

Haustura, jarraipen eta aldaketan magma bat. 70eko eta 80ko hamarkadetako euskal artea



Fernando Golvano

110
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Argazki-kredituak

© Archivo Eduardo Chillida: 8. or.

© ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Gert Voor in't Holt: 28. or.

© Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao. Liburutegia. Argazkia: Juantxo Egaña: 11. (ezk.), 23. or.

© Colección Maru Rizo: 15. or.

Kortesia Esther Ferrer: 20. or.

Kortesia Fernando Golvano: 5., 11. (esk.), 13. (ezk.) or.

Kortesia Fundación ICO, Madrid. © Fotografía: David Serrano Pascual: 31. or.

Kortesia Txomin Badiola. © Foto: Juan Uslé: 27. or.

© Fundación Museo Jorge Oteiza, Archivo: 25. or.

© Fundación Sancho El Sabio Fundazioa: 13. (esk.) or.

Jatorrizko testua liburu honetan argitaratua:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, 49-83. or.

Babeslea:



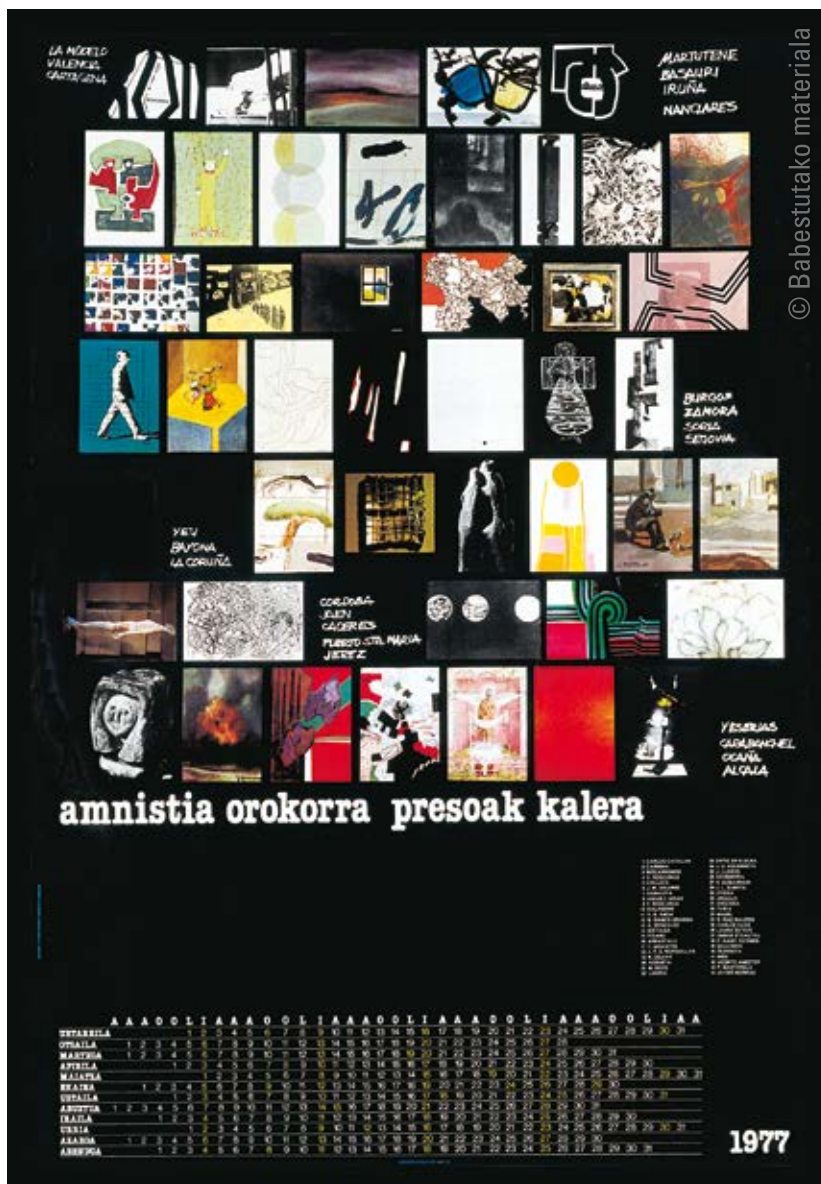
Euskal testuinguruan mende erdi arte aztertzeak aukera ematen du aurrez aurre jartzeko hainbat fenomeno eta garaiz bilbatutako denboraldi bateko larrialdi modernoak eta iragate, errepikapen nahiz hausturak. Gertaera historikoek izaera magmatikoa dutenez eta ezin direnez adiera bakarrarekin interpretatu, izaera hori kontuan hartu behar genuke zinez asaldataua izan zen garai bateko artista eta artelanen historia segmentatua «historizatzerakoan», eta horrelakoxea izan zen, adibidez, 1966tik 1985era bitarteko garaia, asaldataua: ordukoak dira, besteak beste, Gaur taldearen manifestua eta *Mitoak eta delituak* erakusketaren aurkezpena, zeinak ezagutzera eman zituen artearen praktika eta teoriaren beste modulazio kritiko batzuk. Garai hartan, iragate ugari gertatu ziren, aldi berean eta modu zalapartatsuan, eta modernitatea zen orduko ezaugarria, berriz berandu zetorrena, XX. mendeko lehen hamarkadetan artean eta kulturaren izandako larrialdi abangoardistaren esperientzia zapuztuaren ostean, eta laster agerian utzi zituena era askotako krisiak, anakronismoak eta paradoxak. Gauza jakina da denboraldi historikoen arteko mugak lausoak eta aldi berean porotsuak direla eta, batzuetan, hala nola 1975-1985 aldian (bi hamarkadaren artekoa), inbrikazio berezia hartzen dutela, konplexutasun espezifikoa, Euskadi eta Espainiako errealitatean. Askotariko larrialdien *kairos* jator horretan, izaera modernoa eta desbideratze postmodernoa hazia batera existitu ziren, kulturarekin eta arteekin zerikusia zuten iragate eta itzulera zoriotsu edo problematikoen artean: tarte historiko labur batean, modernoa eta garaikidea elkarrekin bizi izan ziren modu berri eta polemikoan. Iruñeko Topaketek (1972), adibidez, ongi adieraziko lukete bidegurutze hura eta egoera nahaspilatua. Berrogeita hamarreko hamarkadatik, Oteizak, Chillidak eta Ibarrolak nabarmenki lagundu zuten arte modernoa eguneratzen eta nazioartearekin lotzen; artista bilbe berriaren eragile nagusiak izan ziren haiek, eta elkarketa labur ugariak ez zituzten baldintzatu haien sorkuntza ibilbide bikainak. Denborak ematen duen distantziatik begiratuta, 70eko eta 80ko hamarkadetako artea paisaia baten antzera antzeman liteke, aukeratutako ikuspuntuaren arabera etengabe eraldatzen den paisaia bat, eta eratzen joan zena, belaunaldi, praktika, poetika, jabetza, haustura, jarraipen eta eremu ilunen arteko iragateen bidez.

