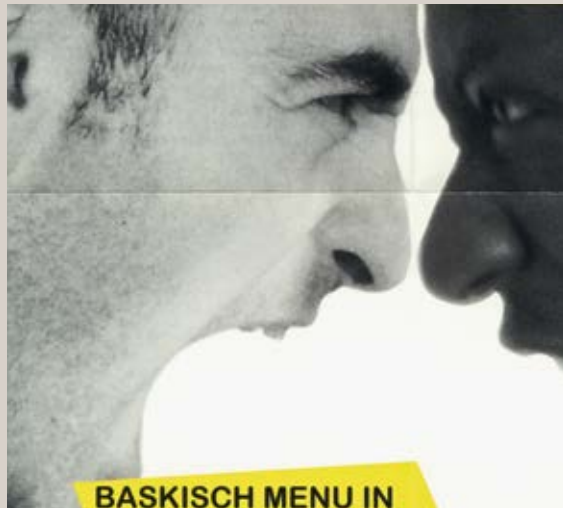


Periodizando los años noventa. (Sujetos deseantes)



Peio Aguirre

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Créditos fotográficos

- © Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: pp. 7, 12.
- © ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Gert Voor in't Holt: pp. 13, 15.
- © Colección MACBA: p. 21 (arriba).
- Cortesía Asier Pérez: p. 20.
- Cortesía consonni © Fotografía: Olaf Breuning: p. 17.
- Cortesía Jon Mikel Euba: p. 16.
- Cortesía Txomin Badiola. © Joaquín Cortés y Román Lores: p. 5.
- © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Fotografía: Erika Barahona Ede: p. 19.
- © Miren Arenzana: p. 10.

Texto original publicado en:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, pp. 85-105.

Con el patrocinio de:



Escribiré mi informe como si contara
una historia, pues me enseñaron siendo
niña que la verdad nace de la imaginación.
Ursula K. Le Guin, *La mano izquierda de la oscuridad*

El deseo quiere lo imposible,
quiere que la ley que lanza el sujeto
hacia el abandono (que lo
abyecta), lo legitime.
Jean-François Lyotard

Empezamos por una fecha y un lugar: el 17 de septiembre de 1993, el filósofo Jean-François Lyotard ofreció una conferencia en el marco de los seminarios que Francisco Jarauta organizaba en Arteleku, y que contaba entonces con la presencia de notorias figuras del pensamiento y el arte internacionales. En «El imaginario postmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura», Lyotard hilvanaba una serie de ideas filosóficas y del psicoanálisis para esbozar un *imaginario* renovado acorde al espíritu de la época.¹ La presencia del autor de *La condición postmoderna* (1979) podría servirnos para tomar el pulso a una década marcada por las siguientes preocupaciones: el debate entre modernidad y posmodernidad; las teorías de la alteridad y el Otro; el desmoronamiento de los absolutos y la incredulidad hacia las metanarrativas y «grandes relatos» modernos; el florecimiento de los particularismos en la relación local/global, centro/periferia como fruto de la globalización y, sobre todo, cualquier cosa que tuviera que ver con los márgenes y la «diferencia» (*différance*). El desmoronamiento del socialismo real en Europa del Este y las profecías

1 Jean-François Lyotard... [et al.]. *Pensar, componer, construir, habitar*. Francisco Jarauta (ed.). Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa : Arteleku, 1994. El título hacía alusión a la conferencia pronunciada por Martin Heidegger en 1951 «Construir, habitar, pensar» (*Bauen Wohnen Denken*), en donde el filósofo alemán abría una reflexión sobre la reconstrucción después de la catástrofe de la guerra y la posibilidad de «habitar el mundo».

de las numerosas defunciones hegelianas (los fines del arte, la historia, el sujeto, el autor...) dieron paso a un entorno estimulado por las nuevas tecnologías y los *mass media*. Este sería el cuadro general cuando se trata de periodizar aquella época. Resulta ineludible aquí referirse al posmodernismo como sinónimo de una tercera fase del capitalismo, ahora multinacional. Esto incluiría el libre mercado del neoliberalismo y aquella otra declaración polémica de «la Guerra del Golfo no ha tenido lugar» dicha por Baudrillard en 1991. La apelación a estos y otros argumentos y teorías resulta aquí esencial (la deconstrucción de Derrida junto con el psicoanálisis de Kristeva), aunque no para mostrar la dependencia o sumisión del arte al discurso: más bien sirve para constatar que el arte no flota sobre ningún vacío sino que se sustenta en las transformaciones económicas y sociales de la era en la que florece. Cualquier tentativa de periodización querría apartarse de la mirada alejada y neutral del historiador del arte para historizarse uno mismo: la unión de memoria, recuerdo y disección de este lapso temporal corresponde en mi caso a una etapa experiencial y formativa. Esta es una narración entre las muchas posibles.

Durante la transición de los ochenta a los noventa, la lucha entre lo viejo y lo nuevo era constante. La Feria ARCO en Madrid era el termómetro del arte español; en muchos aspectos, hasta bien entrados los noventa, el *Zeitgeist* era todavía el de la década anterior. Este *Zeitgeist* o espíritu del tiempo era el vocablo en boca de todos cuando aún no se habían extinguido los excesos festivos y mercantiles. Se respiraba el aroma de una nueva fase para el arte al ritmo de cambios económicos y culturales globales que tenían en una ficticia superación del mercado del arte uno de sus argumentos. En aquel contexto, el posmodernismo establecía una revaluación crítica de los principios de la modernidad a la vez que rescataba formas regresivas descatálogadas del manual moderno (neoexpresionismo y transvanguardia). La ambivalencia inherente del posmodernismo justificaba todo aquello que oliera a retorno al pasado, nostalgia e historicismo, a la vez que se hacía todo lo posible para escapar del autoritarismo moderno. Esta rescisión con el «proyecto moderno» suponía la recuperación de lo anteriormente reprimido (lo decorativo y todas las ironías que inundaban gran parte del arte contemporáneo).

De un modo singular, y un tanto excepcional, esta dialéctica entre modernidad y posmodernidad estuvo marcada en el arte vasco de finales de los años ochenta por un intento de diálogo por parte de una nueva generación de artistas con la obra de Jorge Oteiza. Como es sabido, algunos de estos artistas eran Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Pello Irazu, Ricardo Catania, José Chavete, Elena Mendizabal y otros.² Esta singularidad tomaba como espacio de actuación la escultura, un territorio fértil, abierto y que retrospectivamente se ha asociado con la designación de Nueva escultura vasca.³ La característica *formalizante* de esta escultura suponía un punto de arranque que introducía un elemento de particularismo a una problemática —la relación de la forma con las ideologías de la modernidad— por otra

2 Un texto notable en esta dialéctica entre modernidad y posmodernidad es «Notas sobre intenciones y resultados» de Txomin Badiola, escrito en 1989 y pronunciado como conferencia en ARCO-90 para el Instituto de Estética y Teoría de las Artes, Madrid. Allí se destacaba el deseo de sentido en una búsqueda que se sabe fracasada pero que es capaz de movilizar las energías y voluntades de aquellos artistas identificados por sus afinidades escultóricas. Badiola cita a Lyotard: «lo que quiere el filósofo (podríamos añadir también el artista) no es que los deseos sean convencidos o vencidos, sino que sean examinados y reflexionados». Reproducido en *Txomin Badiola : obra 1988-89*. [Cat. exp.]. Madrid : Galería Soledad Lorenzo, 1990.

