



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

COMUNIDAD Y RESISTENCIA

UNA NUEVA ESPACIALIDAD EN
LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y
POLÍTICA EN EL PAÍS VASCO

GARAZI PASCUAL CUESTA

Tesis para alcanzar el título de Doctora en Filosofía

Departament de Filosofia - Facultat de Filosofia i Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona

2018

Director de tesis : Gerard Vilar Roca

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona



**COMUNIDAD Y RESISTENCIA:
una nueva espacialidad en la relación entre arte y
política en el País Vasco**

GARAZI PASCUAL CUESTA

Tesis para alcanzar el título de Doctora en Filosofía

Departament de Filosofia – Facultat de Filosofia i Lletres

Universitat Autònoma de Barcelona, 2018

Director: Gerard Vilar Roca

Doctoranda: Garazi Pascual Cuesta



Universitat Autònoma de Barcelona

AGRADECIMIENTOS

El devenir de esta tesis refleja, en parte, las vivencias experimentadas a lo largo de su escritura e incluye, por ende, momentos inspirados, difíciles, de bloqueo e incertidumbre. Por ello, espero que este apartado sirva para expresar mi agradecimiento a todas aquellas personas que, en menor o mayor medida, han contribuido en la realización de esta tesis y que se han mantenido a mi lado incondicionalmente. Ha sido un trabajo solitario durante cinco años y sin embargo, han sido muchas las personas que, a mi alrededor, me han ofrecido su ayuda y opinión en las distintas fases del proceso, haciendo gala de una paciencia infinita.

En primer lugar, quisiera agradecer al Dr. Gerard Vilar por su confianza al haber aceptado la dirección de esta tesis doctoral. A pesar de que la distancia y mis circunstancias personales no me han permitido inmiscuirme en la vida académica ni disfrutar de una formación cotidiana, su disposición ha sido de vital importancia para el desarrollo de la investigación. Por tanto, gracias por el apoyo a lo largo de todos estos años.

Asimismo, quiero expresar mi gratitud a todos aquellos interlocutores que han accedido a compartir su tiempo y opiniones: el artista Asier Mendizabal, los críticos Peio Aguirre y Galder Reguera, el profesor Fernando Golvano y a Jon Gerediaga. También al personal de la Biblioteca del Museo de Bellas Artes de Bilbao por el acceso al fondo bibliográfico sobre arte vasco que ha constituido la base documental del presente trabajo.

Finalmente, este último apartado está dedicado a los agradecimientos más personales: a mis padres, Consu y Santi por su apoyo incondicional en mi capacidad, incluso en los momentos de crisis. A Arnau, por su inagotable paciencia y aguante durante las vicisitudes vitales y académicas de esta investigación. Y a Eztizen, Manuela y demás amigxs por su compañía y comprensión.

A todos, muchas gracias.

Bilbao, abril 2018.

ÍNDICE

Lista de abreviaturas	11
0. INTRODUCCIÓN	13
1. Una aproximación a la relación entre arte y política en el País Vasco	
1.1. 1980	19
1.2. 1997	22
1.3. 2017	24
2. ARTE E INFRAESTRUCTURA: del terrorismo al Guggenheim	33
2.1. La actualidad del conflicto	37
2.1.1. Consecuencias económicas y sociales del terrorismo	38
2.1.2. Terrorismo y cultura	43
2.2. Política cultural: regeneración, institucionalización y gobernanza	49
2.2.1. El Plan Vasco de la Cultura (PVC)	53
2.3. El efecto Guggenheim	63
2.3.1. Políticas de regeneración urbana: centralidad cultural	67
2.3.2. Participación de la cultura local en el Guggenheim	81
2.4. Reverso Guggenheim	91
2.4.1. Redes oficiales	93
2.4.2. Cultura <i>underground</i> y cultura radical	98
3. ARTE Y TEORIA: especificidad y pluralidad	105
3.1. Antecedentes históricos	
3.1.1. Simbolismo: 1890 - 1936	109
3.1.2. Vanguardia Vasca: 1950 - 1970	120
3.1.2.1. Escuela Vasca de Escultura	128
3.1.2.2. Movimiento de la Escuela Vasca (EV)	132
3.1.2.3. Oteiza y <i>Quousque Tandem...!</i>	136
3.1.3. Espectros de Oteiza: 1970 - 1990	148

3.1.4. Pluralidad y memoria: 1990 -	157
3.2. La dimensión textual: análisis práctico	163
3.2.1. Artículos y libros	165
3.2.2. Exposiciones	176
3.2.3. Premios y concursos	189
3.3. Conceptos extrapolados, posiciones curatoriales y marco teórico	203
3.3.1. Plano sociopolítico	205
3.3.2. Plano identitario	206
3.3.3. Plano económico	207
3.3.4. Herencia local	208
3.3.5. Plano comunitario	209
3.3.6. Plano curatorial	212
4. UNA PROPUESTA PARA LA INVESTIGACIÓN	215
4.1. Comunidad: una nueva espacialidad	219
4.1.1. Nancy, Blanchot, Agamben: ontología relacional	221
4.1.2. Esposito: política relacional	231
4.1.3. Comunidad y desobra en el arte vasco	234
4.2. Arte crítico: lo traumático y el disenso	237
4.2.1. La división de lo sensible	238
4.2.2. Mitologías e historicidad	240
4.2.3. Arte crítico	243
4.2.4. Resistencias del arte político vasco	249
4.3. Lugares del en-común y el museo global	253
4.4. Tres artistas y dos lugares	259
4.4.1. Asier Mendizabal	261
4.4.2. Ibon Aranberri	273
4.4.3. Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum	280
4.4.4. consonni y Bulegoa z/g	290
5. BIBLIOGRAFÍA	295

6. LISTADO DE IMÁGENES	311
7. TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS PERSONALES	
7.1. Entrevista a Peio Aguirre	317
7.2. Entrevista a Asier Mendizabal	323
7.3. Entrevista a Galder Reguera	331

Lista de abreviaturas

Abreviatura	Significado
CAV	Comunidad Autónoma Vasca
CCC	Contrato Ciudadano por las Culturas
CRV	Cultura Radical Vasca
CVC	Consejo Vasco de la Cultura
EET	Ejercicios Espirituales en un Túnel
EiTB	Radio Televisión Pública Vasca
ETA	Euskadi Ta Askatasuna
EV	Escuela Vasca
FSRG	Fundación Solomon R. Guggenheim
GAL	Grupos Antiterroristas de Liberación
MGB	Museo Guggenheim Bilbao
NEV	Nueva Escultura Vasca
OVC	Observatorio Vasco de la Cultura
PERBM	Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano
PNV	Partido Nacionalista Vasco
PSE-EE	Partido Socialista de Euskadi
PVC	Plan Vasco de Cultura
PVC II	Segundo Plan Vasco de Cultura
QT	Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca
RRV	Rock Radical Vasco
UPV-EHU	Universidad del País Vasco – Euskal Herriko Unibertsitatea
VV	Vanguardia Vasca

0. INTRODUCCIÓN

La relación entre arte y política se ha desarrollado a lo largo de la historia como un vínculo complejo. La estética ha ejercido como espacio donde el nexo entre ambas ha evolucionado: del arte como exaltación del poder religioso, aristocrático o burgués, a ser utilizado como herramienta de reivindicaciones político-sociales a lo largo del siglo XX. No obstante, el arte contemporáneo ha incorporado espacios participativos, investigación sociopolítica y elementos relacionales que han vuelto a redefinir la relación entre ambas esferas.

La política no se refiere en exclusiva al ordenamiento administrativo de una determinada región sino a las diferencias, disensos y debates surgidos de las relaciones establecidas entre las distintas esferas en el seno de lo público. El reparto de los recursos establecido por las instituciones y confrontado por las redes alternativas deviene en el establecimiento de roles y funciones sociales que derivan en disensos y rupturas entre comunidades afines de sentido. En este contexto, el arte se ha introducido como un espacio de libertad más allá de la racionalidad política, donde establecer lugares para el conflicto y un debate-otro que permita nuevas relaciones y comunidades de sentido alejadas del consenso y la corrección institucionalizada.

Desde esta posición, el presente trabajo se centra en analizar la conexión entre arte y política en el País Vasco, con especial atención a dos ámbitos principales: infraestructura y teoría. Con la pretensión de proponer un espacio artístico para el desarrollo de un conflicto estético, teórico y lingüístico que no permita la clausura del debate sociopolítico que ha gobernado el País Vasco desde mediados del siglo XX de una manera unívoca y holística.

La idiosincrasia vasca contemporánea viene marcada, primero, por el establecimiento del nacionalismo de índole romántico y diferenciador de finales del siglo XIX, en sincronía con el feroz proceso de industrialización de la región. Posteriormente, la Guerra Civil, la represión franquista, la violencia terrorista y las consecutivas crisis económicas trazan el devenir socio-político del País Vasco en el siglo XX. Por todo ello, la trama de la cultura nacional vasca adquiere un cariz conflictivo. La particularidad en el mundo del arte de la

Vanguardia Vasca (en adelante VV), desarrollada desde finales de la década de los cincuenta, resulta de la conjunción entre su utilización en la lucha antifranquista y reivindicación nacionalista y, sin embargo, formalmente abstracta. No obstante, su iconografía fue posteriormente institucionalizada: la oficialización de este imaginario vanguardista como simbología nacionalista abrió la posibilidad de confrontación de narrativa oficial con la introducción de discursos internacionales y plurales alejados de la dicotomía nacionalista y no-nacionalista, permitiendo la evolución del arte contemporáneo vasco en clave transnacional.

Finalmente, el punto de inflexión y el gran acontecimiento cultural para el País Vasco del siglo XXI, fue la implantación de la franquicia del Museo Guggenheim en Bilbao, convirtiendo a la ciudad y, por extensión, a la región, en un espacio global de cultura mercantilizada. La desconexión entre la realidad cultural del Museo Guggenheim Bilbao (en adelante MGB) y las redes artísticas vascas marcan la evolución cultural del territorio que, a consecuencia del positivo impacto económico del museo, no ha contado con un análisis crítico del proyecto.

Con el citado objetivo, se examina la relación entre arte y política desde finales del siglo XIX, no obstante, el foco se posará en los hitos anteriormente citados: el establecimiento de la VV, la implosión del imaginario vanguardista y el asentamiento del MGB, así como sus consecuencias a nivel político, social y artístico. Posteriormente, la investigación prosigue con la propuesta del establecimiento de lugares para el disenso fuera de la canonización del relato de convivencia establecido por las instituciones vascas en la última década. Para ello, se analizan los conceptos de *comunidad* y *resistencia*, surgidos en el pensamiento y en la teoría del arte desde la década de los ochenta, en relación con el contexto local. Por último, se proponen y examinan los espacios y artistas que, en el entorno vasco, han venido trabajando desde estos parámetros.

El análisis de esta compleja relación pretende mostrar las diferentes conexiones establecidas entre la representación nacional, la cultura institucionalizada y la terciarización de la sociedad vasca. La selección de herramientas teóricas se ha encaminado hacia el establecimiento de un espacio relacional para el debate que nace del análisis estético y político de la especificidad local y, al mismo tiempo, de la necesidad de

transgredir el contexto local acuciado por la tendencia endogámica del entorno cultural vasco. Para ello, a la hora de situar la necesidad de establecer lugares más allá de las narraciones canonizadas, se alude al trabajo de Jacques Rancière, que proporciona un modelo de acercamiento a la práctica artística como lugar de disenso y en contra, precisamente, de los relatos legitimadores del consenso político. Estos lugares fomentan un intercambio en clave artística que permiten la apertura a nuevas relaciones y esferas de lo común que podrían, por una parte, poner en evidencia de los mecanismos de creación de las narraciones oficiales y, por otra parte, fomentar la participación activa de la comunidad en el espacio político como lugar de resistencia.

Por otro lado, la recuperación de la noción de *comunidad* que Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben y Roberto Esposito realizan desde la década de los ochenta se aplica también al contexto vasco con el fin de enmarcarlo dentro de una ontología relacional y/o comunitaria. Esta nueva espacialidad de lo común permitirá el desmantelamiento de las categorías conceptuales tradicionales desde donde fue construida la diferencia vasca. Para ello, el análisis de lo local desde el “en-común” hace emerger los procesos estructurales mediante los cuales se estableció el imaginario simbólico oficial y permite un nuevo marco y apertura teórica para la estética vasca.

La investigación nace de un interés por el contexto cultural y artístico de mi entorno y una preocupación por la carencia de una tradición estética relevante. De ahí, la voluntad de recopilar textos con el fin de sistematizar la escasa producción escrita. La paradoja entre una realidad socio-cultural y política activa y la falta de un acompañamiento estético consecuente ha sido la inquietud que atraviesa el presente trabajo. La intención de dotar al arte vasco de un correlato teórico estimulante para la creación artística es una de las máximas de la propuesta, ya que un trabajo de pensamiento sistemático, coherente y activo puede potenciar el debate artístico contemporáneo como lugar de transformación. Asimismo, el debate estético puede rechazar las narraciones unilaterales tanto del legado vanguardista vasco como del nuevo mito que constituye el MGB. Con este objetivo, la investigación se estructura en dos ejes principales analizando la política cultural vasca y las manifestaciones artísticas en relación a la dimensión política. A partir de ambos, se aborda la práctica artística contemporánea vasca desde los conceptos extrapolados en los

apartados anteriores y se analizan distintas propuestas artísticas que oscilan entre la recuperación, rechazo o recodificación del legado cultural anterior.

El primer capítulo, tiene como objetivo situar la investigación en relación a dos trabajos previos de Anna María Guasch¹ y Xabier Sáez de Gorbea² que adelantan algunos aspectos de la problemática relación que arte y política tienen en el País Vasco. El análisis de Guasch, escrito durante los años ochenta, queda obsoleto tras el abandono de la cuestión identitaria para la práctica artística y con el proceso de terciarización que afecta a la cultura vasca. Sin embargo, Sáez de Gorbea desarrolla desde parámetros similares una serie de presupuestos donde la práctica contemporánea vasca se debiera de situar. La conclusión principal de Sáez de Gorbea es la de introducir el factor local vasco en la práctica internacional de una manera pertinente y no identitaria. Desde los postulados establecidos por ambos autores se extrapolan dos grandes ejes que constituyen la base de los capítulos siguientes de la investigación.

El primer fundamento, que constituye el segundo capítulo, tiene como objetivo el análisis de la relación entre arte e infraestructura atendiendo a la importancia del contexto sociopolítico para el desarrollo de políticas culturales oficiales y redes *underground*. El establecimiento de la infraestructura cultural en el País Vasco vino marcado, en primer lugar, por el terrorismo y, en segundo lugar, por la crisis económica consecuencia de la reconversión industrial de la década de los ochenta. Posteriormente, los diferentes “Planes de Cultura” oficiales se han desarrollado con una absoluta dependencia al milagro económico que ha supuesto el MGB. No obstante, a nivel cultural, su simbiosis con la red artística local ha sido limitada por lo que la reacción al museo ha sido una red artística alternativa fuerte y activa. En este sentido, el análisis se realiza como un acercamiento crítico al mito construido alrededor del éxito del MGB.

El segundo núcleo, que compone el tercer capítulo, aborda la falta de tradición teórica y crítica en el País Vasco. El recorrido, desde finales del siglo XIX, permite enmarcar la problemática relación entre arte y política en el contexto histórico, así como el

¹ Guasch, Anna María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

² “Arte en Bizkaia (1939-2010)” de Xabier Sáez de Gorbea en (2012) Diputación Foral de Bizkaia: *Ertibil Bizkaia 2012 Muestra Itinerante de Artes Visuales*. Editado Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, págs. 7-60.

estancamiento en un debate identitario que no ha favorecido el desarrollo de una discusión crítica. El análisis se centra en la figura de Jorge Oteiza, tanto en su faceta de escultor como de teórico, ya que su voluntad de sistematizar la estética vasca se erige como un caso particular. La influencia de Oteiza, de la VV y la paulatina introducción de discursos teóricos internacionales marcan el devenir de la dimensión textual del arte vasco. Por ello, el capítulo finaliza con la recopilación y análisis de los principales textos teóricos producidos desde la década de los noventa, clasificados en artículos y libros, exposiciones y premios y concursos. La compilación de todos estos textos permitirá el agrupamiento de conceptos e ideas en diferentes planos (comunitario, identitario, político-social y curatorial) que sirven como base para el desarrollo de la propuesta recogida en el último capítulo.

A modo de conclusión, se presenta la propuesta teórica para un espacio artístico vasco transformador. Para ello, primero, se plantea la nueva espacialidad como el lugar del en-común, que toma como referencia las obras de Blanchot, Nancy y Esposito. La renovación del término “comunidad” en clave relacional es desarrollada, posteriormente, por Roberto Esposito quien introduce la relación de la comunidad con la política a través de la biopolítica afirmativa en la dialéctica entre comunidad e inmunidad. El segundo elemento para la propuesta de investigación es la revisitación que Rancière realiza sobre el arte político como arte crítico y situada, también, en la reivindicación de lo común que permite un análisis estructural del imaginario político y simbólico local y el establecimiento del arte como lugar para la resistencia y el disenso donde resignificar los mitos heredados. En relación a las infraestructuras culturales, se plantea la necesidad de dejar de lado el modelo del MGB que mercantiliza el plano cultural. Para ello, la humanización de las ruinas (industriales o políticas) evitará la narración unívoca y mitificada de las instituciones.

Con el fin de ilustrar estas tres facetas teóricas, la propuesta se completa con el análisis de tres artistas (Asier Mendizabal, Ibon Aranberri e Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum) y la selección de un grupo de obras e intervenciones realizadas por los mencionados creadores acordes con los nuevos lugares de disenso. Asimismo, se presentan dos

espacios de producción e investigación artística independientes (consonni y Bulegoa z/g)
con el fin de defender un modelo alternativo de gestión e investigación cultural.

1. UNA APROXIMACIÓN A LA RELACIÓN ENTRE ARTE Y POLÍTICA EN EL PAÍS VASCO

1.1. 1980

Cuando Anna María Guasch escribió “Arte e Ideología en el País Vasco: 1940-1980”³ la recién inaugurada democracia daba sus primeros pasos. La red pública de becas, ayudas y subvenciones culturales acababa de dar comienzo y el País Vasco estaba sufriendo los *años negros* del terrorismo de Euskadi Ta Askatasuna (en adelante ETA). El análisis de Guasch finaliza en 1980, por lo que, más de 35 años después, se ha de retomar el estudio de la relación entre arte e ideología en el ámbito geográfico del País Vasco desde los preceptos y disposiciones que allí se planteaban. El objetivo es redirigir su planteamiento hacia el siglo XXI y, al mismo tiempo, incidir en el poco desarrollo, a nivel teórico, que sus ideas han tenido a lo largo de estos años.

A pesar de que el período comprendido entre 1980 y 2017 ha modificado el contexto socio-cultural vasco y de que no se puede condensar en un único ciclo, tras la fuerte crisis económica y política, el renacimiento de la economía y, por extensión, de la vida política en Euskadi desde 1990 ha venido de un hecho cultural: el Museo Guggenheim Bilbao (en adelante MGB). Más allá del resurgimiento de la economía vasca tras el descalabro de la reconversión industrial, cabe destacar el desplazamiento del terrorismo de la vida política y cultural en la última década –sobre todo tras la tregua que ETA anunció en 2011, aunque ya debilitada y sin apoyo social desde finales de los años noventa-. Este clima de estabilidad ha dado paso a un aperturismo generalizado que siempre estuvo latente, al tratarse de una región fronteriza.

Sin embargo, y a pesar de la importancia de los lazos internacionales, no se puede omitir la trascendencia del factor local en el desarrollo de la práctica artística contemporánea

³ Guasch, Anna María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

vasca. En este sentido, la investigación parte de las categorías analíticas que Guasch dejó como las características y los factores socio-culturales fundamentales que surgían alrededor de la práctica artística vasca a partir de la década de los ochenta.

Guasch sintetizó en dos ejes principales los problemas a tratar del arte vasco a futuro:

“la posibilidad o no de una relación entre arte y etnia” y “la posible incidencia de los factores político-sociales y ambientales en la concertación del arte vasco, la existencia o no de una escuela vasca de arte y, en definitiva, de un arte específicamente vasco”⁴.

¿Qué impacto han tenido estos dos recorridos una vez consolidada la infraestructura cultural vasca y tras la entrada e influencia generalizada de la práctica y teoría artística internacional?

La búsqueda localista de una especificidad intrínseca se dejó de lado y el interés temático de la conjunción arte y vasco pasó a ser un interés estructural, es decir, una investigación en torno a los procesos políticos, sociales y culturales que llevaron al apogeo de la Vanguardia Vasca (en adelante VV) y de los presupuestos de la Escuela Vasca, entre otros.

En esta situación, las líneas de acción que Guasch planteó quedaron obsoletas: por una parte, la relación entre arte y etnia estaba abocada al fracaso porque la cuestión identitaria en el País Vasco se plantea fuera del contexto internacional y sin las herramientas discursivas del arte internacional, es decir, de un modo en que el tema identitario resultaba obsoleto y estéril para la práctica global además de haber sido abandonado por la propia práctica artística del País Vasco a partir de la década de los setenta; por otro lado, y como consecuencia de la primera razón, la idea de la Escuela Vasca insertada en un relato nacionalista y como historia independiente de todo vínculo, salvo en genealogía con la prehistoria vasca, ha resultado imposible de desarrollar. La importancia del contexto y la red artística global y los intercambios culturales son ineludibles para cualquier desarrollo de la práctica artística. Asimismo, la vinculación política activa personal de los artistas desapareció con el fin del franquismo y la transición y su implicación social directa, característica de los años sesenta y setenta, se diluyó. Hoy

⁴ *Ibidem*, pág. 290.

en día, ya no se demanda a los artistas una profunda militancia y adscripción política, tan característica durante la vigencia vanguardista vasca de los años sesenta.

Ligado al factor aperturista propio de la sociedad globalizada e hiperconectada del siglo XXI, está unida la propia individualidad de los artistas no solo a nivel artístico -la necesidad de desarrollar un proyecto individual autónomo, no asociado a exigencias coyunturales- sino también a nivel político y social, ya que la sociedad actual no responde al mismo patrón de militancia que exigían los años de transición. El auge asociacionista de los años setenta se estancó debido al propio sistema endémico que el mundo del arte exige: profesionalización y aperturismo internacional.

Los ejes a los que Guasch apuntó se han de trasladar al ámbito lingüístico: la historia de cómo la iconografía artística vasca devino en figura política (y no, tal y como se planteaba, el arte como reflejo de la lucha política) y, en general, cómo los aspectos de la herencia simbólica y artística local, pasaron a ser un elemento semántico para la investigación artística. Así, en clave de memoria, archivo y su relevancia en el imaginario social deviene una temática de investigación sobre los procesos identitarios e históricos.

Más allá de la caracterización socio-cultural del análisis de los factores artísticos que Guasch planteó, cabe destacar que los que entonces eran abanderados de la VV como Eduardo Chillida y Jorge Oteiza son, hoy, grandes figuras del arte contemporáneo mundial. Del mismo modo, los escultores y pintores que Guasch identificaba como la nueva oleada de artistas⁵ a tener en cuenta son, en la actualidad, grandes autores del panorama local, nacional e incluso, internacional.

Las tensiones emergidas desde la fuerza del contexto sociopolítico, las redes oficiales y alternativas de difusión cultural y de enseñanza artística, la influencia del pensamiento internacional, la relación entre arte, ideología y estética y la gran heterogeneidad formal y temática de la práctica artística van a ser los pilares de la exposición que sigue a continuación.

⁵ Guasch concluye su análisis con un listado de jóvenes artistas que a la postre han sido reconocidos autores y activos de la vida cultural vasca como son: Juan Luis Moraza, Txomin Badiola, Jose Ibarrola, Morquillas, Alfonso Gortázar, Mari Puri Herrero, Andrés Nagel, Ramón Zuriarrain, Juan Luis Goenaga, Vicente Amezttoy o Juan Mieg entre muchos otros.

1.2. 1997

Dejando atrás los convulsos años ochenta y noventa, la elección del año 1997 es intencionada en cuanto icónica, ya que no hay un año más significativo para la historia social, económica y cultural del País Vasco que el año de inauguración del MGB. El museo fue un hito para una región desindustrializada y lastrada por el terrorismo, que encontró la solución en un proyecto cultural y se convirtió, en menos de un lustro, en milagro económico y símbolo del renacimiento social, cultural y económico de la maltrecha economía vasca.

Tras la reconversión industrial acaecida en los primeros años ochenta, lo que fue una próspera comarca económica desde mediados del siglo XIX quedó al borde del colapso económico a principios de los años noventa, pero marcó un órdago de dimensiones nunca antes vistas para su recuperación mediante una inversión en un proyecto cultural de alto riesgo.

El acuerdo que el Gobierno Vasco firmó en 1992 con Thomas Krens (presidente de la Fundación Guggenheim de Nueva York de 1988 a 2008) fue el punto de inflexión a años de decadencia de la economía y la sociedad vasca. Las maltrechas industrias metalúrgica y naval habían llegado a su fin y fueron años marcados por la constante terrorista. En este contexto, tras unos primeros meses de negociaciones secretas, el proyecto del MGB vio la luz entre fuertes polémicas y oposición social. El movimiento que el Gobierno Vasco y la Diputación Foral de Bizkaia realizaron, en medio de una ola de violencia y crisis económica, fue un acuerdo de alto riesgo que, sin embargo, marcaría un antes y un después en los modelos de regeneración urbana mundial.

El desplazamiento desde una economía basada en el sector industrial secundario a una economía fundada en el sector servicios, es decir, la terciarización, es la explicación para el “fenómeno Guggenheim”: el florecimiento de la economía en la comarca del Gran Bilbao parte de la inversión cultural que supuso el museo. Sin embargo, el negocio a nivel económico no se traslada a lo cultural. La apertura del museo internacional no ha supuesto un estímulo cultural para el País Vasco sino una mera inversión económica. Lo que en un principio fue gasto arriesgado en época de crisis ha resultado un negocio muy

rentable que no ha sentido precedente, es decir, que no atrajo a la región más capital de riesgo o cultural.

En este sentido, cabe destacar los factores de apertura que la red artística vasca sufre durante el periodo posterior a la década de los ochenta gracias a la profesionalización del sector, la red de instituciones culturales que ayudan al establecimiento del sector cultural y, en última instancia, el *boom* sufrido tras la apertura del MGB. Todo ello a pesar de que, tal y como se ha mencionado anteriormente, el museo no ejerza una participación directa como gestor cultural sino por la profesionalización, a nivel económico, del entorno cultural que genera la implantación del centro como catalizador.

A nivel artístico, la terciarización de la sociedad vasca tradicionalmente rural generó una contradicción más dentro del mito *oteiziano* que sin embargo, añade dicotomías productivas a nivel práctico. El crómlech vasco, elemento central en la reflexión de Oteiza, se enfrenta de nuevo al fantasma del capitalismo del que, como él mismo percibió no será sino fagocitado por el capital⁶.

Es innegable que el peso del terrorismo ha marcado la vida política y social del País Vasco durante décadas. Las movilizaciones obreras o estudiantiles y la militancia activa como estrategias de lucha política y de calle se han desactivado en favor de una mayor respuesta institucional. El conflicto España – País Vasco continúa siendo problemático, pero ahora queda monopolizado, prácticamente, en Parlamentos y resto de organismos. La relevancia que los movimientos asociacionistas artísticos tuvieron en la lucha política se desvanece en este proceso de institucionalización. De este modo, se evapora la tendencia a la politización que la red artística vasca tuvo durante la dictadura franquista y los años ochenta.

⁶ Oteiza llegó a calificar el proyecto del Museo Guggenheim Bilbao como “repugnante” y dijo que “Es un auténtico culebrón, algo propio de Disney, antivasco totalmente, y que acarreará gravísimos daños y la paralización de todas las actividades culturales” en http://elpais.com/diario/1998/03/11/cultura/889570802_850215.html y http://elpais.com/diario/1991/12/28/cultura/693874807_850215.html

Más allá de declaraciones para medios de comunicación, Oteiza escribió en el segundo prólogo de la quinta edición de *Quousque Tandem...!*: “el Parlamento no ha recogido las denuncias y análisis responsables con los que debía haber condenado Guggenheim genocidio cultural **lapuraestafa euskodisney**” en Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...!. Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca* (1963). 6ta ed. Pamplona: Editorial Pamiela, 2009, prólogo (Oteiza no numeró su libro y las negritas del propio autor).

1.3. 2017

2017 ha sido el año del XX Aniversario del museo, espectacularizado y publicitado desde las instituciones públicas vascas y entidades patrocinadoras miembros de la Fundación MGB. El museo permanece, sin embargo, como una isla infranqueable para el panorama artístico local: el éxito social y económico del museo se limita a datos de visitantes e impacto económico. Más allá de cifras contables, continúa sin ofrecerse una revisión crítica de su impacto cultural. La millonaria inversión en el MGB ha sido indudablemente positiva, no solo para la ciudad sino para el conjunto de Euskadi pero ¿es el MGB un revulsivo meramente económico?

La sinergia cultural que tendría que haber tenido lugar en Bilbao y, por extensión, en el País Vasco, al acoger un centro expositivo de talla internacional, no ha sucedido. Es más, las escasas exposiciones de artistas locales dentro de la programación del MGB, la política de adquisición de obras de la Fundación del MGB, los casi inexistentes programas de becas o los escasos de programas de intercambio entre los diferentes centros Guggenheim no han ayudado a un diálogo entre el panorama artístico internacional y la práctica local.

En este sentido, una gran parte del movimiento artístico y la vida cultural vasca se ha construido, precisamente, de espaldas al museo y con una clara vocación de crítica a las políticas culturales del Gobierno Vasco adoptadas tras la creación del MGB y, por extensión, a las medidas de difusión artística de los miembros del Patronato de la Fundación MGB. De este modo, la programación y la red cultural vasca más alternativa se ha desarrollado en contraposición al museo pero, al mismo tiempo, se ha aprovechado del nombre que Bilbao ha adquirido en el mercado cultural y de entretenimiento internacional.

En este punto Xabier Sáez de Gorbea, en su análisis por el vigésimo aniversario de los premios Ertibil-Bizkaia en 2012⁷, entronca con el análisis de Anna María Guasch,

⁷ Ertibil-Bizkaia, Muestra Itinerante de Arte de Bizkaia. Certamen de premios y exposición anual que reúne a artistas afincados en la provincia de Bizkaia. Para la XX edición de los premios, en 2012, Sáez de Gorbea repasa la historia de los premios y por extensión, al panorama del arte vizcaíno y vasco desde 1939 a 2010.

identificando una serie de rasgos y problemáticas similares a las que Guasch categorizaba 30 años atrás. En su estudio Sáez de Gorbea identifica cinco aspectos que caracterizan la práctica artística de los últimos 20 años en el País Vasco y que sintetiza en un sexto punto, clave para entender la deriva creativa a futuro. Así, los puntos desde los que parte son:

1. La falta conjunción entre la red artística local y la internacional
2. La infraestructura expositiva
3. La profesionalización de los agentes artísticos más allá de la figura del artista
4. La falta de teoría
5. El problema de hábito o de recepción

Estos cinco puntos derivan en un sexto que resulta la gran problemática a tratar: cómo situar el arte vasco contemporáneo en la palestra artística global sin caer en localismos.

Desde estos ítems, Sáez de Gorbea sintetiza y aplica a la práctica artística más reciente los condicionantes que Guasch ya apuntaba en el periodo entre 1966 y 1980, últimos años tratados en “Arte e Ideología en el País Vasco”. Si bien la profesionalización del sector artístico vasco ha cuajado, la idea de la Escuela Vasca ansiada por muchos artistas de los años sesenta y fomentada, sobre todo, por Jorge Oteiza, se había truncado, primero, por motivos políticos y de terrorismo y, segundo, por la propia individualidad de los artistas.

En la actualidad, permanece la necesidad de un análisis desde los presupuestos planteados por Guasch y renovados para la práctica contemporánea por Sáez de Gorbea: un contexto teórico donde el arte vasco político contemporáneo responda a una tendencia internacional de recuperación de archivo y memoria del modo que pueda situarse en la palestra global sin proponer, simplemente, problemas locales sino extrapolando sus vivencias sociopolíticas a un plano transnacional.

Como consecuencia del fuerte contexto socio-político del País Vasco, el análisis de la creación artística vasca contemporánea no se establece desde un criterio formal (teniendo en cuenta, además, la gran heterogeneidad que las propuestas alcanzan) sino desde un principio de investigación política, filosófica y crítica que, en la mayoría de los casos, parte de los propios artistas. La herencia política y, en efecto, simbólica del

Ver: “Arte en Bizkaia (1939-2010)” de Xabier Sáez de Gorbea en (2012) Diputación Foral de Bizkaia: *Ertibil Bizkaia 2012 Muestra Itinerante de Artes Visuales*. Editado Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, págs. 7-60.

conflicto vasco y del declive económico ha supuesto un importante punto de partida para un grupo de artistas vascos que, aunque muy heterogéneos, han tenido la apertura y resonancia internacional como nexo común.

Por tanto, la caracterización de Sáez de Gorbea vuelve a emerger como punto de partida para el análisis teórico y práctico del arte vasco de hoy en día: la conjunción entre la práctica de cariz local, la voluntad de transgredir ese contexto y hacerse pertinente en el panorama internacional.

Al mirar fuera de las propias fronteras, concretamente a la relación que arte y política han tenido en las últimas décadas, se evidencia la necesidad de transformación del arte político vasco: las reivindicaciones de tipo identitario incluso, las estructuradas alrededor del discurso de la diferencia, resultan obsoletas. Se ha de establecer una relación bidireccional donde arte y política sean herramientas en el intercambio de contextos locales en el ámbito global (la experiencia compartida del conflicto vasco, por ejemplo, puede ser un mecanismo de creación contemporánea pertinente a nivel global). Al mismo tiempo, los instrumentos del arte político global y los discursos teóricos, más allá de lo identitario, resultan útiles para desentrañar la relación entre arte y política en el País Vasco adentrándose en un tipo de relación más sutil y, a la vez, más fructífera, tanto a nivel teórico como práctico.

La importancia de la periferia en la práctica artística contemporánea, la dispersión de los centros culturales y los movimientos transnacionales artísticos entrelazados en redes de comunicación global son factores que crean un contexto apropiado para el desarrollo del arte vasco contemporáneo en una red que interaccione lo local con lo transnacional. La introducción de identidades híbridas, luchas multiculturales y reivindicaciones locales se encuadran en un marco global: se introducen formas artísticas de comunicación política que pueden resolver conflictos identitarios obsoletos como los del caso vasco. Y es que la lucha por un arte vasco definitorio, enmarcada dentro de una narrativa hegemónica sobre “lo vasco”, no es pertinente para el mundo artístico global. La discusión en términos identitarios no es una herramienta útil como forma de debate local; la confrontación entre los discursos hegemónicos vasco y español resulta, en la actualidad, obsoleta. Los intentos de interpretación de la cultura vasca para fines de legitimación

política han llevado a la repetición de patrones formales y discursos teóricos y a un bucle artístico local donde artistas y agentes culturales llevan más de una década encerrados.

En resumen, se reclama una nueva relación entre arte y política vasca donde se deje de lado la lucha identitaria y se de paso a una fructífera relación del signo político y de la herencia simbólica vasca. Por ello, y retomando los puntos ya citados de Sáez de Gorbea, se despliegan en los siguientes aspectos:

- a) **Red artística local / internacional** o *“importante núcleo de artistas afincados en nuestro contexto”*⁸. El intercambio cultural y la internacionalización ha sido un factor significativo en la evolución del arte en el País Vasco. La apertura de la Facultad de Bellas Artes y de otros centros como Arteleku o BilbaoArte con programas de intercambio de proyección internacional han permitido una mayor apertura, más allá de la propia red local. Desde finales de los años ochenta y gracias al sistema de ayudas y becas institucionales desplegadas, así como a la apertura de centros oficiales formativos artísticos, hubo un *boom* artístico que propició el intercambio cultural y la apertura internacional. De este modo, la tradición cultural se pudo recodificar no exclusivamente desde la herencia local sino también desde discursos teóricos y prácticos internacionales.

- b) **La infraestructura expositiva**. Una red de *“espacios expositivos nuevos, privados y públicos”*⁹ han aumentado la oferta cultural significativamente en las últimas décadas. Estos espacios, en su mayoría multidisciplinares, no son solo meros espacios expositivos, sino iniciativas para el intercambio cultural que, a pesar de haber surgido sincrónicamente con el MGB, ha crecido de espaldas a este. La nula atención del museo hacia la red de artistas locales ha generado una potente respuesta por parte de iniciativas público-privadas alternativas: las políticas culturales han apoyado la creación de espacios expositivos y museos, aunque los esfuerzos por crear una red de exhibición local han quedado eclipsados por el esfuerzo económico y mediático del MGB. Al mismo tiempo, se ha consolidado una pequeña red de galerías privadas, así como diversos espacios de producción

⁸ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 59.

⁹ *Ibidem*.

artística multidisciplinares herederos de la cultura asociacionista y *underground* vasca.

- c) **Profesionalización de los agentes culturales** o un paulatino cambio “*en los puestos de divulgación y promoción del arte*”¹⁰. La apertura al arte internacional y el cambio en las políticas culturales (que fomentaron desde la década de los ochenta la apertura de centros de formación artística) han atraído hacia la red artística local no solo a creadores y artistas sino también, a agentes culturales diversos que permiten la profesionalización de la red local de una manera integral a través de nuevas figuras como programadores culturales o comisarios que contaban con una nula presencia en la tradición artística vasca.
- d) **Carencia en el discurso teórico** o “*la inexistencia de debate teórico es un lastre*”¹¹. La poca atención prestada al marco teórico alrededor de la práctica artística vasca ha sido una traba para su regeneración. Tanto desde la VV como en generaciones de artistas posteriores, la reflexión en torno a la práctica ha sido generada, casi en exclusiva, desde los propios artistas -siendo Jorge Oteiza el paradigma de esa actitud- provocando una conducta artística personalizada en exceso y una disposición poco crítica y comunicativa hacia el trabajo colectivo. Sin embargo, la paulatina profesionalización de la red local, la apertura hacia discursos internacionales y el establecimiento de nuevos agentes culturales han permitido la emergencia de focos de comunicación crítica y comisariado alternativos.
- e) **Hábito social cultural débil**. El desfase entre los hábitos sociales y la práctica artística. “*La actividad creativa y el rito creciente de exposiciones*”¹² refleja el desequilibrio entre oferta y demanda cultural consecuencia de las políticas culturales públicas que prefirieron invertir, casi en exclusiva, en infraestructuras expositivas por encima de programas culturales integrales que apoyasen la formación y sensibilización en materia artística. Las políticas culturales en los

¹⁰ *Ibidem.*

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem.*

últimos años, a través del modelo de gobernanza cultural, han intentado remediar este desfase, prestando atención al uso social de la cultura por encima de inversiones en proyectos físicos.

- f) **Situarse en la palestra global sin localismo.** Para superar este problema Sáez de Gorbea apunta a que *“debemos evitar la magnificación provincialista y apoyarse en un espíritu crítico”*¹³, es decir, no caer en una política proteccionista y permitir una correcta interacción entre factores locales y globales. Para ello, se debe dejar de lado el etnocentrismo nacionalista y buscar nuevas fórmulas donde desarrollar la herencia artística y aprovechar los recursos que el intercambio internacional ofrece para recodificarse dentro del discurso internacional.

Partiendo de estos seis puntos se analiza la situación del arte vasco -con especial atención al arte político- desde el acontecimiento que marca el punto de inflexión en la vida cultural vasca: lo que el MGB ha ofrecido y lo que la red local ha desarrollado. El análisis se focalizará en dos puntos centrales heredados de las citadas investigaciones de Guasch y Sáez de Gorbea:

1. **ARTE E INFRAESTRUCTURA.** La importancia del contexto sociopolítico en el desarrollo de las políticas culturales oficiales y de las redes *underground*. En efecto, el paso de una sociedad marcada por el terrorismo, la crisis económica y el enfrentamiento entre dos discursos nacionales ha derivado en una sociedad marcada por el “efecto Guggenheim” y la terciarización de la economía. La paradoja nacionalista ha consistido en que la dominación centralista estatal ha sido sustituida por el sometimiento al modelo económico del MGB. En consecuencia, el nuevo orden hegemónico a combatir para la red local ha sido la globalización homogeneizadora implantada por el museo. Aprovechando el impulso de la “marca Guggenheim” en el medio internacional, la red artística local se debe redefinir a través de la comunicación e intercambio artístico transnacional y periférico.

¹³ *Ibidem.*

2. **ARTE Y TEORÍA.** La falta de tradición teórica y crítica en el País Vasco y el estancamiento en un debate identitario no ha favorecido el desarrollo de un diálogo crítico pertinente para la comunidad internacional. Además, añadiendo el fracaso de Oteiza con respecto a la genealogía del arte vasco conllevó la debilidad de la teoría del arte producida en el País Vasco por la falta de éxito de la propuesta *oteiziana*. Sus proposiciones han sido, prácticamente en exclusiva, el único intento de realizar una teoría estética sistemática en el arte vasco. Así, la cultura oficial heredó la idea de Escuela Vasca de Oteiza para simplificarla en términos localistas. A pesar de ello, las nuevas herramientas ofrecidas por el mundo artístico han permitido la inclusión de los discursos teóricos que permiten el despliegue y recodificación de la herencia artística y política vasca en términos de nueva espacialidad.

Con el objetivo de situar a la práctica contemporánea vasca en esta nueva espacialidad, el marco teórico se instala en concordancia con la idea de comunidad relacional (no sustancialista, como había sucedido históricamente) a la manera de los enunciados de filósofos como Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot o Giorgio Agamben: un lugar para una nueva ontología relacional del en-común o del ser-como-relación con el añadido político ofrecido por el pensador italiano Roberto Esposito. Este nuevo espacio de lo común (que no es equiparable ni a lo público, ni a lo global sino refractario a las categorías conceptuales tradicionales) es un lugar desconocido ya que las diferentes esferas sociales humanas han estado históricamente organizadas por el aparato general inmunitario. Por todo ello, la cartografía y análisis del panorama artístico vasco se realizará con el fin de desenmascarar aquellos procesos estructurales por los cuales se adoptan unas determinadas formas o imaginarios simbólicos en cada comunidad (por ejemplo, en el caso vasco, la VV y la iconografía radical o *punk*).

El siguiente eje teórico se erige en Jacques Rancière, quien recoge el legado de los anteriores autores para su redefinir lo político en el arte y el lugar desde donde se sitúa el arte crítico: concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo. Su apuesta por la

resistencia, la “tercera vía” de una micropolítica del arte, plantea un mundo más allá de las dicotomías y las oposiciones binarias donde, precisamente, las relaciones entre local o universal se disuelven. El arte debe tratar de desbordar su propia esfera ya que pone en cuestión y ayuda a recodificar los consensos previamente establecidos por comunidades de sentido.

En definitiva, el arte como mecanismo de “desbordamiento” pone en evidencia los procesos estructurales inmunitarios permitiendo una alfabetización frente al imaginario simbólico. La tarea del arte reside en la creación de ficciones para amenazar la distribución entre lo real y lo ficcional, con el fin de rearticular la conexión entre imágenes, signos y espacios y, de este modo, inaugurar nuevas comunidades de sentido. El arte ha de poner en marcha un mecanismo que permita la permanencia continua en estado de disenso y conflicto. En el desplazamiento de los bordes de las distintas unidades heterogéneas de sentido se encuentra el lugar para el desarrollo de una nueva forma de arte crítico: el arte no ha de ocupar el lugar de lo político sino reformularlo para volver a testar sus propios límites, es decir, permanecer en una resistencia constante.

El consenso, para Rancière, es la estructuración simbólica de la comunidad que elude la representación del corazón de la política, es decir, el disenso que ahonda en la separación de lo sensible, visibiliza y/u oculta estrategias y mecanismos de diferentes esferas. Esta tensión hace poner en cuestión los acuerdos provisionales heredados y establecidos por los regímenes de poder, en el caso vasco, tanto por la exigencia nacionalista vasca como por la centralista estatal. Por ello, se ha de permanecer en la violencia y en el conflicto, es decir, en el disenso, con el fin de recodificar los convenios establecidos por el pensamiento homogeneizador.

El nuevo modelo de espacialidad supera la noción de identidad, al plantear la comunidad como ser-en-común, comparecencia, interrupción, límite y, del mismo modo, pone en juego conceptos como el margen, lo fronterizo o lo híbrido para el arte político contemporáneo. Así, al plantear un nuevo reparto sensible, ya no resulta necesario resolver enfrentamientos, dicotomías o paradojas identitarias y nacionalistas. El arte crítico requiere de nuevos espacios de lo político en tanto comunitario, es decir, lugares de resistencia para mostrar los disensos y conflictos.

2. ARTE E INFRAESTRUCTURA: del terrorismo al Guggenheim

La difícil realidad del País Vasco a finales de la década de los ochenta era patente. Se experimentaba una doble situación de violencia que estableció un territorio en decadencia: por una parte, económica, derivada del abandono del tejido industrial; por otra parte, política, ejemplificada en Euskadi Ta Askatasuna (en adelante ETA) y en los Grupos Antiterroristas de Liberación (en adelante GAL). Con el fin de recuperar la región y activar la economía, el Gobierno Vasco llevó a cabo un plan integral para la renovación de la economía vasca que incluyó un aspecto novedoso: la inserción de un museo de marca global como eje del tránsito a la terciarización económica propuesta.

De este modo, los lugares comunes donde se asienta el mundo cultural vasco oscilan, por una parte, entre la constante exigencia de posicionamiento político y participación social a los distintos agentes y artistas de la esfera cultural; y, por otra parte, alrededor de las causas, actividades y consecuencias del nuevo fetiche local, es decir, del Museo Guggenheim Bilbao (en adelante MGB).

La frágil situación social, económica y política hizo del proyecto Guggenheim una quimera desigual que derivó en unas arduas conversaciones con la Fundación Solomon R. Guggenheim de Nueva York (en adelante FSRG). La relación problemática entre el Gobierno de España y la Comunidad Autónoma Vasca, la situación económica y el terrorismo provocaron que las negociaciones se desarrollasen en un clima de inferioridad con respecto a la Fundación norteamericana. A pesar de ello, la historia del MGB es bien conocida y ha sido repetidamente estudiada bajo la leyenda de “efecto Guggenheim” que recoge el éxito económico y de marketing que acaeció en Bilbao (y, por extensión, el País Vasco) a consecuencia del establecimiento del museo¹⁴. Sin embargo, veinte años

¹⁴ Se denomina “efecto Guggenheim” o “milagro Guggenheim” al impacto socio-económico acaecido en Bilbao y sus alrededores tras la instalación del Museo Guggenheim Bilbao en 1997. El fenómeno de crecimiento turístico, regeneración urbana y *boom* económico a causa de la instalación del museo se ha estudiado tanto local como internacionalmente. En este contexto, dos libros publicados en el décimo aniversario del museo (2007) condensan las luces y sombras de su éxito:

- Esteban, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Guasch, Anna María y Joseba Zulaika, eds. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Editorial Akal, 2007.

después de la inauguración del museo en 1997, no existe una valoración crítica de las condiciones en las que se fraguaron los acuerdos entre la FSRG y el Gobierno Vasco y tampoco del impacto que, más allá de lo económico, ha tenido el museo para con la ciudad.

En consecuencia, emerge una primera pregunta: a pesar del éxito logrado, ¿se invirtió demasiado en el MGB en pro de un modelo económico global, en lugar de medidas sociales y económicas locales?

El modelo de museo franquiciado fue un éxito y ha sido exportado por todo el mundo tras el experimento bilbaíno. Al mismo tiempo, la simbiosis entre Bilbao y el museo ha funcionado a nivel económico, publicitario y de marketing, no así a nivel social y cultural donde la incidencia del MGB es meramente icónica. Por tanto, el carácter secreto de las negociaciones y la desigualdad del acuerdo son evidentes y apuntan hacia una ciudad que no ha sabido gestionar su legado postindustrial más allá del plan de regeneración urbanística. La región no ha recodificado sus ruinas y su memoria a nivel artístico y/o educativo. Por el contrario, simplemente se ha involucrado a la sociedad en el recorrido hacia una ciudad turística y de servicios sin programación crítica.

En este sentido, la paradoja nacionalista es palpable: el Gobierno Vasco invirtió en un proyecto que implicaba un museo global a expensas del Gobierno español, ilustrando la problemática relación en forma de trasvase soberano. La operación Guggenheim conllevó una poco habitual auto-gestión política del ejecutivo vasco, haciendo trasladar el control desde el Estado español hacia una marca global.

Tras el establecimiento del MGB, la cultura oficialista del Gobierno Vasco ha estado marcada por el museo. A través del llamado “Plan Vasco de Cultura” las instituciones han fomentado la exportación de la diferencia vasca, un folklore de índole contemporánea, con el fin de contrarrestar la influencia globalizadora del MGB. La relación entre el museo y el sistema público ha generado una red cíclica donde ambos se retroalimentan: económicamente, el MGB se beneficia del acuerdo pactado con el Gobierno Vasco que, sin embargo, no participa en los órganos de decisión que rigen el museo. Al mismo tiempo, el sistema público vasco se favorece del impacto socio-cultural que la marca

Guggenheim ha generado. Por ello, la cultura oficial vasca, ha buscado nuevas formas de plusvalía (económica y urbanística) para los proyectos culturales, de tal modo que ha generado un modelo de cultura intervenida: los proyectos culturales han de acarrear una legitimación fuera de su propia esfera. Así, a golpe de inversión, los planes de cultura se han puesto en relación con los planes de regeneración urbana y terciarización económica generando un contexto de mercantilización de lo cultural. El MGB permanece en la agenda cultural del Gobierno Vasco como fetiche.

Por el contrario, el dualismo de la red cultural vasca oscila entre los proyectos legitimados institucionalmente y un tejido cultural alternativo, moderno y cosmopolita. A raíz de la apertura internacional, el establecimiento de la red educativa artística y un sistema público de becas y concursos se ha desarrollado una red anti-Guggenheim que ha reconstruido el sistema cultural vasco desde parámetros internacionales, pero que comporta un imaginario local con influencia teórica y formal de la cultura radical y *underground* de la década de los ochenta. De este modo, la red alternativa se programa como una salida múltiple a lo hegemónico que incluye desde el nacionalismo del corte folklorista (tanto vasco como español) hasta el talante homogeneizador y mercantilista del MGB.

2.1. La actualidad del conflicto

La historia vasca, desde la firma del llamado “Estatuto de Gernika”¹⁵ en 1979, se traduce en una constante tirantez en la relación entre la Comunidad Autónoma Vasca (en adelante CAV) y España. La articulación entre el Gobierno central y la autonomía del Gobierno Vasco ha resultado, desde primer momento, problemática. La firma del Estatuto y las transferencias que el Gobierno central ofreció al Gobierno autonómico parecían un ejemplo descentralizado correspondiente al nuevo modelo democrático, pero pronto se evidenció la carencia del propio sistema de competencias. Este factor, añadido a la fuerte presencia política del terrorismo, fue una razón más para la tensión social en el País Vasco.

Sobrevienen, por lo tanto, dos factores cruciales que marcan la vida política vasca durante los años ochenta y noventa: por una parte, la continua necesidad de redefinición de la relación entre España y Euskadi; y, por otra, la presencia política del terrorismo, que subvierte toda opción de mejora y esclarecimiento de dicha relación, condenándola al fracaso.

En efecto, los años ochenta y noventa fueron de una actividad extrema por parte de ETA: si bien 1978, 1979 y 1980 fueron los años más sangrientos de la banda terrorista con un total de 234¹⁶ muertos en atentados, el período entre 1981 y septiembre de 1998 -año de la primera tregua- fue una constante de actos terroristas y asesinatos (con un total de 465¹⁷), la gran mayoría en territorio vasco.

¹⁵ El *Estatuto de Autonomía del País Vasco* firmado en 1979 (Ley Orgánica 3/1979 del 18 de diciembre) es la norma por la cual se constituye la Comunidad Autónoma Vasca y esta accede a su autogobierno. La CAV queda constituida por los Territorios Históricos o provincias de Bizkaia, Guipúzcoa y Álava, y sus competencias autonómicas se fundamentan en la foralidad histórica de estos territorios. Sin embargo, la unidad de las tres provincias no se corresponde al País Vasco o Euskal Herria. Tal y como Eusko Ikaskuntza (Sociedad de Estudios Vascos) define en su presentación: *“Se llama Euskal Herria o Vasconia a un espacio o región cultural europea, situado a ambos lados de los Pirineos y que comprende territorios de los estados español y francés. Por lo tanto, se conoce como Euskal Herria o Vasconia al espacio en el que la cultura vasca se manifiesta en toda su dimensión. La zona al norte de los Pirineos (conocida comúnmente como Iparralde) está compuesta por Lapurdi, Baja Navarra y Zuberoa, territorios que en la organización administrativa francesa están adscritos al Departamento de los Pirineos Atlánticos. La zona al Sur (conocida como Hegoalde) la componen Navarra, Álava, Bizkaia y Gipuzkoa, conformando la primera la Comunidad Foral de Navarra y las tres últimas la Comunidad Autónoma del País Vasco”*.

Fuente: <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/>

¹⁶ Fuente: Fundación Víctimas del Terrorismo

http://www.fundacionvt.org/index.php?option=com_dbquery&Itemid=82&task=ExecuteQuery&qid=1&previousTask=

¹⁷ *Ibidem*.

No obstante, la reacción del Gobierno de España al inestable clima socio-político también resultó problemática: a la banda terrorista ETA se sumó la violencia de organizaciones paramilitares que ejercían la llamada “guerra sucia” contra el grupo terrorista. Estas organizaciones, siendo los GAL el caso más paradigmático, operaron durante los años ochenta bajo la protección del Gobierno de España en forma de terrorismo paraestatal. La falta de respuesta política y la acción represiva del Gobierno central no hizo sino acrecentar la brecha entre los Gobiernos autonómico y central. Como consecuencia de la pasividad política y de la represión policial, así como, por una parte, la repulsa al terrorismo de gran parte de la sociedad y, por otra, la pasividad en las negociaciones políticas, la población vasca se polarizó y fragmentó. La incapacidad del Gobierno central ha sido patente, no solo en los años más duros del terrorismo sino también, posteriormente, en época de tregua: la vida política vasca ha sido incapaz de un pleno desarrollo por las constantes ilegalizaciones de partidos políticos nacionalistas vascos de izquierdas, *abertzale*, por parte del poder judicial español arguyendo enlaces con ETA.

En definitiva, la relación España-Euskadi ha venido marcada por el terrorismo de ETA y sus consecuencias: la incapacidad de una relación igualitaria entre Estado central y Autonomía, la salida de capital e inversiones, víctimas, la lucha callejera o *kale borroka*, las ilegalizaciones, presos, amenazados, represión y, en definitiva, una historia política no desplegada a nivel social o cultural sino estancada en las posibles configuraciones del espacio político. Además, el anquilosamiento de la vida política está marcado también por los pactos y coaliciones imposibles, justificadas por el contexto vasco que en multitud de ocasiones han olvidado los estandartes de partidos políticos de izquierdas o derechas por el juego entre nacionalismo y no nacionalismo.

2.1.1. Consecuencias económicas y sociales del terrorismo

Si al contexto político del País Vasco de los años ochenta y noventa se le añade la decadencia económica que la región y, en especial, la margen izquierda de la ría de Bilbao sufrieron durante los años ochenta, el caldo de cultivo para la conflictividad laboral, social

y política fue el apropiado: el desmantelamiento de la industria pesada vasca trajo consecuencias fatales para el crecimiento y la bonanza económica que llevaba sucediendo más de un siglo en la CAV; en consecuencia, con la alta tasa de paro y la gran conflictividad laboral -a su vez, relacionada con movimientos sindicales de izquierda, pero también con movimientos políticos nacionalistas- la Euskadi de la década de los ochenta estaba en declive.

Por otra parte, el terrorismo también conllevó consecuencias económicas, tanto costes directos (indemnizaciones a víctimas o seguros por daños materiales) como indirectos (por ejemplo, inversiones no realizadas en territorio vasco a causa de la amenaza terrorista o el dinero recibido por extorsiones y secuestros). No obstante, el cálculo de los costes indirectos y de la huida de capital son estimaciones no consensuadas. Del mismo modo, los pagos de seguros o indemnizaciones son difíciles de calcular ya que se nutren de diversas fuentes y categorías¹⁸. A pesar de todo, lo que ineludiblemente se refleja es el clima de inestabilidad económica del País Vasco durante las décadas de 1980 y 1990.

¹⁸ Por una parte, las cuantías pagadas por el Consorcio de Compensación de Seguros por daños personales y materiales provocados por el terrorismo entre 1971 y 2001 se estiman en 161 millones de euros; a su vez, las indemnizaciones pagadas a víctimas del terrorismo, incluida la *kale borroka*, son de 395 millones de euros. Fuente: López Romo, Raúl. *Informe Foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas, 1968-2010*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, Dirección de Promoción de la Cultura del Gobierno Vasco, 2014.

Por otra parte, Mikel Buesa, catedrático de Economía Aplicada, promotor del partido Unión, Progreso y Democracia y hermano del dirigente del PSE-EE asesinado por ETA Fernando Buesa, considera que *"la financiación anual de ETA-Batasuna se limita a una cifra equivalente al 0,05 por 100 del PIB regional; el valor de la pérdida de vidas humanas, las destrucciones físicas y el coste de la seguridad, se eleva cada año hasta el 1,2 por 100 del PIB; y el impacto sobre el crecimiento económico alcanza un promedio del 21,3 por 100 del PIB"* en Buesa, Mikel. "Consecuencias Económicas del Terrorismo Nacionalista en el País Vasco". *Documento de Trabajo* nº53, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Enero 2006, pág. 2.

La Ertzaintza, policía autonómica del País Vasco, se nutre de los datos de Buesa del Informe de la Cátedra de Economía del Terrorismo de la Universidad Complutense de Madrid para establecer en 1.377 millones de euros los costes directos (entre 1993 y 2008) y para calcular como costes indirectos la pérdida en inversión de aproximadamente 150.000 millones de euros, lo que supondría que la economía vasca se ha visto disminuida en un 20% de su PIB. Fuente:

<http://www.ertzaintza.net/public/wps/portal/antiterrorista/coste-terrorismo>

Además, aunque en menor medida, habría que añadir las consecuencias económicas de la política de dispersión de presos llevada a cabo por los Gobiernos español y francés. Según distintos informes de Etxerat, *"asociación de familiares y allegados de presos/as, exiliados/as y deportados/as políticos vascos"* tal y como se define en su web (<http://www.etxerat.eus/index.php/es/quienes-somos>) con datos de 2009 el gasto general a cargo de los familiares es de, aproximadamente, 14 millones de euros al año que, multiplicado por los 25 años en los que la política de dispersión lleva activa, da lugar a más de 350 millones de euros.

Sin embargo, se ha de tener en cuenta la parcialidad de todos estos informes: por ejemplo, los estudios de Mikel Buesa recogen, como recursos del entramado terrorista, subvenciones y fondos de, entre otros, el periódico Egunkaria y de Udalbiltza (asamblea de municipios del País Vasco), entidades que fueron, posteriormente, absueltas de todos los cargos de pertenecer al entramado de ETA. Por otra parte, los costes indirectos son aún más volátiles, no solo porque el número de amenazados por ETA es indeterminado, sino también por la contingencia de la inversiones económicas.

El declive económico, la conflictividad laboral, el estancamiento político y el clima de violencia, entre otros factores, provocaron el gradual distanciamiento entre ETA y la sociedad vasca.

Más allá de las consecuencias económicas del terrorismo, el calado social de ETA ha disminuido desde un apoyo inicial hasta una repulsa mayoritaria. De este modo, cabe recordar que ETA obtuvo gran apoyo social a finales de los años sesenta bajo el manto común del antifranquismo:

“predominó una actitud de comprensión hacia ETA. No se la veía como una amenaza para el horizonte de libertades perseguido, sino que se tenía a sus miembros como compañeros de lucha, que podían estar equivocados en cuanto a su forma de actuar, pero que estaban en la misma barricada”¹⁹.

Después, durante la Transición, ETA incrementó sus atentados y el aparente consenso con el que el paso a la democracia se llevó a cabo en el resto del Estado no se trasladó al País Vasco: ETA, la represión de las Fuerzas de Seguridad del Estado, la violencia desde la extrema derecha y otros resquicios franquistas contribuyeron a la escalada de violencia durante la Transición vasca. La democratización del régimen dictatorial no fue otorgada desde estamentos políticos, sino exigida desde movimientos reivindicativos tanto desde asociaciones de izquierdas como desde el nacionalismo vasco.

Gracias a las herramientas que la democracia ofreció, las manifestaciones y movilizaciones de diversa índole tomaron las calles del País Vasco y las reivindicaciones de los distintos partidos políticos y sindicatos tomaron otras configuraciones. En este contexto, la respuesta social a los actos terroristas y el apoyo a la violencia se confrontaban a menudo en las calles, siendo, todavía durante la década de los ochenta, más mayoritarias las movilizaciones del entorno de la izquierda *abertzale* ya que aún *“las instituciones democráticas no levantaron la bandera de las víctimas del terrorismo”²⁰*, concentrando los actos contra los asesinatos de ETA en los sectores profesionales o familiares de la víctima.

¹⁹ López Romo, *Informe Foronda*, pág. 28.

²⁰ *Ibidem*, pág. 49.

Con la consolidación democrática, se reafirmó el declive del apoyo a la banda terrorista: a nivel institucional, se crearon asociaciones a favor de las víctimas y se promulgaron pactos en contra del terrorismo; a nivel social, la reacción ciudadana comenzó a emerger. El impacto sobre la opinión pública de algunos atentados -por ejemplo, el coche bomba de Hipercor en Barcelona en 1987, pero también los asesinatos cometidos por los GAL- provocó hartazgo y repulsa concentrada y avivada por las distintas asociaciones de nueva creación:

“El distanciamiento en el tiempo del franquismo, las masacres cometidas por ETA, la labor de sensibilización realizada por organizaciones como Gesto por la Paz y la unidad de las fuerzas democráticas contra el terrorismo fueron factores que ahondaron en la pérdida de prestigio entre los vascos de la violencia como herramienta política”²¹.

No obstante, el punto de inflexión con el que el apoyo social a la banda terrorista cayó en picado fue tras el secuestro y asesinato del concejal del Partido Popular Miguel Ángel Blanco en 1997²². Asimismo, la represión y criminalización por parte del Gobierno español de los partidos políticos de la izquierda nacionalista, la clausura de periódicos como *Egin* y *Egunkaria*, la ilegalización de organizaciones juveniles *abertzales* y las sucesivas treguas fracasadas en 1998, 2004 (en Catalunya), 2006 y 2010 no auguraban un desestancamiento de la situación²³. Sin embargo, el anuncio del 20 de octubre de 2011

²¹ *Ibidem*, pág. 76.

²² Según el euskobarómetro de Mayo de 2015 el apoyo total a ETA de la sociedad vasca supone menos de un 1%. Fuente: http://www.ehu.eus/documents/1457190/1525260/EB_Mayo15.pdf; Además, los datos del último euskobarómetro de octubre de 2017 indican también que *“la violencia, la pacificación, los presos o el problema vasco se mantienen en el 1% en su conjunto, quedando muy relegados”* en *Euskobarómetro*. Universidad del País Vasco, octubre 2017, online: https://www.ehu.eus/documents/1457190/1525260/EB_int_Octubre17.pdf/61c6b447-ca96-5615-0c4a-f8ead70247f1, pág. 9.

Incluso en el entorno de la izquierda abertzale, *“el apoyo total a ETA entre los votantes de HB ha oscilado entre el 20% de 1995 y el 3% de 2007, mientras su justificación crítica de la actividad de dicha organización se ha movido en esas mismas fechas del 34% al 11%”* en López Romo, *Informe Foronda*, pág. 117.

²³ La criminalización de numerosas organizaciones de la sociedad civil vasca tuvo su cénit en el macrosumario 18/98 abierto por el juez Baltasar Garzón entre mayo y julio de 1998. Mediante la conocida popularmente como doctrina de "todo es ETA" se imputó a varias asociaciones y empresas comerciales por dar apoyo económico y mediático a ETA. Entre los colectivos clausurados se encontraban AEK (centro de enseñanza de euskera para adultos) y el periódico *Egin*. Finalmente, en el juicio celebrado entre 2005 y 2007 fueron procesadas 47 personas (de las más de 250 personas detenidas). En junio de 2009 el Tribunal Supremo dictaminó que el cierre de Orain, S.A. (propietaria de *Egin*) fue ilícito, aunque mantuvo las penas de cárcel. El último preso del macrosumario fue excarcelado en enero de 2018, tras 12 años. Fuentes: Ferrer, Mariano. *Análisis del proceso y sentencia del sumario 18/98*. Bilbao: Manu Robles-Arangiz Insitutua Fundazioa, 2007; Fernández, David. "El Supremo decreta la ilicitud del cierre del diario 'Egin' 11 años después de su clausura". *Diagonal Periódico*, 11 de junio de 2009, <https://www.diagonalperiodico.net/supremo-decreta-la-ilicitud-del->

del cese definitivo de la actividad armada propició el clima de estabilidad que se vive hoy en día. En este contexto, tanto el último anuncio público de desarme²⁴ como la verificación oficial del cese de la actividad armada han venido de la mano de figuras internacionales de la Organización de Naciones Unidas (ONU).

Como contrapunto, cabe destacar que el Gobierno español no ha dado por suficiente ni el anuncio de cese definitivo de la violencia ni la noticia del desarme de ETA. En este sentido, ha continuado con la lucha política antiterrorista efectuando detenciones, criminalizando sectores nacionalistas vascos y, en última instancia, ha seguido aplicando la llamada “política de dispersión” (al igual que el Gobierno francés²⁵) a los presos vascos –con delitos de sangre y sin ellos-, vulnerando sistemáticamente los derechos de los presos amparados en la reforma del Código Penal de 1995 y por los consiguientes cambios jurisprudenciales. No obstante, estos casos están siendo denunciados y sentenciados como vulneración de los derechos humanos por el Tribunal Europeo de Derechos Humanos (TEDH) de Estrasburgo²⁶.

A pesar de la paulatina desaparición del terrorismo, la relación política entre Euskadi y España continúa siendo problemática. El cese definitivo de la violencia por parte de ETA no ha derivado en la normalización de las relaciones políticas y prosiguen las tensiones por cuestiones como el desarme o la dispersión de los presos por lo que, las materias ligadas al terrorismo aún continúan en la palestra política.

Con todo, Euskadi ha conseguido, en apenas dos décadas, situarse de nuevo como una región puntera en economía y desarrollo social. Las inversiones en turismo e investigación y la terciarización de la sociedad vasca, se han erigido como el contrapunto al terrorismo

cierre-del-diario-egin-11-anos-despues-su-clausura.html; y *Euskal Irrati Telebista*. “Sale de la cárcel Joxean Etxeberria, el último preso del macrosumario 18/98”. *Radio Euskadi*, 4 de enero de 2018, <http://www.eitb.eus/es/noticias/politica/detalle/5313361/sale-joxean-etxeberrria-ultimo-presos-sumario-1898-4-enero-2018/>

²⁴ ETA anunció su desarme definitivo el 8 de abril de 2017 en una comunicado remitido a la cadena británica BBC: <http://www.bbc.com/news/world-europe-39512637>

²⁵ No obstante, desde principios del año 2018, el Gobierno francés ha invertido la política de dispersión y está tramitando el acercamiento de los presos a la cárcel de Mont-de-Marsan, la prisión francesa más cercana al País Vasco. Fuente: http://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/02/28/eta-premiers-rapprochements-de-prisonniers-basques_5263633_1653578.html

²⁶ Valga como ejemplo la anulación por parte del TEDH de la llamada “doctrina Parot”, ley “que suprime los beneficios sobre las penas y los retiene en prisión aun y cuando la hayan cumplido en su totalidad, así hasta mantenerlos durante 30 años en prisión” en Etxerat y Lokarri, ed. *Informe ¡No a la dispersión!*. Online: <http://etxerat.info>
La ley quedó anulada tras un recurso particular ya que se consideró que la norma vulneraba el Convenio Europeo de Derechos Humanos.

y a la desindustrialización. Hoy en día, el Índice de Desarrollo Humano de la Comunidad Autónoma de Euskadi es de 0,915:

“El Índice de Desarrollo Humano (IDH) de la C.A. de Euskadi sitúa a la sociedad vasca entre las más desarrolladas del planeta, según datos elaborados por Eustat, que ha calculado el IDH de la C.A. de Euskadi para el periodo 2010-2014 aplicando la metodología del Programa de la Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD)”²⁷.

Asimismo, el PIB vasco (datos 2015²⁸) se sitúa por encima de la media europea y del mismo modo, las cifras del porcentaje de gasto en innovación de la CAV (datos de 2016) es equiparable a la media europea²⁹.

2.1.2. Terrorismo y cultura

En la década de los sesenta se produjo un despertar de la cultura vasca en diferentes ámbitos aun en el contexto de represión franquista. El movimiento de recuperación colectiva y popular de la cultura vasca supuso un hito y una regeneración en numerosos planos artísticos con figuras tan conocidas como Jorge Oteiza o Eduardo Chillida. Además, el impulso al *euskera* condicionó a multitud de creadores en el ámbito de la literatura o la nueva canción popular, donde destaca *Ez dok Hamairu*, grupo del que sus conciertos se convertirían en *“verdaderos actos de afirmación nacional”*³⁰. Este es precisamente el tiempo en el que surge ETA:

“Se trata, en definitiva, de la aparición en la escena cultural y política de la generación que no ha conocido la guerra y que, para bien o para mal, está libre del apabullante peso que la historia supone para el nacionalismo tradicional”³¹.

²⁷ Fuente:

http://www.eustat.eus/elementos/ele0013500//ti_La_CA_de_Euskadi_alcanza_uno_de_los_indices_de_desarrollo_humano_mas_altos_del_mundo/not0013564_c.html#axzz4FuozNbJt

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Fuente: http://www.eustat.eus/elementos/ele0003200/ti_Gasto_en_ID_PIB_por_pais_2005_-_2016/tbl0003292_c.html

³⁰ Casanova, Iker. *ETA: 1958-2008. Medio siglo de historia*. Tafalla: Txalaparta, 2007, pág 54.

³¹ *Ibidem*.

Al insertarse en este contexto, ETA contó con un frente cultural muy activo durante la década de los sesenta y llevó a cabo una férrea defensa del *euskera*, entendiendo el idioma diferenciador como el elemento definitorio del pueblo vasco. Asimismo, trataron de involucrar a los protagonistas del renacimiento cultural en su lucha, bajo la amenaza común de la opresión franquista, y el ideario de Oteiza estuvo muy presente antes de la escisión culturalista durante de la V Asamblea (1966-1967). Igualmente, cabe destacar que muchos de sus primeros miembros como, por ejemplo, el escritor José Luis Álvarez Eparantza “Txillardegi” fueron figuras clave en la renovación de la cultura vasca tradicional³².

La creación artística fue, en consecuencia, una nueva forma de manifestación, en contra del *status quo*, que investigó y desarrolló nuevas formas de expresión más allá de las propias del nacionalismo vasco tradicional.

Sin embargo, esta concepción del arte como método revolucionario dejó de tener peso en ETA y durante la mencionada V Asamblea, el frente cultural abandonó la banda (coincidiendo con la asunción de la lucha armada). La literatura mantuvo, no obstante, cierto contacto con ETA al instaurarse como temática. Desde finales de los años sesenta, se desarrolló un subgénero literario que tuvo a la banda como protagonista:

“despegándose del relato de una ETA épica por su lucha durante el franquismo, para centrarse en aspectos más prosaicos”³³

Cabe destacar, por ejemplo, novelas introspectivas sobre la soledad del terrorista o relatos con una estructura narrativa novedosa como *Ehun metro* (“Cien metros”) de Ramón Saizarbitoria que fue publicada por primera vez en 1970.

Por otra parte, el *euskera* y su renacer en la sociedad vasca han tenido ataques desde el Gobierno central y grupos de presión de ideología ultraderechista, como el autodenominado sindicato Manos Limpias, con la intención de criminalizar la cultura vasca apelando a una supuesta relación con ETA. La puesta en marcha del *euskera batua* (unificado), la red de *ikastolas* y la promoción del *euskera* que desde el Gobierno Vasco se

³² Su primera novela titulada “Leturiaren egunkari ezkutua” (El diario secreto de Leturia) fue publicada en 1957 y es considerada la primera novela moderna en *euskera* por sus innovaciones temáticas (presenta la introspección existencial del personaje en estado de conflicto con la sociedad).

³³ López Romo, *Informe Foronda*, pág. 74.

viene llevando a cabo contrasta con la tendencia criminalizadora por parte del Gobierno de España contra medios de comunicación como los periódicos *Egin* y *Gara* o contra los centros de enseñanza de *euskera* AEK, por su supuesta vinculación con ETA.

Por todo ello, el nexo entre el terrorismo y la cultura vasca ha adquirido distintas formas a lo largo de la historia y el MGB tampoco se ha mantenido al margen de esta coyuntura: las negociaciones, la construcción y la apertura del museo se desplegaron en un contexto de crisis económica y terrorismo.

En la citada situación socioeconómica, el renacimiento de la economía vasca viene dado por un factor cultural, al menos a priori: la inversión en el MGB. Las negociaciones con la Fundación Salomon R. Guggenheim (en adelante FSRG) comienzan en 1991 y lo que en principio fue una inversión de alto riesgo se ha convertido en el símbolo de la regeneración urbanística bilbaína y por extensión, vasca. De este modo, la imagen que Bilbao proyectaba al exterior comenzó a cambiar: la crisis económica y el terrorismo empezó a dar paso al turismo y la fuerza de la violencia fue cayendo poco a poco, ya que la meta final del MGB era *“cambiar la imagen del País Vasco. Este eslogan resume tal vez mejor que ningún otro el objetivo global del museo bilbaíno”*³⁴. Por lo tanto, el objetivo fue no solo de solucionar la crisis económica y la violencia a través del establecimiento del museo sino, a su vez, tratar de mejorar la imagen que Bilbao y por extensión, el País Vasco tenía a principios de los años noventa a través de una estrategia cuasi publicitaria.

La relación entre ETA y el MGB se explicitó en los días previos a la inauguración, el 13 de octubre de 1997 cuando ETA asesinó a un policía autonómico en la explanada de acceso al museo. Sin embargo, tras este atentado y en vista de la publicidad internacional que el museo atrajo, la estrategia del grupo terrorista fue otra:

*“ETA adoptó la política de no atacar el museo, pues, pese a tratarse de un objetivo fácil para su propia propaganda, un atentado semejante habría puesto en peligro cualquier tipo de apoyo internacional a la organización”*³⁵.

³⁴ Zulaika, Joseba. *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid: Editorial Nerea, 1997, pág. 153.

³⁵ Zulaika, Joseba, “Bilbao deseada: el malestar de la “krensificación” del museo”, en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Editorial Akal, 2007, pág. 169.

De este modo, el museo permaneció de espaldas a la realidad política que se desarrollaba a su alrededor. En efecto, las propias negociaciones desiguales con la FSRG de Nueva York se justificaron como *“el impuesto que pagan los vascos para librarse de las consecuencias negativas de ser tachados por los medios internacionales como terroristas”*³⁶.

Como consecuencia del contexto sociopolítico, las negociaciones entre el Gobierno Vasco y la FSRG se mantuvieron, inicialmente, en secreto, a sabiendas del revuelo social y la respuesta terrorista que un proyecto de tal magnitud pudiese causar: la inversión en un centro cultural no parecía la respuesta a los problemas del momento -conflictividad laboral, alta tasa de paro, terrorismo y violencia callejera- y, sin embargo, resultó ser el símbolo de la regeneración urbana, política y social del País Vasco.

Hoy en día, y tras más de cinco años sin terrorismo, la violencia ha dejado de ser una preocupación principal para la sociedad vasca³⁷ y la pregunta sobre la desigualdad en la que se realizaron las negociaciones entre el museo neoyorkino y el Gobierno Vasco emergen: ¿se invirtió demasiado en aras de mejorar la imagen público-institucional del País Vasco?

En un contexto de normalidad política, una vez superado el complejo y asentado el MGB, brotan las preguntas sobre la legalidad y la necesidad de tal inversión. Tal y como Joseba Zulaika explica:

*“la urgencia de este cometido [la necesidad de transformación de esa imagen negativa] explica por qué a los vascos no les importo aceptar las evidentes desigualdades que impone un museo krensificado. Incapaces de desarrollar una política de pacificación, los políticos se centraron en una política de la construcción”*³⁸.

Las consecuencias de la inversión en el MGB se hicieron notar en lo económico, pero las consecuencias de la instalación de un museo global en un ámbito geográfico de fuerte

³⁶ *Ibidem*, págs. 167-168.

³⁷ Según los últimos euskobarómetros de Mayo de 2015 y de Octubre de 2017 la preocupación por la violencia, la pacificación, los presos o el problema vasco no llega al 1%.

Fuente: http://www.ehu.eus/documents/1457190/1525260/EB_Mayo15.pdf y

https://www.ehu.eus/documents/1457190/1525260/EB_int_Octubre17.pdf/61c6b447-ca96-5615-0c4a-f8ead70247f1

³⁸ Zulaika, “Bilbao deseada: el malestar de la “krensificación” del museo”, pág. 168.

arraigo nacionalista se fueron desplegando a lo largo de los años, dando lugar a una paradoja nacionalista de la que Zulaika se hizo eco:

“la operación implicó transferir la soberanía de la esfera política del Estado español a la esfera cultural de un museo de Nueva York. No podemos construir nuestro propio Estado independiente, pero al menos podemos construir un museo global”³⁹.

El trasvase de poder hacia una corporación extranjera liberaba al Gobierno Vasco de la dicotomía Euskadi-España en la que la política vasca estaba sumergida y del mismo modo, repudiaba la autoridad del Gobierno central en Euskadi. Este movimiento, enarbolado por el Partido Nacionalista Vasco (en adelante PNV) como una victoria ante el dominio español, contrasta con el poder real que la política local tiene en los órganos de decisión del MGB.

Más allá de lo político, la paradoja nacionalista ha superado esa barrera y resulta patente a nivel social y artístico. La escasa representación de artistas y agentes culturales locales en el MGB es reflejo de la desigual negociación llevada a cabo, espejo del trasvase hacia el museo global: el paso del silenciamiento y criminalización de la cultura vasca por parte del Gobierno español, a la no repercusión dentro del museo global de la población y de los artistas residentes en el País Vasco y en definitiva, obviar e ignorar el contexto local dentro de las esferas transnacionales que rigen el MGB.

El museo global mira hacia el exterior y no reinvierte en activos culturales o sociales lo que la sociedad vasca invirtió como partícipe de la financiación mediante fondos públicos del proyecto. Además, con el argumento del “efecto Guggenheim” las críticas de sectores culturales y artísticos son menospreciadas, solo dando validez al efecto económico y no a la repercusión social y cultural. Todavía no ha habido una valoración crítica sobre la instalación e inversión del museo, ni siquiera con la renovación del acuerdo entre la Fundación Guggenheim neoyorkina y su homóloga bilbaína tras los primeros 20 años de relación en Diciembre de 2014.

³⁹ *Ibidem*, págs. 168-169.

La repercusión mediática y el impacto económico esconden la falta de huella social y cultural del MGB: la valoración acrítica de la huella del museo ha permitido ceder la soberanía cultural antes amenazada por el Gobierno central, según el relato nacionalista vasco, a una corporación extranjera, que ignora, del mismo modo, el contexto sociocultural local.

2.2. Política cultural: regeneración, institucionalización y gobernanza

El clima de inestabilidad política y económica que el País Vasco sufría a finales de los años ochenta repercutió en el arte y la cultura ya que, al formar parte de la estrategia política, su autonomía estaba en peligro: por una parte, los intentos asociacionistas que los artistas vascos habían llevado a cabo a lo largo de las décadas de los setenta y ochenta habían sido respaldados por distintos grupos sociales y políticos, perdiendo, los artistas, parte de su soberanía creativa; por otra parte, la clase política había asumido símbolos artísticos de las luchas sociopolíticas de décadas anteriores, además de utilizar museos y ayudas como propaganda y actos de ensalzamiento de lo vasco dentro del panorama internacional.

Tras la firma del Estatuto de Autonomía en 1979, el reto fue poner en marcha unas políticas culturales y la industria cultural vasca que aún no había sido desarrollada estructuralmente dada la represión franquista. Además, la dificultad a la que se enfrentaba el mundo creativo vasco era el de ser una cultura minoritaria en un contexto, los años setenta, en el que ya se avistaba la mundialización económica y comunicativa.

El renacimiento cultural que la sociedad vasca había experimentado desde finales de la década de los sesenta tuvo un gran impacto a nivel social, pero la politización de los artistas impedía que el movimiento repercutiese a nivel institucional. Fue a partir de los años setenta, con la institucionalización del *euskera* y el nacimiento de la Radio Televisión Pública Vasca (en adelante EITB), cuando el tejido cultural fue asentándose. A pesar de todo, la cultura vasca siempre se ha visto supeditada primero, a la cultura estatal y, después, al dominio internacional: la estructura desigual de los medios de comunicación, la situación en diglosia del *euskera* y el desarrollo de políticas culturales que favorecieron las infraestructuras por encima del contenido provocaron la falta de una inversión creativa fértil.

En este contexto, se distinguen tres fases en la evolución de las políticas culturales de Euskadi⁴⁰: la primera, el periodo comprendido entre 1979 y 1987, es la fase de normalización y restauración de la cultura vasca políticamente perseguida durante el Franquismo; la segunda fase, entre 1988 y 2001, se subdivide, igualmente, en dos periodos, el primero, entre 1988 y 1991, es el tiempo de la institucionalización y el segundo, entre 1991 y 2001 la época de inversión en grandes equipamientos en vista a la revitalización económica; por último, a partir de 2002, se marca una voluntad de gobernanza cultural caracterizada por el Plan Vasco de Cultura (en adelante PVC) del Gobierno Vasco.

Por lo tanto, los años de restauración sirvieron para dotar a la sociedad vasca del equipamiento de difusión necesario, con la especial relevancia de EITB y de un sistema de ayudas a la creación y difusión. En general, se trató de relanzar un sector antes marginado. Tras ello, y con la consolidación de estructuras, organismos, presupuestos e instituciones, se procedió a dotar a la CAV de una red de infraestructuras culturales. El exceso de inversión en equipamiento contrasta, no obstante, con la desigual atención en políticas dirigidas a la formación y conciencia cultural de la sociedad:

“la sobreinstitucionalización que caracterizará al País Vasco, también la esfera cultural, tendrá como consecuencia (no deseada) la desactivación de la efervescencia social y cultural que se vivió en la década de los 70”⁴¹.

La politización de la cultura vasca que se fraguó desde el Franquismo fue el elemento distintivo de su ebullición y respaldo social. Al pretender trasladar esta vitalidad y apoyo social a un plano oficial e institucional, las políticas culturales fallaron. A pesar de ello, desde el mundo institucional, se intentó -y se sigue intentado- mantener el carácter local e identitario vasco (reminiscente del vínculo con las luchas antifranquistas), que, por el contrario, se subvirtió hacia lo folklórico, dejando a la cultura vasca como un cliché fácilmente fagocitado por la cultura global. En este contexto, artistas y público han tenido difícil el vínculo con la cultura institucional que ha invertido mayoritariamente en

⁴⁰ Zallo, Ramón. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas, 2012.