Garai horretako euskal artea sakontasun handiagoz aztertzen hasi aurretik, komeni da aurretiatzko ohartarazpen bat egitea: argitalpen honek euskal artearen azken berrogeita hamar urteei buruzko lau begirada kritikoki biltzen ditu. Gehiegi ez gainezartzearen, ardatz gisa aldi desberdinak hartzea eskatu digute; baina, aldien arteko mugak (bai modu orokorrean hamarkada edo denborazko beste tarte batzuekin lotzen diren mugak, bai korrante eta jardunbide artistiko jakin batzuekin zerikusia dutenak) eta horien interpretazioa eztabaidagarriak direnez, saihetsezinak izango dira errepikapenak edo justaposizioak Francisco Javier San Martinek edo Peio Aguirrek landutako hainbat alderditan. Urte haietako arteei heltzeko ezinbestekoa da aurreko garaiko nolabaiteko genealogiari erreparatzea edo ondoren etorritakoa aztertzea. Bestalde, nola mugatu artistak denbora tarte jakin batera haien poetikak eta jardunbideak aldatu egiten badira edo gainditu egiten badute denborazko muga hori? Gauza jakina da ibilbide artistikoak aldi zehatzetatik harago doazela, hamarkadetatik harago, adibidez. Hala, esaterako, 1965etik 1967ra bitartean, Amable Ariasek modu aktiboan parte hartu zuen Gaur taldearen sorreran eta garapenean. Baina haren lan garrantzitsu eta esperimentalena 70eko hamarkadaren erdialdetik aurrera hedatu zen, hura hil arte, 1984ra arte. Antzeko zerbait esan daiteke Esther Ferrerri buruz: ZAJ taldearen ekintzetan parte hartu zuen 1967az geroztik (erakusketa honetan ikusgai dagoen lana 1968koa da), baina haren bakarkako ibilbideak 70eko hamarkadaren erdialdetik aurrera hartu zuen garrantzi nabarmena *Intimoa eta pertsonala* (1977) *performance*arekin, edo hurrengo hamarkadan, *Autorretratuak denboran zehar* seriea hasi zuenean (1981-1999).

1. 70eko hamarkada: paisaia asaldaturia

60ko hamarkadako bigarren erdian haustura eta gertaera ugari izan ziren nazioarteko testuinguruan, eta horien artetik 1968koak nabarmentzen dira. Urte horrekin erlazionatuta dago mitologia errebelde bat, nagusiki Europako kulturari eta politikari dagokienez. 68ko maiatza, zeinak aztoratu egin zituen Paris eta Frantziako beste hiri batzuk, da urte horretan izandako beste gertaera multzo heteroklito baten enblema nagusia. Beste gertaera horien artean, azpimarragarriak dira: Pragako iraultza demokratikoa; Mexikoko ikasle errebolta, Hiru Kulturen plazako sarraskiarekin amaitu zena; kultura arloko eta ikasle munduko disidentzia Berkeleyn edo Berlinen, eta hainbat herrialdetan zabaldu zen Vietnameko gerraren aurkako jarrera. Nahiz eta oraindik badirauren errebolta garrantziari buruzko eztabaidak, topiko onartua da hitz-hartze kolektibo itzela izan zela («Irudimena nagusi» lemapean). Michael Löwyren hitzetan, 68ko espiritua hainbat osagaiz egindako koktel eztabagarria izan zen, eta osagai horien artean nabarmentzekoa zen egileak «erromantizismo iraultzaile» gisa definitu zuen iruditeria, subjektibotasuna, nahia eta utopia elkartzen baitzituen zibilizazio industrial/kapitalista modernoaren oinarrien aurkako protestan¹. «Izan gaitezen errealistak, eska dezagun ezinezkoa» lelo ezagunean jasotako promesa suhartasun kolektibo baten desira gisa adierazten zen, ahalmen performatibo eta eraldatzaile gisa. Baina, kultura politikoan eta zenbait praktika artistikotan utzitako memoria polemikoaz gain, ezer gutxi geratzen da asaldutako gertaera hartatik: agian, Blanchotek aldarrikatu zuen moduan, «elkarrekin-izateko» nahia, beste emantzipazio eta komunitate modu batzuk asmatzeko. 60ko hamarkadan, haustura formalen bidez, Europako artistek ordura arte ezezagunak ziren jarrerak agertu zituzten, bestelako kontsigna eta poetika kritikoak, hala nola Mario Merzek *Che fare?* (1968) piezan ezagutzera eman zuena. Hurrengo hamarkadetan, artean zein politikan galdera hori partekatu zuten hainbat testuingurutan, eta lotura berriak asmatu zituzten, «elkarrekin-izateko» nahia eta «zer egin» eguneratzeko. Egiaz, berezitasunak elkartu eta komunitatea sortzeko nahi hori beste modu batzuen bidez ere geratu zen agerian

1 Michael Löwy. «El romanticismo revolucionario de Mayo del 68», in *RUTH*, 2008.



Amnistiaren aldeko gestoren egutegiaren azala, 1977

gure testuinguru kultural, sozial eta politikoan, zeina, errebolta horretatik hain hurbil eta hain urrun, diktadura frankista indarrean egoteak baldintzatzen baitzuen. Nolanahi ere, kontestazio eta disidentzia politiko eta kultureko praktika berriak agertzen ari ziren modu magmatiko eta lokalizatuan (bide legezkoak eta klandestinoak konbinatuz). Artea eta kultura ekintza politikoan inplikatzeko, askatasunak aldarrikatzeko. Argiz eta itzal gaitzesgarriz josirik (1968a ETaren lehen atentatu mortalaren urtea ere bada), gure historiak barne hartzen ditu hainbat eta hainbat gertaera, zeinak, sikiera arteen eremu espezifikokoan, era askotan epaitu daitezkeen eta zeinaren muntak berekin dakarren sormenezkoa ere baden jarduna. 1970ean, Nafarroako Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoan (Iruñea), Pedro Osése eta Juan José Aquerretak *68ko maiatza* (1968-1969) izeneko lan seriea aurkeztu zuten; bertan, forma bisual bat berregin zuten, Frantziako errebolta oroitzeko eta harekiko enpatia adierazteko.

70eko hamarkada gorabeheratsuan erregimen frankistaren aurkako disidentzia anitzak eta etortzeko zegoen demokraziaren aldeko jarrerak sortu ziren; nolanahi ere, hamarkadaren erdialdean, areagotu egin ziren erreformak egin nahi zituztenen eta aurrekoarekin erabat hautsi nahi zituztenen arteko desberdintasunak. Garai

gorabeheratsu horren berezitasun berdingabea bi alderdi nagusitan antzematen da: batetik, diktaduratik demokrazia parlamentarioarako aldaketa izan zen, gertaera historiko trinko eta konplexua; bestetik, suhartasun kolektiboa bizkor hedatu zen —ilusio baten etorkizunaren forma bat—, eta askatasun grinan oinarrituta bilbatutako predikatu politiko, kultural, afektibo eta estetikoak mobilizatu zituen. Askatasun hori esanahi askotarikoek eta kontraesanezkoek goratuko zuten. «Ekintza heteroklito» berezitatat definitu dut garaikidea eta abangoardista zena herri kulturarekin bateratzen zuten praktika eta ekintza artistikoen magma hura². Urte nahasi haietan, ekintza sortzaile eta disidenteak gai zirudien magikoki eteteko erreala zen hori. Irudimenaren bidez munduak sortzeko ahalmenak ordura arte ezagutu gabeko indarra zuen. Bernardo Atxagak malenkoniaz gogoratu zuen hamarkada hartako esperientzia: «Ikus lezazke egun berreskuratu-ezin guzti horiek / txori imaginarioen saldoak lez pa(u)satzen»³. 1976an Franco hil ostean hasitako Trantsizioan, ekintza artistiko eta kulturalak gero eta protagonismo handiagoa izan zuen aldarrikapen kolektiboak, identitarioak eta emantzipatzaileak proiektatzen zituzten hainbat kausatarako forma sinbolikoen eta *agitprop*aren ekoizpenean; baina, era berean, zenbait iruditeria sortu ziren, zeinak, erretorika utopiko eta askatzaile baten atzean, proiektu baztertzailak edo totalitarioak mistifikatu baitzituzten. Urte haietako atmosfera politiko-kulturean parte hartzen zuten bidezko helburu ugariarekin batera boluntarismo politiko eta ideologia sektario gehiegi izan zen. Egoera hartan existitzen ziren premia politikoek mesedetuta, inplikazioak izan ziren artean, kultura euskaltzalearen —oinordetzan jaso eta sortzeke zegoena— eta kultura demokratikoaren artean, larrialdi eta disidentzia nahasmen batean. Lankidetzaren horrek garai hartako *agitprop*aren formatuan izandako une goren bat 1977an argitaratutako egutegi bat izan zen; egutegi hark amnistia osoa aldarrikatzen zuen, eta artista bikainen lanak ageri ziren bertan [. ir.]. Oteizak, Chillidak, Ibarrolak, Basterretxeak, Amable Ariasek, Balerdik eta Zumetak, besteak beste, era askotan uztartu zituzten beren praktika artistikoa eta beren konpromiso politikoak. Alde batetik, artista bakoitzaren sormen eta esperimentazio eremu autonomoan artistek interes handiagoa agertu zuten une hartako errealitatearekiko posizionatzeko, agerian utziz beren *telos* politikoa. Beste alde batetik, hainbat mobilizaziotarako iruditeria sozial bat sortzen eta hedatzen lagundu zuten.