3 En 1988 una reseña en *El País* de Francisco Calvo Serraller de la exposición individual de Ángel Bados en la galería Fúcares llevaba por título «Nueva escultura vasca». Decía así: «El surgimiento y consolidación de una nueva escultura vasca es uno de los hechos más estimulantes del panorama artístico actual en nuestro país. Algunos de los nombres de sus representantes más caracterizados comienzan incluso a gozar de cierta popularidad, como Txomin Badiola, Pello Irazu, Ricardo Catania, María Luisa Fernández, J. L. Moraza y, entre otros, Ángel Bados, que ahora expone individualmente en la galería Fúcares. La mayoría de los citados, sin formar un grupo organizado como tal, ha participado de similares inquietudes y se ha inspirado también en fuentes semejantes, con lo que no es de extrañar que sus obras tengan, si no un estilo común, cierto aire de familia».



Txomin Badiola
Casa Encantada (Utopía en Bañiland), 1992
 Construcción en madera pintada, serigrafías sobre papel
 adherido a madera. 99 x 55 x 47 cm
 Colección particular, Bilbao

parte universal, aunque entonces sometida a anacronismos y revisionismos varios. Este «puente» con el «proyecto moderno» era entonces contemplado como una anomalía y a la vez una novedad en un arte español inmerso en el (re)descubrimiento de las particularidades regionales salidas de la Transición. Lo que la figura prometeica de Oteiza —cuya mitología agrandada eclipsaba la recepción de su obra— parecía ofrecer eran una historicidad propia y un testimonio de primera mano de las vanguardias artísticas asociadas a aquel proyecto moderno cuestionado por el pensamiento posmoderno; esto es, un nexo directo con las vanguardias europeas antes de la reconversión de sus lenguajes formales (con la abstracción como bandera) en un vocabulario estetizado y despojado de su potencial emancipador durante la modernidad tardía. Mientras tanto, el relato de una modernidad propia (singular, vernácula) resultaba cautivador y a la vez incompatible con la crítica posmoderna y posestructuralista de Lyotard, Foucault y Derrida. Los tiempos eran otros y, por ello, la idea misma de avanzada cultural o grupo de vanguardia —y que tenía como modelo previo el hito renovador de la cultura vasca moderna en la Escuela Vasca— no podía ser un espejo en el que proyectarse. De lleno en una coyuntura social y política tensionada, la recepción del crómlech oteiciano chocaba de lleno con una confección de la identidad menos esencialista, más contingente y bricolada: tomar distancia del símbolo manipulable política e ideológicamente devenía un requisito.

Cuando la alargada sombra de la escultura planeaba más como una carga que como una liberación, esta nueva generación de escultores se desmarcaba de la tutela discipular de otra generación intermedia de escultores *genuinamente* vascos. El propio Oteiza escribió en 1988 que «posmodernidad es una respuesta cultural al Arte contemporáneo de los que han quedado fuera, de los que habéis llegado luego, tarde para una tarea creadora ya consumada y perdida», interpelando al «manierismo actual en el arte vasco» de esta nueva hornada de escultores vascos.⁴ El diálogo con Oteiza era entonces un diálogo sordo. En el par tradición

4 Jorge Oteiza. *Cartas al príncipe*. Zarautz : Itxaropena, 1988, pp. 52-53.



- ◁ Pello Irazu
Summer Kisses
1992
Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

- ▷ Juan Luis Moraza
Ornamento y Ley, de la serie *Arte de armario*
1994
Serigrafía sobre sábana de raso de seda acrílica
5 x 45,5 x 33 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

versus traición, la personalidad díscola del traidor era una opción a tener en cuenta. La exposición de Oteiza en "la Caixa" (1988) (inaugurada en Barcelona el mismo mes de su participación junto a Susana Solano en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia) significaba un punto de inflexión. Comisariada por Txomin Badiola, esta antológica indica el arranque a «la gran transformación» del arte vasco de finales del siglo XX; a saber, la apertura a prácticas artísticas con las ventajas de la herencia pero sin la carga del legado. Un equipaje ligero sin el lastre de la tradición y el mito, ¿o cómo romper con cierto linaje artístico paterno?

1. Minimalismos impuros y nuevos materiales

Por fortuna no todo comenzaba ni terminaba con Oteiza. La escultura de Badiola, Irazu, Moraza, Bados y María Luisa Fernández hasta aproximadamente 1988 puede ser vista como si de objetos transicionales se trataran: de la caja metafísica a la minimalista. La estética minimalista operaba ya en esos días desligada de la base social y económica que le dio origen unas décadas antes. Su utilidad, sin embargo, constituía una interesante vía para todos aquellos artistas nacidos en una coyuntura donde la recepción de la modernidad estaba sujeta a no pocas distorsiones. El recurso a estas líneas geométricas permitía el desmarque del arte más subjetivista y expresivo, fomentando los procesos cognitivos y experienciales. A su vez, estos escultores establecían puntos de contacto y diferencias con una línea más narrativa o teatral en la escultura de Cristina Iglesias, Juan Muñoz y Pepe Espaliú. Casi todos los escultores releían el «objeto específico» de Donald Judd sin caer en el dogmatismo excluyente, cogiendo lo más conveniente a cada caso.⁵ La «nueva» obra era minimalista (o constructivista) y no lo era. ¿Por qué

⁵ Juan Luis Moraza escribió en 1996 un texto que puede verse como un ajuste de cuentas y una revisión del minimalismo desde todos los flancos. Ver Juan Luis Moraza. «Alusiones e ilusiones : la parte del minimalismo», en *Zehar*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, n.º 30, primavera de 1996, pp. 26-31.



alguien querría basarse en el constructivismo, el suprematismo o el minimalismo si no fuera porque lo que hay que coger de ahí sirve para otra causa? Por esa misma condición posmoderna que he apuntado, el manual de patrones a reutilizar (el catálogo de las formas estéticas del siglo XX) resultaba obsoleto como simple investigación de sus propios límites; más bien era la poesía que emanaba de ese archivo de formas la herramienta con la que comunicar incluso abriéndose a la alegoría como procedimiento de enunciación.