⁴¹ Martínez de Albéniz, Iñaki. “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”. *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11, nº 3 (2012), pág. 152.

producción y construcción de infraestructuras y *“muy poco en formación, en creación pura y en innovación”*⁴². Las consecuencias de una política cultural pensada solo desde la rentabilidad simbólica resultaron alienadoras:

*“La apuesta solo por lo patrimonial y simbólico y la instrumentalización de lo cultural como parte de la imagen para la economía urbana lastró el surgimiento de una industria cultural en el País Vasco y trajo un dualismo cultural. Convivían de forma separada la cultura étnica (con sabor patrimonial y funciones de legitimación política) y una cultura moderna, clónica y global, poco atenta a la producción propia”*⁴³.

Sin un plan cultural integral e inclusivo la cultura vasca estaba abocada a la dualidad entre etnicidad y globalidad: el Departamento de Cultura se ha centrado en la exaltación del exotismo de la identidad vasca a través de la inversión en el acervo simbólico y en la promoción de grandes proyectos globales, situando a la cultura vasca como una atracción más dentro de la experiencia de la emergencia de las periferias culturales. Sin la atención institucional a la creación y la innovación no puede haber renovación cultural ni contenido, por lo que la sociedad vasca se aleja de la cultura vasca. Por ello, sincrónicamente, la cultura globalizada emerge con fuerza ante la falta de una política cultural arraigada.

Como ya se ha mencionado anteriormente, a consecuencia de la profesionalización e institucionalización de los símbolos y elementos de la efervescencia cultural de los años sesenta, los artistas que habían protagonizado la revolución artística se instalan dentro de las instituciones. Por tanto, su imaginario artístico, que partía de la simbología de la lucha política antifranquista y de la Transición, se asumió por parte de las instituciones, vampirizando la marca de la Vanguardia Vasca (en adelante VV) y oficializando su iconografía.

El paradigma de la sobreinstitucionalización y las grandes inversiones en infraestructura es el MGB, que ilustra la brecha entre inversión económica e impacto cultural. El museo es el ejemplo de una política cultural que navega en la indeterminación cultural sin

⁴² *Ibidem*, pág. 155.

⁴³ Zallo, *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*, pág. 48.

discurso crítico o diálogo que justifique su instalación en el País Vasco. En consecuencia, el MGB se erige como un simple museo clónico estadounidense en territorio vasco, tal y como lo describió Carol Becker en 1999:

“la experiencia de viajar a Bilbao para ver los EE.UU. –exposiciones comisariadas que no tienen como objetivo representar el arte hecho en España y mucho menos la particular situación de los vascos”⁴⁴.

Además, las diversas crisis económicas también han acrecentado la distancia entre instituciones y el sector cultural: los organismos concentran el grueso de las ayudas económicas a la cultura y buscan el valor añadido del hecho cultural en forma de turismo, urbanismo o economía, en lo que el sociólogo Ramón Zallo denominó *“cultura intervenida”⁴⁵*.

Por el contrario, como consecuencia positiva de la institucionalización de la cultura en el País Vasco a partir de los años ochenta, se ha de mencionar la profesionalización y el asentamiento del sistema educativo del sector artístico con la creación de la Facultad de Bellas Artes adherida a la Universidad del País Vasco (en adelante UPV-EHU), que habían sido reivindicaciones constantes desde los últimos años del Franquismo. La Facultad ha concentrado la formación artística en Euskadi y ha marcado un potente núcleo de creación en siguientes generaciones. Al mismo tiempo, el Gobierno Vasco, las Diputaciones Forales y los Ayuntamientos consolidaron una red de becas, ayudas y premios como única pero potente política de apoyo a la creación artística: el soporte económico se convierte en la única forma de protección del sector creativo. Si bien la impulsión de la red de becas fue puntera a nivel estatal, no supusieron una respuesta integral a las necesidades del sector sino un mero aval monetario.

⁴⁴ Traducción de la autora: *“the experience of travelling to Bilbao to see U.S. –curated exhibitions in a museum whose mission has little to do with art making in Spain, and even less to do with the particular situation of the Basques”* en Becker, Carol. *“The Romance of Nomadism: A Series of Reflections”*. *Art Journal*, Vol. 58, No. 2 (Summer, 1999), pág. 22.

⁴⁵ Zallo, R. ed. *Industrias y políticas culturales en España y País Vasco*. Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1995, pág. 272.

2.2.1. El Plan Vasco de la Cultura (PVC)

A partir de la consolidación del MGB, el Gobierno Vasco controlado por el PNV comenzó a implementar el desarrollo de políticas culturales más cercanas a un sistema de gobernanza cultural (tercera fase de las políticas culturales) y no como simple incremento cuantitativo de redes e instituciones. La gobernanza cultural promueve:

“la relación entre los distintos niveles del sistema de política cultural, esto es, la forma de interacción de las administraciones públicas con el mercado y las organizaciones privadas o de la denominada sociedad civil, de suerte que dichas relaciones no van a obedecer a una subordinación jerárquica, sino a una integración en redes de co-decisión pública-privada-civil”⁴⁶.

El propio MGB, como fundación privada con presencia mixta, se gestiona desde un sistema de gobernanza que permite una dirección no condicionada por un gestor único. A pesar de que distintas instituciones locales participan del sistema de administración del MGB, la gestión se realiza, no obstante, desde la perspectiva única de lo económico, es decir, en parámetros empresariales. La organización del MGB no hace sino blindar su política cultural a los agentes externos, permitiendo la incursión de las instituciones políticas vascas solo a nivel económico, mientras que la dirección cultural permanece en manos de la FSRG en Nueva York.

No obstante, a pesar de que el modelo de gobernanza económica del MGB no resulta satisfactorio en el plano cultural, hace emerger, por primera vez, un modelo de verdadera política cultural a través de la participación de diferentes sistemas expertos y no, como en fases anteriores, un gobierno de la cultura, es decir, una cultura al servicio de la política.

En este sentido, la CAV se encuentra, hoy en día, en proceso de transición hacia una fase de gobernanza cultural. Los primeros pasos se comenzaron a dar con el lanzamiento del PVC en 2004 que coordinó a los tres niveles de instituciones (Gobierno Vasco, Diputaciones Forales y Ayuntamientos), así como a distintos agentes sociales. El Plan comenzó su andadura en 2002 con el Consejo Vasco de la Cultura (en adelante CVC), órgano dependiente del Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, formado por

⁴⁶ Martínez de Albéniz, “La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural”, pág. 162.

expertos en distintas disciplinas artísticas y otros profesionales del sector de la cultura. El PVC nació como revisión al sistema de cultura que hasta entonces se había llevado a cabo con la voluntad de invertir la relación entre política y cultura y fomentar la cultura tanto desde el propio sector como desde la sociedad civil.

El primer PVC, publicado en 2004 y de aplicación entre los años 2004 y 2009, planteó un marco conceptual donde prima la voluntad de heterogeneidad e integración, aunque desde el prisma de la cultura e identidad vascas. En este sentido, trata de integrar la comunidad vasca local en una identidad cultural común sin caer en conflictos identitarios, es decir, un intento de desplegar un sentido de cultura vasca más amplio *“entendida como un resultado más o menos equilibrado de legado y presente cultural y como un concepto estrictamente cultural”*⁴⁷. El PVC plasma la voluntad de despolitizar el panorama cultural vasco a través de un discurso en torno a la ciudadanía global, en un intento de ser una herramienta para el consenso. En esta dirección, la cultura vasca ha de ser redefinida en tanto asimilación de lo heredado y absorbido, pero también como integradora de todos los elementos de la diversidad de la realidad vasca contemporánea.

A pesar de los aparentes esfuerzos del PVC por despolitizar la cultura vasca, el programa es una constante apología a la identidad vasca, planteando el espacio cultural como construcción y reproducción de esa identidad-en-diferencia: el desarrollo del PVC se realiza desde la partición dicotómica del “nosotros-vasco” enfrentado a un todo diverso.

En este contexto contradictorio se introduce la idea de ciudad global vasca (*Euskal Hiria*)⁴⁸. A pesar de la voluntad de plantear el concepto como el nuevo espacio cultural metropolitano y transversal vasco, este deseo de simbiosis cultural entre la herencia vasca y lo global no nace de una intención comunicativa entre culturas sino por una mera razón geopolítica: la reivindicación del País Vasco como punto estratégico de la Región del Arco Atlántico, espacio transnacional de fuerte peso en el comercio marítimo⁴⁹, y como

⁴⁷ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Plan Vasco de la Cultura*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004, pág. 17.

⁴⁸ La noción de *Euskal Hiria* fue acuñada y desarrollada en la esfera literaria por el escritor Bernardo Atxaga: *“Es una sociedad de gran diversidad, extraordinariamente plural y “lo vasco”, lo que ambas concepciones nombran como tal, todo lo que tiene que ver con la lengua y la cultura vascas, está en todas partes”* en Atxaga, Bernardo. “Otra mirada”, Online (Junio 2007):

<http://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/otra-mirada>

⁴⁹ Atlantic Arc Commission, online: <http://cpmr-atlantic.org/>

región europea autónoma y transfronteriza. El propio PVC recurre a estas organizaciones administrativas alternativas con el fin de constituir al País Vasco *“como una euroregión en sí misma y por encima de las estructuras político-administrativas vigentes; o como un centro dinamizador de una euroregión que abarque a todo el Arco Atlántico”*⁵⁰. La apelación a una comunicación cultural entre regiones europeas parece responder a una cuestión política: las regiones del Arco Atlántico y las euroregiones se ven representadas de manera autónoma en la Unión Europea por lo que una proclama transfronteriza de estas características se enfrenta al carácter centralista de la política española. Por ello, el PVC se posiciona como el programa cultural para una estrategia política general del Gobierno Vasco, una posición anti-centralista y con referentes transnacionales alejados de lo estatal.

Más allá de lo territorial, el reto del PVC ha sido caracterizar la relación entre lo global y la cultura vasca: el espacio, dentro del mundo globalizado, para la exaltación de la diferencia y la identidad de una cultura minoritaria. La dificultad no solo reside en la escasa fuerza de difusión del País Vasco sino también, en el propio planteamiento que de *“lo vasco”* se hace en el PVC: la reivindicación de la herencia cultural vasca, en su mayoría íntimamente ligada a la tierra y a un pasado rural, choca con un contexto donde priman las metrópolis, lo tecnológico y lo económico.

A nivel conceptual, el texto articula la función de la cultura en tanto creadora de comunidad global y, sincrónicamente, de identidad. Esta tensión, junto con la reivindicación de las instituciones públicas como salvaguarda del desarrollo cultural cruzan la reflexión a lo largo del PVC. La solución propuesta por este primer PVC fue:

*“Se entiende aquí por cultura vasca el resultado procedente de la cultura nuclear heredada, de las culturas integradas como propias y de la cultura de la ciudadanía vasca actual y en su conjunto. De la primera se derivan una historia, idioma, símbolos, instituciones, arte, modos de vida en evolución... De las segundas se derivan el enriquecimiento y otros idiomas. De la tercera la diversidad, la síntesis y la redefinición constante.”*⁵¹.

⁵⁰ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Plan Vasco de la Cultura*, pág. 18.

⁵¹ *Ibidem*, pág. 17.

El problema radica en esclarecer el binomio “ciudadanía vasca” y “cultura vasca”: el primer término apela a un proyecto integrador y compartido; el segundo concepto requiere del legado y peso histórico de la tradición vasca, con el lastre que la identidad nacional vasca lleva consigo. A nivel artístico, la dicotomía entre un proyecto contemporáneo como integración de las particularidades de la cultura vasca dentro del programa artístico internacional, contrasta con el sentimiento nacionalista identitario de las luchas políticas vascas ya que, en la actualidad, cualquier manifestación de arte como exaltación nacional ha agotado sus posibilidades. Esta voluntad de singularidad contrasta con la intención de modernización y proyección exterior. En este sentido, el PVC pone también de manifiesto las grandes dicotomías y tensiones universales que atraviesan la cultura vasca como por ejemplo, pertenencia-diferencia, identidad-colectividad, global-local, modernidad-tradición, centro-periferia o nosotros-otro diverso.

En el plano práctico, el PVC ahonda en la necesidad de plantear una acción cultural integral para paliar el déficit histórico sufrido por la cultura vasca y en equilibrar la función integradora y de salvaguarda. Para ello, se estructura en tres niveles: patrimonio, creación e industrias culturales. El Plan hace una apuesta central por la creación y producción, es decir, por los contenidos, por encima de la infraestructura, una reivindicación histórica del mundo de la cultura vasca. Para el reforzamiento de la identidad y diferencia cultural se opta, mayoritariamente, por una política de impulsión al *euskera* como principal elemento de distinción. Además, para el funcionamiento de los objetivos y acciones, se ponen en marcha diversos grupos de expertos, auspiciados por el CVC, que serán los encargados de desarrollar los planes concretos, actividades y proyectos de los distintos puntos estratégicos. Del mismo modo, la evaluación del funcionamiento de estos grupos de trabajo y sus actividades corre a cargo del CVC, a través del Observatorio Vasco de la Cultura (en adelante OVC).

Este es, por tanto, el contexto en el que se establece el nuevo espacio cultural vasco que deberá de integrar nuevos elementos exteriores y, al mismo tiempo, salvaguardar su herencia.

Si bien el PVC profundiza en la transversalidad de la cultura, resulta insuficiente ya que su ansiado impacto fuera del Departamento de Cultura ha sido nulo, además de una escasa

dotación presupuestaria. En definitiva, *“los límites del PVC son no sólo de voluntad política, de dotación presupuestaria y de espesor funcionarial, sino sobre todo de imaginación cultural”*⁵².

En 2009 se realiza el primer informe de evaluación del PVC por parte del CVC, correspondiente al periodo entre 2004 y 2008. El dossier repasa los puntos fuertes y las debilidades de este primer plan: por un lado, como puntos fuertes destacan la cultura propia y diferenciada, la asunción del saber hacer cultural europeo, la tradición artística y creativa y el apoyo institucional; por otro lado, las debilidades reflejan hechos más concretos que han impedido el verdadero desarrollo del Plan. Entre los puntos débiles se destaca un elemento central y teóricamente crucial para la implementación del PVC:

*“se carece aún de una visión común de lo que es cultura vasca, de sus contenidos y de su necesidad de desarrollo”*⁵³.

Este problema estructural implica diversos factores que reflejan la vulnerabilidad del sistema cultural, ligados a la limitación productiva, receptiva y de mercado de una región pequeña como el País Vasco⁵⁴. Por lo tanto, uno de los ejes centrales del PVC, que era establecer un concepto más amplio de cultura vasca a través de la integración de nuevos elementos, falla en esta primera fase.

A pesar de este problema orgánico, el Informe hace una evaluación positiva considerando que la política cultural del País Vasco ha dado un salto cualitativo, obteniendo resultados significativos en los grupos de trabajo de cada uno de los ámbitos (creación, patrimonio e industrias culturales). El dossier incluye el análisis de las acciones realizadas por los grupos desde un punto de vista de una gobernanza cultural organizada e interinstitucional y se constata que, para cada sector, ha habido un desarrollo significativo⁵⁵. Asimismo, el Informe recoge las instituciones y organismos creados para estructurar el funcionamiento del PVC.

⁵² *Ibidem*, pág. 165.

⁵³ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Informe de Evaluación del Plan Vasco de la Cultura 2004 – 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009, pág. 5.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 15-17.

Para acompañar esta evaluación del Departamento de Cultura se publicó, en el mismo año 2009, las Orientaciones para el Segundo Plan Vasco de Cultura (en adelante PVC II), para el periodo entre 2009 y 2012, realizado por los grupos que integran el CVC y que agrupan a más de 300 personas de distintas áreas creativas. Para empezar, se destacaban dos nuevos contextos en los que situar el nuevo PVC: primero, globalización y cambio tecnológico; segundo, la tendencia hacia la recentralización económica y cultural. Más allá de estos nuevos factores, los objetivos del PVC II fueron consolidar lo expuesto en el primer Plan y reforzar las iniciativas transversales e interdepartamentales. En este sentido, la visión de este segundo plan se formuló de la siguiente forma:

“El Plan Vasco de Cultura es una propuesta participada para el desarrollo de una pequeña gran cultura, sostenible, viva, diversa y accesible en la era del conocimiento y de la globalización”⁵⁶.

El segundo Plan mantuvo la voluntad de establecer la cultura vasca como una particularidad dentro de la escena global. Para ello, el PVC II insiste en la centralidad de la política cultural como política de país e incide en el concepto de *Euskal Herria* como espacio cultural y lingüístico más allá de lo político, es decir, incluyendo a la CAV, Navarra e *Iparalde* (País Vasco francés). De este modo, se consolida la idea de *Euskal Hiria*: la voluntad de establecerse como una región transnacional coordinada a través de la integración de lo rural, lo urbano, la inmigración y la cultura compartida.

Si el primer PVC se centraba en la definición y en el establecimiento de conceptos y objetivos, el PVC II precisa dichas finalidades en acciones concretas. Como ejemplo central basta mencionar que, mientras el primer plan simplemente definía el concepto de gobernanza, el PVC II lo define en relación a los organismos competentes creados que serán las herramientas para vehicular la participación de los distintos sectores como, por ejemplo, el OCV o el Instituto Etxepare⁵⁷. Más allá de los nuevos organismos e instituciones, el PVC II hace hincapié en la necesidad de fomentar nuevas formas de participación y fomento de la cultura a través de un plan cultural estratégico que imite al

⁵⁶ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Orientaciones para el Plan Vasco de la Cultura II: 2009-2012*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009, pág. 9.

⁵⁷ Organismo dependiente del Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco cuya misión es “difundir la lengua y la cultura vascas por todo el mundo”. Fuente: <http://www.etxepare.eus/es/que-es-etxepare>

sector económico. En este sentido, se quiere potenciar que la creación no solo venga subvencionada por ayudas públicas sino por empresas del sector privado.

En el mismo orden está orientada la noción de cualidad como *“el desplazamiento del acento desde la producción y los equipamientos -sin dejar de apoyarlos como hasta ahora- a los ámbitos de la formación, la creación y el uso social”*⁵⁸. A pesar de que, al igual que en el primer PVC, el impulso a la creación por encima de las infraestructuras es prioritario, el uso social y la formación en recepción creativa continúan como asignaturas pendientes. Del mismo modo, tal y como el informe de evaluación del primer Plan había puesto de manifiesto, la inter-sectorialidad y la transversalidad son también puntos débiles ya que el primer PVC no consiguió los apoyos necesarios de otros Departamentos del Gobierno Vasco.

En resumen, las propuestas que el PVC II quiso desarrollar para el periodo 2009-2012 giran en torno a cinco criterios: eficacia y gobernanza; conocimiento; accesibilidad; vitalidad cultural; e identidad y diversidad.

Sin embargo, el PVC II se vio truncado por la victoria del Partido Socialista de Euskadi (en adelante PSE-EE) en las elecciones de marzo de 2009. El cambio de gobierno en la CAV evidencia el peso que la política tiene aún en las decisiones culturales. Así, el PSE-EE aparcó el PVC II para desarrollar su propia política cultural a través del Contrato Ciudadano por las Culturas (en adelante CCC), que fue el plan cultural a seguir por el Gobierno Vasco entre 2009 y 2011.

Con la crisis como nuevo contexto, el proyecto desarrolló un marco conceptual donde prima el concepto de ciudadanía y una tolerancia lingüística en detrimento del fomento del *euskera* llevado a cabo por el anterior gobierno. Este nuevo marco también incluía la revolución digital, la internacionalización y el nivel de acceso a la cultura por parte de la ciudadanía y, por ende, se planteó un plan indisoluble de su faceta social, un escenario *“para encauzar nuestras diferencias y conflictos mediante un compromiso permanente de diálogo, de negociación y de acuerdo”*⁵⁹. Aunque en el mismo ámbito teórico de

⁵⁸ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, *Orientaciones para el Plan Vasco de la Cultura II: 2009-2012*, pág. 11.

⁵⁹ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Contrato Ciudadano por las Culturas*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2010, pág. 8.

gobernanza participativa, el CCC se distingue por su voluntad integradora respecto al total de la ciudadanía, es decir, sin hacer una política cultural que prime el *euskera* o la singularidad de la cultura vasca. Para ello, la ciudadanía se convierte el concepto clave de la acción cultural, siendo esta el agente que aporta valor al mundo creativo: la participación activa de la ciudadanía se convierte en el principal objetivo del CCC. En este sentido, la sociedad es el agente cultural principal a todos los niveles –creador, transmisor y receptor- y la diversidad cultural el reto primordial mediante el cual enfocar las actividades y programas del CCC.

A pesar del cambio en el marco conceptual, el CCC sigue apostando por la misma estructura que el PVC II, es decir, el funcionamiento a través del CVC y los distintos grupos de trabajo en las diferentes áreas que coordinan e implementan tanto los proyectos de cada sector como las actividades transversales. A pesar de que se quiso favorecer la noción de ciudadanía a través de la diversidad cultural por encima del concepto de *Euskal Hiria*, el funcionamiento de los planes de cultura ha seguido en manos del CVC y de los grupos sectoriales y transversales, sin apenas cambios en sus objetivos y programas a lo largo de los diferentes gobiernos.

A nivel político, del mismo modo que el PVC II se vio truncado por el cambio de gobierno en 2009, el CCC quedó relegado por un nuevo relevo en diciembre de 2012. La vuelta del PNV trajo consigo la reactivación del PVC II.

Con el objetivo de refundar el PVC, en 2016 se publicó el informe titulado “Análisis de la cadena de valor y propuestas de política cultural. Primer informe sobre el estado de la cultura vasca CAE 2015” por el OVC -organismo heredado de los primeros PVC- en colaboración con la UPV-EHU⁶⁰. El dossier refleja el estado de la cultura vasca para contribuir a la valoración del estado económico y social de la cultura y, posteriormente, sugerir cambios o actuaciones en las políticas culturales, siempre con independencia al Departamento de Cultura del Gobierno Vasco que, en última instancia, marca las pautas de actuación del PVC y el CVC.

⁶⁰ Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Análisis de la cadena de valor y propuestas de política cultural. Primer informe sobre el estado de la cultura vasca CAE 2015*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016.

El informe, dividido a su vez en seis investigaciones, desgrana la cultura vasca y los retos a los que se enfrenta desde una perspectiva puramente sociológica con algunos retazos de análisis conceptual. El informe concluye con cinco puntos de orientación para el desarrollo cultural como guía para el CVC y el Departamento de Cultura en la elaboración de un potencial nuevo PVC⁶¹:

- Vitalidad Cultural: mediante la promoción de la creación y la innovación. Destacan como herramientas las micropymes, el asociacionismo o las fábricas de creación.
- Sostenibilidad: en el uso y en la transmisión intergeneracional de la cultura, mediante, entre otros, el impulso a las industrias transversales o una revisión de la fiscalidad, así como una revisión del modelo distributivo.
- Identidad y diversidad: desarrollo cultural local y universal, diversidad de propuestas y políticas democratizadoras e igualitarias. En este caso, el *euskera*, la igualdad entre hombres y mujeres y la inmigración serán los núcleos de trabajo.
- Accesibilidad: al patrimonio y equipamientos, con el fin de garantizar la integración y la cohesión social a través de una gestión efectiva de la llamada “cultura de proximidad”.
- Gobernanza eficiente y participación autónoma: una Administración participativa y un impulso a la autogestión al mismo tiempo. Se trata de una política cultural llevada a cabo por los tres niveles de Administración, gestionada a través de un Departamento de Cultura no integrado en el Departamento de Educación pero, al mismo tiempo, facilitando la iniciativa social autónoma.

En definitiva, las recomendaciones del Informe mantienen un modelo de política cultural continuista que pretende utilizar las herramientas de la sociedad globalizada (accesibilidad y sostenibilidad) para el impulso de una cultura local que integre y desarrolle tanto la herencia histórica como la diversidad del País Vasco. Tal y como se ha mencionado anteriormente, el dossier consta de un enfoque meramente sociológico por lo que no se reformulan conceptos ya problemáticos en el primer PVC como, por ejemplo, la identidad o la definición de cultura vasca, ni la relación entre las culturas locales dentro del sistema global. Por lo tanto, los problemas estructurales del primer Plan continúan sin

⁶¹ *Ibidem*, págs. 153-173.

desplegarse ya que el informe solo recoge las pautas para el desarrollo de un nuevo PVC y nuevos programas sectoriales, partiendo de datos estadísticos y económicos, pero sin ningún análisis exhaustivo de la situación y pertinencia de la periferia creativa dentro del panorama artístico transnacional.

Para finalizar, cabe destacar que el MGB no forma parte de los citados planes de cultura ya que cuenta con su propio sistema mixto de gestión. La promoción del MGB nace desde la perspectiva económica -tal y como se analiza en el siguiente apartado- y no como consecuencia de una política cultural determinada. En este sentido, el MGB surge de un Plan Urbanístico y no de un Plan Cultural.

La importancia que, a posteriori, el MGB ha tenido para la ciudad y para la región ha sido mayormente económica pero, en su función artística, la institución ha sido ajena a la evolución cultural local y excluida de los propósitos transversales e intersectoriales de los distintos planes de cultura. Así, el museo se ha erigido como antagonista, el nuevo órgano contra el cual el arte vasco combate y del que, sin embargo, depende para la supervivencia del resto de instituciones culturales financiadas, en parte, gracias al éxito del propio MGB.

En definitiva, también a nivel institucional, el MGB ha creado una red cíclica: por un lado, el escaso interés que la FSRG en Nueva York y por extensión, la Fundación bilbaína han manifestado por el panorama artístico local ha llevado a la creación de una potente red de artistas y organismos culturales trabajando de espaldas al MGB, con un contacto mínimo para proyectos interinstitucionales. Por otro lado, la bonanza económica que el MGB ha traído a Bilbao y sus alrededores, permite la emergencia de otras instituciones financiadas públicamente que atraen a artistas y agentes culturales internacionales, permitiendo tejer una red más amplia que no hubiese sido posible sin la repercusión internacional de Bilbao gracias al nombre "Guggenheim". De este modo, a pesar de que el MGB se erige como enemigo institucional, de su éxito depende, económica y humanamente, la red local artística.

2.3. El efecto Guggenheim

El “efecto Guggenheim” se refiere al impacto social, cultural y económico del museo en el País Vasco. En efecto, el devenir cultural de Bilbao y por extensión, del País Vasco desde principios de los años noventa viene marcado por la apertura del MGB y la rehabilitación de los espacios industriales de la ciudad. La política de recuperación urbana de Bilbao marca un nuevo paradigma para la regeneración socio-política: la inauguración del museo bilbaíno en 1997 se enmarca dentro del plan estratégico de rehabilitación urbana para Bilbao y no dentro de un plan de política cultural.

La situación de la comarca del Gran Bilbao, que alberga casi la mitad de la población de la CAV⁶², desde finales de los años setenta hasta principios de los años noventa, era comprometida: la grave crisis económica, consecuencia de la reconversión industrial, dejó a la comarca aquejada de problemas derivados de la desindustrialización y la decadencia urbana que, junto con el grave problema de la violencia terrorista, hacían necesaria la reestructuración de la vida social, económica y productiva de la ciudad.

En este contexto, ya desde finales de la década de los ochenta, desde las instituciones públicas promovieron numerosos de planes de reestructuración y proyectos de inversión enfocados a dinamizar la política pública pasiva que se había llevado a cabo a lo largo de los años anteriores⁶³. La necesidad de regeneración social, económica, cultural y urbanística centró el quehacer público durante las décadas de los ochenta y noventa: en 1987 el Ayuntamiento de Bilbao puso en marcha el Plan General de Ordenación Urbana con el espíritu de dar cabida a los espacios industriales inutilizados, ruinas de la reconversión industrial, en el Bilbao del futuro. Dos años después, en 1989, a instancias

⁶² La comarca del Gran Bilbao que engloba los municipios en los márgenes del río Nervión y cuenta con 857.016 habitantes. A su vez, la Comunidad Autónoma Vasca tiene una población de 2.175.819 de habitantes (datos de noviembre de 2017). Fuente: EUSTAT.

⁶³ A este respecto cabe destacar el proyecto de renovación de la Alhóndiga en Bilbao que el escultor Jorge Oteiza y los arquitectos Juan Daniel Fullaondo y Francisco Javier Saénz de Oiza propusieron al Ayuntamiento en 1988. Este proyecto fue el último intento de Oteiza por apadrinar un lugar de creación e investigación para el arte vasco. El plan fracasó, pero la idea de que Bilbao albergase un centro de arte de proyección internacional fue adoptada por las instituciones vascas y finalmente, se materializó en el consabido Museo Guggenheim Bilbao. Ver: Rementería, Iskandar. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao: una interpretación estética*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2017.

del Gobierno Vasco y de la Diputación Foral de Bizkaia surge el Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano (en adelante PERBM)⁶⁴, a la postre los planes urbanísticos precursores de la nueva configuración de la ciudad. Estos planes dieron paso a las dos asociaciones inversoras pioneras en la regeneración urbana de Bilbao: la asociación Bilbao Metropoli-30 y la sociedad Bilbao Ría 2000, ambas enfocadas a “configurar el Bilbao Metropolitano del siglo XXI con los siguientes caracteres: abierto, plural, integrador, moderno, creativo, social y cultural”⁶⁵. El PERBM fue el marco de referencia desde donde se desarrollaron las inversiones y proyectos y, a lo largo de sus cuatro fases, se estableció una metodología basada en la observación y análisis, fijación de objetivos y por último, la propuesta de un Plan de Acción [Fig. 1].

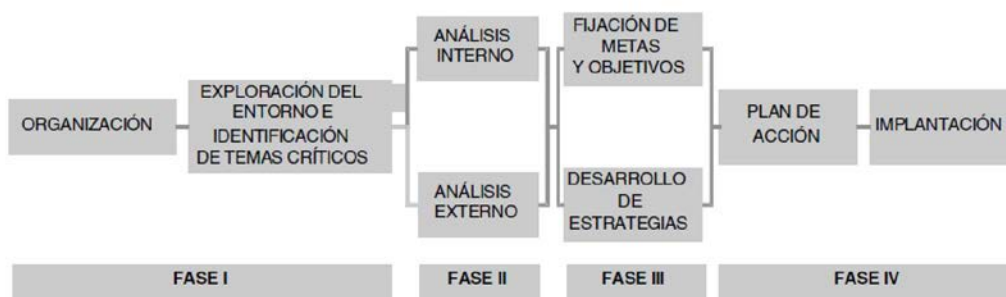


Figura 1: Plan de Acción Bilbao Metropoli-30 de Juan Manuel Garrido

En primer lugar, el 9 de mayo de 1991, aunque activa desde 1990, un grupo de inversores privados y públicos (que incluía al Gobierno Vasco, la Diputación Foral de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao, pero no al Gobierno de España) confluyeron en la asociación Bilbao Metropoli-30. La asociación se constituyó con el siguiente objetivo:

⁶⁴ El Plan está dividido en cuatro fases, publicadas por la asociación Bilbao Metr6poli – 30 entre 1990 y 1992:

- Bilbao Metr6poli – 30, ed. *Plan Estrat6gico para la Revitalizaci6n del Bilbao Metropolitano, Fase I, Exploraci6n del Entorno e Identificaci6n de Temas Cr6ticos*. Bilbao: Bilbao Metr6poli – 30, 1990.
- Bilbao Metr6poli – 30, ed. *Plan Estrat6gico para la Revitalizaci6n del Bilbao Metropolitano, Fase II, An6lisis interno y externo*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 1990.
- Bilbao Metr6poli – 30, ed. *Plan Estrat6gico para la Revitalizaci6n del Bilbao Metropolitano, Fase III, Metas, Objetivos y Estrategias*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 1992.
- Bilbao Metr6poli – 30, ed. *Plan Estrat6gico para la Revitalizaci6n del Bilbao Metropolitano, Fase IV, Plan de Acci6n*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 1992.

⁶⁵ Bilbao Metr6poli – 30, ed. *Plan Estrat6gico para la Revitalizaci6n del Bilbao Metropolitano, Fase I, Exploraci6n del Entorno e Identificaci6n de Temas Cr6ticos*. Bilbao: Bilbao Metr6poli – 30, 1990, p6g. 2.

“finalizar el Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, cuya terminación, prevista para junio de 1992, contemplaba una estrecha relación con la misión, objetivos, actuaciones y medios de la Asociación”⁶⁶.

En efecto, esta asociación finalizó la gestión y redacción del primer Plan General de Ordenación Urbana y se convirtió en su brazo ejecutor a través de la divulgación, promoción, financiación y coordinación de las actuaciones recogidas en dicho programa. Uno de los ejes principales del PERBM fue la centralidad cultural, es decir, la instalación de una infraestructura cultural como proyecto central para la regeneración urbana. Este planteamiento se encarnó, posteriormente, en el MGB, el proyecto más icónico implementado por Bilbao Metropoli-30.

No obstante, Bilbao Metropoli-30 ha intentado erigirse, en su posterior evolución, como una asociación más allá de lo urbanístico, permitiendo su refundación como laboratorio de ideas en la búsqueda de un nuevo paradigma que permita la constitución de Bilbao como una metrópolis dentro del proceso de globalización, en un contexto donde la ciudades adquieren una autonomía y presencia administrativa mayor: *“un nuevo paradigma, en el que se integren lo global, lo regional y lo local”⁶⁷.*

La segunda empresa clave en la recuperación de antiguos espacios industriales en el área metropolitana bilbaína es la sociedad Bilbao Ría 2000, constituida el 19 de noviembre de 1992. Esta sociedad, a diferencia de Bilbao Metropoli-30, tiene una finalidad de promoción urbanística en exclusiva y su misión es regenerar las zonas degradadas o industriales de la ciudad y sus alrededores. Desde 1992 hasta la fecha, ha llevado a cabo acciones urbanísticas, medioambientales y económicas en aras de la transformación y regeneración de la comarca:

“Su misión es recuperar zonas degradadas o áreas industriales en declive del Bilbao metropolitano, contribuyendo a un desarrollo equilibrado y a la mejora de la cohesión urbana. Para lograr este objetivo, BILBAO Ría 2000 se encarga de coordinar y ejecutar actuaciones que integran urbanismo, transporte y medio

⁶⁶ Garrido, José Antonio. “El proceso de Revitalización del Bilbao Metropolitano”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 49:1 (2004), pág. 29.

⁶⁷ Bilbao Metropoli-30, ed. *Bilbao 2010: La Estrategia*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 2001, pág. 5.

ambiente. Son proyectos desarrollados con un enfoque global, que se ajustan a las directrices de planificación urbana aprobadas por las autoridades urbanísticas y que cuentan con la participación y apoyo de todas las Administraciones y empresas públicas que participan en el accionariado de la Sociedad⁶⁸”.

En contraposición la asociación Bilbao Metropoli-30, Bilbao Ría 2000 es una Sociedad Anónima de capital público interinstitucional formada por Administraciones Vascas (Ayuntamiento de Bilbao, Ayuntamiento de Barakaldo, Gobierno Vasco y Diputación Foral de Bizkaia) y por la Administración Central (a través de SEPES Entidad Estatal de Suelo, ADIF y la Autoridad Portuaria de Bilbao). Si bien su función no ha sido llevar a cabo los proyectos y actuaciones recogidos en el PERBM, las intervenciones urbanísticas de la Sociedad han permitido la recuperación de las ruinas industriales y ferroviarias en la comarca del Gran Bilbao. Sus proyectos, no tan icónicos como los de la primera asociación, están dirigidos a recuperar los espacios industriales mediante la recalificación de dichos terrenos y redirigir esta actividad fuera de los núcleos urbanos, permitiendo un nuevo modelo urbanístico. El uso de solares públicos permitió un modelo de inversión basado en la plusvalía de la compra-venta de las parcelas para posteriores inversiones.

A causa del modelo comercial de Bilbao Ría 2000, la crisis económica acaecida desde el año 2008, provocó un declive paulatino de la actividad, paralizando y ralentizando proyectos y obras. Así, la deuda llegó a alcanzar los 100 millones de euros y las críticas con respecto al sistema de gestión emergieron. Al borde de la liquidación en 2013, la refinanciación de la deuda aceptada por el Ayuntamiento de Bilbao en 2016 permitió la supervivencia de la Sociedad. En el XXV Aniversario de Bilbao Ría 2000, celebrado en 2017, se quiso hacer hincapié en la importancia de los proyectos y actuaciones que la Sociedad ha tenido en el contexto de la transformación del Gran Bilbao. En este sentido, no hubo mención ni a los escándalos económicos y gestoriales ni críticas con respecto al modelo urbanístico implementado.

Por lo tanto, la necesidad de buscar un nuevo paradigma para la gestión urbanística de las ruinas industriales de la comarca del Gran Bilbao resulta acuciante. La saturación y

⁶⁸ Bilbao Ría 2000. “La transformación de Bilbao”, online, <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/cas/bilbaoRia/bilbaoRia.aspx?primeraVez=0>

agotamiento urbanístico que la región sufre es consecuencia de la incapacidad de poner en funcionamiento un nuevo modelo de gestión para estos espacios. Instalados en el molde de “espacio basura” definido por Rem Koolhaas⁶⁹, Bilbao busca el recurso que cree “urbanismo, imagen y comunicación, actividad económica y lealtad política”⁷⁰. La búsqueda de nuevos proyectos icónicos repercute en los planes sociales y culturales públicos, que buscan un valor añadido emulando los modelos de gestión urbanística que tanto éxito reportaron a ambas asociaciones.

Además, el enmascaramiento de un proyecto urbanístico como inversión cultural es el inicio del desfase entre MGB y el sector creativo y artístico vasco. Más allá de las inversiones en infraestructura, las distintas asociaciones encargadas de la regeneración urbanística de Bilbao nunca han llevado a cabo un Plan Cultural efectivo e integral por lo que el MGB ha crecido autónomo a la red artística local. La simbiosis entre la ciudad y el museo solo ha sucedido a nivel económico y publicitario, pero no artístico. La pretendida centralidad cultural ha sido alcanzada en la medida en que ha situado a la ciudad en el mapa del turismo global. Sin embargo, el MGB fomenta un modelo de paternalismo e intervención de la cultura global no integrador o participativo que además, apenas construye alguna red comunicativa entre el centro y la periferia, es decir, entre el sector artístico local y la centralidad administrativa de la FSRG.

2.3.1. Políticas de regeneración urbana: centralidad cultural

El PERBM, más allá de los aspectos urbanísticos y de promoción política, identificó seis puntos clave en los que basar su visión del Bilbao metropolitano del futuro y desde donde fundamentar sus líneas de acción. Partiendo de estos primeros seis temas críticos -a posteriori se añadió un último punto en torno a la articulación de la acción social- se promovieron las operaciones de la asociación Bilbao Metropoli-30:

Fase I

⁶⁹ Koolhaas, Rem. *Espacio basura* (2002). Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

⁷⁰ Esteban, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007, pág. 17.

1. Inversión en Recursos Humanos
2. Metr poli de Servicios Avanzados en una moderna Región Industrial
3. Movilidad y Accesibilidad
4. Regeneración Medioambiental y Urbana
5. Centralidad Cultural
6. gestión Coordinada de las Administraciones Públicas y el sector privado⁷¹

Fase II

7. Acción social⁷²

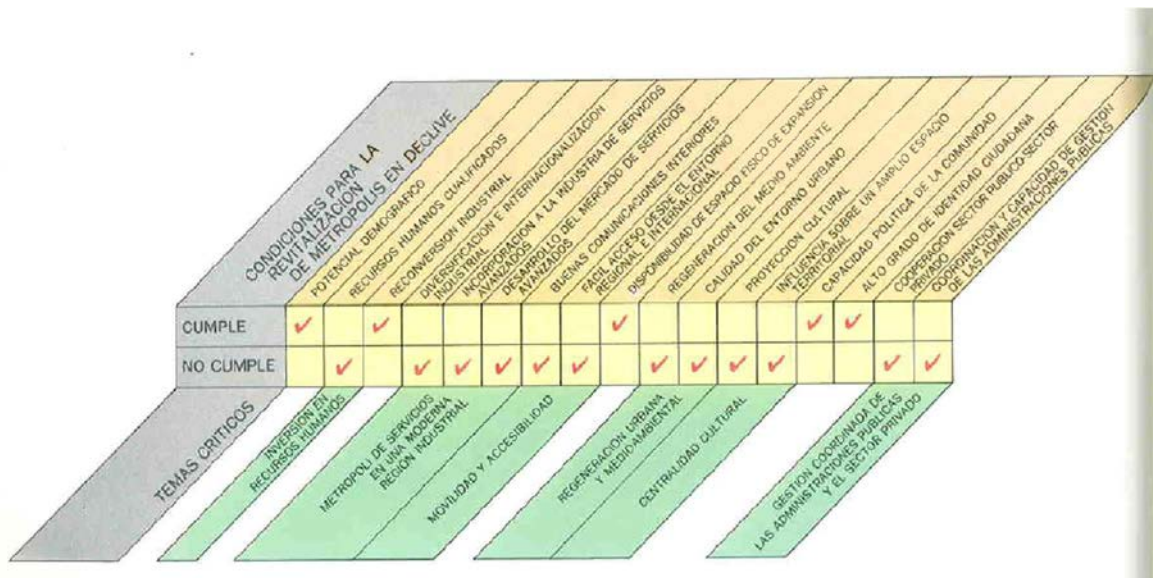


Figura 2: Temas críticos de Bilbao Metr poli – 30.

Por tanto, ya desde la Fase I del documento se identificaron los temas críticos a abordar por la asociación [Fig. 2].

A nivel cultural, el punto central del Plan giraba en torno al problema de la centralidad cultural como condición clave para la revitalización: la falta de proyección cultural de la ciudad y la carencia de influencia sobre un amplio espacio territorial eran los principales problemas identificados en la Fase I. La llamada a una sociedad abierta y cosmopolita con personalidad cultural, más allá de la necesidad de terciarización por razones económicas, se planteó desde el inicio del Plan y de la Asociación, como un eje central en la búsqueda de inversiones y como elemento clave para la vocación internacional de la ciudad. Sin

⁷¹ Los primeros seis puntos se encuentran recogidos y desarrollados desde la primera fase del Plan.

⁷² El séptimo punto se identifica y desarrolla en la segunda fase del Plan.

embargo, y en esta primera fase del Plan, las acciones culturales se identificaban con un mercado de ocio por lo que se imposibilitaba el desarrollo cultural más allá del modelo económico. En efecto, la estrategia cultural llevada a cabo por Bilbao Metrópoli-30 se desarrolló y encarnó en el MGB. De este modo, Bilbao se convirtió en el ejemplo paradigmático de la mercantilización cultural -el museo como edificio fetiche- y, al mismo tiempo, como icono de la regeneración urbana de una ciudad. El MGB supone el ejemplo por antonomasia del producto cultural consecuencia de una inversión urbanística disfrazada de política cultural.

La segunda fase del PERBM ahondó en la idea de la actividad recreativa como reclamo, con el fin de constituirse como centro cultural y entendiendo la centralidad como elemento aglutinador de una red dentro de un entorno cercano. De este modo, la idea de metrópoli cultural hacía hincapié en el carácter social centralista de la propia actividad cultural.

No obstante, como ya se identificaba en la primera fase del documento, la situación real en los primeros años noventa distaba mucho de tener el caldo de cultivo correcto para el desarrollo de la idea de centralidad cultural. Así, el estudio diagnosticaba varios factores como parte de esa debilidad cultural, entre ellos *“la insuficiencia de la demanda, poco apoyada desde el sistema educativo, inmóvil y carente en ocasiones de una sensibilidad histórica hacia la cultura”*⁷³. Este factor, unido a los insuficientes programas públicos, infraestructuras, políticas de difusión y politización del sector privado, se identificaron como las debilidades del sistema cultural bilbaíno.

Como desarrollo a este mismo punto, se esbozó la idea de *“museo como foco cultural”*⁷⁴ si bien aún, solo estaba identificado con un grado “medio” de importancia. Cabe recordar que las políticas culturales de los primeros años noventa abogaban por el fortalecimiento de los equipamientos y la inversión en infraestructura cultural, en una fase de políticas culturales del Gobierno Vasco marcadas por la inversión en grandes equipamientos en

⁷³ Bilbao Metrópoli – 30, ed., *Fase II*, pág. 40.

⁷⁴ *Ibidem*.

Cabe destacar que el primer viaje de Thomas Krens, director de la Fundación Salomon R. Guggenheim de Nueva York, a Bilbao es en abril de 1991, por lo que, para dicha fecha ya había habido contactos previos entre las Administraciones Públicas vascas y el director de la Fundación. Sin embargo, en esta Fase II del PERBM, no se maneja aún la idea del museo como centro de la rehabilitación urbana de la ciudad.

vistas de la revitalización económica. En efecto, la concepción de un centro de creación contemporáneo ya estaba latente, desde finales de la década de los ochenta, con el proyecto de renovación de la Alhóndiga de Bilbao propuesto por Oteiza, Sáenz de Oiza y Fullaondo:

“La Alhóndiga se había convertido en el punto de referencia de un gran proyecto de museo contemporáneo asociado a las figuras del escultor Jorge Oteiza y de los arquitectos Sáenz de Oiza y Fullaondo”⁷⁵.

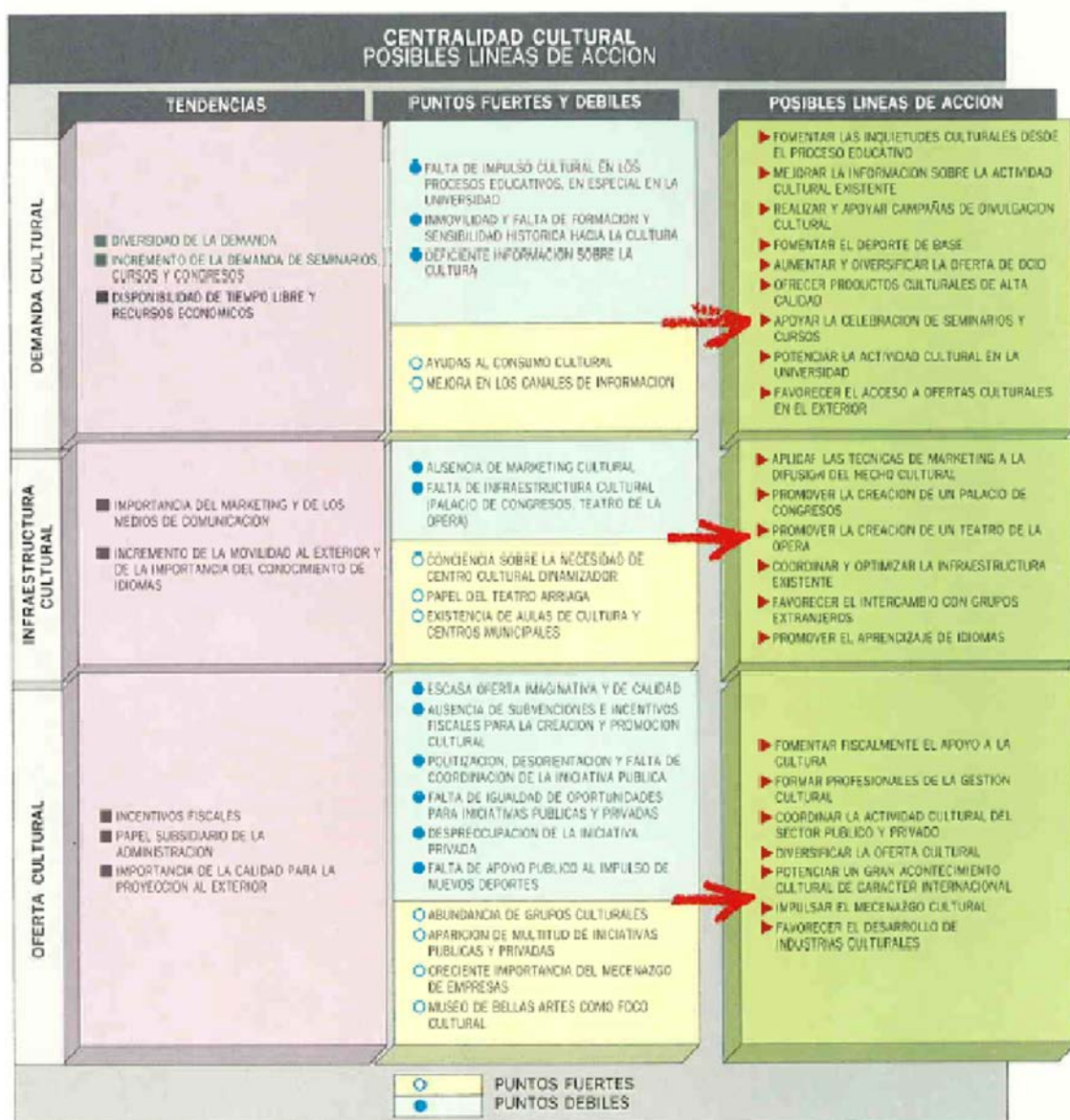


Figura 3: Líneas de actuación de la asociación Bilbao Metr6poli – 30

⁷⁵ Zulaika, *Guggenheim Bilbao. Cr6nica de una seducci6n*, p6g. 27.

En este contexto, Bilbao Metropoli-30 y el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco enfocaron sus políticas hacia la búsqueda de un gran proyecto cultural aglutinador. Para ello se estableció un cambio de orientación en la inversión cultural de la Administración Pública Vasca que previamente, garantizó una fiscalidad favorable para cualquier inversión cultural, como relanzamiento de productos culturales de consumo. Este punto, junto con una creciente internacionalización (y en su reverso, homogeneización) del producto cultural a través de *“una red de intercambios internacionales”*⁷⁶ fue el caldo de cultivo propicio para un cambio de sentido dentro de los factores para la pretendida centralidad cultural.

Aunque con un planteamiento poco definido en propuestas concretas, el PERBM centró su atención en tres ejes de acción: demanda cultural, infraestructura cultural y oferta cultural⁷⁷. De este modo se establecieron las líneas de actuación de la asociación Bilbao Metropoli-30 [Fig. 3] resumidas en intervenciones educativas, mayor difusión cultural, mayor inversión cultural y diversificación de la oferta cultural. Además, se añadieron dos actuaciones concretas: el proyecto de un Palacio de Congresos y la creación de un Teatro de la Ópera. Así, estas primeras fases no contenían, todavía, ningún rastro del MGB.

La primera referencia al futuro museo se encuentra en el documento dedicado a la Fase III del PERBM, en forma de maqueta: si bien no se explicaban ni desarrollaban todavía los avances en las negociaciones con la FSRG de Nueva York, la sub-portada del documento incluía una primera maqueta del museo, primera referencia explícita del proyecto⁷⁸. En esta tercera fase, más allá de una mera fotografía del futuro proyecto, se fijaron los objetivos y actuaciones concretas para las líneas de actuación anteriormente mencionadas: relanzamiento del mercado cultural a través de tanto de la oferta como de la demanda y la construcción o rehabilitación de equipamiento e infraestructuras.

Además de demandar una mayor implicación del sector público y del mecenazgo privado, se promulgó una imagen de Bilbao como marca cultural hacia el exterior, fomentando la actividad cultural con base gestora. Asimismo, no se proponía un sistema de ayudas o

⁷⁶ Bilbao Metrópoli – 30, ed., *Fase II*, pág. 42.

⁷⁷ *Ibidem*, pág. 43.

⁷⁸ Bilbao Metrópoli – 30, ed., *Fase III*, pág. 61.

intervenciones en apoyo a redes locales sino que, al contrario, la demanda de intervención público-privada se promovía desde una doble visión gestora: por una parte, un itinerario desde lo local hacia lo global que pasaba por una formación artística en clave de industria cultural y el lanzamiento de Bilbao como marca dentro del mercado cultural internacional; por otra parte, el camino a la inversa, desde lo global hacia lo local, intentando la captación de capital cultural internacional a través de grandes eventos y proyectos.

Este es, por tanto, el inicio de la fractura y desfase de hoy en día, entre grandes infraestructuras y proyectos -donde asoma ya la idea de un gran museo internacional- y la falta de políticas culturales para-con la sociedad y los agentes creadores de arte y cultura. Detrás de la importancia que se le dio a la necesidad en inversión en equipamientos están dos factores ya antes explicitados: el objetivo de conseguir la centralidad cultural y establecer un área de inversiones entendida como democratización de la cultura para los ciudadanos de Bilbao. Sin embargo, las medidas de democratización y acceso a la cultura quedaron relegadas a su segundo plano al ser calificadas con una importancia “media” o “alta” (en contraste con la calificación de importancia “muy alta” que obtuvieron los puntos referidos a la creación de infraestructuras para la centralidad cultural como, por ejemplo, el Palacio de Congresos o la *“creación de un museo de arte contemporáneo de prestigio internacional”*⁷⁹).

En el contexto de obtención de una centralidad cultural, el punto clave del análisis que llevó a cabo la asociación Bilbao Metropoli-30 es el dedicado al equipamiento como soporte material para fomentar el cambio en la oferta y la demanda del mercado cultural. Como se ha mencionado anteriormente, en esta fase del PERBM ya se cuenta con la idea promover un centro de arte contemporáneo, pero su referencia no se explicita con ningún nombre en concreto a pesar de que la Fase III del Plan se publicó en 1992 con las negociaciones con la FSRG muy avanzadas y con un acuerdo de colaboración previo ya firmado, en mayo de 1991⁸⁰.

⁷⁹ *Ibidem*, pág. 67.

⁸⁰ Zulaika, *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*, pág. 86.

A partir de la Fase IV del proyecto⁸¹ se fija el Plan de Acción y finalmente, se explicita el MGB como proyecto clave para conseguir el foco del mercado cultural en la ciudad. En el documento se explicó la historia de gestación del acuerdo con la FSRG⁸², así como la articulación entre las distintas fundaciones (la matriz norteamericana y la filial bilbaína) y asociaciones que conforman la sucursal bilbaína. Por ello, a pesar de presentar cifras y fechas, respondiendo a las demandas de la población, la explicación sobre la gestación y desarrollo del museo era escueta y tardía, sobre todo teniendo en cuenta que el MGB era el principal punto de acción de Bilbao Metropoli-30 y del Plan y que el acuerdo con la FSRG había sido firmado meses antes. A nivel social, para una gran mayoría de la población, *“el proyecto del Museo Guggenheim en Bilbao vendría a sustituir inmediatamente el del Cubo [Alhóndiga]”*⁸³.

En esta trama de rehabilitación urbana y planes de regeneración se fraguaron las negociaciones entre representantes del Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia y Thomas Krens, director de la FSRG entre 1988 y 2008. La política de centralidad cultural como valor económico regenerador que el Gobierno Vasco implementó durante ese periodo, encajó con la política expansiva que Krens estaba llevando a cabo, consecuencia de las dificultades económicas que el museo neoyorquino atravesaba desde finales de los años ochenta. Con el fin de revitalizar la sede norteamericana, Krens reinventó la estrategia museística en sí misma, a través de un concepto innovador que supuso la asunción del modelo de franquiciado comercial por parte de una institución cultural. De este modo, Krens consiguió capitalizar la globalización para el mundo de la cultura.

El modelo de franquicia museística se ajustó a las aspiraciones de Bilbao de albergar una gran infraestructura cultural de renombre internacional que conllevara la centralidad cultural de la ciudad y por extensión, del País Vasco. De este modo, las posiciones entre la FSRG y las distintas administraciones vascas se acercaron y constituyeron, a través del MGB, el primer ejemplo de lo que Joseba Zulaika denomina “krensificación”, es decir:

“1) una franquicia global 2) que basa su estrategia en la política de la seducción y la apuesta, 3) aprovechándose de la dinámica de la gentrificación y de la

⁸¹ Bilbao Metrópoli – 30, ed., *Fase IV*.

⁸² *Ibidem*, pág. 75.

⁸³ Zulaika, *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*, pág. 29.

arquitectura emblemática entre las ruinas, 4) para obligar hábilmente a los medios a producir imágenes espectaculares que fomentan el deseo de los turistas, 5) que acuden atraídos por estridentes exposiciones que requieren algo más que obras de arte, 6) cosa que provoca toda clase de reacciones en el mundo artístico de la ciudad; 7) siguiendo además una política inmobiliaria promovida por los dirigentes locales, 8) lo cual traslada al museo la cultura neoyorquina de las casas de subastas, además del ciclo de altibajos de Wall Street”⁸⁴.

La combinación entre el PERBM y la idea del museo franquiciado o *krensificado* de Thomas Krens encajaron a la perfección. No obstante, los reparos del director de la FSRG le llevaron a viajar a Bilbao, por primera vez, en abril de 1991, en absoluto secreto. Estas reservas evitaron cualquier oposición al proyecto, bien por parte de la ciudadanía, bien por parte de la oposición política al PNV (partido a cargo de las tres principales instituciones que se vieron involucradas en el proyecto: Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia y Ayuntamiento de Bilbao). En diciembre de 1991, cuando se firmó el acuerdo final, todavía continuaba el sigilo, hasta el extremo que el Parlamento Vasco conoció el texto después de ser firmado. En este contexto de inseguridad institucional cabe destacar el papel mediador que Carmen Giménez, figura clave en el lanzamiento del proyecto museológico del Centro de Arte Reina Sofía durante el gobierno socialista y, desde 1989, conservadora jefe del arte del siglo XX del Museo Guggenheim de Nueva York, tuvo en la gestación del primer convenio⁸⁵.

El acuerdo entre la FSRG y las instituciones vascas se fraguó en un clima de inestabilidad política, social y económica por lo que un contrato en términos tan desiguales como los que ofreció Krens, no parecía el contexto adecuado para el apoyo ciudadano: el convenio incluía 20 millones de dólares en concepto de adelanto (Artículo VIII del Convenio de Entendimiento), es decir, como pago a fondo perdido por la franquicia. Además, las instituciones vascas corrían con todos los gastos de construcción y puesta en marcha del futuro museo⁸⁶ (el Gobierno de España no participó en el proyecto en la medida que

⁸⁴ Zulaika, “Bilbao deseada: El malestar de la “krensificación” del museo”, pág. 153.

⁸⁵ Ostling, Susan. “The Global Museum and the Orbit of the Solomon R. Guggenheim Museum New York”. *International Journal of Humanities*, Vol. 5 (2007), pág. 4.

⁸⁶ Traducción de la autora:

tampoco participaba en la asociación Bilbao Metropoli-30). Pero, además, el acuerdo no solo implicaba un desembolso inicial para la puesta en marcha del proyecto sino también, un 80% del presupuesto para museos destinado por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco durante un primer periodo de 20 años con posibilidad de extenderlo a 75, tal y como, efectivamente, sucedió en 2014. Como contrapartida, el MGB contaría con la exclusividad de las exposiciones del museo neoyorquino, así como con los beneficios por la venta de tickets y el *merchandising*, todo ello gestionado por la nueva Fundación del MGB con presencia mayoritaria de todas las instituciones vascas participantes. Sin embargo, y a pesar de la apariencia independiente de la Fundación bilbaína, la FSRG asumía el control artístico de ambos museos, es decir, participando y gestionando el museo vasco, pero eximiéndose de cualquier responsabilidad legal o financiera, siguiendo el modelo de cualquier negocio franquiciado. Bajo esta lógica gestora se nombró a Juan Ignacio Vidarte, Director Fiscal de la Diputación Foral de Bizkaia durante las negociaciones, Director General del MGB, dejando a la filial bilbaína sin un director artístico.

A pesar de la relevancia económica del proyecto y de su implicación social, el acuerdo con la FSRG contenía una cláusula de confidencialidad por lo que la ciudadanía no conoció los términos de lo firmado. En este clima de recelo, la población, partidos políticos y numerosos artistas vascos, con Jorge Oteiza a la cabeza, protagonizaron una campaña en contra del MGB y las condiciones en las que el acuerdo había sido firmado⁸⁷ así como por la soberanía que la Fundación norteamericana iba a ejercer sobre el proyecto vasco:

“la oposición de Oteiza fue secundada por numerosos creadores, sobre todo los pertenecientes a la generación de los setenta y ochenta, quienes coincidieron en

“La Administración vasca tuvo a su disposición fondos sustanciales: 1,5 billones de USD para un plan de revitalización que pretende reemplazar la antigua orientación industrial hacia una economía de servicios. Estuvieron dispuestos a pagar 20 millones de USD por adelantado por el nombre y la experiencia Guggenheim, 100 millones de USD por el edificio, 50 millones de USD por las propias adquisiciones y una promesa de 12 millones de USD anuales por operar el museo”

Texto original:

“The Basque Administration had substantial funds at its disposal: \$1.5 billion for a revitalization plan intended to replace its old industrial orientation with a service economy. It was willing to pay \$20 million up-front for the Guggenheim name and expertise, \$100 million for the building, \$50 million for its own acquisitions and a promise of \$12 million annually to run it”

En Skylakakis, Stefanos. *The Vision of a Guggenheim Museum in Bilbao*. Harvard Design School, 2005, online: <http://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2016/06/pollalis-case-BilbaoG-CaseA.pdf>, pág. 3.

⁸⁷ Zulaika, “Bilbao deseada: El malestar de la “krensificación” del museo”, pág.155.

*calificar el proyecto como un ataque al arte vasco hecho desde las bases del colonialismo cultural*⁸⁸.

La única defensa al proyecto desde la esfera cultural vasca fue realizada por el profesor y crítico de arte Javier González de Durana quien consideró que, por una parte, el ataque de Oteiza al museo era consecuencia del rechazo al proyecto de la Alhóndiga y que, por otra parte, la gerencia del MGB no *“debía escuchar a los artistas vascos para la construcción del museo”*⁸⁹.

Las instituciones vascas también tuvieron dudas durante el proceso, a causa de las cifras sobrevaloradas de ingresos por visitantes⁹⁰ que contrastaban con el contexto general español de consumo de cultura⁹¹ por lo que finalmente, en el contrato definitivo suscrito en 1994 se incluyó una garantía *“para asegurar la exclusividad del museo en Bilbao, el acuerdo puso freno en la expansión Guggenheim en Europa requiriendo el consentimiento del País Vasco para cualquier satélite”*⁹².

A pesar del difícil contexto, la evolución del proyecto fue meteórica: la licitación mediante invitación para el diseño del museo recayó en el estudio de Frank O. Gehry. El Consorcio Guggenheim Bilbao, establecido por el Gobierno Vasco para supervisar la construcción del museo, ratificó a finales de 1992 la viabilidad del proyecto para, posteriormente, elegir a la ingeniería vasca IDOM como responsable de la supervisión del diseño y la construcción, hasta su inauguración en octubre de 1997.

Más de dos décadas después, el éxito del MGB está consolidado como arquetipo de la rehabilitación urbana de Bilbao y como ejemplo de la centralidad cultural como valor

⁸⁸ Tellitu, Alberto, Iñaki Esteban y José Antonio González. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: Diario El Correo, S.A., 1997, pág. 117.

Incluso Eduardo Chillida, aunque a favor del MGB, mostró su inquietud por el momento y el impacto negativo que el museo pudiera tener en proyectos alternativos. En *Ibidem*, pág. 122.

⁸⁹ *Ibidem*, pág. 118.

⁹⁰ *Ibidem*, pág. 124.

⁹¹ Traducción de la autora:

“La historia española en relación a donativos privados es escasa y la asistencia a museos relativamente baja por lo que se apuntaba a una posible sobrestimación de estas cifras”.

Texto original:

“Spain's history of meager private giving and relatively low museum attendance pointed to a possible overestimation of these figures”

En Skylakakis, *The vision of a Guggenheim in Bilbao*, pág. 7.

⁹² Traducción de la autora, texto original: *“to ensure the exclusivity of Bilbao's museum, the agreement put the brakes on Guggenheim expansion in Europe by requiring Basque consent on any satellite”* en *Ibidem*.

económico regenerador. En consecuencia, son muchos los artistas e intelectuales que han matizado su apoyo al proyecto como, por ejemplo, Joseba Zulaika:

“yo fui uno de los primero críticos que llamó la atención sobre las alarmantes ironías y desigualdades del acuerdo inicial entre Nueva York y Bilbao. Esta crítica tuvo lugar mucho antes de la creación del icono arquitectónico de Gehry y de su apabullante influencia en la revitalización de la ciudad. Posteriormente, tuve que conciliar mis críticas iniciales -que aun considero pertinentes- con la imagen más general de la histórica rehabilitación de una ciudad postindustrial por parte de un museo”⁹³.

El modelo de museo franquiciado o *krensificado* ha sido copiado a posteriori por numerosas ciudades, reproduciendo el modelo creado por el museo bilbaíno:

“El Guggenheim se ha convertido en imagen de marca, que vende a corporaciones y gobiernos”⁹⁴.

Por tanto, para el mercado turístico, el MGB no se presenta como museo sino como modelo de gestión y como parte de una experiencia que comienza con el propio edificio, templo mitificado de un mundo post-aurático.

Posteriormente, en 1999 y con el MGB ya en marcha, la asociación Bilbao Metropoli-30 aprobó un segundo proyecto “Bilbao 2010. Reflexión Estratégica”⁹⁵ con el fin de hacer frente a los nuevos retos planteados por el éxito del MGB y en el contexto de la globalización y las tecnologías de la información. De este modo, una vez alcanzada la centralidad cultural a través del MGB, se quiso plantear la necesidad de potenciación de valores y activos culturales con el fin de construir un Bilbao Metropolitano cosmopolita y para-con los ciudadanos.

A pesar de fundamentar la estrategia en tres elementos aparentemente intangibles (Personas, Actividad de la Ciudad y Atractivo de la Ciudad), la estrategia del Plan Bilbao 2010 es continuista, con proyectos especulativos y espectaculares como el plan

⁹³ Zulaika, J., “Bilbao deseada: El malestar de la “krensificación” del museo”, pág. 153.

⁹⁴ Traducción de la autora, texto original: “*The Guggenheim has become a brand equity, which it sells on to corporations and governments*” en Foster, Hal. “Why all the hoopla?”. *London Review of Books*, Vol. 23, No. 16 (2001), pág. 24.

⁹⁵ Bilbao Metropoli-30, ed. *Bilbao 2010: Reflexión Estratégica*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 1999.

urbanístico de Zorrozaurre o el reclamo de atraer la Exposición Universal a Bilbao. De nuevo, la maniobra especulativa se escondió tras un plan de apariencia social y cultural. Posteriormente, Bilbao Metropoli-30 ha buscado un nuevo molde para la gestión urbanística a través del plan “Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro”⁹⁶ que sin embargo no ha tenido una aplicación efectiva en la gestión de los activos de la Asociación.

Del mismo modo que los planes públicos de cultura presentaban el tránsito de un modelo de infraestructuras a un patrón de gobernanza cultural, la Asociación ha enfatizado en la búsqueda de un cambio estructural, es decir, “*facilitar el cambio de paradigma de infraestructura a valores, para culminar con éxito el proceso de revitalización del Bilbao metropolitano*”⁹⁷. Todo ello se tradujo en el paso de la fase de inversión en infraestructuras (entre 1991 y 2000) a la fase de valores (entre 2001 y 2015). Sin embargo, la inversión en el capital social de la región implica unos valores de innovación, profesionalidad, comunidad, identidad y apertura exterior⁹⁸ que remiten a la necesidad de unos beneficios derivados, es decir, de una plusvalía más allá de la función social.

En un plano cultural, Bilbao Metropoli-30 prolonga el modelo de instrumentalización de lo cultural y continúa enfatizando en el valor añadido que ha de acarrear la cultural, como por ejemplo, a nivel urbanístico o económico. En este sentido, como acción concreta, se propone el impulso a la industria cultural desde una perspectiva localista ya que un “*elemento susceptible de mayor explotación industrial es la particularidad y riqueza de la propia cultura vasca*”⁹⁹. El énfasis en el aprovechamiento de la diferencia vasca y la búsqueda de un valor añadido más allá de lo cultural entronca a las acciones de la Asociación con la propia política cultural del Gobierno Vasco: tematizar el aspecto localista con el fin de obtener una rentabilidad simbólica en el mercado global. En efecto, la importancia de articular el aspecto local como activo económico en el mercado global ha sido un aspecto clave en la gestión de Bilbao Metr30 y el Gobierno Vasco. En este sentido, gracias al impacto del MGB, incidir en la diferencia también pone en evidencia la ruptura con el Gobierno central, ya que la “marca Guggenheim” ha

⁹⁶ Bilbao Metropoli-30, ed. *Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 2016.

⁹⁷ Bilbao Metropoli-30, ed. *Ahora, las personas*. Bilbao: Bilbao Metropoli-30, 2005, pág. 7.

⁹⁸ *Ibidem*, pág. 15.

⁹⁹ Bilbao Metropoli-30, ed. *Bilbao 2010: Reflexión Estratégica*, pág. 24.

conseguido situar a Bilbao en el mercado internacional sin necesidad de recurrir a estrategias estatales:

*“El museo se ha convertido, de hecho, en un icono para la "nueva" identidad vasca. Al no estar sujeto al Gobierno central español, Bilbao se ha identificado a sí mismo como un actor internacional en la sociedad civil”*¹⁰⁰

En la actualidad, la Asociación trabaja en la búsqueda de un nuevo paradigma, a pesar de que la etapa de valores *“aún no ha sido totalmente superada, podemos afirmar que la preocupación por los intangibles y la sensibilidad de las instituciones públicas, empresas y sociedad civil en general hacia este tema ampara el cambio de paradigma”*¹⁰¹. Sin embargo, las acciones de la Asociación continúan enmarcándose en un modelo donde las actividades industriales se sustituyen por áreas residenciales o comerciales, proyectos que no representan el ansiado nuevo paradigma. Estos nuevos programas consideran que la centralidad cultural ha sido conquistada a través del MGB y, por consiguiente, el modelo cultural instaurado por el museo se convierte en el patrón a repetir.

En esta misma lógica urbanística y de marketing se entiende el nombramiento de Bilbao como Mejor Ciudad Europea 2018 por parte de *“The Academy of Urbanism”*¹⁰². El premio reconoce a la ciudad por *“haberse transformado a sí misma desde el agujero económico postindustrial de la década de los noventa a través de la inversión en cultural, liderazgo audaz y uso inteligente de las políticas económicas”*¹⁰³.

El anhelo mercantilista de Bilbao Metropoli-30 convierte en mercancía todo aquello susceptible de ser producto de marca, en un afán de repetición del éxito obtenido por el MGB. Bajo la aspiración por la metrópolis global, Bilbao Metropoli-30 se ha apropiado y comercializado de proyectos culturales y valores de esferas tan diversas como el arte o

¹⁰⁰ Traducción de la autora, texto original: *“The museum has, in fact, become an icon for the "new" Basque identity. No longer subject to Spanish central government, Bilbao has identified itself as an international player in civil society”* en Suau, John Thomas. *The Guggenheim Museum Bilbao: Cultural Tourism, Urban Renewal, and Political Risk*. Washington D.C.: American University, 1999, pág. 78.

¹⁰¹ Bilbao Metropoli-30, ed. *Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro*, pág. 9.

¹⁰² Organización políticamente independiente que trabaja en torno a la gestión y desarrollo de las transformaciones urbanas. Fuente: <https://www.academyofurbanism.org.uk/about-the-academy/>

¹⁰³ Traducción de la autora. Texto original: *“Judges praised the Basque city for having transformed itself from the post-industrial economic doldrums of the 1990s through investment in culture, bold leadership and clever use of economic policies”* en *The Academy of Urbanism*, *“Bilbao wins European City of the Year at 2018 Urbanism Awards”*. 9 de noviembre de 2017, online, <https://www.academyofurbanism.org.uk/bilbao-wins-european-city-of-the-year-at-2018-urbanism-awards/>

los estudios de género, convirtiéndolos en activos mercantiles intangibles para la consecución de proyectos urbanísticos y de marketing. Sin embargo, la falta de simbiosis a nivel artístico entre el MGB y las redes locales de cultura deja en evidencia que centralidad cultural se refería en exclusiva a centralidad turística o de marketing.

Desde los órganos oficiales del MGB, no se ha realizado ninguna autocrítica: “*se dan pormenorizadas cifras de resultados económicos, pero todo lo que se refiere a la gestión artística del museo permanece en la niebla*”¹⁰⁴. No obstante, a causa de la consolidación y éxito del proyecto, los nuevos acuerdos plasman la voluntad de incluir una mayor presencia de la filial bilbaína. Así, en diciembre de 2014 (en el XX aniversario de la firma del primer contrato)¹⁰⁵ se firmó la renovación del acuerdo entre la Fundación del MGB y la FSRG, estructurado en tres puntos: primero, una prórroga de 20 años; segundo, la profundización en la colaboración entre ambos museos a través de, por ejemplo, una mayor presencia de la colección permanente norteamericana en el MGB, un *curator* con dedicación exclusiva para Bilbao y programas de becas; por último, el equilibrio entre ambas fundaciones, que en vista del éxito del MGB dota, sobre el papel, al museo bilbaíno de una mayor autonomía que en el acuerdo anterior.

2017 fue el año del XX Aniversario de la apertura del MGB y durante todo el año se celebraron numerosos eventos y actividades culturales (bajo el nombre de TopARTE) que aglutinaron a socios corporativos, instituciones públicas y población vasca, en busca de la ansiada fusión para-con la sociedad. Asimismo, se batieron todas las cifras de asistencia llegando a 1.322.611¹⁰⁶ visitantes. A pesar de que, bajo la iniciativa “Apertura al Territorio”, la Diputación Foral de Bizkaia repartió a todos los residentes de la provincia una entrada al MGB durante el mes de octubre de 2017, solo 113.966 personas acudieron, cifra que representa un escaso 10%¹⁰⁷ de la población de la provincia.

¹⁰⁴ Vozmediano, Elena. “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto””. *Revista de libros*, Mayo 2008, online, <http://elena.vozmediano.info/el-guggenheim-bilbao-despues-del-efecto/>

¹⁰⁵ Museo Guggenheim Bilbao. “El Patronato de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao aprueba el Acuerdo de Renovación con la Solomon R. Guggenheim Foundation”. *Nota de prensa*, diciembre 2014, online: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2014/12/NP-Patronato-3-dic-2014.pdf>

¹⁰⁶ Museo Guggenheim Bilbao. “El Museo Guggenheim Bilbao vive el mejor año de su historia en su XX Aniversario”. *Nota de prensa*, enero 2018, online: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/el-museo-guggenheim-bilbao-vive-el-mejor-ano-de-su-historia-en-su-xx-aniversario/>

¹⁰⁷ Población de la provincia de Bizkaia (noviembre 2017): 1.139.426. Fuente: EUSTAT.

La labor del museo como centro artístico no ha tenido el impacto esperado en la sociedad vasca y el tono festivo de la celebración se ha de redibujar una vez más, alentados por la falta de simbiosis entre sociedad local e institución global. La función social del MGB ha de ser trasladada a otra esfera, alejada de lo artístico. De este modo, a nivel político, el museo se erige como productor de consenso, ornamento que encarna la estabilidad económica y política:

“[El MGB] no es tanto para ellos un lugar de uso como un símbolo que suscita un anhelado consenso”¹⁰⁸

En definitiva, el Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano y sus desarrollos posteriores, han sido un microcosmos de lo que, a posteriori, ha sido la propia asociación Bilbao Metropoli-30, sus actuaciones y sus proyectos: el Plan de Acción Cultural de la asociación quedó sepultado bajo el nombre -y fetiche- del MGB. La centralidad del nacimiento y gestión del museo impidieron llevar a cabo los planes dedicados a la construcción de redes locales de consumo de cultura y el potenciamiento de la educación cultural ciudadana, también recogidos en la Fase III del PERMB. Las cuestiones en relación a la promoción y equipamiento de base social quedaron, inevitablemente soterrados ante el gigante del marketing, inversión y centralización que supuso el MGB. Asimismo, se ha aceptado que el museo haya perdido su función artística para potenciar, de manera casi exclusiva, su poder consensuador en lo político y económico, perdiendo para el mundo artístico un espacio de un potencial arrollador en la recuperación y reflexión en torno a memoria histórica e industrial vasca.

2.3.2. Participación de la cultura local en el Guggenheim

El éxito económico del “efecto Guggenheim” es inapelable pero, en el contexto artístico vasco, su influencia es poco notable: la clara predilección de la asociación Bilbao Metropoli-30 hacia un plan cultural mercantilista, de ocio y espectáculo, donde la dependencia hacia la FSRG y hacia los patrocinadores público-privados es primordial,

¹⁰⁸ Esteban, *El efecto Guggenheim*, pág. 110.

hace desaparecer el debate crítico, artístico y sobre la línea museística de la institución. En el Departamento de Contenidos Artísticos del MGB (que no consta de un Director Artístico propio) priman las exposiciones generalistas de artistas y propuestas consagradas (mayoritariamente expresionismo abstracto estadounidense, especialidad del Guggenheim en Nueva York) frente a planteamientos más arriesgados y donde, además, la presencia de artistas vascos es marginal.

A pesar de que en la misión, visión y valores del MGB se recoge que ha de haber una *“integración con la comunidad artística”*¹⁰⁹ mediante el *“enriquecimiento de la actividad artística y cultural del País Vasco en el marco de las estrategias culturales de sus Instituciones”*¹¹⁰ el museo no implementa, a nivel curatorial y educativo, un programa activo de integración y participación para-con la sociedad vasca y su red artística local. Además, las nuevas iniciativas, en el seno del Plan Estratégico para 2020, recogen por una parte, nuevos proyectos para *“la consolidación de su identidad y voz curatorial a través de, entre otros, el desarrollo de proyectos propios o realizados en coproducción en los que el papel del equipo curatorial de Bilbao es cada vez más relevante”*¹¹¹ y por otra parte, a nivel educativo, *“innovación, creatividad, participación y experiencia son algunos de los ejes pedagógicos de la actual programación educativa del Museo Guggenheim Bilbao”*¹¹². Por el contrario, el MGB solo ha fortalecido su marca turística, por lo que no ha conseguido normalizar su relación con el mundo artístico vasco ni con el público local. Así, *“desde el museo no se ha fomentado la producción y los profesionales no han sido invitados a involucrarse en sus dinámicas”*¹¹³. A pesar del nombramiento, en enero de 1996, de González de Durana como asesor artístico por parte de la nueva sociedad del MGB para la adquisición de obras para la colección propia y pese a que Nancy Spector, comisaria del Guggenheim de Nueva York, visitase el País Vasco para comprar obra de artistas vascos (aunque, *“oficialmente solo viajó a Euskadia para conocer su realidad*

¹⁰⁹ Museo Guggenheim Bilbao. “Misión, Visión y Valores”. Online, <http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/mision-vision-valores/>

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Museo Guggenheim Bilbao. “Iniciativas Estratégicas”. Online, <http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/plan-estrategico-2/iniciativas-estrategicas/>

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ Vozmediano, “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto””.

artística"¹¹⁴), la presencia de la red local en la colección y en las exposiciones del MGB es residual.

En efecto, desde la apertura del museo en octubre de 1997, las exposiciones con presencia de artistas locales¹¹⁵ (en orden cronológico inverso) han sido:

- *"El arte y el espacio"*. Artistas presentes: Prudencio Irazabal, Asier Mendizabal, Cristina Iglesias y Sergio Prego. Diciembre 2017 - Abril 2018¹¹⁶.
- *"Eginberri"*. Artistas presentes: Xare Álvarez Berakoetxea, María Benito Píriz, Patrik Grijalvo, Izaro Ieregi, Zaloa Ipiña y Karlos Martínez B. Abril 2017 - mayo 2017¹¹⁷.
- *"Pello Irazu. Panorama"*. Retrospectiva de Pello Irazu. Marzo 2017 - Junio 2017¹¹⁸.
- *"Selecciones de la colección Guggenheim Bilbao IV"*. Artistas presentes: Elsie Ansareo, Manu Arregui, Prudencio Irazabal y Darío Urzay. Noviembre 2013 – Septiembre 2014¹¹⁹.
- *"Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método"*. Artistas presentes: Iñaki Garmendia, Erlea Maneros Zabala y Xabier Salaberria. Octubre 2013 – Febrero 2014¹²⁰.
- *"Arquitectura habitada"*. Artistas presentes: Cristina Iglesias, Pello Irazu. Septiembre 2012 – Mayo 2013¹²¹.
- *"Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente"*. Exposición individual de Aitor Ortiz. Septiembre 2011 – Noviembre 2011¹²².
- *"Chacun à son goût"*. Artistas presentes: Elsie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Mainer López, Asier Mendizabal,

¹¹⁴ Tellitu, Esteban y González, *El milagro Guggenheim*, pág. 151.

¹¹⁵ Para esta relación no se han tenido en cuenta las exposiciones de artistas consagrados como las retrospectivas de Jorge Oteiza o Eduardo Chillida ni, tampoco, las exposiciones colectivas que cuentan con obra de los mencionados artistas consagrados. Sin embargo, si se han incluido numerosos artistas que, aunque de procedencia vasca, no han desarrollado su actividad en el lugar, por lo que no pertenecen a la red de creación local. Asimismo, si se aplicase un filtro generacional (artistas menores de 40 años), la presencia de artistas jóvenes sería residual.

¹¹⁶ <https://arteyespacio.guggenheim-bilbao.eus/>. Web de la exposición.

¹¹⁷ <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/eginberri/>. Web de la exposición.

¹¹⁸ <https://pelloirazu.guggenheim-bilbao.eus/exposicion>. Web de la exposición.

¹¹⁹ <http://selecciones4.guggenheim-bilbao.es/>. Web de la exposición.

¹²⁰ <http://proceso.guggenheim-bilbao.es/>. Web de la exposición.

¹²¹ <http://arquitecturahabitada.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/arquitectura-habitada/>. Web de la exposición.

¹²² <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-aitor-ortiz/>. Web de la exposición.

Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego e Ixone Sádaba. Octubre 2007 – Febrero 2008¹²³.

- *“Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi”*. Ensayo teórico-artístico de Juan Luis Moraza. Julio 2007 – Septiembre 2007¹²⁴.
- *“Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente”*. Exposición individual de Koldobika Jauregi. Abril 2007 – Junio 2007¹²⁵.
- *“Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente”*. Exposición individual de José Mari Lazcano. Febrero 2007 - Abril 2007¹²⁶.
- *“Transparencias”*. Artistas presentes: Juan Luis Moraza, Cristina Iglesias y Javier Pérez. Marzo 2003 – Mayo 2003¹²⁷.
- *“La Torre herida por el rayo: lo imposible como meta”*. Artistas presentes: Leopoldo Ferrán y Agustina Otero, Mabi Revuelta, Javier Pérez, Gabriel Díaz y Francisco Ruiz de Infante. Febrero 2000 – Mayo 2000¹²⁸.
- *Arte contemporáneo vasco y español*. Marzo – Julio 1999. Artistas: Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Prudencio Irazabal, Javier Pérez y Juan Luis Moraza. Marzo 1999 – Julio 1999¹²⁹.

La relación de catorce exposiciones enumeradas incluye cinco muestras generalistas de los fondos de la Fundación MGB por lo que, en los 20 años de vida del museo, son solo nueve exposiciones las cuentan con obra de artistas locales enmarcadas en un discurso expositivo relevante, creado y elaborado por comisarios independientes o del propio museo. Además, en el periodo más reciente, entre Febrero de 2014 y Marzo de 2017, no hubo ninguna exposición con presencia local a pesar de que el Plan Estratégico implementado para 2020 promueve una constante interacción con los agentes culturales locales. Las muestras en las que se reúnen artistas vascos y se realiza un ejercicio para

¹²³ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/chacun-a-son-gout/>. Web de la exposición.

¹²⁴ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/incognitas-cartografias-del-arte-contemporaneo-en-euskadi/>. Web de la exposición.

¹²⁵ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-koldobika-jauregi/>. Web de la exposición.

¹²⁶ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-jesus-mari-lazcano/>. Web de la exposición.

¹²⁷ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/transparencias/>. Web de la exposición.

¹²⁸ <http://guggenheim-bilbao.es/exposiciones/la-torre-herida-por-el-rayo/>. Web de la exposición.