Oteiza izan zen erreferentzia nabarmenena 70eko hamarkadan; eta, 1959an eskultura alde batera uztea justifikatu bazuen ere, klera laborategiko ikerketan eta hirigintza nahiz arkitekturako esku-hartzeen garapenean zentratuta jarraitu zuen, baita politika kulturalari buruzko gertaera eta debateetan zentratuta ere. Era berean, saiakerak eta poesia idaztera osorik emana zuen bere burua. Dena den, noizean behin eskultura berriren bat ere egin zuen, hala nola *Irten ezin* (1972) eta *Lemoiz gertu dagoela adierazten duen estela* (1973)⁴. Klera laborategitik zenbait pieza aukeratu zituen, formatu handiago batean zizelkatzeko. Izenburuak argi eta garbi adierazten du egilearen asmo politikoa. Aldi berean, dedikazio aldakorra eskaini zien gai estetiko, linguistiko eta antropologikoei buruzko saiakerari eta idazketa poetikoari. Baina ekimen eta proiektu bakoitzarekin batera porrotaren itzala agertuko zen ia beti. Urte haietako testuinguru agonikoan, Oteizak

2 Ikus Fernando Golvano. «Ekintza heteroklitoa», in *Disidentziak oro : poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*. [Erak. kat., Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, 11.-45. or. Eta halaber, garatuago, komisario izan ninduen erakusketaren argitalpenean: *Laboratorios 70 : poéticas, políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta = 70eko hamarkadako laborategiak : poetikak, politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarrekoko hamarkadako Euskal Herrian*. [Erak. kat.]. Bilbo : Sala Rekalde Erakustaretoa, 2009.

3 Bernardo Atxaga. «Esploradore nekatu batek zer ikus lezake», in *Etiopia*. Bilbo : Pott, 1978.

4 Txantxangorri galerian egindako erakusketaren (Hondarribia, 1974) katalogoan, Oteizak bere konpromisoa adierazi zuen: «Helburu bakarra geratzen zaigu guztiontzat interesgarria, eta larriki kezagarria: gure babes fisikoarena (kokalekutzat eta etorkizuntzat basamortua duten zentral nuklearrak), gure herrialdearen lurralde babesarena, babes ekologikoarena».

«euskal artisten eskola militarreko proiektua» (1975) aldarrikatu zuen, zeinaren helburuak izango ziren «kulturalak, baina premiazko eragiketa gisa»⁵. Hortaz, ez da harrigarria suertatuko diktadorearekiko antagonista zen testuinguru hartan Oteizak *Odiseo izeneko gudari armatu baten erretratua* (1975) sortu izana, abiapuntutzat hartuta bere kaxa metafisikoetako bat, *Mallarméri omenaldia* (1958) lanaren aldaera. Esan daiteke Oteizaren *Odiseo* autorretratu bat dela, euskal abangoardiaren artista heroiko gisa aurkezten duela bere burua. 1990ean, eskultura hori Espainiako «arte garaikideko azken abangoardiako eskultura garrantzitsuena» zela esan zuen Oteizak. Haren ustez, Reina Sofía museoko bilduma egonkorrean egon behar zuen, *Gernika* margolanetik hurbil; izan ere, «zalantzarik gabe, beste edozeinek baino zentzu historiko eta duintasun handiagoa du *Gernika* lanetik hurbil egoteko, harekin lotzen baitu planteamenduaren gaiak berak, izenburuan argi geratzen denak»⁶.

Eduardo Chillidak ere sortu zuen *Gudari* (1974) izeneko pieza bat, Gerra Zibilean euskal soldaduek agertutako erresistentziaren oroigarri; baina lan horrek ez zuen sortze unearen gaineko konnotaziorik eta ez zuen autoirudikapen abangoardistarako asmorik, Oteizaren lanak ez bezala. Urte haietako kultura politikora moldatuz, boladan zeuden irudizko esangura sozialen hots kutxa izango ziren lanetan inplikatu zen. Horrexegatik, kultura disidenteko logo nabarmenenetako batzuk diseinatu zituen, hala nola mugimendu antinuklearrarena (1974) edo amnistiaren aldeko gestoreena (1975). Era berean, ikerketa formalera mugatutako ekintzan, *Euskadi I-IV* (1975-1976) edo *Enda I-VII* (1979) serie grafikoek eraikitzen ari zen Euskal Herriaren imajinario bisual eta identitarioa irudikatzen zuten. Serigrafia kartelen artean, nabarmentzekoa da *Gizakiarentzat, giza eskubideen alde* (1980). Aldi berean, Chillidak arakutzen jarraitu zuen, informalismoa, abstrakzioa geometrikoa eta ekialdeko kaligrafia gogora zekartzaten tentsio formalak barne hartzen zituen eskultura sortzeko asmoz. Material berriak ere erabili zituen, hala nola corten altzairua edo hormigoia. 1977an, *Haizearen orrazia* inauguratu zuten Donostian, artearen eta naturaren arteko topalekua, esku-hartze artistiko baten eta esku-hartze arkitektoniko baten artekoa (Luis Peña Gancheguik gauzatu), artelanaren eta publikoaren artekoa.

Agustin Ibarrolak imajinario disidente bat taxutu zuen, langileen erreibindikaziora eta erreibindikazio kulturatera bideratua. Oso ezagunak dira hark sortutako ukabilak, mobilizaziorako gorputz batean elkartu eta goratutako langile figurak edo 70eko hamarkadako serie grafikoak, *Euskadiko paisaiak* deituak eta aurreko hamarkadan hasiak; horietako batzuek Picassoren *Gernika* margolanaren aipuak dituzte. *Argizariak* bildumak eta 70eko hamarkadan egindako xilografiek figurazio espresionistaren eta abstrakzio kritikorearen sintesi landua biltzen dute, ekonomia formalaren bidez, eta langile klasearen eta landako mundu mitifikatuaren aldeko adierazpen bisualen atlasa eratzen dute.

Dionisio Blanco oso hurbil zegoen Ibarrolak artea eta gizartea uztartzeko zuen modutik; harekin parte hartu zuen Estampa Popular taldean, eta zentsuratu egin zuten Iruñeko Topaketetan (1972). 70eko hamarkadan, herentzia errealista desberdinen figurazio mestizoa garatu zuen. Figura anonimoekiko elkertasuna alegorizatzen zuen, eskubiderik ez zuten edo errepresioa jasaten zuten figurekikoa, eta, horretarako, oinarrizko trazuak erabiltzen zituen marrazkian eta lirismo neurritsua kolorearen erabileran. *Errepresioa* (1975) lana, erakusketa honetan jasota dagoena, haren aukera formal eta etikoen adibide bikaina da.