El cambio en el material se antoja determinante aquí. Esto era manifiesto en Txomin Badiola, cuyos materiales incorporaban la connotación del bricolaje prefabricado distanciándose de la pesadez del hierro en un cambio determinado por la ciudad de Nueva York a partir de 1990. A la repetición y diferencia en las esculturas de las series «bastardos» y *Bañiland* se añade la melancolía del cuadrado negro de Malévich (1913) como alegoría de la negación, el cierre y la muerte. Esta noción de *bastardía* redundaba en los problemas de legitimación y herencia por razón de la filiación, con la consiguiente amenaza latente de la expulsión y la excomulgación: literalmente, un bastardo es alguien que nace y crece sin un padre. Es con Badiola que el parricidio se convierte en una forma de relación intergeneracional (o una metáfora de las relaciones conflictuales entre herencia e historicidad, pasado y presente, individuo y comunidad, etc.).⁶ La serie de piezas *Bañiland*, presentada en la galería Soledad Lorenzo en 1993, aludía a un sitio utópico y sentimental, a un *Homeland*. En *Casa encantada (Utopía en Bañiland)* (1992), una maqueta arquitectónica entre el estilo internacional y la deconstrucción en la arquitectura convive con un diagrama en un periódico de tres miembros de ETA muertos como si de un triángulo amoroso se tratara. Comienza de ese modo un juego con los significantes para hacer explotar la cohesión del significado unívoco. En lo sucesivo, la cultura popular (el cómic, la música y el cine) y el psicoanálisis lacaniano circundan una obra fragmentaria cuyo anhelo de una totalidad imposible se resuelve en instalaciones multimedia en sintonía con aquel otro «retorno de lo real y lo reprimido», y cuya puesta en escena fue *El juego del otro* en el Koldo Mitxelena Kulturunea en 1997.

6 Txomin Badiola. *Arreglárselas sin el padre*. [Cat. exp. del taller de Txomin Badiola y Ángel Bados en Arteleku]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, 1994.

Esta sustitución de material resulta igualmente evidente en Pello Irazu, para quien el contrachapado (el *plywood*) se combina con cartón, cinta aislante, formica, goma y pintura de colores brillantes. Establecía el artista de ese modo un diálogo con el idioma minimalista (Judd, Richard Artschwager) de modo juguetón a la vez que sensible y refinado. Irazu se presentaba sensual a la vez que heterodoxo, exprimiendo los márgenes de libertad del objeto escultórico e influido por el tejido urbano de Nueva York y la cultura pop.⁷ *Watching Television Together (1, 2, 3 positions)* (1990-1991) subvierte la relación entre objeto escultórico y mobiliario al presentar tres módulos iguales que, colocados en distintas posiciones, señalan el significado abierto de la forma. Los objetos de Irazu enseñan la piel de las cosas y su manufactura. Lo familiar, la rutina de la vida doméstica y los afectos están presentes en dibujos, esculturas y pinturas murales a veces combinadas como en la envolvente *Summer Kisses* (1992). Con estas obras Irazu rompía con la literalidad del objeto mostrándose íntimo y evocador como en *Dreambox (La casa)* (1994), la casa vuelta del revés apoyada sobre un lado de su tejado que habla de un mundo sin certezas y de códigos resbaladizos.

Por su parte, en Juan Luis Moraza la escultura y el pensamiento se incorporan en una tarea intelectual *sui generis*, llena de pliegues y torsiones conceptuales: el metalenguaje del arte, la autorreflexión y un barroquismo no exento de humor son algunas de sus señas. En la introducción a *Más allá de la muerte del autor*, un seminario y exposición en Arteleku organizadas por él, comenzaba del siguiente modo: «Entre la ontología de Heidegger, el estructuralismo de Levi-Strauss, el psicoanálisis de Lacan, o el marxismo de Althusser... hay una cierta temática común que versa sobre el dejar de lado lo vivido y sobre la disolución del hombre».⁸ He aquí una muestra del protagonismo que adquieren la teoría y el discurso. Este seminario («sobre la experiencia moderna») giraba en torno a un tema reiterado en esos días: «la muerte del autor» y su disolución en la cultura y en la interpretación que Roland Barthes había descrito en su famoso ensayo, y que encontraba ecos en la pregunta «¿Qué es un autor?» de Foucault y en la «obra abierta» de Umberto Eco. Este seminario podría concentrar algunos de los rasgos de un pensamiento totalizador que se expresa en textos imbricados y diagramas donde se establecen relaciones entre saberes diversos: política, demografía, religión, filosofía, psicoanálisis, sexualidad... Esto sin renunciar a una escultura donde el minimal, el conceptual y el pop tendían hacia la alegoría de los «objetos inespecíficos» (José Luis Brea).

En paralelo al seminario, la exposición *Un placer* giraba sobre la relación entre acto y autor, creación y gozo, a partir de esta «muerte del autor» barthesiana o necrológica al alza. Para esta ocasión, Moraza pidió a cuarenta artistas que eligieran un objeto, una imagen, algo. La intención consistía en poner en entredicho la categoría de *ready-made* y subrayar la resignificación del objeto: desde el chubasquero amarillo plegado de María Luisa Fernández, las botas mondrianescas de Txomin Badiola, los zapatos retro de Ana Laura Aláez, una tarjeta telefónica de Darío Urzay o la sorprendente presencia de un trabajador en paro que Morquillas introdujo en la sala expositiva.⁹ El apropiacionismo y las poéticas del objeto (surrealistas, conceptuales, como crítica a la sociedad de consumo y demás) eran tema apreciado: entre el objeto y el arte. Poco después, Moraza recoge los principios del placer y el gozo (éxtasis/estatua) concentrados en una serie de problemáticas de la alteridad en las estéticas de la historia del arte (del Barroco al Neoclasicismo) y convierte

7 Nueva York, capital del arte vasco en los noventa. Así podríamos considerar la urbe norteamericana, que en esa década acogió a no pocos artistas: los mencionados Txomin Badiola, Pello Irazu, Darío Urzay, Prudencio Irazabal, Txuspo Poyo, Sergio Prego, Itziar Okariz y otros que pasaron por allí como Miren Arenzana, Ana Laura Aláez, Bene Bergado, Ibon Aranberri, etcétera.

8 Juan Luis Moraza. «El gozo del auge, la propiedad de la culpa», en *Cualquiera, todos, ninguno : más allá de la muerte del autor : seminario sobre la experiencia moderna*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991-1992, vol. 2, p. 23.

9 *Cualquiera, todos, ninguno : más allá de la muerte del autor : seminario sobre la experiencia moderna*. Vol. I: *Un placer*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991-1992.

tacones, anticonceptivos femeninos y pañuelos de seda serigrafiados en objetos reflectantes de significado, como en *Ornamento y Ley* en la Sala América de Vitoria en 1994.

En *Seis sexos de la diferencia* (1990), Moraza escribía que «nuestra posibilidad como generación estriba en ser capaces de trascender esas tres herencias distintas: una modernidad tradicional, una tradición moderna, y una tradición, o suma de tradiciones postmodernas».¹⁰ He aquí, tal vez, el compendio a una búsqueda generacional de una voz y un camino propios. De manera anticipadora, Moraza introducía allí el que será uno de los vectores de la década en ciernes: la sexualidad y el placer como superación del orden de lo simbólico y la ley.