¹²⁹ <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/arte-contemporaneo-vasco-y-espanol/>. Web de la exposición.

poner en relación con la colección propia del MGB y su matriz norteamericana quedan reducidos a los Aniversarios del museo, efemérides aprovechadas por el Gobierno Vasco y la Fundación MGB para promocionar y publicitar exposiciones que reflejan el desfase entre los valores y Planes Estratégicos del MGB y la realidad comisarial de la institución.

En este sentido, cabe destacar por una parte, *Chacun à son goût*, exposición que por el décimo aniversario del MGB reunió una selección de artistas jóvenes destacados dentro de la red local y por otra parte, *Eginberri*, que durante el vigésimo aniversario del museo expuso las obras de seis artistas jóvenes en una muestra financiada por la Diputación Foral de Bizkaia y por el banco Kutxabank (BBK). Estas dos exposiciones suponen el único intento por parte del museo de cartografiar, reunir y dialogar con el contexto donde se sitúan. No obstante, en el marco de una verdadera comunicación entre artistas locales e internacionales y como ejercicio curatorial más allá del criterio geográfico, solo tres exposiciones (*Transparencias*, *Arquitectura habitada* y *El Arte y el Espacio*) han situado en diálogo obras de artistas vascos con las de creadores internacionales.

En este mismo sentido, cabe destacar que la Fundación MGB, a pesar de tener en su patronato a numerosos entes públicos vascos, así como empresas y patrocinadores locales, la política de adquisición de obra y promoción de lo local ha quedado relegada a un segundo plano y supone “*un pobre acervo, por importantes que sean las piezas*”¹³⁰. De este modo, los artistas vascos que cuentan con obras adquiridas por la Fundación (y pertenecientes a la Colección Guggenheim Bilbao) son:

- Elsie Ansareo
- Ibon Aranberri
- Manu Arregui
- Clemente Bernard
- Txomin Badiola
- Eduardo Chillida
- Iñaki Garmendia
- Cristina Iglesias
- Prudencio Irazabal

¹³⁰ Vozmediano, “El Guggenheim Bilbao, después del “efecto””.

- Pello Irazu [Fig. 5]
- Koldobika Jauregi
- Jesús Mari Lazkano [Fig. 6]
- Abigail Lazcoz
- Mainer López
- Erlea Maneros Zabala
- Asier Mendizabal
- Juan Luis Moraza
- Itziar Okariz
- Aitor Ortiz
- Jorge Oteiza
- Sergio Prego [Fig. 4]
- Javier Pérez
- Juan Pérez Aguirregoikoa
- Ixone Sádaba
- Xabier Salaberria
- Darío Urzay

Si bien este colectivo representa a los artistas más reconocidos de la red local, se debe de tener en cuenta que la Colección cuenta con una única obra de cada uno de estos artistas (salvo en los casos de artistas consagrados como Chillida, Oteiza, Lazcano e Iglesias) y que además, la mayoría fueron adquiridas en 2007 a raíz de la exposición por el décimo aniversario del museo *Chacun à son goût*, tras la que la Fundación MGB decidió adquirir una obra de cada artista expuesto en dicha exposición. Además, el



Figura 4: *Tetsuo Bound to Fail (Tetsuo condenado al fracaso)* de Sergio Prego



Figura 5: *Habitat* de Pello Irazu



Figura 6: *Gianbolognaren omenez (En homenaje a Gianbologna)* de Jesús Mari Lazkano

impacto del MGB para los galeristas locales ha sido nulo ya que, para adquirir obra de artistas vascos, el museo recurrió a galerías fuera del País Vasco:

“el malestar de los galeristas alcanzó su punto álgido cuando se anunciaron las primeras compras de la colección propia del Museo Guggenheim, en febrero de 1997. Dos de los tres artistas vascos cuya obra integraba los primeros pasos de esta colección eran Txomin Badiola y Juan Luiz Moraza, ambos representados por la galería Windsor de Bilbao. El museo compró su obra a las galerías madrileñas Soledad Lorenzo y Elba Benítez”¹³¹.

Por otra parte, y a pesar de la red de museos Guggenheim que se ha ido tejiendo en los últimos años a raíz del éxito del modelo franquiciado del museo en Bilbao, no se ha generado un espacio de intercambio entre dichos centros. Si bien el MGB cuenta con dos programas de becas de intercambio (*Basque Artist Program* y *Basque Intership*) con el Museo Guggenheim de Nueva York y con su sucursal veneciana, los programas tienen un impacto mínimo: ambas becas solo cuentan con dos plazas anuales cada una y, fuera de estos canales oficiales, la comunicación entre la red local y la organización de los museos Guggenheim es nula. Además, los intercambios están planteados desde una visión patriarcal por parte del museo neoyorquino, por lo que el MGB queda relegado a la función de filial. Por lo tanto, la red de intercambio entre distintos centros no es sino publicidad institucional ya que no se establece una verdadera comunicación entre las distintas comunidades de arte contemporáneo que conforman la “constelación Guggenheim”.

A pesar de la publicidad corporativa, la Fundación MGB no arriesga en su propuesta hacia lo local: si bien la Colección del museo bilbaíno alberga numerosas obras de artistas consagrados como Oteiza o Chillida hubo que esperar diez años para que el MGB se girase hacia la ciudad y crease una exposición donde la red artística local y joven funcionase. Tras la exposición *Chacun a son goût*, la Fundación MGB no volvió a adquirir obra de artistas vascos no consagrados hasta 2014, cuando repitió la operación tras la muestra de Maneros, Zabala y Garmendia. Además, cabe destacar que, a nivel expositivo, los artistas y obras locales utilizados son aquellos ya consagrados (Chillida u Oteiza, por

¹³¹ Tellitu, Esteban y González, *El milagro Guggenheim*, pág. 125.

ejemplo) canonizando un relato en lugar de abrirse hacia el tejido artístico del País Vasco: no ha habido un nuevo intento de renovar dicho catálogo ni de mirar, de nuevo, a la ciudad y por ello, “*el balance de su implicación con la trama del arte vasco resulta muy negativo*”¹³².

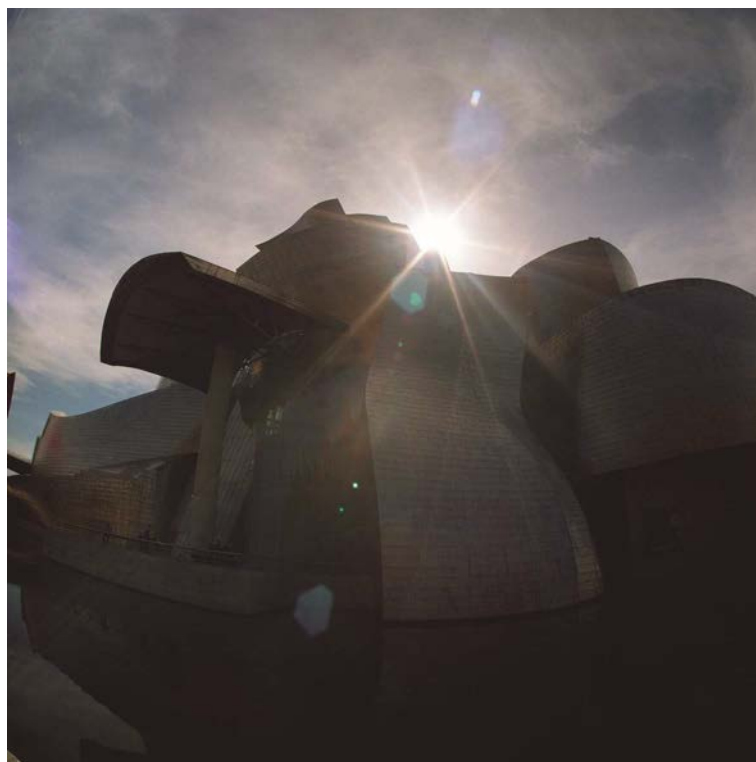


Figura 7: *Museo Guggenheim Bilbao*

Sin embargo, ¿se puede achacar la falta de promoción de la red local al MGB? Desde el acuerdo inicial, el museo se plantea desde la perspectiva de pinacoteca clásica, nutrida de la colección de la FSRG, y con una voluntad económica y no cultural. La falta de impulso a los artistas locales es un problema intrínseco, ya que desde el principio el museo no está planteado como centro de arte, creación e intercambio cultural sino como inversión económica: la propia asociación Bilbao Metropoli-30 reclamaba un museo de proyección internacional sin apelar al intercambio cultural en su Plan de Acción Cultural. Por el contrario, como ya se ha mencionado anteriormente, los estatutos y la misión, visión y valores del MGB recogen la voluntad de ofrecerse como “*símbolo cultural de la*

¹³² Golvano, Fernando. “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”. *Ondare* nº 26 (2008), pág. 31.

*revitalización económica del País Vasco*¹³³ mediante la simbiosis para-con el público local y a través de la integración con la comunidad artística vasca. Como se ha mencionado en secciones anteriores, la participación real del MGB y la voluntad estatutaria presentan un desfase que no ha sido subsanado en las posteriores iniciativas, como la Visión 2020, actualmente en vigor. Por tanto, a pesar de la consolidación económica del MGB, su influencia no ha sido trasladada al plano cultural.

A pesar de la presencia marginal en el MGB, el valor creativo de la última generación de artistas vascos es plural, heterogéneo y potente. Integrados en un modo de hacer totalmente internacional y ahondando en propuestas arriesgadas y diversas, se encuentra una generación que en ocasiones indaga en formas locales y, en otras, examina tendencias internacionales.

¹³³ *Museo Guggenheim Bilbao*. "Estatutos de la Fundación del Guggenheim Bilbao". Online, <http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/wp-content/uploads/2015/04/Estatutos.pdf>

2.4. Reverso Guggenheim

El reverso de los planes culturales de Bilbao Metropoli-30 y el Gobierno vasco durante los años ochenta y noventa fue el desarrollo y maduración de la vida artística y cultural vasca. Este progreso se realizó a través de dos generaciones de artistas -la vieja Escuela Vasca y una nueva generación de artistas (en su mayoría escultores¹³⁴)-. Sincrónicamente la cultura *underground*, asociada a la radicalidad de la realidad socio-política vasca, muy fértil y popular agitaba también la vida cultural: más allá de los canales oficiales, el peso que la contracultura ha tenido históricamente en el País Vasco, difiere con la idea de cultura con valor añadido que los distintos planes de regeneración urbana aportaron. De este modo, el canal de cultura oficial se contrapone al *boom* cultural *underground* del País Vasco desde los años ochenta, generando un debate abierto y plural que, en numerosas ocasiones, se entrelaza con los propios agentes culturales instalados en los canales oficiales.

Tras la eclosión del mundo cultural vasco en los años sesenta y con la institucionalización y oficialización de la cultura vasca llevada a cabo por el Gobierno Vasco durante los años ochenta¹³⁵, la narrativa hegemónica del Gobierno Vasco se apropió de la práctica artística para instalarla dentro del discurso de “lo vasco”, con el fin de crear una nueva narración en tensión con la oficialidad española. En el contexto de la lucha por la hegemonía entre ambas narrativas, la tradición cultural vasca se reexpresó con el fin de adecuarse a la nueva realidad política, social y cultural del periodo de democracia.

La nueva coyuntura requirió de la reformulación de las prácticas culturales y artísticas anteriores para plasmar el cambio social y político. La reconstrucción de la tradición cultural permitió que antiguos grupos y asociaciones artísticas militantes se insertasen en nuevos movimientos políticos y sociales, alejados de la lucha antifranquista que se llevó a cabo durante las décadas sesenta y setenta. De este modo, movimientos culturales como,

¹³⁴ La segunda generación de la nueva escultura vasca continuó la investigación formal de la escultura de la Vanguardia Vasca, pero se deshizo de la carga mítica de sus propuestas. Cabe destacar a Txomin Badiola, Juan Luis Moraza o Ricardo Ugarte como los exponentes de esta generación.

¹³⁵ Ver punto 2.2. “Política cultural: regeneración, institucionalización y gobernanza” de la presente investigación.

por ejemplo, la lucha por el *euskera*, la canción protesta de finales de los años sesenta y, sobre todo, la llamada Vanguardia Vasca (en adelante VV) de los años cincuenta fueron incluidos en la construcción de la narrativa hegemónica vasca que el Gobierno Vasco llevó a cabo:

“La disputa por la hegemonía entre las narrativas nacional vasca o nacional española han sobredeterminado en gran medida por lo político –cargado de afectos– todo el escenario social”¹³⁶.

Con el fin de mantenerse en el límite de cualquier narrativa oficial, la contracultura vasca adquirió un peso cultural importante a partir de la década de los ochenta y nació de la reivindicación de la libertad total y desde movimientos antiautoritarios y anti-jerárquicos que pretendían la ruptura con la tradición cultural vasca. Fomentada desde los movimientos sociales y políticos juveniles y alternativos y en un contexto de violencia y crisis económica provocada por la desindustrialización, la llamada Cultura Radical Vasca (en adelante CRV) supone una *“salida radical de lo hegemónico y una continua pugna por mantenerse en el límite del mismo, un límite que permita la interferencia y la resistencia”¹³⁷.*

Al mismo tiempo, la propia cultura vasca oficial y hegemónica se presentó también como un discurso a contracorriente, al resultar de una confrontación discursiva directa con la narrativa hegemónica nacional española. Resultado de una reivindicación entre lo mítico e histórico del País Vasco, se fomentó una cultura contemporánea llena de contradicciones, entre el folklore y el exotismo, que junto con una proclama exagerada de la diferencia vasca, hizo de la cultura vasca un producto para consumir de manera local o para ser probado como artículo insólito.

¹³⁶ Del Amo, Ion Andoni, Arkaitz Letamendia y Jason Diaux. “Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP”. *Revista Latina de Comunicación Social*, nº69,3 (2014), pág. 315.
http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1013_UPV/16a.html

¹³⁷ Sáenz de Viguera, Luis. *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del estado democrático (1978-...)*. Tesis doctoral (Ph. D.), Duke University, 2007, pág.3.

2.4.1. Redes oficiales

Después de la consagración de la VV de la mano de artistas como Oteiza y Chillida, la sociedad se apropió del lenguaje vanguardista para la lucha político-social. De este modo, el politizado contexto de la década de los setenta asumió la iconografía de la VV haciendo indisoluble la relación entre arte y política. El afán asociacionista, ligado a la reivindicación política, llegó también al mundo cultural, creando numerosos grupos de trabajo. Las nuevas asociaciones compartían compromiso social, pero también una responsabilidad artística colectiva de la que surgieron investigaciones plásticas y discursivas. Más allá del contexto local, las nuevas tendencias de nivel internacional como *“el paradigma de la posmodernidad y los distintos panoramas creativos”*¹³⁸ fueron asumidas por los artistas vascos que comenzaron a conjugar tradición y herencia local con las tendencias artísticas internacionales del momento.

Junto con la VV, la idea de Escuela Vasca (en adelante EV) impulsada por Oteiza siguió vigente: la necesidad de unir militancia política y una nueva estética alejada de la figuración hicieron de la EV una idea atractiva en el contexto de la Transición. Además, la construcción de una nueva narrativa nacionalista vasca alejada de ideologías de tipo identitario (como la promulgada por Sabino Arana), requería de una potente simbología cultural propia, es decir, de la reconstrucción de la herencia de la VV que tanta aceptación había tenido en las luchas antifranquistas y durante la Transición.

El crisol de grupos artísticos, iconografías heredadas y reivindicaciones políticas resultó en un fortalecimiento de la oferta expositiva y ayudas a la creación de carácter institucional. La Administración vasca, consciente de la necesidad de renovación de la tradición cultural, se enfrentó al reto de resignificar y aunar la tradición costumbrista y el lenguaje abstracto de la VV. Asimismo, se preocupó de rescatar la idea de EV para facilitar el discurso oficial en clave localista.

Desde principios de los años ochenta emergió la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU como núcleo formativo, pero también como espacio de reunión para toda una generación de artistas. La apertura de la Facultad y de otros centros formativos oficiales, como la

¹³⁸ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 39.

Escuela de Deba, supuso un cambio significativo respecto a la generación de artistas anteriores ya que se pasó de una mayoría autodidacta a una colectividad con formación universitaria y con voluntad de recoger el contexto artístico internacional.

Además del impulso a los centros formativos oficiales, se lanzó un sistema de becas, ayudas, muestras y exposiciones financiadas, por una parte, por la Administración pública y, por otra, por entidades financieras. Ejemplo de ello son los premios *Gure Artea*, nacidos en 1982, para el fomento de las artes plásticas y visuales y que son, todavía hoy, el premio de iniciativa pública más importante y reconocido del País Vasco.

Más allá de *Gure Artea*, el *boom* de premios y concursos premios de carácter público en la CAV y Navarra formó un tejido de mecenazgo institucional estable que no era equiparable a otros territorios estatales. Así, se conformó la red oficial de exhibición y promoción formada, entre otros, por: en Bizkaia, “Ertibil, Muestra de Arte Visual Itinerante” y “Getxoarte”; en Gipuzkoa “Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa”; en Álava, “Anual América” y “Entornos Próximos”; y “Jóvenes Artistas de Pamplona” en Navarra. Todos estos premios, todavía vigentes, impulsan una red de artistas locales a través de exposiciones y retribuciones que permiten mantener un sistema endogámico que refuerza la construcción de la narrativa institucionalizada vasca. De este modo, además de los premios, becas y concursos, las instituciones públicas establecieron una red expositiva en casas de cultura y museos a los que se sumó una incipiente cultura galerística¹³⁹. No obstante, el impulso de esta red solo a través de lo económico incide en la brecha entre espacios culturales oficiales y contraculturales, que se encargan de programar más allá de subvenciones económicas y líneas de trabajo auspiciadas por los diferentes planes de cultura del Gobierno Vasco. A pesar de los esfuerzos por fomentar la iniciativa privada continuó siendo escasa, aunque consolidada, reducida a una red de galerías y salas de exposiciones¹⁴⁰.

¹³⁹ Espacios como Altxerri en Donostia-San Sebastián o Windsor Kulturgintza (clausurada en 2017 tras 46 años de historia) en Bilbao han sido galerías en estrecha vinculación con el modelo más institucional mientras que, al mismo tiempo, se extendió también una red de galerías, espacios y productoras alternativas (ver punto 3.4.2 “Cultura *underground* y cultura radical” de esta misma investigación).

¹⁴⁰ En la actualidad, bajo el nombre de Bilbao Art District, diez galerías de arte contemporáneo de Bilbao se han agrupada para aprovechar el “efecto Guggenheim” y “potenciar a Bilbao globalmente como distrito artístico” en <http://www.bilbaoartdistrict.com/>

Durante los años setenta y ochenta también se promovieron importantes exposiciones colectivas tanto a nivel local como a nivel internacional como, por ejemplo, Pintura y Escultura Vasca Contemporánea (México, 1970) o las Exposiciones de Arte Vasco. En este entorno de eclosión e internacionalización artística merece una mención especial el certamen Encuentros de Pamplona del año 1972 que reunió, por primera vez en el País Vasco, a artistas de la talla de John Cage, Michael Nyman, Laura Dean, Luc Ferrari, Silvano Bussotti, David Tudor, John Baldessari, Richard Long, Robert Morris, Bruce Naumann, Dennis Oppenheim o Richard Serra y creadores locales como José Antonio Sistiaga o Luis de Pablo. Los Encuentros quisieron aunar vanguardia y arte popular pero, a pesar de la gran proyección internacional del encuentro, los organizadores se encontraron con una oposición desde múltiples frentes: desde la dictadura franquista hasta el Partido Comunista Español (PCE), pasando por el boicot de ETA e incluso las negativas a participar por parte de artistas como Oteiza y Chillida que fueron críticos con el carácter festivo de la muestra en un ambiente de lucha política más que de innovación estética.

En este contexto de redefinición de la herencia artística en tensión con la práctica artística y el pensamiento internacional, durante el final del Franquismo y el comienzo de la Transición la ebullición de la oferta expositiva de carácter institucional hizo emerger el sector editorial, tanto oficial como amateur: por una parte, los *fanzines* publicados por los grupos artísticos y asociaciones culturales y, por otra, los nuevos periódicos creados tras la dictadura franquista que fueron la voz de estos nuevos movimientos culturales.

El apogeo cultural tuvo en el año 1978 varios momentos cumbre: primero, la toma del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue un acto iconoclasta que Oteiza apadrinó y culminó con el surgimiento del Departamento de Estética Política que, sin embargo, no llegó a realizarse; por otra parte, una serie de exposiciones (“Euskal Artea 78-Arte Vasco 78” y “Erakusketa 78”) recogieron el cambio generacional del arte vasco y mostraron a autores emergentes y pioneros del arte vanguardista vasco.

Todos estos factores, permitieron el relevo generacional a lo largo de toda la década de los ochenta y, en consecuencia, la cuestión identitaria del arte vasco, esencial para generaciones anteriores, quedó relegada por una nueva generación de artistas formados e influenciados por la red internacional y liberados de las luchas político-sociales:

“El viejo contencioso de la creación específica de un arte con señas de identidad desaparece de la esfera de preocupaciones como proyecto a priori y se resuelve plásticamente en el trabajo cotidiano con el objetivo de alcanzar la diferencia artística”¹⁴¹.

A pesar de que el Estatuto de Autonomía y la creación del Gobierno Vasco no colmaron las expectativas de autogobierno de grandes sectores de la opinión pública, la confluencia artística alrededor de la lucha antifranquista fue desapareciendo. Se perdió la necesidad asociacionista de la Transición dando paso a la apertura hacia el panorama artístico internacional que evitó planteamientos holísticos del arte vasco.

De este modo, la nueva generación de artistas, surgidos en su mayoría de las aulas de la Facultad de Bellas Artes, desarrollaron un imaginario personal y diverso, donde primó la heterogeneidad de propuestas artísticas, tanto formales como temáticas. Entre la gran cantidad de propuestas cabe destacar la llamada “Nueva Escultura Vasca” o la “segunda generación de escultores vascos” que recogió para su deconstrucción, la herencia simbólica de la VV.

La heterogeneidad de las propuestas no estuvo reñida con la introspección personal: la investigación artística fue llevada a cabo por los propios autores en relación a su obra dejando de lado las propuestas grupales de investigación espacial llevadas a cabo durante la VV. A pesar del ansia de ruptura de la nueva generación, Oteiza fue una de las mayores influencias para el nuevo grupo de artistas. De este modo, Oteiza -que abandonó la práctica escultórica en 1959 para centrarse en la investigación conceptual y formal acerca del espacio- ha sido uno de los máximos exponentes de la actitud teórica en el contexto vasco, tanto como escritor y productor de obra como por su influencia en generaciones posteriores. Más allá de una reflexión artística acerca del contexto político o de la situación histórica, se buscó una reflexión procedimental, formal y material, es decir, una relación entre el sujeto creador con la obra creada.

Durante la década de los ochenta, dos de los factores antes mencionados -la apertura hacia el mundo del arte internacional y el desarrollo de la red educativa y relacional

¹⁴¹ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 40.

artística- se consolidaron: se instauraron modos artísticos de la práctica internacional y surgieron talleres, escuelas y grupos más allá de la Facultad de Bellas Artes. Entre ellos cabe destacar la apertura de Arteleku¹⁴² en 1986, centro de creación e intercambio artístico donde se dieron cita, en sus estudios o en múltiples talleres, la mayoría de artistas vascos, pero que, a la vez, funcionó como centro de intercambio con creadores extranjeros.

La influencia de la política institucional de apoyo a la cultura generó y potenció *“la creación, la competitividad y el debate entre gestores, teóricos, artistas público en general”*¹⁴³: el premio *Gure Artea*, la Facultad de Bellas Artes (y los certámenes y exposiciones a su alrededor), Arteleku, la Fundación BilbaoArte y muchos otros son espacios institucionales para el desarrollo de la práctica artística que, todavía hoy, se mantienen en funcionamiento. Asimismo, a estos centros se ha de añadir la creación de nuevos museos públicos durante la década de los 2000 que, en gran medida, vinieron a suplir la falta de implicación hacia y para el arte local que el MGB ha tenido. En este contexto destacan el Artium (Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo) y el Centro Cultural Montehermoso con una programación más arriesgada en Vitoria-Gasteiz; la renovación del Museo San Telmo, el nuevo Tabakalera y el centro cultural Koldo Mitxelena Kulturunea en Donostia-San Sebastián; la Sala Rekalde y la ampliación del Museo de Bellas Artes 2001 en Bilbao; y el Centro de Arte Contemporáneo Huarte a las afueras de Pamplona.

A pesar de todas estas iniciativas, desde la década de los noventa, el impulso dado al MGB ha eclipsado el estímulo al sistema de becas y exposiciones locales. Si bien los artistas presentes en el museo son, en la mayoría de los casos, los creadores más activos de la red oficial de artistas locales, su presencia es residual: la aparición en la narrativa institucional no asegura la presencia e intercambio a nivel internacional. La comunicación transnacional queda en el plano económico del MGB mientras que los artistas locales permanecen para consumo autóctono. De este modo, la paradoja nacionalista vuelve a

¹⁴² *“Arteleku es un centro de arte contemporáneo vasco, abierto al mundo, atento a su entorno. Arteleku es un centro para creadores y creadoras, donde la experimentación, el riesgo, el error, el debate encuentran un lugar para favorecer la creación y el pensamiento. Es un lugar para pensar y pensarse críticamente, tanto individual como colectivamente, y proponer otros mundos, otras interpretaciones”* en <http://www.arteleku.net/es/arteleku>.

¹⁴³ Sáez de Gorbea, *“Arte en Bizkaia (1939-2010)”*, pág. 49.

resurgir con fuerza: el ansia de confrontación a la hegemonía española ha llevado al Gobierno Vasco a elegir la sumisión ante la marca Guggenheim, es decir, la dominación económica frente a influjo nacional.

Sin embargo, todos estos factores, han enriquecido y diversificado el contexto artístico vasco, volviendo la mirada artística hacia el contexto transnacional y generando un espacio de comunicación entre lo local y lo global, un lugar donde los conflictos políticos e identitarios se despliegan, analizan y desarrollan. Poco a poco se ha de diluir el intento de recuperar el fuerte factor identitario de la VV para trabajar en la integración de su herencia dentro de un programa artístico donde el contexto local es generador de prácticas discursivas transnacionales.

2.4.2. Cultura *underground* y cultura radical

Dejando al margen el MGB y de las redes de promoción y exposición oficiales, el País Vasco cuenta con un sistema contracultural de mucho peso, fuertemente politizado y, al mismo tiempo, criminalizado. Surgida de los movimientos políticos, sociales y juveniles de la década de los ochenta, la CRV es definida como:

“un fenómeno social, político y cultural que trastoca las categorías de subjetividad política establecidas por el marco de las narrativas político-institucionales que conforman el espacio social. Desde los márgenes del mismo, aunque siempre señalando a un imposible afuera, la cultura radical será un fenómeno proteico, difícil de clasificar en cuanto surgirá, precisamente, como escape del lugar de identificación y estructuración de lo social”¹⁴⁴.

Mientras las instituciones intentaron reformular la cultura vasca tradicional con el fin de establecer una narrativa hegemónica, la CRV se volvió contra los discursos oficiales -tanto del Gobierno central como del autonómico- para nutrirse del movimiento *punk* internacional y del Rock Radical Vasco (en adelante RRV) tomando como objetivo la

¹⁴⁴ Sáenz de Viguera, *Dena ongi dabil!*, pág. 4.

creación de un nuevo espacio cultural y canales de comunicación alternativos (como, por ejemplo, pequeños sellos discográficos o *fanzines*).

Por esta razón, la CRV nace en oposición a toda noción sistemática identitaria, reflejo de la crisis legitimidad de los paradigmas nacionales (tanto vasca como española). La calle se convierte en el espacio de la cultura radical, el lugar del que se apropia como conocedor del entorno, a raíz de movilizaciones sociopolíticas, *okupaciones* y ruinas de los lugares desindustrializados¹⁴⁵.

La cultura radical no está exenta de acercamientos por parte del discurso oficial de la izquierda *abertzale*, por su nexo con la cultura vasca y la preocupación identitaria. A pesar de ello, el nuevo espacio radical que se abrió en los años ochenta no permitió totalizar la CRV ya que en su seno aglutinaba no solo conflictos sociales y políticos locales sino también las consecuencias de la desindustrialización o la globalización, asimilando, de este modo, la cultura *punk* para contexto local. En este sentido, la cultura radical ofreció “una salida radical de lo hegemónico”¹⁴⁶ trabajando desde el límite que las instituciones brindaban, pero sin instalarse en la dicotomía de los dos paradigmas nacionales:

*“a diferencia de otros espacios sociales cuyos antagonismos se hayan articulado en torno a raza, clase, religión, idioma, el desarrollo de la política vasca desde el nacimiento del nacionalismo sobredetermina todos esos campos a partir de lo nacional y el conflicto mítico entre estado y nación, centro y periferia, historia y mito”*¹⁴⁷.

A estas dicotomías de base se le añade la presencia de la violencia terrorista que fracturaba la narrativa oficial vasca permitiendo el desarrollo de un espacio contracultural fuerte.

En definitiva, la CRV mostró una salida a los discursos hegemónicos rompiendo con la reivindicación que las instituciones vascas hicieron de la VV y de la tradición mítica que Oteiza promulgó, llevando a cabo una ruptura, es decir, una “*salida simbólica de la casa*”

¹⁴⁵ La calle se convierte en el espacio en el que se desarrolla la CRV: “*tabernas, espacios festivos, una oleada de okupaciones de gaztetxes y toda una pléyade de pequeñas discográficas y canales expresivos de comunicación (fanzines, revistas, radios libres, la propia música, los conciertos, el estilo...)*” en Del Amo, Letamendia y Diaux, “Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP”, pág. 315.

¹⁴⁶ Sáenz de Viguera, *Dena ongi dabil!*, pág. 5.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pág. 36.

*del padre y la okupación de espacios abandonados y públicos rompiendo con el nuevo régimen de lo político en el Estado, resultan en una producción cultural variada, antihegemónica, antijerárquica y anti-todo*¹⁴⁸.

Concretamente, crecieron el número de propuestas y espacios artísticos alternativos (casas *okupadas*, fiestas populares, bares), las publicaciones (en forma de *fanzines* o pequeñas editoriales independientes) y las prácticas performativas en espacios autogestionados. Emergieron numerosas galerías y espacios expositivos que fueron consolidando una red de intercambio cultural más allá del patrocinio público. Musicalmente, el RRV irrumpió con fuerza confrontándose a los cantautores folk de los que la narrativa vasca se había apropiado. En ocasiones con subvenciones públicas, pero siempre con gran respaldo social, las dispares iniciativas englobadas en la CRV hicieron de la cultura radical, una cultura popular.

En la actualidad, y a pesar de los numerosos intentos de oficialización e inserción de la CRV en la cultura vasca oficial, la red *underground* sigue vigente, en forma de espacios culturales más organizados, pero igualmente independientes. La inserción de los diversos discursos internacionales han dotado a la práctica artística vasca de una amalgama de estilos y procedimientos que han permitido que, poco a poco, la investigación y recodificación de la herencia histórica, política y cultural se comunique con la práctica artística internacional, también a nivel alternativo: el carácter liminal de la CRV ha introducido discursos variados dentro de la red artística como, por ejemplo, la teoría post-colonialista y periférica o el pensamiento *queer* e híbrido. Además, a la avalancha de exposiciones derivadas de las diferentes ayudas y becas, se añade un *boom* editorial que responde a una necesidad de divulgación artística más popular y *underground*, dando continuidad al modo de hacer de la CRV.

A pesar de la paulatina organización y el abandono de la extrema radicalidad, la disputa entre narrativas nacionales no ha cesado y la vinculación de la CRV con la cultura vasca no ha pasado desapercibida para el Gobierno español que ha tratado, sistemáticamente, de criminalizar las prácticas culturales vascas a través de la equiparación de los discursos vasco y radical:

¹⁴⁸ *Ibidem*, pág. 90.

“Los medios de comunicación de masas y la narrativa hegemónica tienden durante estos años a asociar lo “vasco” con lo “radical”, sobredeterminados por lo político y la realidad traumática de las diversas violencias; todo lo cual es objeto de fuertes procesos de estereotipación”¹⁴⁹.

De este modo, para el funcionamiento ideológico del discurso oficial estatal, toda representación de “lo vasco” se ha equiparado a lo criminal. Así, la CRV se ha criminalizado como parte del fenómeno terrorista, *“instaurando así narrativas criminalizadoras con que englobar movimientos juveniles de resistencia y sus expresiones musicales o la CRV, pasando por movimientos políticos vascos subversivos”¹⁵⁰*. La estereotipación de lo vasco como radical ha ocupado la actualidad política y cultural en las últimas décadas, en relación al fenómeno terrorista: el Gobierno central ha utilizado la otredad radical que la CRV y el entorno terrorista le proporcionaba para el funcionamiento y legitimación de sus estándares ideológicos.

En consecuencia, la CRV ha resultado problemática en una doble vertiente: por un lado, confrontada a la hegemonía estatal, que ha tratado de silenciar los discursos radicales presentándolos como el enemigo “otro”; por otro lado, a causa del componente identitario vasco de la CRV, han surgido tensiones con la construcción del nuevo nacionalismo vasco:

“salir de este hogar de lo hegemónico como el fantasma monológico del padre, supone una doble salida: de lo esencial -tal y como lo definen los nacionalismos tradicionales de PNV-EAJ y HB- como proceso de significación así como del significado mismo, pero también de la posibilidad misma de ofrecerse como definible, significable, simbolizable socialmente (criminalización)”¹⁵¹.

A pesar de que la CRV ha seguido vigente a lo largo de las últimas tres décadas, las prácticas y modos de hacer alternativos han sucumbido a la paulatina inserción en los discursos hegemónicos. La homogeneización no ha llegado solo a causa de la criminalización por parte del Gobierno central sino, también, desde el País Vasco: la

¹⁴⁹ Letamendia, Arkaitz. *La forma social de protesta en Euskal Herria. 1980 – 2013*. Tesis doctoral (Ph.D.), Universidad del País Vasco, 2015, pág. 176.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Sáenz de Viguera, *Dena ongi dabil!*, p. 168.

comodificación de la vida social y cultural vasca conlleva que la estética y algunas prácticas de la CRV hayan sido gradualmente incorporadas, copiadas y reproducidas por la red oficial. Los intentos de apropiación de la CRV por parte de la izquierda *abertzale* o la *okupación* simbólica de las ruinas industriales por parte del MGB, son ejemplos de la inserción del discurso de la CRV en el imaginario popular vasco. De este modo, los espacios alternativos (abandonados, okupados o en ruinas) donde se llevaba a cabo la CRV se convierten, a día de hoy, en espacios turísticos y estereotipos de una cultura radical idealizada, creando un lugar para la mercantilización de lo radical.

En este contexto, la globalización simbolizada mediante el MGB y la terciarización de la sociedad vasca se han introducido como nuevos órdenes políticos, culturales y sociales. Al mismo tiempo, el peso de la ciudad como espacio para articular la problemática relación entre globalidad, estado y nación ha aumentado y, en este sentido, la CRV busca una nueva posición, es decir, *“la desigualdad de fuerzas en el intercambio Guggenheim-Gobierno Vasco, que ve como una instancia de relación centro/periferia”*¹⁵².

Por lo tanto, el MGB es el nuevo nivel de hegemonía y el modelo cultural que la CRV ha de combatir, es decir, un nuevo orden donde el turismo y la simbología local como elemento mercantilizado son las nuevas realidades a tener en cuenta. Tanto la cultura vasca oficial como la CRV se han tematizado y homogeneizado para ofrecer al turista una experiencia de *“vasquitud”* completa, *“comodificando ese exotismo como parte de la experiencia adquirible”*¹⁵³.

En resumen, la CRV se ha dividido en dos tendencias: por una parte, sigue vigente y se ha consolidado y organizado a través de espacios culturales alternativos (lugares *okupados* o fiestas populares), editoriales independientes y prácticas artísticas transgresoras (en especial, performativas). La nueva era de la cultura *underground* ha mantenido vivo el espíritu del *punk* y del *RRV*, pero también ha introducido nuevas corrientes de pensamiento contemporáneo que ha permitido el desarrollo de investigaciones artísticas en el margen de los discursos oficiales. En este sentido, con ETA al borde de su completa desaparición y con la desindustrialización superada, la narrativa hegemónica a batir en el

¹⁵² *Ibidem*, p. 291.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 294.

País Vasco del siglo XXI será el MGB y su modelo cultural; por otra parte, algunos modos de hacer de la CRV han sido incorporados y fagocitados por la práctica artística oficial como, por ejemplo, la *okupación* de las ruinas y espacios abandonados. El éxito económico del MGB ha traído consigo la implantación de un modelo turístico donde la experiencia integral de “lo vasco” pasa por la vivencia, a todos los niveles, de la cultura local. Así, la propia cultura radical ha sido tematizada para poder ser ofrecida como una experiencia más dentro del paquete turístico.

A nivel de infraestructuras culturales, el modo de hacer auto-gestionado e independiente ha traído una red de infraestructuras expositivas y de producción alternativas. Siguiendo la definición de Nekane Aramburu estos espacios se caracterizan como “*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*”¹⁵⁴. Así, nuevos modelos de gestión marcados por la herencia asociativa del contexto vasco, derivó en una gran efervescencia de los proyectos alternativos durante la década de los noventa¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Aramburu, Nekane. “De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)” en *Gaur (sic)*. adrid: Instituto Vasco Etxepare – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2014, pág. 103.

¹⁵⁵ Nekane Aramburu identifica tres momentos de esta red alternativa: primero, a finales de la década de los 80, en Bilbao con grupos como Bellos Grupo de Arte (1986/1988), Arte Nativa (1985/1986), Safi Gallery (1986-88), Las Chamas (1992/1994), Kultur Bar (1993) y Espacio Grossi (1993); la segunda oleada, se materializó en espacios como 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) y Zuloa (1999), y como la propia Aramburu matiza “*lo curatorial empieza a adquirir relevancia*” (pág. 103); por último, esta red se consolida con iniciativas como DAE (1999-2000), Funky Projects (2002), Amasté (2001), la nueva etapa de Consonni (2009) y Bulegoa (2010). Ver Aramburu, *Gaur (sic)*, págs. 101-103.

3. ARTE Y TEORÍA: especificidad y pluralidad

El correlato teórico del arte vasco desde la década de los sesenta y su posterior desarrollo hasta el siglo XXI no ha sido congruente con la evolución de la práctica artística. A pesar de la eclosión cultural surgida a finales de los años cincuenta y su progreso durante las décadas posteriores no tuvo el nivel conceptual exigido por el carácter lingüístico y reflexivo del arte contemporáneo. La falta de debate teórico y la escasa bibliografía que viene arrastrando el arte vasco desde entonces es notable, con la excepción de artistas como Jorge Oteiza y Txomin Badiola o teóricos como Fernando Golvano y Peio Aguirre.

No obstante, desde finales de la década de los noventa, se está produciendo una revalorización de la teoría estética gracias principalmente a dos factores: por una parte, la profesionalización y la inserción de agentes culturales en el sector artístico y, por otra parte, el éxito en el tejido de práctica artística del País Vasco de nuevos modos narrativos en relación a la memoria y el archivo.

El comienzo de la conceptualización en torno al “arte vasco” se produce a finales del siglo XIX y emerge como una cuestión política: la necesidad del nacionalismo vasco de dotarse de una iconografía. Por tanto, el comienzo fue utilitarista y los escritos estéticos estuvieron al servicio de otras disciplinas como, por ejemplo, la antropología y la etnografía. En este sentido, la estética no obtuvo su desarrollo autónomo hasta finales de la década de los cincuenta.

La dimensión lingüística del arte vasco se desplegó desde una doble vertiente: por un lado, fueron los propios artistas quienes desarrollaron un correlato teórico paralelamente a su investigación práctica, en relación al aspecto teórico que caracterizó las vanguardias internacionales; por otro lado, a nivel sociopolítico, los escritos labraron la relación entre estética y política ya que el contexto político de la década de los sesenta así lo exigía. Los artistas vascos convergieron en la lucha antifranquista y el ambiente de militancia sociopolítica acrecentó la necesidad de adherirse a los movimientos de la época. En este contexto, se construyó un discurso artístico preocupado y solidario con el factor social.

La revolución artística a consecuencia de la inclusión del lenguaje vanguardista en el contexto vasco fue total: primero, hubo una renovación formal a través de la inserción del estilo abstracto; en consecuencia, a nivel sociopolítico, la abstracción fue adoptada como instrumento para la agitación social dentro del ambiente de convergencia antifranquista. Todo ello tuvo una crónica estética que permitió la investigación formal en torno al espacio y, a su vez, la relación entre práctica artística y compromiso social.

La doble tendencia de investigación estética, al mismo tiempo formal y política, se encarnó en la figura de Jorge Oteiza quien marcó un punto de inflexión en la historia de la estética vasca. Oteiza fue, ante todo, un agitador social y cultural que lideró la modernización del arte y la estética vasca a través de estrategias contemporáneas y afán universalista. De este modo, su labor no se limitó a dinamitar la práctica artística tradicionalista sino, también, a implementar la concienciación social por la especificidad del pueblo vasco.

A partir de la década de los setenta, el nuevo estatus político trajo la institucionalización del lenguaje abstracto como “estilo vasco” oficial. En consecuencia, su dimensión teórica se estancó, tanto a nivel formal como político. En contraposición a este nuevo arte oficial, emergió la pluralidad internacional. La gradual inserción y asunción, durante las décadas posteriores, de la contracultura, la teoría posmoderna y los movimientos hacia la globalización deshicieron la cuestión identitaria del arte vasco y se impuso una heterogeneidad de estilos, temáticas e influencias teóricas acordes con la plástica internacional. La libertad expresiva de la posmodernidad y la coyuntura política local ayudó a diversificar el arte vasco más allá de la abstracción y su carácter identitario para sumergirse en propuestas cosmopolitas e internacionales.

No obstante, la importancia de la idiosincrasia local ha permanecido como motor creativo y, en este sentido, el trabajo desde la herencia simbólica y sus connotaciones sociopolíticas son la base para nuevas narrativas artísticas. Los artistas vascos han logrado recoger, renovar o problematizar cíclicamente, las ideas y códigos artísticos de la vanguardia de la década de los sesenta, así como trabajar el marcado contexto sociopolítico local desde estrategias internacionales.

A nivel teórico, la institucionalización y profesionalización del sector cultural desde la década de los ochenta renovó la preocupación por el aspecto discursivo. Además, la nueva red pública de becas, premios y concursos abrió una dimensión textual para el debate estético. Sin embargo, el propio sistema contiene una contradicción intrínseca: la acotación territorial de una práctica artística heterogénea y plural.

Es por todo ello que el arte y la teoría estética en el País Vasco permanecen en una constante tensión entre la heterogeneidad práctica y la especificidad local. Desde la década de los sesenta, la voluntad de universalizar la singularidad vasca promulgada por Oteiza ha mutado en nuevos disensos contemporáneos pero, en la base, sigue vigente la intención de hacer comunicables, en el discurso global, la autoctonía de la herencia simbólica y el contexto local vasco.

En definitiva, este capítulo trabaja en la relación que arte y teoría estética han tenido en el País Vasco:

Primero, en un apartado histórico, se analiza la aparición de la noción de “arte vasco” a finales del siglo XIX, para incidir, posteriormente, en la importancia de la inserción de los lenguajes vanguardistas de la década de los sesenta y, en particular, en la figura de Jorge Oteiza. El recorrido prosigue con la apertura acaecida en los años setenta, que insertó nuevas formas artísticas y teóricas y problematizó la cuestión identitaria del arte vasco. En la actualidad, la amalgama de referencias históricas, teóricas y artísticas responde al propio proceso de universalización del arte vasco, que recoge la heterogeneidad de prácticas artísticas. Sin embargo, destacan aquellas que trabajan desde la recodificación del legado político, histórico y simbólico del País Vasco a través de estrategias internacionales como la práctica desde el archivo o la memoria.

Segundo, se realiza un análisis de los textos teóricos alrededor del arte vasco. Para este apartado se han elegido referencias contemporáneas (desde el año 2000). La acotación temporal recoge la práctica estética más actual que el apartado histórico anterior contextualiza y enmarca. Estos escritos pertenecen a artículos, libros y catálogos de exposiciones y premios que conforman la dimensión textual del arte en el País Vasco. De este grupo de textos elegidos destacan las figuras de Fernando Golvano y Peio Aguirre,

quienes han trabajado fructíferamente para la modernización de la teoría del arte y el empoderamiento de la disciplina en el contexto vasco.

A pesar de que las posiciones estéticas, teóricas y artísticas recogidas en esta colección son diversas, la tensión principal revelada, y constitutiva del análisis, es aquella surgida entre la heterogeneidad y la especificidad de la práctica artística vasca.

3.1. Antecedentes históricos

3.1.1. Simbolismo: 1890 - 1936

El paisaje ideológico y político del País Vasco mutó drásticamente a finales del siglo XIX con la abolición de los fueros en 1876 -tras la Tercera Guerra Carlista (1872-1876)-, el desarrollo de la industrialización de la región y su impacto económico, social y demográfico [Fig. 8 y Fig. 9].

El nacionalismo vasco surgió de las contradicciones que los cambios políticos y económicos produjeron en la sociedad vasca: primero, brotó de las cenizas del carlismo y se desarrolló con la añoranza fuerista; segundo, eclosionó con el crecimiento económico e industrial de la región que conllevó un rápido aumento demográfico y, en consecuencia, una fuerte antinomia, a la postre definitiva, entre la tradicional sociedad vasca y el temido mundo moderno que la industrialización había provocado.

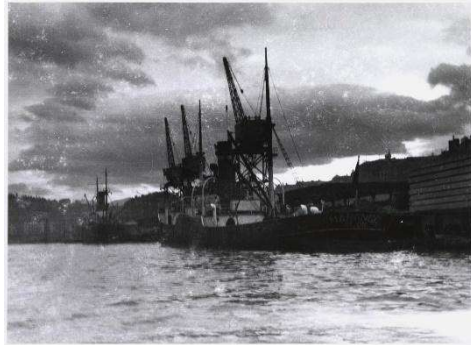


Figura 8: *La Campa de los ingleses, Bilbao* de Antonio de Guezala y Ayrivié



Figura 9: *La Ría de Bilbao desde el Campo de Volantín, con el puente del "perro chico" y la calle Sendeja al fondo* de Antonio de Guezala y Ayrivié

En este sentido, el sentimiento neo-foralista marcó el punto de inicio para el Partido Nacionalista Vasco (en adelante PNV). Creado en 1895 por Sabino Arana, el PNV guardó un gran respeto por los ritos ancestrales, las tradiciones propias y los fueros y apeló a un modelo romántico de nacionalismo, heredero de los discursos europeos del siglo XVIII y el “espíritu del pueblo”, es decir, el *Volkgeist* de Johann Gottfried Herder¹⁵⁶. De este modo,

¹⁵⁶ En relación al concepto de *Volkgeist* ver:

- Berlin, Isaiah. *Vico y Herder: dos estudios en la historia de la ideas* (1976). Traducción de Carmen González del Tejo. Madrid: Cátedra, 2000.

apelando a una etnicidad propia basada en la lengua, la religión y el pasado foral, el sentimiento nacionalista vasco moderno fue cuajando en una sociedad en plena tensión entre modernidad y tradición. En palabras de Anna Maria Guasch:

“La eclosión de las teorías aranistas se produce en un contexto marcado por tres circunstancias claves: el arraigo de profundos sentimientos forales en el pueblo, subsiguiente a las derrotas carlistas; la formación de monopolios que arrinconan la media y pequeña burguesía y cuyos impulsores apoyan firmemente la campaña de desnacionalización vasca; y la llegada de trabajadores inmigrantes de otras zonas del Estado a las fábricas y minas del País Vasco”¹⁵⁷.



Figura 10: *Pelotaris o Juego de pelota* de Aurelio Arteta



Figura 11: *Pescadores vascos* de Alberto Arrúe

En consecuencia, la nueva ideología nacionalista buscó configurar su propia imagería a través del simbolismo en clave vasquista [Fig. 10, Fig. 11, Fig. 12, Fig. 13, Fig. 14 y Fig. 15]:

“la inclinación simbolista del arte vasco tuvo la doble virtud de rescatarlo de los cantos de sirena del academicismo español, y de vincularlo con fuerza al problema cultural e imaginario que parece tener mayor importancia colectiva en la sociedad vasca del siglo XX, la configuración de una nueva identidad colectiva”¹⁵⁸.

- Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Traducción de Elsa Tabernig. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2007.

¹⁵⁷ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 22.

¹⁵⁸ Martínez, Carlos e Imanol Agirre. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*. Donostia – San Sebastián: Editorial Alberdania – Galería Altxerri, 2009, pág. 33.

De este modo, la tradición cultural vasca hasta la segunda década del siglo XX estuvo dominada por el simbolismo de particularidades mítico-ancestrales. La estética simbolista, tradicional y tardo-romántica estaba subordinada a una filiación ideológica y aunó la herencia milenaria de simbología pagana con el fuerte asentamiento del catolicismo -reforzado por el sentimiento religioso del propio Arana-, la idealización y nostalgia de la sociedad vasca fuerista. En rasgos generales, predominó una pintura de tipo etnicista y alegórica que enaltecía un pasado simbólico a instancias de la destreza técnica, es decir, que a una *“dependencia etnográfica que no está resuelta con una plástica en todos los casos acertada”*¹⁵⁹.



Figura 12: *Regatas de traineras en San Sebastián* de Aurelio Arteta



Figura 13: *Layadores o idilio rústico* de Aurelio Arteta

Además, Arana entendió el arte en su faceta utilitarista y *“negaba la autonomía del arte y el artista”*¹⁶⁰. Las obras debían de ayudar a la consecución de los fines políticos:

*“No se quiera hacer vivir el patriotismo por medio de la literatura, ni por medio de la música; son simples auxiliares de la política”*¹⁶¹.

¹⁵⁹ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 48.

¹⁶⁰ González de Durana, Javier. “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte vasco y compromiso político”. *Ondare*, nº23 (2004), pág. 18.

¹⁶¹ Sabino Arana citado en (1984) González de Durana, Javier. “Arte, Imagen y Propaganda Política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)”. *KOBIE (Serie Bellas Artes) – Revista de Ciencias*, nº2 (1984), pág. 69.

Arana conceptualizó la idea de “arte vasco” como un instrumento más para “*marcar diferencias entre lo vasco y lo español o, en términos más amplios, entre lo vasco y todo lo demás, cualquiera que fuera su origen*”¹⁶² y por consiguiente, construir un imaginario visual al servicio del nuevo nacionalismo vasco. Así, se impusieron la iconografía y la temática vasquistas al servicio de “*las necesidades programáticas del nacionalismo*”¹⁶³. Sin embargo, incluso dentro del contexto de renacimiento cultural impulsado por el nacionalismo vasco, las artes plásticas no gozaron de un papel destacado: se potenció la cultura en formas de folklore vasquista tradicional (como, por ejemplo, música popular o romerías) y no mediante nuevas formas de expresión. Por lo tanto, “*no tiene mucho fundamento atribuir al anicónico nacionalismo aranista la invención de la pintura vasca etnicista*”¹⁶⁴.



Figura 14: *Aurreku con lluvia en Mondragón* de Darío de Regoyos y

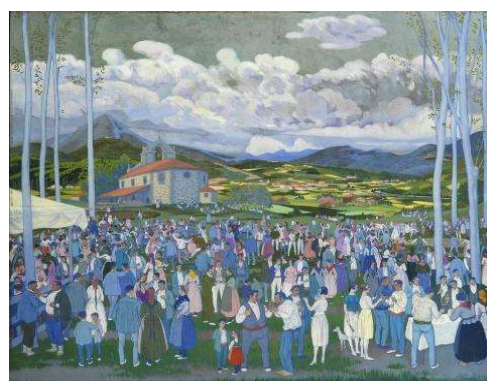


Figura 15: *Romería vasca* de José Arrúe

En efecto, las discusiones en torno al estatus del “arte vasco” se produjeron en círculos políticos y por pensadores afines al nacionalismo de índole científicista, sin repercusión en el mundo artístico. En este sentido, el antropólogo nacionalista Telesforo Aranzadi defendió la instauración de una nueva estética vasca al servicio del trabajo antropológico. Para ello, Aranzadi se afanó en establecer un canon que hiciese hincapié en la diferencia y, finalmente, fue esta estética etnológica la que se impuso en el contexto del renacimiento cultural vasco, del cual el propio Aranzadi fue estandarte. Así, tanto rasgos

¹⁶² González de Durana, “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco”, pág. 32.

¹⁶³ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág 81.

¹⁶⁴ *Ibidem*, pág. 84.

personales como paisajísticos fueron tipologizados con el fin de establecer un imaginario del “hombre vasco” y por extensión, de la cultura vasca.

Por otra parte, el socialismo español, también nacido a finales del siglo XIX, se asentó en el País Vasco a consecuencia del crecimiento de la población industrial y la instauración de la clase trabajadora [Fig. 16 y Fig. 17]. En el plano cultural, la *“exaltación del obrero, de la fuerza, de las tensiones, del trabajador, se convirtieron en punto de partida de algunos pintores vascos”*¹⁶⁵. En el plano lingüístico, la iconografía era similar al simbolismo nacionalista vasco. Por lo tanto, la diferenciación pictórica entre ambas tendencias ideológicas es vaga, reducida al carácter industrial o campesino de la imagen representada.

Sin embargo, a pesar de la arraigada simbología localista, no hubo en este costumbrismo, nacionalista o socialista un afán político o una exaltación ideológica clara. Se trató de un lenguaje folklorista y/o simbolista ligado a unas tradiciones y costumbres locales y al desarrollo de la nueva economía, pero no a una reivindicación política concreta. En consecuencia, tampoco existió un correlato teórico (estético o político) afín:

“erróneamente, suponían que estas imágenes eran una bofetada en el rostro del explotador. Lo cierto es que su efectividad solía ser nula porque a la conciencia de



Figura 16: *La sirga* de Alberto Arrúe



Figura 17: *El puente de Burceña* de Aurelio Arteta

¹⁶⁵ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 51.

*la burguesía ni siquiera llegaban a arañar y al obrero no le decían nada que no supiera ya por propia experiencia*¹⁶⁶.

Las escenas de oficios rurales, industriales o historicistas no tuvieron la efectividad político-social ni la exaltación patriótica que se esperaba por parte de los mencionados sectores. Además, la técnica tradicional implementada por ambas tendencias ideológicas no permitió el desarrollo de nuevos estilos y tendencias abstractizantes que, paradójicamente, representaron la modernidad incómoda para los sectores burgueses nacionalistas y/o industriales.

El ruralismo representado por el simbolismo vasquista chocaba con el desarrollo industrial que estaba sufriendo el País Vasco. De este modo, los grandes antagonismos promovidos por el nacionalismo vasco surgieron de la antinomia entre el mundo rural e industrial: el apego a la tierra, el caserío y la montaña encontraron su oposición en la ciudad industrial, representada, a nivel pictórico, casi en exclusiva por pintores de ideología socialista. Mientras la ciudad se abría, poco a poco, a la alteridad, la identidad y moral vasca permaneció cerrada y aislada en los caseríos de montaña, impidiendo cualquier interacción con el “otro”.

Posteriormente, en las primeras décadas del siglo XX, pequeños focos estéticos disidentes fueron introduciendo un nuevo lenguaje. La proximidad geográfica del País Vasco con Francia permitió un intercambio cultural con los primeros lenguajes vanguardistas internacionales. Asimismo, se inició una tendencia migratoria hacia América Latina que propició también una comunicación con otro modo de arte ancestral y mítico. Por último, la aparición de becas para artistas y la convocatoria de certámenes y concursos artísticos iniciaron un débil circuito institucional, aunque alternativo al tradicional sistema de mecenazgo. Esta nueva red pública favoreció a los artistas más vanguardistas y permitieron *“la necesaria salida al exterior a fin de respirar nuevos aires y extraer mayores posibilidades de conocimiento del arte”*¹⁶⁷.

¹⁶⁶ González de Durana, “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco”, pág. 19.

¹⁶⁷ Sáez de Gorbea, Xabier. “Escultura y escultores vascos (1875-1939)”. *Ondare*, nº 23 (2004), pág. 116.

Los primeros grupos vanguardistas se conformaron y desarrollaron en las ciudades, en oposición formal y figurativa a la práctica rural simbolista vasca. Las agrupaciones eran minoritarias, frente al gusto conservador mayoritario, y no llegaron a eclosionar, ni *“llegan a comprender casi nada desde el debate vanguardista”*¹⁶⁸, por lo que tuvieron que luchar contra un público indiferente y una crítica hostil. De este modo se continuó con una estética simbolista, sin romper definitivamente con la plástica figurativa. Por ende, el vanguardismo fue una minoría incluso dentro de la reducida élite cultural:

*“incluso la crítica más liberal de Juan de la Encina y Joaquín Zugazagoitia insistía en la necesidad de trabajar la temática identitaria, étnica y vasquista”*¹⁶⁹.

A pesar de las nuevas comunicaciones establecidas (con Madrid, París y Latinoamérica), *“las primeras vanguardias vascas son periféricas”*¹⁷⁰, aunque influenciadas por estas nuevas comunicaciones de principios de siglo. En definitiva, y hasta los años veinte, no se constituyeron grupos enteramente vanguardistas. Por lo tanto, desde su inicio, la práctica

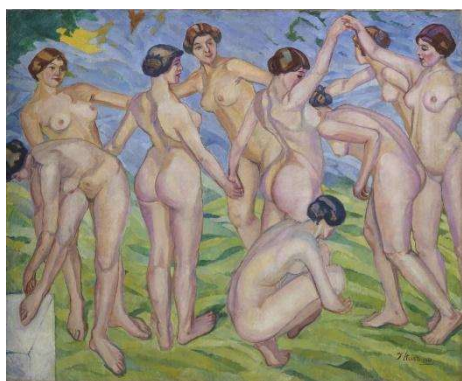


Figura 18: *Desnudos (Mujeres jugando al corro)* de Francisco Iturrino



Figura 19: *Paisaje* de Ignacio Zuloaga

vanguardista arrastrará *“una asincronía que marcará su propio devenir”*¹⁷¹ en relación a la práctica internacional.

¹⁶⁸ Sáez de Gorbea, “Escultura y escultores vascos (1875-1939)”, pág. 97.

¹⁶⁹ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 218.

¹⁷⁰ Golvano, Fernando. “Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”. *Ondare*, nº 23 (2004), pág. 170.

¹⁷¹ Golvano, “Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”, pág. 165.

Con la llegada de la República Española y su carácter aperturista y entusiasta, se fomentó la creatividad. No obstante, más que una renovación estética supuso un soplo anímico para los creadores gracias al cual, durante el periodo de entre guerras mundiales, se constituyeron varios grupos con interés en la investigación artística influenciados por las vanguardias europeas: la Asociación de Artistas Vascos¹⁷² [Fig. 18, Fig. 19, Fig. 20, Fig. 21 y Fig. 22] organizó anualmente las Exposiciones de Artistas Vascongados durante los años veinte de los que surgieron grupos artísticos disidentes y políticamente activos. Los ejemplos más paradigmáticos fueron, por una parte, Unión-Arte, surgido en 1933:

*“un grupo que frente al esteticismo y calidad de unos y al señorío de otros trajo un espíritu plural, abierto a todas las capas sociales, ideologías políticas y distintos niveles creativos”*¹⁷³

Por otra parte, la asociación filofascista GU, surgida en San Sebastián en 1934, reunió, en sus dos años de vida, *“a lo más sobresaliente de la emergente vanguardia vasca”*¹⁷⁴. La aparición de estos grupos en Donostia-San Sebastián reflejó el recorrido que el mundo cultural hizo desde Bilbao (industrializada, pero tradicional) a la capital guipuzcoana (ejemplo de ciudad fronteriza abierta al intercambio cultural) a finales de la década de los veinte:



Figura 20: Retrato de la condesa Mathieu de Noailles de Ignacio Zuloaga

“El interés artístico de Bilbao (que podríamos decir había protagonizado en exclusiva el desarrollo del arte en Euskadi hasta entonces) descendió notablemente. Un conservadurismo político y artístico asoló la ciudad, una burguesía pacata asfixió artistas e ideologías, dando paso a un progresivo

¹⁷² Asociación conformada en Bilbao en 1911, nexo de unión entre artistas, arte y sociedad durante los primeros años del siglo XX, *“creada para fomentar el desarrollo de las Bellas Artes, organizando exposiciones, concursos y conferencias”* en Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, p.23. Formaron parte de la AVV pintores como Zuloaga, Regoyos e Iturrino y fueron afines a la asociación los escritores Unamuno y Baroja.

¹⁷³ Sáez de Gorbea, *“Escultura y escultores vascos (1875-1939)”*, pág. 98.

¹⁷⁴ Golvano, *“Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”*, pág. 168.

*protagonismo de San Sebastián, que alcanzaría su mayor plenitud ya en los años 30*¹⁷⁵.

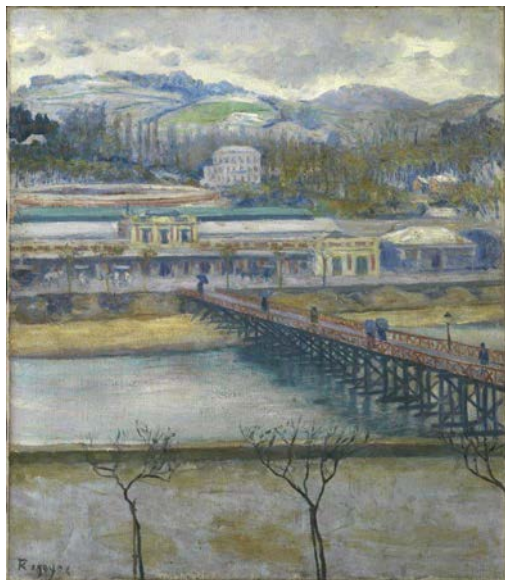


Figura 21: *El Urumea* de Darío de Regoyos y Valdés



Figura 22: *Jardín* de Francisco Iturrino

En este contexto, también emergieron en la provincia de Guipúzcoa artistas noveles de la talla de Jorge Oteiza, Narkis Balenziaga o Nicolás Lekuona [Fig. 23 y Fig. 24], tres figuras clave para la renovación plástica vasca. Desde los años treinta, estos artistas comenzaron una lucha para impulsar la transformación de la práctica artística vasca a través de los movimientos artísticos internacionales de la época, proponiendo lenguajes rupturistas con la herencia cultural vasca. Rechazando el legado simbolista del arte vasco comenzaron el primer intento conjunto de una mutación hacia la vanguardia. Oteiza comenzó a destacar como dinamizador de esta nueva tendencia que se materializó en la exposición celebrada en el Kursaal de Donostia-San Sebastián en 1934:

*“Balenciaga, Lekuona y Oteiza presentan sus propuestas de pintura, fotografía y escultura como muestra de un arte libre de condicionamientos oficiales y de anecdotismos vasquizantes”*¹⁷⁶

¹⁷⁵ González de Durana, “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco”, pág. 29.

¹⁷⁶ Álvarez, Soledad. Jorge Oteiza. Pasión y Razón. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2003, pág. 57.



Figura 23: *Seres surreales en un bosque* de Nicolás Lekuona

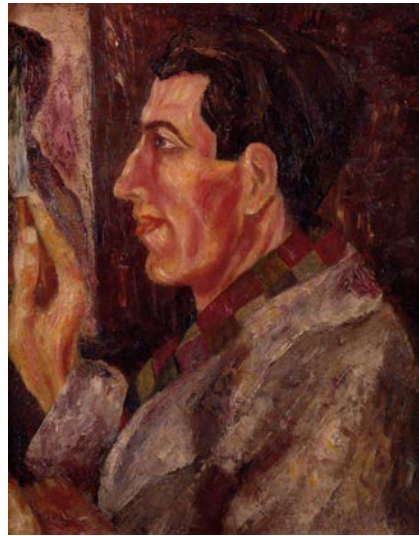


Figura 24: *Autorretrato* de Narkis Balenziaga

Con esta muestra pretendieron “agrupar a otros creadores en una asociación de artistas llamada a luchar contra el arte viejo”¹⁷⁷. A pesar del impacto de la exhibición, los tres artistas fueron excepciones dentro del contexto tradicionalista vasco del momento. Además, el estallido de la Guerra Civil impidió la eclosión de más grupos vanguardistas y de estos propios artistas.

Por lo tanto, “la irrupción genuina de las primeras vanguardias artísticas vascas [se demora] al periodo comprendido entre 1925 y 1936”¹⁷⁸ y, en esta primera fase, se vislumbraban ya las contradicciones, aporías y tensiones que la cultura vasca guardaba desde su nacimiento: la dicotomía entre modernidad y tradición estaba fuertemente presente en la vida artística y, por consiguiente, también se mantuvo dentro de los artistas vanguardistas. En este sentido, parte de los creadores se acogieron a los nuevos lenguajes para alejarse del factor vasquista. Por el contrario, otro grupo optó por la práctica artística vanguardista en clave local con la voluntad de transgredir y renovar el imaginario cultural tradicional y costumbrista vasco. La convivencia entre distintas tendencias artísticas y políticas auguraba la conexión continua al contexto político y social local de la vanguardia vasca.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ Golvano, “Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”, pág. 166.

La guerra y el periodo de autarquía que siguió a la victoria del bando franquista trajeron la muerte, la cárcel, el destierro y el exilio de muchos artistas provocando un éxodo masivo debido al inmovilismo cultural represivo que practicaba el régimen franquista. Aunque en Euskadi la narrativa política que algunos partidos habían querido imponer a los artistas no cuajó, muchos de ellos optaron por el exilio debido a su afiliación política personal, es decir, la huida de la España dictatorial por un gran número de artistas vascos respondió a su militancia política personal y no al reflejo de estas ideas en sus obras. Así, Francia y, sobre todo, los países latinoamericanos fueron el principal lugar de destino. En el interior, la situación era desoladora:

“la guerra había dejado importantes secuelas, también en lo artístico. La muerte, la cárcel, las represalias y el exilio fueron el destino de muchos creadores e instituciones culturales”¹⁷⁹

El régimen franquista destruyó, por ejemplo, todo el patrimonio y documentación de la Asociación de Artistas Vascos, grupo pionero en los años de pre-guerra. La represión franquista puso todos sus medios en hacer desaparecer cualquier viso de estética vanguardista o de temática progresista, socialista o nacionalista vasca. Además, se llevó a cabo una depuración en las diferentes escuelas e instituciones artísticas llegando, incluso, a su completa desaparición. Al contrario de otros regímenes dictatoriales, por ejemplo Italia, en España no se promovió una política cultural vanguardista y la escena afín a la dictadura mantuvo un perfil conservador.

En definitiva, el adoctrinamiento franquista en el País Vasco fue muy activo y se combinó con el expolio artístico, con el fin de imponer las ideas del régimen. Fue un periodo de esterilidad artística: por una parte, a causa del desinterés que el gobierno de la dictadura mostró en relación a las artes y, por otra parte, por el pobre interés social por una estética vanguardista. La estrategia de la dictadura se redujo a presentar lo artístico como propaganda, a un fuerte adoctrinamiento y a la represión a los artistas y en los centros de formación.

¹⁷⁹ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 7.

A nivel teórico, hasta 1936, nunca se había hablado de “arte vasco” desde círculos artísticos ya que la etiqueta siempre había sido colocada por los sectores políticos. A pesar de la incapacidad de definición conceptual y formal del término, *“el objetivo político -el debate sobre la realidad del particularismo artístico- ya estaba logrado”*¹⁸⁰. Sin embargo, la Guerra Civil y la represión franquista conllevó la unión de muchos artistas vascos quienes, paradójicamente, apelaron al concepto nacionalista de “arte vasco” en busca de una válvula de escape dentro asfixiante mundo cultural franquista. De este modo, y a pesar de que en las primeras décadas del siglo XX. La insistencia en torno al “arte vasco” localista había frenado la tendencia universalizante artística, a partir de los años cincuenta la idea comenzó a cuajar dentro del mundo artístico como organización anti-franquista (a nivel político) y como entidad vanguardista (a nivel artístico).

3.1.2. Vanguardia Vasca: 1950 - 1970

Tras la Guerra Civil española y la instauración del régimen dictatorial franquista la posibilidad del desarrollo intelectual fue prácticamente nula. Primero, la guerra había dejado importantes secuelas como el éxodo de grandes intelectuales que continuó durante el Franquismo. Asimismo, se produjeron encarcelamientos y muertes de artistas tanto en la guerra como en el exilio (por ejemplo, de dos figuras clave del arte vasco de la década veinte: Nicolás Lekuona, muerto durante la guerra en 1937 y Narkis Balenziaga fallecido en su exilio mexicano). Por otra parte, el aislamiento económico, social, cultural y político que siguió a la victoria franquista impidió el contacto artístico con la vanguardia internacional. Por último, la política represiva a todo lo “no-español” –siendo el aséptico folklorismo de pre-guerra el único halo vasquista permitido- dejó a la España de mitad del siglo XX en la más árida de las situaciones artísticas.

En el caso particular del País Vasco, el adoctrinamiento franquista fue muy activo y el control propagandístico férreo. Por consiguiente, la actividad artística fue *“una actividad*

¹⁸⁰ González de Durana, “Los orígenes de la modernidad en el arte vasco”, pág. 33.

*muy afectada por la situación franquista*¹⁸¹ y el interés cultural no se pudo desarrollar en todas sus posibilidades ya que *“el nivel formativo e informativo era muy escaso y apenas existió interés social por la creatividad que se aleja de la norma”*¹⁸².

Sin embargo, a finales de los años cincuenta comenzaron a regresar al País Vasco muchos de los creadores exiliados (Jorge Oteiza regresó en agosto de 1948 y Néstor Basterretxea y Agustín Ibarrola en 1952) trayendo consigo lo asimilado en los países de acogida (desde el lenguaje de las vanguardias europeas hasta la escultura megalítica precolombina) y al mismo tiempo, sirviendo de nexo con las primeras vanguardias de pre-guerra. De este modo, con el retorno de los artistas, comenzaron a surgir iniciativas que introdujeron cierta modernidad cultural desde finales de la década de los cuarenta que obtuvo su pleno desarrollo durante los años sesenta:

*“al tomar en el año 1949 un edificio en Bilbao para transformarlo en un centro para el renacimiento cultural. Lo llamaron "Academia Arteta", pero apenas pudo funcionar debido al desalojo realizado por la policía. Pero, no obstante, ahí se rehízo un vínculo cortado con la memoria de la primera vanguardia desaparecida”*¹⁸³.

Por tanto, cuando a finales de la década de los cincuenta se planteó la necesidad de la renovación del panorama cultural vasco –tras el primer intento vanguardista de pre-guerra- la situación no era esperanzadora: los creadores disidentes al régimen tuvieron que luchar contra el control total que las autoridades franquistas ejercían en las asociaciones y escuelas artísticas y, en general, contra un modo de hacer arte tradicionalista, estética y temáticamente.

En este contexto, el concurso de la Basílica de Arantzazu, celebrado en 1954, fue un punto de inflexión que hizo coincidir en la pugna a los que a la postre fueron los estandartes de la Vanguardia Vasca (en adelante VV): Jorge Oteiza (quien realizó las esculturas de la basílica), Eduardo Chillida (creador de las puertas) y Néstor Basterretxea (pintor de la cripta). En la construcción del santuario diseñado por Francisco Javier Sáenz

¹⁸¹ Sáenz de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 12.

¹⁸² *Ibidem*, pág. 13.

¹⁸³ Golvano, “Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”, pág. 175.

de Oiza y Luis Laorga también participaron Javier Álvarez de Eulate en la creación de las vidrieras, Lucio Muñoz (quien proyectó el retablo) y Xabier Egaña para las pinturas del camarín. El triunfo de este grupo en el concurso representó la victoria de la estética vanguardista frente a la corriente dominante del Franquismo, academicista y figurativa. Arantzazu plasmó la pugna entre ambas posiciones:

“la dominante y oficialista de los academicistas y la de aquellos que intentan variar el curso de los acontecimientos artísticos, sociales y políticos”¹⁸⁴.

Aunque la Basílica acabó de construirse en 1955 la decoración que se había encargado al grupo liderado por Oteiza y Chillida no se ejecutó por la prohibición del Vaticano, consecuencia de las críticas surgidas desde la dictadura franquista. Así, hubo que esperar hasta finales de la década de los sesenta para poder ver el grupo escultórico de Oteiza colocado en la fachada. Sin embargo, el logro simbólico de Arantzazu permitió hacer despegar la conciencia vanguardista de muchos creadores, tanto nivel artístico como a nivel político, y de este modo, impulsar el asociacionismo artístico como vía antifranquista. Si bien el proyecto quedó paralizado hasta finales de los sesenta, la influencia del grupo de Arantzazu fue notoria, principalmente en el movimiento de Escuela Vasca (en adelante EV) promovido por el propio Oteiza a partir de 1964.

La convergencia antifranquista permitió, precisamente, un movimiento cohesionado y con gran impacto social. Así, se retomó la voluntad de una estética nacionalista, pero desde la óptica moderna, con una clara *“preocupación por evitar el tradicionalismo costumbrista y crear un sistema de referencias y una iconografía propias del arte de vanguardia”¹⁸⁵*. En este sentido, la mirada internacional favoreció una práctica innovadora alejada de cualquier referente local anterior:

“el arte de vanguardia debía convertirse en la factoría de los nuevo conceptos éticos y estéticos apropiados para un tipo de nacionalista moderno, definitivamente distinto del vasco ruralista y nostálgico”¹⁸⁶.

¹⁸⁴ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 15.

¹⁸⁵ Bozal, Valeriano. “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”. *Ondare*, nº 25 (2006), pág.21.

¹⁸⁶ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 231.

En definitiva, el legado asociacionista de los primeros intentos vanguardistas se retomó con ánimos renovados tras los desastres de la guerra y de la represión franquista. La voluntad de renovación hizo que el arte vasco se redefiniese junto con los movimientos de vanguardia, abandonando el folklorismo de épocas anteriores:

“Lo que viene después de la guerra es una historia en la que reflexión y sentimiento encuentran el eco de una investigación en torno al espacio. De la estatua como masa a la escultura energética, llegando a conclusiones conceptuales, experimentales y poéticas en torno al espacio y el vacío plástico. Un proceso que le conduce a la desmaterialización, al activismo, la poesía y la monumentalización pública”¹⁸⁷.

La propia situación política permitió el giro hacia la abstracción: primero, porque el carácter no-figurativo no explicitaba lo político, eludiendo así, cualquier tipo de censura franquista; y segundo, porque la progresiva apertura del régimen a partir de la década de los sesenta encauzó el éxito de la práctica abstracta, que fue utilizada como síntoma de cierta modernidad y normalidad cultural ante el mundo. Así, el Franquismo promovió la vanguardia en ferias internacionales mientras, en el interior del país, se fomentaba el conservadurismo y el academicismo. Además, la abstracción de las imágenes también evitaba que la sociedad menos educada empatizase con este tipo de praxis.

Por el contrario, en el caso del País Vasco, la popularidad de la estética vanguardista se ha de enmarcar dentro del proyecto de renovación cultural vasco que gracias a una nueva



Figura 25: *Hierros de temblor II* de Eduardo Chillida



Figura 26: *Figuras* de Jorge Oteiza

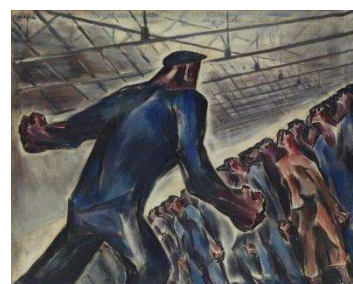


Figura 27: *Obrero arengado* de Agustín Ibarrola

¹⁸⁷ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 132.

dimensión metalingüística permitió reelaborar una conciencia estética y formal unida a lo político y social con la voluntad de redefinir la identidad vasca, pero también con un profundo carácter investigador en torno a la concepción del espacio y el vacío.

La VV tomó conciencia de sí misma creando un aparato crítico y conceptual en el contexto de las vanguardias internacionales. En este sentido, el arte vasco generó un nuevo lenguaje que rompió con la tradición y que además, conscientes de su dimensión lingüística, se compartió y conceptualizó. La VV pretendió la dinamización del lenguaje estético con ánimo de influenciar en la vida social y política. Las necesidades principales de renovación del lenguaje artístico y creación de un imaginario para la identidad vasca confluyeron en la adopción de la estética abstracta que permitió una identidad moderna de colectividad alejada del “*costumbrismo [que] muestra el predominio del pasado*”¹⁸⁸, es decir, dejando atrás el folklore identitario del simbolismo nacionalista de pre-guerra para adoptar un proyecto identitario más ambicioso [Fig. 25, Fig. 26, Fig. 27, Fig. 28 y Fig. 29].

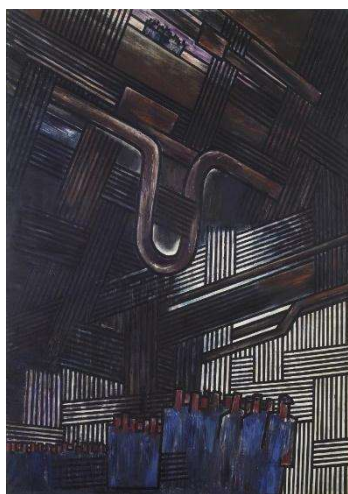


Figura 28: La *fábrica* de Agustín Ibarrola



Figura 29: *Intxixu* de Néstor Basterretxea

En este contexto, la figura de Jorge Oteiza fue clave en el desarrollo de la investigación plástica y estética: su trabajo combinó escultura abstracta con un correlato teórico enraizado en la cultura vasca, que fue la base de la regeneración del arte vasco. Además, el trabajo de Oteiza vino respaldado por su triunfo en certámenes internacionales como

¹⁸⁸ Bozal, “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, pág. 21.

el galardón en 1957 de la Bienal de Sao Paulo. Tras él, el triunfo de Eduardo Chillida en la Bienal de Venecia un año más tarde, colocó a la escultura abstracta vasca en la palestra internacional. Asimismo, a nivel local, las ideas poético-mitológicas de Oteiza reflejaron la necesidad del arte de llegar y reflejar el cuerpo social, lo que conllevó un crecimiento de la divulgación artística y cultural, así como del sentimiento vasco de carácter cosmopolita.

La inserción de la práctica artística vasca en clave vanguardista, dentro del contexto internacional, permitió dejar de lado la noción costumbrista precedente de “estilo vasco” y, de este modo, superar la antinomia entre modernidad y tradición, *“renunciando definitivamente a equiparar “estilo vasco” con “temas vascos” y estética autóctona con aislamiento cultural”*¹⁸⁹.

Posteriormente, la década de los sesenta supuso la consolidación y desarrollo de los nuevos lenguajes artísticos: a pesar de que el privilegio social e institucional lo mantuvo la estética tradicionalista, se tejió una red de aspiraciones vanguardistas y creadores emergentes que desarrollaron un debate político, social y estético haciendo que la confrontación entre figuración y abstracción llegara al País Vasco, gracias al lenguaje vanguardista. Más allá de la experimentación formal, el peso y el carácter social y político de la nueva red de creación quedó patente: la lucha antifranquista y la reivindicación del hecho diferencial vasco se fueron paulatinamente apoderando de la sociedad y de los creadores vanguardistas que, en consecuencia, ofrecieron una nueva estética a las luchas político-sociales.

Con la progresiva apertura de la dictadura franquista, a partir de finales de la década de los sesenta, hubo un mayor conocimiento del panorama artístico internacional. Fue entonces cuando la efervescencia cultural vasca se hizo patente a través de nuevos grupos, asociaciones vanguardistas y un elevado número de exposiciones en salas y galerías en las que participaron los artistas vascos más comprometidos social y estéticamente. Prueba de ello fue la inauguración, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1967, de una sala de arte abstracto y de vanguardia que supuso un hito en la lucha de

¹⁸⁹ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 235.

la renovación, ya que el museo había sido un feudo del régimen franquista y su estética tradicionalista.

La importancia de la VV a nivel artístico reside en su carácter glocal: haber renunciado a la tradición simbolista vasca previa permitió la inserción en un nuevo lenguaje internacional vanguardista que sirvió a los creadores vascos –y por extensión, a la sociedad- en el desarrollo de las exigencias político-culturales del momento. Al mismo tiempo, estas investigaciones se enmarcaban en un programa internacional de arte abstracto más completo y ambicioso. Además, la elección del lenguaje abstracto para reivindicaciones de tipo socio-político hicieron de la VV un caso particular a nivel



Figura 30: *Ez dok amairu / Bilbao / Teatro Santiago Apostol* de Néstor Basterretxea

internacional: la confrontación política entre el bloque capitalista y el bloque comunista durante la Guerra Fría se tradujo en la esfera cultural y artística como la confrontación entre el lenguaje abstracto y el lenguaje figurativo. De este modo, el lenguaje plástico para recoger una realidad y unas reivindicaciones políticas y sociales fue, comúnmente, el realismo. Por ello, el que artistas como Oteiza o Chillida “no renuncian a la “localización” cultural, aspecto que individualiza a la vanguardia vasca dentro del contexto artístico de aquella época”¹⁹⁰, es decir, presentan la idiosincrasia de la VV dentro de la vanguardia internacional.



Figura 31: *Logo de la Universidad del País Vasco* de Eduardo Chillida

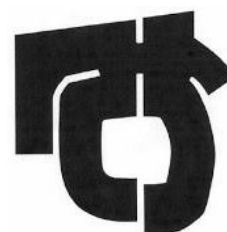


Figura 32: *Logo de Gestoras pro-amnistia* de Eduardo Chillida

¹⁹⁰ Álvarez, Soledad. “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”. XV Congreso de Estudios Vascos. *Eusko Ikaskuntza* (2002), pág. 881.

El éxito y la aceptación social del lenguaje abstracto en la sociedad vasca fue patente: las esculturas abstractas de los creadores de la VV fueron adoptadas por la sociedad como símbolos de la lucha política de la época. Artistas como Chillida¹⁹¹ o Néstor Basterretxea fueron los encargados de dar imagen a las reivindicaciones sociopolíticas del País Vasco durante el Franquismo, la Transición y los primeros años de democracia a través de símbolos abstractos que a veces creados específicamente para su función y otras eran esculturas resignificadas como símbolo para una causa¹⁹² [Fig. 30, Fig. 31 y Fig. 32]. El arte de vanguardia se convirtió en el nuevo arte popular.

A nivel teórico, la VV rompió con el pasado simbolista del arte nacionalista vasco. A pesar de que el movimiento de EV guardaba todavía una fuerte carga identitaria nacionalista, consiguió romper con el aislacionismo promulgado por los pintores tradicionales, permitiendo el intercambio y la comunicación internacional. En este sentido, la dicotomía entre ellos/nosotros y el enaltecimiento de la diferencia siguió vigente, pero el vínculo etnocentrista con el nacionalismo del siglo XIX fue quebrado para reelaborar la relación entre arte y sociedad vasca desde un nuevo nivel geográfico y relacional.

En definitiva, la VV generó un nuevo lenguaje que rompía totalmente con la tradición y que además, los artistas, conscientes de la dimensión lingüística, intentaron compartir y conceptualizar. El arte de vanguardias vasco pretendió la dinamización del lenguaje estético con ánimo de influenciar en la vida y esta labor social la hace, precisamente, merecedora de la categorización dentro del “arte de vanguardia”. La reestructuración de la discusión en torno al arte y el estilo vasco (y por extensión, del nacionalismo vasco de posguerra) no retomó la tradición del arte vasco simbolista sino que la discusión rotó hacia el contexto artístico mundial y el giro lingüístico del arte contemporáneo. Así, aun no teniendo una tradición artística y metalingüística moderna relevante a la que

¹⁹¹ A pesar de que el escultor Eduardo Chillida tuvo una “vinculación con lo vasco a nivel emotivo y sentimental” (ver, Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 282), resulta paradójico que constituya, junto con Oteiza, la gran figura de la VV y en gran medida, el verdadero culpable del éxito de la escultura vanguardista en la sociedad vasca a través de sus trabajos públicos. Por ello, a pesar de que el éxito internacional alejó a Chillida de la militancia por la VV y la EV, fue el gran creador de imaginaria simbólica vanguardista.