Nestor Basterretxeak oso modu aktiboan parte hartu zuen unibertso identitario nazionalistaren sorreran; batetik, bere jardunbide artistikoaren bidez —*Ama Lur* dokumentala (1966-1970), Fernando Larraquertekin egina;

5 Oteiza, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Artxiboa, dokumentua, 9447 erregistroa.

6 Oteiza, Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Artxiboa, dokumentua, 15088 erregistroa.



Eduardo Chillida
Gudari, 1974
Corten altzairua. 185 x 146 x 107 cm
National Gallery, Berlin

edo *Euskal serie kosmogonikoa* (1972-1977) eskultura seriea, haritzean zizelkatua imajinario mitiko eta antzinakoaz janzteko, eta jatorritzat zuena Joxe Migel Barandiaran etnografoaren *Mitología vasca* saiakeraren irakurketa, zeinak eguneratu zuen eraikitzen ari zen identitate kolektibo bat⁷; edo memoria historikoari eskainitako monumentuak—; bestetik, kartelak diseinatu *Aberri Egunerako* (1976), *Bai Euskarari* egitasmorako (1978) edo bestelako ekimen kultural eta politikoetarako. *Izaro* eskultura (1983), Eusko Legebiltzarrean leku garrantzitsuan dagoena, kutsu nazionalistako identitate kolektibo baterako enblema sortzeko nahi horren korolaria izango da. Beste eskultore gazteago batzuek, hala nola José de Ramón Carrerak eta José Ramón Andak, interesa agertu zuten, halaber, ikur nazionalistak irudikatzeke, adibidez *Zazpiak bat* ideia hartuta: izenburu horrekin, lehenengoak aluminiozko pieza abstraktu bat sortu zuen (1962-1970), eta bigarrenak, berriz, egurrezko prismetan multzo bat (1978). Remigio Mendiburu oso konprometituta egon zen herri kulturaren sustapenean —*Txalaparta* (1961) izan zen artistaren eskultura adierazgarriena 60ko hamarkadan—, baita mitiko-telurikoa zenari lotutako unibertso sinbolikoaren gorespenean ere. Hark diseinatu zuen euskararen aldeko Korrika egitasmoan erabilitako lekukoa. 1973tik 1978rako aldian, Rafael Ruiz Balerdik konpromiso pedagogiko berritzailea zabaldu zuen Andoain eta Lasarteko eskola publikoetan, eta mugimendu euskaltzalearekin kolaboratu zuen. Era berean, noizean behin amnistiaren aldeko korronteko *agitprop*arekin lan egin zuen, eta horma irudiak sortu zituen mugimendu komunistarentzat. Horrez gainera, kultura asteen sustapenean konpromiso handiena hartu zuenetako bat izan zen; 70eko hamarkadaren lehen erdian, kultura asteek artisten eta bestelako kultura taldeen arteko topaketa ahalbidetu zuten Euskadiko udalerrri askotan. Gaur taldeko artisten artean, Jose Luis Zumeta izan zen sortzen ari zen kultura abertzalearekiko lankidetzaren gehien luzatu zuenetako beste bat: euskararen alde mobilizatzeko kartelak diseinatu zituen, baita Ez dok amairu taldearen muntaketa eta jaialdiatarakoak ere (1976ko *Ikimilikiliklik* emanaldiarena, esaterako); Mikel Laboaren diskoetako azalak ere egin zituen, *Bat-Hiru* ezagunetik hasita (1974).

Beste erakunde batzuk artearen paisaia txertatu ziren belaunaldi berrien prestakuntzaren eremuan: 1970ean, Bilboko Arte Ederren Goi Eskolako ikasketa arautuak hasi ziren, eta urrats hori hainbestetan eskatutako Fakultatearen (UPV/EHU) ernamuina izan zen, 1978an inauguratu baitzuten⁸. Hala ere, proiektu horrek ezin izan zituen eztabaidak saihestu, eta gehientsuenetan Oteizak sustatu zituen: konbentzio akademiko eta diziplinazkoen aurka zegoenez, Ikerketa Estetiko Konparatuen Institutu bat sortzea aldarrikatu zuen —*Quousque tandem...!* lanean aurreratu zuen moduan—; erakunde horretan, prestakuntzak, ikerketak eta praktikak diziplina konbentzionalak gainditu ahal izango zituzten, arteen arteko elkarketak sortzeko.

70eko hamarkadan, nagusiki Bizkaian, ondoz ondoko hainbat gertaera eta taldekatze laburrek euskal eszena artistiko heterogeneoaren desira eta asmoak katalizatu zituzten. Euskal Eskolako taldeetan osatutako belaunaldia baino gazteagoa zen beste batek txanda hartu zuen posizionamendu artistikoak eta politikoak mugatzeko saialdian, eta horretarako beharrezko ekintza bat zen manifestua, abangoardien memoriarekin lotzen baitzituen bai nazioartean, bai nazioan. Javier Urquijo izan zuen mentore Nueva Abstracción⁹ taldeak (Bilbo, 1969-1974); espazialismo abstraktua babesten zuen. Aldi berean sortu zen SUE, Morquillas, Mirantes eta Lópezen ekimenez, eta Brancas, Dol, Uriarte eta Urrutikoetxea lagun zituztela. Morquillasek idatzitako manifestuak abstrakzio geometrikoa aldarrikatzen zuen taldearen erreferentzia gisa. Ekimen hura sustatu

7 Bitarteko desberdinak erabiliz, Basterretxearen proiektuak bazuen antzekotasunik Oteizarenarekin edo Mendibururenarekin *telos* identitario horretan, zeina, paradoxikoki, artearen formen eta eginkizunen gainean aztertzen zuen praxi abangoardista eta moderno batekin batera bizi zen. Memoria zaharrena etorkizuneko memoria bilakatzen da; imajinario mitikoak estatuagintza moderno bilakatzen dira; fantasmagorikoa dena gorpuzdun bihurtzen da.

8 Arte Ederren Fakultatearen sorreran izandako gorabeherak, eta hezkuntza artistikoko ereduari eta kudeaketa ereduari buruzko eztabaidak hobeto ezagutzeko, ikus Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*. II. lib. Bilbo : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, 587.-594. or.

9 Taldeak ez zuen izan artista osaera egonkor bat, eta gehienek uko egin zioten profesionalki artean jarduteari.

zuen *humusa* Grises galerian egindako topaketa informaletan sortu zen, baita José Luis Merinok Bilboko Ateneoan antolatzen zituen hitzaldietan ere. SUE taldearen zatiketarik ZUE sortu zen; Morquillas ez zen talde horretako kidea, eta Euskadiko Alderdi Komunistarekin lotutako artistak biltzen ziren bertan. ZUE taldeak, Mirantesek bi erakusketa antolatu zituen, *ZUE 2* eta *ZUE 3*, artista desberdinak sartuta. Irakinaldi iragankor hartan, beste talde batzuk ere agertu ziren, 1970ean, hala nola Indar, aurreko taldeetan ibilitako artista batzuekin.