2. Escultura y deseo

No menos relevante en esta historia es el rol desempeñado por Ángel Bados y su influencia como mentor en la educación de artistas tanto en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco como en sus talleres de escultura de Arteleku. Hay en su visión del arte una objetualidad poética irreductible, la particularidad como una ética a subjetivizar al nivel más profundo; una semilla escultórica que consiste en que cada cual encuentre su propio lugar y modo de relacionarse con el objeto. Liberados de cualquier corsé escolástico, el abandono del mito de la masculinidad devenía prioritario. Esto era así en las *Melenas y Burladeros* de María Luisa Fernández, en los cuales había una voluntad de construir un relato propio al margen de ortodoxias. El despojamiento del material de su energía (más que cargarlo, como lo hacía Beuys) era ahí un gesto de inmanencia y descreimiento. El par escultura y mujer emerge como uno de los rasgos más significativos durante el cambio de decenio con María Luisa Fernández y Elena Mendizabal, quien algunos años antes había realizado un gesto irónico respecto a la figura de autoridad de Oteiza al colocar un asa de latón en una caja metafísica. Este factor mujer se ve reforzado en los dos talleres dirigidos por Bados en 1989 y 1990. Una nueva generación de escultoras comienza a despuntar sin prejuicios: piezas-que-se-desarman, *collages* tridimensionales y fresca juvenil en Miren Arezana, Ana Laura Aláez, Idoia Montón, Belén Moreno, Bene Bergado, Gema Intxausti, Lucía Onzain... Esta irrupción de nuevas voces acaecía en consonancia con el descentramiento de situaciones y actitudes hasta entonces tenidas por universales.

Caracterizada por la irrupción de lo cotidiano, asociada con lo trivial y las sensaciones corporales, esta escultura recuperaba el inconsciente femenino como contenido. ¿Una *nueva* Nueva escultura vasca?

Lo que caracterizaría esta escultura es un énfasis en los aspectos materiales y corporales que cuestionan el orden patriarcal del lenguaje tomando una forma constructiva y abstracta. Por ejemplo en Miren Arezana: la indistinción entre lo masculino y lo femenino, materiales reciclados y detritus reorganizados a partir de un *Do It Yourself* pop y punk. El constructivismo chic de Arezana con plexiglás, plástico y bordados mostraba un gusto por la moda retro, el mobiliario y la (dis)funcionalidad de la escultura sutilmente desplegada en la galería como en un *display* interior; un ámbito cultural-doméstico sofisticado, un «ambiente» como el presentado en la exposición *Joseph & Josephine* en la galería Trayecto en 1992. La ambigüedad del objeto tenía en el «artefacto» su más fina representación: sombreros de plumas y fragmentos de zapatos de mujer junto con la subversión del objeto-dadá.

¹⁰ Juan Luis Moraza. *Seis sexos de la diferencia : estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia-San Sebastián : Arteleku : Diputación Foral de Gipuzkoa, 1990, p. 10.



Miren Arezana
Sin título (Red), 1993
 Expuesta en BBK, Bilbao, 1993 y en Tabakalera, San Sebastián, 2016

Este talante (hedonista) está presente en Ana Laura Aláez. Una obra, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992), la pone en el punto de mira del mundo del arte al romper con el anterior enfoque de la escultura e interrogar con humor sobre los estereotipos de feminidad. Un rasgo de aquella escultura (o de la de Paco Polán y Bene Bergado) estaba en la fragmentación del método constructivo a partir del uso de abrazaderas, pletinas y anillas conectadas entre sí. También en un uso subversivo y poético de los materiales asociados al hogar y tradicionalmente vinculados a la mujer, por ejemplo en las piezas de Gema Intxausti hechas con bayetas de limpieza, o en esas otras a base de cinta adhesiva donde la laboriosidad y la paciencia remiten a una temporalidad improductiva. Estas eran piezas sutiles desfamiliarizadas y extrañadas con gran capacidad para comunicar en un nivel de proximidad.

Por otra parte, los subterfugios a la historia del arte eran habituales. La atracción de Alberto Peral hacia la belleza, el mundo clásico y el antropofomismo se encuentra en sus *cabezas de nadadores* en escayola: «el sueño clásico» como un estertor de fantasía puramente libidinal. Entre la imagen surrealista y el propio cuerpo como búsqueda de la idealidad de un yo (*self*) escindido; el artista joven e ideal es persuadido del eclecticismo y nostalgia de un paraíso prohibido en el que impera un impulso adolescente.¹¹ Todo ello en un contexto donde lo vital, lo fresco, lo ingenuo, lo joven y emergente comienzan a ser una divisa en el arte español.

11 Este modo de relación del adolescente fue uno de los asuntos tratados en el curso que Txomin Badiola y Ángel Bados dirigieron en Arteleku en 1994. Ambos artistas dirigieron otro curso posterior, en 1997, a tenor de la experiencia positiva del primero. Badiola escribió que «la personalidad del adolescente es una estructura abierta, fruto de una interacción continua con los demás pero todavía no consumada en el orden de la ley». O citando a Kristeva en el mismo texto: «las fronteras entre las diferencias de sexo o identidad, realidad y fantasía, acto y discurso son fácilmente traspasables sin que se pueda hablar de perversión o borderline». Véase Txomin Badiola. «Representación (cuatro películas)» en *Zehar*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, n.º 26, julio-agosto-septiembre 1994, p. 18. Es significativo el texto firmado por Badiola junto con Ángel Bados en el catálogo de la exposición de Arteleku del mismo año que reunió a Gema Intxausti, Alberto Peral y Manu Muniategiandikoetxea.

3. Políticas del cuerpo (y crítica de la representación)

La obra de Alberto Peral resultaba sintomática de esta relación entre escultura y cuerpo a través de la figuración. La figura humana ya estaba presente de distinta manera en su insinuación y ausencia de corporeidad en las pelucas y plataformas de Aláez, o en las siluetas de aglomerado y tela de Idoia Montón. Entretanto, esta escultura *de mujer* comenzaba a procesar lo abyecto, los desechos y restos corporales de «lo informe» de Kristeva, junto con la obra insigne de Louise Bourgeois y Eva Hesse.¹² El material en crudo significaba la renuncia al lenguaje del orden patriarcal, ¿el regreso a «lo real» lacaniano? Esta tendencia favorecía el poliéster, el látex y el cabello en escultura, lo matérico y «lo pobre» en pintura, y un uso seco y despojado del carbón y el papel de fibras en dibujo y grabado.¹³ Como consecuencia de esta preocupación por el cuerpo (sus tecnologías, límites físicos y psíquicos) se desprende aquel otro gran tema que en su día adquirió distintos apelativos: «la imagen de sí», «mirarse», «retratarse» o sencillamente todo el arte bajo la denominación del «narcisismo». Además, el retrato y el autorretrato eran temática afín a la escultura como al resto de disciplinas. Son paradigmáticos los mencionados *nadadores* de Peral y *Baúl universal* (1989) de Paco Polán, un objeto cúbico forrado de espejos por todos sus lados, con ruedas y un asa para transportarlo con el molde de la cabeza del artista en posición invertida en su interior.

En *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976), Rosalind Krauss discutía el video y cómo este se relaciona con el narcisismo a partir de nociones de reflejo, espejo y autoimagen. Fue, sin embargo, en la fotografía (en mediano y gran formato) donde este narcisismo estuvo más arraigado: la imagen técnica era el soporte para una sexualidad problematizada y extrema, y alineada con la toma de consciencia del papel fundamental jugado por el orden simbólico y la representación en la adquisición de identidad. La imagen técnica deviene pantalla para un sujeto escindido. (Conviene comentar la complementariedad entre las tendencias escultóricas y esta presencia apabullante del autorretrato fotográfico donde el sujeto se presenta descentrado y deconstruido. Por ejemplo, en las imágenes híbridas —entre superhéroes y cíborgs andróginos— de Badiola en *Nobody's city*, 1996).