¹⁹² En este sentido caben destacar los dibujos de Chillida para la lucha contra las centrales nucleares, el símbolo de las Gestoras Pro-Amnistía o el logo de la Universidad del País Vasco, así como el símbolo del Parlamento Vasco creado por Basterretxea.

aferrarse, se comenzó un modo de hacer discursivo en la que los artistas otorgaron un papel fundamental al correlato teórico de sus obras.

3.1.2.1. ESCUELA VASCA DE ESCULTURA

En este contexto de modernización del arte vasco, destacó especialmente la práctica escultórica (el arte vasco se ha identificado principalmente por la escultura) a través de figuras como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, pero también de otros artistas con menos impacto internacional como Agustín Ibarrola, Néstor Basterretxea, Vicente Larrea o Remigio Mendiburu [Fig. 33, Fig. 34, Fig. 35, Fig. 36 y Fig. 37]. La concomitancia entre estilemas e investigaciones artísticas (de sobremanera en sus relaciones en torno al tratamiento del espacio y los vacíos) permitió una afinidad trasladada al plano asociativo. En este sentido, el clima comunicativo propiciado por la confluencia antifranquista posibilitó la narrativa comunitaria de la VV, la Escultura Vasca de post-guerra y el movimiento de la EV.



Figura 33: *Jaula para pájaros libres* de Remigio Mendiburu



Figura 34: *Ostadar* de Néstor Basterretxea

Fue, precisamente, la conciencia de formar parte de la redefinición del arte en el País Vasco a través de la abstracción y la investigación en torno a la naturaleza del espacio y la concepción del vacío, los elementos que llevaron a muchos de estos escultores a realizar una labor teórica además de la práctica artística. Comenzó, así, una tradición de textos

teóricos artísticos anteriormente inexistente. Esta doble tendencia, a la vez práctica y teórica, se encarnó en la figura de Jorge Oteiza quien prosiguió con la investigación teórica una vez agotada su labor escultórica en el año 1959.

Más allá de individualidades y del contexto de lucha político-social, la escultura (y por extensión, la propia VV) tuvo sus particularidades, caracterizadas por¹⁹³ el plano teórico o metalingüístico, la investigación plástica y el fuerte vínculo político y social. La historiografía de la VV responde a razones políticas y sociales dado que se enmarca dentro del programa de renovación del panorama cultural vasco. La uniformidad de la VV fue construida a posteriori y a pesar de la heterogeneidad del grupo:



Figura 35: *Espacio para una vida I* de Vicente Larrea

*“la consideración de vanguardia a determinados movimientos y postulados es a menudo una construcción ulterior a las propias experiencias agrupadas bajo esa denominación”*¹⁹⁴.

Sin embargo, la historiografía ha apuntado una variedad de constantes, tanto a nivel teórico y práctico, que constituyen un núcleo de características y preocupaciones compartidas:

- **La importancia del MATERIAL:** El vínculo entre el artista y la materia, heredado un modo de hacer local, artesano y tradicional, situó al material en la primera línea de investigación. La cercanía con la que los escultores de la VV trabajaron con los diversos materiales (hierro, alabastro, madera, acero, cobre e, incluso, hormigón) hizo de ellos los elementos esenciales de la expresión artística. Así, la materia se convirtió en la condición de posibilidad del espacio escultórico. Los escultores vascos

¹⁹³ Según las aportaciones de: Barañano, Kosme, Javier González de Durana y Jon Juaristi. *Arte en el País Vasco*. Cátedra: Madrid, 1987, pág. 375 y siguientes; Plazaola, Juan. *Euskal Herria Emblemática. Volumen IV: Siglo XX*. Bilbao: Editorial Etor/Ostoa, 2003, pág. 943 y siguientes; Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*; Álvarez, “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”; y Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*.

¹⁹⁴ Golvano, “Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías”, pág. 176.

-con la importante excepción de Oteiza- se refieren al poder simbólico del material, en relación a su carácter mítico.



Figura 36: *Alrededor del vacío I* de Eduardo Chillida



Figura 37: *Caja vacía. Conclusión experimental Nº 1* de Jorge Oteiza

- El estilo ABSTRACTO tuvo un doble propósito de resistencia: primero, plásticamente, en oposición al simbolismo vasco de finales del XIX y principios del XX y, al mismo tiempo, a la estética oficial franquista; segundo, una razón de resistencia política que a través de la abstracción evitó la censura. Además, el plano de investigación teórico que los artistas llevaron a cabo en torno a la naturaleza espacial aumentó el carácter holístico del estilo vasco abstracto. Todo ello, unido a las corrientes internacionales que propiciaron un declive del arte figurativo. Sin embargo, la VV se canonizó hasta que se asimiló como único estilo vasco moderno posible. En consecuencia, ya desde mediados de la década de los sesenta, el dogmatismo de la abstracción minó las asociaciones y relaciones entre los grupos artísticos.
- Precisamente, la investigación formal en torno al espacio derivó en un nuevo sentido ESPACIAL, ligado al *topos* o lugar. La obra escultórica de Chillida y Oteiza recoge un movimiento espacial hacia “*egon*” [estar], es decir, hacia un ser espacial que sustituye a la concepción identitaria de “*izan*” [ser]¹⁹⁵. Oteiza profundizó en la particularidad de este sentido espacial del arte y el hombre vasco (pre-indoeuropeo), en contraposición a la concepción indoeuropea.

¹⁹⁵ En torno a la concepción espacial de la Vanguardia Vasca ver: Heidegger, Martin. *El arte y el espacio* (1969). Traducción de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder Editorial, 2009; Plazaola, *Euskal Herria Emblemática*, pág. 943; y Barañano, Kosme. *Chillida, Husserl, Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1992.

- Temáticamente, la utilización MITOS prehistóricos y realidades trascendentes de manera significativa permitió la reconstrucción de la herencia simbólica vasca. Los escultores y creadores vascos trazaron su genealogía desde los mitos prehistóricos, olvidando la construcción nacionalista del XIX, para poder reconstruir una estética en comunicación con la vanguardia internacional. De este modo, artistas como Basterretxea u Oteiza recurrieron a mitos vascos ancestrales tanto a nivel práctico (Basterretxea y su serie “Cosmogónica” [Fig. 34], por ejemplo) como teórico (Oteiza a través de la reivindicación del crómlech como figura primigenia del interés vasco por el vacío).
- La DIMENSIÓN PÚBLICA de los artistas y sus obras es clave en la renovación de la cultura vasca. Por una parte, los artistas se agruparon en el contexto de la lucha antifranquista y, como colectivo, fueron un catalizador de la lucha política y social a través de acciones, textos y manifiestos. Por otro lado, numerosos artistas proyectaron obras de carácter público en ciudades y pueblos y/o crearon símbolos para distintas causas político-sociales. En consecuencia, la sociedad vasca recibió una imaginería simbólica vanguardista que aún permanece en la actualidad.

Además, como se ha mencionado anteriormente, todas estas características están atravesadas por el contexto socio-político, la investigación formal en torno al espacio y la interrelación entre praxis y teoría que muestran la voluntad de internacionalización del arte vasco durante la década de los sesenta. Así, la nueva antinomia entre localismo y universalismo que atraviesa a toda la escultura y VV substituyó a la antigua contraposición entre tradición y modernidad. Al mismo tiempo, la tensión entre la práctica individual y las luchas estéticas y políticas colectivas fueron definitorias en la renovación del arte vasco: si bien la historiografía ha intentado agrupar a diferentes individualidades, el marcado asociacionismo de la época fue exaltado, pero fugaz. A pesar de ello, la escultura vasca de los años sesenta fundó una tradición artística que reparó la falta de legado anterior y su influencia se ha extendido hasta el arte vasco actual. Los artistas contemporáneos recogen esta herencia vanguardista y la llevan más allá a través de una

investigación sobre su simbología, su peso en la sociedad y la recodificación de la imaginería vanguardista para la práctica actual.

3.1.2.2. MOVIMIENTO ESCUELA VASCA (EV)

El afán por la reconstrucción de la vida cultural y artística vasca, en contraposición con la estética hegemónica franquista, provocó una tendencia asociacionista a partir de finales de los años sesenta, con el fin de *“crear una cultura y un arte propios apenas sin referencias históricas”*¹⁹⁶. El triunfo del grupo de jóvenes vanguardistas en el concurso de la Basílica de Arantzazu en 1954 fue donde Oteiza vislumbró una obra de inflexión para el estilo vasco, como él mismo expresó en *“Quousque Tandem...!”*:

*“Encontrándome hace años (quizá el 51) trabajando con las estatutaria de la basílica, en Arantzazu, dio allí una conferencia sobre sintaxis vasca, el amigo Luis Michelena*¹⁹⁷*. Yo le pregunté si la sintaxis del friso de los Apóstoles que estaba componiendo, si su ritmo, si mi lenguaje como escultor, era vasco. No me supo contestar y yo entonces, ciertamente, tampoco lo sabía. Ahora sí sé”*¹⁹⁸.

De este modo, la voluntad de organización cobró impulso tras la experiencia de Arantzazu que reflejó la necesidad de un movimiento artístico unificado para la renovación cultural. A pesar de las diferentes tendencias ideológicas de los artistas, el propósito fue crear un movimiento conciliador donde aunar individualismos con el fin de superar el aislacionismo y el empobrecimiento cultural de la dictadura franquista y, por fin, poder consolidar una red artística y cultural vasca abierta y potente, es decir, *“crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco”*¹⁹⁹.

Oteiza, como líder de la renovación cultural vasca, comenzó a promover el movimiento de EV que aunaría militancia política con libertad creativa con el siguiente objetivo:

¹⁹⁶ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 149.

¹⁹⁷ Luis Michelena o Koldo Mitxelena (1915-1987) fue un lingüista guipuzcoano artífice de la unificación de los diferentes dialectos del euskera desde finales de la década de los 60. Fuente: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/79333>

¹⁹⁸ Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...!. Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca (1963)*. 6ta ed. Pamplona: Editorial Pamiela, 2009, ap. 19.

¹⁹⁹ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 151.

“dirigir la emancipación popular y la construcción nacional vasca reintegrando una personalidad ancestral perdida que, por ser de naturaleza estética, esto es, mística e imaginaria, los artistas debían rescatar y transmitir a través de sus obras y de nuevas sistemas de educación estética”²⁰⁰.

Este movimiento surgió, en gran medida, gracias al desplazamiento del centro cultural hacia la ciudad (la urbe moderna en oposición al ruralismo costumbrista), hasta entonces ignorada por el nacionalismo.

Bajo estas premisas, Oteiza lideró y reunió en Guipúzcoa en 1964 a un grupo de pintores y escultores formando GAUR. La asociación estaba configurada por Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Eduardo Chillida, Rafael Balardi [Fig. 41], Amable Arias [Fig. 40], José Luis Zumeta [Fig. 38], José Antonio Sistiaga [Fig. 39] y el propio Oteiza quien pretendió extraer de todos ellos la conciencia de unas raíces vascas, es decir, el germen del movimiento de la EV. En este sentido, Oteiza ya declaraba en estos términos en el manifiesto de GAUR:

“estos cuatro grupos (Hoy Aquí Ahora Todos) los fundamos nosotros para nuestra unión los artistas actuales de todas la tendencia y constituimos en nuestra ESCUELA VASCA”²⁰¹.

Así, GAUR fue un grupo pionero en poner sobre la mesa la necesidad de una nueva estética (abstracta) e intentar



Figura 38: *Pintura* de José Luis Zumeta



Figura 39: *Acción vital. Homenaje a nuestros antepasados* de José Antonio Sistiaga



Figura 40: *Grises y Morados* de Amable Arias

²⁰⁰ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, págs. 261-262.

²⁰¹ Manifiesto del grupo GAUR recogido en Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1984). Edición crítica. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2010., págs. 288-289 (224-225 de la numeración de Oteiza).

labrar la libertad creativa junto con una conciencia política (característica también vanguardista, incluyendo el detalle de los manifiestos) y así lo proclamó Oteiza en su manifiesto:

“nos integramos todos como en un frente cultural o un colegio, una compañía de nuevos artistas vascos”²⁰².

Al mismo tiempo surgieron los vizcaínos EMEN y los alaveses ORAIN (ambos en 1966) y juntos reactivaron la escena artística vasca desde una práctica vanguardista, con voluntad de *“superar antinomias como Localismo y Universalismo, Vanguardia e Identidad, Antigüedad y Contemporaneidad, Mito y Realidad, Abstracción y Figuración, Investigación previa y Expresión directa, Razón y Azar procesual, Individualidad y Colectividad, Provocación y proceso de Conocimiento en la transversalidad de las artes”²⁰³*. De este modo, se compusieron los grupos de lo que se llamó la EV, creando comunidades artísticas donde trabajar y compartir la renovación del lenguaje artístico y estético vasco respetando, para ello, el pluralismo de propuestas al mismo tiempo que buscaban *“vías de aproximación a la sociedad, estancada en un academicismo folklorista”²⁰⁴*.

Además de un lugar de encuentro para el intercambio de ideas artísticas, el movimiento ya planteó desde sus inicios su propósito político y social. La relación entre la esfera artística y la sociedad se labró mediante proyectos expositivos populares y programas educativos. Así, los distintos grupos funcionaron de manera autónoma en cada territorio, pero todos ellos se caracterizaron por esta labor artística, educativa y político-social desde el objetivo común de renovación y difusión del nuevo arte vasco. Los alaveses ORAIN reivindicaron estas metas compartidas en su manifiesto fundacional: primero, *“expresión, acción y responsabilidad de las necesidades artísticas de nuestro pueblo”²⁰⁵* ; segundo, *“una voluntad experimental, de investigación y de superación de toda fórmula*

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 20.

²⁰⁴ Hernando, María José. “El grupo Orain en el Arte Vasco contemporáneo”. *Ondare*, nº16 (1997), págs. 175-237. Pág. 176.

²⁰⁵ *Grupo Orain*. “Manifiesto del Grupo Orain”. Vitoria-Gasteiz: Museo América, 1966.

caduca, reaccionaria y academizada"²⁰⁶; por último, a nivel social, *"el arte y la cultura son para todos. El arte y la cultura son para cada día"*²⁰⁷.



Figura 41: *Gran jardín* de Rafael Balerdi

A pesar de su voluntad transgresora estos primeros grupos no tuvieron continuidad: por una parte, por la situación sociopolítica del País Vasco durante el Franquismo y, paradójicamente, con el posterior debilitamiento del régimen, que acabó con la cohesión antifranquista; por otra parte, las disparidades entre los miembros de los diferentes grupos truncaron los intentos de creación de comunidades para el nuevo arte vasco. Sin embargo, la concienciación por la EV llegó al núcleo social y durante el final del Franquismo y los primeros años de Transición se reforzó la idea de la necesidad de una actividad artística y estética comprometida y renovadora:

*"el grupo Gaur de la Escuela Vasca, fue quizás el que mejor supo llevar a cabo la idea de unión de los artistas vascos en pro de una actuación común para la renovación cultural"*²⁰⁸

Más allá de una estética común, la EV hizo patente para la sociedad vasca la labor de lo artístico dentro del contexto de lucha política, concienciando a favor del carácter experimental en contraposición de la hegemonía cultural, política y social. Del mismo modo, la idea de comunidad artística promovida por la EV permitió un modelo de trabajo de intercambio y retroalimentación de ideas que se adecuó y mezcló con los movimientos políticos y sociales de la época, permitiendo al plano artístico integrarse en la vida política.

En definitiva, la importancia de la EV residió en la comunión de artistas, no a nivel de investigación práctica, sino como catalizador de la renovación cultural. La pretensión de

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem.*

²⁰⁸ Hernando, "El grupo Orain en el Arte Vasco contemporáneo", pág. 179.

construir una historia y no representar la tradición heredada impulsó un afán de modernidad –no por ello un estilo común– que aglutinó un modo de comportarse social, política e históricamente diferente a la tradición nacionalista.

3.1.2.3. OTEIZA Y *QUOUSQUE TANDEM...*!

En el contexto de renovación del arte vasco, Oteiza se erigió como el creador clave para el desarrollo de un arte vasco autónomo, vanguardista y autoconsciente, no solo a través de la escultura sino también mediante la conceptualización sistemática de la estética vasca y la teorización en torno a la práctica artística [Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44 y Fig. 45]. Cuando en 1959 Oteiza abandonó la práctica escultórica por haber agotado su propósito experimental²⁰⁹, se embarcó de lleno en la investigación teórica y actividad pública que continuó ininterrumpidamente hasta su muerte en 2003. La preocupación teórica no era un elemento novedoso ya que los textos habían acompañado sus investigaciones artísticas previamente. Sin embargo, tras su vuelta al País Vasco desde el exilio americano, su objetivo fue la redefinición de la cultura vasca a través de sus raíces prehistóricas y mitológicas, así como en “*la labor de concienciación de la existencia de una tradición cultural diferenciada*”²¹⁰.



Figura 42: *Homenaje a Malévich* de Jorge Oteiza



Figura 43: *Variante de la desocupación de la esfera* de Jorge Oteiza

²⁰⁹ La IV Bienal de Sao Paulo reconoció a Oteiza en 1957 y su propuesta vino acompañada del facsímil titulado “Propósito Experimental 1956-1957” que recogió la síntesis del pensamiento en torno a su práctica artística. Así, presentó su investigación artística o *propósito experimental* acerca de la desocupación del espacio, su viaje desde la escultura figurativa a la abstracta y, del mismo modo, permite comprender la finalización de su proyecto plástico y su paso a la estética social y existencial.

²¹⁰ Álvarez, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, pág. 33.

A pesar del grado localista de sus proposiciones, Oteiza reivindicó su carácter universal y *“le convierten en el máximo defensor de un arte de valor universal gestado desde la diferencia”*²¹¹. Por ello, la tensión entre lo local y lo universal es una constante en su pensamiento y un eje vertebrador para la renovación del arte vasco en clave contemporánea.

Hasta la década de los cincuenta, Oteiza dedicó sus escritos a explicar y presentar las líneas de investigación espacial y las soluciones plásticas de su trabajo, es decir, a validar su práctica escultórica dentro del programa de la vanguardia y ofrecer las conclusiones plásticas de su investigación referente al vacío escultórico. Así, *“Propósito Experimental. 1956-1957”* fue el manifiesto conclusivo de su escultura y la síntesis de su proceso experimental conducente al vacío escultórico. El correlato teórico de la práctica artística propia supuso una nueva tendencia para el arte vasco que, ulteriormente, fue aprehendida por numerosos artistas quienes, en la estela de Oteiza, comenzaron una nueva tradición textual hasta entonces inexistente.

Posteriormente, una vez presentados los resultados de su investigación espacial y tras abandonar la escultura, sus escritos a partir de los años sesenta incidieron en el carácter metafísico de la obra, la educación estética y la definición del estilo diferenciado vasco: en el pensamiento de Oteiza subyace la máxima de que las soluciones estéticas poseen proyección ética en la sociedad y que por lo tanto, el desenmascarar el *“estilo vasco”* supondrá la revelación del *“alma vasca”*.

Partiendo del análisis de Soledad Álvarez²¹², los rasgos del pensamiento de Oteiza se agrupan en cuatro puntos principales:

1. A nivel plástico, su aportación y compromiso para-con las vanguardias históricas.
2. La misión social del artista.
3. La religiosidad o espiritualidad estética.
4. La disciplina estética como método.

²¹¹ Álvarez, *“De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”*, pág. 882.

²¹² Álvarez, *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*, pág. 66.

La condensación del pensamiento oteiziano se encuentra en el popular ensayo “Quousque Tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca” (en adelante QT), publicado en 1963. QT constituyó el primer intento sistemático en “*la definición de un estilo autóctono y diferencial enraizado en la Prehistoria, como elemento singular de la cultura vasca*”²¹³. Además, la estructura descompuesta y fragmentada del ensayo, con pasajes en forma de *collage* y sin paginación, entroncó la práctica artística de Oteiza con su labor teórica.



Figura 44: Variante de dos diedros de Jorge Oteiza



Figura 45: Caja metafísica por conjunción de dos triedros de Jorge Oteiza

QT fue una férrea defensa de la identidad cultural del pueblo vasco y el primer ensayo sistemático sobre estética y estilo vasco desde una óptica vanguardista, moderna y global. Oteiza siempre reflejó su voluntad de instaurar un estilo artístico vanguardista arraigado en la prehistoria y con una clara predisposición a lo social, donde le educación estética fuera la base para el nuevo hombre vasco. Para ello, dotó a la sociedad vasca de mitos y tradiciones de origen prehistórico (de la que el *euskera* y el crómlech neolítico vasco [Fig. 46] son algunos de sus vestigios principales) con el fin de abastecer el imaginario popular vasco contemporáneo. Para esta tarea de recuperación de la prehistoria, Oteiza apeló a la vanguardia para rescatar y refinar los elementos ancestrales en el contexto del pensamiento vanguardista internacional –que a su vez propició la recuperación de mitos y artefactos prehistóricos alejados de la tradición clásica para la práctica artística contemporánea-.

²¹³ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 196.

En primer lugar, para trazar la genealogía de la cultura vasca, Oteiza revisitó la herencia pre-indoeuropea del pueblo vasco, a diferencia del patrimonio latino y/u occidental. De este modo, reivindicó el legado prehistórico vasco:



Figura 46: Dolmen de Aizkomendi en San Millán (Álava)

“Antes que árabe, que romano, que fenicio (antes que latino, que celta, que indoeuropeo) todo español debe reconocer (y respetar) en lo vasco su raíz europea original”²¹⁴.

En efecto, Oteiza realizó una clara diferenciación entre ambas tradiciones (latina y pre-indoeuropea) ya que cada uno caracterizaría una visión ontológica diferenciada. A este respecto Amador Vega, en el prólogo de la edición crítica de la obra, matizaba:

“La obsesión por separar el mundo de la cultura latina de aquel de la cultura vasca, dos estilos diferenciados, le lleva a distinguir entre dos tipos de realidad: una cercana al mundo del sueño, propia de la cultura vasca, y otra que Oteiza ve próxima a la mentalidad racionalista”²¹⁵.

En este punto Oteiza se desmarcó con la tradición nacionalista vasca heredera del pensamiento aranista. Mientras que el nacionalismo vasco del siglo XIX se construyó sobre las teorías románticas alemanas, Oteiza rechazó este legado para recurrir al patrimonio histórico vasco y a la realidad emanada de esa herencia. En resumen, el retorno a una realidad vasca de tradición pre-indoeuropea permite redefinir el estilo vasco remitiéndose a la herencia prehistórica y no al simbolismo identitario labrado por el nacionalismo vasco.

Para recobrar este estilo propio no se debe pasar por la tradición occidental y/o latina sino instaurarse en la *“relación del estilo íntimo del vasco con el proceso prehistórico del*

²¹⁴ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 29.

²¹⁵ Vega, Amador. “La «Estética Negativa» de Oteiza: lectura de *Quousque Tandem...!*” en Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...!. Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca* (1963). Edición crítica. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007, pág. 26.

*arte que lo elaboró y con la naturaleza y los propósitos del arte contemporáneo*²¹⁶. Tal y como se ha apuntado anteriormente, la voluntad de Oteiza siempre fue la de reivindicar el estilo vasco primigenio en su relación con el arte contemporáneo. Efectivamente, Oteiza quiso ofrecer el estilo vasco como herramienta para las vanguardias, es decir, un estilo que *“es, porque procede de un arte que se ha logrado concluir en el Neolítico. El vasco es un estilo; todo lo que hace responde a un mismo y personal estilo”*²¹⁷. Por lo tanto, del mismo modo que el crómlech vasco del Neolítico supuso la conclusión y síntesis del arte de aquel periodo, Oteiza reemprendió las características de aquellos monumentos para ofrecerlas a la vanguardia en clave contemporánea. Asimismo, el nuevo estilo vasco proporcionaría una solución para las vanguardias, más allá de los resultados plásticos del arte europeo o latino, ya que *“si el arte no acaba en Occidente es porque no encuentra conclusión. De encontrarla, sería ésta el tercer estilo [el estilo vasco] que anularía los otros dos”*²¹⁸.

Posteriormente, con el fin de desentrañar la herencia prehistórica de la cultura vasca Oteiza identificó las características que alineaban la cultura vasca del momento con el legado pre-indoeuropeo: su preocupación principal fue el *euskera*, mecanismo para el pensamiento local y en riesgo de desaparición por desuso. En la medida que el idioma es la herramienta para el pensamiento, Oteiza trató de recuperar no solo su uso sino también el carácter oral del *euskera*:

*“el escritor vasco ha perdido literalmente el estilo vasco que debía haber conservado, aun no escribiendo en vasco, al igual que los artistas y los poetas vascos perdieron hace mucho tiempo su estilo, su propio modo interior. Nuestro estilo literario se presta a ser definido perfectamente en la tradición de nuestra lengua oral, en la poética del bertsolari y sin embargo, no está en nuestra tradición escrita”*²¹⁹.

Por ello, el olvido del *euskera* se relaciona a la propia pérdida del estilo vasco y en consecuencia, el restablecimiento del idioma supone un avance hacia la recuperación del

²¹⁶ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. “Advertencia a los dos prólogos”.

²¹⁷ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 203.

²¹⁸ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 26.

²¹⁹ *Ibidem*, ap. 22.

hombre vasco: *“el pueblo vasco, a nivel del hombre y como cultura, se ha empobrecido espiritualmente”*²²⁰, afirma Guasch en su análisis del libro, para posteriormente remarcar que *“el pueblo vasco tiene que entrar forzosamente en una fase de recuperación, de búsqueda de lo perdido, de reafirmación de lo autóctono”*²²¹. En definitiva, la reparación de los elementos pre-indoeuropeos de la realidad vasca permitiría la recuperación del hombre.

Tras determinar los problemas actuales de la cultura vasca, QT prosigue con la identificación de los procesos para la recuperación del estilo vasco. Para ello, se revisita toda una tradición de artistas, escritores y religiosos con los que Oteiza traza una genealogía del estilo vasco. La importancia radica en que *“para afirmar que un pintor es vasco, debemos responder por su estilo si es vasco, por su comportamiento si es vasco”*²²², es decir, identificar un estilo común que ha permanecido más allá de las influencias externas. Desde esta ascendencia, reivindicó la prehistoria como primer hito definitorio, encarnada en dos manifestaciones principales: el idioma (*euskera*) y el crómlech del Neolítico, con el que concluiría el arte prehistórico europeo.

El primer elemento propuesto para la recuperación del estilo vasco fue el idioma, el *euskera*, y para ello, Oteiza estableció una conexión directa entre estilo y lenguaje en la medida que *“la estructura íntima del idioma es una poética (un estilo elaborado por el vasco) que lo produce y lo mantiene vivo”*²²³. Por lo tanto, la recuperación del idioma implica el restablecimiento del hombre y el estilo:

*“el euskera como herramienta del pensamiento vasco se ha atrofiado porque dejamos hace tiempo de pensar por nosotros mismos”*²²⁴.

En este sentido, la reivindicación de la figura del *bertsolari*, poetas de improvisación oral, se enmarca en la búsqueda del referente lingüístico y a la vez literario del estilo vasco: la tradición oral del *euskera* se encarna en la figura del *bertsolari* que permite *“espontáneamente (comprende por instinto poético) el euskera como la herramienta*

²²⁰ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 202.

²²¹ *Ibidem*.

²²² Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap.19.

²²³ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 205.

²²⁴ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap.22.

*justamente diseñada para su ejercicio*²²⁵. Se trata, en definitiva, de la encarnación del estilo en persona, *“el estilo sí que aquí es el hombre”*²²⁶, tradición creativa vasca que recoge la estructura íntima de idioma, estilo y persona.

Así, Oteiza entreveró la estructura del euskera con el proceso de depuración artística que derivó en el crómlech neolítico, es decir, atestiguó *“que en la estructura esencial del euskera se manifiesta el mismo grado de abstracción que alcanzó el crómlech”*²²⁷. El isomorfismo estructural entre euskera y crómlech permite desarrollar una concepción estética de carácter espiritual:

*“correspondencias del crómlech neolítico con el euskera: la naturaleza espiritual del crómlech, en mi concepción estética, de ser cierta, explicaría un enriquecimiento espiritual del lenguaje en el vasco perfectamente determinable”*²²⁸.

Por lo tanto, el segundo elemento para la recuperación del estilo vasco fue el crómlech, base del estilo espacial y la forma de espiritualidad vasca. La interpretación de Oteiza del crómlech se confrontó a los análisis históricos previos, rechazando los estudios arqueológicos tradicionales para interpretar el crómlech vasco como el culmen del arte del Neolítico. Así, su interpretación del crómlech como vacío interior, es decir, como un espacio habitable espiritualmente, se enlaza con su investigación espacial escultórica y su labor teórica, proponiendo, en ambos casos, el vacío como espacio para una religiosidad íntima y reflexiva. De este modo, en su relación con el arte prehistórico, Oteiza trazó una genealogía del estilo vasco a través del proceso de silenciamiento y la transcendencia del vacío. En definitiva, el crómlech vasco es un elemento central en el pensamiento de Oteiza que permite entrelazar los diferentes niveles (lingüístico, estético y espiritual). Con el fin de discurrir entre los distintos ámbitos, su análisis partió desde dos campos diferentes:

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 205.

²²⁸ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 36.

Primero, a nivel antropológico, su investigación relaciona hombre vasco pre-indoeuropeo y crómlech. El vaciado espacial que presenta el monumento representa un *“nuevo estilo para la vida y para el arte que se proyecta en el desarrollo espiritual del hombre y de su vida”*²²⁹. Por consiguiente, no se trató solo de la caracterización del hombre vasco prehistórico sino sobre la descripción del hombre en su relación con la naturaleza:

*“el vasco entra por el cero-crómlech neolítico en el dominio religioso de los grandes espacios y en la libertad natural”*²³⁰.

De este vínculo emanó una sensibilidad artística y religiosa que configuró un nuevo comportamiento característico y particular del hombre vasco prehistórico. En el análisis de la singularidad del hombre neolítico vasco que hizo Oteiza lo definió como:

*“el pueblo vasco como único superviviente directo de los pueblos preindoeuropeos, se mantiene todavía en la estructura existencialista de esta cultura nuestra del pequeño crómlech-estatua”*²³¹.

Con el fin de caracterizar el hombre vasco neolítico y las características que permanecen hasta la actualidad, Oteiza recurrió al nexo entre arte, idioma y espiritualidad, a través de ejemplos etimológicos. Así, Oteiza explicaba:

*“urtzi es firmamento, con la proyección transcendente y religiosa de Dios y seguramente porque la voz vacío (como el cielo solo, como firmamento y sagrado) es en vasco uts, utsa, que significa al mismo tiempo que vacío, también puro”*²³².

Este tipo de ejemplos permitieron ahondar en la relación entre el *euskera* y la espiritualidad o trascendentalidad. La alusión al plano existencial para caracterizar el nuevo proceder del hombre vasco prehistórico permite, al mismo tiempo, identificar el estilo vasco. En definitiva, el vacío instaurado por el monumento megalítico vasco y recogido en la estructura intrínseca del *euskera* instaura una nueva relación entre

²²⁹ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 208.

²³⁰ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 15.

²³¹ *Ibidem*, ap. 103.

²³² *Ibidem*, ap. 113.

hombre neolítico y naturaleza, dando paso a un nuevo ser vasco prehistórico de rasgos espirituales aprehendidos a través del idioma y la experiencia creativa:

“El crómlech funciona como testimonio de un primer humanismo existencialista en el que hace su entrada la historia del pueblo vasco”²³³.

El segundo nivel del estudio de Oteiza sobre el crómlech fue artístico y el análisis se enfocó hacia la abstracción y el proceso de silenciamiento del arte contemporáneo desde el final de la II Guerra Mundial. Influenciado por su propia práctica, Oteiza exploró la desocupación de la obra y el vacío, es decir, la vuelta al momento del crómlech vasco:

“Las piedras no estaban colocadas desde la realidad, sino en contra de ella, desde una conciencia metafísica, definida en el espacio”²³⁴.

Para este propósito, Oteiza describió la evolución del arte prehistórico en su relación con el ámbito espiritual del lenguaje y, por consiguiente, del hombre. Así, en una primera fase, *“el arte busca la explicación del mundo exterior”²³⁵* para, posteriormente, y tras haber dominado el mundo natural exterior, regresar al hombre –crómlech- y entrar en una fase de silenciamiento que *“significa la toma de conciencia de su propia intimidad”²³⁶*. En este devenir íntimo, el hombre vasco consiguió reformular su sensibilidad artística y espiritual, es decir, su comportamiento en relación al mundo e instaurar el estilo vasco que habría de permanecer.

No obstante, el arte realizó un viaje en sentido inverso a lo largo de la historia: desde el momento de primer vacío -el crómlech neolítico vasco- hasta un segundo momento de vaciado o Nada –la obra escultórica de Oteiza-, pasando por la naturaleza. En un primer momento, el artista abandonó el vacío, temeroso de la espiritualidad que proporcionaba el crómlech para, poco a poco, ir llenando el vacío. En este sentido, la técnica se utilizó para crear obras a cada momento más figurativas, más parecidas a la realidad. Después, una vez alcanzado el punto álgido, es decir, la maestría técnica y la figuración perfecta, el artista recorrió, de nuevo, el camino opuesto, el sendero de la abstracción,

²³³ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 210.

²³⁴ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 113.

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ *Ibidem*.

deconstruyendo lenguajes y enfrentándose a una fase de vaciado, a una estética negativa. Por lo tanto, lentamente, regresa a la Nada a través de la abstracción, alejándose de la Naturaleza hasta retornar al vacío. En este sentido, al igual que el crómlech neolítico, la labor del artista consiste en dotar al vacío de ideas trascendentes por lo que *“el artista ya no es necesario dentro del arte, sino desde la vida”*²³⁷. Así, el arte ha agotado su camino y al artista no le queda sino abandonar la práctica para ejercer como activo artístico dentro de la sociedad:

*“Si yo he reconocido que he terminado (experimentalmente) como escultor, es por ello que insisto en trasladar mi actividad a los problemas de la proyección del arte en la educación”*²³⁸.

En síntesis, mediante la interrelación entre idioma, arte y espiritualidad Oteiza apeló a la función simbólica y a la sensibilidad religiosa que emana del arte y que al mismo tiempo, refleja el proyecto del hombre moderno. De este modo, la función del arte contemporáneo fue planteada como *“la salvación espiritual del hombre”*²³⁹, haciendo del arte una labor doblemente existencial, tanto en el plano personal como en el social.

El éxito social de QT se refleja en las seis ediciones publicadas más la edición crítica editada por la Fundación Museo Jorge Oteiza²⁴⁰ y su impacto trascendió el mundo artístico para adentrarse en la conciencia social. Más allá de su éxito durante los primeros años tras su publicación, QT ha influenciado en numerosas generaciones de artistas y jóvenes a través de las nuevas ediciones y tal y como apunta Soledad Álvarez:

“ninguna publicación de Jorge Oteiza había alcanzado la difusión ni ejercido la influencia que llegó a tener Quousque tándem...! Su texto desempeñó un papel

²³⁷ Guasch, *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980)*, pág. 212.

²³⁸ Oteiza, *Quousque Tandem...!*, ap. 98.

²³⁹ *Ibidem*, ap. 151.

²⁴⁰ Las ediciones de QT, en orden cronológico, han sido las siguientes: 1ª edición: Editorial Auñamendi, colección Azkue, San Sebastián, 1963; 2ª edición: Editorial Txertoa, San Sebastián, 1971; 3ª edición: Editorial Txertoa, San Sebastián, 1975; 4ª edición: Editorial Hordago, Zarautz, 1983; 5ª edición: Editorial Pamiela, Pamplona, 1993; 5ª edición, 2ª reimpresión: Editorial Pamiela, Pamplona, 1994; edición crítica bilingüe: Fundación Museo Jorge Oteiza, Alzuza, 2007; y 6ª edición: Editorial Pamiela, 2009.

*fundamental en la concienciación de la autoctonía cultural del pueblo vasco, reivindicando sus comportamientos originales en el arte y en la vida*²⁴¹.

La teorización en torno a la recuperación del crómlech y la conciencia comunitaria vasca prosiguió en *Ejercicios Espirituales en un Túnel* (en adelante EET) que, aunque escrito entre 1965 y 1966, no fue publicado hasta 1984 a consecuencia de la censura franquista. EET es la recopilación de diferentes artículos y textos, pero mientras QT se ha erigido como un libro que condensa la teoría estética de Oteiza, a EET se le ha denominado un *“libro político, donde se programa un guion para la acción”*²⁴². Por lo tanto, se trata del libro que llamó a la activación y puesta en marcha del proyecto reconstructivo del alma vasca propuesto en QT. El quiebro político de la propuesta estética de Oteiza es ineludible por lo que el paso dado por EET era inevitable tras los planteamientos expuestos en QT.

Sin embargo, al haber sido publicado ya en la década de los ochenta, muchas de las reflexiones recogidas en EET quedaron obsoletas y el propio autor expresó su desilusión con el proyecto presentado ya que *“rotas las cadenas del franquismo, no encuentra, para sus ideas y proyectos, eco institucional alguno”*²⁴³.

En la estela de QT y sus trabajos posteriores, la faceta teórica de Oteiza a partir de los años sesenta persiguió la voluntad de establecer la singularidad del arte vasco mediante el estilo existencial propio. Las numerosas acciones y proyectos que Oteiza llevó a cabo durante aquellos años promovieron una práctica experimental y subrayaron la importancia del papel social del arte a través de numerosos proyectos educativos y de formación. El caso más destacado fue el de la Escuela de Deba que, a partir de 1969, fue un centro formativo para artistas, experimental y altamente influenciado por las ideas de Oteiza. El centro incorporaba un laboratorio sobre estética vasca, es decir, la combinación entre teoría y práctica que Oteiza siempre pretendió. Además, también incorporaba una *ikastola*, haciendo hincapié, de este modo, en la importancia de la educación estética por y para la sociedad.

²⁴¹ Álvarez, Jorge Oteiza. *Pasión y Razón*, pág. 34.

²⁴² Calvo Serraller Francisco. “Prólogo. El Túnel del Tiempo” en Oteiza, Jorge. *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1984). Edición crítica. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2010, pág. 54.

²⁴³ *Ibidem*, pág. 53.

En definitiva, el legado de Oteiza parte desde lo artístico para desplegarse a nivel estético y social. Asimismo, se erige como el personaje fundamental en la renovación del arte vasco:

Primero, a nivel plástico, las propuestas y soluciones de Oteiza se adelantaron a prácticas internacionales (como por ejemplo, el minimalismo) realizadas durante la década de los sesenta y supusieron un puente entre las vanguardias de entre-guerras y las vanguardias americanas. Además, a nivel local, la recuperación de su figura durante los años ochenta por un grupo de jóvenes artistas de la Facultad de Bellas Artes (conocidos bajo el nombre de Nueva Escultura Vasca) lo reivindicó como referencia local por ser el nexo directo de acceso a las vanguardias internacionales. Si bien, la práctica de estos jóvenes artistas acabó por divergir de los parámetros éticos y estéticos de Oteiza y de la VV, fue su referencia directa como escultor enmarcado en las vanguardias internacionales y por tanto, un referente continuo. En este sentido, elaboraron un análisis formal de la obra de Oteiza, dejando de lado los aspectos existenciales y pusieron su obra en relación con el contexto internacional.

Segundo, a nivel teórico, Oteiza fue el precursor de la cultura vasca moderna:

“la incidencia ejercida por el ideario oteiziano como vehículo ideológico de una identidad vasca es fácilmente comprensible en el contexto fuertemente politizado de la época de la dictadura franquista”²⁴⁴.

A pesar de que la democracia y las tendencias internacionales disolvieron la necesidad de un movimiento unitario en pro de un “arte vasco” desde la diferencia, consiguió dotar a la práctica artística vasca de un legado previamente inexistente y, además, proporcionó un plano teórico de fuerte arraigo social:

“El gran triunfo de Oteiza, su hito en la historia del arte vasco, es haber llegado a fundar una auténtica tradición estética moderna, capaz de soportar y alimentar el

²⁴⁴ Álvarez, “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”, pág. 883.

*surgimiento y despliegue de las tendencias artísticas contemporáneas no sólo similares, sino distintas e incluso antagónicas al arte de sus orígenes*²⁴⁵.

En efecto, la dimensión moderna del pensamiento de Oteiza traspasó su contexto histórico y *“ha dado valía a lo textual como a la escultura, impulsando de este modo a diversos artistas jóvenes a lanzarse al mundo del ensayo”*²⁴⁶. Así, tanto su práctica escultórica como su labor teórica han sido fundamentales para el desarrollo del arte contemporáneo vasco, instalándose en el inconsciente colectivo como un modo de hacer cosmopolita y moderno.

3.1.3. Espectros de Oteiza: 1970 – 1990

Sin una tradición artística moderna anterior y con apenas referencias contemporáneas, la VV y los grupos de la EV consiguieron modernizar e internacionalizar un legado nacionalista rancio y simbolista a través del lenguaje abstracto. Gracias al éxito social del lenguaje vanguardista se dotó a la sociedad vasca de un imaginario simbólico de gran éxito y arraigo que cuajó en el inconsciente colectivo de generaciones venideras.

A pesar de que los distintos grupos de la EV tuvieron una corta trayectoria, la idea de la necesidad de desarrollar una conciencia estética social fue aceptada y artistas como el propio Oteiza, Eduardo Chillida o Néstor Basterretxea corporizaron lo que, prospectivamente, se pudo caracterizar como el “estilo vasco”.

La simbología del arte vasco de vanguardia sirvió como *“factoría de logos, símbolos e imágenes mediante los cuales han ido tratando de sustanciarse diversas identidades”*²⁴⁷ y los símbolos de Chillida o Basterretxea se erigieron como estandartes de las luchas sociopolíticas de la Transición y, posteriormente, de la nueva Comunidad Autónoma Vasca. Así, símbolos y esculturas de lenguaje abstracto coparon calles e instituciones,

²⁴⁵ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 278.

²⁴⁶ Sarriugarte, Iñigo. “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”. *Estudios Vascos 25. Sancho el Sabio* (2006), pág.119.

²⁴⁷ Martínez y Agirre, *Estética de la diferencia*, pág. 12.

afianzando el éxito de la imaginería vanguardista en la modernización del correlato estético de las reivindicaciones políticas en clave nacionalista. Asimismo, el arte en el espacio público de ciudades y pueblos permitió resignificar lugares públicos política y socialmente: la escultura vanguardista tuvo un gran peso en la renovación de la cultura vasca gracias, sobre todo, a las aportaciones individuales de Chillida y Oteiza. En efecto, la modernidad cultural que el arte vanguardista trajo se insertó en la esfera pública permitiendo el desarrollo del plano cultural a nivel social.

Por todo ello, la iconografía adoptada durante la década de los sesenta supuso la entrada del arte vasco en la red internacional contemporánea y legó una herencia simbólica y social antes inexistente. En este aspecto emergen también las primeras paradojas: por una parte, el éxito de la iconografía vanguardista a nivel social durante la Transición provocó que, durante la instauración del estado autonómico, el nuevo Gobierno Vasco adoptase esta estética como el “estilo vasco” oficial, permitiendo la canonización del lenguaje abstracto vasco. Por tanto, aunque la entrada en la democracia debilitó el programa de reivindicación identitaria (y su correlato simbólico moderno), las instituciones ya habían adoptado el imaginario vanguardista. De este modo, la reacción política y vanguardista de la década de los cincuenta a la práctica oficial academicista acabó absorbida con la creación del estado autonómico que además, permitió la identificación entre estética vanguardista e identidad vasca. En este sentido, se considera que el triunfo de la VV y el movimiento de EV fue, precisamente, su aspecto social, es decir, *“el interés por crear una conciencia colectiva sobre el arte vasco que da lugar a que incluso hoy estemos debatiendo sobre ello”*²⁴⁸. Sin embargo, también permitió la identificación entre estética vanguardista e identidad vasca que todavía hoy perdura.

Esta filiación, a la que Valeriano Bozal se refiere como *“estetización de la identidad”*²⁴⁹, devino en un simulacro que apela a la herencia prehistórica, los mitos ancestrales vascos y la simbología vanguardista. Los artefactos artísticos producidos –hecho agravado en las obras de dimensión pública– construyeron un espacio identitario hermético que no permitió el debate y la inserción del pensamiento internacional, enquistándose en una

²⁴⁸ Aramburu, “De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)”, pág. 39.

²⁴⁹ Bozal, “Arte, ideología e identidad en los años del franquismo”, pág. 31.

lógica clásica de pertenencia y exclusión. Además, este hecho vino reforzado por la gran acogida e influencia que QT tuvo para la toma de conciencia social a favor de una cultura vasca propia y por extensión, para una reflexión comunitaria sobre su realidad.

A nivel teórico, Oteiza comenzó una tradición por la cual los artistas complementaban su investigación plástica a través de textos teóricos. La importancia procesual en la obra de Oteiza fue recogida y *“jóvenes artistas vascos fueron más conscientes de este proceso, produciéndose en este espacio las reflexiones más determinantes para sus siguientes obras”*²⁵⁰. La narrativa estética elaborada por los propios artistas durante la VV siguió vigente y en activo durante las décadas posteriores e introdujo en el debate artístico un punto crítico clave en la problemática identitaria del arte político vasco: la voluntad de modernización de una estética vasca diferenciada pero, a la vez, interrelacionada con el pensamiento universal y cosmopolita, es decir, una nueva forma de la dicotomía entre prácticas locales y discurso global.

Por otra parte, siguiendo la estela asociacionista de la década de los sesenta, se produjo un estallido de grupos y asociaciones artísticas a lo largo de las siguientes décadas, así como de publicaciones asociadas a estos grupos. Sin embargo, las razones asociativas de estos grupos dejaron de estar exclusivamente relacionadas al desarrollo del “estilo vasco” (como fue el caso de la EV). A pesar de que fueron grupos muy heterogéneos, reflejo del individualismo artístico imperante, en su base mantuvieron la conciencia por la creación para una comunidad artística local, así como su difusión a nivel social, ambas máximas compartidas con el movimiento de EV.

La gran heterogeneidad de artistas y grupos de creación no permitió sistematizar una EV a la manera que Oteiza pretendió. Sin embargo, a pesar de su aparente fracaso, la labor de catalizador cultural y social de estos primeros vanguardistas (resultado de la propia coyuntura política y social de los años sesenta) permaneció vigente durante la década siguiente y eclosionó en un auge de prácticas artísticas heterogéneas que se presentaron como los-discursos-otros frente a la hegemonía cultural española. Si la convergencia vanguardista de los años sesenta se inició con el proyecto de Arantzazu y fue desarrollada

²⁵⁰ Sarriguarte, “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”, pág 133.

a través del movimiento de EV, la heterogeneidad y pluralidad de la nueva década se manifestó, como acontecimiento histórico, en los Encuentros de Pamplona de 1972²⁵¹. Estas jornadas escenificaron las tensiones y contradicciones dentro de la confluencia vanguardista y supusieron un nuevo punto de inflexión: mientras que el compromiso antifranquista y la contemporaneidad artística se ligaban casi en exclusiva a la práctica abstracta, los Encuentros escenificaron una conversación con más voces más heterogéneas, globales y modernas, deshaciendo el mito de la vanguardia. La disparidad entre la canónica concepción de contemporaneidad impuesta por la VV estaba alejada de los debates del arte contemporáneo del momento por lo que, la pretendida modernidad vanguardista había caducado. Además, las tensiones internas de los artistas vascos se unieron a la censura propia del régimen dictatorial.

A partir de los años setenta comenzó una etapa crítica y se puso en marcha una revisión plástica y teórica de la VV en general y de la obra de Oteiza en particular, que ha permanecido como la figura omnipresente en la práctica y en la teoría. La autocrítica hacia y desde el concepto de “arte vasco” reflejó las tensiones arrastradas desde la disolución de los grupos de la EV y la voluntad de los artistas por el “*relajamiento de la cuestión nacional, una posibilidad de plantear aspectos alejados de la confrontación política*”²⁵². Sin embargo, este grupo se confrontaba a otra corriente de herencia nacionalista que “*consistía en enlazar los últimos datos de la modernidad con un substrato estético vasco enraizado en el inconsciente colectivo popular*”²⁵³. Así, la búsqueda de oficialización al amparo de la creciente institucionalización evidenció la disputa entre los defensores de un arte autónomo y los partidarios de una línea continuista (en relación al arte como correlato estético del hecho político).

Durante esta misma década, y en relación al crisol de movimiento sociales, políticos y culturales acaecidos en los últimos años del Franquismo y durante la Transición, eclosionó la llamada contracultura, una red alejada de los circuitos oficiales que tuvo gran repercusión en el País Vasco²⁵⁴. Así, publicaciones alternativas, locales *okupados* y grupos

²⁵¹ Ver capítulo 2.4 “Reverso Guggenheim” de la presente investigación.

²⁵² San Martín, Francisco Javier. “Actualidad de la última pintura vasca (1995-2000)”. *Ondare* nº 26 (2008), pág. 104.

²⁵³ *Ibidem*, pág. 105.

²⁵⁴ Ver capítulo 2.4 “Reverso Guggenheim” de la presente investigación.

musicales *punk* coparon la contracultura vasca desde finales de la década en estrecha relación con el anti-estatalismo, pero con múltiples interconexiones con el circuito *abertzale*. Destaca la implicación de numerosos artistas en la elaboración de cartelería o simbología para causas sociopolíticas, así como una red colaborativa de grupos y asociaciones para la edición de *fanzines* y publicaciones alternativas²⁵⁵.

El surgimiento de la cultura alternativa y su eclosión durante la década de los setenta en el País Vasco tuvo su reivindicación y lectura contemporánea en la exposición “Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política” que presentaba unas tensiones aún vigentes para el arte contemporáneo del País Vasco²⁵⁶. La presentación de la exposición partía del texto de Fernando Golvano²⁵⁷ y da parte de la eclosión artística (acción heteróclita) de finales del Franquismo y el establecimiento de los códigos simbólicos que aún siguen vigentes:

*“una estética de la acción muy imbricada con una cultura popular fue potenciando una semiosfera de símbolos y emblemas que compartirían con desigual sentido crítico en los primeros años de la transición”*²⁵⁸.

De este modo, a partir de la década de los setenta, se asumió la simbología abstracta como símbolo y correlato estético de la lucha política. Además, *“arte, cultura y política se fusionaban en una dinámica social vanguardista”*²⁵⁹ y se incorporaron aspectos de la práctica internacional como las tensiones entre lo elitista y lo popular o entre lo local y lo estatal que, hoy en día, se pueden extrapolar al binomio local/global, dada la coyuntura transnacional del arte contemporáneo. En la misma línea, Esteban Antxustegi²⁶⁰ apunta al establecimiento del *“universo simbólico en el que giró la idea de la identidad cultural de lo vasco”*²⁶¹. A nivel político, las reivindicaciones nacionalistas durante la Transición tenían

²⁵⁵ En este contexto valga destacar revistas como Euskadi Sioux o Panpina Ustela, así como la comparsa Txomin Barullo. Ver: *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982*. Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004. Catálogo exposición.

²⁵⁶ Fernando Golvano se hizo cargo de la curación (junto con Gema Larrañaga) y edición de esta exposición auspiciada por la Diputación Foral de Gipuzkoa en 2004.

²⁵⁷ Golvano, “La acción heteróclita, notas sobre el irreplicable calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi” en *Disidencias otras*, págs. 11-37.

²⁵⁸ *Ibidem*, pág. 17.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ Antxustegi, Esteban. “Identidad compartida y ciudadanía” en *Disidencias otras*, págs. 55-61.

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 55.

todavía un gran peso y por ello, se intentó aunar, en lo político, a la izquierda revolucionaria con el nacionalismo, es decir, la posibilidad de que *“esas dos visiones podían llegar a converger, siendo capaces, conjuntamente, de asumir y sentar las bases de un imaginario plural de lo vasco”*²⁶². Esta voluntad tuvo como objetivo:

*“la construcción de una identidad vasca transformadora, donde los distintos puntos de partida políticos, culturales, lingüísticos... podrían encontrar, acomodo, a la vez que se arrinconaba cualquier pretensión excluyente de vivir y sentir lo vasco, reivindicando la integración de las distintas sensibilidades”*²⁶³.

Esta pretensión, cristalizada a nivel político en el partido Euskadiko Ezkerra, no cuajó en la vida política vasca impidiendo una convergencia entre el “arte vasco” oficial y la eclosión de lo *underground*, que hubiese podido adelantar y desarrollar la contemporaneidad del arte vasco.

Con la firma del Estatuto de Gernika en 1979 y el núcleo de competencias transferidas, se estableció una infraestructura cultural necesitada de referencias e imaginario simbólico. Así, en contraposición a las nuevas corrientes estéticas y filosóficas que se adueñaron de la red artística local, la nueva España autonómica permitió, paradójicamente, la canonización del lenguaje abstracto vasco como el “estilo vasco” oficial de los nuevos organismos vascos.

Sin embargo, la especialización y profesionalización del sector cultural llevada a cabo por las instituciones democráticas provocó que, por influencia del pensamiento internacional, se alejase del componente social del arte vasco y de la defensa de la identidad nacional (características de décadas anteriores), dando paso a una nueva etapa de internacionalización y universalidad. Así, el activismo sociopolítico del ámbito cultural se paralizó a favor de un régimen profesional e institucionalizado. La relación con las tendencias artísticas y filosóficas internacionales desgastó los postulados identitarios y las posiciones de compromiso social de los artistas.

²⁶² *Ibidem*, pág. 57.

²⁶³ *Ibidem*.

Asimismo, la creación de la Facultad de Bellas Artes, propició un espacio de intercambio, libertad y autonomía respecto a la militancia política y estética que se materializó en una heterogeneidad mayor. No obstante, el final del Franquismo hacía innecesarias las viejas proclamas asociacionistas y el debate identitario vasco, dando paso a un mayor individualismo artístico. A este respecto Sáez de Gorbea expresaba:

“El viejo contencioso de la creación específica de un arte con señas de identidad desaparece de la espera de preocupaciones como proyecto a priori y se resuelve plásticamente en el trabajo cotidiano con el objetivo de alcanzar la diferencia artística”²⁶⁴.



Figura 47: *Le grand vesse* de Juan Luis Moraza

En este contexto, cabe destacar un grupo de creadores, surgidos de la Facultad de Bellas Artes, posteriormente conocidos como integrantes de la llamada Nueva Escultura Vasca (en adelante NEV) quienes comenzaron a trabajar desde el lenguaje de la VV con una óptica posmodernista. El nombre del grupo, nunca instituido como tal y rechazado por sus integrantes, surgió a raíz de la exposición “Mitos y Delitos” (1985) en la sala Metrònom de Barcelona y en la CAM de Bilbao y reunió a artistas como Txomin Badiola [Fig. 48 y Fig. 51], Juan Luis Moraza [Fig. 47], Maria Luisa Fernández, Ángel Bados [Fig. 49] o Pello Irazu [Fig. 50].

Estos artistas realizaron un trabajo de reinterpretación de Oteiza: volver a Oteiza suponía un trabajo de (des)estructuración de la herencia simbólica vasca, un ejercicio no solo para “matar al padre” simbólico que Oteiza representaba sino para establecer un diálogo horizontal con su legado. Primero, a nivel estético, se acercaron al arte espacial y minimalista: la fascinación por la caja metafísica de Oteiza, generó una serie de meta-esculturas y reflexiones acerca del legado espacial de la VV. Segundo, a nivel artístico,

²⁶⁴ Sáez de Gorbea, “Arte en Bizkaia (1939-2010)”, pág. 40.

Oteiza suponía el enlace directo con la contemporaneidad artística internacional por lo que, sus referencias artísticas comenzaban por el filtro del propio Oteiza. Por lo tanto, para esta nueva generación de escultores, Oteiza supone un enlace con las tendencias internacionales, tanto a nivel artístico como filosófico.

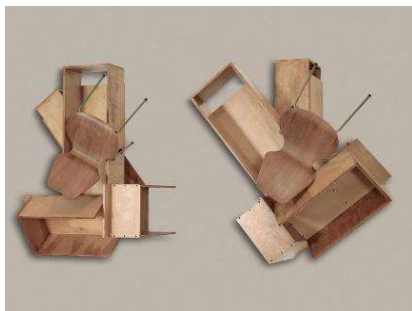


Figura 48: *Double Trouble* de Txomin Badiola

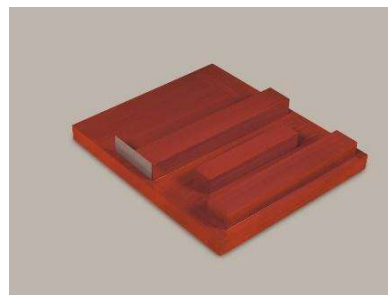


Figura 49: *Sin título* de Ángel Bados

No obstante, la necesidad de desvinculación con la escultura vanguardista (disciplina capital de la VV) se desarrolla con el comienzo del uso de la instalación (que, posteriormente, ha sido ampliamente utilizada en la práctica vasca contemporánea), como “*deconstrucción del propio concepto de escultura*”²⁶⁵. Para ello, primero, se fueron desprendiendo del peso que el material tuvo para la vanguardia, a través de nuevos materiales más livianos, efímeros y precarios (en definitiva, posmodernos) para, posteriormente, expandir el propio concepto de escultura en forma de instalación. El estudio de la obra de Oteiza en relación al contexto internacional permitió la inserción de esta nueva generación de escultores (expandidos) en el panorama internacional pero, al mismo tiempo, “*con el propósito de resituar el propio lenguaje de la escultura vasca en la cultura actual*”²⁶⁶. En efecto, la tendencia hacia la instalación también fue una constante internacional durante la década de los ochenta por lo que este factor no debe de ser asociado exclusivamente a la deconstrucción de los lenguajes vanguardistas vascos.

²⁶⁵ Álvarez, “De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000”, pág. 891.

²⁶⁶ Sarriguarte, “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”, pág. 122.

Por todo ello, a través de estrategias internacionales y recursos propios, el distanciamiento con respecto al legado local se evidenció. A pesar de haber partido de la omnipresencia de Oteiza, asumieron, integraron y dialogaron con su herencia simbólica y ética, hasta que los artistas aglutinados en el grupo NEV fueron, poco a poco, dispersándose hacia la diversidad artística.

No obstante, se ha de tener en consideración el legado de Oteiza ya que el propio Txomin Badiola estudió y catalogó su obra para posteriormente comisariar, en 1988, su primera retrospectiva importante bajo el título de “Propósito Experimental” donde Badiola no solo recuperó la obra escultórica sino también la primordial faceta teórica de Oteiza. En este sentido, bien por la recuperación teórica y plástica de Badiola, bien por la alargada sombra del propio Oteiza, su quehacer plástico, simbólico, conceptual y estético se mantuvo

vigente en numerosos artistas, instaurándose como una temática propia dentro del arte vasco, a lo que Peio Aguirre se refiere como “*estudios oteicianos*”²⁶⁷, dada la multitud de modos en los que Oteiza ha sido recuperado y transformado.

El desarrollo de las infraestructuras culturales y expositivas y el establecimiento de la red pública de becas, concursos y premios produjeron, también, un auge editorial asociado. La demanda de textos en los catálogos por parte de críticos, teóricos e historiadores del arte, comisarios y otros agentes culturales ha supuesto una nueva preocupación por el correlato teórico. Así, junto con los escritos de los propios artistas, estos catálogos



Figura 50: *To the sleeping part* de Pello Irazu



Figura 51: *Gimme shelter* de Txomin Badiola

²⁶⁷ Aguirre, Peio. “Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza” Fundación Museo Jorge Oteiza, ed. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2010, pág.169.

suponen, todavía hoy, la producción principal de teoría del arte en el País Vasco. Más allá de un intento sistemático de análisis y caracterización, los escritos se han limitado, mayoritariamente, a justificar la elección de premiados y becarios: por una parte, los jurados de los concursos creaban un discurso para conjugar la elección de los premiados y por otra parte, los catálogos permitieron la divulgación de estas ideas dentro de la red local de exhibición.

No obstante, el reducido número de jurados y agentes culturales encargados de la elección de los premios y de la cura de exposiciones ha propiciado una interrelación entre los distintos certámenes. En esta red cerrada son fácilmente identificables unos estilemas y temáticas comunes que se despliegan a lo largo de la red de becas y premios retroalimentándose y no dando cuenta de la heterogeneidad de la creación vasca contemporánea. Asimismo, desde los inicios del establecimiento de esta red vasca de becas y certámenes, emerge una contradicción inherente a sus bases: la acotación territorial o administrativa para una disciplina creativa impide una cartografía plural. Por lo tanto, a nivel curatorial y administrativo, estos certámenes y becas dan cuenta de la tensión entre la pluralidad de tendencias artística y la búsqueda de una limitación territorial.

3.1.4. Pluralidad y memoria: 1990 - ...

A partir de la década de los noventa la práctica artística se fue abriendo hacia un interlocutor exterior, ofreciendo un eclecticismo de tendencias, a través de talleres, estancias artísticas e intercambios. Durante la misma década también surgen agentes culturales alternativos en todo el territorio que permiten el asentamiento y difusión de prácticas artísticas y correlatos ajenos a las instituciones públicas. Asimismo, hubo un auge de revistas, suplementos culturales y publicaciones especializadas: en el caso del País Vasco destacó *Zehar* revista publicada por Arteleku entre 1989 y 2011 que fue un

*“punto de referencia de las exploraciones y reflexiones sobre el arte contemporáneo en el País Vasco”*²⁶⁸ en su faceta más internacional y plural.

A la pluralidad y eclecticismo de las diferentes actitudes creadoras se sumó la eclosión del video y las herramientas multimedia que, durante la década de los noventa, tuvo un gran calado en el contexto vasco y propició la *“construcción de un público específico y de una mirada creativa en jóvenes creadores”*²⁶⁹. Por otra parte, como se ha mencionado anteriormente, la revisión crítica de la VV y Oteiza continuó vigente: a principios de los noventa se creaba S.E.A.C. (Selección de Euskadi de Arte Conceptual) que se adscribía a la tendencia desacralizante de la VV y a la crítica *“a algunos de los mitos intocables de la cultura vasca”*²⁷⁰. Así, la cuestión en torno al “arte vasco” se diluye en la medida que ha habido una *“férrea imposición de referencias artísticas globales que hacían inviable cualquier proyecto de diferenciación”*²⁷¹.

Asimismo, dos de los integrantes de la NEV, Txomin Badiola y Ángel Bados, impartieron unos cursos en Arteleku de donde surgió un grupo de jóvenes artistas que marcaron el devenir del arte vasco en los años posteriores. Desde su inauguración, Arteleku resultó un reducto institucionalizado, pero independiente, que congregó a agentes culturales de muy diversa índole en talleres, residencias y publicaciones gracias a la gestión de Santi Eraso entre 1986 y 2006. El marcado aspecto teórico de sus propuestas ayudó al desarrollo de la dimensión lingüística del arte del País Vasco y también a su proyección internacional a través de multitud de programas de intercambio. Hoy en día, sin embargo, y desde 2015, Arteleku está integrado dentro del macro-proyecto de Tabakalera, situación que ha propiciado su definitiva institucionalización y burocratización.

En este sentido, Badiola representa la figura puente entre Oteiza y los creadores actuales: responsable, en gran medida, de la recuperación del escultor y teórico, Badiola comisarió su primera gran retrospectiva donde se reivindicó no solo la faceta plástica sino también la estética, lo que le permitió enmarcar las tensiones intrínsecas al pensamiento de

²⁶⁸ Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, pág. 658.

²⁶⁹ Golvano, “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”, pág. 30.

²⁷⁰ Marzo y Mayayo, *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*, pág. 699.

²⁷¹ San Martín, “Actualidad de la última pintura vasca (1995-2000)”, pág. 105.

Oteiza. Si bien la práctica de Badiola se fragmenta y apoya en numerosos puntos de investigación, las referencias a su contexto político y social han sido continuas. Asimismo, su labor teórica y educativa, han ayudado a entroncar una tradición contemporánea del arte vasco con la generación actual. En los talleres impartidos por Badiola y Bados en Arteleku participaron artistas como Ibon Aranberri, Asier Mendizabal o Iñaki Garmendia y marcaron una nueva generación de artistas²⁷². Todos ellos comparten el carácter metalingüístico como estrategia artística, en relación a prácticas como el archivo y a la tendencia desacralizadora del legado artístico y el contexto local.

Desde principios de los años dos mil surge una nueva generación de artistas, centrados en la instalación, que recogen la herencia de la NEV y en consecuencia, su genealogía y diálogo con la VV. Esta última generación, heterodoxa y plural, representa a una sociedad híbrida y fragmentada. Reflejan una tensión constante entre las vivencias personales y colectivas, donde el archivo simbólico local es investigado a través de las distintas tendencias internacionales. Sin embargo, la legitimación de esta genealogía por el sistema público de certámenes y becas ha permitido el desarrollo de una red artística oficial sesgada y no representativa de la pluralidad de tendencias formales y temáticas del País Vasco: la interconexión entre críticos, galeristas, jurados de concursos, artistas y otros agentes culturales ha apadrinado un sistema cultural cerrado, endogámico y en gran medida, homogéneo. Así, las prácticas fuera de estos parámetros (investigación sobre la memoria y el archivo) han quedado, mayoritariamente, relegadas del circuito de becas y exposiciones.

Por el contrario, del Museo Guggenheim Bilbao (en adelante MGB) situó a la región en el mapa cultural mundial, aunque su influencia e interacción con la red artística local ha sido escasa. El museo no ha dispuesto de un programa curatorial para responder a las demandas del arte vasco del momento ni, por tanto, para recoger la herencia del arte vasco del siglo XX.

²⁷² A nivel teórico el catálogo producido tras los cursos de 1994, el texto de Txomin Badiola recoge la avalancha de influencias teóricas y artísticas y referencias posmodernas. Ver: Badiola, Txomin. *Arreglárselas sin el padre*. Arteleku, Donostia-San Sebastián: Arteleku, 1995.

Además de las genealogías oficiales e institucionales de la historia del arte, Euskadi también cuenta con un circuito independiente o *underground* de gran carácter. Asimismo, ha habido una consolidación del sistema expositivo y productivo alternativo a través de asociaciones ciudadanas, productoras artísticas transgresoras (como *consonni* o *Bulegoa z/g*) y otros espacios expositivos independientes.



Figura 52: *Tiro con arco* de Naia del Castillo



Figura 53: *Sin título* de Ixone Sádaba

Desde estos colectivos, y gracias a la revisión crítica de la historia del arte de las últimas décadas, se ha permitido la revisitación de muchas creadoras, trazando nuevas cartografías e historias alternativas, alejadas del aurático y masculino universo de la VV. En este sentido, Esther Ferrer encarna la trayectoria más completa y transgresora, estandarte del arte feminista comprometido desde finales de los años sesenta y pionera en acciones performativas. Del mismo modo, la eclosión feminista desde mediados de los años noventa ha estado muy presente en la historia-otra del arte a través de modelos de participación y autoreferencialidad que oscilan desde una práctica más militante como en el caso de *Erreakzioa/Reacción* (formado por Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites [Fig. 54]) hasta una escenificación crítica de la práctica en femenino, por ejemplo, de la mano de Naia del Castillo [Fig. 52] o Ixone Sádaba [Fig. 53]. Precisamente, Naia del Castillo representa la completa integración de la práctica contemporánea del País Vasco en el panorama internacional.

El trabajo de recuperación de la memoria histórica desde la perspectiva de género, pero al mismo tiempo, vinculado al contexto local es una asignatura todavía pendiente en la historiografía del arte vasco²⁷³, tanto a nivel institucional como social.

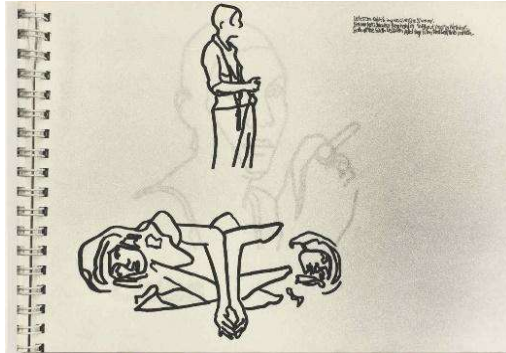


Figura 54: *JUGUEMOS A PRISIONERAS*, de Julie Zando de Azucena Vieites

²⁷³ Cabe destacar, en este campo, el trabajo de la catedrática en Antropología Lourdes Méndez y de la comisaria Beatriz Herráez en el Centro Montehermoso Kulturunea de Vitoria-Gasteiz y, en la actualidad, en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea de Tabakalera en Donostia-San Sebastián.

3.2. La dimensión textual: análisis práctico

El circuito de premios, becas, ayudas, subvenciones y centros expositivos, base del tejido artístico local, se asentó mediante de la institucionalización y la profesionalización de la red cultural del País Vasco desde la década de los ochenta. La infraestructura quedó constituida, entre otros, por: los premios *Gure Artea* (otorgados desde 1982), el salón de arte emergente *Getxoarte* (1989-1990), el centro Fundación Bilbaoarte (1998) o las becas *Ertibil* de la Diputación Foral de Bizkaia (1983). A través de este entramado los textos incluidos en los catálogos editados con motivo de la celebración de estos certámenes se convirtieron en el nuevo soporte teórico del arte en el País Vasco. Así, críticos, teóricos y demás agentes culturales han continuado con la labor teórica iniciada durante la VV, pero añadiendo nuevos perfiles –más allá de los artistas- a la disciplina.

La falta de iniciativa privada, a pesar de del circuito de galerías asentado en Bilbao y Donostia, ha derivado en la dependencia hacia los programas de becas y ayudas públicas. Estos premios y exposiciones constituyen una red de legitimación artística, es decir, una superestructura cultural. La endogámica trama de certámenes crea un sistema donde:

“los jóvenes recurren a ellos como un “flujo continuo”, un ámbito cerrado que ya les satisface, camuflando su arte según las estéticas vigentes en vez de explorar otras posibilidades, salir de la protección de su contexto nacional y geográfico, abrir su ambición a otros mundos”²⁷⁴.

La retroalimentación entre artistas, teóricos e instituciones han legitimado un plano conceptual donde predomina una idea de territorialidad que respalda y justifica la producción artística local. De este modo, los distintos programas provinciales y autonómicos dan forma a la producción local, donde destaca el premio *Gure Artea* (Nuestro Arte).

²⁷⁴ XXXIX *Certamen de Artistas Noveles*. Editado por Piedad Solans. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa - Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001, pág. 9.

Por lo tanto, por una parte, la inserción dentro de las instituciones ha permitido la profesionalización del sector teórico y el aumento de su importancia para el arte contemporáneo vasco. Sin embargo, por otra parte, la dependencia hacia el sector público ha homogeneizado el discurso crítico, justificando y magnificando unos componentes localistas en el arte vasco contemporáneo no tan presentes en una cartografía ampliada. La legitimación de algunos rasgos y estilemas ha ocurrido a través de su oficialización dentro de una red cerrada e interrelacionada de comisarios, galeristas y jurados de premios. Así, no pocos artistas han adscrito su práctica a este hecho, concedores del reporte económico de su entrada en la legitimidad pública.

En este contexto, el estado de la producción de la teoría del arte es pobre y utilitaria, siempre como acompañamiento a una obra, exposición o catálogo. Asimismo, la figura del curador ha sido introducida tardíamente con respecto al arte contemporáneo internacional. Su evolución, hasta la normalización de esta figura en la primera década de los dos mil, ha pasado por:

“críticos de arte, generalmente profesores de Historia del Arte de la Universidad. A los programadores/funcionarios e Historiadores le han seguido desde casi una década una nueva línea de artistas-críticos, activistas, personas al mando de artists-run-spaces, críticos de perfil híbrido hasta abarcar a los comisarios independientes”²⁷⁵.

Precisamente, con el “efecto catálogo” como causa, surge un nuevo problema en relación a la práctica discursiva del País Vasco, señalada por Aimar Arriola en la edición de 2013 del Programa de Artistas Noveles de Guipúzcoa: *“la exigencia, en contextos como este, de tener que producir “un texto de comisario”²⁷⁶*, es decir, la imposición de un relato como legitimación teórica de una elección de obras subjetiva.

No obstante, ¿resulta legítima la queja de Arriola en el contexto vasco? La sobreexposición de la red de certámenes vascos y su interrelación cerrada parece evidente,

²⁷⁵ Aguirre, Peio. *Informe Gure Artea*. Online (2008): http://www.academia.edu/3437877/Informe_Gure_Artea, pág. 83.

²⁷⁶ Arriola, Aimar. “Torbillos y agujeros negros. Breve comentario a propósito de una exposición” en *Artista Berrien Programa = Programa de Artistas Noveles*. Editado por Aimar Arriola. Donostia –San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa - Koldo Mitxelena Kulturunea, 2013, pág. 5.

pero los textos son en su mayoría vacuos, informativos y breves. De este modo, se evita una confrontación directa con la cartografía que representan y divulgan ideas descriptivas y formales más allá de las tensiones curatoriales y teóricas que pudieran emerger en una selección sesgada. Por tanto, a pesar de la abundancia de textos de comisarios para exposiciones y certámenes desde finales de la década de los noventa, su elaboración y nivel críticos están muy alejados de los estándares internacionales. Los escritos que se procuran son divulgativos, historiográficos e informativos/descriptivos: no recogen las problemáticas curatoriales de los premios ni las tensiones políticas y genealógicas del arte vasco.

A pesar de todo, no se ha de menospreciar la calidad de numerosos escritos producidos para estos certámenes, aunque la realidad que representan pueda ser sesgada con respecto a la heterogénea práctica artística vasca. Son numerosas las exposiciones y libros que han tratado de cartografiar desde diversos ángulos y visiones la red artística local²⁷⁷, de los cuales se da cuenta, a continuación, de una selección.

3.2.1. Artículos y libros

a) Ambivalencia de lo estético

Fernando Golvano, crítico, comisario y profesor de en la Facultad de Filosofía de la Universidad del País Vasco (UPV-EHU), ha sido uno de los más activos agentes para la teorización del arte contemporáneo vasco. A través de artículos, catálogos y exposiciones ha conseguido dotar a la estética vasca de un nuevo estatus filosófico y, al mismo tiempo,

²⁷⁷ Cabe destacar los libros *Mundialización y Periferias* (ed. Francisco Jarauta, 1998), *Miscelánea de Arte Contemporáneo Vasco* (VV.AA., 2001), *En, desde, por, contra. Crónicas vascas del arte a comienzos de siglo* (Gabriel Villota, 2008) y *Colección de Estampas* (Miren Jaio, 2012); así como las exposiciones *Desartxibo* (2002), *Laocoonte Devorado. Arte y violencia política* (2004), *Constelación GAUR, Una trama vanguardista del arte vasco* (2004), *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política* (2004), *Oteiza. Memoria y Apropiaciones* (2008), *Memoria a la diversidad [Expediente I/B]* (2014) y *Experiencias en torno a Suturak / Cerca a lo próximo* (2014).

desplazar la disciplina hacia perfiles más teóricos y alrededor de otros agentes culturales, evitando el enquistamiento del ejercicio teórico en manos exclusivas de los artistas.

En su artículo “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”²⁷⁸ analiza las tensiones propias del “arte vasco” aceptando las paradojas emergidas desde la contraposición entre pluralidad y territorialidad. Precisamente, el incremento del disenso entre lo político y lo estético ha sido una de las principales fuerzas creativas del arte del País Vasco, desde la inserción de los lenguajes vanguardistas durante los años sesenta y la instauración por parte de Oteiza de una nueva ontología del arte que exacerba la relación entre arte y vida (social, política, espiritual).

La variante artística oteiziana hacia la acción política, sus elementos mítico-prehistóricos y el éxito de sus teorías a nivel social provocaron una paradoja en la recepción de la obra de Oteiza, a la que Golvano recurre en distintas ocasiones, en relación al propósito de reinención de la estética vasca desde la óptica de una práctica universal²⁷⁹:

“una genuina labilidad entre lo estético y lo político, así como de la tentativa de ligación o síntesis entre una estética con pretensiones universalistas y cosmopolitas, por un lado, y un telos comunitario y popular, por otro lado”²⁸⁰.

Sin embargo, la práctica durante la Transición y los primeros años de democracia facilitó un arte-otro, exactamente la acción heteróclita descrita por Golvano en “Disidencias otras”²⁸¹: un magma de prácticas contemporáneas, populares y diversas que colmaron la bullente escena artística y política desde el final de la década de los setenta. En este contexto, la aparición de acciones artísticas diversas propició “*la recuperación democrática de signos de la identidad vasca, donde la acción artística evidenciaría otras dimensiones políticas y comunitarias*”²⁸². Este rescate simbólico se enmarcó en la

²⁷⁸ Golvano, “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”, págs. 15-36.

²⁷⁹ Golvano, Fernando. “De la memoria y de las apropiaciones” en *Oteiza. Memoria y Apropiaciones*. Editado por Fernando Golvano. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2008, pág. 8.

²⁸⁰ Golvano, “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”, pág. 22.

²⁸¹ Golvano, Fernando. “La acción heteróclita, notas sobre el irreplicable calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi” en *Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982*. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004, págs. 11-37.

²⁸² Golvano, “De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)”, pág. 25.

voluntad de reconstrucción de la identidad colectiva nacionalista que *“cohabitaba paradójicamente con una praxis vanguardista y moderna”*²⁸³.

La tensión entre identidad artística nacionalista y lenguaje contemporáneo se diversificó durante las décadas siguientes dónde emergieron *“sensibilidades renovadoras de los lenguajes heredados”*²⁸⁴: un imaginario disidente y prácticas contemporáneas que atravesaron la cultura vasca. No obstante, la institucionalización trajo el fin de la eclosión creativa, al integrarse en la lógica oficialista local, autonómica o estatal. Asimismo, el asentamiento de los centros de arte educativos oficiales trajo la magnificación de las experiencias globalizantes, con la inserción de nuevos y variados paradigmas políticos, sociales y artísticos. Por tanto, en la lógica de la pluralidad radical y de las alteridades múltiples, el arte contemporáneo vasco se desestructura y agrupa en función de afinidades mutables y transversales. Para Golvano, en el contexto vasco, se han insertado numerosos nuevos paradigmas *“con modulaciones propias”*²⁸⁵ como, por ejemplo, el arte relacional de Nicolas Bourriaud (representado en el territorio vasco por artistas como Ibon Aranberri o Mainer López) o la perspectiva feminista de Erreakzioa-Reacción. Además, la tendencia hacia la praxis artística que trabaja las nociones de archivo, historia y memoria han posibilitado *“una resemantización del mundo y la experiencia”*²⁸⁶, permitiendo nuevas narrativas, lógicas e interrogantes y haciendo de la práctica en torno a la memoria *“uno de los ámbitos donde más resistencia se pone en acto frente a la evanescencia del pensamiento y la imaginación críticos”*²⁸⁷.

Por consiguiente, la permanencia en la heterotopía artística, espacial, política y social desde la emergencia de las prácticas internacionales y la institucionalización, durante las décadas de los ochenta y noventa, acrecentó el hecho paradójico entre la acción artística en relación a lo político, presentando una alteridad de modos de hacer radical que se insertaron en el arte vasco. Así, la recuperación de la herencia histórica del arte vasco no parte de la actualización del imaginario simbólico del pasado sino de su inserción en las nuevas lógicas y narrativas proporcionadas por la heterogeneidad de acciones artísticas.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ *Ibidem*, pág. 26.

²⁸⁵ *Ibidem*, pág. 33.

²⁸⁶ *Ibidem*, pág. 35.

²⁸⁷ *Ibidem*.

b) Tránsitos

El artista Juan Luis Moraza ha producido, a nivel teórico, numerosos seminarios, libros y catálogos donde analiza el devenir y pluralidad del arte vasco contemporáneo. Dentro de estos trabajos, el artículo “Tránsitos (esculturas, objetos e instalaciones)”²⁸⁸ es un recorrido histórico entre tres generaciones de escultores e instaladores con diferentes modelos formales, temáticos e ideológicos.

El texto parte desde la práctica escultórica, recodificada en la praxis contemporánea mediante la instalación. La gran concentración de escultores y artistas que trabajan desde la instalación es una particularidad del contexto vasco. De este modo, Moraza adscribe un dispositivo formal a una particularidad territorial:

*“entidad e identidad estilística, se conectan así con entidad e identidad nacional”*²⁸⁹.

En relación con el crisol de prácticas artísticas disidentes que Golvano analiza, Moraza se refiere al *“imaginario de resistencias”*²⁹⁰ que se generó en Euskadi y desplegadas mediante diferentes lenguajes internacionales. Hoy en día, el carácter localista sobrevive a duras penas, solo favorecido por una historiografía que trata de hacer pervivir el mito oficial del nacionalismo vasco. Moraza considera que la renovación de este carácter regionalista se debe realizar *“no como ensayo de construcción mitológica, sino como las formas en las que el arte refleja la realidad cultural, a través de unos nuevos modos de etnografía contemporánea”*²⁹¹. En este sentido, se acerca de nuevo a la posición de Golvano en la medida de que ese nuevo modo de indagación del imaginario local no ha de estar vinculado a la recuperación de las formas históricas (vanguardistas) del arte vasco sino a nuevos modos narrativos: por una parte, tiene que partir de un distanciamiento crítico y, por otra parte, se debe mantener fuera de toda *“adscripción de una identidad”*²⁹².

²⁸⁸ Moraza, Juan Luis. “Tránsitos (esculturas, objetos e instalaciones)”. *Ondare*, nº 26 (2008), págs. 65-102.

²⁸⁹ *Ibidem*, pág. 71.

²⁹⁰ *Ibidem*, pág. 72.

²⁹¹ *Ibidem*, pág. 73.

²⁹² *Ibidem*.

A la estela de esta propuesta, se ha producido un movimiento de re-visitación crítica y reconstrucción histórica de la mitología en torno al “arte vasco”: la cuestión regional y la necesidad de adscripción ideológica han quedado supeditadas a *“la realidad de una singularidad administrativa y relacional”*²⁹³ que constituye el nuevo espacio desde donde construir la nueva cartografía del arte contemporáneo en el País Vasco, plásticamente plural y heterogénea.

Continuando este devenir, Moraza agrupa, a nivel historiográfico, en tres generaciones la práctica escultórica y de instalaciones:

La primera, *“la generación del 57”*²⁹⁴, se conforma por los artistas vanguardistas afines al movimiento de la EV y su preocupación estuvo en la preservación del hecho diferencial vasco; la segunda, *“la generación del 68”*²⁹⁵, está marcada por el proceso crítico de revisión de la EV y la VV, identificada a través de una nueva generación de escultores, NEV, grupo al que el propio Moraza perteneció: su adscripción a preceptos universalistas e individualizantes los llevó a una práctica singular por encima de la conciencia colectiva de la EV; por último, *“la generación del 88”*²⁹⁶, representa la pluralidad, la internacionalización y la heterogeneidad y está totalmente integrada en la *“lógica posmoderna”*²⁹⁷ apoyada en la *“exigencia difusa de la tendencia (comunitaria) sobre los derechos del sujeto a su diferencia”*²⁹⁸. Este último grupo se define, por una parte, por un fuerte rasgo metalingüístico que descompone y examina *“las significaciones del imaginario social”*²⁹⁹; y por otra parte, practican un neo/post conceptualismo como forma para una nueva lógica y narratividad (*“intrarrelato”*³⁰⁰) de la singularidad del contexto vasco, donde los elementos sociales o políticos locales se insertan en la práctica artística *“como elementos estrictamente sintácticos”*³⁰¹.

²⁹³ *Ibidem.*

²⁹⁴ *Ibidem*, pág. 76.