Oteizak parte hartu zuen Barakaldoko *Arte plastikoen I. erakusketan* (1971). Erakusketa hark komisariotzat izan zituen José María Moreno Galván, Santiago Amón eta Enmanuel Borja, eta ezagutzera eman nahi zuen Espainiako nahiz Euskadiko arte garaikidea. Komisarioen ikuspegia zalantzan jarri zuten euskal artisten batzar batzuek¹⁰. Erakusketa horren bigarren ediziorako (1973), Udalak kide anitzeko komisariotzaren alde egin zuen, eta Basterretxea, Morrás, Ibarrola eta Ortiz de Elgea izendatu zituen euskal artisten hautaketarako; baina artisten arteko tirabira zahar zein berriek eta erakundeekiko eztabaidek ekitaldi haren jarraipena zapuztu zuten. Bi edizio horien artean Iruñeko Topaketak (1972) egin zituzten, eta une hartan ez ziren behar bezala ohartu horien muntaz eta garrantziaz. Topaketa haiek bi sortzailek antolatu eta zuzendu zituzten—Luis de Pablo, Alea musika esperimentaleko laborategiko arduraduna, eta José Luis Alexanco, Unibertsitate Konplutentseko Kalkulu Zentroari atxikia—, eta lehentasuna eman zieten ekintzako arteei edo diziplinarteko arteari, mendebaldeko tradizio artistikora mugatu gabe. Huarte familiaren babespean eta Iruñeko Udalaren laguntzarekin, baita Foru Aldundiarenarekin ere, neurri txikiago batean, publikoak «egintza artistikoan» parte hartzea aldarrikatu zuten, eta artelanei eskakizun anbigua egin zieten, hots, «bizitza egokitu zaien uneko ispilu erreala izatea»¹¹. Familia haren mezenasgoa, eta guztien gainetik Juan Huarterena, erabakigarria izan zen Oteizaren, Chillidaren, Sistiagaren eta Balerdiren lanak ekoizteko eta hedatzeko. X Films ekoiztetxea edo *Nueva forma* aldizkaria artearen esperimentaziorako eta ikerketarako plataformak izan ziren 70eko hamarkadan, eta horiek ere Huarteren mezenasgoari esker sortu ziren. Musika garaikidea, ekintzako artea, *happeningak*, poesia bisuala eta 70eko hamarkadako europar neoabangoardien beste praktika artistiko berri batzuek topo egin zuten Espainiako arte hasiberriarekin, baita eszena propioaren presentziarekin ere, *Egungo euskal artea* erakusketaren bidez; erakusketa horrek Santiago Amón izan zuen komisariotzat, eta Oteiza eta Chillida nabarmendu ziren bertan. Topaketen sustatzaileen artean era askotako mesfidantzak eta uste txarrak zeuden, eta euskal artisten taldea heterogeneoa zen oso¹²; horrez gainera, artisten artean ere sortu ziren desadostasunak, eta horrek guztiak beste porrot bat eragin zuen: Chillidak, beste artista batzuek plagiatu egin zutela argudiatuta, bere lanak kendu zituen erakusketa inauguratu baino lehen; Ibarrolak eta Arrik ere gauza bera egin zuten, Dionisio Blancori elkartasuna adierazteko, haren lana zentsuratu egin zutelako; eta Nafarroako artisten presentzia baztertua izan zen. Euskal erakusketa bat antolatzeko saialdi hark talka egiten zuen, salbuespen batzuetan izan ezik, gertaera artistiko berdingabe haren tonu esperimental eta berritzailearekin, eta, Pedro Manterolaren hitzetan, «erabat inkongruentea zen Topaketen planean»¹³.

10 Euskal artistek eta Arte Ederren Eskolako ikasleek osatutako batzar batzuek manifestu bat idatzi zuten hainbat aldarrikapen egiteko, hala nola erakunde propioak sortzea, artistentzako gizarte estatutu berria prestatzea eta arte irakaskuntzetan aldaketak egitea. Dokumentu hori eta garai hartako beste batzuk hemen daude jasota: María José Arribas, *40 años de Arte Vasco, 1937-1977: historia y documento*. Donostia: Erein, 1979.

11 Luis de Pablo; José Luis Alexanco. *Encuentros = Rencontres = Meetings = Treffen = Incontri: Pamplona, 26.VI - 3.VII, 1972*. [Erak. kat.]. Madril: Alea, 1972.

12 Debako Eskolan bildutako artista batzuek, Oteizaren babesarekin, gutxieneko eskakizun batzuk aurkeztu zituzten topaketetan parte hartzeko: «1. Lokal bat irekitzea Iruñean, Nafarroako artisten informazio eta kudeaketa kulturalerako; zentro hori Nafarroako artistek antolatu eta zuzenduko dute, euskal artistekin lankidetzan. 2. Topaketetan erabilitako material guztiaren bina kopia lagatzea, bat aipatutako zentrorako eta bestea Debako Arte Eskolarako. 3. Bi zentroi diru laguntzak ematea. 4. Etorbizunean Iruñean egingo diren topaketa guztien antolakuntzan modu aktiboan parte hartzeko aukera bermatzea» (María José Arribas, *op. cit.*, 1979, 194. or.).

13 Pedro Manterola. «Encuentros y desencuentros», in *Los Encuentros de Pamplona: 25 años después*. Iruñea: Nafarroako Aurrezki Kutxa; Madril: Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionala, 1997, 43. or.



Egungo euskal artea erakusketaren kartela; Iruñeko Topaketak zirela-eta antolatu zen, 1972



John Cage / David Tudor erakusketaren kartela; Iruñeko Topaketak zirela-eta antolatu zen, 1972

Gatazka gehiegi ziren ekitaldi batentzat –ulertezintasunez inguratutako ekitaldi bat–, eta boikot aktiboa ere jasan zuen, ETaren eskutik eta disidentzia klandestino antifrankistaren eskutik, zeinak jarrera artistiko berriak elitista eta abangoardistatzat gutxiesten zituen –euskal artisten korrante batek egiten zuen moduan–. Nazioarteko testuingurura irekitzeko eta praktika berriekiko eztabaida polemikoa ezartzeko aukeratzat hartu beharrean, sektarismo ideologikoak eta herri kulturaren mistifikazioak desadostasun tamalgarria mesedetu zuten. Marchán Fizek ohartarazi zuenez, «ikusuntu politikotik Iruñeko Topaketak Espainiako barne koiunturan harrapatuta geratu baziren, alderdi artistikotik ia alde zuretik zeuden porrotera kondenatuak. Nola uztartu, bada, inguruko errealismo sozialak, oso epikoak izanda ere, edo genero artistikoen tradizioan sartuta zeuden lanak, horiek gainditzen zituzten proposamen batzuekin?»¹⁴. Euskal Eskolak ez zuen aukera hura aprobetxatu bere berrespenerako; aitzitik, bere autoizendapenaren mugak eta paradoxak agertu zituen.

Hauek izan ziren izaera politiko garbia izan zuten beste talde artistiko batzuk: Ikutze taldea (Bilbo, 1973-1974), José Ibarrolak, Montxo Maoñok, Elena Badíak, Aurelio Garrotek, Iñaki de la Fuentek, Jesús Pastorrek, José Bayok eta Raúl Ortegak osatua. Taldearen manifestuak agerian utzi zuen haren filiazio abangoardista, baina asmo oso arautzailerik gabe –Estampa Popular taldearen errealismo sozialaren herentziarekin zituzten kidetasunak–, eta kritiko agertu ziren kultura industriarekin eta arte konbentzionalaren sistemarekin. Aia-ko Tailerra (1975-1986), Reinaldo eskultoreak sustatua, Oteizaren postulatuarekin sintonian zegoen proiektu

¹⁴ Simón Marchán Fiz. «Euskal Eskola hirurogeita hamarreko hamarkadako Espainiako artearen barruan», in *Laboratorios 70: poéticas, políticas y crisis de la modernidad en el contexto vasco de los setenta = 70eko hamarkadako laborategiak: poetikak, politikak eta modernitatearen krisia hirurogeita hamarreko hamarkadako Euskal Herrian*. [Erak. kat.]. Bilbo: Sala Rekalde Erakustaretoa, 2009, 86. or.

sozial, komunitario eta pedagogikoa izan zen. 1977 inguruan, Xabier Lakak eta beste artista batzuek bat egin zuten proiektuarekin, eta jardun artistikoa eta bizitza proiektu ireki eta komunitario batean uztartu nahi zituen pertsona ororentzat ireki zen esperientzia.