La fotografía es redescubierta como un medio para el arte. Esta fotografía hecha por artistas —a diferencia de la fotografía tradicional— tenía sus equivalentes en la escena internacional con no pocos artistas referentes y técnicas en boga (de la serigrafía ampliada al *cibbrachrome*). Las nuevas formas de producción en el arte planteaban las posibilidades de la generación de imágenes susceptibles de ser incorporadas a los procesos artísticos. Herramientas de generación, reproducción y estampación de imágenes veloces capaces de engendrar iconos infográficos de fácil acceso: video, fotografía analógica y/o digital, ordenador, fotocopidora digital y demás. Con ellas, el uso de la imagen propia, fotografiada, fotocopiada, maquillada, travestida, multiplicada y alargada se convirtió en un carnaval, un paroxismo del YO y el superego. Esto se producía cuando el cultivo del estilo o la pertenencia a un estilo particular perdía prestigio en un progresivo desmantelamiento de las disciplinas y su sustitución en multidisciplinaria. Poco después vino el postestudio y el equipo de edición y montaje alojado en el ordenador. Aun siendo rígidas hacia 1990, las

12 La influyente exposición *L'informe, mode d'emploi*, comisariada por Yves-Alain Bois y Rosalind Krauss, tuvo lugar en el Centre Pompidou de París en 1996. En 1995 se inauguró en el Koldo Mitxelena Kulturunea de San Sebastián *Formas del abismo. El cuerpo y su representación extrema en Francia 1930-1960*. Comisariada por Juan Vicente Aliaga, esta exposición daba cuenta de los modos de representación sexuales marginales y extremos en el arte francés de principios del siglo XX, y que contribuyeron a una teoría de lo abyecto y lo «informe» (Bataille, Artaud, Hans Bellmer, etcétera).

13 En la obra de Dora Salazar, Itziar Okariz, Txaro Fontalba, Belén Moreno, María José Díez, Aurora Suárez, Mabi Revuelta, Gentz del Valle, Charo Garaigorta y Susana Talayero, entre otras artistas.



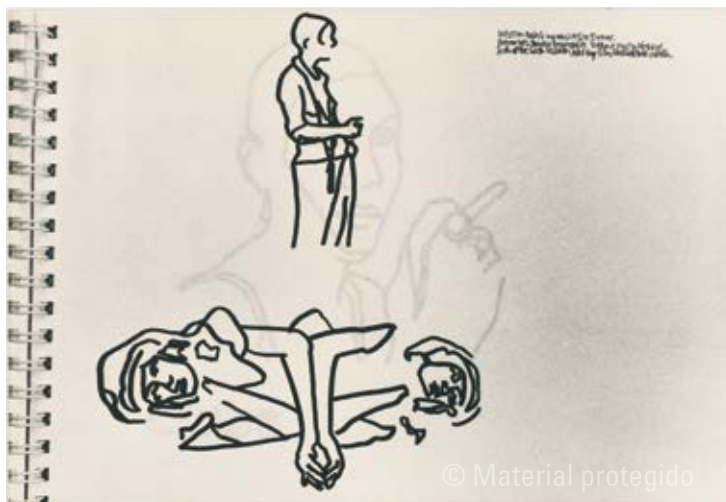
Itziar Okariz
Bodybuilding, 1994
 Conjunto de cuatro fotografías de una acción. Impresión cromogénica sobre papel. 106 x 487 cm (obra completa)
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

disciplinas van disipándose hasta desvanecerse con el cambio de siglo. La única excepción –tal vez– es la pintura. En cualquier caso, una artista podía encontrarse a sí misma en el dibujo, la escultura, la fotografía... El lenguaje mostraba esta adaptabilidad a través de expresiones como «umbrales», *subjctiles*, «liminares» y «fronterizos». Todo artista que se preciara debía escapar a cualquier clasificación reduccionista.

El impacto de esas «nuevas tecnologías» tiene una imagen excelente en esa en la que Itziar Okariz aparece fotocopiándose su cuerpo desnudo encima de la primera máquina fotocopidora comprada en Arteleku. Los autorretratos de Okariz con el mapa del mundo rapado en su cráneo, *Variations sur le même t'aime* (1992), son expresiones fidedignas del aún-no-consciente imaginario feminista y *queer* que ahora, en retrospectiva, nos resultan indiscutibles (además del mapa cognitivo de la globalización que de un modo u otro comenzaba a interiorizarse en la cabeza).

En aquel imaginario de la identidad mutante rondaban las fantasías de una sexualidad polimorfa, entre el ángel y Lucifer, a veces uno y otras otro, lo bello y lo grotesco, la atracción y la repulsión, con Dorian Gray siempre en la recámara. Este «retratismo» fue cultivado por Eduardo Sourrouille y en las primeras obras de Jon Mikel Euba antes de pasarse al dibujo expandido y al video.¹⁴ Lo interesante de muchas de estas propuestas estaba en la absorción de artistas tan dispares como Warhol, Cindy Sherman, Pierre et Gilles, Jana Sterbak y Boltanski. Otro arquetipo de estas «estéticas del cuerpo» era Javier Pérez: el autorretrato del artista con las manos enlazadas y *Mochilas anatómicas* (1994), dos mochilas de cuero moldeadas sobre el

¹⁴ Bastantes exposiciones tuvieron como eje central esta obsesión por autorretratarse. Algunas de estas exposiciones fueron *La imagen de sí* en la galería Windsor Kulturgintza de Bilbao en 1993. También *Retratarse*, en Arteleku, con Itziar Okariz, Juan Albín y Jon Mikel Euba en 1992.



Azucena Vieites
Juguemos a prisioneras, de Julie Zando
1994
Fotografía sobre tabla. 125 x 180 cm
ARTIUM de Álava, Vitoria-Gasteiz

torso de un hombre y de una mujer respectivamente que establecían relación con la *performance* y la danza contemporánea. El uso de la metáfora y el simbolismo romántico servían para la construcción de imágenes frágiles y vulnerables que hablaban de la condición humana y biológica del ser humano. Algo similar en el precursor de la instalación artística, Francisco Ruiz de Infante, cuya fusión entre el audiovisual y las artes escénicas incidía en ese universo de enfermedad y endeblez. Las décadas de los ochenta y noventa estuvieron marcadas por el virus del SIDA. En este sentido, la acción *Carrying* de Pepe Espaliú en San Sebastián durante el Festival de Cine de 1992 –y en la que intervinieron artistas participantes en su taller de Arteleku– permanece como un acontecimiento simbólico imborrable.