²⁹⁵ *Ibidem.*

²⁹⁶ *Ibidem.*

²⁹⁷ *Ibidem*, pág. 77.

²⁹⁸ *Ibidem.*

²⁹⁹ *Ibidem*, pág. 89.

³⁰⁰ *Ibidem.*

³⁰¹ *Ibidem*, pág. 90.

Así, la autorreferencialidad al contexto local de la praxis artística y su correlato estético se produce en términos de recodificación narrativa y simbólica que fabrica un nuevo espacio material y simbólico donde proyectar los disensos políticos y sociales en clave contemporánea.

c) Colección de estampas

Dentro de la Colección Cultura Vasca, el Instituto Vasco Etxepare publicó una colección de libros divulgativos en 2012 con el objetivo de difundir diferentes aspectos de la cultura vasca al exterior. Dentro de esta iniciativa, “Colección de Estampas”³⁰² de Miren Jaio es un libro con perspectiva histórica sobre las artes visuales. No obstante, Jaio introduce en su genealogía las tensiones que han atravesado la historia del arte vasco. El análisis se remonta a mediados del siglo XIX, aunque la problemática para el arte contemporáneo nace con la introducción del lenguaje abstracto en la sociedad vasca:

“se iría engastando en el imaginario local de una manera tan indeleble que aquél terminará siendo leído a nivel popular como señal distintiva de lo vasco, demostrando así la eficacia de las formas modernas para disolverse en la vida”³⁰³.

De este modo, queda apuntada la primera característica constitutiva del arte vasco contemporáneo: la eficacia simbólica a nivel social del lenguaje vanguardista vasco. El nuevo punto de inflexión se produce en la década de los ochenta, a través del proceso autocrítico que la NEV mantuvo en su revisión de Oteiza y la investigación espacial. Este ejercicio supuso para Jaio un doble “ejercicio de desarraigo”³⁰⁴ ya que a la reflexión posmoderna formal se unió el fuerte aspecto identitario del País Vasco, “cuestión ubicua vivida de manera conflictiva”³⁰⁵. A las tensiones propias generadas por la revisión y autocrítica de la vanguardia histórica, se ha de sumar su arraigo social: visitar los espacios simbólicos de la VV supone también abrir una hendidura en las relaciones y vínculos sociales que han generado a lo largo de la historia.

³⁰² Jaio, Miren. *Colección de Estampas*. Donostia-San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare, 2012.

³⁰³ *Ibidem*, pág. 37.

³⁰⁴ *Ibidem*, pág. 41.

³⁰⁵ *Ibidem*.

El análisis de Jaio prosigue con el devenir identitario durante la década de los noventa y las tensiones surgidas a raíz de la inserción de identidades híbridas y alternativas en el rígido sistema vasco, agudizando los problemas para la defensa de una identidad artística nacional:

“los fenómenos subculturales harán aflorar identidades colectivas pequeñas y periféricas que desbordaban los límites rígidos de nociones totalizadoras como “pueblo” o “nación”³⁰⁶

En este contexto, Jaio incide en la paradoja nacionalista³⁰⁷ abierta por el MGB:

“una sucursal de un museo privado estadounidense se erigirá en símbolo de una pequeña región europea significada por la defensa tozuda de una identidad étnica minoritaria”³⁰⁸.

La contradicción de albergar un museo de marca global, con apenas repercusión en el contexto local, en un lugar de fuerte arraigo nacionalista marca una desviación tanto a nivel político como artístico. El “efecto Guggenheim” y la proliferación de bienales, como la Manifesta V³⁰⁹ que se celebró en Donostia-San Sebastián en 2004, “certificará la internacionalización del arte del País Vasco”³¹⁰.

³⁰⁶ *Ibidem*, pág. 47.

³⁰⁷ Ver el análisis extensivo de esta cuestión en el capítulo 2 “Arte e Infraestructura: del terrorismo al Guggenheim” de la presente investigación.

³⁰⁸ Jaio, *Colección de Estampas*, pág. 51.

³⁰⁹ Precisamente Hedwig Fijen, Director de la Fundación Internacional Manifesta, escribe para la Bienal celebrada en Donostia-San Sebastián:

“la intención de Manifesta no es ser sólo local y concreta sino también posicionar este planteamiento local en un horizonte más general, como modelo para negociar y resolver tensiones culturales y sociales”

(en Manifesta 5. European Biennial of Contemporary Art: con toda la intención. Donostia-San Sebastián: Manifesta 5, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, 2004, pág. 16).

En esta misma línea, el texto de Marta Kuzma apela también a la condición internacionalista, haciendo caso omiso del contexto local:

“de la experiencia social de la región vasca, una región consciente de su autonomía y su autodeterminación, para localizar un discurso paralelo que se preste a la consideración de la obra de arte autónoma, caracterizada por la disonancia y la tensión presentes en su propia construcción”

(en Ibidem, pág. 46).

³¹⁰ Jaio, *Colección de Estampas*, pág. 65.

En definitiva, la homogeneización de la vida cultural acontecida tras el fenómeno Guggenheim disuelve las tensiones creativas y la acción desde la recodificación simbólica vasca y, de este modo, “*el conflicto identitario permanecerá irresuelto*”³¹¹.

d) Lápiz: Aguirre Vs. Reguera

El confrontamiento entre los defensores de un arte vasco que emerge desde la diferencia y los partidarios de una cartografía heterogénea y plural tuvo su máximo exponente en el debate, asincrónico, entre Peio Aguirre y Galder Reguera en dos artículos de la publicación española “LAPIZ, Revista Internacional de Arte”.

La primera posición quedó tematizada en el artículo que el crítico, comisario y editor independiente Peio Aguirre publicó en el número 178 de diciembre de 2001 y titulado “Basque Report 2.0”³¹² que, a su vez, revisitaba “Informe del 18 de septiembre” publicado en la revista virtual de crítica Artszin³¹³. En este artículo, Aguirre partió del problema de base que tiene la práctica artística en clave internacional producida en un contexto local de fuerte arraigo identitario: las diversas formulaciones de la dicotomía entre universalidad y territorialidad.

Aguirre atribuye a la idea de *Euskopolis*, entidad geográfica que va “*descentralizando la base del control social y del poder económico, difuminando los límites entre el centro y la periferia*”³¹⁴, la reconfiguración territorial que ha permitido la modernización del País Vasco y ha dejado de lado su herencia rural para sumergirse en la lógica de la sociedad terciarizada. Sin embargo, la rapidez de este proceso permitió la evolución del discurso identitario en clave excluyente, enquistándose en una dicotomía entre pertenencia territorial y foráneo. Los procesos de fragmentación del sujeto identitario moderno no fueron asimilados dentro de la teoría y de la práctica artística y los discursos y los “*efectos de diferencia del arte en el País Vasco no han salido a la superficie*”³¹⁵. Si bien existe un

³¹¹ *Ibidem*, pág. 57.

³¹² Aguirre, Peio. “Basque Report 2.0”. *Lápiz*, nº 178 (2001): 50 – 57.

³¹³ Aguirre, Peio. *Basque Report: Informe del 18 de septiembre*. Online (2000): <http://www.artszin.net/>

³¹⁴ Aguirre, “Basque Report 2.0”, pág. 50.

³¹⁵ *Ibidem*.

contexto histórico, político y lingüístico fuerte y una herencia simbólica arraigada, el arte en el País Vasco no ha conseguido situar estas herramientas en relación a la práctica internacional ya que el inmovilismo identitario no ha permitido la emergencia de la diferencia para la praxis creativa, en consonancia con el arte internacional desde finales de la década de los setenta. Con el fin de reparar esta situación, Aguirre exige:

“incursión en la memoria colectiva de un pueblo, su pasado, sus vergüenzas y la realidad actual”³¹⁶

Es clave diferenciar, en este contexto, el sentido de “local” del significado de “localismo”: los factores locales son aquellos que pueden ser incluidos en el discurso transnacional, ya que son comunicables tanto a nivel local como global. Por el contrario, el “localismo” apela a conceptos como exotismo y regionalismo, es decir, un discurso de tipo etnocentrista. Aguirre concluye reivindicando el factor “local” como procedimiento artístico para la transformación y evolución del arte en el País Vasco y, en este sentido, augura que cada vez más artistas trabajarán desde el entorno sociopolítico local:

“arte como un medio que permite renegociar con el concepto de identidad y de nacionalismo”³¹⁷

Galder Reguera contestó, varios años después, al artículo de Peio Aguirre a través de otro texto en el número 212 de abril de 2005 del mismo medio³¹⁸ y se confrontó a las tesis de Aguirre planteando una cartografía del arte en el País Vasco completamente heterogénea y plural. El ensayo trata de mapear, a través de una doble categoría problemática (arte “joven” y “vasco”), la práctica artística en Euskadi de los últimos años:

“el tema de la dificultad a la hora de hablar de lo qué es arte “joven” y “vasco”. O, simplemente, de lo que es arte vasco. Tengo la idea de que a nosotros se nos utiliza excesivamente desde una perspectiva folklórica”³¹⁹

³¹⁶ *Ibidem*, pág. 51.

³¹⁷ *Ibidem*, pág. 57.

³¹⁸ Reguera, Galder. “Arte joven vasco (un panorama del arte reciente en Euskadi)”. *Lápiz*, nº 212 (2005): 46-63.

³¹⁹ Extracto de la entrevista personal a Galder Reguera (28 de julio de 2015).

Reguera traza su cartografía desde la red de becas y ayudas que el Gobierno Vasco y otras instituciones proporcionan a artistas jóvenes y que generan una amplia red de creadores alrededor de estos certámenes.

La primera preocupación se plantea desde la idea de “joven” ya que Reguera considera que es una franja contaminada debido a que la red de ayudas institucionales crea una situación irreal del panorama artístico joven en el País Vasco. En segundo lugar, el atolladero teórico vendría de la definición de “lo vasco”: trazar una cartografía aludiendo únicamente criterios geográficos, es decir, a aquellos artistas que desarrollan su trabajo en la Comunidad Autónoma Vasca. En este sentido, el factor identitario al que Peio Aguirre apela es inexistente para Reguera:

“no hay rasgos identificativos (y mucho menos identitarios) inherentes a las obras de los artistas vasco que nos permitan discriminar a priori entre estas y las de otras procedencias. Muy a pesar de, por ejemplo, la opinión del crítico Peio Aguirre, quien señala el “hecho” de que “gran parte del arte vasco es tan específico y particular que resulta difícil acercarse desde el exterior”, yo entiendo que el arte joven vasco, en general no se diferencia ni en modos de hacer ni en temáticas ni en motivos del que se realiza en el resto de Europa”³²⁰.

Por ello, Reguera considera que la doble categoría de arte “joven” y “vasco” no hace sino acotar el ámbito de análisis de manera estéril y falseada que, además, ha sido promovida por agentes culturales concretos y razones mercantiles:

“la reivindicación de lo local y de erigirse como artista vasco responde a otras cosas, a temas más de mercado que de identidad”³²¹

Las obras con las que Aguirre sustentaba en su artículo la importancia del factor local vasco son ejemplo, en el caso de Reguera, de la internacionalización del arte joven y vasco. Reguera defiende que el hecho de que artistas como Ibon Aranberri, Asier Mendizabal o Iñaki Garmendia sean, precisamente, los creadores con más proyección internacional, evita el supuesto factor hermético diferencial al que Aguirre alude.

³²⁰ Reguera, “Arte joven vasco”, pág. 48.

³²¹ Extracto de la entrevista personal a Galder Reguera (28 de julio de 2015).

El texto prosigue con un ataque al sistema de arte subvencionado donde Reguera denuncia la propagación de formalismos y temáticas artificiales en clave local, intencionadamente adecuadas para estos certámenes, es decir, una *“simulación de estilo”*³²² con el fin de insertarse dentro de esta red de becas y ayudas. Así, figuras como la del propio Peio Aguirre o el crítico y profesor Xabier Sáez de Gorbea han facilitado una red de artistas legitimados por las becas y los concursos donde *“artista y comisario se retroalimentan, ya que el artista ya sabe quién está en qué concurso, y qué tipo de obra se seleccionará”*³²³ y *“eliminando la posibilidad de que surgieran creadores interesantes que escaparan de los criterios –casi nunca artísticos– que ellos establecían”*³²⁴. Precisamente, la incidencia del discurso local y diferencial estaría, según Reguera, unido al control institucional que mantienen Aguirre y su entorno, donde no tienen cabida modos de hacer diferentes que no se enmarquen dentro de su discurso del factor local.

Sin embargo, y desde la apertura al contexto artístico internacional que el MGB ha proporcionado, Reguera constata la regeneración de la práctica artística local y de espacios expositivos, creando una red alternativa a los circuitos subvencionados antes mencionados. En este sentido, los flujos de intercambio que instituciones como Bilbaoarte han facilitado, a través de talleres o artistas residentes, han permitido unan pluralidad mayor:

*“la heterogeneidad de tendencias que estos representan (en contraste con la homogeneidad de otros centros, que aplican un criterio teórico en sus selecciones)”*³²⁵.

En definitiva, desde la denuncia al sistema endogámico que Aguirre y su entorno llevan a cabo, Reguera presenta la heterogeneidad de la práctica contemporánea vasca, donde el factor local no es definitorio ni decisivo para la producción artística. Así, no identifica rasgos característicos relacionados con el factor local y, mucho menos, rasgos de carácter identitario. Por ello, Reguera finaliza con una lista de artistas divididos en disciplinas, ejemplos de la heterogeneidad del arte joven vasco.

³²² Reguera, “Arte joven vasco”, pág. 52.

³²³ *Ibidem*, pág. 54.

³²⁴ *Ibidem*, pág. 54-55.

³²⁵ *Ibidem*, pág. 56.

3.2.2. Exposiciones

a) Gaur, Hemen, Orain (2001)

“Gaur, Hemen, Orain” fue una exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao entre el 10 de noviembre del 2001 y el 7 de abril del 2002 comisariada por Guadalupe Echeverría y Bartomeu Marí. La muestra aunó a artistas contemporáneos jóvenes³²⁶, aunque el título, “Gaur, Hemen, Orain” –Hoy, Aquí, Ahora-, pretendió trazar intencionalmente una genealogía con el movimiento de EV.

A nivel teórico, el catálogo recogía textos de ambos comisarios y hacía una descripción del paisaje cultural del País Vasco en relación al factor político y local: desde una práctica deudora del legado del arte vasco de décadas anteriores, pero poniendo en valor el carácter no localista de los artistas elegidos. La muestra sopesaba el arte vasco contemporáneo dentro del contexto internacional, a través de una línea curatorial fuerte que evitó deliberadamente la presencia física de los grandes escultores vascos en la exhibición, a pesar de que su comparecencia era fáctica: la selección de obras ofreció una amplia variedad de soluciones estilísticas de marcado carácter local donde primaban la escultura y la instalación.

La dicotomía entre global y local atravesó toda la exposición y la heterogeneidad de las propuestas plásticas fue patente en la selección de obras. Los textos de ambos comisarios recogen, también, las tensiones contemporáneas del arte vasco, en relación a su vínculo con lo político, el territorio y la globalidad.

El texto de Marí comienza apelando a una “*generación comprometida e implicada en su entorno*”³²⁷, pero sin reminiscencias a una escuela estructurada o a la herencia directa de la EV sino a un contexto social y político muy marcado que ha determinado el punto de partida de muchos de los artistas representados en la muestra. Sin embargo, para

³²⁶ Los artistas representados en la exposición fueron: Juan Aizpitarte, Ana Laura Aláez, José Ramón Amondarain, Ibon Aranberri, Txomin Badiola, Robergo Bergado, Inazio Escudero, Mikel Eskauriaza, Jon Mikel Euba, Funky Projects, Gema Intxausti, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Juan Luis Moraza, Begoña Muñoz, Itziar Okariz, Txuspo Poyo, Sergio Prego, Francisco Ruiz de Infante, Ignacio Sáez, Darío Urzay y Azucena Vieites.

³²⁷ Marí, Bartomeu: “Gaur, Hemen, Orain” en *Gaur, Hemen, Orain*. Editado por Bartomeu Marí y Guadalupe Echevarría. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, sin numeración.

Echevarría, la selección de las obras traza una herencia con el movimiento de EV en la medida que las preguntas planteadas por estos grupos continúan vigentes:

“¿cómo se expresa el compromiso político del artista?, ¿cómo se constituye una escena artística de vanguardia en el ámbito de una comunidad no internacional?”³²⁸.

Echevarría insiste en que el contexto y legado proporcionado por la VV y la EV siguen de actualidad en la medida que la praxis contemporánea oscila entre unos mecanismos plásticos concretos que van desde el compromiso político hasta el interés artístico por el lenguaje vital y comunitario. Marí insiste en poner en relación la práctica local con los debates del arte contemporáneo internacional, siempre en aras de hacer interactuar la situación político-social local con los debates globales.

En definitiva, la línea curatorial de la exposición respondió al intento de articular la identidad individual de cada artista (la heterogeneidad de las propuestas plásticas recogidas) con la herencia vasca colectiva (articular el aspecto metalingüístico en relación al legado arte vasco de la segunda mitad del siglo XX).

Con este objetivo, los comisarios trazaron núcleos y relaciones estéticas comunes entre la práctica de los artistas elegidos que, en su aspecto más genérico, hicieron coincidir debates locales, herencia histórica y responsabilidad internacional. Así, tensiones como contexto local *versus* plástica internacional, herencia colectiva *versus* práctica individual o los conceptos de neo-exotismo o localismo fueron las preocupaciones principales manifestadas, en gran medida en concomitancia con la revalorización de las periferias artísticas en el contexto global.

Precisamente, la renovada presencia del factor local en los circuitos internacionales permite la inserción del arte vasco en esos parámetros. En palabras de Peio Aguirre:

“Actualmente, en el País Vasco, regionalismo y globalidad coinciden de manera compleja. Por un lado, la sociedad vasca navega entre la búsqueda de una

³²⁸ Echevarría, Guadalupe. “Aquí y Ahora” en *Gaur, Hemen, Orain*. Editado por Bartomeu Marí y Guadalupe Echevarría. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001, sin numeración.

*identidad propia que le de personalidad y la necesidad de encontrar símbolos visibles que den sentido a esa búsqueda. Por otro lado, el desarrollo eco y social vinculado a la creciente implantación del sector terciario está produciendo transformaciones visibles en el día a día*³²⁹.

Esta afirmación traza una genealogía directa con el cambio que la sociedad vasca sufrió a finales del siglo XIX, a raíz de la industrialización y la abolición de los fueros: la confrontación entre ruralismo (pueblo) e industrialización (ciudad) de la época se renueva mediante la terciarización del sector económico vasco y mantiene la dicotomía entre tradición (ahora representada por la VV) y modernidad (la articulación metalingüística de la herencia vanguardista y el legado local).

A pesar de la renovación generacional que recogió, la exposición fue, en conjunto, una alabanza a la idiosincrasia del contexto vasco, así como una recolección de los conflictos interiores de la sociedad vasca. Sin embargo, ambos comisarios insistieron en la voluntad objetiva de los artistas que, en su faceta investigadora y ligada a las tendencias internacionales, recogían, pero no valoraban, la situación político-social vasca. Por ello, trabajar desde el “hoy” (*gaur*), el “aquí” (*hemen*) y el “ahora” (*orain*) supone actualizar el imaginario simbólico proporcionado por la VV y el contexto político local. La asunción de estas temáticas y su connotación socio-política provocan que resulte de extrema dificultad producir figuras desde el imaginario vanguardista, a causa de las tensiones socio-políticas que atraviesan la sociedad vasca: la historia del arte vasco del siglo XX ha dejado una profunda marca política y social. En este sentido, el simbolismo de algunas imágenes vanguardistas activa “*mecanismos de identificación, de fascinación y de rechazo*”³³⁰.

A pesar de que la exposición se planteó con el objetivo de trazar una genealogía desde los movimientos de vanguardias, la heterogeneidad plástica y temática presente en la exposición hizo emerger conflictos pertinentes para la práctica internacional. La acertada descripción del imaginario de la VV como dispositivo permite una línea de recodificación, a través de la investigación sobre la creación, vigencia y supervivencia de esos símbolos

³²⁹ Peio Aguirre citado en Marí, “Gaur, Hemen, Orain”, sin numeración.

³³⁰ Echevarría, “Aquí y Ahora”, sin numeración.

para-con la sociedad vasca y su poder comunitario: la experiencia colectiva del enfrentamiento político y el imaginario identitario abstracto son conflictos comunicables y compartibles en el contexto transnacional. Así, la diversificación de los grupos identitarios (en el caso concreto, el vasco), ha de buscar en su práctica artística lo colectivamente significativo, es decir, *“lo comunicable más allá de las barreras de lo local”*³³¹. Por tanto, una vez más, se ha de conjugar las particularidades locales con la práctica artística internacional, haciendo pertinentes los elementos de la diferencia vasca.

En definitiva, la elección de este microcosmos de artistas vascos respondió, a nivel histórico, a la necesidad teórica de trazar una genealogía desde los movimientos de EV. No obstante, a nivel teórico, la heterogeneidad plástica disimula el intento de homogeneización discursiva: la recopilación y síntesis de los preceptos vanguardistas toman validez en relación a las preocupaciones artísticas contemporáneas mediante la recodificación del trauma identitario y su correlato estético, así como a través de la comunicación de la experiencia comunitaria del enfrentamiento político y social vasco.

b) Chacun à son goût (2004)

En el contexto de la insuficiente atención que el MGB ha prestado a las redes artísticas locales³³² destaca la exposición “Chacun à son goût” programada entre el 17 de octubre de 2007 y el 1 de febrero de 2008, en el del décimo aniversario del museo. Para esta muestra, el MGB fue un mero continente para las obras y, a pesar de que la Fundación del MGB compró una obra a cada uno de los artistas, no hubo diálogo ni actividad relacional entre la muestra, los artistas, la colección del museo y, en general, del museo hacia la red artística local.

La muestra reunió a un grupo de jóvenes artistas vascos³³³ comisariados por Rosa Martínez y pretendió cartografiar una generación local desde la base de la

³³¹ Marí, “Gaur, Hemen, Orain”, sin numeración.

³³² Las tensiones en la relación entre la programación y política expositiva institucional del MGB y la trama artística local ha sido tratadas anteriormente. Ver apartado 2.3.2. “Participación de la cultura local en el Guggenheim” de la presente investigación.

³³³ Los artistas de la exposición fueron: Elssie Ansareo, Ibon Aranberri, Manu Arregui, Clemente Bernad, Abigail Lazkoz, Mainer López, Asier Mendizabal, Itziar Okariz, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Sergio Prego e Ixone Sádaba.

heterogeneidad y la pluralidad. Para ello, el texto de Martínez incluido en el catálogo de la exposición y titulado, al igual que la muestra, “Chacun à son goût” [cada uno a su gusto] incidía en la heterogeneidad de las propuestas plásticas elegidas, pero en relación al contexto social, político, geográfico que conforman las “*categorías de validación*” de cada comunidad³³⁴.

En este sentido, la comisaria insistió en la dialéctica entre el gusto social y la “*rentabilidad simbólica*”³³⁵ de cada comunidad en relación a la autonomía del individuo y el artista dentro de su propio contexto, es decir, la dicotomía entre práctica individual y un marco de referencias colectivo. Esta “*dialéctica e asimilación, rechazo y reconstrucción*”³³⁶ del contexto simbólico local, marcará el debate social, político y, por extensión, estético de cada comunidad.

Los artistas presentes en la exposición negocian y dialogan con su contexto y su herencia local, pero adoptando lenguajes artísticos plurales, internacionales y heterogéneos. Las supuestas especificidades del arte vasco son puestas en tensión creando sincronías e hibridaciones entre los factores local y global. Por ello, los artistas oscilan entre la “*voluntad universalista de la modernidad artística occidental y el cuestionamiento de sus valores desde la múltiples subjetividades posmodernas y/o periféricas*”³³⁷ (que provocó la desvinculación con el programa de “arte vasco” de la década de los sesenta) con “*movimientos de reafirmación identitaria que defienden la legitimidad del sujeto para reconocerse en signos y estilemas de una tradición cultural específica*”³³⁸, es decir, el enfrentamiento entre lo global homogeneizador, la emergencia de la diferencia y las especificidades de cada comunidad que se viene sucediendo desde finales de los años setenta.

“Chacun à son goût” puso de manifiesto las tensiones derivadas de la dicotomía entre lo local y lo global, magnificadas por el fuerte arraigo social de la iconografía vasca. Martínez llevó más allá la dualidad propuesta en la medida que la globalización ha transformado

³³⁴ Martínez, Rosa. “Chacun à son goût” en *Chacun à son goût*. Editado por Rosa Martínez. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007, pág. 17.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem*.

³³⁷ *Ibidem*, pág. 19.

³³⁸ *Ibidem*.

ambos planteamientos: por una parte, la homogeneización cultural y la coincidencia de lenguajes plásticos ha llevado al entendimiento artístico entre numerosas comunidades estéticas, aunque a cambio de la pérdida de especificidad simbólica local. Por otra parte, la asunción de los discursos posmodernistas trajo la disolución del sujeto moderno y en consecuencia, el debilitamiento de nacionalismos de carácter identitario. Sin embargo, la mundialización ha traído también la revalorización de la periferia cultural, tras la pérdida de poder de los centros tradicionales (políticos y culturales). En definitiva, el movimiento transnacional ha favorecido una periferia activa e integrada, aunque más homogénea y plana.

Por tanto, los nacionalismos de fuerte arraigo, como el caso vasco, han tenido que ser reformulados, primero, desde la diferencia y después, haciendo uso de la valorización de la periferia. Este hecho ha permitido a los artistas poner en tensión e investigar el erario simbólico vasco sin que, dada su connotación y carga política, haya supuesto un determinado posicionamiento. Así, la dialéctica de asimilación, rechazo o reconstrucción a la que Martínez hace referencia ha constituido un importante motor creativo para el panorama artístico local que, gracias a la herencia simbólica y al marcado contexto socio-político local, se ha dotado de numeroso material investigador y que se ha resuelto plásticamente a través de propuestas heterogéneas en clave internacional.

c) Gaur (Sic) (2014)

“Gaur (sic)” fue una exposición itinerante comisariada por Nekane Aramburu que se inició en 2014 en Londres (Reino Unido) para después recorrer algunas ciudades latinoamericanas durante 2014 y 2015. Impulsada por el Instituto Vasco Etxepare y en colaboración con la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) la muestra dio a conocer las obras de 8 artistas³³⁹ que trabajan con formato vídeo.

³³⁹ Sra. Polarowska (Alaitz Arenzana y María Ibarretxe), Colombina's (Larraitz Torres y Sandra Cuesta), Aitor Lajarin, Zuhar Iruretagoiena, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, Saioa Olmo, Juan Aizpitarte e Ixone Sadaba.

El texto de Nekane Aramburu, “De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)”³⁴⁰, traza una genealogía del arte vasco desde una perspectiva histórica, pero haciendo hincapié en la vertiente política de la práctica artística. El trabajo de Aramburu parte de la identificación y cartografía de la red local “*donde lo vasco sea una forma expandida para denominar una red abierta y sinónimo de internacional*”³⁴¹. En efecto, la inserción dentro de la “genealogía Gaur”, tal y como su título evoca, es una estrategia para dar a conocer la creación vasca (en definitiva, el objetivo fundamental del Instituto Etxepare) vinculándola genealógicamente con la historia vanguardista vasca, es decir, con la historiografía alrededor del movimiento de EV. Aramburu hace una defensa del determinismo geográfico y, partiendo desde la historia del grupo Gaur, elabora una sólida historia de la controversia del “arte vasco” en relación a las referencias y lenguajes internacionales.

Para ello, describe los distintos elementos específicos del marco cultural vasco: primero, el inicio con una formación autodidacta que, durante los años ochenta, deviene reglada, a partir del establecimiento de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao; además, numerosos talleres, la creación de infraestructuras expositivas públicas e iniciativas ciudadanas configuraron el contexto artístico de hoy en día; segundo, Euskadi se caracteriza por un plano colectivo “*inherente al carácter social del ser humano pero en nuestro contexto está acentuado por la tradición*”³⁴² donde destacan el movimiento *okupa* y posteriormente, los espacios alternativos; tercero, el papel que los artistas han tenido dentro de las instituciones públicas, herederos del quehacer de Oteiza y la estrecha vinculación de la EV en la creación de la imaginería de la nueva autonomía vasca. Igualmente, la influencia del *boom* editorial de finales de la década de los setenta y la participación popular u otros modelos de gestión alternativa han caracterizado las especificidades del contexto vasco. Así, tras la descripción del contexto, Aramburu identifica tres aspectos de la práctica artística contemporánea:

³⁴⁰ Aramburu, Nekane. “De la estirpe de Mari (O deconstruyendo el mito)” en *Gaur (sic)*. Editado por Nekane Aramburu. Madrid: Instituto Vasco Etxepare – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2014, págs. 4-151.

³⁴¹ *Ibidem*, pág. 11.

³⁴² *Ibidem*, pág. 97.

“1. La fortaleza de los trabajos realizados por mujeres y la primacía de éstas; 2. La intensidad de los proyectos colaborativos o de colectivos; y 3. La instauración de la interdisciplinaridad en el salto entre prácticas”³⁴³.

Por lo tanto, hay un desplazamiento desde la aurática vanguardia masculina de los años sesenta hacia una práctica mediada por los cambios socio-culturales a partir de finales de la década de los setenta. Asimismo, la inserción de los lenguajes posmodernos permitieron una relectura crítica de la herencia de la EV: los discursos feministas, los proyectos colaborativos y la interdisciplinaridad no es más que la contemporaneidad acudiendo al contexto vasco. Por todo ello, Aramburu concluye:

“hoy la escena artística vasca es una de las más sólidas a nivel internacional”³⁴⁴.

d) Kairós Contemporáneo (2016)

La exposición de “Kairós Contemporáneo” fue una exposición comisariada por Fernando Golvano dentro del programa 1966/Gaur Konstelazioak/2016, que revisó el grupo Gaur cuarenta años después de su formación. El catálogo asociado a la muestra recogió los textos y el diálogo de los seminarios entre diferentes artistas, críticos y comisarios³⁴⁵. Asimismo, la exhibición se construyó en torno a obras (alguna de ellas creadas *ex profeso*) y textos de artistas de diversa procedencia y generaciones distintas por lo que no se ha de considerar como una exposición de “arte vasco” sino como un diálogo multilateral sobre la herencia del grupo Gaur.

En relación con las exposiciones anteriormente presentadas que también recogen la herencia de los movimientos de la EV y la VV, la innovación de Golvano fue la polifonía generacional y territorial, haciendo hincapié en el carácter más internacional de Gaur. Así, a modo de “no-manifiesto”, propuso una serie de proposiciones para el entendimiento de

³⁴³ *Ibidem*, pág. 123.

³⁴⁴ *Ibidem*, pág. 75.

³⁴⁵ Los artistas presentes en la exposición fueron: Txomin Badiola, Bojan Fajfric, Goldschmied & Chiari, Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum, PSJM, Eugenio Ortiz, Avelino Sala y Zucena Vieites. Además, los críticos y comisarios que contribuyeron textualmente en el seminario fueron Peio Aguirre, Haizea Barcenilla, Inma Prieto, Valentín Roma y el propio Fernando Golvano.

la propuesta comisarial³⁴⁶ (visual y textual) de las cuáles cabe destacar las siguientes: primero, la importancia del “contexto glocal”³⁴⁷ como marco territorial del arte contemporáneo; segundo, las “formas que incorporan su propia reflexividad”³⁴⁸, es decir, la creación que reconstruye, por ejemplo, un contexto dado; y tercero, el desplazamiento “del grupo a la comunidad de artistas”³⁴⁹ como seña de identidad del contexto artístico vasco.

La vigencia (o rechazo) contemporánea del grupo Gaur se ha construido desde diferentes visiones en torno a tres ejes principales: primero, la idiosincrasia local, de la que deriva el segundo punto, la relación entre práctica artística y compromiso social, y el tercero, el trabajo desde el colectivo.

En consecuencia, la actualización de Gaur pasa primero, por los cambios de coyuntura:

“las categorías del arte y de la estética no pueden soslayar su historicidad, la marca de su inscripción social-histórica”³⁵⁰.

Así, el propio grupo, se ha institucionalizado, provocando una “mitificación como fetichización”³⁵¹, insertándose en la cultura oficial. Sin embargo, la unión entre práctica artística y compromiso social heredera de este grupo se renueva: por una parte, desde la práctica feminista donde artistas como Azucena Vieites continúan “con una tradición de generar contextos y espacios independientes que doten de poder a las mujeres y a las artistas”³⁵²; por otra parte, utilizando el debate socio-político como elemento semántico de una estrategia artística que consiste en el tratamiento imparcial o “posición de supuesta objetividad”³⁵³. Además, la tendencia asociativa del contexto vasco, e inaugurada por los grupos del movimiento de EV, se reconfigura en modo comunitario, es decir, dejando de lado la vieja deriva asociacionista para conformarse en nuevos modelos colectivos más difusos:

³⁴⁶ Golvano, Fernando. “Contextos críticos, arte y escritura” en *Kairós Contemporáneo*. Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián: Fundación Donostia / San Sebastián 2016 Fundazioa, San Telmo Museoa, 2016, págs. 53-55.

³⁴⁷ *Ibidem*, pág. 55.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Golvano, “Disputar la forma política” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 118.

³⁵¹ Aguirre, Peio. “Espectros del Grupo Gaur (revisitado)” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 107.

³⁵² Vieites, Azucena. “Fundido encadenado y producciones low-fi” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 103.

³⁵³ Barcenilla, Haizea. “El terror ante la duda” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 113.

“auténtica comunidad de artistas al margen de toda grupalidad, se ha constituido en la actualidad como una de las señas principales del contexto artístico vasco”³⁵⁴.

e) Otras

Por último, cabe mencionar menos extensamente otras exposiciones que plantearon, a nivel teórico, tensiones similares:

“Constelación GAUR, Una trama vanguardista del arte vasco” fue una muestra comisariada, igualmente, por Fernando Golvano en 2004 que reunió obras de los integrantes del grupo GAUR³⁵⁵. No obstante, en el catálogo, se renuevan las tensiones propias del movimiento de EV hacia la contemporaneidad. De este modo, Anna María Guasch reformula y extiende el debate entre lo internacional y lo nacionalista:

“La nueva y vieja Euskadi, lo pre-simbólico y lo global, lo posmoderno y lo todavía moderno, lo occidental y lo indoeuropeo, clásico y lo prehistórico, lo tradicional y lo internacional que podría hasta cierto punto explicar el “desarraigo” del modelo de museo Guggenheim de Bilbao en una comunidad artística vasca en pleno debate entre lo global y lo local de los años noventa”³⁵⁶.

La exhibición “Mientras tanto, en otro lugar...” recogió las obras de 15 becados de Artes Plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia de los años 2001 y 2002 en la sala Rekalde erakustaretoa de Bilbao en 2005. El texto de Leire Vergara³⁵⁷ trató el problema curatorial en torno a cómo aglutinar la exposición que se deriva de una beca o concurso de carácter territorial:

“Si nos referimos a la producción artística de una localización concreta, en nuestro caso Bizkaia, debemos referirnos al emplazamiento con cautela para no caer en un

³⁵⁴ Badiola, Txomin. “Mitologías” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 62.

³⁵⁵ Y con la que Peio Aguirre traza una genealogía en su aportación para el seminario de la exposición de “Kariós Contemporáneo”.

³⁵⁶ Guasch, Anna María. “Textos y Contextos de GAUR” en *Constelación GAUR, Una trama vanguardista del arte vasco*. Editado por Fernando Golvano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa, 2004, pág. 14.

³⁵⁷ Vergara, Leire. “Mientras tanto, en otro lugar...” en *Mientras tanto, en otro lugar... Becas de Artes Plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia 2001-2002*. Editado por Leire Vergara. Bilbao: Sala Rekalde erakustaretoa, 2005, págs. 5-16.

*falso aglutinamiento, al mismo tiempo que no podemos dejar de pensar en éste como un territorio cultural que se configura a partir de unas circunstancias económicas, políticas y culturales concretas*³⁵⁸.

De este modo, Vergara alude a la tensión entre lo local y lo global que se convierte, en el contexto vasco, en un binomio problemático a nivel curatorial:

*“al situarnos ante la realidad de lo que supone una exposición regional, donde se acumulan las experiencias diversas de cada uno de los artistas participantes durante el periodo de la beca, nos enfrentamos ante la dificultad de constituir un espacio común entre ellas. La intención de general una homogeneidad provisional anula la riqueza y la especificidad sobre la que estas prácticas artísticas se han desarrollado”*³⁵⁹.

La dificultad de aunar en un discurso común representativo a toda una comunidad se acrecienta en el contexto de la emergencia de las periferias en un marco global ya que surge el problema del proteccionismo de la escena local ante las prácticas internacionales:

*“aunque este juego de miradas en el ámbito local por lo general no trasciende sus propios límites, sin embargo se repiten las mismas obligaciones respecto a situar el evento ante una audiencia específica, la institución, la idea de lo local y su comunidad”*³⁶⁰.

Vergara pretende presentar nuevos tipos de espacialidad más allá de la propia de comunidad (precisamente aquello que se espera de una exposición de una beca provincial) para entender una multiplicidad de espacios que crea cada artista partiendo de sus propios lugares vitales. La presentación de la diversidad de lugares a los que hacen referencia los artistas y sus residencias temporales conforma una apertura de sentido:

“La exposición en su relación con la institución, con la audiencia, con la región y la comunidad que representa se convierte en un espacio o localización desdoblada

³⁵⁸ *Ibidem*, pág. 8.

³⁵⁹ *Ibidem*, pág. 9.

³⁶⁰ *Ibidem*, págs. 9-10.

*donde se despliegan los diferentes niveles de experiencia con un lugar determinado o con un concepto de espacio que en si mismo es irreducible*³⁶¹.

En definitiva, el problema curatorial que Vergara presenta se intenta resolver apelando al espacio vital e imaginario de cada uno, salvando así una territorialidad (y condiciones administrativas) fija para adentrarse en una espacialidad transnacional donde poder dialogar con lo local.

A modo de ejercicio curatorial no convencional cabe destacar “Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi”, un proyecto unipersonal del artista Juan Luis Moraza programado a modo de ensayo teórico-artístico en el MGB entre julio y septiembre de 2007, coincidiendo (al igual que la muestra anteriormente analizada, “Chacun à son goût”) con el décimo aniversario del museo. A nivel plástico, se cartografió (visualmente) a los artistas vascos en ejes generacionales y estilísticos. La instalación de Moraza, si bien arriesgada como híbrido entre lo plástico y lo teórico, se enmarcaba en el discurso localista del arte vasco y examinaba, al igual que en su artículo “Tránsitos (esculturas, objetos e instalaciones”, tres generaciones de artistas: la primera, los grupos alrededor de la EV y la VV, caracterizados por su filiación política; la segunda consistió en la desvinculación con la búsqueda de la identidad nacional y el comienzo de la autocrítica y se encarnó en el grupo de Nueva Escultura Vasca (grupo al que el propio Moraza perteneció); y por último, la generación con perspectiva global, representada por medio del Guggenheim. El mapa recogía también rasgos históricos y de infraestructura, pero se mantuvieron en el eje histórico sin problematizar ni desarrollar los dilemas surgidos a lo largo de estas tres generaciones alrededor de ambos factores. Sin embargo, el mapeo e interrelación entre los distintos artistas, generaciones, centros de trabajo y hechos históricos hace visibles los núcleos comunes y preocupaciones compartidas de todos ellos. De este modo, el ensayo plástico de Moraza consiguió materializar y clasificar la genealogía del “arte vasco” canonizando, además, estas generaciones dentro del MGB³⁶².

³⁶¹ *Ibidem*, pág. 11.

³⁶² Se ha de tener en cuenta que dentro de las obras adquiridas a artistas vascos por el MGB y pertenecientes a la Colección Guggenheim Bilbao, son mayoría los pertenecientes a las tres generaciones identificadas por Moraza. Así, de la primera generación están presentes Chillida y Oteiza; de la segunda, Irazu, Badiola y el propio Moraza; y por último, toda la obra comprada a artistas jóvenes a raíz de la exposición “Chacun à son goût” (2007) y “Garmendia, Maneros

“Oteiza. Memoria y Apropiaciones” fue una exposición organizada por el Ayuntamiento de Pamplona en 2008. Comisariada por Fernando Golvano partía desde Oteiza y su paradoja, según la cual su éxito social es mayor a causa de su corpus teórico que por su propia obra plástica. Golvano reivindica contemporáneamente a Oteiza:

*“titán de las paradojas: la más radical y paradigmática quizá sea la que refiere su anhelo de reinención de una estética vasca mítica interconectada –y con pretensiones armónicas- a una acción estética universal y cosmopolita”*³⁶³

Partir de Oteiza permite actualizar la tensión entre las prácticas locales en el contexto internacional. Golvano recreó un diálogo con Oteiza, empezando por sus mismos coetáneos (Mendiburu y Basterretxea) que comparten el *“propósito de dar forma contemporánea a una memoria ancestral”*³⁶⁴ y finalizando con artistas contemporáneos como Ibon Aranberri que continúa esta genealogía tensionada iniciada por Oteiza.

El crítico y comisario Peio Aguirre³⁶⁵ aprovechó la inauguración de tres exposiciones sincrónicas³⁶⁶ para agrupar referencias estéticas similares e intentar aunar a los tres artistas. Para ello, Aguirre apuntó a algunos rasgos comunes entre ellos e igualmente extrapolables a la práctica contemporánea vasca. El objetivo común que Aguirre puso de manifiesto es la resignificación de la herencia simbólica vasca y la investigación en torno a las connotaciones políticas de este legado, es decir, *“la ideología de la forma”*³⁶⁷ que es reconfigurada formalmente en su carga simbólica. Las tensiones entre identidad y pluralidad son expuestas e investigadas a través de su influencia simbólica en la sociedad. Aguirre identificó este modo de hacer artístico como un nuevo tipo de historicidad en relación a una *“política de la herencia”*³⁶⁸ donde la práctica artística problematiza *“las relaciones con el pasado histórico tensando las expectativas sobre la tradición... y la*

Zabala, Salaberria. Proceso y método” (2014). Moraza, por tanto, legitima la política de adquisiciones del museo, ofreciendo estas tres generaciones como las oficiales del arte vasco.

³⁶³ Golvano, “De la memoria y de las apropiaciones”, pág. 8.

³⁶⁴ *Ibidem*, pág. 10.

³⁶⁵ Aguirre, Peio. *Herencia e historicidad I, II*. Online (2011-2012): http://www.academia.edu/25603676/Herencia_e_historicidad

³⁶⁶ “Inconsciente/Consciente” de Xabier Salaberria (Galería Carreras Múgica, Bilbao, 2011); “Organigrama” de Ibon Aranberri (Fundació Tàpies, Barcelona, 2011); y la muestra de Asier Mendizabal en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid, 2011).

³⁶⁷ Aguirre, *Herencia e historicidad I, II*, pág. 16.

³⁶⁸ *Ibidem*, pág. 24.

*ruptura con ella, o lo que es lo mismo, la emergencia de lo nuevo en respuesta a los establecido*³⁶⁹. No obstante, esta nueva historicidad no ha de pasar por un filtro vertical sino por una relectura horizontal que permita unas relaciones-otras con los legados, más horizontales, rupturistas e híbridas.

Por último, “Suturak/Cerca a lo próximo” fue una exposición realizada en el Museo San Telmo de Donostia-San Sebastián entre 2014 y 2015 y comisariada por Xabier Sáenz de Gorbea y Enrique Martínez Goikoetxea. La muestra reunió a más de 80 artistas y colectivos y se trató de un nuevo intento por desarrollar un atlas de la práctica contemporánea vasca de distintas generaciones. La exposición, organizada en doce bloques temáticos, indagaba en la tendencia de la fuerza del “*contexto en la historia y en el devenir de las imágenes*”³⁷⁰. En efecto, la muestra investigó en torno al contexto local como catalizador de imágenes.

3.2.3. Premios y Concursos

a) Gure Artea

El premio *Gure Artea* (Nuestro Arte) fue creado en 1982 por el Gobierno Vasco para la promoción y difusión del arte vasco. El nombre del premio, suscitó ya desde un inicio polémica, al trazar una línea que “*remitía a los orígenes del acuñamiento de un nuevo “arte vasco” (esa otra locución terminológica fundamental que todavía nos acompaña) en la década de los 60 con el surgimiento de la Escuela Vasca*”³⁷¹ y, por tanto, haciendo alusión a la búsqueda del determinismo de ese “nuestro arte”. Dentro del programa de institucionalización y normalización simbólica de la nueva identidad vasca el premio-

³⁶⁹ *Ibidem*.

³⁷⁰ *Experiencias en torno a Suturak / Cerca a lo próximo*. Donostia- San Sebastián: Museo San Telmo, 2014. Folleto exposición.

³⁷¹ Aguirre, *Informe Gure Artea*, pág. 7.

concurso de Gure Artea se consolidó en su primer formato (1982-1996) como forma de ayuda económica y expositiva para los artistas.

El premio renovó su configuración en 1996 de la mano de Xabier Sáez de Gorbea quién dotó al premio de la contemporaneidad requerida. Se establecieron nuevas características como la celebración bianual de los premios, la incorporación de nuevas disciplinas (con la introducción del vídeo) y la potenciación del premio con una muestra itinerante de los artistas seleccionados dentro y fuera del País Vasco³⁷². A pesar de que el modelo de premio artístico convencional ha quedado obsoleto en la red artística internacional, Gure Artea ha sabido mutar hasta consolidarse en la red artística local representando el panorama artístico local y, sobre todo, tras la renovación de 1996, ha conseguido cartografiar y *“trazar un bosquejo del arte más actual”*³⁷³.

Desde 1996, la responsabilidad de los premios recae en un comisario que se enfrenta a la figura anterior del jurado: el *curator* es el encargado de la composición del jurado. En el contexto de profesionalización de la esfera cultural vasca, se renuevan los papeles garantes del premio, insertando nuevas voces (agentes artísticos variados) más allá de las vetustas convenciones del profesor de Historia del Arte de las etapas anteriores. Sin embargo, la elección del comisario de Gure Artea resulta también problemática en la medida de que se trata de una cuestión previa y determinante para el devenir de los premios: al no ser un perfil no muy extendido en el País Vasco, la elección de comisarios y jurados retroalimenta, de nuevo, la red holística de arte oficializado.

Por el contrario, a nivel teórico, la reforma de Sáez de Gorbea procuró cuidar el aspecto estético mediante la inserción de textos de los comisarios en el catálogo que acompañaban al premio. Esta característica textual deviene elemento intrínseco del premio:

*“la tendencia meta-Gure Artea se advierte por otro lado en los textos de las últimas ediciones, en consonancia al repliegue crítico sobre sí mismo”*³⁷⁴.

³⁷² La relación completa de las nuevas medidas introducidas por Sáez de Gorbea son enumeradas por Aguirre en *Informe Gure Artea*, pág. 12 y págs. 32-33.

³⁷³ *Ibidem*, pág. 41.

³⁷⁴ *Ibidem*, pág. 97.

No obstante, uno de los principales problemas a los que Gure Artea se ha enfrentado es al de trazar un coto territorial o geográfico en un contexto de arte transnacional. El acento del premio hacia el factor local es evidente y, a pesar de que sus requisitos formales son meramente administrativos, la cuestión identitaria ha recorrido los premios, a nivel curatorial y temático, desde sus comienzos. En este sentido, la necesidad de renovación del certamen a estándares internacionales se hizo patente, a partir de finales de la década de los dos mil.

En lugar de plantear Gure Artea como red de intercambio transnacional para alejarse de los mitos artísticos vascos y discursos identitarios, se presentó, simplemente, un nuevo cambio de formato: en la XX edición del certamen (2008) se cerró otro ciclo en la historia de Gure Artea y volvió a mutar de configuración. Tras el vacío de los años 2009 y 2010, en el año 2011 se presentó un premio donde se habían eliminado las disciplinas para establecerse en tres categorías: primera, un reconocimiento a la trayectoria artística; segunda, un galardón a la actividad creativa; y por último, el premio a la actividad realizada por los diferentes agentes en el ámbito de las artes visuales. Esta nueva categorización y formato evita el proceso de crítica y auto-referencialidad en el que el certamen había caído desde la reformulación planteada por Sáez de Gorbea. Por el contrario, este nuevo formato evita el ejercicio curatorial y el premio pierde su función cartográfica para institucionalizarse y enquistarse en un modelo aurático que entrona a tres individualidades en lugar de representar un modelo comunitario.

Más allá del devenir histórico del certamen, los catálogos de *Gure Artea* entre 1996 y 2008 (período durante el cual la reforma de Sáez de Gorbea estuvo vigente) se convirtieron en la guía estética del arte vasco, enfatizando en el plano teórico y lingüístico del premio. Sin embargo, al mismo tiempo, fomentaron una red endogámica de premios, exposiciones y becas:

i. 1996 -2002

En 1996³⁷⁵, el propio Sáez de Gorbea se encargó de liderar tanto la renovación de los premios como la ejecución del texto, titulado “Se mueve”, que acompañó al catálogo³⁷⁶. El ensayo recogió el nuevo camino del premio haciendo hincapié en la eliminación de las especialidades y la promoción de su carácter divulgativo. Para ello, Sáez de Gorbea explicaba que los catálogos nacen como medio informativo “*que amplían la información sobre lo expuesto, permiten contextualizar*”³⁷⁷. Más allá de vicisitudes prácticas, se aludió a la heterogeneidad del sujeto creativo contemporáneo para explicar su selección de artistas y haciendo un repaso de tendencias internacionales y artistas locales cierra un texto de corte informativo.

A partir de 1998³⁷⁸, bajo la supervisión de Fernando Golvano, el certamen deviene curatorial y discursivo. Bajo el título de “Encrucijadas artísticas”³⁷⁹ repasa el devenir del arte contemporáneo en relación a la deslocalización y la heterogeneidad y, del mismo modo, inaugura el carácter meta-Gure Arte apuntado por Aguirre³⁸⁰, cuestionando la dinámica del premio.

En el año 2000³⁸¹, Alicia Fernández retoma el corte descriptivo en “Un paso más”³⁸² justificando la elección de los premiados en relación a la práctica contemporánea y a la propia historia del concurso. En 2002³⁸³ Francisco Javier San Martín³⁸⁴ parte de una vuelta

³⁷⁵ Los artistas premiados en esta edición fueron: José Ramón Ais, Ana Laura Aláez, José Ramón Amondarain, Ibon Aranberri, Bene Bergado, Mikel Bergara, Iñigo Cabo, Luis Candaudap, Jon Mikel Euba, Txaro Fontalba, Susana Garay, Itzal, Eduardo López, Juan Carlos Meana, Francisco Javier Murugarren, Itziar Okariz, Alberto Peral, Asier Pérez, Javier Pérez, Sergio Prego, Josu Rekalde, Mabi Revuelta, Juan Carlos Román, Iñigo Royo, Francisco Ruiz de Infante, Estíbaliz Sádaba, Dora Salazar y Begoña Zubero.

³⁷⁶ *Gure Artea 1996*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1996.

³⁷⁷ Sáez de Gorbea, Xabier. “Se mueve” en *Gure Artea 1996*, págs. 5-13.

³⁷⁸ *Gure Artea 1998*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1998.

Los artistas seleccionados en esta ocasión son: Javier Alkain, Adel Alonso, J. Ramón Amondarain, Ibon Aranberri, Julio Hernández, Ander Hormazuri, Esther Ibarrola, Eduardo López, Maider López, Imanol Marrodán, Joxerra Melguizo, Javier Pérez, Josu Rekalde, Juan Carlos Román, Iñigo Royo, Estíbaliz Sádaba, SEAC, Javier Tudela, Azucena Vieites y Begoña Zubero.

³⁷⁹ Golvano, Fernando. “Encrucijadas artísticas” en *Gure Artea 1998*, págs. 5-11.

³⁸⁰ Aguirre, *Informe Gure Artea*, pág. 97.

³⁸¹ *Gure Artea 2000*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2000.

Los artistas de esta edición fueron: Javier Alkain, Ixone Arregi, Bene Bergado, Iñigo Cabo, Jon Mikel Euba, Iñaki Larrimbe, Maider López, Marien Martínez, Juan Carlos Meana, Marina Mendieta, Asier Mendizabal, Juan Mendizabal, Begoña Montalbán, Fermín Moreno, Manu Muniategiandikoetxea, Itziar Okariz, Julio Pardo, Juan Pérez Agirregoikoa, Txuspo Poyo, Servio Prego, Iñigo Royo, Roberto Ruiz Ortega, Pilar Soberón y Eduardo Sourrouille.

³⁸² Fernández, Alicia. “Un paso más” en *Gure Artea 2000*, págs. 9-13.

³⁸³ *Gure Artea 2002*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2002.

a lo político identificada en muchos de los artistas seleccionados. El escrito incide en la hibridación del arte vasco, matizado con un interés por lo local *“por la actualidad próxima y por ejercer una conciencia de civilidad”*³⁸⁵. En este sentido, San Martín presenta la gran contradicción subyacente al premio Gure Artea: la defensa de la heterogeneidad e internacionalización de propuestas del panorama artístico vasco en un certamen de carácter local que, en su base, busca el carácter específico del arte vasco. Por ello, incide:

*“la dialéctica local/global y la relación de redes que se establecen entre estos ámbitos: la aportación de la cultura ligada a un entorno particular en el interior de un ente global concebido como adición, pero también la idea de redefinir lo regional como un ingrediente a defender en su especificidad”*³⁸⁶.

En definitiva, San Martín entronca con la tendencia autorreferencial y metalingüística del concurso, que introduce con cada certamen cláusulas para el debate.

ii. Técnica Vasca - 2004

Peio Aguirre desplegó en Gure Artea 2004³⁸⁷ un desarrollo teórico más extenso que sus predecesores: *“Técnica Vasca”*³⁸⁸ constituye un texto clave para la praxis artística en el País Vasco de los últimos años y actualiza y desarrolla las líneas argumentales de *“Basque Report 2.0”*³⁸⁹, incidiendo en las dos vías antagónicas para el análisis del arte vasco contemporáneo: la defensa de una heterogeneidad que no permite ningún tipo de agrupamiento temático o formal, contra la preponderancia de algunos aspectos del contexto local, es decir, la especificidad de algunos rasgos en el arte vasco.

Los creadores seleccionados fueron: Roberto Aguirrezabala, José Ramón Amondarain, Bigara (Itziar García y Jon Ander García), Inazio Escudero, Mikel Eskauriaza, Jon Mikel Euba, Hafo Y Ti-Ta.net, Jeleton, Abigail Lazkoz, Maider López, Asier Mendizabal, Eva Morant, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Txuspo Poyo, Iñigo Royo, Estíbaliz Sádaba, Xabier Salaberria, Pepo Salazar y Azucena Vieites.

³⁸⁴ San Martín, Francisco Javier. *“Azar y necesidad, educación y descanso”* en *Gure Artea 2002*, págs. 9-16.

³⁸⁵ *Ibidem*, pág. 10.

³⁸⁶ *Ibidem*, pág. 11.

³⁸⁷ *Gure Artea XVIII: Técnica vasca / Euskal teknika*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004.

Los creadores seleccionados fueron: Ibon Aranberri, Inazio Eskudero, Iñaki Garmendia, Kepa Garraza, Iratxe Jaio, Abi Lazkoz, Asier Mendizabal, Juan Pérez Agirregoikoa, Asier Pérez González, Estíbaliz Sádaba y Azucena Vieites.

³⁸⁸ Aguirre, Peio. *“Técnica Vasca”* en *Gure Artea XVIII: Técnica vasca / Euskal teknika*, págs. 10-31.

³⁸⁹ Aguirre, *“Basque Report 2.0”*, págs. 50 – 57.

La cuestión de la nacionalidad del arte que *“simultáneamente parece totalizar y producir diferencias”*³⁹⁰ se plantea ya desde el inicio del texto, agudizada en el contexto vasco por la histórica tensión entre modernidad y tradición. Esta dicotomía se ha desplazado hacia el establecimiento del País Vasco como un territorio híbrido en proceso continuo de modernización:

*“con el colapso final de lo cultural en lo económico y lo económico en lo cultural, y cuyo ejemplo más notorio lo constituye el Museo Guggenheim Bilbao y sus secuelas urbanísticas”*³⁹¹.

La reivindicación de una singular cultura nacional se ha transformado en un problema institucional, dentro del programa de desarrollo económico y cultural, que retroalimenta un sistema cerrado entre *“Nacionalismo versus Modernidad versus Capitalismo”*³⁹². De este modo, tanto el proceso de terciarización económica como la búsqueda de una nueva simbología nacional que encaje en el discurso tecnificado, serían las nuevas obsesiones del programa de modernización del nacionalismo vasco. En consecuencia, la paradoja emerge:

*“la contradicción del discurso nacionalista: el intento de universalizar un particularidad”*³⁹³.

Aguirre traslada este contrasentido nacionalista al campo artístico, donde se manifiesta en la especificidad, es decir, *“en hasta qué punto es necesario rebajar el discurso y la complejidad de la referencias para que éstos sean accesible y entendibles”*³⁹⁴. El grado de cripticismo de la obra determinará la comunicabilidad de sus referencias geopolíticas.

Precisamente, como conclusión a *“Basque Report 2.0”*, Aguirre ya apuntó a que cada vez más artistas vascos trabajarían desde el contexto socio-político local³⁹⁵. Sin embargo, más allá de filiaciones políticas, Aguirre trató de insertar el arte en su historicidad, es decir, en su legado socio-político local. Esta situación de especificidad ha llevado a que el arte

³⁹⁰ Aguirre, “Técnica Vasca”, pág. 11.

³⁹¹ *Ibidem*, pág. 12.

³⁹² *Ibidem*, pág. 13.

³⁹³ *Ibidem*, pág. 15.

³⁹⁴ *Ibidem*, pág. 16.

³⁹⁵ Aguirre, “Basque Report 2.0”, pág. 57.

vasco sea en ocasiones tan *“particular que muchas veces resulta difícil acercarse desde el exterior”*³⁹⁶.

La problemática de la especificidad aumenta en el contexto de un premio como Gure Artea, por las tensiones que el propio nombre (Nuestro Arte) conlleva (*“¿Quiénes formamos este Nosotros?”*³⁹⁷ se pregunta Aguirre). La ambigüedad del “nosotros” es zanjada en la medida que el nombre del certamen se adscribe a la coyuntura histórica de su creación (siguiendo la categoría de “arte vasco” preconizada desde mediados de los sesenta y retomada como cultura “oficial” durante la década de los ochenta dentro de los procesos institucionales de *“búsqueda de reconocimiento y singularidad”*³⁹⁸). Sin embargo, veinte años después de su nacimiento, ¿sigue siendo pertinente la lucha por el reconocimiento de la diferencia en el contexto artístico?

Aguirre admite que el certamen Gure Artea se topa con *“la imposibilidad de dar una imagen completa de la escena local sin caer en dinámicas inevitable de inclusión-exclusión”*³⁹⁹. Lejos de mostrar una escena múltiple y difícil de cartografiar, apela al consenso como norma curatorial del certamen, es decir, como el factor que incita a la discusión y la crítica, motores de la supervivencia (en relación a su redefinición constante) del premio. La propia contradicción contenida en el certamen (la imposibilidad de trazar una imagen global de la escena local) es la condición para su conservación.

Sin embargo, ¿cómo modernizar la práctica artística desde la auto-consciencia de la historicidad? Aguirre identifica que la praxis desde estos parámetros ha aumentado en los últimos años:

*“los casos de proyectos y artistas trabajando bajo estas coordenadas conceptuales o simplemente bajo reconsideraciones de identidades nacionales estancas o fronterizas son cada vez más numerosos y muestran el alto grado de provincialización [¿o deberíamos de decir aquí desterritorialización?”*⁴⁰⁰.

³⁹⁶ Aguirre, “Técnica Vasca”, pág. 17.

³⁹⁷ *Ibidem*, pág. 18.

³⁹⁸ *Ibidem*, pág. 20.

³⁹⁹ *Ibidem*, pág. 23.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, pág. 28.

El peligro estaría, precisamente, en la fagocitación por parte del sistema neo-liberal transnacional de estas luchas por el reconocimiento de particularidades, por ser generadoras de nuevo capital.

Por tanto, con el fin de evitar que la diferencia vasca sea absorbida en el proceso de constante modernización del territorio vasco, será necesario dotarse de herramientas y metodología para analizar *“la formación de identidades colectivas y comunidades, recurriendo al arte y la cultura como instrumentos que renueven nuestros anquilosados prejuicios adquiridos”*⁴⁰¹ con el objetivo de renovar la identidad nacionalista vasca a través de la investigación artística del contexto socio-político y el legado simbólico local.

En definitiva, Aguirre ve necesario proveerse estas herramientas y metodologías para insertarse en la historicidad local y trabajar desde la recodificación del contexto local. Para ello, la *techné* artística servirá para asumir y hacer consciente a nivel artístico toda una experiencia y genealogía local acumulada: la *“técnica vasca”*⁴⁰².

Sin duda, Aguirre realiza en este texto una de los mayores esfuerzos por desarrollar una teoría del arte vasco. En este sentido, la dicotomía entre territorialidad y universalidad se despliega en diferentes ámbitos y se ponen en relación varios factores que pueden eclosionar en una fértil vida cultural y artística:

Por una parte, se presenta Euskadi como un territorio híbrido a causa de la modernización no-acabada llevada a cabo por las instituciones (nacionalistas, autonómicas y centrales) que desdobra una paradoja central de la política vasca: la voluntad de universalizar una particularidad. Igualmente, a nivel artístico, emerge una tensión intrínseca entre el respeto a una herencia artística que se contradice con el modelo de industria cultural que las autoridades locales vienen promoviendo (dentro del programa de modernización).

Por otra parte, Aguirre reclama un arte vasco inserto en la historicidad, es decir, un arte que trabaje desde la auto-consciencia del peso del contexto socio-político y la tradición artística (de clara vocación de exaltación de la particularidad vasca) a través de lenguajes, herramientas y metodologías artísticas globales. En este sentido, el arte vasco debería de

⁴⁰¹ *Ibidem*, pág. 30.

⁴⁰² *Ibidem*, pág. 31.

huir del compromiso político de décadas anteriores, para hacer de la historia y el legado una *techné* artística con la que desarrollar una identidad híbrida, propia del territorio geográfico alienado que Aguirre describe.

El choque entre características globales y locales que define el arte vasco contemporáneo se sitúa entre la conciencia auto-referencial y la voluntad de reconocimiento dentro del panorama artístico global: la “técnica vasca” sería el dispositivo mediante el cual el País Vasco podría situarse en los modelos internacionales que negocian con identidades nacionales o colectivas, la desterritorialización y la diversidad identitaria y cultural.

iii. 2006 - 2008

El texto de Peio Aguirre permaneció como una *rara avis* dentro de la tendencia general del certamen ya que en 2006⁴⁰³ el premio volvió a contar con un enfoque más descriptivo e histórico sobre la situación del certamen: un texto retrospectivo que le limitó a una descripción de los artistas seleccionados⁴⁰⁴. Ismael Manterola fue el encargado de comisariar y escribir el artículo⁴⁰⁵ que acompañó al catálogo y comenzó retomando el controvertido término “Gure” (nuestro). El historiador reclama una nueva reformulación del certamen ya que el formato resulta obsoleto para-con la sociedad vasca. En otro orden del discurso, Manterola cita a Gabriel Villota en su artículo en el suplemento *Mugalaria* del diario Gara de 21 de octubre de 2000:

“En principio, el objetivo del Gure Artea fue el de establecer un premio de prestigio entre los creadores plásticos vasco, y para ello se recurrió a un pronombre que indica sentido de pertenencia. En efecto, uno ve así de forma más precisa que, más allá de incentivar el trabajo de los artistas locales, se trata también con ello de construir comunidad, contribuyendo éstos a definir un espacio compartido”⁴⁰⁶.

⁴⁰³ *Gure Artea 2006*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2006.

⁴⁰⁴ En esta edición fueron: Miren Arenzana, Itziar Barrio, Charo Garaigorta, Iñaki Gracenea, Ismael Iglesias, Iratxe Jaio/Klaas Van Gorkum, Jeleton, Aitor Lajarín, Abigail Lazkoz, Maider López, Mikel Louvelli, Asier Mendizabal, Aitor Ortiz, Juan Pérez Agirregoikoa, Txuspo Poyo y Begoña Zubero.

⁴⁰⁵ Manterola, Ismael. “En torno a un premio y a una exposición” en *Gure Artea 2006*, págs. 15-32.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, págs. 15-16.

Manterola alude a la función de muestreo artístico del premio, insertando el matiz de la construcción de un espacio relacional, es decir, la construcción de un espacio estético comunitario y compartido.

En 2008⁴⁰⁷ Miren Jaio retomó a la cuestión de lo político en el arte para el XX aniversario de Gure Artea. Bajo el título de “Horizontes lejanos”⁴⁰⁸, y en aplicación del argumentario con el que abre el texto (las utopías/ucronías fílmicas en EEUU y la Rusia soviética) al caso vasco, Jaio se pregunta:

*“¿es posible hablar de política (y políticamente) a través de los mecanismos que proporciona la ficción?”*⁴⁰⁹.

La pregunta en torno a la representación política vuelve a la palestra para reivindicar el uso de *“la historia reciente de las políticas (culturales, económicas, urbanísticas...) de las diferentes instituciones públicas competentes en el territorio de la Comunidad Autónoma Vasca”*⁴¹⁰ en la creación artística. No obstante, la investigación en torno a la repetición simbólica en el contexto local -el texto hace un recorrido sobre la repetición como ejercicio contemporáneo y la subrogación de ésta al hecho mecánico- queda estéril: Jaio no desarrolla estos elementos de repetición cultural y comunitaria ni identifica los dispositivos mecánicos de la representación política en el País Vasco.

b) Otros premios y concursos

La importante estructura pública de becas, premios y exposiciones ha tejido una red artística público-privada que se retroalimenta en sus diferentes formas. Por ello, además de Gure Artea, existen certámenes locales, provinciales y autonómicos que también han procurado un catálogo adscrito a sus selecciones si bien, el valor curatorial y teórico de la mayoría es mínimo. Los catálogos de las exposiciones y premios de arte emergente como

⁴⁰⁷ *Gure Artea 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2008.

Los artistas de esta edición fueron: Lorea Alfaro, Atoma, Nadia Bakarte, Inazio Escudero, Mikel Eskauriaza, Iñaki Imaz, Iratxe Jaio/Klaas Van Gorkum, Maider López, Asier Mendizabal, Kiko Pérez, Xabier Salaberria y Manu Uranga.

⁴⁰⁸ Jaio, Miren. “Horizontes lejanos” en *Gure Artea 2008*, págs. 33-47.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, pág. 41.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

Getxoarte o Jóvenes Artistas de Pamplona no cuentan con justificación teórica en sus páginas (a excepción de puntuales *statements* de los propios artistas). Sin embargo, otros certámenes intentan cada año introducir un plano teórico para la reflexión y debate en torno a la selección propuesta y en general, alrededor de las distintas vicisitudes del arte contemporáneo vasco.

El programa alavés “Inmersiones”, iniciado en 2008, es una iniciativa público-privada y *“un dispositivo creado para atender a las producciones artísticas y culturales más próximas que precisan de nuevos espacios para su emisión”*⁴¹¹. Además de exposiciones, Inmersiones organiza congresos, talleres y demás actividades para el fomento de artistas emergentes del País Vasco y Navarra. La muestra, que desde 2011 es temática, recoge en sus catálogos anuales la colaboración de diversos agentes culturales y de los propios artistas quienes contextualizan y analizan la práctica de los autores seleccionados en el contexto de cada temática anual.

El “Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa” es un premio bianual histórico organizado por la Diputación Foral de Gipuzkoa desde 1923 que entronca con la primera ola del vanguardismo vasco representada por Oteiza⁴¹², Balenciaga y Lekuona. El certamen, rebautizado en 2013 como “Programa de artistas noveles de Gipuzkoa”, ha intentado alejarse de la inercia histórica para emprender un camino más contemporáneo con la introducción de un comisario para cada edición. No obstante, la línea de la auto-referencialidad que todos los premios y concursos presentan se mantiene también en este programa. Asimismo, expone idénticos problemas a otros certámenes como, por ejemplo, las tensiones entre lo local y lo global, la representación de lo político en el contexto vasco o el problema curatorial que supone la acotación territorial de una selección de artistas diversos y heterogéneos. A este último punto se refirió Fernando Golvano en su texto para el catálogo de 1999:

⁴¹¹ Fuente: <https://inmersionesgasteiz.wordpress.com/acerca-de/>

⁴¹² Jorge Oteiza ganador fue el primer premio de escultura en el Certamen de Artistas Noveles de Gipuzkoa en 1931 y 1933.

*“la proliferación de acontecimientos y mediaciones artísticas favorecen el establecimiento de nuevas afinidades estéticas que traspasan las fronteras nacionales”*⁴¹³

Golvano consiguió unir la problemática curatorial a las tensiones territoriales. Asimismo, ante la imposibilidad de un línea curatorial fuerte (a consecuencia de la heterogeneidad en la cartografía del arte guipuzcoano contemporáneo) Piedad Solans apuntó, en el catálogo de 2001, que los jóvenes artistas *“acusan más la huella de la pantalla, el plástico, el neón y el cristal que el peso y la impronta de la madera, la piedra o el mármol de la tradición vasca”*⁴¹⁴ evitando, por tanto, trazar una genealogía hacia los años sesenta.

El homólogo vizcaíno del “Programa de artistas noveles de Gipuzkoa” es “Ertibil Bizkaia” que desde 1983 y bajo el subtítulo de “Muestra Itinerante de Artes Visuales” recoge a los artistas emergentes de la provincia de Bizkaia bajo el auspicio de la Diputación provincial que, en su faceta más populista, traslada la exposición a diferentes pueblos de la provincia con el fin de aumentar su difusión. Xabier Sáez de Gorbea comenzó en 2010 la tarea de contextualizar el concurso, escribiendo para los catálogos. De este modo, y desde una perspectiva histórica, Sáez de Gorbea analizó y conceptualizó el concurso, incidiendo en el carácter meta-concursal de los certámenes del País Vasco. Asimismo, en el catálogo de 2012 recogió una extensa descripción histórica del arte vizcaíno entrelazando Ertibil con toda una tradición del contexto local sin por ello menospreciar la heterogeneidad de las últimas generaciones. Jaime Cuenca recogió el testigo de Sáez de Gorbea y de 2013 a 2015 se encargó del texto curatorial que acompaña el catálogo, siguiendo con la tendencia historicista de Sáez de Gorbea y auto justificando la elección de cada una de las heterogeneidades presentadas.

Para la edición de 2016, Mikel Onaindia continuó la estela de sus antecesores y volvió a presentar un texto extenso haciendo una historia de las becas y mecenazgos a artistas en la provincia de Bizkaia y una justificación del modelo de Ertibil. Más allá del virtuosismo histórico revelado por Onaindia (que contribuye, paradójicamente, *“a la defunción*

⁴¹³ Golvano, Fernando. “Pequeños comienzos plurales” en *XXXVIII Certamen de Artistas Noveles*. Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999, pág. 9.

⁴¹⁴ Solans, *XXXIX Certamen de Artistas Noveles*, pág. 7.

*efectiva de la crítica y la ausencia de un verdadero debate teórico*⁴¹⁵, punto señalado por él mismo) se presentan, de nuevo, los problemas curatoriales intrínsecos de estos certámenes provinciales:

*“¿Es pertinente actualmente discriminar positivamente entre los creadores que tengan derecho a recibir ayudas aplicando criterios geográficos, de edad o renta patrimonial?”*⁴¹⁶.

⁴¹⁵ Onaindia, Mikel. “¿Cómo se debe apoyar la creación artística contemporánea más joven?” en *Ertibil Bizkaia 2016 Muestra Itinerante de Artes Visuales*. Editado por Mikel Onaindia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2016, pág. 11.

⁴¹⁶ *Ibidem*, págs. 11-12.

3.3. Conceptos extrapolados, posiciones curatoriales y marco teórico

El análisis histórico y textual de la relación entre arte y teoría en el País Vasco arroja un escenario limitado: por una parte, los agentes presentes en la producción teórica resultan de unos pocos nombres, aunque de perfiles muy diversos. Así, filósofos (Fernando Golvano, Bartomeu Marí y Galder Reguera), historiadoras del arte (Miren Jaio, Nekane Aramburu, Rosa Martínez y Piedad Solans), críticos y comisarios (Leire Vergara, Guadalupe Echavarría, Peio Aguirre y Aimar Arriola) o artistas (Juan Luis Moraza) han compaginado labores de escritura, comisariado, gestión cultural, investigación y mediación. Por otra parte, destaca la escasez de textos que, además, son breves y en su mayoría producidos como elemento auxiliar o justificación a un certamen o exposición, es decir, con un tangible menosprecio hacia la estética como disciplina autónoma. No obstante, cabe apreciar la pluralidad de respuestas teóricas al fenómeno del arte vasco y el desarrollo de múltiples discusiones y controversias provenientes de la tensión primigenia entre idiosincrasia local y la voluntad de universalización y comunicabilidad dentro del panorama artístico internacional.

La globalización ha marcado la agenda cultural de las últimas décadas y en consecuencia, desde finales de la década de los setenta el arte vasco ha adquirido unas características globales que permiten insertar la praxis realizada en el País Vasco en el panorama global. Además, los desplazamientos de los centros de poder político y culturales tradicionales permitieron la visibilización de la periferia y la emergencia de las diferencias específicas (culturales, sociales, políticas) de estos lugares. Esta coyuntura fue beneficiosa para situar el arte vasco dentro del comercio global de diferencias, sin embargo, el desgaste es acusado: el mercado de diferencias transnacional está sobresaturado. Paradójicamente, el reclamo de visibilidad dentro del arte en la era de lo global deviene homogéneo y la reivindicación de la diferencia se disuelve en una gama uniforme de movimientos de lo local, es decir, una multiplicidad de voces-otras resueltas de forma idéntica.

En este sentido, tanto la actividad artística vasca como la teórica se enmarcan dentro del contexto *glocal* (tal y como Golvano indicó en el texto para la exposición “Kairós

Contemporáneo”⁴¹⁷) en la medida que el objetivo es situar el arte vasco (lo local) en lo global. Pero ¿está lo local (o lo nacional y particular) confrontado a lo global? El contexto *glocal* integra e incorpora lo local a aquello global y la multiplicidad de particularidades es vinculada en lo global. Por consiguiente, enmarcarse dentro de la *glocalización* supone mantener una relación cíclica entre ambas esferas. La permanencia en constante tensión entre elementos globales marca el entorno productivo donde se desarrolla la estética vasca.

Una vez establecido el marco contextual, la red conceptual también oscila dentro de esta partición: especificidad, territorialidad o regionalismo han de vincularse e incorporar heterogeneidad, pluralidad e internacionalización. Ambos marcos, contextual y conceptual, parten de la relación entre idiosincrasia local y dimensión global del arte que se despliega productivamente en numerosos campos que conforman el espacio de entendimiento en la teoría del arte en el País Vasco. En esta situación, ¿desde qué espacialidad se ha de situar el arte en el País Vasco para resultar pertinente para la práctica internacional? ¿Qué dispositivos teóricos y plásticos puede utilizar el arte vasco para dar a conocer su idiosincrasia local? En definitiva, ¿cómo integrar lo local en lo global?

Todas estas son cuestiones, claves para la teoría del arte vasco, se desarrollan y despliegan en ámbitos entrelazados⁴¹⁸:

⁴¹⁷ Golvano, “Contextos críticos, arte y escritura”, pág. 55.

⁴¹⁸ Para este apartado se agrupan y extraen, temáticamente, seis planos claves para la teoría del arte vasco contemporáneo (planos sociopolítico, identitario, económico, herencia local, comunitario y curatorial), todos ellos extrapolados de los textos analizados en los apartados precedentes. Asimismo, para cada apartado, se apunta a los autores que han analizado cada una de las cuestiones. Por último, se plantean las preguntas clave para el desarrollo de una teoría del arte pertinente en clave transnacional.

3.3.1. Plano sociopolítico

La relación entre arte y política ha sido un vínculo creativo para el arte vasco (Golvano). A finales del siglo XIX, la noción de “arte vasco” o “estilo vasco” se creó con una función política, es decir, con la finalidad de dotar al recién nacido nacionalismo vasco de una simbología. Posteriormente, la VV renovó estos conceptos con el objetivo de universalizar las particularidades de la vida socio-cultural vasca. Además, el lenguaje abstracto de la vanguardia ofreció un correlato simbólico a la lucha antifranquista y a las demandas sociopolíticas durante las etapas de dictadura y transición. El uso de la abstracción como correlato de lo político fue un caso único en el contexto internacional. La rentabilidad simbólica de la VV fue abrumadora y su éxito social sobresaliente: la abstracción se convirtió en el relato visual de “lo vasco” (Jaió). Esta identificación provocó que, en el establecimiento de las nuevas instituciones vascas durante los primeros años de democracia, la simbología oficial adoptada fuese la abstracción. Así, logos e imágenes oficiales se adscribieron a la estética abstracta e incluso se encargaron trabajos realizados por los propios artistas de la VV. A pesar de la oficialización del lenguaje abstracto, muchos de estos símbolos han guardado su peso sociopolítico por lo que el uso de estas imágenes guarda una connotación local innegable.

Asimismo, cabe destacar la importancia histórica que los propios artistas tuvieron durante las luchas políticas y sociales de las décadas de los sesenta y setenta. Jorge Oteiza, Néstor Basterretxea o Agustín Ibarrola fueron agentes activos tanto en la renovación de la vida cultural vasca como en sus reivindicaciones públicas. Posteriormente, esta exigencia de posicionamiento político hacia los artistas vascos se fue diluyendo. No obstante, la tensión permanece como una cuestión de distancia: por una parte, la intervención en relación a la demanda histórica de compromiso (¿cómo transformar este plano político de los artistas en elemento para el análisis artístico?) o de acuerdo con nuevas formas de implicación como, por ejemplo, el anonimato ya que, en la actualidad, no hay necesidad de pasar por la filiación política para transformar el espacio de lo político. Por otra parte, el distanciamiento mediante la demanda de objetividad investigadora y sin adscripción política (Marí y Echevarría), en relación a algunas prácticas internacionales.

¿Cuál es, hoy en día, el peso del contexto socio-político local en la creación artística? ¿Se ha resuelto el problema de la representación de la especificidad vasca? ¿Ha sobrevivido la herencia vanguardista del artista comprometido con el entorno? En definitiva, ¿cómo expresar contemporáneamente el compromiso político?

3.3.2. Plano identitario

En relación a la lucha política se encuentra el aspecto identitario. El vínculo entre identidad estilística e identidad nacional surgió con el nacionalismo de finales del siglo XIX y continuó durante la vanguardia. La renovación de la VV fue doble: formal e identitaria. Además de una oposición plástica al academicismo, el objetivo fue la renovación del discurso identitario a través de conceptos cosmopolitas e internacionales. De este modo, el propio Oteiza siempre trabajó desde la voluntad universalizadora del “estilo vasco”: su objetivo fue dotar a la cultura vasca de un valor universal a través de su redefinición desde la diferencia.

Sin embargo, la inserción de los postulados posmodernos y el mundo globalizado puso en jaque el sujeto moderno y en consecuencia, el programa identitario del nacionalismo vasco. La confrontación entre el sujeto posmoderno fragmentado y el aspecto identitario, se traduce, geopolíticamente, en un espacio desterritorializado que choca frontalmente con las reivindicaciones nacionalistas.

El debilitamiento del sujeto identitario tuvo consecuencias, también, a nivel simbólico y social: el fuerte arraigo de correlato estético de la lucha sociopolítica conllevó la problematización y revisión de todos los postulados derivados del imaginario simbólico (Jaio). Así, las categorías de validación y rechazo establecidas en la sociedad vasca fueron puestas en cuestión a consecuencia de la problematización de la identidad nacionalista (Martínez). La imagen totalizadora del sujeto moderno fue sustituida por una amalgama de identidades híbridas, alternativas y en conflicto que anidaron dentro de la sociedad

vasca mientras que el mito nacionalista y la identidad totalizadora sobreviven en las instituciones (Moraza y Jaio).

En definitiva, ¿tiene alguien autoridad para hablar de la identidad de un grupo? ¿Es necesario renovar el mito nacionalista desde los nuevos modos de etnografía contemporánea (Moraza)?

3.3.3. Plano económico

Desde finales del siglo XIX, la tensión entre modernidad y tradición está presente en el arte vasco. El nacionalismo clásico, adscrito a una estética tradicionalista, se confrontó primero a la modernidad representada por las posiciones vanguardistas. Sin embargo, la dicotomía se invirtió durante la oficialización de la VV, a finales de la década de los setenta: el nacionalismo, representado ahora por la abstracción, se enfrentó a la contemporaneidad simbolizada en la amalgama de movimientos posmodernos y globalizadores (Marí, Echevarría, Golvano y Moraza). Hoy en día, el proceso de terciarización económica que viene sufriendo la sociedad vasca desde finales de los años noventa ha vuelto a confrontar progreso con nacionalismo, ya que el rápido movimiento hacia el nuevo modelo económico homogeneizador no ha permitido la emergencia de la diferencia identitaria vasca (Aguirre).

Por último, cabe destacar la última gran paradoja nacionalista en relación al contexto global: el Museo Guggenheim Bilbao. La gran apuesta económica del Gobierno Vasco nacionalista consistió en el establecimiento de un museo de marca global en una región de fuerte arraigo identitario. A pesar de la arriesgada inversión, un museo de proyección internacional se ha convertido en el símbolo de una nación que insiste en su identidad diferencial (Jaio) y que, además, no ha procurado una relación horizontal entre los órganos de gobierno locales y neoyorquinos. El panorama cultural de homogeneización que promulga el MGB (cultura como instrumento hegemónico del capitalismo avanzado)

hace que el conflicto identitario permanezca irresuelto (Jaio), en la medida que el MGB tiende hacia el desarraigo territorial.

Cuando la cultura es medida en términos de utilidad, rentabilidad e instrumentalización ¿tiene sentido plantear una nueva relación entre política y cultura? ¿Es necesario “re-humanizar” el plano cultural?

3.3.4. Herencia local

La gran mayoría de los textos analizados resuelven en dotar de gran importancia al contexto local vasco. El hecho de percibir un imaginario sensible tan particular como el de la VV y compartir un contexto sociopolítico cargado de tensiones se ha de presentar como una oportunidad creativa. La apelación y presencia constante a esta herencia presenta el problema de mitificar y fetichizar la “genealogía Gaur” (Aguirre), impidiendo el trabajo de recodificación crítica demandado. La oficialización de la genealogía vanguardista, el enquistamiento en la abstracción y la recuperación constante de estos nodos de transmisión son los elementos que estancan la producción contemporánea. La relación entre herencia y creación ha de ser horizontal y conflictiva, no lineal y mitificada. Por consiguiente, desapropiarse de la herencia hace posible una nueva experiencia de lo local. De este modo, la relación entre arte y herencia local puede continuar como motor creativo.

A pesar de la tendencia histórica, la emergencia de la especificidad de lo local en el arte contemporáneo vasco no surge de la apología del hecho identitario sino de los trabajos de reconstrucción de la herencia simbólica vasca y sus connotaciones sociopolíticas. Moraza, Aguirre o Golvano dan muestra de la creciente tendencia de artistas que trabajan desde los dispositivos de archivo o memoria con el fin de recodificar la herencia local a través de estos mecanismos contemporáneos. De este modo, los artistas asumen su historicidad y recogen el legado simbólico, social y político como elemento sintáctico de su práctica. Mediante nuevas narrativas aprehendidas del arte internacional analizan,

deconstruyen y problematizan la herencia recibida con el fin de poner en cuestión las categorías de validación de la comunidad vasca.