Veneziako Bienalean (1976) izandako euskal partaidetzak ere barne gatazka ugari sortu zituen, zerikusia zutenak *Abangoardia artistikoa eta errealtate soziala 1936-1976* izeneko erakusketarekin, zeinak Tomás Llorens, Alberto Corazón, Manuel Valdés eta Rafael Solbes izan zituen komisario. Trantsizio politikoak lehen urratsak besterik ez zituen egin, eta Bienaleko partaidetza diktadurak garatutako kultura politikoaren alternatiba bat zen. Oposizio antifrankistako plataformak borrokan ari ziren euren artean, proposamen artistiko eta kultural berriak nork hegemonizatuko. Euskal artisten presentzia Oteiza, Chillida eta Ibarrolara mugatua zegoen hasierako proposamenean. Lehenengo biek eta euskal artisten batzar batek uko egin zioten proposamenari, eta pabiloi propioa eskatu zuten, plataforma politiko antifrankisten eta Eusko Kontseilu Nagusi behin-behinekoaren babesarekin. Bienaleko zuzendaritzak ez zuen aintzat hartu eskaera hura, eta ekitaldi alternatibo bat antolatu zuten Euskadi-Italia batzorde batetik¹⁵. Morquillasek malenkonkia garratzez gogoratuko zuen huts egin zuen saialdi hura: «Groseko tabernetan Veneziako Bienalean parte hartzeko eredua erabakitze egindako biltzarrak beltzargaren kantua eta belearen kantua izan ziren. Igitai atzean uzteko irteerako mailukada. Euskal Eskolako taldeen heriotza-ziurtagiri ofizioso eta behin betikoa. Dena epigonala izan zen»¹⁶. 72ko Topaketen inguruko eztabaidak berriro azaleratu ziren, beste alderdi batzuk zeudelarik joan. Marchán Fizen ustez, Bienalaren gaineko gatazka beste gertaera bat gehiago izan zen, euskal arteak Espainiakoarekiko izandako deskonexio segida batean, «zeinarekin erlazionatuta baitzegoen, argiro, kontuan hartzen badugu euskal artistak Espainiako artearen baitan sartuta zeudela Gerra Zibiletik»¹⁷. Eta euskal artea baztertuta garatutako beste ekitaldi batzuk aipatzen ditu: *Artearen aurretik* erakusketa (1968) eta *Jokamolde artistiko berriak* zikloa, Madrilgo eta Bartzelonako Institutu Alemanetan antolatua (1974).

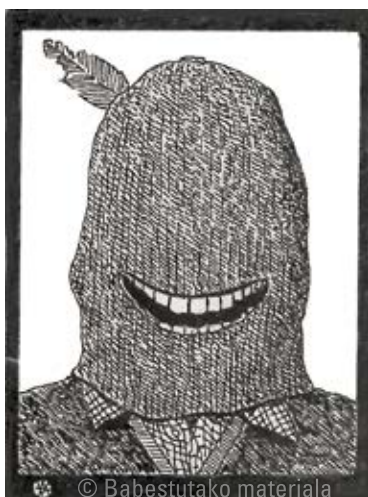
Arte Ederren Fakultateak 1978an ekin zion bere ibilbideari, eta han ere nabaritu zen trantsizio urte haiegan nagusitu zen giro politizatua. Lehenengo promozioko ikasle batzuek (Txupi Sanz, Xabi Idoate eta Toño González) Peatonos taldea (1978-1980) sortu zuten, euren ideia troskistek eta situazionistek bultzatuta, eta taldearen ekintza kritikoak arte instituzioa eta egiletzaren nahiz merkatuaren mistifikazioa zituen jomuga. Urte berean, jatorri dadaistako bokazio artistikoa zuten poeta eta idazle gazte batzuek Cloc de arte y desarte taldea (1978)¹⁸ sortu zuten, Donostian. Fernando Aramburu eta Álvaro Bermejo izan ziren talde bitxi horren sustatzaile nabarmenenak. Taldeak aldizkari bat argitaratu zuen, eta hainbat ekintza harrigarri gauzatu zituen, hala nola grafitiak margotzea Chillidaren *Haizearen orrazia* ezagunean. 70eko hamarkadako eta 80ko hamarkada hasierako arte nahiz kultura irakidura sutsu haren adierazpen gisa, halaber, *underground* fenomeno herrikoi bat sortu zen, hots, idazleek, poetek eta artistek berek autokudeatutako aldizkari eta fanzineen argitalpena. Hona hemen argitalpen horietako gutxi batzuen izenburuak: *Kurpil* (1973-1977), *Panpina ustela* (1975), *Zorion ustela* (1976), *Mermelada ustela* (1976), *Kantil* (1977-1981), *Pott* (1978-1980), *Oh! Euskadi* (1979-1983), *Euskadi Sioux* (1979), *Caballo canalla a la calle* (1979), *Xaguxarra* (1980-1981), *Susa* (1980-1994), *Idatz & Mintz* (1981-...), *Hegalez hegal* (1981), *Maiatz* (1982) edo *Stultifera Navis* (1982-1983); edo

15 María José Arribasek ekitaldi horren eta ekarri zituen gatazken berri ematen du: *op. cit.*, 1979, 217.-234. or.

16 José Ramón Sainz Morquillas. «70eko hamarkada. Haurtzaro triste baina atseginzalea», in *Disidentziak oro: poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras: poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*. [Erak. kat., Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián: Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, 65. or.

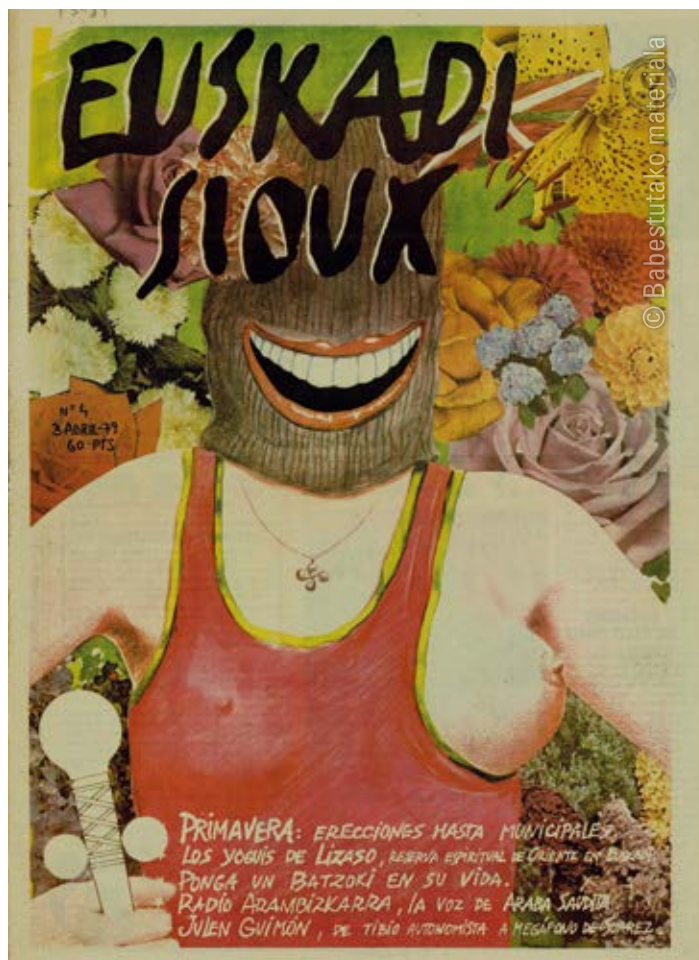
17 Simón Marchán Fiz, *op. cit.*, 2009, 81.-90. or.

18 Talde horren sorrera eta garapenaren azterketa sakona jasota dago lan honetan: Juan Manuel Díaz de Guereñu. *Cloc. Historias de arte y desarte*. Madril: Hyperión, 1999. Donostiako Koldo Mitxelena Kulturuneko Ganbara Aretoak aurkeztutako erakusketaren harira argitaratua.