Junto con el cuerpo, el gran tema fue el de la representación. La crítica de la representación (de clase, raza y género) que un posmodernismo norteamericano había venido elaborando podría resumirse en la obra y el eslogan de Barbara Kruger de 1989: «Your body is a battleground» (Tu cuerpo es un campo de batalla). Un feminismo reforzado en sus instrumentos teóricos emergía: *Gender Trouble* (El género en disputa) de Judith Butler fue publicado originalmente en 1990, pero su traducción al español e impacto es bastante posterior. Una obra incipiente (no solo en el arte vasco) es el dibujo fotografiado *Juguemos a prisioneras, de Julie Zando* (1994) de Azucena Vieites, donde se transparentan siluetas de mujeres sacadas de revistas. El título refería a un filme de 1988, *Let's Play Prisoners* de Julie Zando, donde se examinaba la relación de poder y amor entre mujeres. Esa obra *low-fi* de Vieites traslucía una imaginería feminista en un juego de resignificación crítica de la visualidad. Su mirada fría se insertaba así en la corriente de artistas identificadas con la crítica de la representación, feministas y apropiacionistas por igual.

Azucena Vieites formaba junto a Estíbaliz Sádaba Erreakzioa-Reacción, colectivo feminista que a principios de 1995 se propone unir arte y activismo utilizando como soporte camisetas, seminarios, talleres, videos y especialmente fanzines. Cuestionar una idea de convención era el objetivo y, con ello, interrogar nociones de autoría, estilo y originalidad abogando por procesos colaborativos. Erreakzioa inaugura una genealogía artística feminista que no hará sino aumentar en prácticas y discursos. El seminario (y taller) *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales* en Arteleku (1997) fue pionero en el ámbito vasco y nacional. (La imagen de las Guerrilla Girls con sus máscaras de gorila en el centro de Loiola permanece como una icónica imagen). Mientras tanto, el arte de Sádaba estaba más cercano al accionismo, la *performance* y el video como *Parole, Parole* (1996). Erreakzioa significaba la posibilidad de una práctica que recoge sus estrategias de un activismo artístico y político insertado en una tradición del arte feminista.

4. Pintura como resistencia

A diferencia de la escultura, más determinada por la ideología de la forma, la pintura se reafirma como un medio donde la investigación sobre sus límites y verdad está condicionada por sus propias restricciones materiales. La tarea de pintar es un cuestionamiento perpetuo sobre la representación y, con ello, sobre las motivaciones para seguir pintando y sobre las razones de una práctica donde la insistencia, la paciencia y la obstinación se revelan como constitutivas de sujeto en el propio hacer pictórico. Pasadas las etapas figurativas, informalistas y expresionistas que alimentaron la pintura en las décadas de los setenta y ochenta, el nuevo periodo viene marcado por un medio cuya lentitud de recepción con respecto a la imagen técnica establece un antagonismo y una relación dialéctica. Esto resulta meridianamente claro en la obra de los artistas afincados en Nueva York: Prudencio Irazabal, Darío Urzay y Txuspo Poyo.

La velocidad de la imagen técnica es el reverso de una pintura cuya experimentación con resinas y finas capas de pintura traslúcidas dialoga con la fotografía y sus procesos químicos. En Irazábal la pintura es el resultado de una concreción de técnicas y materiales que logran sublimar su propia fisicidad para alcanzar una ilusión de trascendencia pictórica. Las complejas superficies pictóricas enseñan y a la vez ocultan el gesto y el proceso dando a ver una gran variedad de matices aun en su monocromatismo. La luminosidad de la superficie-pantalla reenvía a la fotografía al microscopio fortaleciendo los procesos perceptivos del ojo en una síntesis entre imagen, materialidad y significado. Una peripecia técnica y perceptiva presente en Darío Urzay, donde los fluidos derramados configuran una imagen sintética que borra las últimas huellas entre pintura y fotografía, original y reproducción. Lo real y lo virtual se encuentran en simbiosis continua; hibridaciones abstractas que construyen un imaginario que traspasa lo autorreferencial para convertirse en un modo de conocimiento. Siguiendo con la imagen técnica, las tramas de celuloide de Txuspo Poyo de 1994 y 1995 no eran pinturas aunque poseían una indudable cualidad pictórica: las tiras de película verticales y horizontales conformaban un tejido trenzado artesanal y narrativo.

En la senda de una concepción de la pintura laboriosa y hábil, es preciso situar a Luis Candaudap y José Ramón Amondarain, pintores para quienes «pintar bien» es una mitología que ha de ponerse a prueba, aun haciendo alarde de virtuosismo. Este último recurría al uso de barnices y pinturas industriales sintéticas de efecto madera, *drippings* y una abstracción formalista de planos superpuestos. Quizás sea Amondarain el pintor posmoderno por antonomasia, o más visiblemente influenciado por las teorías posmodernas del simulacro y la representación: su posterior andadura en la figuración realista borrosa y apropiación de obras de arte icónicas del posmodernismo así lo testifica. En conversación con estos artistas se encontraba Manu Muniategiandikoetxea, en quien la imposibilidad de retornar a una modernidad heroica genera sus propios fantasmas, espectros sin morada (Rodchenko y el constructivismo ruso, Oteiza y sus prolegómenos). Puertas y cajas que se abren y se cierran, sillas modernas, paneles de madera, estructuras y una gestualidad fluida son algunos de los motivos en una obra que comparte una condición fragmentaria con otros autores de generación (pienso en Edu López y Ana Isabel Román). Esta mirada nerviosa, compulsiva, de una realidad que nos llega fragmentada se traduce en una variedad de registros pictóricos y una versatilidad donde el principio de estilo pierde su estatus regidor. Como en Edu López, quien elaboraba con la misma soltura un cuadro abstracto que la representación de Tintín en pequeños lienzos de 20x20 cm, o en Ana Isabel Román y sus referencias a la vanguardia artística y en especial a las fabulaciones maquínicas de Francis Picabia y dadá. Las telas de camuflaje



José Ramón Amondarain
Cada día y cada día más
1993
Técnica mixta sobre tela. 250 x 250 cm
Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz

caqui de Malús Arbide de 1991 (tituladas significativamente *Japón, América, Comunidad Europea*) bien podrían servir de metáfora de un estar en el mundo atento y a la vez dislocado, fragmentado.

El trecho que hay entre las intenciones y los resultados es siempre una zona operativa en la pintura. Aunque la deriva última de Juan Pérez Agirregoikoa se identifique mejor con sus dibujos mordaces y pancartas, no podemos olvidar que en sus comienzos él «pintaba». Aquellas obras eran más bien anti o no pinturas, «restos» o «deshechos» como él los llama (en términos psicoanalíticos) que le permitían seguir adelante. Reírse de toda esa cuestión heroica de la pintura para terminar pintando arlequines y payasos fue lo siguiente. De un modo similar, un refugio en la pintura psicoanalítica (a lo Luis Gordillo) ha sido para Iñaki Imaz una forma de encontrarle sentido a una actividad que se sabe fracasada de antemano, que no proporciona sublimación, pero que es una pantalla donde proyectar el deseo y sus obsesiones. Para concluir con la pintura, destacar la singularidad de Ignacio Sáez (con su alias «la lengua obesa») y su original mundo, sensorial y psicológico, de referencias a su propia experiencia: lonas sin bastidor, amarillas y verdes, en un duro contraste con la mancha en negro, donde se repiten tramas mezcladas con representaciones a modo de iconos. Por último, si bien no menos importante, Idoia Montón y su figuración subjetivista que muestran una forma de estar en el mundo radical y antagonista.