A nivel temático, tanto la experiencia colectiva del conflicto vasco como la particularidad del imaginario abstracto conforman dos fuentes de investigación pertinentes en el contexto global, a través de la extrapolación de aquellos elementos locales que puedan ser comunicables de manera universal. Asumiendo esas características, una parte de la praxis contemporánea, en su relación con lo político, ha dado un giro hacia lo histórico y la memoria. A consecuencia de este viraje el arte ha insistido en una técnica y metodología en correspondencia con elementos de archivo, geográficos y formas cercanas al documentalismo. Igualmente, a nivel curatorial, la contextualización se presenta como una forma contemporánea, confrontada al clásico *white cube*.

La interdependencia entre ambas esferas es, por tanto, ineludible, pero ¿cómo identificar los elementos pertinentes? ¿Cuán críptica ha de ser la apelación al contexto local para no caer en la homogeneización, pero para tampoco resultar ininteligible? ¿Es el arte que trabaja con la memoria y la historia un arte político (o comprometido)?

3.3.5. Plano comunitario

Para la redefinición de las esferas de lo político y lo artístico y su interrelación, se demanda una nueva espacialidad para que la relación fluctúe más allá del acotamiento identitario, administrativo o diferencial. El movimiento de desterritorialización y las identidades colectivas han fragmentado los Estados-Nación modernos, provocando un sinfín de nuevos espacios desde donde situar la práctica artística. En este contexto, la presentación del País Vasco como territorio híbrido (Aguirre) permite resignificar el espacio político y territorial desde una lógica no binaria.

Precisamente, los nuevos modos narrativos (por ejemplo, la “Técnica Vasca” acuñada por Aguirre) permiten construir un intra-relato de la herencia histórica vasca más allá de

categorías de validación clásicas. Sin embargo, ¿ofrecen las nuevas narrativas un espacio y tiempo para el pensamiento o solamente una fábrica de adiestramiento en habilidades y técnicas?

La integración entre heterogeneidad y localismo, a nivel plástico, se presenta mediante la inserción del contexto local como elemento temático de investigación, para ser tratado a través de un lenguaje formal internacional y variado. Así, la intervención en lo político y la reconstrucción del imaginario simbólico (Martínez) se da por medio de modos narrativos plurales y diversos. La heterogeneidad y la apertura permiten no encerrarse en las propias referencias y discursos. La relación creativa entre arte plural y contexto local posibilita a la comunidad pensarse a sí misma, es decir, resignificarse. Paradójicamente, la permeabilidad de los límites de lo local en la era global es la pérdida de comunidad: la resignificación del contexto local es posible al pensar hacia afuera (al adquirir la nueva espacialidad) y, sin embargo, a la comunidad no le queda sino replegarse en sí misma o perderse.

La contraposición clásica entre la identidad individual (de cada artista) y la identidad colectiva (el trabajo desde la herencia vasca) es resuelta mediante la posibilidad de pensarse en el contexto global (en el espaciarse hacia afuera): la elección individual de cada artista de insertarse dentro o fuera de su comunidad y, por consiguiente, haciendo posible una multitud de respuestas para el trabajo desde la recodificación de la herencia local.

Asimismo, la importancia histórica de la colectividad en la historia del arte vasco desde el movimiento de la EV hasta las agrupaciones artísticas contemporáneas, asociaciones independientes y otros modos asociativos han sido vitales y muy activas en el contexto cultural vasco. La colectividad vendría a reformularse, contemporáneamente, en el aspecto comunitario de los artistas (Aramburu y Golvano) que, aunque con praxis individuales diversas, recogen un trabajo desde la herencia local.

Sin embargo, la importancia histórica de los escultores de la VV y la abundancia de artistas que trabajan, hoy en día, con la instalación (habiendo hecho un recorrido que pasa por la deconstrucción de la escultura llevada a cabo, en los años ochenta, por los

artistas alrededor del grupo de Nueva Escultura Vasca) evidencian una agrupación formal innegable (Moraza). ¿Es esta la “Técnica Vasca”? ¿Es el trabajo desde la instalación la habilidad aprehendida en la comunidad?

En este contexto, una nueva paradoja surge en relación a la última generación de artistas que trabajan desde la instalación (Moraza y Martínez): su inserción dentro del relato Gaur – NEV ha oficializado su estirpe que ha quedado representada, inclusive, dentro del MGB, haciendo patentes las tensiones entre hegemonía cultural y trabajo desde lo local. Por tanto, ¿cómo horizontalizar esta genealogía para poder resignificar el contexto local y comunitario?

En contra de la práctica que incide en la historicidad del arte vasco, las voces críticas (Reguera) parten de que la heterogeneidad presente en el arte vasco resulta de la propia dinámica de las tendencias internacionales y que, por lo tanto, no hay factores estilísticos, formales o temáticos identificables.

Por último, situarse en la intersección entre lo global y local concierne al plano de la comunicabilidad: tanto el cripticismo (Aguirre) como la homogeneización de la práctica artística impedirán la comunicación de la especificidad local. Sin embargo, ¿cómo recurrir a lo comunicable en un contexto de crisis de la palabra?

El consenso como práctica política y artística permite extraer los aspectos compartibles y sustituibles en diferentes comunidades de sentido y, en el arte de la era de lo global proporcionan un entendimiento estético a un disenso político. Más allá de la palabra, el arte vasco ha de hacer partícipe al espectador global de la experiencia del imaginario simbólico vasco y sus particularidades. En esta exposición, se permitirá la resolución de conflictos políticos tanto a nivel local como global (Marí y Echevarría).

3.3.6. Plano curatorial

La tensión entre globalidad y territorialidad también tiene su traducción como problema curatorial. Las instituciones públicas crearon un sistema de certámenes y becas para ayudar, promocionar y divulgar el trabajo de los artistas vascos, tanto a nivel local como internacional. Sin embargo, las contradicciones surgieron desde el inicio en la gran mayoría de certámenes: la selección dentro de la gran heterogeneidad de propuestas artísticas no permite un atlas territorial del arte vasco, solo una selección sesgada e intencional.

La demanda de especificidad por parte de las instituciones públicas se ha visto sobrepasada por la pluralidad del arte vasco. El problema entre territorialidad y universalidad se produce en la medida que la necesidad de justificación curatorial de un certamen provoca una cartografía sesgada del panorama artístico vasco, homogeneizando las respuestas artísticas. Además, la voluntad de proteccionismo de las instituciones públicas acrecienta este problema curatorial (Vergara).

A pesar de todos estos impedimentos teóricos, los certámenes y becas se han mantenido y sobrevivido en la medida que la red cultural institucionalizada es un espacio de visibilidad y reconocimiento, es decir, un espacio de control. El sistema público de ayudas ha derivado en la creación una red endogámica que provoca numerosas tensiones, disputas y nuevos problemas teóricos y curatoriales.

La denuncia de una red endogámica donde unos pocos agentes culturales retroalimentan un sistema público-privado de galerías, premios y exposiciones (Reguera) reside en la legitimación de unas temáticas y estilemas por encima de otras tendencias que derivan en un mapa irreal del arte vasco. Con el fin de insertarse dentro de una red de becas y premios con alta rentabilidad económica se han producido casos donde artistas han simulado un estilo (Reguera y Solans) para satisfacer las supuestas exigencias del jurado. El número de personas que copan estas posiciones es reducido y crean un sistema cerrado de (re)conocimiento. En esta trama, destacaba la figura de Sáez de Gorbea quién además de ser co-propietario de una galería privada, copaba los jurados de numerosos certámenes públicos e incluso, recibió el premio Gure Artea en 2012. La figura de Sáez de

Gorbea ilustra a la perfección la endogamia de la red artística vasca y el peligro de los intereses privados para-con el poder de elección dentro de un sistema público y, en consecuencia, pone en cuestión la legitimidad de las cartografías y relatos presentados. En el mismo orden, se descubren nombres de artistas y comisarios que se repiten a lo largo de años y certámenes, acotando los premios a unas dinámicas legitimadas por repetición y no dando cuenta de la heterogeneidad en el afuera.

Asimismo, cabe destacar la dependencia de la práctica discursiva hacia los textos curatoriales. La exigencia de insertar un escrito como acompañamiento a los catálogos (Arriola) ha provocado, precisamente, la necesidad de justificar teóricamente la elección de los premiados o los seleccionados en una exposición, dando lugar al acotamiento y posición teórica irreal del arte vasco (Vergara y San Martín): los problemas planteados en los catálogos hacen surgir la temática autorreferencial de los propios certámenes. En los textos se pone en cuestión su propia dinámica, desplegando una cuestión metareferencial sobre su validez como representación de un contexto local que va más allá en cada certamen. El caso más destacado sería Gure Artea que, desde su establecimiento en 1982, ha mutado de formato en varias ocasiones con el fin de renovarse y responder a sus problemas intrínsecos. La solución propuesta parte, igualmente, de la inserción en una nueva espacialidad (Vergara) que, más allá de lo territorial, permita un espacio de intercambios, retroalimentación y comunicación productiva y no sesgada.

4. UNA PROPUESTA PARA LA INVESTIGACIÓN

En un contexto donde el arte oscila entre la homogeneización global aprehendida del Museo Guggenheim Bilbao (en adelante MGB), una política cultural que tiende hacia la estetización y la demanda de una plusvalía económica o urbanística a sus proyectos culturales, una oficialidad artística en relación a una herencia vanguardista ahora folklórica y kitsch y una red artística alternativa potente y heterogénea, el País Vasco se sitúa en una encrucijada a la hora de generar un discurso teórico en torno a su práctica artística local.

Del análisis del recorrido histórico y de los textos recogidos en el Capítulo 3 (“Arte y Teoría: Especificidad y Pluralidad”), se recogen dos grandes tendencias teóricas a la hora de caracterizar la relación que lo local y lo global tienen en la práctica contemporánea vasca: por una parte, la reivindicación de una plástica donde el contexto local tiene un gran peso y, por otra parte, la dificultad de cartografiar una heterogeneidad de propuestas temáticas y formales. Las tensiones son muy variadas, en planos que oscilan desde lo político hasta lo económico.

La utilización por parte del arte contemporáneo vasco de elementos políticos y simbólicos locales concretos requiere de una nueva configuración de la relación entre arte y política, sostenido sobre un nuevo modelo de espacialidad. El objetivo será la emergencia de lo común y para ello, más allá de planteamientos dualistas, se ha de problematizar, por una parte, la herencia local y, por otra parte, la homogeneización globalizadora.

En consecuencia, y con el objetivo de vislumbrar la relación entre lo local y lo global de un modo no dicotómico, la presente propuesta parte de la inserción del arte en una nueva espacialidad, esto es, en un plano comunitario: este espacio de lo común, que no es ni público ni global sino refractario a las categorías conceptuales binarias tradicionales, permitirá un lugar en-el-límite de diferentes esferas de sentido. De este modo, el arte permitirá el análisis de los procesos estructurales y los consensos sociopolíticos

heredados con el fin de rearticular la conexión entre imágenes, signos y espacios y capacitar para la inauguración de nuevas comunidades de sentido.

Por lo tanto, arte, política, localidad o universalidad no se presentan como elementos enfrentados sino como diferentes esferas vueltas hacia el límite y expuestas las unas hacia las otras, permitiendo el intercambio de singularidades. La recuperación de lo local parte de la determinación de las singularidades, en tanto insertas dentro de una comunidad de sentido, pero en absoluto de manera substancialista. Este nuevo modo relacional comunitario entre singularidades procurará una nueva actitud hacia las imágenes que permitirá desbordar el terreno particular o local y evitará la fetichización de imaginarios locales.

La exigencia de lo común, en relación a las esferas artísticas y políticas contemporáneas, es la demanda de un lugar de resistencia y conflicto donde recodificar los consensos establecidos por el pensamiento homogeneizador. Por ello, también en el contexto vasco, la emergencia de lo común ha de pasar por la complejización de la relación con el contexto local: testar los límites de lo local (en una doble inflexión: Euskadi como autonomía periférica de un estado periférico) desde un análisis estructural que permita trabajar desde el imaginario político y simbólico vasco con el fin de visibilizar los mecanismos heredados. Para ello, con el fin de presentar un arte crítico que desenmascare el contexto político y simbólico vasco desde una nueva espacialidad, se presenta, en el presente capítulo, un análisis en tres planos:

Primero, la presentación de la nueva espacialidad como el lugar del en-común, una ontología relacional más allá de lógicas identitarias binarias. De este modo, el objetivo es evitar enfrentamientos clásicos entre lo local, nacionalismos, globalidad, tradición, modernidad o especificidades. Desde la alteración semántica del término “comunidad” que hicieron, en contra de una tradición substancialista, pensadores como Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy o Giorgio Agamben, se presenta una genealogía filosófica que potencia la relación. Posteriormente, Roberto Espósito introdujo la relación de la comunidad con la política, mediante la biopolítica afirmativa en la dialéctica entre comunidad e inmunidad.

Segundo, y una vez acotada la nueva espacialidad propuesta, se analiza la revisitación que Jacques Rancière realizó sobre el arte político como arte crítico: situada, también, en la reivindicación de lo común permite un análisis estructural del imaginario político y simbólico local, y pone en evidencia los consensos a través de prácticas artísticas en-el-límite. Rancière alude a una nuevo campo de lo sensible, en tanto común, un lugar para la resistencia y el disenso donde resignificar los mitos heredados.

Por último, en la relación entre arte e infraestructura, se ha de plantear un nuevo sistema entre política, economía y cultura. Es necesario volver a humanizar el plano cultural para presentar la cultura como un lugar para el conflicto, dejando de lado la estetización de la cultura basada en un modelo de gestión que toma al MGB como fetiche. Estos nuevos lugares culturales del en-común permitirán la introducción del disenso en torno a las ruinas (industriales, políticas o prehistóricas), con el fin de evitar un relato holístico de la memoria colectiva.

Para ilustrar estas tres facetas teóricas, la propuesta se completa con el análisis de tres artistas (Asier Mendizabal, Ibon Aranberri y el colectivo Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum) y la selección de un grupo de obras e intervenciones artísticas de cada uno de ellos, en correspondencia con esta nueva espacialidad propuesta. A nivel de infraestructura, se presentan dos espacios de producción e investigación artística independientes (consonni y Bulegoa z/g) que exploran y promueven un modelo alternativo de gestión e investigación cultural.

4.1 Comunidad: una nueva espacialidad

El reclamo de atención en el contexto internacional, la voluntad de representar una idiosincrasia local dentro de la red global o el peso del contexto socio-político en la praxis contemporánea son los principales problemas emergidos en apartados anteriores. Todos los planos descritos (sociopolítico, identitario, herencia local, curatorial, económico y comunitario) responden a un marco conceptual de opuestos. Más allá de exotismos, diferencias y del confrontamiento hacia el otro-diferente y los contextos-otros, la voluntad de integrar las particularidades locales en un mundo global desterritorializado deviene en constantes contradicciones.

La voluntad de trazar una memoria sobre un arte heterogéneo en clave localista impide precisamente, la relación con la alteridad, en la medida que la exaltación de la particularidad (con el fin de salvaguardar la idiosincrasia local) constriñe la apertura hacia el otro, imposibilitando un intercambio sensible horizontal y relacional. A nivel político, la intención de protección de las sensibilidades locales, dentro del catálogo de diferencias periféricas del mundo globalizado, no permite el análisis estructural de la representación ideológica o el desocultamiento de los mitos heredados.

Por lo tanto, ¿es necesario una nueva espacialidad para la redefinición del arte vasco desde una posición no-dualista?

La revalorización del concepto de “comunidad” que, desde finales de los años ochenta, han llevado a cabo pensadores como Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben o Roberto Esposito (apoyados sobre una genealogía y diálogo que atraviesa a Martin Heidegger, George Bataille y Maurice Blanchot) permite la alteración semántica del concepto histórico para presentarse como “ser-en-común” o “estar-con-otros”. De este modo, se plantea una ontología relacional, es decir, de la importancia de la partícula “con”. En este espacio relacional se sitúa a las singularidades fuera de sí mismas, con el fin de potenciar la relación por encima de lo individual sustancialista:

“El con- de la existencia compartida señala un pensar la comunidad, entendida como la co-presencia inagotable de unos con otros en nuestra radical finitud. En esta elaboración “en común” de la idea de comunidad sobre el trasfondo del ser-con heideggeriano, la cuestión de lo impersonal será la clave para poder pensar el con-de la existencia”⁴¹⁹.

Estas particularidades forman una comunidad, aunque rechazando cualquier criterio de pertenencia. Apuntando a lo colectivamente significativo y a lo comunicable más allá de la barrera de lo local se desarrolla el ser como relación, es decir, el ser como comunidad. Esta reivindicación comunitaria requiere una redistribución del espacio, una nueva espacialidad donde la condición de posibilidad sucede en lo común. El espaciamiento afuera de sí mismo constituye el movimiento para exponerse al otro: en esta exposición de singularidades resulta el ser de la comunidad.

Esta nueva comunidad plantea una relación con el otro exterior constitutiva de uno mismo. La redistribución del espacio entre idiosincrasias locales permite evitar las dicotomías identitarias pero, al mismo tiempo, expone de manera comunicativa a distintas singularidades de múltiples esferas de sentido. En efecto, la pluralidad de voces es necesaria para el desarrollo de las particularidades.

En definitiva, al partir de la resignificación misma del plano comunitario, la región vasca ha de ser capaz de recodificar su propia esfera de individualidades múltiples, híbridas y liminales, evitando la confrontación dualista con el resto de voces e introduciendo una dimensión donde el análisis estructural de los conflictos heredados permita la exposición definitiva hacia la multiplicidad de singularidades.

⁴¹⁹ Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013, pág. 122.

4.1.1 Nancy, Blanchot, Agamben: ontología relacional

La faceta comunitarista presente en la obra de Jean-Luc Nancy recoge la necesidad de hacer una ontología del “con” presente en el “estar-con-nosotros”, lugar donde aparece la comunidad. Nancy apela a la comunidad para deshacer la metafísica del sujeto y sus implicaciones. De este modo, al situarse en una ontología relacional, encuentra lo común: al poner en relación se deshace el absoluto. Por tanto, el ser como relación es la base de la comunidad.

La noción de comunidad se ha visto devaluada por su recorrido histórico. Nancy acusa esta desvalorización al pensamiento alrededor de lo común desde una perspectiva técnica, es decir, cuando *“se trata esencialmente de obra, de operación, de operatividad”*⁴²⁰. Por el contrario, Nancy defiende una comunidad que no se produce sino de la que se hace experiencia y su vivencia contribuye al ser-en-común. La comunidad no puede proceder de la operatividad ya que:

*“supondría que el ser común, como tal, sea objetivable y producible (en lugares, personas, edificios, discursos, instituciones, símbolos: en una palabra, en sujetos)”*⁴²¹.

Con el fin de evitar su operatividad, Nancy recurre al término “desobra” (en francés, *désouvre*)⁴²² propuesto por Blanchot y, recogiendo su legado, caracteriza la comunidad como desobrada: fuera de la esfera productiva, la comunidad sucede cuando, suspendidos en su límite, las singularidades están expuestas, simplemente, hacia otros individuos. Blanchot partió de la experiencia de Mayo de 1968 para ejemplificar la no-operatividad, ofreciendo una descripción del aprendizaje de un ser-juntos más allá del interés utilitario, un común como presencia:

“Mayo del 68 demostró que, sin proyecto, sin conjuración, podía, en lo repentino de un encuentro feliz, como una fiesta que trastornara las formas sociales

⁴²⁰ Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada* (1986). Traducido por Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001, pág. 48.

⁴²¹ *Ibidem*, pág.61.

⁴²² La edición española utilizada como referencia recurre a la traducción del término francés “désouvre” como desobra. No obstante, en la edición chilena la traducción es inoperancia (ver Nancy, Jean Luc. *La Comunidad Inoperante* (1986). Traducción de Juan Manuel Garrido. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000).

*admitidas o esperadas, afirmarse (y afirmarse más allá de la formas usuales de la afirmación) la comunicación explosiva, la apertura*⁴²³.

La apertura permitió una nueva manera de vivir la presencia común, el estar-ahí como un movimiento fraternal, anónimo y universal, es decir, una presencia del pueblo y disolución del hecho social que permitió la desobra del acontecimiento histórico: *“más allá de cualquier interés utilitario, una posibilidad de ser-juntos”*⁴²⁴. Esta declaración en pro de la desobra convirtió a Mayo de 1968 en acontecimiento de la simple presencia del pueblo.

Posteriormente, haciendo alusión a la comparecencia ciudadana de 1968, Giorgio Agamben se refirió a la multitud expuesta como potencia de pensamiento:

*“podemos comunicar con otros a través de lo que en nosotros, como en los demás, ha permanecido en potencia y toda comunicación es sobre todo comunicación no de un común sino de una comunicabilidad”*⁴²⁵.

El desplazamiento desde una comunidad histórica con finalidad técnica u operativa hacia una comunidad desobrada y espacial permitirá, por lo tanto, en el caso concreto del País Vasco, resignificar el peso de su contexto. Al huir de un vínculo comunitario que apela a la obra social, económica, cultural o técnica se accederá a una relación entre distintas comunidades de sentido de un modo abierto y posibilitará una unión más allá del interés particular de cada singularidad. Por ello, a partir de un con-otros libre de intención identitaria (la comunidad no es sujeto), se construye una ontología relacional que deshace los presupuestos absolutos y que permite una relación diferente con el legado político, social y cultural vasco y global. De esta manera, se podrá establecer una presencia del pueblo compuesta por singularidades expuestas hacia distintas comunidades de sentido que permiten el intercambio, recodificación y desenmascaramiento de las relaciones técnico-operativas que han regido el devenir de la historia social, política y cultural vasca.

⁴²³ Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable* (1983). Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 2002, pág. 54.

⁴²⁴ *Ibidem*, págs. 54-55.

⁴²⁵ Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política* (1996). Traducción de Antonio Gimeno. Valencia: Pre-textos, 2001., págs., 98-99.

El análisis de comunidad que Blanchot realizó sitúa al ser singular fuera de sí mismo, es decir, *“el deslizamiento fuera de los límites”*⁴²⁶ con el fin de establecer su relación con el otro, esto es, con la comunidad misma *“la cual no sería nada si no abriera aquello que se expone en ella a la infinidad de la alteridad”*⁴²⁷. La noción de fuera de sí o éxtasis (exponerse a los otros) también es recogido por Nancy: *“el éxtasis (la comunidad) le acaece al ser singular”*⁴²⁸. Este deslizamiento requiere de una redistribución del espacio, esto es, el espaciamento hacia afuera y fuera de sí. Como resultado, la ontología comunitaria de Nancy y Blanchot lleva el *Mitsein* de Heidegger a su radicalidad: estar-en-común es la exposición en sí misma, es decir, el sí-mismo vuelto sobre si (de si y para sí) en la medida que estar vuelto sobre si es un límite en su exposición hacia el otro.

La exigencia de comunidad de Blanchot se basa en la reclama del otro como principio de incompletud: *“la existencia de cada ser reclama lo otra o una pluralidad de otros”*⁴²⁹, es decir, reclama comunidad. La presencia de uno en el prójimo (en francés *“ma présence à autrui”*⁴³⁰) es el límite inalcanzable pero, en la relación con el otro, en la experiencia interior como el desplazamiento hacia afuera de los límites es donde ocurre la comunidad: abierta a la infinidad de la alteridad. En definitiva, se trata de la comunidad que exponiéndose a la infinidad de la alteridad vuelve accesible al otro:

*“La comunidad significa, en consecuencia, que no hay ser singular sin otro ser singular”*⁴³¹

La socialidad del ser humano en tanto comunidad de relación es la base y el lugar desde donde el hombre puede ser pensado. En este nuevo espaciamento, el desplazamiento fuera de sí, *“da lugar, de buenas a primeras, a una interpelación mutua de las singularidades”*⁴³². En la exposición hacia afuera de las singularidades se produce la comunicación en la medida que *“la comunidad es la presentación del desprendimiento (o del cercenamiento), también de la distinción, que no es la individuación, sino la finitud que*

⁴²⁶ Blanchot, *La comunidad inconfesable*, pág. 37.

⁴²⁷ *Ibidem*, pág. 38.

⁴²⁸ Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 22.

⁴²⁹ Blanchot, *La comunidad inconfesable*, pág. 19.

⁴³⁰ *Ibidem*, pág. 23.

⁴³¹ Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 56.

⁴³² *Ibidem*, pág. 58.

*com-parece*⁴³³. En consecuencia, la comunicación no es un vínculo social sino un reparto y com-parencia de la finitud de las singularidades (que es la base comunitaria) y la exposición de los unos a los otros (*“el propio “éxtasis” es comunicación”*⁴³⁴). La relación comunicativa como el ser finito expuesto hacia el afuera es la esencia de la comunidad en la medida que en la presentación o com-parencia del “estar-en-común” no vincula sino expone. El intercambio en tanto apertura hacia la alteridad acarrea una apertura de sentido:

*“la apertura de hermeneúein es en este sentido apertura del sentido y al sentido en cuanto otro”*⁴³⁵.

La fertilidad de esta exposición relacional con una alteridad permite que distintos niveles políticos, sociales o culturales no se encierren en el sentido de su propio contexto sino que se abran hacia un sentido que pueda ser reformulado en la pluralidad de las voces singulares (*“com-participación de las voces, de los signos, de los gestos, de las formas”*⁴³⁶). La comunicación, a la cual no se le requiere un vínculo ni un objetivo social, económico o institucional, da lugar a un espaciamiento donde se exponen y reparten los límites continuamente, evitando el agotamiento de la com-parencia del otro, siempre necesaria para la comunicación de una singularidad.

La recuperación que Nancy realiza del concepto de “mito” de Roland Barthes apela a la reunión comunitaria en torno al relato en cuanto habla. El aspecto performativo del mito reúne a las singularidades que *“escuchando se comprenden a ellos mismo y el mundo, comprenden por qué tenían que reunirse”*⁴³⁷. Por tanto, en relación al relato como puesta en escena, se encuentra la humanidad que, al mismo tiempo, inventa el relato y la función de ese mito:

⁴³³ *Ibidem*, pág. 59.

⁴³⁴ Blanchot, *La comunidad inconfesable*, pág. 39.

⁴³⁵ Nancy, Jean Luc. *La participación de las voces* (1982). Traducción de Cristina Rodríguez y Jordi Massó. Madrid: Avarigani Editores, 2013, pág. 57.

⁴³⁶ Nancy, Jean Luc. *El arte hoy*. Traducción de Carlos Pérez López y Daniel Alvaro. Buenos aires: Prometeo Libros, 2014.

⁴³⁷ Nancy, *La comunidad desobrada*, págs. 84-85.

“la humanidad propiamente mitante, y en esta mitación, propiamente humana”⁴³⁸.

Sin embargo, la necesidad humana de *mitación* exigió que el mito se desplazase hacia su límite, hacia su propia interrupción con el objetivo de poner en evidencia el mito estructural generado en torno al propio relato: *“un mito del mito”⁴³⁹* donde se funda la comunicación en tanto reparto de comunidad. La necesidad de recurrir al aspecto performativo del mito, esto es, al ritual comunitario en torno a poner en habla el mito denota, precisamente, *“la articulación comunitaria del habla mítica”⁴⁴⁰*. De esta forma, el mito participa en el espaciamento de la comunidad ya que *“comunica lo común, el ser-común de lo que revela o relata”⁴⁴¹*, es decir, el reparto de comunidad.

La historia ha llevado al fin y agotamiento del mito: Blanchot ya había establecido que la ausencia de mito es la definición del hombre moderno (la condición del hombre actual⁴⁴²) y Nancy matizó sus palabras refiriéndose a *“la interrupción del mito”⁴⁴³*. La tradición posmoderna suspendió la relación entre habla y mito y, en consecuencia, el mito estructural emerge de modo tautológico: la interrupción del mito se compone en sí mismo de un mito que nombra la ausencia de mito. El carácter estructural del mito revela la dialéctica de los dos sentidos de mito, esto es, *“como fundación y como ficción”⁴⁴⁴* y en esta relación la fuerza de la imaginación emerge:

“el mito se significa a sí mismo, y se convierte de esta manera en su propia ficción en fundación o en inauguración del sentido mismo”⁴⁴⁵.

Por tanto, la imaginación responde a un mito que hace ficción del sujeto, es decir, *“una ontología de la ficción”⁴⁴⁶*. Precisamente, en la dialéctica entre fundación y ficción (lo político y lo poético) brota la propia auto-producción del mito, el ficcionamiento de la subjetividad a todos los niveles.

⁴³⁸ *Ibidem*, pág. 87.

⁴³⁹ *Ibidem*, pág. 91.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pág. 96.

⁴⁴¹ *Ibidem*, pág. 97.

⁴⁴² Blanchot, *La comunidad inconfesable*.

⁴⁴³ Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 90.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, pág. 100.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, pág. 102.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pág. 104.

Situado en el mito interrumpido y habiendo constatado la reciprocidad entre mito y comunidad, ¿es aún posible el ser-en-común? Lo es, en la medida que ser-en-común significa la com-parecencia y, por ende, *“la comunidad no desaparece”*⁴⁴⁷. En este sentido, comunidad significa resistencia, en tanto comparecencia infinita. De esta manera, la pregunta de Nancy emerge:

*“¿hay un mito para esta comunidad de la comparecencia?”*⁴⁴⁸

Blanchot ya había contestado mediante la ausencia de mito. El cambio tipológico de comunidad se produce en la interrupción y el desbordamiento hacia los límites de las singularidades:

*“la interrupción de la comunidad, la interrupción de una totalidad que la realizaría, es la ley misma de la comparecencia”*⁴⁴⁹.

El nuevo carácter comunitario es la singularidad exponiéndose hacia otros seres singulares, la comunicación del en-común y no el intercambio de una ficción en torno a la subjetividad o a la naturaleza. El arte que permanece en lo común participa de un intercambio y apertura de sentido continua, com-partida en la comparecencia:

*“El arte más grande es siempre el arte que mantiene suspendida y retenida toda conclusión en la significación o en la interpretación –y que abre nuevamente la prueba de pensamiento”*⁴⁵⁰

En su aplicación al caso particular vasco, el agotamiento de la ficcionalización del sujeto y los mitos nacionales o identitarios (se ha de tener en cuenta que Barthes dirigía la creación mítica a un grupo concreto al que se le supone un entorno interpretativo similar) se ha de adaptar: la valorización de lo comunal como mera relación de singularidades permite la disolución del mito nacionalista (vasco y español). En este sentido, la necesidad de construcción del mito sobre la especificidad vasca se agota, así como la comunión alrededor de ese mito: no es necesario el arte desde la diferencia sino a partir de la

⁴⁴⁷ *Ibidem*, pág. 110.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, pág. 114.

⁴⁵⁰ Nancy, *El arte hoy*, pág. 77.

relación. La identidad del grupo no es inevitable en su exposición: son las singularidades las que al exponerse, comunican. Por ello, los mitos nacionalistas y/o identitarios resultan interpretaciones y representaciones cerradas que agotan su sentido en torno a una comunidad impenetrable para la alteridad. La nueva tipología comunitaria permitirá un comparecer ante otro ser singular que evite el agotamiento comunicativo y eluda la cerradura comunitaria.

La comunidad del mito interrumpido tiende hacia el límite y a la suspensión, donde tiene lugar la comunidad en tanto desobra. El límite es lo común, no como lugar sino como reparto y articulación de las distintas voces plurales de los seres singulares, es decir, como diálogo. El ser singular (que está expuesto al límite) solo adviene en cuanto reparto de comunicación. Así, la existencia comunitaria inacaba la obra: no hay singularidad holística encerrada en su propia esfera de sentido sino que siempre ha de situarse en relación e inacabada.

La exigencia del reparto de voces es política, en tanto apertura de comunidad e inscripción en la resistencia infinita a la clausura de sentido. Lo político responde al ordenamiento de la comunidad, los distintos modos y relaciones donde las singularidades se exponen, esto es, comunican. Por ello, la voluntad de lo político consiste en resistir ante aparentes comunidades de sentido que operan con una voluntad social, institucional o técnica, es decir, con la intención de obrar en favor de un estancamiento de los significados.

El objetivo de Nancy es abrir una nueva vía del en-común, descifrar la lógica del *Mitsein* heideggeriano (co-estar)⁴⁵¹ y en consecuencia, decodificar las nuevas categorías emanadas de la lógica del “con” como multitud o grupo. Esta dimensión relacional es el juego del en-común:

“es la “filosofía” –o lo que de ella queda en su fin, si ella queda en común-, eso es política, es arte, o lo que queda de él”⁴⁵².

⁴⁵¹ Ver Cuarta Parte “Del ser-en-común” en Nancy, *La comunidad desobrada*, págs. 149-174.

⁴⁵² *Ibidem*, pág. 169.

En definitiva, se ha de hacer vivencia del espacio del “entre”, lugar del en-común en tanto resistencia, ya que la comunidad (y la existencia) se ponen en juego al exponerse al reparto de “en” (“yo soy en”⁴⁵³). La tarea comunitaria (en cuanto política) y filosófica está en exponer y no en (re)presentar. En este sentido, la salvaguarda de la idiosincrasia local responde a una técnica, es decir, a una *“forma acabada de una constitución recíproca del ser y del sentido”*⁴⁵⁴. Sin embargo, al exponerse a las singularidades-otras como tarea comunitaria y filosófica, se puede establecer un estar-en-común que no responda a las categorías dicotómicas establecidas por la técnica a lo largo de la historia.

La nueva espacialidad de Nancy recurre también a un nuevo modelo de historia: *“la historicidad como acto performativo más que como narratividad y saber”*⁴⁵⁵. El rechazo a un modo teleológico de la historia conlleva la exaltación de su faceta performativa y, en consecuencia, a la comprensión de la historia como actividad humana. La transformación de la historia evita la representación del sujeto en ella: *“la historicidad de la historia podría ser hoy lo que incita a nuestro pensamiento a pensar categóricamente “fuera de la idea””*⁴⁵⁶. Por tanto, ¿en qué lugar sitúa esta interrupción de la historia a la hora de hacer una política de la herencia?

En el medio vasco, teóricos como Peio Aguirre han intentado trasladar esta dimensión al contexto local:

*“problematizar las relaciones con el pasado histórico tensando las expectativas sobre la tradición”*⁴⁵⁷.

La insistencia en una historicidad dentro de la historia (en la medida que *“insinúa la necesidad de hacer la herencia, tanto heredarla del pasado como pasarla a futuros destinatarios”*⁴⁵⁸) implica, no obstante, un sujeto histórico determinado por una comunidad de sentido perdida, pero a la que se aspira retornar.

⁴⁵³ Traducción de “j’en suis” del francés, en *Ibidem*, pág. 173.

⁴⁵⁴ *Ibidem*, pág. 171.

⁴⁵⁵ *Ibidem*, pág. 178.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, pág. 184.

⁴⁵⁷ Aguirre, *Herencia e historicidad I, II*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

Por el contrario, la suspensión de la historia sitúa el ahora en un modo espacial y performativo, esto es, *“lo que quiere decir que algo acaece”*⁴⁵⁹ en un espacio de tiempo como comunidad. El espaciamiento del tiempo permite la posibilidad de un nosotros, es decir, *“la posibilidad de ser en común y de presentarnos o de representarnos como comunidad”*⁴⁶⁰. Una comunidad que participa y comparte el espacio de tiempo en la medida que la comunidad misma es este espacio. Por ello, lo transmitido en la historia no son las determinaciones de una comunidad de sentido concreta sino justamente, lo común. La historia acabada, la cual presenta al ser a través de la disciplina de la historia, se deja de lado para presentar una historia en su dimensión de lo común: *“lo común” no está dado como sustancia o como sujeto sino que acaece “como” histórico*⁴⁶¹. De este modo, la historia finita no acaba ninguna representación del sujeto ni denota ninguna esencia o idea *“sino que tan sólo acaece – como ser-juntos”*⁴⁶².

Mientras se continúe en el entendimiento de la historicidad como relato histórico no habrá posibilidad de un nosotros ya que la lógica espectral de la historia contiene una voluntad narrativa en torno a un sujeto:

*“el relato que se establece sobre las generaciones, con sus dinámicas de reemplazamiento, sucesiones, continuidades pero también rupturas, interrupciones, estancamientos, revoluciones y demás”*⁴⁶³,

Por último, Agamben también se sitúa en esta genealogía comunitaria⁴⁶⁴ y se refiere a una singularidad *“que ha de elegir entre la inefabilidad de lo individual y la inteligibilidad de lo universal”*⁴⁶⁵. En la antonimia entre lo universal y lo individual, se transforma la singularidad, en la medida que las puras singularidades no denotan o comunican ninguna propiedad o identidad sino que *“solo comunican ejemplares de la comunidad por*

⁴⁵⁹ Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 187.

⁴⁶⁰ *Ibidem*, pág. 188.

⁴⁶¹ *Ibidem*, pág. 194.

⁴⁶² *Ibidem*, pág. 196.

⁴⁶³ Aguirre, *Herencia e historicidad I, II*.

⁴⁶⁴ Agamben, Giorgio. *The Coming Community* (1990). Traducido por Michael Hardt. Séptima edición. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. Agamben sitúa el texto como un comentario al párrafo nueve de “Ser y Tiempo” de Heidegger y a la proposición 6.44 del “Tractatus Logico-Philosophicus” de Wittgenstein.

⁴⁶⁵ Traducción de la autora. Original: “to choose between the ineffability of the individual and the intelligibility of the universal” en Agamben, *The Coming Community*, pág. 1.

*venir*⁴⁶⁶. Por ello, el nuevo espaciamento propicia un tener-lugar de la exterioridad a través de la impropiedad y Agamben recurre a la comunidad como lugar de la substitución recíproca y a la vez, absolutamente irrepresentable al situarse en el límite.

Para ello, se ha de evitar, por una parte, el destino biológico y, por otra parte, la biografía: al aparecer perfectamente comunicables en el límite se sumerge en el proceso de individuación mediante la indeterminación. Por consiguiente, Agamben caracteriza una forma de individualidad impropia:

*“los seres humanos tendrán éxito en pertenecer a esta impropiedad como tal, al hacer del propio ser no una identidad o una propiedad individual, sino una singularidad sin identidad, una singularidad común y absolutamente expuesta”*⁴⁶⁷.

De este modo, a la exterioridad ya apuntada por Blanchot y Nancy, Agamben añade un rasgo de impropiedad para sacar a las singularidades de toda faceta identitaria.

En la experiencia de pura exterioridad impropia, la humanidad se mueve, no obstante, hacia su propia destrucción pero, al mismo tiempo, esta nueva clase representa la oportunidad para no seguir en la búsqueda de una identidad propia sino para poder trazar una singularidad desde la impropiedad, en tanto no identidad. La comunicación, del mismo modo que para Nancy, resulta de la exterioridad:

*“exposición es la pura relación con el lenguaje mismo, su acaecimiento”*⁴⁶⁸.

La existencia es la exposición del límite, el ser-como, el modo en el que la existencia participa espacialmente (en el sentido espacial que el verbo *liegen* tiene en alemán).

⁴⁶⁶ Traducción de la autora. Original: “they are the exemplars of the coming community” en *Ibidem*, pág. 10.1.

⁴⁶⁷ Traducción de la autora. Original: “humans were to succeed in belonging to this impropriety as such, in making of the proper being-thus no an identity and an individual property but a singularity without identity, a common and absolutely exposed singularity” en *Ibidem*, pág. 64.5.

⁴⁶⁸ Traducción de la autora. Original: “exposure is pure relationship with language itself, with its taking-place” en *Ibidem*, pág. 96.7.

4.1.2 Esposito: política relacional

La tarea política de la comunidad ha sido problemática: al disolver las dicotomías y conceptos identitarios y establecer una ontología relacional, se carece de las herramientas para lo político, es decir, para el reparto de comunidad. A este respecto Nancy aclaraba:

“político sería el trazado de la singularidad, de su comunicación, de su éxtasis. “Político” querría decir una comunidad que se consigna al desobramiento de su comunicación, o en cuanto destinada a dicho desobramiento: una comunidad que hace conscientemente la experiencia de su partición”⁴⁶⁹.

Del mismo modo, Agamben reivindicó la comunidad negativa de Blanchot por ser la singularidad que rechaza identidad y cualquier noción de pertenencia y, de esta manera, resultar el principal enemigo del estado u ordenación comunitaria histórica. Por tanto, al permanecer en el exterior impropio como singularidad no identitaria sino común y expuesta, lo político se vuelve hacia la experiencia de comunidad.

No obstante, *“exponerse no es una acción”⁴⁷⁰* y la dificultad de añadir un cariz político a la noción de comunidad es solventada por Roberto Esposito⁴⁷¹. El pensador italiano sitúa a sí mismo dentro de la genealogía de comunidad como concepto no sustancialista sino como alteridad constitutiva del sí mismo (ser-en-relación o ser-en-común). Así, Esposito pretende sacar a la comunidad de lo impolítico partiendo de la raíz latina de *communitas*, como noción que renuncia a la identidad individual e inicia el proceso de apertura hacia la alteridad:

“la comunidad entendida como relación de exposición entorno al lugar vacío de un don (munus) que se comparte”⁴⁷².

⁴⁶⁹ Nancy, *La comunidad desobrada*, pág. 77.

⁴⁷⁰ Garcés, *Un mundo común*, pág. 125.

⁴⁷¹ Ver la trilogía: Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (1998). Traducido por Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003; Esposito, Roberto. *Immunitas. Protección y negación de la vida* (2002). Traducción de Luciano Padilla. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005; y Esposito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía* (2004). Traducido por Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011.

⁴⁷² Garcés, *Un mundo común*, pág. 125.

En la apertura de uno mismo hacia la alteridad se adquiere la dimensión pública y, por ende, política. No obstante, el espacio de la comunidad queda articulado por una falta: *“no es lo propio, sino lo impropio –o, más drásticamente, lo otro- lo que caracteriza a lo común”*⁴⁷³.

El segundo término en juego en la trilogía de Esposito es el de inmunidad: la noción explora aquello que exonera del peso del uno y del otro y que resulta al mismo tiempo necesario y oprimente en la salvaguarda de la propia vida. Por tanto, mientras comunidad es aquello que une a los miembros, la inmunidad los exonera en el intento de reconstruir defensivamente y ofensivamente la preservación individual. El ansia de protección es necesaria para la conservación de la vida individual y colectiva y, al mismo tiempo, una forma excluyente respecto a cualquier alteridad humana que pone en juego la diferencia:

*“interrumpe el circuito social de la donación recíproca al que remite, en cambio, el significado más originario y comprometido de la communitas”*⁴⁷⁴.

En la contradicción entre aquello que protege y constriñe al mismo tiempo (*inmunitas*) es donde la comunidad adquiere su cariz político como lugar de resistencia frente al exceso de inmunización. La comunidad vuelve a mezclar la experiencia humana liberándola de su obsesión por la seguridad. Por ello, la comunidad es, precisamente, apertura:

*“a lo largo, al borde, en los límites, entre “afuera” y “adentro”- circula indefinidamente la posibilidad de sentido”*⁴⁷⁵.

Históricamente, el inmunitarismo ha crecido cuando han existido demandas de protección preventiva surgidas de las flaquezas modernas de la salvación trascendente. No obstante, el inmunitarismo en tanto proyecto moderno ha propiciado la deriva mítica de la propia comunidad:

*“si la communitas es la salida al exterior a partir del sujeto individual, su mito es precisamente la interiorización de esa exterioridad, la duplicación representativa de su presencia, la esencialización de su existencia”*⁴⁷⁶.

⁴⁷³ Esposito, *Communitas*, pág. 31.

⁴⁷⁴ Esposito, *Immunitas*, pág. 16.

⁴⁷⁵ Nancy, Jean-Luc en Esposito, *Communitas*, pág. 19.

Para su análisis Esposito parte de algunas preguntas iniciales: “¿cómo pensar su apertura originaria? ¿Cómo hacer mella en la inmunización de la vida sin traducirla en obra de muerte? ¿Cómo derribar las murallas del individuo salvando el don singular que encierra?”⁴⁷⁷. Todas ellas derivan en un análisis de Hobbes, Rosseau, Kant, Heidegger y Bataille sobre la dialéctica entre inmunidad y comunidad en el proyecto moderno.

La intrincada genealogía de la biopolítica fue descrita por Michel Foucault a través de la caracterización inmunitaria. El paradigma de la auto-inmunización ayuda a comprender el nexo estructural entre modernidad y biopolítica y, sincrónicamente, pone de manifiesto la dificultad de pensar una ontología meramente relacional:

“al poner al cuerpo en el centro de la política y a la posibilidad de la enfermedad en el centro del cuerpo, la biopolítica hace de esta por una parte el margen externo del que la vida debe distanciarse continuamente; por la otra, el pliegue interno que la reconduce dialécticamente hacia sí misma”⁴⁷⁸.

Por lo tanto, para permanecer en la comunidad se ha de plantear un lugar de resistencia donde permanecer en lo impropio, esto es, donde el inmunitarismo no construya, alrededor de las singularidades, significados para la protección individual y colectiva frente a la alteridad. La resistencia a la que Esposito alude, adquiere una faceta más activista dentro del espacio de lo político: mientras que para Nancy el permanecer en la exposición de las singularidades era ya el lugar de resistencia, para Esposito se requiere un planteamiento político activo, es decir, una biopolítica.

De esta manera, emerge la necesidad de una biopolítica afirmativa donde la vida devenga sujeto de la política y no objeto. Mediante el espacio de lo común se ha de separar la dialéctica entre protección y destrucción inmunitaria. Por ello, con el fin de huir de los dispositivos de control, lo político ha de situarse en espacios de dimensiones comunes de tal modo que no puedan ser apropiados ni por individuos ni por estados. Así, los nuevos espacios de lo político, más allá de lo público y de lo privado, se situarán en el plano lo común. Todo este proceso ha de ponerse en marcha sin contar, todavía, con mecanismos

⁴⁷⁶ Esposito, *Communitas*, pág. 44.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, pág. 49.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, pág. 26.

de protección de lo común frente a lo privado, lo propio y lo inmune y sin contar, tampoco, con un lenguaje factible del en-común desplazado del proceso de modernización o globalización (se ha de tener en cuenta que lo común no es lo público ni es lo global, es algo desconocido y refractario a las categorías conceptuales que están organizadas por el aparato general inmunitario). En efecto, en la apuesta por la biopolítica afirmativa se juega sobre esta posibilidad de operar y pensar más allá de este horizonte, a través de lo impersonal o impropio.

4.1.3 Comunidad y desobra en el arte vasco

El nuevo modelo de espacialidad propuesto supera la noción de identidad al plantear la comunidad como ser-en-común, comparecencia, interrupción y límite. Del mismo modo, a nivel de praxis artística contemporánea, pone en juego conceptos como margen, fronterizo o híbrido y fomenta una circulación de sentido constante. Con el fin de trascender lo identitario, el ser singular se sitúa en la impropiedad y, sincrónicamente, al desocultar los procesos auto-inmunes modernos, se deshace la emergencia de la diferencia que conlleva la inmunidad. La comunidad desde la relación no necesita de un vínculo exterior o constructo subjetivo y se libera de las ficciones de individuo o estado para presentar al ser-en-relación como comunidad.

La articulación de la experiencia estética en relación a la experiencia de comunidad, también ha de redefinirse desde lo común: primero, como un arte para y en comunidad, esto es, dejando de lado nociones identitarias y reivindicaciones de la diferencia local y trabajando en la presentación de las singularidades que se constituyen en su exponerse las unas a las otras (el devenir comunitario del discurso identitario); segundo, la apertura y exterioridad de la nueva espacialidad permite resignificar lo político desde la óptica de lo común, es decir, la apelación a un vínculo espacial de con-vivencia. El lenguaje comunitario permite intervenir aquello que fue político, impidiendo que la presentación de una singularidad local haya de significar, necesariamente, un posicionamiento político.

En el País Vasco, aún se reclama la emergencia de la diferencia: “el arte es un espacio para la diferencia o incluso la disidencia”⁴⁷⁹, por lo que la inserción en una ontología relacional se hace más necesaria que nunca. Para ello, el arte ha de desprenderse de su operatividad para situarse en la desobra: “la necesidad de “desapropiar la cultura” para hacer posible otra experiencia del nosotros”⁴⁸⁰. Con este fin se hace necesario desvincularse de los relatos heredados y de la determinación comunitaria sustancialista para mostrarse o exponerse a una infinitud de relaciones otras con las alteridades infinitas, motor o fuerza creativa inagotable. Al desprenderse el arte de su *techné* aprehendida⁴⁸¹, podrán redefinirse tanto el espacio de lo artístico como de lo político “en la posibilidad abierta de pensarnos con los otros”⁴⁸².

De este modo, el contexto sociopolítico de las singularidades es expuesto (y comunicado) hacia la alteridad y se convierte también en una posibilidad de creación en tanto apertura en la relación. La idiosincrasia vasca local no se presentará en clave identitaria o como protección de la diferencia (o inmunización), sino como el elemento del que las singularidades se han de desprender: en la apertura, como posibilidad creativa infinita, se deshace el determinismo. Por ello, y en la medida que los procesos estructurales de la inmunidad serán puestos en evidencia, la resistencia como experiencia estética permite también desenmascarar estos mecanismos, con el fin de comprender y exteriorizarse en la esfera de lo común.

El arte vasco podrá realizar el análisis ficcional y fundacional de sus mitos (como constructos nacionalistas, identitarios y estatales) con el objetivo de poner de manifiesto una comunidad sustancialista reunida alrededor de estos relatos. Con el proceso de comprensión del nacimiento y estructura de estos mitos se abre la posibilidad de su resignificación y en la posibilidad de recodificación, suspensión o eliminación de los relatos sustancialistas, se descubrirá un espacio creativo infinito en relación al diálogo

⁴⁷⁹ Extracto de la entrevista personal a Peio Aguirre (6 de octubre de 2015).

⁴⁸⁰ Garcés, *Un mundo común*, pág. 77.

⁴⁸¹ Apuntada por Peio Aguirre en el artículo “Técnica Vasca” (Ver: Aguirre, Peio. “Técnica Vasca” en *Gure Artea XVIII: Técnica vasca / Euskal teknika*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004, págs. 10-31). En la actualidad, la noción de “Técnica Vasca” adoptada por Aguirre es rechazada por él mismo: “los mitos de la tradición nacionalista están, en todo caso, para ser desmontados” (Extracto de la entrevista personal a Peio Aguirre, 6 de octubre de 2015).

⁴⁸² Garcés, *Un mundo común*, pág. 79.

con la alteridad. Del mismo modo, al descubrir nuevos lugares de lo artístico, se desocultan también espacios en lo político. En este sentido, trabajar desde la historia no implica entregarse a una narratividad o genealogía concreta sino reivindicar una historicidad más allá de conceptos e ideas⁴⁸³. Al evitar lógicas espectrales heredadas de mitos nacionales acaece una historicidad performativa que recoge la actividad humana y la posibilidad de la actividad creativa. Igualmente, proporciona una pregunta acerca de la condición y representación de la historia fuera de ideas y conceptos.

Posteriormente, la comunicación (artística o política) no resulta de un vínculo social sino del exponerse los unos a los otros, es decir, de la comparecencia en la medida del estar fuera de sí. La necesidad de la creación de un mito nacionalista alrededor de un imaginario y su comunicación como elemento vinculante hacia y para la comunidad desaparece. La comunicación sucede en el exponerse a la alteridad por lo que, precisamente, se hace necesario evitar el relato (nacionalista, identitario y mítico) que no permita situarse en el límite con el fin de exponerse hacia la alteridad. La comunicación en tanto exposición es la apertura a la participación performativa de un tiempo de comunidad que, a nivel creativo, permite el diálogo entre una infinidad de alteridades posibles.

En definitiva, a nivel político, la alteridad constitutiva de las singularidades evita el absoluto. La apertura de comunidad e inscripción en la resistencia infinita a la clausura de sentido es la tarea de lo político. Por ello, la resistencia en tanto lucha contra la inmunización, los absolutos y el agotamiento de un sentido revela los constructos nacionales y subjetivos. Al aprehender estos procesos, los nuevos espacios de lo político a nivel comunitario se podrán desarrollar como lugares más allá de categorizaciones públicas, territoriales o privadas, permitiendo un ágora donde las singularidades puedan intercambiar, resignificar o suspender sentidos en la relación infinita.

⁴⁸³ Es necesario acotar la definición de historicidad en el contexto vasco: Aguirre se refiere a *“la herencia (o a la historicidad) pueden proporcionar una historia en la que inscribirte y también se puede negarla, obviarla o trabajar a la contra”* (extracto de la entrevista personal a Peio Aguirre, 6 de octubre de 2015). Por lo que trabajar desde la historicidad significa continuar en la idea histórica. En este sentido, la fórmula del arte vasco contemporáneo es para Aguirre *“historicidad con el pasado y heterogeneidad “cada uno a su gusto””* (extracto de la entrevista personal a Peio Aguirre, 6 de octubre de 2015) por lo que responde a un modelo artístico insertado en un relato comunitario holístico a nivel temático, en la medida que la historicidad apelada es un constructo del propio grupo identitario.

4.2 Arte crítico: lo traumático y el disenso

Jacques Rancière ha iniciado, en las últimas dos décadas, el propósito de revalorizar la estética en su vínculo a lo real. A raíz de la *“mala reputación”*⁴⁸⁴ de la estética fomentada por Jean-Marie Schaeffer, Jean-François Lyotard o Alain Badiou, Rancière comenzó un proceso de redefinición de la estética en su unión a la realidad y no como discurso en torno al arte en exclusiva. En su lazo con lo real se encuentra, primero, con su correspondencia con lo sensible; segundo, con la esfera de lo social; y, por último, con lo político. De esta forma, la estética sigue vigente en la medida que es *“una manera de afrontar la existencia”*⁴⁸⁵.

La estética, en palabras de Rancière es la *“forma de identificación de lo propio del arte y como redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible”*⁴⁸⁶ y, en la medida que se trata de un sistema de redistribución de lo sensible, rebosa el mundo del arte para situarse en otras esferas como por ejemplo, lo político.

Por una parte, el arte es un modo de hacer visible, es decir, un dispositivo para la visibilidad:

*“un cierto espacio-tiempo, de una suspensión en relación con las formas ordinarias de la experiencia sensible”*⁴⁸⁷

Por otra parte, *“la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos”*⁴⁸⁸. El arte será político en la medida que opera *“en un nuevo recorte del espacio material y simbólico. Y es de esa forma donde el arte tiene que ver con la política”*⁴⁸⁹. De este modo, Rancière recupera la estética desde la idea comunitaria y, en concreto, la relación entre arte y política como

⁴⁸⁴ Rancière, Jacques. *El malestar en la estética* (2004). Traducción de Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burrello. Madrid: Clave intelectual, 2012, pág. 9.

⁴⁸⁵ Arcos, Ricardo Javier. “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”. *Nómadas* (Col.) núm. 31 (octubre 2009), p. 143.

⁴⁸⁶ Rancière, *El malestar en la estética*, pág. 25.

⁴⁸⁷ *Ibidem*, pág. 32-33.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, pág. 35.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, pág. 33.

una nueva espacialidad que permite la recodificación de los espacios materiales y simbólicos que, en su conexión con lo real, afrontan una tarea política.

La estética es, en definitiva, un espacio para una redistribución de lo sensible en tanto relación y, como consecuencia a las nuevas relaciones surgidas por este reparto, la estética es creadora de disensos dentro de comunidades de sentido cerradas. Precisamente, en esta apertura de sentido, la estética deviene política: reconfigurar la dimensión de lo sensible significa recodificar los consensos previamente establecidos por comunidades de sentido. Por lo tanto, la política y el arte han de ser partícipes de la resimbolización de lo común, de la misma manera que intervienen en la resistencia hacia el exceso de inmunización planteada por Esposito.

4.2.1 La división de lo sensible

En el juego de división de lo sensible Rancière evoca su faceta neo-kantiana: el libre juego de las facultades es una actividad sin objeto. La reflexión simbólica apela a la apertura de posibilidades para la generación de sentidos que ya recogía la idea kantiana del libre juego entre del entendimiento y la imaginación. La inadecuación entre las representaciones y los conceptos o ideas de la razón es trasladada por Rancière a la voluntad de desobra de Nancy, es decir, a un nivel donde la estética resulta un saber no operativo y un modo de conocer el mundo performativo. En este estado de indeterminación (cuando el entendimiento busca las categorías donde apoyar su análisis) es donde la obra funda una nueva forma como apertura. Para Rancière, esta suspensión del entendimiento establece un nuevo campo sensible en lo comunitario:

“define los objetos del arte por su pertenencia a un sensorium diferente”⁴⁹⁰.

El libre juego de las facultades, herencia de Kant y Schiller, provoca que el arte se despoje de su finalidad. En este sentido, también la genealogía neokantiana recoge esta faceta y

⁴⁹⁰ *Ibidem*, pág. 42.

Gadamer, por ejemplo, alude al “poner en acto” o “en juego” estas facultades. La actitud relacional del juego en su faceta hermenéutica denota este legado neokantiano: la familiaridad enigmática se refiere a la expectativa de sentido entre aquello que, aun habiendo desaparecido de un sistema propio, hace aflorar unos mecanismos comunes en situaciones ajenas⁴⁹¹.

Sin embargo, Rancière constata un gran problema para esta “política de la estética”: la oposición entre modernidad y posmodernidad en forma de dos posiciones confrontadas respecto a la relación entre arte y política. La inercia hacia la homogeneización cultural ha provocado una tendencia hacia el consenso que excluye las posiciones más críticas. De ahí que Rancière rechace la supuesta ruptura posmoderna para hablar de “*una dialéctica de la obra “apolíticamente política”*”⁴⁹²: a lo largo de la historia, el arte ha perdido su eficacia por su exceso de interpretación y es esta demasía la que lleva a la pérdida de la capacidad de resistencia. Por ello, volver a la resistencia es sacar al arte de sus consensos adquiridos: la resistencia significa la permanencia en la exterioridad del ser singular que permite la reformulación del juego libre de lo sensible. De esta manera, el sentido no se clausurará y su interpretación permitirá una relación crítica.

La tarea de Rancière es, por tanto, devolver el carácter político al arte. Para este fin encuentra dos formas de unificar esta relación: primero, el fomento de la relación donde arte y vida están estrechamente ligadas y que tiene como finalidad del arte “*construir nuevas formas de la vida en común*”⁴⁹³ o como “*la política y el arte se deben auto-suprimir para dar paso a una nueva forma de vida donde no estén separadas*”⁴⁹⁴; y, segundo, una forma de arte como resistencia que conlleva un matiz de “*transformación en forma de vida*”⁴⁹⁵ o como “*el acto político del arte es salvar la heterogeneidad sensible que es el*

⁴⁹¹ “¿No es la experiencia del arte, entre todo lo que nos sale al encuentro en la naturaleza y en la historia, aquello que nos habla del modo más inmediato y que respira una enigmática familiaridad que alcanza a todo nuestro ser, como si no hubiese después de todo ninguna distancia entre ella y nosotros y todo encuentro con una obra de arte significara un encuentro con nosotros mismos?” en Gadamer, Hans-Georg. “Estética y Hermenéutica”. *Revista de Filosofía*, nº12 (1996), pág. 5.

⁴⁹² Rancière, *El malestar en la estética*, pág. 56.

⁴⁹³ *Ibidem*, pág. 58.

⁴⁹⁴ Traducción de la autora. Original: “*politics and art must achieve their self-suppression to the benefit of a new form of inseparable life*” en Rancière, Jacques. “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics”. *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. London: Duke University Press (2009), pág. 39.

⁴⁹⁵ Rancière, *El malestar en la estética*, pág. 58.

*corazón de la autonomía del arte y su poder emancipatorio*⁴⁹⁶. En ambos casos, la partición de la experiencia sensible conlleva una forma de política. Esta relación entre política y estética permite la emergencia de lo crítico: la comprensión de las tensiones y las paradojas formales y conceptuales facultan para dilucidar distintas formas de comprender el mundo, situarse en él y analizarlo. En consecuencia, la relación entre arte crítico y su acercamiento a la esfera de lo sensible permite la reunión con la esfera de “lo real”.

4.2.2 Mitologías e historicidad

La experiencia estética como redistribución de las relaciones de lo sensible en el plano de lo real es un recurso también utilizado por Hal Foster en “El retorno de lo real”⁴⁹⁷ para el análisis de las vanguardias históricas. Foster apela en los siguientes términos al plano de lo real: la vanguardia clásica descubrió temáticas y procedimientos que retornan hoy en día como diferidos y constituye el punto clave de su análisis. La “acción diferida” es el término esencial de herencia psicoanalítica y hace referencia al modelo histórico y genealógico que Foster defiende, en continuidad entre la vanguardia y la neo-vanguardia de fin del siglo XX como un tiempo de intercambio temporal y estructural en términos de represión y trauma. La condición para la acción diferida es haber registrado traumáticamente el suceso que *a posteriori* se recodifica. El modelo freudiano de represión y repetición está presente por medio de la acción diferida: la neo-vanguardia se recodifica en relación a lo real traumático en su repetición destructora y restauradora. En el mismo sentido, Esposito plantea el miedo al retorno del padre muerto:

⁴⁹⁶ Traducción de la autora. Original: “*the political act of art is to save the heterogeneous sensible that is the heart of the autonomy of art and its power of emancipation*” en Rancière, “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics”, pág. 39.

⁴⁹⁷ Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996). Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

“miedo a su retorno como muerte para aquellos –los hermanos- que han dado la muerte una vez, y así la han hecho propia para siempre”⁴⁹⁸.

Foster, en relación a Jacques Lacan, apunta que en la repetición del acontecimiento traumático (el asesinato del padre) está su integración simbólica:

“la repetición sirve para tamizar lo real entendido como traumático”⁴⁹⁹

La incorporación e identificación con el padre muerto y la repetición del crimen traumático sucede y, aunque en la medida que resulta una repetición, se cierra poco a poco en la comunidad en torno a ellos. De este modo, el retorno implica *“un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto”⁵⁰⁰.*

Por tanto, ha de detenerse la repetición de poner en juego el desbordamiento de la autonomía del arte a través de lo textual. En este sentido, la política cultural de la vanguardia se situó en el lugar donde la transformación política fue también el de la transformación artística. Posteriormente, se trata del campo del otro y, por último, en la alteridad transformadora. Sin embargo, ¿dónde situar, en la actualidad, esta alteridad transformadora?

“Hoy en día, en nuestra economía global el supuesto de un exterior puro es casi imposible”⁵⁰¹.

Para Foster, aunque con un planteamiento menos radical, también inserta al arte político en una nueva espacialidad exterior. Al contrario que Rancière, Foster aboga por un modelo de nueva antropología en su definición de *“ciencia de la alteridad”*, que *“toma la cultura como su objeto”*, es *“contextual”* e *“interdisciplinaria”*, además de *“autocrítica”⁵⁰²*. De este modo, confiere a la etnografía un estatus de investigación crítica muy productivo para el arte contemporáneo. En *“Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el*

⁴⁹⁸ Esposito, *Communitas*, pág. 77.

⁴⁹⁹ Foster, *El retorno de lo real*, pág. 136.

⁵⁰⁰ *Ibidem*, pág. 140.

⁵⁰¹ *Ibidem*, pág. 182.

⁵⁰² *Ibidem*, pág. 186.

arte contemporáneo"⁵⁰³, Foster responde a la cuestión de "*¿cómo y dónde puede situarse el arte político?*"⁵⁰⁴, es decir, la relación establecida es entre los medios de producción y la posición política del autor. En este caso, la acción de resistencia planteada por Foster se explica mediante el enfrentamiento con la cultura hegemónica (heredera de la cultura apropiacionista de la burguesía). Foster parte de los análisis que Roland Barthes y Hannah Arendt realizaron de la cultura burguesa, la cultura de masas y sus formas de apropiacionismo y reformulación. De hecho, la base apropiacionista sirve a Foster para instalarse en la idea de mito de Barthes⁵⁰⁵ como unidad narrativa, esto es, el significante que ha perdido su significación concreta.

El mito de Barthes permite a Foster caracterizar el arte burgués en su posicionamiento respecto al "otro". La diferencia fundamental resulta en que mientras que para el burgués el otro representa lo exótico, para Foster el otro es "*procesado en su diferencia misma a través del orden de reconocimiento, o simplemente reducido a lo mismo*"⁵⁰⁶, es decir, no excluido. Las estrategias de apropiación de la alteridad pasan por la mercantilización de los signos, una abstracción del significado de un grupo socio-cultural. En efecto, se trata del proceso de "mito" de Barthes, en tanto devenir significante de un signo (en palabras de Foster: "*simulacros de sus propias expresiones*"⁵⁰⁷). La consumición de estas diferencias fetichiza el valor entre mercancía y signo. Por ello, el arte político deberá resistirse a estas apropiaciones.

Si la cultura legítima y socializa el modelo de producción, el discurso simbólico blindado el poder de los dueños de los medios de producción y, en consecuencia, se produce un desplazamiento de la superestructura marxista. Al analizar contemporáneamente el proyecto del arte político se examina, primero, los desplazamientos de clase y producción y, segundo, el desplazamiento hacia "*una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que "disciplina" nuestro comportamiento*"⁵⁰⁸.

⁵⁰³ Foster, Hal. "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (2001), págs. 95-124.

⁵⁰⁴ Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", pág. 96.

⁵⁰⁵ Barthes, Roland. *Mitologías* (1957). Traducción de Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI editores, 2012.

⁵⁰⁶ Foster, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", pág. 113.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, pág. 114.

⁵⁰⁸ *Ibidem*, pág. 101.

Para ello, Foster propone un deslizamiento desde la transgresión (modo vanguardista) a la resistencia. En su análisis, transgresión sería un gesto vano y no crítico, propio de la vanguardia histórica. Sin embargo, la resistencia es la presencia del conflicto y *“sugiere un conflicto inmanente”*⁵⁰⁹ en los frentes social y cultural. Así, en su unión con el concepto *barthesiano* de mito, se crea el lugar para la resignificación del arte político, esto es, de su recodificación. En consonancia con lo que Esposito propone, la resistencia en Foster también desenmascara los procesos estructurales de la inmunización moderna e, igualmente, al desocultar estos procesos, el arte político se sitúa en un conflicto constante al haber deshecho los consensos del discurso simbólico.

Por lo tanto, mientras que el modelo de la vanguardia seguía ligado al modelo productivista, el arte político actual tiene que dejar de lado esta concepción para situar la cultura en una sociedad entendida como *“una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena que es posible la contestación”*⁵¹⁰. En definitiva, se ha de comprender lo político en el arte como una práctica de resistencia. En este contexto, la labor del artista político será no reproducir las formas históricas de la vanguardia recibida sino investigar y analizar los *“procesos y aparatos que las controlan”*⁵¹¹. En contra de lo representacional, Foster propone intervenir *las “divisiones institucionales de la sociedad, los “espacios” dados”*⁵¹².

4.2.3 Arte crítico

La nueva espacialidad de lo político en el arte es propuesta por Rancière a través de la noción de “arte crítico”:

⁵⁰⁹ *Ibidem*, pág. 106.

⁵¹⁰ *Ibidem*.

⁵¹¹ *Ibidem*, pág. 110.

⁵¹² *Ibidem*, pág. 111.

“El arte crítico, en su formulación más general, se propone concienciar acerca de los mecanismos de dominación con el fin de convertir al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”⁵¹³.

La experiencia estética en el arte crítico convierte al espectador en “actor consciente”⁵¹⁴ y funcional dentro de la transformación del mundo. La capacidad requerida al receptor, por tanto, no es pasiva. Por el contrario, implica la puesta en cuestión de su contexto, es decir, de su repartición de lo sensible: el espectador, consciente de su capacidad transformadora, participa de la redistribución de lo sensible.

De mismo modo que el público participa en la experiencia estética, el arte amplía su espectro en todos los sentidos y negocia entre distintas esferas:

“la tensión que impulsa el arte hacia la “vida” y aquella que, a la inversa, separa la sensorialidad estética de las otras formas de experiencia sensible”⁵¹⁵.

La tensión entre ambas formas se resuelve en la elección de una tercera vía, una “tercera política estética”⁵¹⁶ que Rancière denomina la política del *collage*. La dificultad del arte crítico ha estado en reconvertir, constantemente, la relación entre dos lógicas estéticas heterogéneas: por una parte, la unión entre arte y vida y, por otra, la implicación del arte en la política.

La política del *collage* como arte crítico es una tercera vía en el mundo de lo sensible donde todo género, frontera y/o categoría se disuelve. Igualmente, es un modo donde la estética como régimen de lo sensible propicia la ocasión para lo real:

“a través de este cruce de fronteras y estos intercambios de estatuto entre el arte y el no arte, la extrañeza radical del objeto estético y la apropiación activa del mundo común pudieron coligarse y pudo establecerse, entre los paradigmas

⁵¹³ Rancière, *El malestar en la estética*, pág. 59.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ *Ibidem*, pág. 60.

⁵¹⁶ *Ibidem*, pág. 61.

opuestos del arte devenido vida y de la forma resistente, la “tercera vía” de una micropolítica del arte”⁵¹⁷.

El análisis de lo político en el arte ha de partir de esta tercera vía que implica una lógica de lo heterogéneo, esto es, un mundo más allá de las dicotomías y las oposiciones binarias. Precisamente, el *collage* pone en relación mundos híbridos (en el límite de cada una de sus esferas) y es, en la relación entre heterogeneidades sensibles, cuando se revela un mundo relacional, a través de la resistencia como forma de vida, es decir, a través de la micropolítica del arte. La apuesta por la resistencia deviene en una estrategia creativa para ahondar en la disimetría de las estructuras de poder.

En definitiva, Rancière reformula el espacio de lo político en el arte desde los preceptos comunitarios: un espacio simbólico (en detrimento de lo dialéctico) como testimonio de una presencia espacial. De esta manera, se ofrece un sentido de comunidad basado en el espacio que, en la esfera de lo sensible (en lo común), invita a una relación entre estética y política.

Al tener en cuenta esta superficie de intercambio, el arte político yacerá en la colisión entre heterogeneidades y comunidades basadas en pequeñas unidades de sentido. En el encuentro entre distintas heterogeneidades se hallará la comunidad y en el límite de las esferas, cualquier objeto es susceptible para el arte. Al transgredir la lógica binaria y dialéctica y situarse en los límites, se provoca un cambio de estatus de los objetos y de su relación con los signos de intercambio: se produce un extrañamiento.

En el paso de lo dialéctico a lo simbólico está el testimonio de la co-presencia, es decir, la visibilidad de lo común. En esta nueva espacialidad se desplazan los bordes y los límites de los espacios simbólicos permitiendo nuevas comunidades de sentido.

Con el fin de llevar a cabo el nuevo espaciamiento del arte político, Rancière propone cuatro formas principales de exposiciones artísticas: juego, inventario, invitación y misterio. Estas cuatro figuras, composiciones y formas de la política del *collage* fluctúan en la frontera entre la provocación crítica y la indecibilidad del significado. Al mismo

⁵¹⁷ *Ibidem*, pág. 65.

tiempo, alternan entre la forma de la obra y su posibilidad de interacción. Por lo tanto, la doble interpretación constitutiva de la obra se sitúa en la tensión entre la autonomía y las posibilidades políticas de la obra. Así, las cuatro formas artísticas que Rancière recoge son:

- El juego (*play / jeu*): es la yuxtaposición de elementos heterogéneos que muestran tensiones. Marca la suspensión del significado de la obra y el valor se halla en lo indecible del significado. Se trata de una reduplicación, en la medida que reclama el juego entre signos, apelando a la fragilidad “*de los procedimientos de lectura de los signos mismos, y el placer de jugar con lo indecible*”⁵¹⁸. El juego radica en mostrar la dialéctica entre el poder y los mecanismos para deslegitimarlo. De esta forma, se asiste al paso de lo crítico a lo lúdico y, en lo indiscernible, se descubre el humor que subvierte el protocolo y el significado de los signos: “*el juego con está con esta indecibilidad*”⁵¹⁹.
- El inventario: “*repoblar el mundo de las cosas*”⁵²⁰, es decir, potenciar una historia crítica común que el arte disolvió en signos manipulables. El arte de inventariar trata de la invención de nuevas imágenes y de reestablecer el poder de estas. En definitiva, se procede a hacer inventario de un mundo e historia en común y a reunir la colección de elementos heterogéneos que dan testimonio de lo cotidiano. El rasgo del artista adherido a este giro es el de coleccionista o archivero que, como testigo de lo común, practica un método de recolecta con afán archivístico que quiere dar fe de una comunidad compartida.
- La invitación (o encuentro): el artista invita a la creación de una relación no esperada, esto es, un arte relacional⁵²¹. Así, se observa, por una parte, la transformación del espacio expositivo y, por otra, la intervención en el espacio urbano. Estas situaciones y encuentros no son objetuales sino que invitan a una relación social.

⁵¹⁸ *Ibidem*, pág. 70.

⁵¹⁹ *Ibidem*.

⁵²⁰ *Ibidem*.

⁵²¹ Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2007.

- El misterio: es un modo de combinar elementos heterogéneos construyendo un juego de analogías donde los elementos heterogéneos testifican sobre un mundo en común. El simbolismo de esta lógica provocativa atestigua la co-presencia.

A la estela de estas formas, la tarea del arte reside en la creación de ficciones para amenazar la distribución entre lo real y lo ficcional con el fin de rearticular la conexión entre imágenes, signos y espacios y, en última instancia, inaugurar nuevas comunidades de sentido. En el desplazamiento de los bordes de las esferas se encuentran los nuevos lugares de lo político, en tanto comunidad: el arte no ha de ocupar el lugar de lo político sino reformularlo para volver a testar sus propios límites.

El cambio de paradigma del arte crítico en estas cuatro formas refleja, asimismo, la reconfiguración de lo político en el ámbito ético, a consecuencia del debilitamiento del terreno de lo político. El giro ético contemporáneo conlleva que *“el arte y la esfera de lo sensible vendrán marcados ya no solamente por saber hacer (tejne) sino también por saber qué hacemos con lo que hemos hecho (ethos)”*⁵²². Por lo tanto, en la intersección entre arte y política se instala la ética. Las relaciones entre la *“división de la violencia, de la moral y del derecho”*⁵²³ permitirán nuevas formas relacionales y, por ende, una nueva relación entre estética y política:

*“lo irrepresentable es la categoría central del giro ético en la reflexión estética, como el terror lo es en el plano político”*⁵²⁴.

En el análisis de Rancière, el consenso son aquellas sustituciones que remodelan el espacio político:

*“un modo de estructuración simbólica de la comunidad que elude la representación del corazón de la política, o sea, el disenso”*⁵²⁵.

⁵²² Arcos, “La estética y su dimensión política según Jacques Rancière”, pág. 149.

⁵²³ Rancière, *El malestar en la estética*, pág. 135.

⁵²⁴ *Ibidem*, pág. 150.

⁵²⁵ *Ibidem*, pág. 140.

En efecto, no se trata simplemente de la resolución de algún conflicto. Por el contrario, *“el consenso es la reducción de esos pueblos a uno solo, idéntico a la suma de la población y de sus partes, de los intereses de la comunidad global y de los intereses de las partes”*⁵²⁶. Por ello, se ha de permanecer en la violencia y en el conflicto, es decir, en el disenso, con el fin de recodificar de manera continua los consensos establecidos por el pensamiento homogeneizador:

*“la fuerza de este movimiento [el giro ético] reside en su capacidad de recodificar y de invertir las formas de pensamiento y las actitudes que ayer apuntaban a un cambio político o artístico radical”*⁵²⁷.

La partición que Rancière realiza entre política y policía acota que *“la esencia de la política es la manifestación del disenso como presencia de dos mundos en uno solo”*⁵²⁸. Esta tensión hace poner en cuestión los consensos provisionales heredados y establecidos por los regímenes de poder. Este es, precisamente, el sentido que Rancière otorga a la policía: *“el consenso es la reducción de la política a la policía”*⁵²⁹.

El consenso trata de anular la distancia, es decir, la partición de lo sensible. Por el contrario, el disenso ahonda en la separación de lo sensible, visibiliza y/u oculta estrategias y mecanismos de diferentes esferas. La política no es el lugar de la comunicación, en la medida que el modelo comunicativo implica *“una comunidad del discurso, donde la coacción siempre es explicitable”*⁵³⁰. En consecuencia, el disenso, al eludir a diferentes esferas situadas en el margen de cada una de ellas, enfrenta lógicas-otras y recoge distintos espacios y partes de las comunidades. Los consensos denotan unidades cerradas de sentido y mecanismos de protección de las formas identitarias individuales y colectivas. Permanecer en el conflicto o, en otras palabras, resistir se refiere a la apertura de sentido que propicia el choque entre las alteridades, es decir, entre las pequeñas unidades de sentido heterogéneas: persistir en el disenso significa no caer en significados cerrados y permitir la experiencia de comunidad en tanto relación.

⁵²⁶ *Ibidem*, pág. 141.

⁵²⁷ *Ibidem*, pág. 160.

⁵²⁸ Rancière, Jacques. *Política, policía, democracia*. Chile: LOM Ediciones, 2006, pág. 71.

⁵²⁹ *Ibidem*, pág. 78.

⁵³⁰ *Ibidem*, pág. 73.

4.2.4 Resistencias del arte político vasco

¿Cuál es la nueva espacialidad del arte político (o crítico) vasco? ¿Cuáles son los consensos a deshacer y los procesos estructurales para exponer en la apertura de sentido del arte vasco? En definitiva, ¿cuál es el la resistencia que manifiesta el arte político en el País Vasco?

El ser-en-relación muestra a una singularidad más allá de lo identitario, lo absoluto y lo mítico. La necesidad del otro para la constitución del ser singular conlleva la exigencia política de permanecer expuesto hacia el otro. La lógica binaria y los absolutos quedan disueltos y el conjunto de la alteridades es capaz, en la exterioridad, de resignificar los procesos estructurales de la idiosincrasia local vasca. Por ello, la actividad creativa se abre a una posibilidad infinita de recodificaciones. La histórica relación que, en el País Vasco, han mantenido arte y política permite trabajar desde una compleja situación que resulta un motor creativo, en la medida que pueden resultar la base para un trabajo de apertura de sentido.

La idiosincrasia vasca, antecedentes históricos analizados en capítulos anteriores, muestran una vanguardia histórica y política que se desarrolló con la voluntad de instaurarse como correlato estético de lo político: Oteiza y sus coetáneos guardaban una noción vanguardista y autoconsciente de su práctica como liberación social. Por tanto, en el contexto franquista, la Vanguardia Vasca (en adelante VV) fue una crítica al régimen representacional anterior (simbolismo académico) a través del lenguaje de la abstracción.

Oteiza creó su propia mitología en este escenario (en el sentido más antropológico del término): en el proceso, al mismo tiempo de renovación cultural vasco y de apropiación de mitos ancestrales, reinterpretó la cultura mitológica y prehistórica vasca para producir una invención mitológica que responde a la creación de un mito contemporáneo en torno al cual agrupar una comunidad vasca contemporánea. Así, Oteiza magnificó la faceta mítica a través de la figura del crómlech que, en su representación de lo sagrado, rescató de la antropología tradicional para adaptarlo a su espiritualidad estética, también en relación a su práctica escultórica (y, especialmente, en paralelo al desarrollo de su serie de "Cajas Metafísicas"). Anticipándose al movimiento artístico internacional del

minimalismo, presentó sus cajas metafísicas como un lugar de lo sagrado, es decir, una vanguardia redefinida “*en términos de lugar*”⁵³¹.

El paso de Oteiza fue ir más allá de la dialéctica entre el vasco y no-vasco, insertando un tercer tipo de “alma vasca”, genealógicamente descendiente del alma prehistórica vasca, pero habiendo atravesado el legado indoeuropeo. En la reelaboración de la mitología del origen de lo vasco, dio forma a las dimensiones estéticas, políticas, religiosas desde la práctica artística. Posteriormente, el mito nacionalista en clave vanguardista se oficializó junto con toda una genealogía (a la que en anteriores apartados se ha referido como “genealogía Gaur”) que responde a un relato estructural del propio linaje. De este modo, las prácticas artísticas en relación a la herencia local se multiplicaron y en la autorreferencialidad fueron clausurando su sentido hasta la cripticidad. No obstante, la práctica artística como red de intercambio entre pequeñas unidades de sentido heterodoxas permite el trabajo desde el legado mítico heredado: un trabajo de resistencia ante los relatos heredados del proceso de inmunización individual y colectiva.

Para ello, la repetición del trauma planteado por Foster (en relación a la recodificación de la vanguardia) emerge de un modo exacerbado en el contexto vasco: Oteiza y la VV, a modo de padres asesinados gracias a los discursos posmodernos de la década de los ochenta, representan el mito nacional contemporáneo vasco. A pesar de la apertura acaecida desde finales de la década de los setenta, el arte vasco fue incapaz de deshacerse al completo del mito vanguardista que planeaba sobre la práctica artística a modo de cultura oficial. El paradigma de la herencia y la historicidad (tratado por Peio Aguirre) y la genealogía Gaur (analizada, entre otros, por Juan Luis Moraza y Miren Jaio) han seguido vigentes como concepto e idea desde donde plantear la práctica vasca. A pesar de que se ha tratado de modificar o eliminar este legado, ha sido fetichizado en la historia, impidiendo una comunicación plena en la exposición a la alteridad.

Hoy en día, por tanto, es necesario un arte desde la exterioridad, esto es, más allá de la pequeña unidad de sentido representada por la idiosincrasia local, con el fin reconfigurar comunalmente la relación entre arte y política en el País Vasco. Al plantear un nuevo

⁵³¹ Foster, *El retorno de lo real*, pág. 42

reparto sensible, ya no resulta necesario resolver los conflictos identitarios o las paradojas nacionalistas. Del mismo modo, se evitaría la subyugación a la homogeneización del MGB. El arte crítico requiere de nuevos espacios de lo político en tanto comunitario, es decir, lugares de resistencia para mostrar los disensos y conflictos.

4.3 Lugares del en-común: ruinas y el museo global

La paradoja que representa el MGB es doble: primera, la paradoja nacionalista, consecuencia de la implementación, por parte del Gobierno Vasco del Partido Nacionalista Vasco, de un museo de tendencia hegemonzadora y globalizante en una región de fuerte arraigo nacionalista. Segunda, el modelo de museo “global” adoptado por el MGB no se ha adaptado a las redes culturales locales y, por ende, su impacto en la vida cultural ha sido muy limitado. Además, cabe recordar, que el proceso de negociación del MGB se comenzó de manera secreta, sin la participación de los agentes culturales locales ni, por extensión, de la ciudadanía en su conjunto sino por los técnicos del Departamento de Hacienda de la Diputación Foral de Bizkaia. La rentabilidad simbólica del MGB a nivel económico es innegable, aunque el conflicto identitario del arte vasco permanece irresuelto.

Las preguntas en relación a la tensión entre modelo económico cultural perpetrado por la cultura hegemónica y las políticas oficiales confrontadas a una ciudad periférica y a su marcado carácter sociopolítico local emergen:

“¿Qué ocurre con un modelo de museo global como es el Guggenheim cuando se enfrenta a valores de regionalidad y diferencia o con la emergencia de lo local y particular? ¿Por qué este rostro global de la posmodernidad cree que la mejor manera de regenerar una ciudad (convirtiéndola en un destino turístico internacional en un paradigma para una arquitectura innovadora) es a partir del museo “global”?”⁵³²

El modelo de cultura económica promovido desde el Gobierno Vasco responde a los movimientos hegemonzadores de la cultura global, que han equiparado cultura a inversión económica o plusvalía más allá de lo artístico. La búsqueda de un arte sin finalidad ni operatividad permanece:

⁵³² Guasch, Anna María. “Museos globales versus artistas locales. Paradojas de la identidad entre lo global y lo local”, en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, pág. 192.