△ Vicente Ameztoy
*Euskadi Siouxa*ko marrazkia
 1979
 Tinta paperean. 19 x 7 cm
 Bilduma partikularra

▷ Vicente Ameztoy
Euskadi Siouxa aldizkariaren azala
 1979ko apirila
 Fundación Sancho el Sabio Fundazioa



fanzineak, *Sanfermines 78*, *Araba Saudita* (1979), *Muskaria* (1980-...), *Destruye* (1981-1986) edo *eta kitto* (1981-1985), besteak beste. Iraupen oso laburra izan bazuen ere –zazpi zenbaki argitaratu zituzten 1979an zehar–, *Euskadi Siouxa* argitalpenaren abentura nabarmenduko dugu. Vicente Ameztoy arduratu zen irudi grafikoaz, non ETAko txanodunaren irudi zitala ironikoki itxuraldatuta geratzen zen, armarik gabeko txanodun alai bihurtuta. Rafael Castellano idazleak, ekimen eztenkari hartan parte hartu zuenak, honela idatzi zuen: «*Euskadi Siouxa*ek borroka egin zuen bere idiosinkrasia heteroklitoaren alde eta Euskal Herriak berriz barre egin zezan bere buruzaz»¹⁹. Hauek izan ziren beste idazle, artista eta aztoratzaile «sioux» batzuk: Maya Aguiriano, José María Aguirre, Josu Bilbao, Juan Carlos Eguillor, Laura Esteve, Juan Ignacio Echart, Mentxu Iglesias, Fernando Illana, Juan Mendizabal, Ernesto Murillo, Antton Olariaga, Teo Uriarte, Rosa Valverde, Jon Zabaleta, Paloma Zuloaga eta Iván Zulueta²⁰.

19 Rafael Castellano. «Euskal mugimendua (1970-1980). Política versus kulturak», in *Disidenciak oro : poetikak eta arte ekinbideak euskal trantsizio politikoan = Disidencias otras : poéticas y acciones artísticas en la transición política vasca*. [Erak. kat., Koldo Mitxelena Kulturunea, Ganbara Aretoa]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura Zuzendaritza Nagusia = Diputación Foral de Gipuzkoa, Dirección General de Cultura, 2004, 123. or.

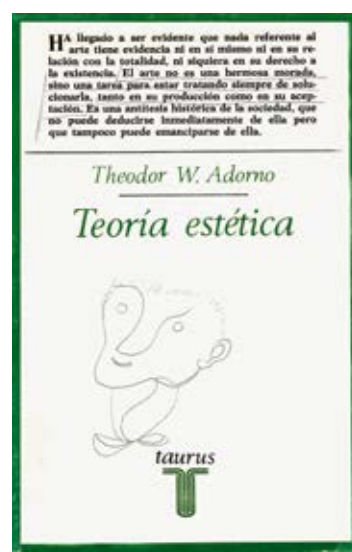
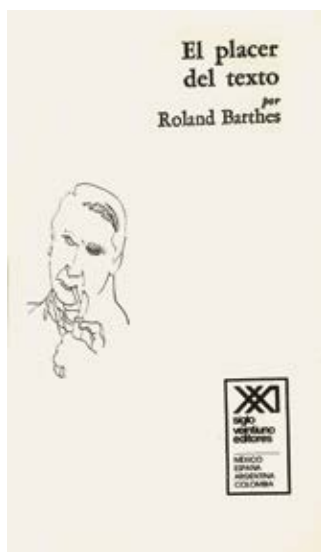
20 2001ean aldizkariaren atzera begirako bat egin nuen Bilboko Bidebarrieta Kulturgunean. Koldo Mitxelena Kulturunea arduratu zen argitaratutako zazpi zenbakiak digitalizatzeaz eta sarean jartzeaz. Hemen daude ikusgai: www.euskadisioux.org.

2. Beste haustura, ironia eta ihesbide nahiz itzulbide batzuk

70eko hamarkadan, kutsu abstraktuko pintura eta pintura informalista nagusi zirela –beren joera guztietan–, nazioarteko testuinguruan poetika berrituak agertu ziren, interesa berpiztu zutenak errealismoarekiko eta figurazioarekiko, eta bide eman zietenak aukera narratibo berriei, irudien beste hedapen batzuei. Pinturarako zero gradua bilatzea, margolana bere literaltasun piktorikora biltzeko ideia, Ad Reinhardek bikainki aldarrikatu zuena, ez zetorren bat eremu figuratibo edo errealista hainbat mailatan berrezari nahi zuten modu berriekin, zeinak liskarrean zebiltzan artearen historiarekin, munduaren esperientziarekin eta imajinatutakoarekin. Pentsagarria denaren beste figura batzuk baliabide piktorikoekin lantzen ziren, eta ez ziren mugatzen herentzia humanista bat berregitera, ezta ikusgai denaren enigma gorestera ere. Aukera guztiak zabalik zeuden pinturaren eremuan eta, batzuetan, baita beste teknika eta euskarri batzuekin sortutako espazio mestizoan ere. Keinu pinturaren joera orori lotutako bitalismoak hainbat bide izan zituen bere adierazpenerako 70eko hamarkadako euskal artean agertzen ari zen figurazio berri batean. Oinordetzan jasotako figurazioak eta errealismoek ez zituzten zalantzan jartzen pinturaren konbentzioak, eta munduaren eta gauzen irudiarekiko nolabaiteko antzekotasuna adierazten zuten, modu engainagarrian; aitzitik, figurazio berriak askatasun formala nabarmentzen zuen, esperimentera eta imajinagarria den horri forma ematen dion jardun poetikoa. 60ko hamarkadako abangoardiako artistetako batzuek desbideratze figuratibo bati ekin zioten hurrengo hamarkadan, eta joera hori arau abstraktizatzaileekin batera bizi izan zen. Artista horien artean, nabarmentzekoak dira Amable Arias, Bonifacio, Zumeta, Carmelo Ortiz de Elgea edo Isabel Baquedano.

Hurrengo paragrafoetan, azalpen batzuk emango ditut artista horiei buruz, hau da, hurrengo belaunaldian garapen dibertsifikatua izan zuen figurazio berri bat berrezarri zuten artistei buruz. Amable Ariasen ibilbidea askatasun handiz adarkatu zen sormenaren bidexka ugarietan²¹ eta askotariko saialdi kolektibo eta disidentetean. 70eko hamarkadaren hasieran, obra poetiko mestizo baterantz jo zuen: abstrakzio lirikoaren oihartzunak zituen gainazal batean grabitatzeko ageri ziren formarik gabeko figura txikiak edo figura surrealistikak. *Ikusezinak I eta II* (1972) lanak, esaterako, jolas aske eta arauen kontrako horren adibide dira. Bere artelanak marrazteko irrika nabarmenean oinarrituta, lan horiek barne hartuko dute irudimenezko unibertso bat, non bizi diren izaki bitxi eta txiki-txikiak, errealitatek ateratako pertsonaiak, figura zoomorfoak, hibridoak, espektralak edo fantastikoak, bestiario atsegin edo beldurgarriak. Bilboko Arte Ederren Museoak *Diapositibak beltzean* (1977) lana aukeratu du erakusketa honetarako. Margolan hori erlazionatuta dago beste birekin: *Piratak* (1974) eta *Bat eroria* (1977). Lan horiek modu ironikoan lantzen dute artearen historian hainbeste eztabaida sortu izan duen irudikapen piktorikoaren jolasa. Mihisearen gainazalaren zatirik handiena margo geruza batekin estalita dago, eta efektu monokromoa sortzen du. Estali gabe utzitako bi zati errektangular daude, non proiektatuta ageri diren figura txiki-txikiak. Palimpsesto edo idazketa bisual mota horrek ironia adierazten du desagerpenaren gertaerarekiko eta ikusgai denaren enigmarekiko. Hasieran emandako forma ezkutatuta, narrazio bisual posiblea zatikatzen du, eta, ondorioz, kontzienteko gara irudi piktorikoaren konbentzionaltasunaz. Keinu disruptibo horren bidez, artista kritikoki aldentzen da abstraktuen eta figuratiboen arteko eztabaida murriztailetik; hori bera egin zuen 1977ko beste lan batean ere: *Laukiak eta mairua*. Keinu hori Jasper Johnsenarekin ahaidetzen da; izan ere, 1959an jada, beste margo geruza batzuekin estali zuen bere margolan-*collage*en zati bat, eta zati batzuk utzi zituen erdizka ikusteko moduan. Edo Robert Rauschen-

21 Artista honi buruzko azterketa zehatz eta osoagoa argitalpen honetan daukazu: María del Carmen Alonso-Pimentel. *Amable Arias*. Donostia-San Sebastián : Deustuko Unibertsitatea, Filosofia eta Letren Fakultatea, 1997.