5. Institucionalización (y prácticas contextuales)

Pero además de la evolución de las dos artes tradicionales, escultura y pintura, la década de los noventa inaugura una novedad: resulta desde entonces imposible referirse al arte vasco sin tener en cuenta la vertebración institucional y, junto a esta, la participación activa de distintos agentes operacionales en los procesos artísticos: críticos, historiadores, gestores, programadores y, desde ese momento, *curators*. A la complicada labor de concienciación social sobre estructuras para la educación y el arte en los ochenta, le siguió una progresiva y necesaria normalización. Al proyecto no realizado de la Alhóndiga de Bilbao le siguió el Museo Guggenheim Bilbao en 1997, aunque su gestación estuvo rodeada del escepticismo de parte de la comunidad artística. En cualquier caso, los noventa se caracterizaron por una institucionalización cultural promovida por las diputaciones forales: a Arteleku en 1987 le siguió el Koldo Mitxelena Kulturunea en 1993; la Sala Rekalde en Bilbao en 1991 (con un segundo espacio, Área 2, entre 1996-1998); la sala América en Vitoria-Gasteiz nacía también. Una red de galerías de arte, ahora inexistente, se extendía a lo largo del territorio: Altxerri, Galería Dieciséis, poco después Galería DV en San Sebastián; Windsor Kulturgintza, Vanguardia y Arsenal en Bilbao; Trayecto y CM2 en Vitoria; iniciativas alternativas como Espacio Abisal, y toda una red de casas de cultura programando exposiciones de jóvenes (la más significativa Kultur Basauri). Junto a esto, la crítica de arte, la escritura y el pensamiento adquieren protagonismo con publicaciones señeras como *Rekarte* (Sala Rekalde), *Zehar* (Arteleku) y la del Instituto Francés de Bilbao. Sumado a todo esto, ya no es posible contemplar el arte vasco únicamente como una realidad dentro del arte español, sino que más bien debe verse en el horizonte de un contexto internacional del arte que borra las distancias geográficas (el vocablo «glocal» era repetido sin descanso).

En esta síntesis institucional, el Museo Guggenheim supone un movimiento tectónico que de golpe sitúa a Bilbao en el epicentro de la comunicación cultural: hay una dialéctica en el hecho de que una infraestructura como la franquicia norteamericana, destinada a mostrar en el País Vasco grandes hitos del arte moderno comenzando por el expresionismo abstracto y el *pop art*, jugara un rol (indirecto) en la renovación del arte vasco. La clave estaría en la regeneración y reconversión urbana de la ría de Bilbao como símbolo de un industrialismo en declive, y la asunción de una realidad postindustrial apta tanto para el saneamiento cultural

◁ Jon Mikel Euba

Coche, House, Horse

1997

Exposición diseñada para el espacio de la fábrica de Consonni, Bilbao

▷ Begoña Muñoz

We only move when something changes

Álbum producido por consonni, 2003

Imagen de la portada: Olaf Breuning



e institucional, como lo era el propio museo, como para la creación de propuestas satélites (experimentales y renovadoras). Es ahí donde situar el origen de consonni, en concreto en una decaída fábrica homónima situada en la península de Zorrozaurre. El papel jugado por el Instituto Francés de Bilbao (dirigido por Jérôme Delormas) resulta decisivo, al establecer complicidades y colaboraciones fructíferas con Sala Rekalde, Arteleku y la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. Un proyecto inaugural justo anterior fue *Puente de... pasaje* en 1995. Iniciado por el Instituto Francés y desarrollado por la asociación francesa Carta Blanca y su directora Corinne Diserens, una serie de artistas internacionales (Suzanne Lafont, Dennis Adams, Marcelo Expósito, Roman Signer, Willie Doherty, Sylvie Blocher) realizaron *site-specifics* en el Gran Bilbao, y con el transbordador del Puente Colgante como pretexto y metáfora postindustrial que une dos tradiciones sociales y económicas opuestas.

La intervención del artista suizo Roman Signer sucedió el 2 de septiembre de 1995 en consonni, y fue a partir de ese evento que comenzó a barajarse la posibilidad de reconvertir la fábrica en un espacio experimental de arte; una iniciativa en sintonía con otras áreas de Europa donde el arte se vinculaba a lo postindustrial justo antes de los procesos de gentrificación urbana. En la primavera de 1996, y mediante el Instituto Francés, el también suizo Thomas Hirschhorn realizó una estancia de tres semanas en Bilbao donde trató de crear —sin éxito, como reconoció más tarde— una obra en progreso que se iba construyendo cara a la gente de la calle y que al finalizar fue expuesta en Área 2 de Rekalde. Sería injusto no reconocer en esta y otras arriesgadas propuestas el caldo de cultivo para una posterior internacionalización del panorama y la puesta entre paréntesis de cualquier deuda con la tradición local (si bien esa modernidad que circula desde al menos los años sesenta permanecía de un modo consciente o inconsciente). Se abrían asimismo entonces posibilidades a prácticas artísticas situadas, contextuales, inmateriales e interdisciplinares. Existen otros precedentes como el taller *Intervenciones urbanas* de Muntadas en Arteleku en 1994; y *Colisiones*, dirigido por Corinne Diserens en dicho centro en el verano de 1995 y que contó con eventos *ad hoc* de artistas venidos desde distintas latitudes en el viejo mercado de Gros, así como la instalación de *Open House* (1972) de Gordon Matta-Clark en los jardines de Alderdi-Eder. En paralelo se mostró una exposición donde el principal protagonista era la imagen del yo y el circuito cerrado en el video (Vito Acconci, Dan Graham, Joan Jonas, Valie Export, etc.).

Debido a las características urbanas, políticas y económicas de Bilbao —y por extensión de toda la región— comienza a percibirse en el contexto y sus artistas un potencial al nivel de las mejores escenas europeas que ya no atienden a jerarquías entre los anteriores centros artísticos y la nueva periferia (Glasgow, Escandinavia y Europa del Este). En 1997 tuvo lugar en la fábrica Consonni la presentación de Jon Mikel Euba y junto a Rainer Oldendorf. Dedicado a artistas vascos y extranjeros por igual, sin distinción, Consonni normaliza el arte contemporáneo en una escena propia e internacional de propio derecho. *Coche House Horse* de Euba era un *site-specific* a lo largo de los amplios espacios fabriles, concibiendo y ejecutando a escala real instalaciones de video, fotografía y dibujos murales que vinculaban reflexiones y procesos sobre la imagen y la narración cinematográfica. El carácter inmediato del dibujo y el esbozo pequeño hecho a mano cambiaba de repente de escala, reflejada en «imágenes icono» asociadas e inspiradas en películas como *Rashomon* de Kurosawa o *El río* de Renoir. Es a partir de esta presentación —inédita en su especificidad, escala y emplazamiento— que Jon Mikel Euba comienza a elaborar «sistemas-narrativos» complejos que integran dibujo e imagen técnica y se vehiculan como episodios concatenados.