“La mundialización espera su gran arte: el arte de hacer un mundo global abierto sobre lo inadecuado, sustraído a la dominación de un principio o de un fin (como el dominio técnico y económico)”⁵³³

En efecto, la cultura oficial se ha disuelto en economía. La nueva cultura oficial del Gobierno Vasco, tras fagocitar el lenguaje abstracto de la VV, ha sido insertarse en la lógica de la inversión cultural capitalista, es decir, estetizar la economía y el progreso de la región:

“el dato de que las cosas marchan bien lo trae el aumento del turismo”⁵³⁴.

De este modo, la gentrificación fue la lógica de renovación y regeneración urbana adoptada por las instituciones vascas. Esta comprensión de la ruina (industrial en el caso bilbaíno) como valor potencial exclusivamente económico, ha llevado a la progresiva (aún un *work in progress*) ocupación de los terrenos antaño industriales. Tal y como Zulaika expone:

“El deterioro de un área es una condición de la reinversión y que el valor potencial se mide por lo que los expertos llaman el rent gap, esto es, la brecha entre el precio real de un terreno y la propiedad comparada con el valor futuro proyectado tras la gentrificación”⁵³⁵.

Así, la importancia del desfase entre ruina e inversión fue clave para la implantación de la marca Guggenheim en Bilbao. El histórico tradicionalismo del nacionalismo vasco ha querido desprenderse de su connotación anti-progresista para abrazar un progreso en clave global, esto es, un desarrollo económico que no arrastra un progreso cultural o sociopolítico.

El espacio dejado por las ruinas industriales en Bilbao y su zona metropolitana era vasto y aprovechable y estaba en manos de distintas instituciones, en su mayoría públicas, a causa de la reconversión industrial llevada a cabo durante los años ochenta. Solo hubo que poner en orden a todos estos agentes institucionales con el fin de llevar a cabo el

⁵³³ Nancy, *El arte hoy*, pág. 77.

⁵³⁴ Gamarra, Garikoitz y Andeka Larrea. *Bilbao y su Doble*. Bilbao: La Llevir Virus Editorial, 2007, pág. 60.

⁵³⁵ Zulaika, “Bilbao deseada: el malestar de la “krensificación” del museo”, pág. 158.

proyecto de gentrificación de Bilbao. Las ruinas industriales de la ciudad emergieron como esperanza *benjaminiana* del proceso cíclico de la historia. Precisamente, la decadencia económica, cultural, social y política fue la condición del éxito del MGB y en consecuencia, la instalación de la lógica de la gentrificación. Bilbao se ha convertido en el ejemplo de iconización máxima, “*interesada más en su “parecer”, que en su “ser”*”⁵³⁶. Así, insertado en la lógica de lo urbano, el MGB es la marca y el logotipo para una ciudad que solo piensa en la rentabilidad económica de la inversión simbólica. El marketing inmunizado al que ha sido sometida la ciudad ha guardado de caer en antiguos disensos políticos: sin embargo, ¿puede una ciudad como Bilbao inmunizarse de su historia política?

El impulso al modelo de gentrificación ha impedido el desarrollo y aprovechamiento de los espacios en y con ruinas más allá de una lógica económica. No obstante, ¿qué otros tipos de (re)conversión del arruinamiento se pueden dar? Independientemente del proceso de gentrificación y urbanización, la transformación de la vida cultural del País Vasco ha de pasar por la asunción de la ruina industrial como símbolo de su historia. Para ello, a nivel artístico, se ha de implementar, por ejemplo, que el giro etnográfico del arte en lo global se haga eco de los espacios industriales. Al indagar y analizar en la (re)conversión de estas ruinas industriales, emerge un análisis crítico de la estrategia política para la eliminación de la memoria industrial. Igualmente, y en oposición a las ruinas industriales, el espacio del medio natural como lugar mítico también resulta un lugar para la transformación de lo político.

El poder de la ruina como símbolo es desplegable⁵³⁷: como emblema de transitoriedad y naturaleza efímera de toda civilización, como nuevo comienzo o como alegoría. En definitiva, el establecimiento de un imaginario psicogeográfico otro, más allá de la imagería espectacularizada representada por el MGB. De esta forma, el museo representa el *mediascape* confrontado al *ethoscape* o *ideoscape*⁵³⁸ (el deseo de

⁵³⁶ Gamarra y Larrea, *Bilbao y su Doble*, pág. 168.

⁵³⁷ En base a los siete puntos desarrollados por Zulaika, Joseba. “Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas”. *Revista de Antropología Social* 15 (2006), págs. 188-190.

⁵³⁸ De acuerdo con el antropólogo Arjun Appandurai, los cinco flujos de la cultura global son:

- *Ethnoscapas*: producido por el movimiento de personas (turistas, inmigrantes, trabajadores etc.)
- *Technoscapes*: el producido por el flujo de multinacionales o agencias gubernamentales.
- *Finanscapes*: el flujo de dinero.

representación de lo local). La reconversión industrial acarreó la estetización del espacio antes industrializado, estableciendo una nueva espectacularización de lo simbólico nunca antes vista. La potencialidad de las ruinas y su valorización estética son muy discutibles, pero se ha de plantear si su conservación denota una importancia histórica, política e ideológica y trabajar por la revalorización semántica de la ruina, más allá de lo económico. Todo ello contra el estilismo al que Bilbao ha sido sometido, que le ha despojado de toda efectividad política.

En definitiva, la ruina industrial puede ser un lugar donde espaciar la nueva comunidad, un espacio en el margen, transgresor y en confrontación con el espacio estetizado (iconizado por el MGB) y socialmente manipulado. Aunque no solo el MGB, también la inversión en espacios de ocio fomenta una industria cultural en relación al consumo. Por ejemplo, el Palacio de Congresos Euskalduna da testimonio del astillero anteriormente emplazado en el lugar:

“simbolismo de una Modernidad trágica queda impreso en este buque fantasma como recuerdo de que no todo es esplendor y progreso, de que el presente está sembrado de los fantasmas del pasado”⁵³⁹.

La conversión de las ruinas industriales supone un peligro al primar el desarrollo de políticas culturales hegemónicas: la memoria y la historicidad necesitan un lugar donde espaciarse y, para ello, resignificar los espacios de las ruinas industriales resulta una opción creativa, diversa y crítica. Igualmente, permite la ruptura de la lógica homogeneizadora de las políticas culturales estetizantes. Bilbao necesita distanciarse del proceso de iconización y fetichismo arquitectónico para reclamar la ciudad vivida. Instalarse en el *umheimlich*, en el fantasma de la ruina, puede dar lugar a un espacio-otro dispuesto para la transgresión y recodificación de los espacios simbólicos compartidos:

“Las ruinas arquitectónicas son la poderosa alegoría de las ruinas de la cultura, política, arte, violencia vascas”⁵⁴⁰.

-
- *Mediascapes*: el flujo de imágenes de información.
 - *Ideoscapes*: lo producido alrededor del flujo de imágenes y el movimiento de ideologías.

En Appandurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

⁵³⁹ Gamarra y Larrea, *Bilbao y su Doble*, pág. 47.

En el *umheimlich*, en la tensión entre lo familiar y lo desconocido, se juega en la incertidumbre entre ambas esferas, esto es, ser y no ser, al mismo tiempo, reconocido en la ruina. Por tanto, ¿cómo trabajar la memoria? La ruina exige la responsabilidad hacia la historia social, política y simbólica: soportar la ruina significa hacerse consciente de la responsabilidad hacia la herencia simbólica de la memoria.

Además, en los pocos casos donde se ha intentado una recuperación de la memoria, no ha sido desde la lucha obrera “*sino desde grupos de poder y antiguos patronos*”⁵⁴¹ como, por ejemplo, en el caso del Museo Marítimo de la Ría de Bilbao, situado dentro del programa de recuperación de los márgenes de la ría: situado en los espacios de los antiguos astilleros Euskalduna, símbolo de la pelea sindical tras su cierre en 1984, el museo recoge la historia de la actividad empresarial en la ría, omitiendo la historia de conflictividad social, política y laboral que derivaron en el arruinamiento del espacio ocupado por el museo. La propia herencia asociacionista vasca, tanto cultural como sociopolítica, se desvanece en la nueva configuración urbana.

En consecuencia, la realidad política y social queda borrada por el carácter universal de la nueva arquitectura y el marketing urbano. ¿Cómo redimir estéticamente al “otro Bilbao”? Mediante la crítica a la estetización de Bilbao llevada a cabo por el marketing urbanístico, la responsabilidad estética política ante una “*estética políticamente reaccionaria*”⁵⁴² y practicando una recuperación de la cultura alternativa en relación al nuevo intercambio de lo sensible.

En este triple eje de acción, las ruinas podrán ofrecer la espacialización de la memoria exigida, lugares donde la memoria sea experienciada, vivida y pensada, más allá de los clásicos espacios de monumentalidad: “*las ruinas son espacios alternativos ejemplares de memoria*”⁵⁴³ desde donde construir los nuevos espacios del arte crítico. Por ello, se plantea la necesidad de una nueva relación entre arte y cultura más allá de un modelo de

⁵⁴⁰ Zulaika, Joseba. “Ruinas/peripheries/transizioak” en Jarauta, Francisco, ed. *Mundialización y Periferias*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998, pág. 115.

⁵⁴¹ Gamarra y Larrea, *Bilbao y su Doble*, pág. 48.

⁵⁴² *Ibidem*, pág. 133.

⁵⁴³ Traducción de la autora. Original: “*ruins are exemplary alternative sites of memory*” en Edensor, Tim. “The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space”. *Environment and Planning D: Society and Space*, volume 23 (2005), pág. 830.

gestión tradicional: un lugar donde la comunidad pueda pensarse a sí misma y abierta en relación a otro, como actividad conflictiva. De este modo, se ha de poner en práctica una nueva relación para aunar espacios, política y cultura. Estos nuevos lugares del en-común permitirán permanecer en el conflicto para hacer posible una experiencia del nosotros y con los otros que posibilite redefinir lugares política y culturalmente.

4.4 Tres artistas y dos lugares

Proponer un nuevo modelo de arte político en el contexto del País Vasco, en relación a la espacialidad comunitaria planteada, implica deshacer numerosos mitos heredados y confrontarse a un arte local y a una idiosincrasia de fuerte arraigo sociopolítico. No obstante, desde finales de la década de los ochenta, la presión por el relato identitario ha ido disminuyendo y la heterogeneidad sensible es la máxima en la práctica artística contemporánea. Todo ello, también, junto con una fructífera relación histórica entre arte y política en el contexto vasco que permite una producción artística desde esta heterogeneidad simbólica. La diferencia con las prácticas anteriores, recogidas en capítulos precedentes de la presente investigación, es el rechazo a una explicación cerrada o un relato holístico de la historia social, política y simbólica vasca: la recuperación simbólica no nace desde la pretensión instrumentalista sino desde la posición contemporánea de resignificación y recuperación de relatos no-oficiales y obviados por la historia institucional. Para ello, las tendencias internacionales artísticas en relación al trabajo de archivo dotan de una tendencia investigadora a la práctica contemporánea actual. La figura del artista como investigador histórico, de la memoria, etnógrafo y en general, documental⁵⁴⁴ ha proliferado en la escena artística internacional, a través de un creador-investigador interesado en las herramientas y dispositivos sociales que han hecho perdurar una determinada narrativa. A diferencia del arte político comprometido y reivindicativo llevado a cabo a lo largo del siglo XX, la posición del artista de hoy en día es transnacional. Este posicionamiento evita, por un lado, la filiación identitaria o de clase y, por otro lado, permite el diálogo transversal y rehúye el enclaustramiento de las propuestas más crípticas y localistas.

Los tres artistas y las dos productoras artísticas elegidas como ejemplo, en activo desde finales de la década de los noventa, presentan unos rasgos para ser interpretados como arte crítico y comunitario desde las características anteriormente descritas:

⁵⁴⁴ Los "giros de lo global" de la praxis artística contemporánea propuestos por Anna María Guasch son: geográfico, ecológico, etnográfico, de la traducción, dialógico, de la memoria y de la historia, documental y cosmopolita (en *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016).

Por una parte, los artistas elegidos cuentan con una proyección internacional que ha permitido, precisamente, el intercambio y diálogo con la alteridad. A pesar de partir, en ocasiones, desde el contexto local (en la medida que este factor participa de la creación de su comunidad de sentido), su utilización no resulta críptica y permite una comunicación hacia el exterior y la apertura del sentido de las obras. Por otra parte, son artistas que trabajan desde lo político, es decir, que asumen las características que Rancière identifica para el arte crítico: primero, se instalan en el conflicto y muestran los constructos consensuales de diferentes imaginarios simbólicos y comunidades de sentido. Segundo, a nivel formal, utilizan los recursos caracterizados por Rancière y Foster, haciendo hincapié en la faceta de investigación teórica, documental e histórica. Por último, el objetivo de esta praxis artística es resignificar los procesos históricos y su recepción colectiva.

Igualmente, en el caso de los lugares elegidos, se corresponden a dos productoras culturales de corte crítico donde se da lugar a un debate comunicativo cercano al planteamiento anteriormente presentado, esto es, como nuevos espacios de lo político: la experiencia estética ha de mostrar los mecanismos de transformación del mundo y revelarlos a la comunidad. En este sentido, estas asociaciones ahondan en la capacidad transformadora del arte para-con la esfera sociopolítica, a través de proyectos, publicaciones y exposiciones que espacian nuevos lugares donde resignificar las categorías inmunitarias. El arte como simple producto material y/u objetual ha quedado obsoleto y desde los nuevos espacios transversales propuestos por ambas productoras se establece un diálogo y unas actividades más allá de la simple contemplación del objeto artístico final, dando paso a un modo de hacer procesual y dialógico y a una vivencia comunitaria de la reflexión artística.

4.4.1 Asier Mendizabal

Nacido en Ordizia (Gipuzkoa) en 1973, Asier Mendizabal vive y trabaja en Bilbao. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco y entre sus exposiciones individuales destacan “Asier Mendizabal” en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) de Barcelona (de enero a mayo de 2008), “Asier Mendizabal” en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (de febrero a mayo de 2011) y su exposición en la galería Raven Row de Londres (Diciembre 2011). Asimismo, suma participaciones en la Bienal de Venecia de 2011, en la Bienal de Sao Paulo de 2012 y 2014 y recurrentes exposiciones en las ferias de ARCO (Madrid) y Basilea. Además, fue seleccionado para todas las exposiciones del premio *Gure Artea* desde el 2000 al 2010 y en el año 2008 fue galardonado con el primer premio del certamen. No obstante, como rasgo contemporáneo omnipresente, las paradojas asoman también en relación a Mendizabal: su obra está presente en el MGB y en la Galería Carreras Mújica, máximos exponentes de la gestión cultural estetizada y económica del modelo cultural vasco oficial que refleja la tensión y retroalimentación entre el MGB y la red artística local.



Figura 55: *Otxarkoaga (M-L)* de Asier Mendizabal



Figura 56: *Hors d'état* de Asier Mendizabal

Formalmente [Fig. 55, Fig. 56, Fig. 57, Fig. 58 y Fig. 59] Mendizabal trabaja con instalaciones, en su mayoría de reminiscencia escultórica, en las que entrelaza texto,

imagen y objeto. La labor documental, contextual y teórica de Mendizabal es parte fundamental de su práctica: su obra, en algunas ocasiones, queda explicitada por la labor de contextualización del marco de referencias y en otros momentos, por el contrario, se omite deliberadamente, dando lugar a un juego en el que lo omitido es igual de importante que lo que es mostrado. En estas circunstancias se crea un juego entre los que están capacitados para leer el contexto y los que no. De este modo, se accede a una espiral de identificación con una colectividad que es el contenido que maneja.

La dimensión textual de su praxis es muy significativa y Mendizabal recurre habitualmente a un formato cercano al *fanzine* para acompañar sus exposiciones. Estas publicaciones tienen una imagen en el anverso y el texto en el reverso de tal modo que, al extenderse, la imagen se completa y el texto se fragmenta. Por el contrario, al montar el texto como *fanzine*, la imagen se descompone:

*“El propio formato que ideo para intentar conciliar mi ambición de que el texto sea parte orgánica de la especulación formal que rige mis proyectos, ya propone una especie de analogía de esa irreconciliabilidad entre forma y contenido, texto e imagen, fondo y figura. No se pueden dar simultáneamente, pero aspiran a formar un todo”*⁵⁴⁵.

Cabe destacar esta dimensión teórica en genealogía con la faceta discursiva de Jorge Oteiza, a la que Mendizabal recurre en numerosas ocasiones. En este sentido, recoge el legado de Oteiza como contextualizador de su propia praxis. Más allá de agente catalizador de lo político y lo social en el País Vasco, Mendizabal reivindica la importancia de Oteiza como teórico dentro del contexto internacional:

*“la desacomplejada ambición que tenía de intervenir en un contexto de debate internacional desde el punto de vista periférico (no ya por vasco, sino igualmente por español)”*⁵⁴⁶.

Temáticamente, Asier Mendizabal trabaja la relación entre estética y política. Igualmente, analiza la recepción de esta unión por parte de los diversos colectivos sociales, culturales

⁵⁴⁵ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

⁵⁴⁶ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

y políticos. Su investigación se centra en la creación de colectividades a través imaginarios simbólicos y viceversa, es decir, el análisis de los procesos concretos que llevan a la producción de ficciones para diversos colectivos: la manera en el que se realizan identificaciones y cómo los diversos grupos utilizan los símbolos para crear colectividad, es decir, el modo en el que un objeto –en este caso las obras de arte- realiza la transición hasta devenir símbolo. Posa su interés sobre lo popular y, por ello, su obra resulta profundamente iconográfica: investiga de qué modo la cultura popular ha conseguido banalizar símbolos e ideas de la modernidad o de la vanguardia. Por ello, la herencia simbólica con la que trabaja es de carácter local, aunque también generacional:



Figura 57: *La ruota dentata* de Asier Mendizabal



Figura 58: *Not all that moves is red (Telón) #1* de Asier Mendizabal

“Mendizabal mira hacia lo moderno desde una posición post-formalista que descansa en usos de la imaginería y la cultura de una Europa donde los procesos de disgregación social y de recomposición de comunidades han constituido las acciones más sólidas en su ámbito social. Los símbolos y los rituales que identifican a un grupo concreto son tan firmes como movibles y localizables momentáneamente en un período histórico dado”⁵⁴⁷.

El interés por los procesos estructurales y por el modo en el que las comunidades adoptan unas determinadas formas simbólicas es una de las bases principales para su trabajo. Su localidad está determinada por su propio imaginario subjetivo, político, cultural, geográfico y generacional. No obstante, a pesar de que muestre elementos

⁵⁴⁷ Marí, Bartomeu. “¿Qué hace la gente?” en *Asier Mendizabal: dissecta membra*. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, D.L. 2008. Catálogo exposición, p.7.

locales como consecuencia de esta determinación subjetiva, su trabajo se fundamenta en una reflexión más general en torno a la creación de los imaginarios simbólicos de los grupos políticos: se trata, en definitiva, de identificar, desocultar, analizar y comunicar los códigos visuales que forman una identidad colectiva.

Por ello, sus referencias al contexto local remiten a las determinaciones de la configuración de su propia subjetividad, pero siempre en relación a una apertura de sentido fuera de la comunidad de sentido desde donde parte:

“Me interesa, como ves, que la dimensión particular (obviamente no la de un discurso de afirmación de la diferencia, pero ni siquiera necesariamente la de la deconstrucción de identidades o representaciones de esa diferencia) se incorpore en su relación con el marco de interpretación supuestamente universal”⁵⁴⁸.

En la medida que su trabajo está atravesado por los procesos estructurales que rigen la representación ideológica, Mendizabal trabaja, sincrónicamente, desde dentro y fuera del contexto vasco. En efecto, ha recogido en numerosas obras la tensión entre el contenido político y la estética abstracta de la VV, así como diversas reflexiones sobre el calado sociológico del lenguaje vanguardista vasco (la herencia simbólica de la sociedad vasca):

“se guía más bien por una determinada tradición de formas comunicativas que tuvieron importancia para determinadas tradiciones subculturales en el País Vasco y que también se emplearon global y universalmente durante los años 80”⁵⁴⁹.

El artista indaga en los procesos con los que un lenguaje visual ha ayudado a crear ideología: sus referencias no remiten exclusivamente a una colectividad política sino también a la cultura *underground*, donde lo visual y lo simbólico están muy presentes. Valga como ejemplo la música y el movimiento *punk* de los setenta, el *hardcore*



Figura 59: *Hard Edge # 2 and Hard Edge # 3* de Asier Mendizabal

⁵⁴⁸ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

⁵⁴⁹ Diederichsen, Diedrich. “Dialéctica subcultural” en *Asier Mendizabal: disjecta membra*, p. 74.

americano de los años ochenta y otras actitudes político-estéticas asociadas a la industrialización y al rock de la década de los ochenta (con especial mención al Rock Radical Vasco, versión local de la corriente *punk* y de los movimientos de auto-organización colectiva).

Por todo ello, y en vista del vasto marco de referencias desde el que trabaja, la labor de investigación previa, es decir, la actividad contextual de la obra se apoya en el texto proporcionado durante las exposiciones ayuda a situar la investigación, aunque sin constreñir el sentido de las obras hacia su marco de referencias privado.

Más allá de una lectura local de su obra dentro de la genealogía simbólica local, su voluntad es la de transgredir el contexto social, político y cultural del País Vasco: a través de la investigación del imaginario simbólico vasco, pone de manifiesto los procesos inmunitarios del relato nacionalista. Posteriormente, una vez mostrados y deshechos los consensos erigidos históricamente, la obra se presenta como un lugar para la transformación de los mecanismos desenmascarados:

“la consciencia particular de pertenecer a un contexto que no puede dar por hechas ingenuamente sus representaciones, que está sujeto a la impugnación constante de los símbolos colectivos, es una circunstancia fértil desde la que trabajar”⁵⁵⁰.

El proceso llevado a cabo por Mendizabal en una gran mayoría de sus obras es la recodificación de los signos de las colectividades políticas y subculturas representadas, trasladando el significante a un contexto ajeno. De este modo, en el desplazamiento, se posibilita el desarrollo simbólico del signo particular. Al reducir los signos a su carácter formal, pone el acento en los mecanismos por los cuales los dispositivos de representación y difusión de un mensaje han sido escogidos y adaptados para cada comunidad y así, se ocupa en recodificar su carácter representacional:

⁵⁵⁰ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

“el teatralizado escenario de la representación política se convierte en el propio mecanismo representacional que le da forma”⁵⁵¹.

Su investigación y praxis pone en evidencia las asociaciones culturales, históricas e ideológicas asociadas al carácter visual de lo político. En rasgos generales, se cuestiona sobre la validez del arte en la representación de lo político: su interés reside en la simbología de las subculturas y de las identidades de la cultura de masas, asociadas a incidentes y proclamas sociopolíticas. Precisamente, Mendizabal se establece en esta ambivalencia y la enfatiza: ¿es la política quien crea su estética o, por el contrario, ocurre una “ficcionalización”⁵⁵² de la ideología?

“hay una forma de proceder que parte siempre de la constatación de que los propios signos, la materialidad que los sostiene, la contingencia de su configuración material, determinan y desbordan las representaciones y significados que vehiculan. Y una conciencia de que el terreno particular en el que opera el arte es el de ese desbordamiento”⁵⁵³.

En definitiva, en el desbordamiento al que el artista alude, se produce la apertura de sentido del contexto particular hacia otras comunidades de sentido y, por ende, se accede y posibilita la recodificación y análisis de los signos y procesos estructurales. A nivel local, el enfoque transversal de Mendizabal posibilita una lectura renovada de la dialéctica entre estética y política y de la historia simbólica del País Vasco, así como de su contexto social, político y cultural.

a) *A letter arrives to its destination*

“A letter arrives to its destination” (2011) [Fig. 60 y Fig. 61] fue el título del proyecto multidisciplinar de Asier Mendizabal para la galería Raven Row de Londres donde

⁵⁵¹ Aguirre, Peio. “Masa e ideología de la forma en la práctica de Asier Mendizabal” en *Asier Mendizabal: disjecta membra*, p. 21.

⁵⁵² *Ibidem*, p. 27.

⁵⁵³ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

desarrolló la descomposición del plan que Oteiza realizó para el Concurso del Monumento al Prisionero Político Desconocido en el año 1952.

En este trabajo se mezcla texto e imagen en un poster que extendido presenta la imagen entera con el texto fragmentado y que cuando está plegado lo hace a la inversa, es decir, mostrando el texto entero con la imagen descompuesta. El póster revela la maqueta de la escultura que Oteiza presentó en el certamen de 1952, al que Mendizabal añade un texto que recoge, a su vez, fragmentos de algunas de las reflexiones de Oteiza sobre la polémica que marcó el fallo del citado concurso: el conflicto representacional entre la práctica figurativa y abstracta ejemplificado por la tensión político-estética del momento entre la estética figurativa y realista del bloque comunista y el lenguaje abstracto del bloque capitalista.

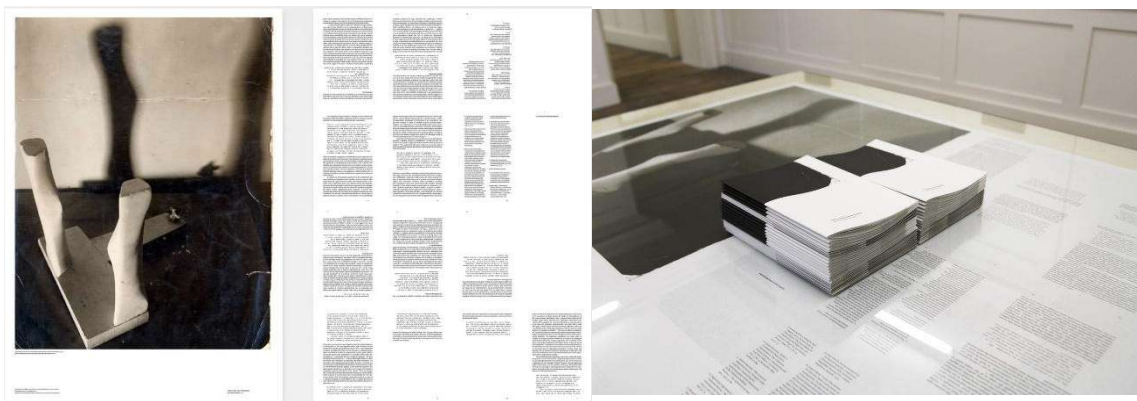


Figura 60: *A letter arrives to its destination* de Asier Mendizabal (póster) de Asier Mendizabal

Figura 61: *A letter arrives to its destination* de Asier Mendizabal (fanzine) de Asier Mendizabal

La carta incluida en el *fanzine* pone de manifiesto el interés que hubo en Europa por imponer una estética abstracta tal y como dictaban los cánones de la vanguardia americana. Sin embargo, parte de la crítica y el público rechazaron el lenguaje abstracto por considerarlo plano a la hora de simbolizar la herida histórica tras la Segunda Guerra Mundial. Oteiza, en su texto original, defiendió aquello que resulta el centro de su discurso político-estético: cómo el lenguaje experimental puede desarrollar una simbolización más allá de su materialidad, es decir, la defensa de la abstracción como lugar que permite activar, encarnar y simbolizar un espacio para-con la comunidad. En definitiva, su escrito fue un alegato de la abstracción como representación de lo político.

Esta defensa de Oteiza coincidió con la polémica alrededor del concurso y permitió añadir una tercera vía a la dicotomía entre lo abstracto y lo figurativo: la potencialidad de la abstracción para su eficacia política.

El título de la instalación hace referencia al viaje que Mendizabal realiza al llevar la carta de Oteiza a Londres ya que esta solo llegó a ser publicada en ámbito estatal. Este trabajo devuelve a la actualidad y al debate filosófico la validez de la representación política mediante el arte abstracto, jugando precisamente con las referencias visuales del propio Oteiza. Por tanto, Mendizabal liga el debate histórico y la anécdota protagonizada por Oteiza a la actualidad artística. Todo ello en relación al contexto local y con el objetivo de analizar las estrategias de representación política que Oteiza estaba denunciando. De esta forma, consigue tratar narrativas y conflictos de carácter universal con ejemplos concretos de naturaleza local. El problema en torno al monumento público compartido como espacio para la negociación histórico, político y simbólico de un colectivo atraviesa la obra de Mendizabal y es retomada en múltiples ocasiones y diversos formatos.

Por último, cabe destacar que el proyecto escultórico del Prisionero Político Desconocido propuesto por Oteiza se realizó en 1967, aunque posteriormente (en 1999) se trasladó, en una nueva versión, a una plaza pública en Pamplona (Navarra). No obstante, la escultura ya había perdido toda su connotación política primigenia por su completa descontextualización actual: primero, por su nuevo emplazamiento y, segundo, por su cambio de nombre a “Homenaje al espíritu”.

b) Agoramaquia

“Agoramaquia” (2014) [Fig. 62, Fig. 63 y Fig. 64] fue un nuevo proyecto de Mendizabal donde también recuperó un texto casi desconocido de Jorge Oteiza. La elección de dos textos citados es inusual ya que no pertenecen a su etapa de agitador cultural vasco sino de teórico formal. De este modo, Mendizabal reivindica y presenta una renovada figura del escultor más allá de su caricatura mediática:

“personaje paradigmático de la modernidad, en el cruce entre abstracción y realismo, autonomía y proyecto político”⁵⁵⁴.



Figura 62: *Agoramaquia (Versión nº3)* de Asier Mendizabal



Figura 63: *Agoramaquia (Versión nº2)* de Asier Mendizabal

El objetivo de *Agoramaquia* es la proclama de Oteiza como vanguardista plástico, no como personalidad sociopolítica. Para ello, Mendizabal persigue el juego vital de Oteiza, en la medida que el texto presentado acompañó a su proyecto producido para la Bienal de Sao Paulo de 2014, lugar donde el escultor ganó el premio de escultura en 1957 con “Par móvil”.

Para la propuesta de la Bienal de 2014, realizó una serie de esculturas, versiones de la escultura que Oteiza realizó en homenaje al poeta César Vallejo que, a su vez, eran el negativo escultórico de “Par móvil”. En el juego y lucha entre el positivo y negativo del espacio escultórico, Oteiza halló el vacío y culmen de su reflexión práctica. Precisamente, en su exilio latinoamericano, fue cuando escribió el texto que Mendizabal recupera para la presente obra: el escrito tenía como objetivo contextualizar la escultura ganadora “Par móvil” (que posteriormente también ha sido resignificada y relocalizada en numerosas ocasiones).

El texto de Oteiza para la Bienal de 1957 recogió la contextualización de su proceso formal y el análisis en torno al espacio escultórico. En este sentido, la formalización teórica de su trabajo plástico y su abandono de la práctica en un periodo de apenas dos años forman una paradoja irresuelta: al mismo tiempo como agotamiento y como

⁵⁵⁴ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

abandono. La importancia de “Par móvil” en la obra de Oteiza resulta un punto de inflexión: primero, en su forma presentada para la Bienal, conforma un acabamiento y un punto de no retorno para su investigación en torno a la relación escultórica del espacio-tiempo. Segundo, políticamente, “Par móvil” fue instalada como estela en el lugar donde fue asesinado Txabi Etxebarrieta, histórico dirigente de ETA asesinado por la Guardia Civil en 1968.



Figura 64: *Agoramaquia* (póster y fanzine) de Asier Mendizabal

c) Toma de Tierra

“Toma de Tierra” (2014) [Fig. 65, Fig. 66 y Fig. 67] fue una exposición organizada por la Galería Carreras-Múgica en 2014 que se acompañó por un catálogo que recoge tres ensayos escritos por el propio Mendizabal. Este hecho demuestra, una vez más, la centralidad de lo textual en su obra. Toma de Tierra fue una muestra que teóricamente supuso un acercamiento al concepto de multitud como sujeto histórico y político y un análisis de sus representaciones históricas. Su trabajo contiene una investigación en torno a la monumentalización y su dimensión pública que retoma las tensiones en torno al monumento público que ya habían emergido en “A letter arrives to its destination”:

“Toma de Tierra, de hecho, insiste en un efecto casi estructural de esos imaginarios que es el de la autoimagen de la multitud en espacios públicos connotados y de los monumentos como signos que aun connotan esos espacios”⁵⁵⁵.

Por tanto, Mendizabal produce desde un triple eje: la tipología de la imagen de la masa, la articulación entre la escultura situada en el espacio público y la multitud representada en el mismo espacio, todo ello fracturado por textos, dibujos, collages e instalaciones. Además, la investigación en torno a la monumentalidad se enmarca dentro de su exploración general sobre la creación de imaginarios: en este caso concreto es magnificado a través de la sacralización de las obras situadas en un espacio público.



Figura 65: *Toma de tierra* (catálogo) de Asier Mendizabal

A nivel plástico, la exposición mostraba diversos formatos en diálogo que aludían al poder político de la multitud (a través de pancartas y carteles) y la reflexión sobre la dimensión pública de la escultura (mediante basamentos o columnas vacías que tendrían que sostener una escultura). Su objetivo es resaltar la importancia de los procesos representacionales en el ámbito público. En concreto, la importancia de la dimensión pública de la VV⁵⁵⁶ y la oficialización de su lenguaje formal llevan a Mendizabal a caracterizar el devenir social de la VV como *“el proyecto mítico de la tardía vanguardia vasca”*⁵⁵⁷. En este proceso, la sociedad y las instituciones vascas adoptaron la connotación simbólica nacionalista del lenguaje abstracto de la VV por la falta de un imaginario simbólico nacionalista anterior:

“La actualización en los años sesenta del imaginario identitario de lo vasco por parte de unos artistas que trabajan en claves analíticas más deudoras del constructivismo formal que de un esencialismo nacionalista en las referencias,

⁵⁵⁵ Extracto de la entrevista personal a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017).

⁵⁵⁶ Ver las preocupaciones compartidas por los escultores de la Vanguardia Vasca en el punto 3.1.2.1 “Escuela Vasca de Escultura” de la presente investigación.

⁵⁵⁷ Mendizabal, Asier. *Toma de tierra*. Bilbao: Galería CarrerasMugica, 2014, pág. 109.

*conllevó, por circunstancias históricas, una asunción en clave popular de la eficacia política de su lenguaje visual abstracto, una aceptación de sus imágenes como símbolos*⁵⁵⁸.



Figura 66: *Ertz Zorrotza (Mastak)* de Asier Mendizabal



Figura 67: *Cabeza, puño, árbol* de Asier Mendizabal

En definitiva, el bosque representacional donde Mendizabal sitúa su investigación parte, en numerosas ocasiones, de anécdotas históricas y simbólicas locales que, sin embargo, desenmascaran las lógicas estructurales donde se instalan los imaginarios comunitarios. Concretamente, la importancia del mito encarnado por la VV se enmarca en su propia evolución como artista, tanto en la investigación en torno a la creación de la imaginería de distintos grupos sociales y culturales como en la posterior evolución de su análisis enfocado hacia la dimensión pública y el cuerpo político y simbólico de la masa. Sus analogías artísticas (fuertemente teorizadas a través de una investigación previa que incluso devienen piezas textuales) profundizan en el misterio alegórico de su práctica y, a la manera de Rancière, presentan una lógica provocativa de investigación. Por tanto, más allá de acompañar sus instalaciones, la faceta documentalista de Mendizabal incide en la importancia de lo procesual en su praxis y refleja que su vertiente teórica y textual forma parte de manera integrada de un diálogo indispensable para el devenir receptivo de las obras.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, pág. 115.

4.4.2 Ibon Aranberri

Nacido en Itziar-Deba (Gipuzkoa) en 1969, es licenciado en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco. Entre sus exposiciones individuales destaca “Ibon Aranberri: Organigrama” en la Fundación Tàpies de Barcelona (entre enero y mayo de 2011). También participó, al igual que Mendizabal, en la exposición del MGB “Chacun à son goût” en 2007 y en numerosas exposiciones colectivas del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), así como en varias ediciones de ARCO Madrid y de Art Basel. Por otra parte, su obra forma parte de la colección del MGB y ha participado en múltiples ediciones de premios y certámenes locales, siendo ganador de *Gure Artea* en 2004. En este sentido, Aranberri también participa de la tensión entre la pertenencia al tejido local de creadores y la red cíclica de creadores amparada por el MGB y la trama artística institucionalizada.

Ibon Aranberri fundamenta su praxis artística desde parámetros similares a los de Asier Mendizabal: su investigación se adentra en la búsqueda de los símbolos colectivos asociados a distintas identidades que conforman una cohesión y un entendimiento colectivo, pero que al mismo tiempo, suponen una vulnerabilidad. De este modo, desde la cultura antropológica vasca que Oteiza rescató para la VV, Aranberri parte del fetiche de lo originario, es decir, de la indagación (antropológica, sociológica, lingüística o etnográfica) sobre los orígenes de “lo vasco”. El creador deviene arqueólogo en relación a la naturaleza y tierra vascas heredadas (a nivel simbólico mitificadas a través del crómlech de Oteiza) con todo su potencial simbólico y fetichista:

“ejemplos representativos de la escultura abstracta vasca o de los emblemas de Chillida, convertidos en logotipos de banderines de fiesta, como modo de recodificar el propio paisaje colectivo y sus cargas simbólicas”⁵⁵⁹.

A nivel plástico, sus proyectos son mixtos y aúnan escultura, instalación e intervenciones *site specific*. El fin es la creación de nuevas formulaciones y versiones de objetos, paisajes naturales y símbolos, es decir, recodificaciones para los dispositivos presentes –y, en ocasiones, sobreexpuestos- en el ámbito público y memoria colectiva de una comunidad.

⁵⁵⁹ Alonso, Óscar. “El arte volcado sobre sí mismo” en Doctor Roncero, Rafael, ed. *Arte Contemporáneo Español 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013, pág. 280.

Su objetivo es intervenir en el inconsciente colectivo para diseccionar una parte concreta de la historia vasca: los símbolos que han escenificado lo político. Para ello, Aranberri se instala en la arqueología simbólica para retratar los procesos y efectos de estas representaciones en la esfera pública. La arqueología visual de la estética política evidencia los espacios de poder y pone de manifiesto el agotamiento por sobreexplotación de un cierto tipo de lenguaje e imágenes por parte de colectivos de la vida política vasca. Hoy en día, en un escenario post-político, la paranoia se extiende mediante la reinterpretación de estos símbolos de poder, es decir, a través de las nuevas versiones del lenguaje de la VV. Esta actividad paranoica revela las identidades, objetos y marcas que conocemos por medio del diseño. Por tanto, Aranberri remarca la potencialidad y papel primordial de los medios a la hora de construir una identidad o reconstruir una historia.

A nivel biográfico, no es posible trazar una genealogía cerrada, aunque cabe destacar que tanto Mendizabal como Aranberri participaron en los talleres impartidos por los artistas Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku en la primavera del 1995 y el verano del 1998. Por consiguiente, resulta pertinente trazar una linealidad entre la paternidad rechazada de los miembros de la Nueva Escultura Vasca (NEV) y la destrucción estructural y puesta en cuestión de los mitos por parte de esta nueva generación.

a) Horizontes

“Horizontes” (2001) [Fig. 68] fue una obra instalada durante el festival de música electrónica “Elektronikaldia” en el atrio del Palacio de Congresos Kursaal de Donostia-San Sebastián. Constaba de hileras de banderolas de 70x50 centímetros a modo de banderines festivos, colgadas por el techo del *hall*, que incidían en la mezcla entre estética de celebración y reivindicación política tan característica en las fiestas patronales vascas. Las estampaciones de los banderines contenían siete patrones o imágenes: el Peine del Viento de Eduardo Chillida, el logo de “Kutxa” (la Caja de Ahorros guipuzcoana), el símbolo contra las centrales nucleares, el símbolo de las Gestoras Pro-Amnistia y el de la Universidad del País Vasco (todos ellos diseñados por Chillida). Por último, Aranberri

incluyó un dibujo propio que recreaba el modo de hacer del escultor. De este modo se refiere a la instalación el propio artista:

“Horizontes recrea esta herencia gráfico-escultórica de Chillida, desde una perspectiva mediatizada. Iconos de distinto orden cultural y político, reciclados y alterados, pierden el trazo original, transformándose en signos más abstractos y neutrales”⁵⁶⁰

En esta obra el artista juega con la ambivalencia que los símbolos de la VV tienen en la sociedad vasca: por una parte, denotan un ambiente de reivindicación festiva, de lucha y cohesión social y, por otra parte, pone de manifiesto el calado de los símbolos de corte abstracto en el imaginario colectivo vasco. La simbología vanguardista está presente en logos

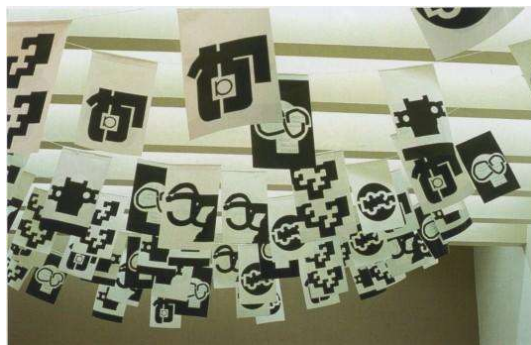


Figura 68: *Horizontes* de Ibon Aranberri

de empresas, instituciones públicas, símbolos culturales y políticos a los que, en esta obra, se añade un falso emblema que, por el contrario, no resulta extraño para el espectador. Se apela, por ende, a la vertiente inquietante de la familiaridad (*umheimlich*) que permite identificar al símbolo de Aranberri como propio y ajeno al mismo tiempo. Al igual que Asier Mendizabal, las contradicciones derivadas del aprovechamiento institucional del lenguaje de la VV son una temática muy presente en la obra de ambos autores. El propio Mendizabal se expresaba a este respecto sobre la obra de Aranberri:

“Una reflexión muy precisa sobre este fenómeno es la que hace el artista Ibon Aranberri en su análisis de la oficialización de la tradición visual de estos escultores en incontables logotipos institucionales (entes públicos, cajas de ahorros, manchetras de periódicos y el propio parlamento vasco). La vanguardia, pues, en muy breve tiempo, se convierte en tradición”⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Ibon Aranberri citado en Museo Guggenheim Bilabo. *Colección del Museo Guggenheim Bilbao / Fundación del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao; Madrid: TFT Editores, D.L., 2009, sin numeración.

⁵⁶¹ Mendizabal, *Toma de Tierra*, pág. 119.

De este modo, Aranberri cuestiona al espectador acerca de la validez política y la rentabilidad simbólica del lenguaje abstracto y el porqué de su influencia en la lucha política. En el juego de la convivencia entre las banderolas festivas con símbolos culturales y políticos que se confunden con un falso logo se produce el extrañamiento: el logotipo simulado remite a una forma conocida (a un lenguaje cercano al de la VV), pero a un contenido oculto (el logo al que el espectador intentará colocar un referente sin satisfacer sus expectativas).

b) Gaur Egun (This is CNN)

“Gaur Egun (This is CNN)” (2002) [Fig. 69] es una reproducción del logo que el pintor y escultor Néstor Basterretxea hizo para el Parlamento Vasco y que, a su vez, era una escultura previa de Basterretxea llamada “Izaro”. Aranberri sitúa detrás de la reproducción una radio emitiendo debates políticos. De este modo, subraya el efecto mediático que los símbolos vanguardistas han tenido a causa de su sobreexposición en los medios de comunicación. Precisamente, el título incide en la naturaleza televisiva de la obra ya que alude al nombre de los informativos en EITB, la cadena autonómica vasca.



Figura 69: *Gaur Egun (This is CNN)* de Ibon Aranberri

Esta instalación recoge la síntesis de la reconfiguración que Aranberri hace sobre la VV: su desacralización. Partiendo de una escultura de Basterretxea juega, primero, con la herencia vanguardista, pero al mismo tiempo, con la saturación mediática de este legado. La escultura de Basterretxea, convertida en símbolo para el Parlamento Vasco, ha sido sobreexpuesta a través de los medios de comunicación, distorsionando el diálogo entre obra y público. De este modo, lo que en un principio fue un símbolo que ayudó a una lucha política concreta (la reivindicación de un parlamento propio), ha devenido en un

logotipo sobredimensionado de una institución. En definitiva, un elemento mercantil carente de una recepción estética más allá del mero anagrama.

c) G Pabiloia

“G Pabiloia” (2002) [Fig. 70] fue una obra creada para la Manifiesta 4 de Frankfurt (Alemania). El objetivo de esta obra es explorar alrededor de las diferentes recepciones que el “Guernica” de Picasso ha tenido, tanto a nivel internacional como local: para la sociedad vasca el “Guernica” está inserto en el folklore popular, es un símbolo reivindicativo convertido en decoración doméstica. La imagen del pacifismo se adoptó como símbolo de protesta para los grupos de activismo social, partidos de izquierda y el nacionalismo vasco durante los últimos años de la dictadura franquista y los años ochenta. Sin embargo, para el público internacional, es la obra que ejemplifica la denuncia de los horrores de las guerras. Por tanto, en el análisis receptivo de ambas comunidades, Aranberri incide en la apertura de sentido que una misma obra o símbolo puede tener en distintos campos de referencia (incluso más allá de su aura histórica). La resignificación como estrategia artística contemporánea permite el desplazamiento, migración, acumulación y apertura de sentidos, en función del público interpelado, impidiendo una clausura unívoca de relatos y obras tipificadas.



Figura 70: *G Pabiloia* de Ibon Aranberri

Además, la instalación, situada en un barrio marginal de Frankfurt a modo de marquesina de autobús, se sirve de una estética que oscila entre el arquitecto alemán Mies van der Rohe y el Pabellón Español de la Exposición Universal de París en 1937 proyectado por los arquitectos Luis Lacasa y Josep Lluís Sert (lugar donde se expuso, precisamente, el “Guernica”). Así, Aranberri interpela a Alemania mediante una reproducción de la obra, pero desde la ambivalencia simbólica que la pintura contiene en el País Vasco. El giro que la sociedad vasca ha dado al cuadro de Picasso es similar al realizado con esculturas de la VV: la evolución desde obras que contienen investigaciones formales con cierto cariz

reivindicativo hasta evolucionar como símbolos de protesta, posteriormente sobreexpuestas por los medios de comunicación.

d) Luz de Lemoniz

“Luz de Lemoniz” (2000) [Fig. 71] fue un proyecto de Aranberri producido por Consonni y Arteleku. Se localizaba en las ruinas de lo que iba a ser una central nuclear, paralizada por las presiones y la lucha popular en el pueblo vizcaíno de Lemoa-Lemóniz. El proyecto artístico, que no se llegó a realizar, pretendía rescatar el imaginario de la lucha antinuclear de los años setenta y ochenta en el País Vasco, así como su correlato artístico, presente todavía en la memoria colectiva. En este contexto, cabe destacar la faceta *site specific* de Aranberri: algunas de sus instalaciones (como la presente “Luz de Lemoniz”) rescatan una ruina (natural o física) de la historia política vasca y convierte un espacio abandonado en un lugar para el diálogo histórico y de la memoria, a través de las estrategias artísticas.

En la obra se quiso poner de manifiesto los sentimientos contradictorios que emergieron durante la construcción de la central nuclear, desde la distancia de la desvinculación generacional y la pérdida de la memoria: la discordancia entre una batalla de lucha popular ganada –las obras de la central fueron paralizadas- y un recuerdo trágico por la violencia –el asesinato de una activista durante una manifestación antinuclear por parte de la Guardia Civil y del ingeniero jefe del proyecto de la central de Lemoniz a manos de ETA-.

De este modo, Aranberri analiza de nuevo la forma estética de las reivindicaciones sociopolíticas ejemplificadas por el carácter contestatario, aunque festivo y popular de las luchas llevadas a cabo durante los años setenta y ochenta. Al no conseguir el permiso para llevar a cabo la obra en las ruinas de la central nuclear, el artista rescata la doble lectura de estas manifestaciones: primero, el gran apoyo social y el correlato estético que tuvieron y, segundo, como se ha mencionado anteriormente, la “victoria” agri dulce de la batalla ya que, si bien se consiguió paralizar la construcción, no fue íntegramente por la presión social sino también por la incursión de la violencia en esas reivindicaciones

populares. Al incidir en esta inflexión, Aranberri pone en cuestión la celebrada cohesión social de los símbolos de la VV: la incursión de la violencia en las luchas sociopolíticas desde finales de los años setenta provocó que ETA fagocitase numerosas proclamas sociales en décadas posteriores, deshaciendo la convergencia antifranquista de períodos anteriores.



Figura 71: *Luz de Lemoniz* de Ibon Aranberri (dossier proyecto)

Por lo tanto, Aranberri también pone en evidencia la fragilidad del consenso en torno a los signos de la identidad vasca (de la VV y de la mitología construida por Oteiza). Al mostrar las fallas se encuentran los mecanismos para deslegitimar la supuesta integridad simbólica heredada. La práctica de Aranberri resulta más lúdica que la de Mendizabal – por contener menos carga discursiva-, no obstante, destaca en su efectividad para la creación de ficciones que posibiliten la rearticulación de la relación entre imágenes y espacios de lo político. Aunque sin una faceta teórica marcada, Aranberri incide también en la desarticulación de los elementos estructurales de la herencia simbólica vasca: a través de juegos procede al desenmascaramiento de los procesos que permiten, al igual que en el caso de Mendizabal, la apertura de un debate político con medios artísticos. Así, mediante la praxis artística, se evitará cerrar simbólica y políticamente los conflictos históricos sin una revisión dialógica y crítica, proceso que las instituciones están llevando a cabo en la última década.

4.4.3 Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

Iratxe Jaio (Markina-Xemein, Bizkaia, 1976) y Klaas Van Gorkum (Delft, Países Bajos, 1975) son una pareja de artistas visuales que trabajan juntos desde 2001. Afincados en Rotterdam (Países Bajos), analizan las relaciones entre identidades individuales y colectivas, así como la recepción y reacción pública a eventos sociopolíticos y culturales. A nivel formal, se caracterizan por la utilización del vídeo como metodología artística que les permite documentar las acciones realizadas, es decir, la interacción que median y provocan entre entorno y personas. Asimismo, sus proyectos están complementados con instalaciones, publicaciones y actividades diversas (seminarios, paseos, etc.) en función del contenido tratado.

En la estela de Ibon Aranberri y Asier Mendizabal, tanto Iratxe Jaio (a nivel individual) como junto con Klaas van Gorkum (colectivamente), han sido seleccionados en numerosos certámenes y exposiciones en el País Vasco (como, por ejemplo, en *Gure Artea* 2004 y 2006, *Eremuak* o Entornos Próximos). Igualmente, fueron galardonados en 2008 con el premio *Gure Artea*, junto con Asier Mendizabal y Xabier Salaberria. Además, Jaio estudió Bellas Artes en la Facultad de la Universidad del País Vasco con lo que su perfil cumple con el estereotipo formativo y posterior inserción en el sistema de becas y premios de las instituciones públicas vascas.

Jaio y van Gorkum realizan sus proyectos indistintamente entre el País Vasco y Holanda: su posición entre dos comunidades locales diferentes y el desplazamiento entre ambas permite al colectivo artístico reflejar lo transnacional de sus formas, desde la localidad de cada contexto. Así, tanto los elementos locales vascos de Jaio como los propios de van Gorkum son puestos en juego a través de un lenguaje global. Su praxis se define por la intersección entre elementos locales de distinto origen en conjunción con un lenguaje global y contemporáneo. Por todo ello, son un ejemplo de la integración de ambos paradigmas a través de obras que parten de la idiosincrasia local (vasca u holandesa) y desde donde proyectan cada acción concreta hasta lograr extrapolar elementos sociales, políticos y culturales que son comunicables en distintas esferas, tanto locales como globales:

“se explora la capacidad de obrar del individuo y las comunidades en el contexto de climas sociales y políticos concretos”⁵⁶²

A nivel plástico, comienzan con la recopilación de documentación como método de trabajo. Esta labor previa da cuenta de la faceta etnográfica, de archivo y de memoria que contiene la práctica artística contemporánea. En el caso de Jaio y van Gorkum, el elemento documental se halla ligado a la realidad sociopolítica de un aspecto local de alguno de los dos miembros del colectivo. Por el contrario, la obra se amplía y extrapola a un contexto general donde se apela a debates pertinentes para el arte contemporáneo como, por ejemplo, la cuestión sobre la autoría o la búsqueda de dispositivos inmunitarios en las políticas sociales actuales. Por tanto, a pesar de comenzar desde una realidad concreta, el vídeo o instalación se disuelve en un aspecto más auto-referencial. En consecuencia, la faceta *site specific* de cada proyecto tiene la capacidad de ser expandida con el objetivo de ser comunicable en un contexto más amplio.

Sin embargo, en la intersección de comunidades de sentido, ¿funcionan igual sus trabajos realizados desde el contexto local holandés en el País Vasco y/o viceversa? ¿Resultan ininteligibles para el público vasco aquellos proyectos enmarcados en la vida socio-cultural holandesa? Resulta evidente que cuando la obra parte de elementos vascos, se muestra más sencilla de descodificar para el público local: la exigencia de conocimiento de la realidad de ambas comunidades es casi imposible. De esta manera, se pone en evidencia que, pese a buscar la comunicabilidad transnacional, los elementos históricos o de actualidad son indispensables para la búsqueda del referente y que el intercambio de un marco simbólico posibilita una comunicación más eficiente. No obstante, tal y como se ha mencionado anteriormente, Jaio y van Gorkum capacitan el transvase desde la frontera de lo local para exponer dilemas extrapolables a la práctica contemporánea: sus acciones contienen un fuerte carácter participativo y social comprensible globalmente, aunque permiten diferentes resultados en función del lugar donde se ejecute la acción. Por ello, su propia investigación se fundamenta en la importancia social de la plaza pública de cada lugar que se transforma y evoluciona a través de cada acción, desenmascarando las

⁵⁶² Aramburu, *Gaur (sic)*, pág. 141.

relaciones de poder propias de cada espacio. Por ejemplo, “Ordenanza Municipal⁵⁶³ fue un proyecto realizado en Rotterdam durante 2010: en las elecciones de aquel año desaparecieron seis vallas electorales que fueron reemplazadas por nuevas para, posteriormente, ser instaladas en una exposición. A pesar de partir del contexto local holandés y la pugna entre partidos regionales desconocidos para el público en el exterior, la acción sirvió para poner en cuestión la relación entre arte y política y poner en evidencia la saturación simbólica y publicitaria a la que se somete el votante durante un proceso electoral. Esta denuncia se descontextualiza de la realidad holandesa y se infiere de manera transnacional como revelación del sistema de marketing de la política actual.

A nivel sociopolítico, la práctica de Jaio y van Gorkum nace, en muchos de sus proyectos de unos elementos políticos y sociales específicos desde donde se desarrolla una esfera crítica alrededor del contexto retratado.

En este sentido, a nivel personal, Jaio y van Gorkum han participado en iniciativas colectivas como *Occupy Amsterdam*. Por el contrario, a nivel artístico, su posicionamiento como agentes dentro de la obra es muy diferente: el distanciamiento con el contenido es deliberado, pretendiendo una posición de objetividad con la polémica o la realidad mostrada. El tratamiento hacia la acción registrada es objetivo y distante.



Figura 72: *Meanwhile, in the living room...* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

De este modo, a pesar del peso sociopolítico y meta-lingüístico de los proyectos, la reflexión se construye *a posteriori*, es decir, es el público quien construye y desentraña el escenario en base a la información “objetiva” recibida por parte de los artistas.

⁵⁶³ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. Ordenanza Municipal. Online (2010): <http://www.parallelports.org/es/project/ordenanza-municipal>. Web de los artistas.

a) *Meanwhile, in the living room...*

El proyecto “*Meanwhile, in the living room...*” (Mientras tanto en la sala de estar, 2007)⁵⁶⁴ [Fig. 72, Fig. 73 y Fig. 74] aúna tres vídeos, una instalación-exposición, una publicación y varios recorridos desde la periferia al centro de la ciudad con el fin de analizar la expansión urbanística de Vitoria-Gasteiz, capital administrativa del País Vasco. Proyectada y financiada por el Centro Cultural Montehermoso, la periferia urbana de los nuevos barrios de las ciudades, caracterizadas por las Viviendas de Protección Oficial (VPO), es objeto del análisis de Jaio y van Gorkum: el soporte teórico de la obra se construye contraponiendo los planes públicos de urbanización a la esfera privada de hogar. De este modo, en la intersección entre espacio privado y políticas públicas, “*Meanwhile, in the living room...*” explora la tensión de las medidas políticas que se adentran en la vida privada y en la intimidad del hogar.



Figura 73: *Meanwhile, in the living room...*
de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum



Figura 74: *Meanwhile, in the living room...*
de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

Formalmente, la instalación se presentó como un set televisivo, es decir, una recreación de un “piso modelo” de una VPO de la periferia de Vitoria-Gasteiz acompañado de dos vídeo-proyecciones, dibujos y pinturas. Los vídeos, por su parte, recogían los rituales constitutivos de las personas ante el hogar (como, por ejemplo, las sensaciones con la compra de la primera vivienda o el nacimiento del primer hijo) en relación al crecimiento

⁵⁶⁴ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Meanwhile, in the Living Room...* Online (2007): <http://www.parallelports.org/es/project/meanwhile-in-the-living-room>. Web de los artistas

urbanístico de la ciudad y sus implicaciones sociopolíticas. Así, *"The Showroom"*⁵⁶⁵ muestra el desvanecimiento de los límites entre hogar mediante su representación como sets televisivos o exposiciones de muebles en grandes almacenes. A través de estos ejemplos Jaio y van Gorkum ponen en cuestión las nociones de familiaridad y propiedad. El segundo vídeo, titulado *"Desde aquí hasta aquí"*⁵⁶⁶, recoge el proceso de adjudicación de una VPO a una pareja y la planificación y transformación de una casa impersonal hasta su asunción como hogar, en relación a las convenciones y rituales sociales establecidos.

Las actividades paralelas desarrolladas en la llamada "Sección Transversal" de la exposición, fueron un seminario y una marcha a pie donde se recogieron distintas posiciones en torno a la expansión urbanística de la ciudad y los rituales antropológicos contemporáneos alrededor de la vivienda y la noción de hogar. Además del seminario, las excursiones recorrieron la ciudad del centro hacia afuera, es decir, hacia la periferia construida tras la expansión urbanística. Este paseo se realizó junto con una asociación a favor de los derechos sociales que reivindica el uso social de las viviendas vacías y el precio digno de los alquileres. Por último, bajo el nombre de *"Desde aquí hasta aquí"*, el catálogo agrupó los documentos, datos e imágenes que Jaio y van Gorkum recogieron durante el proceso de investigación. Por tanto, esta faceta de recolección e investigación más allá de del resultado expuesto, también forma parte del conjunto del proyecto e incide en el aspecto "objetivo" de la obra, presentando a los artistas como investigadores sociales y antropólogos.

El empleo de la documentación y análisis de la expansión urbanística sufrida por Vitoria-Gasteiz en las últimas décadas no es en vano sino que la finalidad es un acercamiento psicogeográfico a la realidad social de estos barrios periféricos a través de un triple eje: retratos familiares individuales, asociaciones sociales alternativas e instituciones públicas. La configuración de los nuevos espacios urbanos implica la ordenación de grupos sociales desde el ámbito de lo privado (el hogar) hasta lo colectivo (a través de asociaciones de activismo urbanista). El proceso de toma en propiedad de una vivienda parte de lo

⁵⁶⁵ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *The Showroom* (video). Online (2011): <https://www.youtube.com/watch?v=7hJSBh1fflw>

⁵⁶⁶ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Desde aquí hasta ahí* (video). Online (2011): https://www.youtube.com/watch?v=WnqGHIq5n_M

privado, pero es extrapolado hacia la institución para poner de manifiesto la biopolítica de las VPO que se cierne sobre el proceso de adjudicación de las viviendas. Los deseos impuestos, las elecciones inconscientes o la producción social de la convención “hogar” son algunos de los mecanismos que el proyecto quiere poner en cuestión:

“La paradoja radica en que, conscientes de la imposibilidad para llevar a cabo ninguna elección que no derive de lo que es ya casi un deseo “impuesto”, marcado en un guión ajeno, cualquier resultado se encontrará muy lejos de ser “satisfactorio””⁵⁶⁷.

Además, la presentación a modo documental, insiste en la objetividad de los procesos de investigación y el agrupamiento de distintas voces alrededor de estas relaciones de poder incide en la escenificación de los procesos urbanísticos como biopolítica, en la medida que marcan el inicio de rituales antropológicos y socio-culturales. La escenografía del set de televisión y la uniformidad decorativa de los muebles de los grandes almacenes proyectan una extrañeza en el espacio privado del hogar: la sensación de extrañamiento hacia y para el hogar propio provoca el desocultamiento de las relaciones subyacentes a estos procesos. En definitiva, la presentación de todos estos dispositivos en relación a los ritos antropológicos y el espacio psicogeográfico de la ciudad hace emerger los disensos entre vida privada, convenciones sociales y políticas urbanísticas.

b) *Nire ama Roman hil da*

“Nire ama Roman hil da” (Mi madre ha muerto en Roma, 2015)⁵⁶⁸ [Fig. 75, Fig. 76 y Fig. 77] es una instalación que recoge los facsímiles de las inscripciones encontradas en el yacimiento arqueológico de Iruña-Veleia y un vídeo que resume la polémica en torno a este hallazgo, mostrando posiciones a favor y en contra de la veracidad de los artefactos descubiertos. La muestra parte de la polémica surgida tras el descubrimiento, en el año 2006, de una serie de inscripciones en varios idiomas (desde latín a jeroglíficos egipcios)

⁵⁶⁷ Herráez, Beatriz. *Desde aquí hasta ahí*. Online (2008): <http://paralelports.org/es/text/beatriz-herraez-sobre-meanwhile-in-the-living-room>

⁵⁶⁸ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Nire ama Roman hil da* (Mi madre ha muerto en Roma). Online (2015): <http://www.paralelports.org/es/project/nire-ama-roman-hil-da-mi-madre-ha-muerto-en-roma>. Web de los artistas.

de las que destacaban algunas en *euskera* talladas en fragmentos de hueso y cerámica y datadas entre los siglos II y V. Estas inscripciones en *euskera* representarían el soporte documental escrito más antiguo en esta lengua. Sin embargo, la acusación de falsedad sobre estos hallazgos y el actual proceso judicial por fraude reflejan una tensión entre veracidad y falsedad que conforma la base teórica de la investigación de Jaio y van Gorkum.

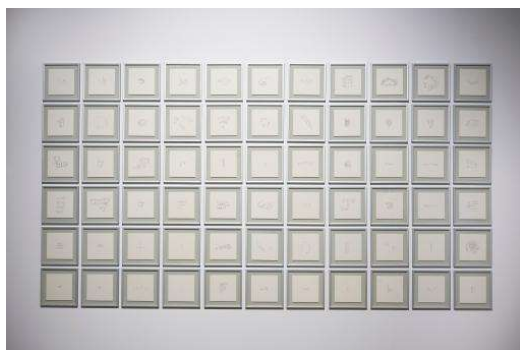


Figura 75: *Nire ama Roman hil da* de Iratxe
Jaio + Klaas van Gorkum



Figura 76: *Nire ama Roman hil da* de Iratxe
Jaio + Klaas van Gorkum

El estado de irresolución del conflicto presentado permite a los artistas reflexionar en torno la autoría, la construcción de la narrativa histórica y el objeto documental. Además, la indeterminación de la situación no permite la presentación de los artefactos hallados en un museo etnográfico o antropológico por lo que su lugar de exhibición también está en suspenso: solo a través de la intermediación de Jaio y van Gorkum los facsímiles pudieron ser expuestos en el Museo de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria-Gasteiz. Por tanto, los facsímiles han podido ser recuperados en el contexto de lo artístico, problematizando el discurso sobre la autoría, las implicaciones sociopolíticas de los documentos históricos y el debate sobre la veracidad de acontecimientos históricos. La diseminación del límite entre disciplinas (artistas como etnógrafos, objetos arqueológicos como piezas de arte contemporáneas) permite revelar y poner en cuestión los mecanismos de establecimiento de veracidad de cada una de las materias. El consenso no establecido en torno al yacimiento posibilita un territorio híbrido y transversal donde explorar tanto a nivel artístico como científico las convenciones socio-culturales establecidas en la dicotomía entre veracidad y falsedad y en torno a la construcción de narrativas históricas y acuerdos científicos.

La solitud de Jaio y van Gorkum para exponer los fragmentos originales fue recogida en “La Solicitud de Préstamo”, un seminario que albergó la cuestión de la exposición de los originales en el museo Artium. Así, expertos en distintos campos (desde la antropología a comisarios de arte contemporáneo) debatieron durante dos días el desplazamiento discursivo y la interdisciplinareidad que Jaio y van Gorkum pretendían mediante esta exposición.

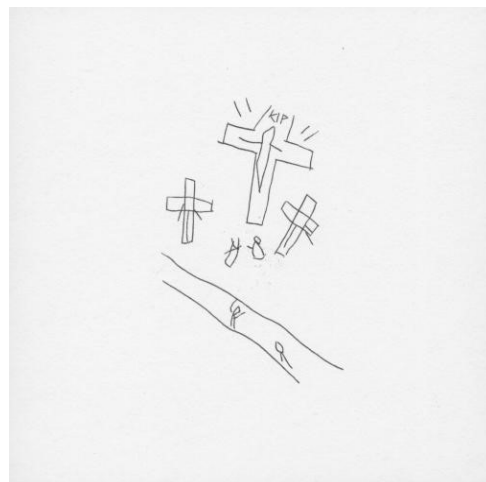


Figura 77: *Nire ama Roman hil da de* Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

La figura del artista como etnógrafo apela a la objetividad de los creadores que no se posicionan en su tarea de documentar las posiciones enfrentadas. Así, el vídeo de la instalación muestra a Iratxe Jaio frente a una variedad de expertos (en Filología Vasca, Arqueología o Historia Antigua), aunque su intervención es mínima (consecuencia, también, de la posterior edición del vídeo). La cinta no solo recoge intercaladamente distintas posiciones en torno a la polémica de los fragmentos sino que, además, el posicionamiento intencionadamente distante de los artistas incide en la diseminación entre disciplinas:

“El tratamiento del material por parte de Jaio y van Gorkum es un elemento clave en esta pieza, puesto que en vez de fijarse en el gesto o en la forma, en vez de dejar su impronta artística, prácticamente copia la metodología arqueológica que reivindicaban los expertos”⁵⁶⁹.

c) Libro de los Plagios

El “Libro de los Plagios”⁵⁷⁰ (2016) [Fig. 78, Fig. 79 y Fig. 80] original fue escrito por Jorge Oteiza y publicado en 1991. El texto recogía la denuncia del escultor por simulación de

⁵⁶⁹ Barcenilla, Haizea. “El terror ante la duda” en *Kairós Contemporáneo*, pág. 113.

⁵⁷⁰ Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. Libro de los Plagios. Online (2016): <http://www.paralleports.org/es/project/libro-de-los-plagios>. Web de los artistas.

estilo hacia algunos artistas del País Vasco y, en particular, hacia Eduardo Chillida y la llamada Nueva Escultura Vasca (en adelante NEV). En la publicación, con su particular estilo, Oteiza entrelazó fotografías (propias y ajenas) y texto para denunciar lo que a su criterio eran plagios.



Figura 78: *Libro de los Plagios* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

La instalación de Jaio y van Gorkum fue producida *ex profeso* para la exposición “Kairós Contemporáneo”⁵⁷¹ comisariada por Fernando Golvano (dentro del programa “1966/Konstelazioak/2016”) y consta de catorce dibujos realizados a carboncillo, así como una publicación en forma de *fanzine* que reproduce y actualiza el libro de Oteiza. De este modo, en genealogía con la estética que Oteiza adquirió en su texto, Jaio y van Gorkum retoman el imaginario simbólico de Oteiza para renovarlo sobre las mismas bases, esto es, la repetición y simulación del “estilo vasco”. Para ello, intervienen sobre el texto y las imágenes de Oteiza con el objetivo de presentar la apropiación simbólica como el tema fundamental, en clave contemporánea, que se desprende del texto de Oteiza.

En consecuencia, de la recuperación del “Libro de los Plagios” de Jaio y van Gorkum surgen numerosas actualizaciones:

Primero, y la más evidente, es la inserción dentro de la genealogía Gaur – NEV – estilo vasco (al fin y al cabo, la exposición recogía la vigencia contemporánea del grupo Gaur). La implicación y asunción de este legado conlleva el análisis del recorrido político e

⁵⁷¹ Ver capítulo 3.2.2, punto d) de la presente investigación.

histórico del “estilo vasco”, es decir, la utilización del lenguaje vanguardista como correlato estético de la política vasca.

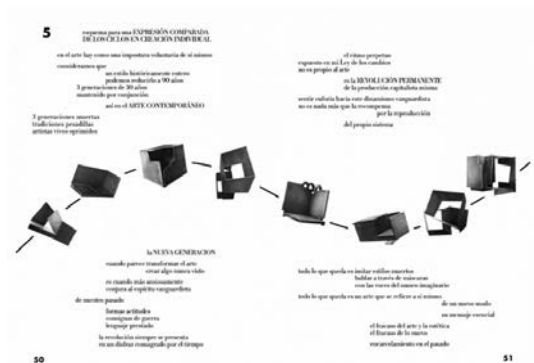


Figura 79: *Libro de los Plagios* (detalle 1)
de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

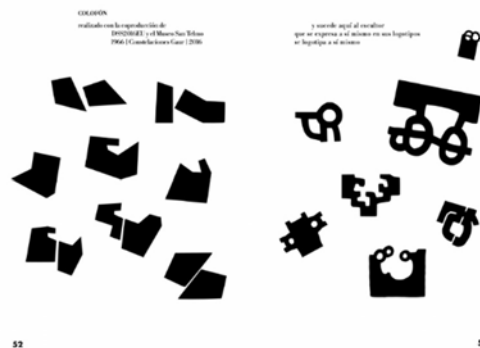


Figura 80: *Libro de los Plagios* (detalle 2)
de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum

Segundo, más allá del lenguaje utilizado para y por el plagio, se pone en cuestión la propia noción de autoría a través de la acusación de Oteiza a varios creadores de retomar su estilo. Sin embargo, en la década de los noventa, el lenguaje vanguardista ya había sido oficializado y sintetizado a modo de logotipo mercantil. Asimismo, a nivel artístico, la VV también había sido problematizada y deconstruida por parte de NEV. ¿Cómo defender un discurso en torno a la autoría cuando el lenguaje oteiziano es la sintáctica oficial del nacionalismo vasco? Más allá de la escultura, los logos realizados para instituciones públicas y privadas han cuestionado el aspecto de la autoría ya que su reproducción continua anula la efectividad artística y sociopolítica que el lenguaje de la VV tuvo.

Por último, a nivel formal, la reproducción de las esculturas en papel, es decir, la planificación de la escultura en dibujos hechos a carboncillo, desvincula la obra de Jaio y van Gorkum de la del propio Oteiza: para la pareja de creadores, la investigación formal del escultor en torno a lo espacial y el vacío es secundaria; su análisis se centra en la recepción simbólica de la obra de Oteiza: la oficialización de su lenguaje y, finalmente, de la asunción de esa simbología como logos de las instituciones vascas.

4.4.4 consonni y Bulegoa z/g

Más allá de artistas que trabajen e inserten su praxis en unos parámetros de nueva espacialidad a la manera de Jean-Luc Nancy o Roberto Esposito y en un arte político como el caracterizado por Jacques Rancière, la exigencia de resistencia, transformación y apertura continuada de sentido requiere el establecimiento de lugares donde la actividad cultural sea performativa y conflictiva. Para ello, es necesario no solo creadores sino también nuevos modelos de gestión que fomenten una renovada relación entre política y cultura.

Dejando de lado modelo cultural planteado por el Gobierno Vasco tras el éxito del MGB, los nuevos espacios para el arte político han de ser lugares del en-común desde donde plantear la cultura como actividad conflictiva. Para ello, la red de espacios alternativos urdida desde la década de los ochenta en el País Vasco ha permitido la emergencia de numerosas asociaciones y productoras culturales alternativas que fomentan la relación transversal entre artistas y sociedad fomentando la faceta pública de los creadores y sus obras. La tradición de la iniciativa cultural privada emerge desde la década de los setenta⁵⁷² y, desde entonces, la aparición de espacios independientes, autónomos y auto-gestionados se ha desarrollado de manera ininterrumpida manteniendo una red de espacios que fomentan un tipo de práctica artística más experimental y crítica. Asimismo, en estos espacios para la creación alternativa, los discursos feministas han adquirido el papel principal:

“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”⁵⁷³.

En este contexto destaca consonni, productora de arte contemporáneo y editorial de libros especializados en crítica y arte creada en Bilbao en diciembre de 1996⁵⁷⁴, pocos

⁵⁷² Ver capítulo 2.4.2 de la presente investigación.

⁵⁷³ Aramburu, *Gaur (sic)*, pág. 117.

⁵⁷⁴ “consonni es una productora de arte contemporáneo sin ánimo de lucro y editorial especializada en libros de crítica y arte. Localizada en Bilbao, la productora se crea el 12 de diciembre de 1996. consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas

meses antes de la inauguración del MGB. Consonni adopta su nombre de una antigua fábrica en el barrio de Zorrotzaurre (Bilbao) haciendo hincapié en el legado industrial de la ciudad. Conscientes del impacto que la instalación del museo en suelo vasco pudiese tener, Bilbao se convirtió a finales de la década de los noventa en un lugar de peregrinación para diversos agentes culturales. La potencialidad que para el arte contemporáneo tiene el museo y el proceso de terciarización de la región han sido campos de investigación también para lo artístico. Sin embargo, Consonni nace con la voluntad de programar desde un espacio contemporáneo fuera de la red oficial, en oposición crítica a la política cultural del MGB y el Gobierno Vasco.

Entre sus líneas de trabajo destacan la producción de trabajos artísticos (entre los que se encuentran la acción “Quédense dentro y cierren las ventanas” de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum realizada en 2008 y el proyecto “Luz de Lemoniz” de Ibon Aranberri en el año 2000), la publicación de textos especializados en arte y una faceta pública muy marcada: la voluntad de presentarse como agente transformador de lo social lleva a Consonni a la realización de eventos y producciones artísticas donde la esfera pública es objeto de investigación, así como una redefinición constante sobre su propio estatus como productora cultural. La experiencia artística y social se unifica en su carácter transversal de modo colaborativo que busca el empoderamiento a través de medios artísticos de diversos agentes sociales:

“La colaboración en Consonni forma parte del proceso de producción artística, con artistas y profesionales con quienes se trabaja y, desde ahí, con el entorno implicado en cada situación. La colaboración se hace desde una perspectiva feminista, diversificando voces y miradas”⁵⁷⁵.

Un proyecto más reciente es Bulegoa z/g, centro artístico fundado en 2010 (también en la ciudad de Bilbao) que implementa el aspecto más teórico de la práctica artística contemporánea:

artísticas contemporáneas. Consonni propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos como hoja de ruta”. Fuente: <https://www.consonni.org/es/consonni>

⁵⁷⁵ Mur, María. “Colaboración” en *Glosario Imposible*. Online (junio 2016): http://www.hablarenarte.com/catalogos/doc_glosario_imposible/colaboracion.pdf, pág. 6.

“es una oficina de arte y conocimiento dirigida al desarrollo de la investigación, el debate y la reflexión”⁵⁷⁶.

Por tanto, no se trata de una productora artística al uso sino un espacio para actividades más allá de la exposición convencional. La marcada línea reflexiva de su actividad se centra en:

“los procesos de historización, la traducción cultural, la performatividad, el cuerpo, el postcolonialismo, la teoría social, las estrategias de archivo y la educación”⁵⁷⁷

Para ello, mantiene, en la actualidad, cuatro líneas de trabajo:

Primero, “Formas de conocimiento informe”⁵⁷⁸ recoge todas las actividades en relación al archivo como dispositivo para el ordenamiento y la búsqueda de conocimiento más allá de lo tradicional. En este sentido, aboga por la expansión de los sentidos y el trabajo para la resignificación de nuevos sentidos a través de la práctica artística. Dentro de este itinerario se recogen actividades varias y expansivas del concepto primigenio propuesto por Bulegoa como, por ejemplo, seminarios o grupos de lectura. De este modo, la unificación de los proyectos se realiza en la actitud crítica de estos.

La segunda línea de trabajo es “Producciones de una pared” que facilita la producción de proyectos artísticos dentro de la propia oficina de Bulegoa, como un espacio expositivo confrontado al tradicional cubo blanco.

El tercer eje, “cine_ilegal”, es la visualización y debate en torno a películas que no siguen una elección coordinada sino que la voluntad reside en el diálogo en torno a su proyección.

Por último, “EGB” indaga sobre la educación de una manera activa: se trata de un grupo de trabajo que autogestiona su conocimiento a través del intercambio y diálogo fuera de las instituciones regladas.

⁵⁷⁶ Fuente: <http://bulegoa.org/>

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Cabe destacar que Asier Mendizabal participó con una conferencia titulada “Toma de Tierra. Masa, plazas y monumentos” dentro de este programa en diciembre de 2013 en el marco de investigación para su exposición homónima.

Por lo tanto, Consonni y Bulegoa z/b se presentan como espacios alternativos de gestión cultural donde plantear una nueva relación entre política y cultura a través de lo colaborativo y el componente social y público. El nuevo espaciamiento que proponen redefine la política cultural tradicional para potenciar un espacio de encuentro, es decir, un lugar para el en-común. En este sentido, la potencialización del aspecto público de ambas asociaciones fomenta la tarea relacional del arte contemporáneo: la resistencia artística no se refiere en exclusiva al creador, también ha de incluir al espectador que renueva y abre de forma continuada la posibilidad de sentido.

5. BIBLIOGRAFÍA

Referencias de filosofía, estética, teoría del arte y teoría política

- Agamben, Giorgio. *The Coming Community* (1990). Traducido por Michael Hardt. Séptima edición. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- . *Medios sin fin. Notas sobre la política* (1996). Traducción de Antonio Gimeno. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Appandurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Arcos, Ricardo Javier. "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière". *Nómadas* (Col.) núm. 31 (octubre 2009): 139-155.
- Barthes, Roland. *Mitologías* (1957). Traducción de Héctor Schmucler. Madrid: Siglo XXI editores, 2012.
- Bataille, George. *Sobre Nietzsche: voluntad de suerte* (1945). Traducción de Fernando Savater. Madrid: Taurus, 1989.
- . *La parte maldita, precedida de La noción de gasto* (1967). Traducción de Francisco Muñoz de Escalona. Barcelona: Editorial Icaria, S.A., 1987.
- . *El Estado y el problema del fascismo*. Traducción de Pilar Guillem. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- Berlin, Isaiah. *Vico y Herder: dos estudios en la historia de la ideas* (1976). Traducción de Carmen González del Tejo. Madrid: Cátedra, 2000.
- Bishop, Claire, ed. *Participation. Documents of Contemporary Art*. London/Cambridge: Whitechapel/ MIT Press, 2006.
- . "Antagonismo y estética relacional". *Esferapublica*, 2010. Online: <http://esferapublica.org/nfblog/se-puede-hablar-de-un-arte-relacional/>
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable* (1983). Traducción de Isidro Herrera. Madrid: Arena libros, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional* (1998). Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2007.
- . *Postproducción* (2004). Buenos Aires: Ed. Adriana Hidalgo, 2007.
- Bozal, Valeriano, ed. *Historia de las ideas estéticas II*. Madrid: La Balsa de la Medusa, 1998.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia* (1974). 3ra ed. Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

- Cabello/Carceller, dir. *Extrarradio. Reflexiones sobre las prácticas artísticas actuales más allá del centro*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, 2008.
- Déotte, Jean-Louis. *La época de los aparatos* (2004). Traducido por Antonio Oviedo. Ciudad de Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, S.A., 2013.
- . *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière* (2007). Traducido por Francisca Salas Aguayo. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2012.
- Duras, Marguerite. *La maladie de la mort* (1982). Lonrai: Les Éditions de Minuit, 2006.
- Edensor, Tim. "The ghosts of industrial ruins: ordering and disordering memory in excessive space". *Environment and Planning D: Society and Space*, volume 23 (2005): 829-849.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (1998). Traducido por Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2003.
- . *Immunitas. Protección y negación de la vida* (2002). Traducción de Luciano Padilla. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2005.
- . *Bios. Biopolítica y filosofía* (2004). Traducido por Carlo Rodolfo Molinari. Buenos Aires: Amorrortu editores, 2011.
- . *Comunidad, inmunidad, biopolítica* (2009). Traducido por Alicia García. Barcelona: Herder Editorial, 2013.
- . *El dispositivo de la persona*. Traducción de Heber Cardoso. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2011.
- . "Inmunidad, Comunidad, Biopolítica". *Las Torres de Lucca, International Journal of Political Philosophy*, Vol. 1, No. 1 (July-December 2012): 101-114.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* (1996). Traducción de Alfredo Brotons. Madrid: Ediciones Akal, 2001.
- . "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo". *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca (2001): 95-124.
- . ed. *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press, 1988.
- Gadamer, Hans-Georg. "Estética y Hermenéutica". *Revista de Filosofía*, nº12 (1996): 5-10.
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- Golvano, Fernando. "Redes, campos y mediaciones: una aproximación sociológica al arte contemporáneo". *Reis*, nº84 (Octubre-Diciembre 1998): 291-304.
- Guasch, Anna María. "Nuevos episodios en la definición de la identidad. Lo intercultural entre lo global y lo local; Muntadas, Rogelio López Cuenca y Antoni Abad". *Revista de Occidente*, nº 333 (Febrero 2009).

- . *El arte en la era de lo global. 1989-2015*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Hall, Stuart. "The local and the global: globalization and ethnicity". *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, editado por Anthony D. King. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo* (1927). Traducido por José Gaos. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1993.
- . *El arte y el espacio* (1969). Traducción de Jesús Adrián Escudero. Barcelona: Herder Editorial, 2009.
- Herder, Johann Gottfried. *Filosofía de la historia para la educación de la humanidad*. Traducción de Elsa Tabernig. Sevilla: Ediciones Espuela de Plata, 2007.
- Huyssen, Andreas. "The Voids of Berlin". *Critical Inquiry*, Vol. 24, no. 1 (1997): 57-81.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Traducción de Manuel García Morente. Madrid: Austral, 2013.
- Koolhaas, Rem. *Espacio basura* (2002). Traducción de Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Lévêque, Jean-Claude. "Estética y política en Jaques Rancière." *Escritura e imagen*, no. 1, (2005): 179-197.
- Marzo, Jorge Luis y Patricia Mayayo. *Arte en España (1939-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.
- Nancy, Jean-Luc. *La partición de las voces* (1982). Traducción de Cristina Rodríguez y Jordi Massó. Madrid: Avarigani Editores, 2013.
- . *La comunidad desobrada* (1986). Traducido por Pablo Perera. Madrid: Arena Libros, 2001.
- . *La Comunidad Inoperante* (1986). Traducción de Juan Manuel Garrido. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- . *La Communauté désavouée*. Paris: Éditions Galilée, 2014.
- . *El arte hoy*. Traducción de Carlos Pérez López y Daniel Alvaro. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (1987). Traducido por Núria Estrach. Barcelona: Editorial Laertes, S.A., 2010.
- . *El malestar en la estética* (2004). Traducción de Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello. Madrid: Clave intelectual, 2012.
- . *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Servei de Publicacions Universitat Autònoma de Barcelona y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

- . *Política, policía, democracia*. Chile: LOM Ediciones, 2006.
- . *El espectador emancipado* (2008). Traducción de Ariel Dillon. Castellón: Ellago Ediciones, 2010.
- . "Contemporary Art and the Politics of Aesthetics". *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. London: Duke University Press (2009): 31-50.
- . *Aesthetics and its discontents*. Cambridge: Polity Press, 2009.
- . "The Aesthetic Dimension: Aesthetics, Politics, Knowledge" *Critical Inquiry*, Vol. 36, No. 1 (Autumn 2009):1-19.
- Silveira, Héctor, ed. *Identidades comunitarias y democracia*. Madrid: Editorial Trotta, 2000.
- Whitehouse, Tanya. "Ruin Porn" and the Change in Function of Ruined Architecture: An Analysis". *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 8 (2016): 591-624.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Traducido por Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera. Madrid: Alianza editorial, 2012.