En la fabricación de aquella trama no puede faltar Asier Pérez González y su continuo cuestionamiento de los protocolos del arte y la condición económica que rodea al artista en una sociedad capitalista cambiante. Aunque retrospectivamente algunos de aquellos «proyectos» del *impresario* Pérez González puedan leerse como variantes de estética relacional, lo cierto es que encajaban mejor en prácticas de revaluación del arte conceptual, la crítica institucional, la innovación en la comunicación y el diseño gráfico. La sociabilidad deviene un valor en sí mismo a la vez que la escena artística se contagia de la moda y la música pop y electrónica (el dúo musical bilbaíno Chico y Chica surge en aquel mismo ambiente). También en Begoña Muñoz esta actitud desprejuiciada con las expectativas sociales hacia el artista adoptaba respuestas en forma de acciones efímeras y evasión de roles.

Como consecuencia lógica, muy pronto Consonni decidió dejar atrás la fábrica para convertirse en una oficina de proyectos de arte público. Toda la atención puesta en el par producción/distribución. Para su director Franck Larcade, existía una voluntad de salir del «espacio impune» de la galería para así «pasar a ser más visto aunque paradójicamente más invisible», ocupando, por ejemplo, espacios como canales de televisión locales. Eran los tiempos de «el arte en lo real», y al idealismo no siempre le seguían efectos y resultados «reales». Salir del espacio de la fábrica pero produciendo desde la fábrica parecía la clave en *Tetsuo: Bound To Fail* (1998) y otros videos de Sergio Prego realizados en Zorrozaurre. Estos videos tienen ahora el aroma postapocalíptico de la ciencia ficción y el manga en mitad de un paisaje decaído demasiado familiar. El cuerpo reaparece de nuevo, transfigurado en el imaginario ciberpunk y en una historia de la *performance* y el videoarte. La tecnología analógica generaba un efecto de virtualidad propia de la tecnociencia y la digitalización del mundo en el nuevo siglo.



Ibon Aranberri
Horizontes, 2001-2007
Instalación de 499 banderolas. 70 x 50 cm (cada una)
Edición única
Guggenheim Bilbao Museoa

6. Factor local (en la globalización)

La secuencia descrita hasta ahora conforma una red sobre la que erigir futuras prácticas centradas en el juego con los signos. Con el cambio de milenio digital se produce una vuelta de tuerca a la identidad dentro de una globalización en ocasiones puesta en cuestión por el arte y otras veces celebrada. El posmodernismo puede aquí entenderse como una nueva relación entre una cultura global y la especificidad y las demandas de una situación local o nacional concreta. Un cierto factor local –que no localista– aparece a través de aquellos elementos de la cultura y el folclore que parecen cercanos o se prestan a su desmontaje.¹⁵ En una coyuntura hiperpolitizada donde el terrorismo resultaba insoportable, el trabajo del artista estaría no tanto en la búsqueda de sentido al caos, sino en desmontar la lógica subyacente del significado *disponiendo*, poniendo unos signos al lado de otros, apropiando y manipulando levemente.

El paisaje es uno de los motivos que inspiran a Ibon Aranberri; un paisaje de pinos, sí, y otro poblado de signos e iconos culturales cuya carga pesada se encarga de aligerar. Desde su presentación en Espacio Abisal de *Ethnics* (1998), cuyo título ya hablaba claro y alto, su obra se dirige hacia los mecanismos que vinculan memoria y colectividad; un apropiacionismo de iconos de la tradición mediatizados y asimilados por el inconsciente urbano (el carácter social de la forma en Chillida y Basterretxea) o, no menos evocadora, una meditación sobre la desactivada central nuclear de Lemoiz y su pasado. El paisaje estaba presente en los videos y fotografías de Jon Mikel Euba, en donde las acciones de grupo y el trasfondo paisajístico (un

¹⁵ Algunos de los trabajos y artistas mencionados en este apartado ya fueron objeto de un artículo. Véase Peio Aguirre. «Basque Report : informe del 16 de septiembre», publicado en diciembre de 2000 en el portal Artszin.net; republicado como «Basque Report 2.0» en *Lápiz*, n.º 178, diciembre de 2001, pp. 50-57.



Asier Pérez González
Funky Baskenland, Utrecht, 2000
 Poster del proyecto

camino, un claro en un bosque) desencadenaban en los espectadores la interpretación en clave ideológica o política. La palabra más repetida entonces era «ambigüedad».

«Lo vasco» como un estereotipo, una mercancía y una marca fue en Asier Pérez González un contenido para el intercambio cultural. Como en *Funky Baskenland* (2000) en Casco Projects de Utrecht, en donde un servicio de gastronomía vasca fue ofrecido dentro de un restaurante de cocina del Surinam, una ex colonia holandesa en las Antillas. El proyecto (el artista se refería a su obra como «proyectos») interrogaba conceptos como lo auténtico y lo tradicional vistos desde el punto de vista de lo exótico y foráneo. Esta exportación de lo identitario se encontraba de otro modo en *Kolpez Kolpe* (2003) de Iñaki Garmendia —el video resultante de la *performance* organizada en la Bienal de Taipei de 2002—, en donde una banda taiwanesa interpretó temas del Rock Radical Vasco sobre una plataforma elevada. Este ejercicio de traducción cultural exponía la dificultad de localización espacial (¿geopolítica?) de una identidad y cultura específicas y su entendimiento a través de la mezcla y la apropiación.

Igualmente elocuentes son los deslizamientos entre significante y significado en la obra de Asier Mendizabal: allí donde la ideología de las formas y los signos en el activismo político (en el cine y la música rock) configuran un imaginario y una estética surgida de la unidad y la energía colectivas. Esto se encontraba de manera despojada en *No Time For Love* (2000) en DAE (Donostiako Arte Ekinbideak), cuyo título de una canción de Hertzainak a partir de un tema irlandés sobre la elección entre el amor y el compromiso político daba pie a una estética soportada y formalizada por la abstracción de las estructuras grupales y el deseo colectivo.

El deseo es aquel impulso que abandona lo puramente individual, el ego, a la búsqueda de un otro libidinal. El artista y compositor Brian Eno sugirió una vez el término *scenius*, compuesto por las palabras *scene* y



Iñaki Garmendia
Kolpez kolpe
 2002-2003
 Instalación. Video monocal, b/n, color, sonido, 24 min, mesa y caballetes de madera, impresiones sobre papel y fotografías en funda de plástico. 360 x 90 x 75 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA



Asier Mendizabal
No time for love, DAE
 2000
 San Sebastián

genius, para transmitir la creatividad que los grupos, lugares o escenas artísticas pueden ocasionalmente generar. Su definición era que este *scenius* representa la inteligencia colectiva y la intuición de toda una escena cultural: la forma comunal y cooperativa del concepto del genio. El arco trazado en este texto (¿o es un informe, o es un relato?) quizás sea demasiado ancho y abarcador. Bastaría con aprehender la historicidad que lo recorre, reconociendo aquellos elementos comunes que han servido, y todavía siguen haciéndolo, para configurar algo parecido a una escena y una comunidad.