Referencias sobre el País Vasco, cultura y arte vasco

- Agirreazkuenaga, Joseba, dir. *Historia de Euskal Herria. Historia general de los vascos, vols. 4, 5 y 6*. Donostia - San Sebastián: Editorial Lur, 2004.
- Aguirre, Peio. *Basque Report: Informe del 18 de septiembre*. Online (2000): <http://www.artszin.net/>
- . "Basque Report 2.0". *Lápiz*, nº 178 (2001): 50 – 57.
- . *Informe Gure Artea*. Online (2008): http://www.academia.edu/3437877/Informe_Gure_Artea
- . "The State of Spain: Nationalism, Critical Regionalism, and Biennialization". *e-flux journal*, #22 (January 2011), online: <http://www.e-flux.com/journal/22/67767/the-state-of-spain-nationalism-critical-regionalism-and-biennialization/>
- . *Herencia e historicidad I, II*. Online (2011-2012): http://www.academia.edu/25603676/Herencia_e_historicidad
- Álvarez, Alfonso. "Bilbao, la definición de una "imagen de marca" como reclamo competitivo. Crónica de un proceso iniciado". *Ciudades*, nº5 (1999): 151-178.
- Álvarez, Soledad. "De las señas de identidad al multiculturalismo. Una revisión de la escultura vasca en el 2000". *XV Congreso de Estudios Vascos. Eusko Ikaskuntza* (2002): 875-901.

- . *Jorge Oteiza. Pasión y Razón*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2003.
- Arteleku. Web del centro: <http://www.arteleku.net/es/arteleku>
- Atlantc Arc Commission, Online: <http://cpmr-atlantic.org/>
- Atxaga, Bernardo. "Otra mirada", Online (Junio 2007): <http://www.atxaga.eus/es/testuak-textos/otra-mirada>
- Badiola, Txomin. *Arreglárselas sin el padre*. Arteleku, Donostia-San Sebastián: Arteleku, 1995.
- Barañano, Kosme. *Chillida, Husserl, Heidegger. El concepto de espacio en la filosofía y la plástica del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 1992
- Barañano, Kosme, Javier González de Durana y Jon Juaristi. *Arte en el País Vasco*. Cátedra: Madrid, 1987.
- BBC. "Eta: Basque separatists plan to unilaterally disarm on Saturday". *BBC News*, 7 de abril de 2017, <http://www.bbc.com/news/world-europe-39512637>
- Becker, Carol. "The Romance of Nomadism: A Series of Reflections". *Art Journal*, Vol. 58, No. 2 (Summer, 1999): 22-29.
- Bilbao Art District. Web de la iniciativa: <http://www.bilbaoartdistrict.com/>
- Bilbao Metr poli – 30, ed. *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase I, Exploración del Entorno e Identificación de Temas Críticos*. Bilbao: Bilbao Metr poli – 30, 1990.
- . *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase II, Análisis interno y externo*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 1990.
- . *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase III, Metas, Objetivos y Estrategias*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 1992.
- . *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase IV, Plan de Acción*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 1992.
- . *Bilbao 2010: Reflexión Estratégica*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 1999.
- . *Bilbao 2010: La Estrategia*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 2001.
- . *Ahora, las personas*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 2005.
- . *Bilbao Metropolitano 2035. Una mirada al futuro*. Bilbao: Bilbao Metr poli-30, 2016.
- Bilbao R a 2000*, "La transformación de Bilbao". Online, <http://www.bilbaoria2000.org/ria2000/cas/bilbaoRia/bilbaoRia.aspx?primeraVez=0>
- Bozal, Valeriano. "Arte, ideología e identidad en los años del franquismo". *Ondare*, n  25 (2006): 17-31.

- Bradley, Kim. "The deal of the century". *Art in America* 85 (1997): 48-55.
- Buesa, Mikel. "Consecuencias Económicas del Terrorismo Nacionalista en el País Vasco". *Documento de Trabajo* nº53, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Enero 2006.
- . "El coste económico de la violencia terrorista: el caso de ETA y el País Vasco" *Documento de Trabajo*, nº6, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Diciembre 2009.
- Carmena, Manuela, Jon Mirena Landa, Ramón Múgica y Juan María Ugarte. *Informe-base de derechos humanos en el caso vasco (1960-2013)*. Vitoria-Gasteiz: Secretaría de Paz y convivencia, Gobierno Vasco, 2013.
- Casanova, Iker. *ETA: 1958-2008. Medio siglo de historia*. Tafalla: Txalaparta, 2007.
- Del Amo, Ion Andoni, Arkaitz Letamendia y Jason Diaux. "Nuevas resistencias comunicativas: la rebelión de los ACARP". *Revista Latina de Comunicación Social*, nº69,3 (2014): 307-329.
- Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, ed. *Plan Vasco de la Cultura*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004.
- . *Informe de Evaluación del Plan Vasco de la Cultura 2004 – 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009.
- . *Orientaciones para el Plan Vasco de la Cultura II: 2009-2012*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2009.
- . *Contrato Ciudadano por las Culturas*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2010.
- . *Análisis de la cadena de valor y propuestas de política cultural. Primer informe sobre el estado de la cultura vasca CAE 2015*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2016.
- Doctor Roncero, Rafael, ed. *Arte Contemporáneo Español 1992-2013*. Madrid: La Fábrica, 2013.
- Echeverría, Jon. "Espacio receptivo y emoción estética. El espectador ante la obra de Jorge Oteiza". *Art, Emotion and Value. 5th Mediterranean Congress of Aesthetics* (2011), 321-330.
- . *Jorge Oteiza y la finalidad del arte. Estética, ciencia y religión*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2014
- Ertzaintza, "Coste del terrorismo". Online:
<http://www.ertzaintza.net/public/wps/portal/antiterrorista/coste-terrorismo>
- Estatuto de Autonomía del País Vasco (Ley Orgánica 3/1979 del 18 de diciembre)*. Online,
<https://www.boe.es/boe/dias/1979/12/22/pdfs/A29357-29363.pdf>

- Esteban, Iñaki. *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Esteban, Marisol. *Luces y sombras del Bilbao del titanio. El proceso de regeneración del Bilbao metropolitano*. Bilbao: Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 2000.
- Etixerat, "Quiénes somos". Online, <http://www.etxerat.eus/index.php/es/quienes-somos>
- Etixerat y Lokarri, ed. *Informe ¡No a la dispersión!*. Online: <http://etxerat.info>
- Euskal Irrati Telebista*. "Sale de la cárcel Joxean Etxeberria, el último preso del macrosumario 18/98". *Radio Euskadi*, 4 de enero de 2018, <http://www.eitb.eus/es/noticias/politica/detalle/5313361/sale-joxean-etxeberrria-ultimo-presosumario-1898-4-enero-2018/>
- Euskobarómetro*. Universidad del País Vasco, mayo 2015, Online, http://www.ehu.es/documents/1457190/1525260/EB_Mayo15.pdf
- . Universidad del País Vasco, octubre 2017, Online, https://www.ehu.es/documents/1457190/1525260/EB_int_Octubre17.pdf/61c6b447-ca96-5615-0c4a-f8ead70247f1
- Eusko Ikaskuntza*, "¿Qué es Eusko Ikaskuntza?". Online, <http://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/que-es-eusko-ikaskuntza/e-1/>
- EUSTAT, "Estadística municipal de habitantes". Online, <http://www.eustat.eus/indice.html#axzz4gO1RA200>
- . "La C.A. de Euskadi alcanza uno de los índices de desarrollo humano más altos del mundo". Online, http://www.eustat.eus/elementos/ele0013500//ti_La_CA_de_Euskadi_alcanza_uno_de_los_indices_de_desarrollo_humano_mas_altos_del_mundo/not0013564_c.html#axzz4FuozNbjt
- . "Gasto en I+D (% PIB) por país. 2005 - 2016". Online, http://www.eustat.eus/elementos/ele0003200/ti_Gasto_en_ID__PIB_por_pais_2005_-_2016/tbl0003292_c.html
- Fernández, David. "El Supremo decreta la ilicitud del cierre del diario 'Egin' 11 años después de su clausura". *Diagonal Periódico*, 11 de junio de 2009, <https://www.diagonalperiodico.net/supremo-decreta-la-ilicitud-del-cierre-del-diario-egin-11-anos-despues-su-clausura.html>
- Ferrer, Mariano. *Análisis del proceso y sentencia del sumario 18/98*. Bilbao: Manu Robles-Arangiz Insitutua Fundazioa, 2007.
- Foster, Hal. "Why all the hoopla?". *London Review of Books*, Vol. 23, No. 16 (2001): 24-26.

Fundación Museo Jorge Oteiza, ed. *Oteiza y la crisis de la modernidad. 1er Congreso Internacional Jorge Oteiza*. Pamplona: Fundación Museo Jorge Oteiza – Universidad Pública de Navarra, 2010.

Fundación Víctimas del Terrorismo, Online, http://www.fundacionvt.org/index.php?option=com_dbquery&Itemid=82&task=ExecuteQuery&qid=1&previousTask=

Gamarra, Garikoitz y Andeka Larrea. *Bilbao y su Doble*. Bilbao: La Llevir Virus Editorial, 2007.

García, Carmen. "Oteiza califica de "negocio repugnante" el acuerdo sobre el museo Guggenheim de Bilbao". *ABC*, 28 de diciembre de 1991, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1991/12/28/047.html>

Garrido, José Antonio. "El proceso de Revitalización del Bilbao Metropolitano". *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 49:1 (2004): 23-50.

Golvano, Fernando. "Merodeos sobre las primeras vanguardias vascas, sus paradojas y aporías". *Ondare*, nº 23 (2004): 163-178.

---. "De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)". *Ondare* nº 26 (2008): 15-36.

González de Durana, Javier. "Arte, Imagen y Propaganda Política (entre la nostalgia fuerista y el pragmatismo autonomista)". *KOBIE (Serie Bellas Artes) – Revista de Ciencias*, nº2 (1984): 43-94.

---. "Los orígenes de la modernidad en el arte vasco: Arte vasco y compromiso político". *Ondare*, nº23 (2004): 15-34.

Guasch, Anna María. *Arte e ideología en el País Vasco (1940 - 1980). Un modelo de análisis sociológico de la práctica pictórica contemporánea*. Madrid: Ediciones Akal, 1985.

Guasch, Anna María y Joseba Zulaika, eds. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Editorial Akal, 2007.

Hernando, María José. "El grupo Orain en el Arte Vasco contemporáneo". *Ondare*, nº16 (1997): 175-237.

Instituto Etxepare, "Qué es Etxepare". Online, <http://www.etxepare.eus/es/que-es-etxepare>

Jaio, Miren. *Colección de Estampas*. Donostia-San Sebastián: Instituto Vasco Etxepare, 2012.

Jarauta, Francisco, ed. *Mundialización y Periferias*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 1998.

- Koldo Mitxelena Elissalt*. Online: <http://www.euskomedia.org/aunamendi/79333>
- Larrauri, Eva. "Aumentan las críticas en el País Vasco sobre el Museo Guggenheim de Bilbao". *El País*, 28 de diciembre de 1991, http://elpais.com/diario/1991/12/28/cultura/693874807_850215.html
- Larrauri, Eva y Mikel Muez. "Oteiza firma la paz con el Guggenheim y llega a un acuerdo de colaboración". *El País*, 11 de marzo de 1998, http://elpais.com/diario/1998/03/11/cultura/889570802_850215.html
- Larrea, Andeka, coord. *Euskal Hiria. Reflexión sobre la ciudad y las ciudades vascas*. Bilbao: Ex]- Liburuak, 2012.
- Le Monde*. "ETA : premiers rapprochements de prisonniers basques". *Le Monde*, 28 de febrero de 2018, http://www.lemonde.fr/police-justice/article/2018/02/28/eta-premiers-rapprochements-de-prisonniers-basques_5263633_1653578.html
- Letamendia, Arkaitz. *La forma social de protesta en Euskal Herria. 1980 – 2013*. Tesis doctoral (Ph.D.), Universidad del País Vasco, 2015.
- López Romo, Raúl. *Informe Foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas, 1968-2010*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, Dirección de Promoción de la Cultura del Gobierno Vasco, 2014.
- Manterola, Ismael. *Maite ditut maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal Herriko artean*. Donostia-San Sebastián: Edol argitaletxea, 2016.
- Manterola, Pedro. "La escultura vasca en los años de la dictadura". *Ondare*, nº25 (2006): 77-102.
- Martínez, Carlos e Imanol Agirre. *Estética de la diferencia. El arte vasco y el problema de la identidad. 1882-1966*. Donostia-San Sebastián: Editorial Alberdania – Galería Altxerri, 2009.
- Martínez, Jill. *Financing a global Guggenheim Museum*. Tesis doctoral (Ph.D.), University of South Carolina, 2006.
- Martínez de Albéniz, Iñaki. "La política cultural en el País Vasco: del gobierno de la cultura a la gobernanza cultural". *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, Vol. 11, nº 3 (2012): 149-172.
- Mas, Elías. "La revitalización del área metropolitana de Bilbao: la gestión de Bilbao Ría 2000, aspectos territoriales". *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, n.º 55 (2011): 35-57.
- Museo Guggenheim Bilbao*. "El Patronato de la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao aprueba el Acuerdo de Renovación con la Solomon R. Guggenheim Foundation". Nota de prensa, diciembre 2014, online: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/src/uploads/2014/12/NP-Patronato-3-dic-2014.pdf>

- . "El Museo Guggenheim Bilbao vive el mejor año de su historia en su XX Aniversario". Nota de prensa, enero 2018, online: <https://prensa.guggenheim-bilbao.eus/notas-de-prensa/corporativo/el-museo-guggenheim-bilbao-vive-el-mejor-ano-de-su-historia-en-su-xx-aniversario/>
- . "Misión, Visión y Valores". Online, <http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/guggenheim-bilbao/mision-vision-valores/>
- . "Iniciativas Estratégicas". Online, <http://www.guggenheim-bilbao-corp.eus/plan-estrategico-2/iniciativas-estrategicas/>
- . *Colección del Museo Guggenheim Bilbao / Fundación del Museo Guggenheim Bilbao*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao; Madrid: TFT Editores, D.L., 2009.
- Moraza, Juan Luis. "Tránsitos (esculturas, objetos e instalaciones)". *Ondare*, nº 26 (2008): 65-102.
- Ockman, Joan. "New politics of the spectacle: "Bilbao" and the global imagination". *Architecture and tourism: perception, performance, and place*. Oxford: Berg Press (2004): 227-239.
- Ostling, Susan. "The Global Museum and the Orbit of the Solomon R. Guggenheim Museum New York". *International Journal of Humanities*, Vol. 5 (2007). Online: <http://hdl.handle.net/10072/19099>
- Oteiza, Jorge. *Quousque Tandem...!. Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca* (1963). 6ta ed. Pamplona: Editorial Pamiela, 2009.
- . *Quousque Tandem...!. Ensayo de Interpretación Estética del Alma Vasca* (1963). Edición crítica. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007.
- . *Ejercicios espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida* (1984). Edición crítica. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2010.
- Plazaola, Juan. *Euskal Herria Emblemática. Volumen IV: Siglo XX*. Bilbao: Editorial Etor/Ostoa, 2003.
- Reguera, Galder. "Arte joven vasco (un panorama del arte reciente en Euskadi)". *Lápiz*, nº 212 (2005): 46-63.
- Rementeria, Iskandar. *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao : una interpretación estética*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, 2017.
- Rodríguez, Arantxa. "Reinventar la ciudad: milagros y espejismos de la revitalización urbana de Bilbao". *Lan Harremanak*, nº 6 (2002): 69-108.
- Sáez de Gorbea, Xabier. "Escultura y escultores vascos (1875-1939)". *Ondare*, nº 23 (2004): 91-138.

- Sáenz del Castillo, Aritza. "Jaungoikoak lehendakaria babes dezala! Euskal Herriko rock erradikaleko erretorikaren interpretazio libertarioa". *Sancho el Sabio*, nº 36 (2013): 117-139.
- Sáenz de Viguera, Luis. *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten! Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del estado democrático (1978-...)*. Tesis doctoral (Ph. D.), Duke University, 2007.
- San Martín, Francisco Javier. "Actualidad de la última pintura vasca (1995-2000)". *Ondare* nº 26 (2008): 103-133.
- Sarriguarte, Iñigo. "Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80". *Estudios Vascos 25. Sancho el Sabio* (2006): 115-138.
- Skylakakis, Stefanos. *The Vision of a Guggenheim Museum in Bilbao*. Harvard Design School, 2005, online: <http://www.gsd.harvard.edu/wp-content/uploads/2016/06/pollalis-case-BilbaoG-CaseA.pdf>
- Suau, John Thomas. *The Guggenheim Museum Bilbao: Cultural Tourism, Urban Renewal, and Political Risk*. Washington D.C.: American University, 1999.
- Tellitu, Alberto, Iñaki Esteban y José Antonio González. *El milagro Guggenheim. Una ilusión de alto riesgo*. Bilbao: Diario El Correo, S.A., 1997.
- The Academy of Urbanism*, "Bilbao wins European City of the Year at 2018 Urbanism Awards". 9 de noviembre de 2017, online, <https://www.academyofurbanism.org.uk/bilbao-wins-european-city-of-the-year-at-2018-urbanism-awards/>
- Villota, Gabriel. *En, desde, por, contra. Crónicas vascas del arte a comienzos de siglo*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008.
- Vozmediano, Elena. "El Guggenheim Bilbao, después del "efecto"". *Revista de libros*, Mayo 2008, online, <http://elena.vozmediano.info/el-guggenheim-bilbao-despues-del-efecto/>
- Zallo, Ramón. *Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales de España, Cataluña y el País Vasco*. Madrid: Fundación Alternativas, 2012.
- . Zallo, R. ed. *Industrias y políticas culturales en España y País Vasco*. Bilbao, Servicio editorial de la Universidad del País Vasco, 1995.
- Zulaika, Joseba. *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid: Editorial Nerea, 1997.
- . *Guggenheim Bilbao Museoa. Museums, Architecture and City Renewal*. Reno: Centre for Basque Studies, University of Nevada, 2003.
- . "Las ruinas de la teoría y la teoría de las ruinas". *Revista de Antropología Social* 15 (2006): 173-792.

Catálogos, textos y documentación de artistas y de exposiciones

XXXVIII *Certamen de Artistas Noveles*. Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, 1999. Catálogo exposición.

XXXIX *Certamen de Artistas Noveles*. Editado por Piedad Solans. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa - Koldo Mitxelena Kulturunea, 2001. Catálogo exposición.

Aguirre, Peio. "Ibon Aranberri". *Flash Art*, nº 234, Milan (2004): 103.

Álvarez, Juan Antonio. "Ibon Aranberri : de la identidad comunitaria y su fragilidad = On Communitarian Identity and its Fragility". *Artecontexto*, nº 16, Madrid (octubre-noviembre-diciembre 2007): 53-62.

Arquitectura habitada. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2012-2013, <http://arquitecturahabitada.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/arquitectura-habitada/>. Web de la exposición.

Arte contemporáneo vasco y español. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 1999, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/arte-contemporaneo-vasco-y-espanol/>. Web de la exposición.

Artista Berrien Programa = Programa de Artistas Noveles. Editado por Aimar Arriola. Donostia –San Sebastián: Diputación Foral de Gipuzkoa - Koldo Mitxelena Kulturunea, 2013. Catálogo exposición.

Asier Mendizabal: disjecta membra. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, D.L. 2008. Catálogo exposición.

Asier Mendizabal. Toma de tierra. Bilbao: Galería CarrerasMugica, 2014. Catálogo exposición.

Asier Mendizabal: uberbau. Basauri: Kultur Basauri, 2005. Folleto exposición.

Bulegoa zenbaki barik. Online: <http://bulegoa.org/>. Web de la oficina de arte.

Chacun à son goût. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007-2008, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/chacun-a-son-gout/>. Web de la exposición.

---. Editado por Rosa Martínez. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007. Catálogo exposición.

consonni. Online: <https://www.consonni.org/es/consonni>. Web de la productora.

Constelación GAUR, Una trama vanguardista del arte vasco. Editado por Fernando Golvano. Vitoria-Gasteiz: Fundación Caja Vital Kutxa Fundazioa, 2004. Catálogo exposición.

Desartxibo. Donostia-San Sebastián: Arteleku, 2002.

- Disidencias otras. Poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca, 1972-1982.* Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2004. Catálogo exposición.
- Eginberri.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2017, <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/eginberri/>. Web de la exposición.
- El arte y el espacio.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2017-2018, <https://arteyespacio.guggenheim-bilbao.eus/>. Web de la exposición.
- . Editado por FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2017. Catálogo exposición.
- Eraso, Miren. "El proyecto no son los fuegos artificiales. *Papers d'art*, nº 79, Barcelona, (1er trimestre 2001): 16-27.
- Ertibil Bizkaia 2012 Muestra Itinerante de Artes Visuales.* Editado por Xabier Sáez de Gorbea. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2012. Catálogo exposición.
- Ertibil Bizkaia 2016 Muestra Itinerante de Artes Visuales.* Editado por Mikel Onaindia. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2016. Catálogo exposición.
- Experiencias en torno a Suturak / Cerca a lo próximo.* Donostia- San Sebastián: Museo San Telmo, 2014. Folleto exposición.
- Garmendia, Maneros Zabala, Salaberria. Proceso y método.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2013-2014, <http://proceso.guggenheim-bilbao.es/>. Web de la exposición.
- Gaur, Hemen, Orain.* Editado por Bartomeu Marí y Guadalupe Echevarría. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001. Catálogo exposición.
- Gaur (sic).* Editado por Nekane Aramburu. Madrid: Instituto Vasco Etxepare – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2014. Catálogo exposición.
- Grupo Orain.* "Manifiesto del Grupo Orain". Vitoria-Gasteiz: Museo América, 1966. Catálogo exposición.
- Gure Artea 1996.* Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1996. Catálogo exposición.
- Gure Artea 1998.* Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 1998. Catálogo exposición.
- Gure Artea 2000.* Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2000. Catálogo exposición.
- Gure Artea 2002.* Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2002. Catálogo exposición.

- Gure Artea XVIII: Técnica vasca / Euskal teknika*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2004. Catálogo exposición.
- Gure Artea 2006*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2006. Catálogo exposición.
- Gure Artea 2008*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2008. Catálogo exposición.
- Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/incognitas-cartografias-del-arte-contemporaneo-en-euskadi/>. Web de la exposición.
- . Editado por Juan Luis Moraza. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007. Folleto exposición.
- Herráez, Beatriz. "Documenta 12: entrevista con Ibon Aranberri". *Exit*, nº 29, Madrid, (verano 2007): 14.
- . *Desde aquí hasta ahí*. Online (2008): <http://parallelports.org/es/text/beatriz-herraez-sobre-meanwhile-in-the-living-room>
- Ibon Aranberri*. Arles: Actes Sud, Altadis, 2005. Catálogo exposición.
- Ibon Aranberri: gramática de meseta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011. Catálogo exposición.
- Inmersiones*. "Zer da inmersiones? / ¿Qué es inmersiones?" Online: <https://inmersionesgasteiz.wordpress.com/acerca-de/>
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Ordenanza Municipal*. Online (2010): <http://www.parallelports.org/es/project/ordenanza-municipal>. Web de los artistas.
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Meanwhile, in the Living Room...* Online (2007): <http://www.parallelports.org/es/project/meanwhile-in-the-living-room>. Web de los artistas.
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *The Showroom* (video). Online (2011): <https://www.youtube.com/watch?v=7hJSBh1fflw>
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Desde aquí hasta ahí* (video). Online (2011): https://www.youtube.com/watch?v=WnqGHiq5n_M
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Nire ama Roman hil da (Mi madre ha muerto en Roma)*. Online (2015): <http://www.parallelports.org/es/project/nire-ama-roman-hil-da-mi-madre-ha-muerto-en-roma>. Web de los artistas.
- Jaio, Iratxe y Klaas van Gorkum. *Libro de los Plagios*. Online (2016): <http://www.parallelports.org/es/project/libro-de-los-plagios>. Web de los artistas.

- Kairós Contemporáneo*. Editado por Fernando Golvano. Donostia-San Sebastián: Fundación Donostia / San Sebastián 2016 Fundazioa, San Telmo Museoa, 2016. Catálogo exposición.
- Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente: Aitor Ortiz*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2011, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-aitor-ortiz/>. Web de la exposición.
- Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente: Koldobilka Jauregi*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-koldobika-jauregi/>. Web de la exposición.
- Laboratorios: miradas en torno a la colección permanente: Jesus Mari Lazkano*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2007, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/laboratorios-miradas-en-torno-a-la-coleccion-permanente-jesus-mari-lazkano/>. Web de la exposición.
- La Torre herida por el rayo: lo imposible como meta*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000, <http://guggenheim-bilbao.es/exposiciones/la-torre-herida-por-el-rayo/>
- Manifesta 5. European Biennial of Contemporary Art : con toda la intención*. Donostia-San Sebastián: Manifesta 5, Centro Internacional de Cultura Contemporánea, 2004. Catálogo exposición.
- Mendizabal, Asier. "De extrarradios". *Extarradio: reflexiones sobre las prácticas artísticas actuales más allá del centro*. Vitoria-Gasteiz: Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz (2010): 212-215.
- Mendizabal, Asier. *A letter arrives to its destination*. London: Raven Row, 2011. Fanzine autoeditado para la exposición.
- Mientras tanto, en otro lugar... Becas de Artes Plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia 2001-2002*. Editado por Leire Vergara. Bilbao: Sala Rekalde erakustaretoa, 2005. Catálogo exposición.
- Mur, María. "Colaboración" en *Glosario Imposible*. Online (junio 2016): http://www.hablarenarte.com/catalogos/doc_glosario_imposible/colaboracion.pdf
- Oteiza*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2015. Catálogo razonado de escultura.
- Oteiza. Memoria y Apropiaciones*. Editado por Fernando Golvano. Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 2008. Catálogo exposición.
- Otro Family Plot. Txomin Badiola*. Madrid: Departamento de Actividades Editoriales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016. Catálogo exposición.

- Pello Irazu. Panorama.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2017, <https://pelloirazu.guggenheim-bilbao.eus/>. Web de la exposición.
- Sánchez Duro, Oihane. *Bilbao Dé-tour-nement. Catálogo de espacios y prácticas artístico-culturales.* Sestao: Oihane Sánchez Duro, D.L., 2016.
- SEAC. *Selección de Euskadi de Arte de Concepto.* Editado por Jorge Luis Marzo. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2016. Catálogo exposición.
- Selecciones de la colección Guggenheim Bilbao IV.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2014, <http://selecciones4.guggenheim-bilbao.es/>. Web de la exposición.
- Smaller than a Mass.* Donostia-San Sebastián: COOP, 2006. Textos sobre Asier Mendizabal.
- Transparencia.* Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2003, <http://www.guggenheim-bilbao.es/exposiciones/transparencias/>. Web de la exposición.
- Vergara, Leire. *Klaas Van Gorkum, Iratxe Jaio: complicidades = complicities = konplizitateak / Leire Vergara.* Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, 2011.
- Zuhaitzik kaltetu gabe = Sin daño para los árboles = No Trees Damaged.* Bilbao: Sala de Exposiciones Rekalde Erakustaretoa, 2003. Catálogo exposición.

6. LISTADO DE IMÁGENES

Capítulo 2

Capítulo 2.3:

Figura nº1: Garrido, José Antonio. “El proceso de Revitalización del Bilbao Metropolitano”. *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 49:1 (2004): 23-50, pág. 26

Figura nº2: Bilbao Metròpoli – 30, ed. *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase I, Exploración del Entorno e Identificación de Temas Críticos*. Bilbao: Bilbao Metròpoli – 30, 1990, pág. 26.

Figura nº3: Bilbao Metròpoli – 30, ed. *Plan Estratégico para la Revitalización del Bilbao Metropolitano, Fase II, Análisis interno y externo*. Bilbao: Bilbao Metròpoli-30, 1990.

Figura nº4: *Tetsuo Bound to Fail (Tetsuo condenado al fracaso)* de Sergio Prego. Single-channel video (Imagen en color y sonido), 1998. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº5: *Hábitat* de Pello Irazu. Construcción en madera, cartón, pintura, vinilo y cinta adhesiva, 1995. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº6: *Gianbolognaren omenez (En homenaje a Gianbologna)* de Jesús Mari Lazkano. Acrílico sobre lienzo, 1991. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº7: *Museo Guggenheim Bilbao*. Cortesía de Iván Montero.

Capítulo 3

Capítulo 3.1.1:

Figura nº8: *La Campa de los ingleses, Bilbao* de Antonio de Guezala y Ayrivié. Gelatino bromuro de plata, c. 1925. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº9: *La Ría de Bilbao desde el Campo de Volantín, con el puente del "perro chico" y la calle Sendeya al fondo* de Antonio de Guezala y Ayrivié. Gelatino bromuro de plata, c. 1925. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº10: *Pelotaris o Juego de pelota* de Aurelio Arteta. Óleo sobre lienzo, c. 1925-1930. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº11: *Pescadores vascos* de Alberto Arrúe. Óleo sobre lienzo, c. 1918. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº12: *Regatas de traineras en San Sebastián* de Aurelio Arteta. Litografía en color sobre papel, 1930. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº13: *Layadores o idilio rústico* de Aurelio Arteta. Óleo sobre lienzo, c.1930-1935. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº14: *Aurresku con lluvia en Mondragón* de Darío de Regoyos y Valdés. Óleo sobre tabla, 1905. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº15: *Romería vasca* de José Arrúe. Óleo sobre tabla, 1921. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº16: *La sirga* de Alberto Arrúe. Lápiz carbón, lápiz de colores y acuarela aguada sobre cartón, c. 1919. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº17: *El puente de Burceña* de Aurelio Arteta. Óleo sobre lienzo, c. 1925-1930. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº18: *Desnudos (Mujeres jugando al corro)* de Francisco Iturrino. Óleo sobre lienzo, c. 1916-1918. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº19: *Paisaje* de Ignacio Zuloaga. Óleo sobre cartón, c. 1939-1940. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº20: *Retrato de la condesa Mathieu de Noailles* de Ignacio Zuloaga. Óleo sobre lienzo, 1913. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº21: *El Urumea* de Darío de Regoyos y Valdés. Óleo sobre lienzo, 1913. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº22: *Jardín* de Francisco Iturrino. Óleo sobre lienzo, c. 1913-1919. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº23: *Seres surreales en un bosque* de Nikolas de Lekuona. Óleo sobre lienzo, 1936. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº24: *Autorretrato* de Narkis Balenziaga. Óleo sobre tabla, c. 1930. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Álava.

Capítulo 3.1.2:

Figura nº25: *Hierros de temblor II* de Eduardo Chillida. Hierro forjado, 1956. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº26: *Figuras* de Jorge Oteiza. Cemento pintado, 1951. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº27: *Obrero arengado* de Agustín Ibarrola. Óleo sobre lienzo, 1964. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº28: *La fábrica* de Agustín Ibarrola. Óleo sobre lienzo, 1976. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº29: *Intxixu* de Néstor Basterretxea. Madera de roble, 1972. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº30: *Ez dok amairu / Bilbao / Teatro Santiago Apostol* de Néstor Basterretxea. Litografía sobre papel, c. 1971. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº31: *Logo de la Universidad del País Vasco* de Eduardo Chillida.

Figura nº32: *Logo de Gestoras pro-amnistia* de Eduardo Chillida.

Figura nº33: *Jaula para pájaros libres* de Remigio Mendiburu. Madera de roble y madera de avellano, 1969. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº34: *Ostadar* de Néstor Basterretxea. Bronce, 1973. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº35: *Espacio para una vida I* de Vicente Larrea. Bronce, 1967. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº36: *Alrededor del vacío I* de Eduardo Chillida. Acero, 1964. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº37: *Caja vacía. Conclusión experimental Nº 1* de Jorge Oteiza. Acero, 1958. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº38: *Pintura* de José Luis Zumeta. Óleo sobre lienzo, 1961. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº39: *Acción vital. Homenaje a nuestros antepasados* de José Antonio Sistiaga. Óleo sobre lienzo, 1970. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº40: *Grises y Morados* de Amable Arias. Óleo y esloan sobre lienzo, 1964. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº41: *Gran jardín* de Rafael Balerdi. Óleo sobre lienzo, 1966-1974. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº42: *Homenaje a Malévich* de Jorge Oteiza. Acero, 1957. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº43: *Variante de la desocupación de la esfera* de Jorge Oteiza. Acero, 1958. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº44: *Variante de dos diedros* de Jorge Oteiza. Acero/Madera, 1959. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº45: *Caja metafísica por conjunción de dos triedros* de Jorge Oteiza. Acero/Mármol, c. 1958-1959. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº46: *Dolmen de Aizkomendi* en San Millán (Álava). Fuente: Auñamendi Entziklopedia.

Capítulo 3.1.3:

Figura nº 47: *Le grand vesse* de Juan Luis Moraza. Vidrio, aluminio, mercurio y equipo electrónico, 1998. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº 48: *Double Trouble* de Txomin Badiola. Madera y metal, 1990. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº49: *Sin título* de Ángel Bados. DM, acrílico Rembrant, plomo y fotocopia a color de una imagen fotográfica de polaroid, 1991. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº50: *To the sleeping part* de Pello Irazu. Madera, 1993. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Figura nº51: *Gimme shelter* de Txomin Badiola. Instalación, técnica mixta, 1999. Cortesía del Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Capítulo 3.1.4:

Figura nº52: *Tiro con arco* de Naia del Castillo. Fotografía Cibachrome, 2003. Cortesía de ARTIUM.

Figura nº53: *Sin título* de Ixone Sábada. Fotografía, 2014. Cortesía de ARTIUM.

Figura nº54: *JUGUEMOS A PRISIONERAS*, de Julie Zando de Azucena Vieites. Fotografía sobre tabla, 1994. Cortesía por ARTIUM.

Capítulo 4

Capítulo 4.4.1:

Figura nº55: *Otxarkoaga (M-L)* de Asier Mendizabal. Fotografía en blanco y negro y hierro, 2007. Cortesía del artista.

Figura nº56: *Hors d'état* de Asier Mendizabal. Estructura de hierro, espejo y grabado, 2007. Cortesía del artista.

Figura nº57: *La ruota dentata* de Asier Mendizabal. Hormigón y hierro, 2009. Cortesía del artista.

Figura nº58: *Not all that moves is red (Telón) #1* de Asier Mendizabal. Tela cosida, 2012. Cortesía del artista.

Figura nº59: *Hard Edge # 2 and Hard Edge # 3* de Asier Mendizabal. Tablero, 2011. Cortesía del artista.

Figura nº60: *A letter arrives to its destination* (póster) de Asier Mendizabal. Impresión offset, 2011. Cortesía del artista.

Figura nº61: *A letter arrives to its destination* (fanzine) de Asier Mendizabal. Impresión offset, 2011. Cortesía del artista.

Figura nº62: *Agoramaquia (Versión nº3)* de Asier Mendizabal. Goma y estructura de metal, 2014. Cortesía del artista.

Figura nº63: *Agoramaquia (Versión nº2)* de Asier Mendizabal. Goma y estructura de metal, 2014. Cortesía del artista.

Figura nº64: *Agoramaquia* (póster y fanzine) de Asier Mendizabal. Impresión offset, 2011. Cortesía del artista.

Figura nº65: *Toma de tierra* (catálogo) de Asier Mendizabal. Impresión offset, 2011. Cortesía del artista.

Figura nº66: *Ertz Zorrotza (Mastak)* de Asier Mendizabal. Madera y tela, 2014. Cortesía del artista.

Figura nº67: *Cabeza, puño, árbol* de Asier Mendizabal. Papel Maché (2 elementos), 2014. Cortesía del artista.

Capítulo 4.4.2:

Figura nº68: *Horizontes* de Ibon Aranberri. Técnica mixta, 2001. Cortesía del artista.

Figura nº69: *Gaur Egun (This is CNN)* de Ibon Aranberri. Madera D/M, 2002. Cortesía del artista.

Figura nº70: *G Pabiloia* de Ibon Aranberri. Instalación en Manifiesta 4, Frankfurt, 2002. Cortesía del artista.

Figura nº71: *Luz de Lemoniz* de Ibon Aranberri. Dossier proyecto, 2000. Cortesía del artista.

Capítulo 4.4.3:

Figura nº72: *Meanwhile, in the living room...* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Instalación, 2007. Cortesía de los artistas.

Figura nº73: *Meanwhile, in the living room...* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Instalación, 2007. Cortesía de los artistas.

Figura nº74: *Meanwhile, in the living room...* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Instalación, 2007. Cortesía de los artistas.

Figura nº75: *Nire ama Roman hil da* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Dibujo, 2015. Cortesía de los artistas.

Figura nº76: *Nire ama Roman hil da* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Vídeo HD, 2015. Cortesía de los artistas.

Figura nº77: *Nire ama Roman hil da* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Dibujo, 2015. Cortesía de los artistas.

Figura nº78: *Libro de los Plagios* de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Folleto impreso, 2016. Cortesía de los artistas.

Figura nº79: *Libro de los Plagios* (detalle 1) de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Folleto impreso, 2016. Cortesía de los artistas.

Figura nº80: *Libro de los Plagios* (detalle 2) de Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum. Folleto impreso, 2016. Cortesía de los artistas.

7. TRANSCRIPCIONES DE LAS ENTREVISTAS PERSONALES

7.1 Entrevista a Peio Aguirre (6 de octubre de 2015)

Garazi Pascual (en adelante G.P.): En el País Vasco no se ha conocido un desarrollo fuerte de la estética o de la teoría del arte. La debilidad discursiva no ha propiciado un clima accesible al contexto internacional que, desde hace años, comporta un ingrediente fuertemente teórico. Más allá de Oteiza, desde hace unos pocos años, ha habido algunos agentes culturales -como tú mismo- que han saltado desde la crítica o la historia del arte a la teoría. No obstante, estos textos han ido ligados a catálogos de premios o dentro de libros de artistas, de algún modo justificando el texto a una necesidad curatorial o explicativa. ¿A qué crees que se debe la poca importancia que el elemento discursivo ha tenido en el arte vasco?

Peio Aguirre (en adelante P.A.): Es relativo que en el contexto vasco no haya existido un componente teórico fuerte. ¿Lo ha sido en el resto del Estado español? ¿Lo es en Francia o en otros sitios? Lo que ha sucedido es que, desde finales de los noventa, el arte se ha internacionalizado. La teoría y el discurso han sido tanto causa y efecto de esa internacionalización, lo cual es también un rasgo de la globalización actual. Si preguntas en el resto de España, existe un cliché de lo vasco como discursivo-formalista que proviene de Oteiza. El oteicismo sin embargo, entendido como una ortodoxia, es un problema, del mismo modo que resulta problemático la creencia de que la teoría es el paradigma que explica las prácticas artísticas. Lo que ha sucedido aquí es una simbiosis entre teoría y práctica. Esto es, una simbiosis entre prácticas artísticas y trabajo curatorial e institucional que ha situado el contexto vasco a un nivel internacional estando siempre por debajo del radar mediático y sin alcanzar nunca una consolidación. Mi experiencia no puede limitarse a la teoría en función de lo que haya escrito o publicado, sino que está íntimamente cruzada por la práctica en estructuras como D.A.E. Donostiako Arte Ekinbideak (en activo de 1999 a 2005) o co-op, que consistió en una serie de exposiciones “alternativas” a finales de los noventa y ahora lo mantengo como un sello editorial y otras actividades cercanas y paralelas a la de los artistas.

G.P.: Tu texto “Basque Report” se puede considerar una excepción interesante a todo lo anterior. A pesar de tener ya más de diez años no ha habido réplicas o respuestas a este artículo y, además, tú mismo fuiste el único en revisar y renovar el texto a través, por ejemplo, de “Técnica Vasca”. ¿Cómo ves el artículo 14 años después, qué mantienes, a grandes rasgos del artículo y qué reformularías?

P.A.: Generalmente no suelo releer mis textos sino que, en ocasiones, aprovecho para ir construyendo ideas en el tiempo de manera fragmentada. El texto al que aludes tuvo su pequeña repercusión, aunque siempre dentro de la esfera del arte. ¿Qué texto artístico tiene verdadera repercusión? Fue inicialmente publicado en una plataforma web dirigida por José Luis Brea, *Artszin*, y luego (Santiago B. Olmo) me lo pidió para la revista en papel en la revista *Lápiz*. Brea decía que resultaba adecuado trasladarlo a otras regiones o comunidades de España, lo cual, a toro pasado, me recuerda a cuando en los ochenta y al calor de la post-transición, se volvía a hablar de las escuelas regionales con un arte vasco, otro valenciano, andaluz, etc. Una relectura en este sentido no tenía mucho sentido en mi opinión. En el artículo se ponían juntos algunos nombres de artistas que luego han sido asociados como pertenecientes a un contexto, pero también otros cuyo trabajo ha emigrado desde el arte hacia otros espacios como Asier Pérez-González o Begoña Muñoz. El artículo fue escrito atendiendo a lo que sucedía a mí alrededor, en el arte, en lo social y lo político. En aquella época trataba de encontrar un lugar híbrido entre la práctica artística, la crítica de arte y el comisariado. Mi escritura estaba mucho menos desarrollada y voluntariamente prescindía de la “teoría”. Me interesaba más el articulismo, el reseñismo, las posibilidades del nuevo periodismo y escribir con voz de artista. De ahí lo de “informe o *report*”, que el título fuera en inglés, etc. También sale el nombre de Phil Collins, artista inglés que entonces vivía en Belfast y con quien hicimos después un proyecto en D.A.E. y más tarde ha obtenido el prestigioso Turner Prize. El texto “Basque Report” pertenece a un periodo de crecimiento y curiosidad donde buscaba la apertura de posibilidades y el ensanchamiento de horizontes. El texto ha de ser leído en su contexto y en ningún caso es una guía para explicar la variedad de prácticas existentes.

G.P.: A parte de una identificación de una serie de artistas (que luego han devenido pilares de la nueva generación de artistas) el artículo trata, sobre todo, de reivindicar el factor local como componente creativo. En este sentido, ¿apelabas a una emergencia de la estética de la diferencia y al desarrollo del factor diferencial en el arte vasco como elemento catalizador hacia una nueva estética? ¿Crees que el factor local se puede incluir en el contexto transnacional mediante discursos identitarios?

P.A.: Ni este texto ni el resto de mi pensamiento puede reducirse a un discurso identitario ni a la afirmación de ninguna identidad. Más bien al contrario, se trata de problematizarla, porque el arte contemporáneo, actual, no “trabaja” para ninguna de las ideologías presentes en el mercado de la política. No puede hacerlo. El arte es un espacio para la diferencia o incluso la disidencia. Sin embargo, la consolidación de una idea de “contexto” artístico, sea a nivel regional o nacional, puede en ocasiones servir como herramienta de promoción nacional. Pero eso no ha llegado a producirse aquí. A principios de los 2000, cuando lo escribí, había una voluntad explícita de trabajar en lo internacional, en ser internacional, trabajando desde aquí. Mis referentes eran claramente Glasgow y Escandinavia. Posteriormente, hemos visto una eclosión de artistas del Este o Turquía, cuyo rasgo ha sido precisamente tomar o problematizar sus respectivas diferencias e historia social, política, su herencia moderna vernácula, etc. ¿Por qué no se podía hacer eso también desde aquí? Lo interesante es que esa “diferencia”, digamos local, era y sigue siendo más difícil de traducir por una situación particular propia, pero también, en un panorama internacional saturado de diferencias, todo arte pasa hoy en día como universal. El mercado curatorial está repleto de todo.

G.P.: En un nivel más amplio, ¿crees que se ha digerido un concepto identitario para poder trabajar a un nivel más intersubjetivo y relacional o consideras que la práctica artística del País Vasco tiene aún que trabajar en torno a la adecuación de identidades subjetivas?

P.A.: Cada artista ha de trabajar en función de su propia subjetividad e inscribirse en la corriente que más le interese o se adecúe a su personalidad y a sus intereses. No hay una receta. Centrarte en la identidad local no te garantiza que tu trabajo sea mejor ni peor. La

herencia (o la historicidad) pueden proporcionar una historia en la que inscribirte y también se puede negarla, obviarla o trabajar a la contra.

G.P.: Por lo tanto, 14 años después, ¿crees que ha cuajado la práctica desde el factor local o por el contrario, prima la heterogeneidad? En este sentido, ¿se ha primado en esta dicotomía a artistas dentro del discurso local por ser más interesantes para los organismos públicos o para el discurso periférico? Si lo piensas así, ¿crees que ha sido porque, precisamente, trabajar desde el desarrollo del factor local es más productivo o porque se ha premiado institucionalmente la exaltación de particularidades (en términos de tu artículo, más unido a lo localista y no, el factor local)?

P.A.: Estoy en desacuerdo con lo que planteas y creo que corre el riesgo de falsear los hechos. En el arte, llamémosle “arte vasco” o si quieres “arte realizado en el País Vasco” ha primado siempre la heterogeneidad. La historia y evolución del premio *Gure Artea* es un buen ejemplo de esto. También lo son las exposiciones que en los últimos 15 años han tratado de hacer un *survey* de la situación: “Gaur, Hemen, Orain” en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (2002) y “Chacun a son Gout” (Museo Guggenheim Bilbao, 2007), o “Suturak” (Museo San Telmo de Donostia-San Sebastián, 2014). De hecho, las dos primeras introducían en sus títulos las dos posiciones en las que bascula el arte vasco de las últimas décadas: historicidad con el pasado y heterogeneidad “cada uno a su gusto”. Una de las ventajas del arte contemporáneo o la condición y posición del artista con respecto a la literatura o el cine es que resulta más difícil de ser instrumentalizado por los poderes (haciendo la excepción del fenómeno Guggenheim). En ese sentido, no es cierto que un tipo de arte haya se haya premiado más que otro. Algunos artistas vascos han tenido un reconocimiento fuera (Documenta de Kassel, Bienal de Venecia, otras exposiciones en instituciones de prestigio) sin que mediara ninguna campaña de promoción o apoyo desde aquí. No es extrapolable al caso de un *Loreak* (la película).

G.P.: En el texto de “Técnica Vasca” de 2004 retomas el factor local, al que se le suman dicotomías contemporáneas como tradición y modernidad. En este contexto, identificas al País Vasco como territorio híbrido entre tradiciones y fuerte industrialización al que, ahora, se suma la terciarización cultural traída por el Guggenheim. En este sentido, te

preguntas cómo redefinir ese gure artea, ese “nuestro arte” desde el territorio híbrido que planteas que, aunque contradictorio, tiene fuerte herencia política, cultural y social y además, hacerlo pertinente en el contexto global.

P.A.: Efectivamente “Técnica vasca” tenía como objetivo complejizar algunas ideas previas de “Basque Report”, y para entonces mi escritura ya había cambiado. El título era un tanto provocativo pues además por primera vez introducía un subtítulo al premio *Gure Artea*. La portada del catálogo, realizada por el dibujante e ilustrador Blami era también un tanto irónica. Todo ello se enmarcaba en una estrategia de reforma del premio y la exposición desde dentro. Puedo decir que había ciertas estrategias posmodernas en juego. Cuatro años más tarde, en 2008, a encargo del Gobierno Vasco, realizo otro informe: “Informe Gure Artea: un análisis sobre la coyuntura de un premio”, siguiendo con la tendencia de trabajar sobre el “contexto” a modo de work in progress. El Guggenheim ha puesto el País Vasco en el mapa pero es más cuestionable calcular qué impacto a tenido en el “contexto” y la comunidad del arte.

G.P.: ¿Por qué en un territorio de fuerte lucha política y social y donde el discurso y la lucha política siempre ha estado presente no se ha desarrollado una reflexión estética fuerte? “Técnica Vasca” quiere presentar un modo de hacer específico que abra camino hacia el desmantelamiento de mitos heredados, tradiciones y simbología heredada a nivel artístico y político ¿Ha habido, por tanto, una evolución de la “técnica vasca”? ¿O por el contrario, se siguen primando mitos y discursos de tradición nacionalista?

P.A.: Oteiza es un caso de reflexión estética fuerte y Oteiza no existió aislado en el tiempo y el espacio, sino que había un pasado que le precedía y después ha existido toda una corriente. Quizás lo que no hemos sabido es, como decía antes, consolidar y hacer visible la fortaleza y riqueza de un contexto quizás por una tendencia a la crítica y la auto-crítica y el auto-sabotaje. Cuando nombras algo o lo reduces a una exposición, lo ahogas. Las posibilidades de un no-grupo son más abiertas y dialécticas que la redacción de una historia oficial de los hechos. “Técnica vasca” era una categoría temporal y como digo, un tanto provocadora, y actualmente no la utilizo. Ni siquiera la pienso. Sí es cierto que para las nuevas generaciones de jóvenes artistas hay una serie de artistas referentes, y que el

recurso al “factor local” sigue estando ahí, pero como digo eso no es ni bueno ni malo en sí. Los mitos de la tradición nacionalista están, en todo caso, para ser desmontados.

G.P.: Podemos deducir de tus ejemplos que artistas como Asier Mendizabal o Ibon Aranberri han sido los principales precursores del desmantelamiento de estos mitos tanto políticos como artísticos pero ¿qué estrategias se han conseguido en los últimos años, que considerarías propias de la “Técnica Vasca”?

P.A.: Los dos artistas que mencionas son los que han tenido mayor recorrido internacional. Su trabajo es complejo e irreductible a cualquier “técnica vasca”. No puedo darte una respuesta a tu pregunta porque esa “técnica vasca” no es ni un estilo ni una tendencia, como tampoco lo es la “estética relacional”. Más bien se trata de categorías temporales o coyunturales sujetas a una continua revisión.

7.2 Entrevista a Asier Mendizabal (3 de abril de 2017)

Garazi Pascual (en adelante G.P.): ¿Cómo caracterizarías la producción estética/teórica del País Vasco? ¿Crees que predomina una opción en clara genealogía con el discurso sobre la diferencia? ¿O por el contrario la escasa producción teórica responde a la fuga de posiciones más heterogéneas a un contexto internacional?

Asier Mendizabal (en adelante, A.M.): Por empezar por alguna parte, recordaré que un par de los textos que he escrito como parte de mi trabajo hacían referencia directa a textos escritos por el propio Oteiza. El papel de Oteiza como contextualizador de su propia obra, más concretamente que el de teórico, ofrece un caso paradigmático del complejo lugar del artista en el momento del desencanto con el proyecto moderno. En mi texto "A letter arrives at its destination" recuperaba la crítica de Oteiza a la decisión de un jurado internacional que falla en Londres el premio al concurso para elegir un monumento al prisionero político desconocido. El texto pudo haber tenido un eco en el contexto internacional, dado el interés de Alberto Sartoris por incluirlo en la prestigiosa revista italiana "Numero. Arte e Letteratura", pero por alguna razón el texto se quedó sin publicar, a pesar del indudable interés que hubieran tenido sus reflexiones en torno al debate sobre la abstracción que en aquel momento se desarrollaba en Estados Unidos y Europa occidental. El segundo texto que escribí en referencia a un escrito teórico de Oteiza, "Agoramaquia, el caso exacto de la estatua", se refería a la conferencia que éste dio, en 1960, en el Instituto de Arte Contemporáneo de Lima, y que se convertiría en el texto mediante el cual declara el fin del arte contemporáneo y su propio abandono de la escultura. Una vez más, el nulo eco del texto en foros internacionales frustra el potencial recorrido que su reflexión podía (debemos pensar que quería) haber generado por su carácter de manifiesto artístico. Elegí estos dos textos, entre otras cosas, por desacomplejada ambición que tenían de intervenir en un contexto de debate internacional desde el punto de vista periférico (no ya por vasco, sino igualmente por español). Por otra parte, mis dos textos aparecían en contextos de recepción en los que no se podía suponer el conocimiento de los referentes ni las implicaciones o ramificaciones que pudieran tener en la historia local: en el primer caso para una exposición en la galería Raven Row de Londres, en el segundo para la Bienal de Sao Paulo.

Me interesa, como ves, que la dimensión particular (obviamente no la de un discurso de afirmación de la diferencia, pero ni siquiera necesariamente la de la deconstrucción de identidades o representaciones de esa diferencia) se incorpore en su relación con el marco de interpretación supuestamente universal. Por ello, no entiendo bien qué puede ser eso de la “fuga a un contexto internacional”. Y por supuesto que no comparto el cliché historiográfico del discurso de la diferencia como genealogía única del arte realizado en el País Vasco.

G.P.: Tus obras tienen una doble vertiente, plástica y teórica, que en la mayoría de las veces son indisolubles la una de la otra. La investigación deviene obra y texto y de nuevo, la obra pasa a ser objeto de investigación. Más allá de la tradicional vertiente lingüística a modo de dispositivo de presentación (de la que también participas, escribiendo en tus propios catálogos), tus obras tienen un carácter textual incorporado (más marcado en tus *fanzines* como “Gurentza” (aunque luego integrado de modo más convencional en el catálogo de “Toma de Tierra”) o “A letter arrives at its destination”. ¿Cómo te reflejas en este papel de doble autoría? ¿Cómo planteas la interrelación investigación, dispositivo objetual y textual?

A.M.: El recurso formal con el que resuelvo las publicaciones que forman parte de mis proyectos artísticos (los *fanzines* como los llamas) tiene desde casi el principio la voluntad de señalar esa aporía del texto como escultura: como sabes, imprimo siempre una imagen en el anverso de un pliego extendido, imponiendo el texto en su reverso. Cuando se tiene el pliego entero, se puede ver la imagen, pero el texto, por el procedimiento de imposición de la imprenta, permanece fragmentado y, por lo tanto, ilegible. Cuando el pliego es plegado y cortado en forma de cuadernillo, el texto se organiza en orden de lectura, pero la imagen se fragmenta, haciéndose a su vez, ilegible. Por lo tanto, el propio formato que ideo para intentar conciliar mi ambición de que el texto sea parte orgánica de la especulación formal que rige mis proyectos, ya propone una especie de analogía de esa irreconciliabilidad entre forma y contenido, texto e imagen, fondo y figura. No se pueden dar simultáneamente, pero aspiran a formar un todo. Esa analogía me parece la manera más precisa de explicar mi relación con la escritura.

G.P.: Has reconocido que tu obra está influenciada por tu situación geográfica y por un momento histórico y político conflictivo. En la medida en la que el receptor tenga o no acceso a esa precisa colectividad, el goce hacia/para la obra es mediado. Esta una pregunta ingenua que asumo habrás tenido que contestar en numerosas ocasiones: ¿es necesaria la contextualización del marco de referencia de la obra o, por el contrario, la omisiones y la muestras (ocultas o desocultas la “verdad” de la obra) deliberadamente? Asimismo, a nivel temático, has acudido al conflicto vasco en numerosas ocasiones: ¿es la revisión colectiva del conflicto vasco la gran asignatura estética y ética del arte vasco hacia/para el contexto internacional? ¿Permite la recodificación simbólica del trauma un contexto artístico fértil?

A.M.: Nunca me he ocupado de crear un relato ni una representación del conflicto vasco ni de los traumas asociados. No creo que haya una asignatura estética ni ética que me corresponda necesariamente por haber crecido en un contexto específico. Entiendo, eso sí, que de entre las determinaciones que han ido configurando mi subjetividad, el contexto político ha sido una de las más importantes. Pero no lo ha sido menos la generacional o la cultural, en un sentido más amplio. Ante esa influencia sobre la que a menudo se me ha hecho responder, rescato esto que escribí hace tiempo sobre centros y periferias: *“El dramaturgo alemán Heiner Müller, hablando sobre su trabajo en la República Democrática, se quejaba de que, desde el punto de vista del centro, la cultura producida en el contexto del campo socialista se limitaba a la dicotomía entre disidencia o dogma. Teniendo en cuenta esta alusión podríamos proponer una redefinición del centro y la periferia. Una definición estructural, por así decirlo. El centro, ejerza o no un poder efectivo, se definiría siempre a sí mismo como aquello que no es periferia, en una operación sustractiva. Entiende la periferia como el lugar ideológicamente determinado donde es obligado decidir entre dogma o disidencia para así definir su propia práctica cultural, por oposición, como neutral y ajena a sometimientos ideológicos. Según la definición propuesta, quienes trabajamos en contextos periféricos deberíamos evitar ceder a la mirada ideológica del otro. Pero sobre todo deberíamos convenir en que la operación siempre pendiente es la repolitización del centro”*. Pues eso. (Por cierto que ese texto se incluye en un libro recientemente publicado, en inglés, por Culturgest de Lisboa y Koenig Verlag de Colonia, recopilando las columnas que escribí en euskera para el

Mugalari entre 2007 y 2010. Cómo ves, en el aparato del arte europeo, las relaciones de lo local y lo global son más complejas y difusas que en otros ámbitos. Afortunadamente.)

G.P.: El descubrimiento de la otredad desde finales de la década de los setenta (tanto en el plano *underground* como desde una posición filosófica posmoderna) permitió la experiencia estética de más allá del sentimiento de exclusión u homogeneización, pero no ha debilitado el discurso identitario o localista de la cultura vasca más oficialista, incrustada aun en el folklore o en la reivindicación de la diferencia. Esta vuelve a ser una pregunta muy genérica: ¿cómo gestionar a nivel teórico pensamiento internacional en un marcado contexto identitario? ¿Por qué seguimos hablando de la emergencia de la diferencia del arte vasco en el siglo XXI?

A.M.: No veo a mi alrededor artistas hablando de la emergencia de la diferencia del arte vasco. Veo, ocasionalmente, la utilización irónica o crítica de cierto *kitsch* oficial con respecto a la identidad, pero nunca de manera afirmativa y en cualquier caso con resultados predecibles. Por otra parte, no creo que el *kitsch* oficial con respecto a la identidad nacional sea mucho más obsceno en el contexto vasco de lo que es en cualquier contexto de afirmación nacional. Otra cosa es que el propio mecanismo de generación de identidad por construcción de la diferencia sea un paradigma aplicable, como analogía, a cualquier representación ideológica y ahí sí veo que la consciencia particular de pertenecer a un contexto que no puede dar por hechas ingenuamente sus representaciones, que está sujeto a la impugnación constante de los símbolos colectivos, es una circunstancia fértil desde la que trabajar.

G.P.: La demanda de posicionamiento político a los artistas vascos no es tan evidente como hace unas décadas, sin embargo, la sombra del conflicto vasco sigue planeando. En el catálogo de Txomin Badiola apuntas que su valor reside en aparcar la ironía y describir una relación-otra de acceso al trauma colectivo. ¿Cuál ha de ser la actitud estética hacia esta experiencia colectiva?

A.M.: De momento, y en vista de la urgencia que la literatura, por ejemplo, parece tener en generar un relato totalizador y definitivo de ese conflicto, creo que lo más necesario es zafarse de semejante demanda.

G.P.: Creo que en tu caso no hay una evidencia del signo político en tanto expresión sino una representación metalingüística de estas demandas de posicionamiento político exigidas a generaciones anteriores, como parte de un programa más completo de interpretación del signo político. ¿Hay un acercamiento político o es curiosidad simbólica?

A.M.: Hay una forma de proceder que parte siempre de la constatación de que los propios signos, la materialidad que los sostiene, la contingencia de su configuración material, determinan y desbordan las representaciones y significados que vehiculan. Y una conciencia de que el terreno particular en el que opera el arte es el de ese desbordamiento.

G.P.: Gran parte de tu trabajo se centra en la investigación sobre la dimensión simbólica y la creación de grupos identitarios. ¿Cómo has conseguido incorporar signos tan cargados localmente a un público más heterogéneo y, sobre todo, profano?

A.M.: Me da por pensar que ha sido igualmente frecuente el caso contrario: el de signos nada cargados localmente que activaban una respuesta de complicidad o antagonismo por un malentendido que insistía en hacerlos pasar por tales. Me refiero, por ejemplo, a la respuesta a una delirante crítica a mi exposición de Madrid y que me parece un ejercicio tan cómico de Banalización del Signo. Tengo otra anécdota más descacharrante, si quieres: sobre mi instalación en el MACBA que reproducía el suelo del estudio londinense donde se grabó el segundo LP de The Clash, con unos grandes pentágonos rojos sobre un fondo negro. Alguien en absoluto ajeno al mundo del arte protestó por mi insoportable insistencia en los signos locales: *“¿a que viene que tenga que meter esas txapelas rojas en el suelo?”*. Pensar que se refería a unos pentágonos de moqueta roja de dos metros de lado da una idea de hasta qué punto el mecanismo paranoico reconfigura cualquier signo si uno está lo suficientemente predispuesto...

G.P.: Has trabajado con la actitud simbólica y cultural asociada a numerosos grupos sociales e identitarios ¿Cuáles han sido las comunidades de sentido presentes en tu trabajo?

A.M.: Como he dicho antes, he utilizado sobre todo aquellas que han sido importantes en la configuración de mi propio imaginario. Político, cultural, geográfico y generacional. Con respecto a esto el primer modelo de funcionamiento simbólico que me sirvió para desmontar el mecanismo con el que sigo aún intentando comprenderme a mí mismo, fue el que tenía que ver con el cruce de esas cuatro dimensiones: en mi fascinación precoz por la cultura en torno al *punk* se cruzaba la cuestión generacional (era un fenómeno global para mi generación), la política (tenía una relación conflictiva con los contenidos políticos que parecía vehicular), la geográfica (en el País Vasco en aquel momento el *punk* adquiría un inflexión particular) y la cultural (era un conjunto de signos visuales, musicales, actitudes, etc. que aspiraban a un todo). A partir de entender muchas de las cuestiones que se cruzaban en ese caso concreto, me resultó más fácil encarar el trabajo desde la especulación formal con referentes menos biográficos, por decirlo de algún modo.

G.P.: No sé si, en este sentido, “A letter arrives to its destination” supone un punto de inflexión en la investigación en torno correlato estético y creación simbólica dentro de los procesos de formación de identidades. Creo que consigues llevar tu investigación más allá del fetiche estético y planteas numerosas tensiones intrínsecas a la recepción de la obra de Oteiza primero, en su lectura internacional y segundo, en su asimilación local. Primero, retomas la propia carta de Oteiza explicitando la tensión política y estética del momento entre el bloque realista y el bloque abstracto. Después, lo traes a la actualidad en la medida que habiendo sido un caso excepcional en la vanguardia internacional, la abstracción vasca ha devenido un logo carente de contenido.

A.M.: El caso de normalización de un estilo abstracto para fines simbólicos es quizá más fácilmente trazable en el caso vasco, por lo pequeño y concentrado del contexto en el que sucede. Esto lo hace un caso de estudio muy legible, si quieres. Pero como proceso de cierre simbólico sobrevenido de unas formas en principio en fuga de esa función, no es para nada único. Creo, y por eso tiendo a comparar casos cada vez que menciono este, que es un proceso estructural, siempre implícito en la manera de adoptar estas formas dentro de la cultura.

G.P.: Manolo Borja habla de Oteiza como de una figura casi demiúrgica que atraviesa la práctica del arte contemporáneo vasco. Ya sea en su faceta de agitador cultural o en la recuperación mediada por Badiola, se ha renegociado una y otra vez su legado. ¿De qué manera está presente en un trabajo? ¿Existe una gramática oteiziana inherente a nuestro contexto?

A.M.: No conocí a Oteiza personalmente, lo cual es importante al hablar de esa hipotética “relación con Oteiza” a la que te refieres. Lo es, porque hay artistas que sí tuvieron esa relación, que resultó determinante para ellos en el plano personal tanto como en el teórico o el referencial. Insisto, pues, en que es un aspecto concreto del caso de Oteiza el que me ha interesado siempre, el de su condición de personaje paradigmático de la modernidad, en el cruce entre abstracción y realismo, autonomía y proyecto político, que creo que en él tiene una formulación contradictoria infrecuente en el canon del arte moderno occidental. Y es en relación a otra serie de referencias que me ha interesado proponerlo como paradigma. Otra cosa sería, claro, decidir si me hubiera interesado esa encrucijada de no haber sido por la influencia inevitable del propio Oteiza en el contexto en el que accedí a la cultura.

G.P.: La investigación sobre la creación de imaginarios colectivos la has dejado aparcada (o ha mutado) para iniciar, sin embargo, otro aspecto también relacionado con la herencia vanguardista como es la dimensión pública del arte, en concreto, de la escultura o la función de la monumentalidad dentro de las comunidades. Ya he apuntado en un apartado anterior que “Toma de Tierra” ha sido el ejercicio teórico más extenso, un trabajo genealógico extenso y profundo. ¿Cómo ha sido esta evolución? ¿Es necesario un movimiento iconoclasta de los nuevos mitos contemporáneos?

A.M.: No me reconozco en esa la afirmación de que he dejado aparcada la investigación sobre imaginarios colectivos. “Toma de tierra”, de hecho, insiste en un efecto casi estructural de esos imaginarios que es el de la autoimagen de la multitud en espacios públicos connotados y de los monumentos como signos que aun connotan esos espacios. Cuando empecé a trabajar con la tipología de imagen de la masa, de alguna manera en respuesta al entusiasmo con el que se acogió –en un momento que parece ahora muy

lejano— la idea de multitud de Negri al calor de los primeros movimientos antiglobalización, me advertían a menudo de lo anacrónica que era esa insistencia mía en repensar una imagen de totalización, la de signo de la masa, que ya no era operativa ni relevante. Que poco después, la imagen prototípica de la multitud tomando las plazas, de las concentraciones y manifestaciones, volviera a ser el centro de la representación política podía hacer creer que mi insistencia en ese signo era de carácter afirmativo, así que “Toma de Tierra” matiza de alguna manera esa aproximación. Más que un movimiento iconoclasta, creo que es urgente una “alfabetización” con respecto a las imágenes. Una forma de análisis crítico de los signos que sostienen esos mitos. La paradoja del arte es que no puede acometer esta crítica sin recurrir a su vez al mito.

G.P.: Otra semejanza con respecto a la herencia oteiziana pudo ser el proyecto de “Kalostra” (que siguiendo la estela de los fracasados proyectos de Oteiza también cerró en 2015). Se aparcó por parte de la Diputación para allanar los esfuerzos hacia Tabakalera, tal y como ocurrió con Arteleku, quedando integrada toda la vida cultural alternativa de Donostia (¿y homogeneizada?) en el macro-proyecto Tabakalera. ¿Estamos asistiendo a una institucionalización de lo *underground*, tal y como ocurrió con el lenguaje abstracto?

G.P.: Ni “Kalostra” ni, mucho menos, Arteleku eran “*underground*” en el sentido de estar al margen de la institución pública. Otra cosa es que las instituciones públicas en el ámbito de la cultura hayan abandonado deliberadamente los espacios de excepción que el arte contemporáneo generó en un momento, de los que Arteleku fue un ejemplo particularmente productivo. Se ha ido imponiendo una idea de “entretenimiento redentor”, una representación de la cultura que anticipa los resultados que propone su discurso, y es por ello cada vez menos probable que surjan espacios al amparo de lo público donde la exploración asuma el riesgo e invite al riesgo a la ciudadanía. Utilizo la palabra redención precisamente para evocar ese deseo de aligerar la carga de incertidumbre o de dificultad que el arte plantea y que la cultura del consenso evita. Es difícil hacer esa carga deseable.

7.3 Entrevista a Galder Reguera (28 de julio de 2015)

Garazi Pascual (en adelante G.P.): Más allá del artículo de “Arte joven vasco”, del que vamos a tratar más específicamente, tu labor en revistas como Lápiz o Arketypo se ha centrado en crítica de exposiciones y catálogos de artistas.

Galder Reguera (en adelante G.R.): Si, así es. Si te refieres a teoría del arte en Euskadi, no ha sido un tema que haya tratado más allá del artículo que mencionas.

G.P.: El artículo tiene ya 10 años u 11 años. Ha pasado mucho tiempo, pero muchos de los artistas que citas ahí siguen vigentes. Fuera parte de la relación de artistas creo que no se trata de un artículo de crítica o teoría del arte sino de crítica institucional, es una crítica del *status quo*.

G.R.: En realidad, hay más críticas. Con la distancia veo que es un artículo fallido, escrito desde el enfado, pero esconde algo con lo que cada día estoy más de acuerdo. No sé si coincido con lo que tú planteas en tu tesis, pero es algo que cada vez veo más y no solo a nivel artístico: en la génesis de este artículo hay razones de peso por las que estaba enfadado y, aunque luego siempre me arrepiento, funciono a impulsos. No obstante, no me arrepiento por lo que pone sino porque tiene consecuencias determinadas y porque puede que no sea el sitio para ponerlo encima de la mesa. Y ahí se mezclan dos cosas: una de ellas, con la que creo que si sigo estando más o menos de acuerdo, es el tema de la dificultad a la hora de hablar de lo qué es arte “joven” y “vasco”. O, simplemente, de lo que es arte vasco. Tengo la idea de que a nosotros se nos utiliza excesivamente desde una perspectiva folklórica, es decir, que cuando te invitan como artista o escritor vasco desde fuera, el llamado “conflicto” siempre está presente. Cuando estás fuera parece que tengas que tomar una posición determinada al respecto. Y si no tomas posición, parece que eres menos vasco. Me acuerdo que nos tocó organizar en Bilbao un Congreso de Jóvenes Filósofos que además titulamos “Saber, Poder, Identidad” y se nos criticaba a los de aquí que no hablásemos del tema vasco. Yo lo que defendía era que no hablar del tema vasco es un posicionamiento en sí mismo con el tema vasco. Tanto en aquel momento como ahora, mis problemas fundamentales no son identitarios, son de otro tipo o al menos no son de tipo identitario nacional. Puede haber un problema de

identidad, pero desde luego no nacional. Considero que seguir en esa línea, al final, es seguir alimentando un discurso sobre la vasquidad que es falso y que, además, no me interesa.

Por ello, una de las cosas que yo intentaba señalar en el artículo, es el gran problema que creo que existe cuando a un artista vasco se le valora como artista vasco por su posicionamiento en torno a un tema determinado: ¿se considera menos vasco a un artista que pasa de puntillas o, simplemente, no toma el tema de la identidad o del conflicto armado que uno que lo afronta? Obviamente, desde una perspectiva DNI no, pero desde una perspectiva de lo que son las estructuras culturales, probablemente sí. Porque en el extranjero lo que se nos pide es eso: que vayas a ejercer el punto de vista, el posicionamiento desde el folklore. Es como cuando traen a los artistas africanos y les pides que se comporten conforme al prejuicio que tú tienes de ellos. Hay un ejemplo muy claro: cuando se organizan viajes a Senegal y te encuentras en un poblado típico senegalés. Salen cuatro personas en taparrabos que se han vestido así, *ex profeso*, para esa visita. Lo que confirman es la imagen que tú tienes de ellos. Pero esas personas cuando la visita se marcha se cambian. Por lo tanto, no estás viendo un poblado típico sino la proyección de una imagen previa que ya tienes: esa imagen no es típica y, además, está estereotipada. Tengo la sensación de que con el tema vasco aplicado al arte sucede lo mismo. Además, es algo que está fomentado desde fuera porque interesa, esto es, llevar a folklóricos, el exotismo. Luego, desde dentro, desde la perspectiva de nicho de mercado, hay a artistas que les viene muy bien, que les viene perfecto tener ese perfil. Esta situación se ha dado, en realidad, en todas las épocas y en todos los lugares.

Más allá de esto, en el artículo lo que hago, también, es señalar una red de intereses que en el momento estaba vigente y sigue estándolo. En ese momento me indignaba, pero ahora me hace más gracia que otra cosa. Sobre todo porque las personas en esa red se reivindicaban como una serie de artistas o comisarios alternativos que están en la periferia etc. Y, al contrario, son el centro de la toma de decisiones y seguirán siéndolo.

G.P.: Yo, por ejemplo, en lo de “vasco” coincidí contigo: se trata de una acotación geográfica, no es más. Por ejemplo, Asier Mendizabal me gusta porque considero que no

es local. Genera mucho en el contexto internacional y no solo como folklorismo. De hecho, ha ido desprendiéndose de sus elementos más folklóricos. Precisamente, me interesa por su transgresión del contexto local. ¿Por qué puede interesar el caso vasco a nivel global, transgrediendo lo local? Por ejemplo, por la vivencia de un conflicto a nivel comunitario o el devenir político de un símbolo artístico, es decir, por temas muchísimo más vastos que el simple folklorismo y no, simplemente, por ese elemento que identifica Peio Aguirre como hermetismo o cripticismo.

G.R.: El cripticismo es una trampa. A mí lo que me aleja de Asier Mendizabal, por ejemplo, es precisamente eso: renuncio a entender a Asier Mendizabal. Puede haber cosas que entiendo que puedan tener un valor, pero en general, me parece una obra absolutamente ininteligible. Una obra para personas que manejan un código absolutamente privado, a los demás no les dice nada y no les puede decir nada. Yo creo que muchos textos de artistas tienen un problema: entienden que la complejidad de un texto viene de su ininteligibilidad. Pues no, un texto complejo es un texto que se lee. Lo difícil no es hacer líneas ininteligibles y hacer referencias vacías, lo difícil es que esas referencias se puedan entender, aun no compartiendo el mismo sustrato cultural. Lo difícil es que con una referencia privada (personal o grupal) se pueda entender todo. Y yo creo que ahí Asier Mendizabal falla conscientemente.

G.P.: Si, los textos que él hace son muy herméticos y autorreferenciales. Este es un problema endémico de todos los artistas vascos, histórico. No sé si por influencia de Oteiza, pero es un problema que todos se autoreferencien, que se generen texto propio alrededor de su obra, en tanto texto no crítico. Creo que es una causa importante de la carencia de teoría del arte en el País Vasco.

G.R.: Yo lo que venía a decir en ese artículo es que probablemente un artista de hoy en día en el País Vasco tenga muchísimo más en común con el resto de los artistas europeos que con el que tiene enfrente. Y muchas veces, la reivindicación de lo local y de erigirse como artista vasco responde a otras cosas, a temas más de mercado que de identidad.

G.P.: Quieres decir que se trata de una etiqueta que interesa y que se ha impuesto por parte de la crítica porque interesa: estoy de acuerdo, pero en mi caso, escojo unos pocos

ejemplos, los que me sirven para defender mi hipótesis. Luego, lo que hay más allá, es como tú defiendes, una vasta heterogeneidad.

G.R.: Pero eso no está mal si tú no lo reivindicas como arte auténticamente vasco, que es lo que hace Peio Aguirre: decir que el arte auténticamente vasco es el que toma posición con respecto al tema vasco. Yo lo que respondo es que el tema vasco es un tema del que los vascos estamos cansados y que es muy normal que un artista que crea hoy en día, aquí y teniendo en cuenta el tema en cuestión, lo obvie: no es un tema en el que me quiera posicionar porque me cansa.

G.P.: No, yo tampoco. Precisamente reivindico que toda discusión identitaria no es pertinente a día de hoy. Por ello, escojo el tema de comunidad de la manera que lo trabajan Nancy o Blanchot: reivindico el tema de comunidad o lo introduzco precisamente porque es un término geográfico o espacial y no histórico. Me interesa para intentar salvar la falla identitaria, es decir, para entender, por ejemplo, el conflicto a nivel geográfico y no histórico. ¿Cómo podemos trabajar con esto? Si quieres una práctica como la de Asier Mendizabal sea pertinente en una palestra internacional, más allá de que interese a nivel institucional, habrá que desarrollar un discurso interesante y, desde luego, ese discurso no vendrá desde una perspectiva identitaria porque está obsoleto.

Por último, se trataría de entender toda la simbología social y política de nuestro entorno, pero a nivel semiológico o teórico. No me interesa una reivindicación de Oteiza a día de hoy, me interesa por qué un símbolo artístico se ha convertido en símbolo social, por ejemplo. Estrategias como esas son las que me interesan y considero pertinentes. Por eso escojo a Asier Mendizabal, porque trabaja, creo, más allá.

Lo que me sorprende es que todo ello no se ha trabajado ni por parte de los críticos independientes ni por parte del Guggenheim. Evidentemente, no es el trabajo del museo, ya se sabía, es decir, toda la crítica al Guggenheim diciendo que no impulsa una red local.

G.R.: Es que es otra cosa: a mí el Guggenheim me parece que tiene muchos problemas, pero la crítica al impulso de la red local me molesta porque la red local está muy impulsada. Cualquier artista mediocre puede vivir muy bien dentro de esa red local. Y

esta crítica la haces dentro del mundo del arte y te dicen que es injusto. No, no es injusto, es verdad. Y pasa porque ellos van al juego de las instituciones.

G.P.: Es su modo de sobrevivir: saben que si presentan obra con ese determinado discurso, tarde o temprano, van a ser seleccionados.

G.R.: Sí, pero ese discurso tiene que ser sólido. Si tu obra vale, si tu obra es puramente visual, entiendo que no sepas expresarlo con un discurso hablado o escrito. Precisamente, por eso, son pintores. Si hablaran, si su discurso fuera hablado o escrito, no serían pintores. Si tienes que buscarte un aliado, búscatelo. Llámame a mí, que puedo escribir mal o bien, pero más o menos escribo. O llámale a Garazi o a Peio Aguirre si hace falta pero, no hables. Y cuando te pidan hablar, no hables. Y cuando hables, hazlo de manera pictórica: “aquí hago esto porque considero que el cuadro necesitaba un contrapeso”. Eso es un discurso puramente pictórico.

G.P.: Para mí el problema es que parece que están forzados a elaborar un discurso.

G.R.: El problema está en la falta de profesionalidad. Es algo que en otros ámbitos no pasa. Si tú estás en el ámbito científico y escribes un artículo hablando del éter, hay un comité que te dirá que el éter es un término clausurado del que no van a volver a abrir el debate. Sin embargo, en arte, se presenta un artista con terminología del siglo XIX porque es un ámbito muy poco profesional. Yo creo que hoy y aquí es muy fácil ser artista, porque estás en el ámbito de la ocurrencia. Haces una tontería, la justificas con tres o cuatro palabros y adelante.

G.P.: Porque no hay crítica.

G.R.: Porque no hay nadie detrás que venga diciendo que eso está hecho ya y que es una tontería. Además, cuándo lo dices, traspasa a lo personal y sufres las consecuencias. Ese artículo, y todo lo que escribí en esa época, me llevó es a no escribir más. Para lo que pagan, no merece la pena. Te das con paredes que no vas a poder mover.

Yo creo al final, y volviendo al tema en cuestión, si tienes que hacer una historia del arte vasco tienes dos opciones: primera, coger un ámbito geográfico y limitarte solamente a

ese ámbito y eso es pobre porque estás cogiendo un marco geográfico y una serie de artistas que han nacido aquí y eso es un accidente. Yo he nacido aquí como podría haber nacido en cualquier otro sitio.

Sin embargo, si quieres hacer una historia del arte vasco y lo que vas a coger es una serie de autores, una serie de estilemas que puedan tener o una serie de temas que tengan en común, entonces puede ser más fructífero. Yo no tengo problema con eso: cuando Peio Aguirre lo hace, no me parece mal. Lo que me parece mal es que Peio Aguirre, explícitamente, diga que esos artistas son los artistas vascos con respecto a los demás. A partir de los años noventa o de los dos mil, hay un montón de artistas vascos que obvian el tema vasco que estaba muy presente en décadas anteriores. Creo que, si se analiza, es probablemente por agotamiento, porque ellos han convivido en unos contextos en los que ese tema, el tema vasco, ha estado tan presente que se ha necesitado una salida. Además, con la globalización, tiendes a transcender tus propios frentes para tener otros.

Entonces, ¿cuál sería el problema? Que si para meterme en un nicho de mercado determinado tengo que asumir ciertos referentes. El problema fue meterme en cuestiones prácticas porque el arte contemporáneo, aquí, es un coto. Es un coto que tienen varias familias y que entre ellas, más o menos, se respetan: una es la de Peio Aguirre y compañía, otra es la de Xabier Sáez de Gorbea, con su hermano, su galería y la Diputación Foral de Bizkaia, etc. Dentro de esas familias, yo entré al trapo y dije que era un coto de corrupción total, de corrupción más o menos legal, pero de corrupción. Porque el problema es que nadie lo dice: Xabier Sáez de Gorbea se ha muerto hace un mes y todo han sido loas. Xabier Sáez de Gorbea es un personaje que en cualquier estado democrático tiene que plantearte problemas: tiene una galería privada y, a la vez, está en todos los concursos públicos comprando obra de esa galería. Cualquier persona con un poco de hemeroteca puede demostrar los oscuros que tenía esta figura. Por el contrario, tiene un reconocimiento: los *Gure Artea*. ¿En qué mundo vivimos que permite eso?

El *Gure Artea*, cuando ya había sido comisariado por todos los que son del acuerdo, lo “reinventaron” y lo convirtieron en un reconocimiento: se paga dinero a personas que han estado ejerciendo un cargo público. Santi Eraso es una persona que puedo tenerlo

cerca o lejos, pero ¿cómo podemos pagarle 30.000 euros por una labor que ha desempeñado en un cargo público? A Xabier Sáez de Gorbea igual: se paga con dinero público el reconocimiento y, ahora, se lo han concedido a Txomin Badiola.

G.P.: Hay cuatro figuras que se van intercalando.

G.R.: Se mezcla y se confunde con temas que no son: la parte teórica está ahí, pero la parte práctica no es esa, la parte práctica es otra. Si tú tienes algo que decir, por ejemplo, yo voy a escribir un libro y quiero hablar sobre ser varón y joven en la Euskadi de principios de siglo. Para eso escribo una novela o una tesis y la publico. El problema es cuando ya has hecho eso y hay una industria que exige que lo vuelvas a hacer, insistentemente, hasta la saciedad. Entonces lo vuelves a hacer, a escribir, la misma historia de otra manera. Habrá alguien que diga: “Este autor, en esta primera obra, tuvo un valor, pero todas las demás responden a la necesidad de mercado y no merece la pena ser leídas, son obvias”. En arte parece que eso no pasa: como hay un mercado que lo exige, que son la multitud de museos que hay por el mundo que han crecido mucho en los últimos años, se permite que se siga haciendo la misma obra eternamente. En algún momento habrá que ponerlo freno. Hay que tener límites. Sin embargo, no va a pasar: ahora está saliendo una nueva generación que yo no conozco y tendrán sus cuatro o cinco padrinos y se crearán grupos, como siempre. Es como si tú y tres artistas más decidís: “tú el comisario, nosotros creamos”. Entonces al comisario le cogen de jurado en el concurso Ertibil y anima a los artistas a presentarse. Se presentan, se premian y ya hay un nuevo ciclo. Los que no estén en ese acuerdo no van a emerger. El problema es que nadie dice nada. No sería problemático si no entrase dinero público, pero entra dinero público.

Luego, cosas como la galería Carreras Múgica que antes era Colon XVI: era una galería que estaba en el centro de Bilbao y que exponían a Chillida, a Serra, a Alfonso Gortázar... Tenían a tres o cuatro artistas vascos y otros tantos internacionales. Son gente que viene de la consultora Price Waterhouse, gente del mundo financiero que entraron aquí y al remarcar un mercado importante. A mí me parece muy bien, incluso me parece que es la perspectiva correcta. Si quisiera un galerista querría uno de esos, no uno que me está dando palmadas en la espalda e invitándome a vinos. Pues los incluyen en una guía que

habían editado sobre espacios alternativos en Bilbao, es decir, les meten desde la red que comentamos porque ahora exponen a sus amigos. Pero ¿cómo va a ser ese un espacio alternativo?