Amable Ariasen liburutegia. *Tupamaroak*, artistaren liburu eta aldizkarietako esku-hartzeak, 1966-1983
Maru Rizo Bilduma

bergek 1953an gauzatutako ekintzarekin ere erlaziona daiteke: Willem de Kooning margolan bat hartu, eta borratu egin zuen, markak bere ekintzaren trazu gisa uzteko margolan berrian, *Erased De Kooning Drawing* izenekoan. Kasu batean zein bestean, tentsioa nabari da ikusgai denaren eta estalita dagoenaren artean, azken horrek eragotzi egiten baitu hasierako konposizioa antzematea eta irakurgaitz bilakatzen baitu irudikapen osoa. Keinu kontzeptual horiek jokoan diren praktika eta poetika berrietara hedatzen dute pintura. Haren heriotza goiztiarrera arte, 1984an, Amablek etengabe esperimentatu zuen baliabide minimoekin obra plastiko eta poetiko plurala arakatzeko *collageen* bidez, koadernoen bidez, marrazkien bidez, ehunka liburu eta aldizkarietako esku-hartzeen bidez, *performance* soinuadunen bidez eta hainbat eratako euskarriak erabiliz²². Idazketa poetikoan ez ezik, Amable jarraikia izan zen arteari, estetikari eta politikari buruzko saiakera eta testu laburretan ere. Hori guztia *telos* kritiko batek bultzatuta: «Deseraikitzea. Baldin eta artea Adornok esaldi honetan sintetizatzen duena bada —eta niretzat hala da—: ‘Egungo artearen eginkizuna ordena kaotizatzea da’»²³.

Bonifacio marrazkilari oparoa, margolari tematia eta grabatzaile nahiz ilustratzaile bikaina izan zen. Gries galeriaren bidez, Merino izan zen, 60ko hamarkadaren amaiera aldera, haren pinturaren lehenengo babesleetako bat. Pintura hori itxuraldatzen joan zen: antzekotasun formalak izan zituen informalismoarekin, abstrakzio espresionistarekin eta hainbat motatako figurazioarekin, non nabarmentzen ziren halako eragin surrealista. Saura, Gorki, Alechinsky, Johns eta, azkenik, 80ko hamarkadaren erdialdetik, Matta izan ziren haren iruditeria bisuala osatu zuten eragin nagusiak. Javier Viarrek ohartarazi duenez, «agian haren lanik originalenak pertsonaia berezienak, amorfo eta anbiguenak aurkezten zituztenak ziren, gainerakoek baino gutxiago zor baitzieten beste diseinu antzemangarri batzuei»²⁴. Margolanetan eta grabatuetan izaki

22 Sormenezko unibertso esperimental hori eta 70eko nahiz 80ko hamarkadetan atzemandako haren biblioteka aztergai izan ziren komisariotzat izan ninduen *Amable Arias. Kaosari eta zoriari forma* erakusketan, Donostiako Koldo Mitxelena Kulturunean, 2013an.

23 Elkarrizketa *La Voz de España* egunkarian, 1972ko urriaren 21ean.

24 Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*. I. lib. Bilbo : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, 202. or.

formagabeak ageri dira, beldarrak, intsektuak, ohiz kanpoko bestiarioak eta munstro ludiko bezain artegarriak, haren irudimenaren desbideratzen sortuak eta ezustekoaren gozamina ohoratzen dutenak. *Jostailuak* (1975) lanean, *Triangelu urdina* (1977-1978) multzoko beste lan batzuetan bezala, kolorezko orbanekin jolasten da, eta horien gainean ikusgai denaren enigma gisa ageri da figurazkoa dena. Willem de Kooningen pintura espressionistaren oroipena oso nabarmena da aldi horretan, Viarrek ohartarazi duenez²⁵. Haren poetika adierazpen honetan dago laburtuta: «Nire margolan guztiak ikerketak dira, arazoak, zalantzak, ziurtasunik ezak, eta bilaketa horretan garapen logiko bat eta ziurgabetasun bat daude»²⁶. 60ko hamarkadaren amaieran, Zumetak eskultura mugikor eseki batzuk ekoizti zituen, kolore lauz margotutako aluminiozko plano ebakiak zituztenak; eta egur margotuzko erliebe baliotsu batzuk, pinturaren eta eskulturaren arteko tentsioa adierazten zutenak. Nolanahi ere, aukeraketa horrek ez zuen jarraipenik izan haren ondorengo ibilbidean. 1975 inguruan kolore eta narrazio bisual askotarikoen figurazio espressionista eta nabarrari ekin zion, eta eraikuntza modu horren sintesi ona da *Gizakia-espazioa-gauzak*, formatu handiko margolana, urte horretan sortua. Haren sen piktorikoan kaosa hedatu zen, Alemaniako neoespressionismoei asko zor zien enfasi keinuak eta kromatiko baten bidez. Pinturaren iraunkortasuna posible den zerbait ikusgai jartzea bada, sortze bidean den mundu bat ikusgai jartzea, Lyotardek *Discourse, figure* (1978) saiakeran gogorarazten zuenez, Zumetak pasioz aplikatzen du. Figurazio sortu berri hori, 80ko hamarkadako *Papiroak* lanetan izan zuena, agian, adierazpen lortuena, beste konposizio serie abstraktuago batzuekin tartekatu zuen; beste lan horietan hondoak grisak ziren, eta ez zeuden hainbeste keinu, orban eta trazu nahasita. Horrelakoa da, adibidez, erakusketa honetan aurkeztu dena: *Pintura* (1977).

Darío Villalba artista esperimentalenetako bat da, eta argazkigintza eta pinturako irudi hibrido serie garrantzitsu eta luzeak sortu zituen, batzuetan kapsulatu egin zituenak, hala nola *Itxaronaldi zuria* (1974) lanean. Lan horietan, formatu handietan bezala, murritzeta kromatikoak areagotu egiten du irudien enfasi dramatikoak. Haien figurazioak irudikapen, afektu eta desira sintesi bat ezartzen du, noraez aszetiko eta mistiko batean. Carmelo Ortiz de Elgeak, bere ibilbide piktoriko luzean, askatasun handiz modulatu zuen paisaiekiko txera etengabe bat, zeina bihurtu baitzuen irudi abstraktu edo figuratibo. Lehenengo aldiko lanetan nagusi izan zen 60ko hamarkadan oso boladan zegoen informalismo materikoa, baina ondoren paisaietan kamuflatzen zela zirudien figurazio baterantz jo zuen, hala nola *Figurak paisaiarekin* (1970) lanean. Paisaian, *topos* enigmatiko eta «morfologia nabarreko» gisa ulertua, figura berriak biziko dira, batzuetan paisaiarekin nahasita. 80ko hamarkadan, aipatutako indar formal eta espresiboak ondoz ondo agertu ziren elementu abstraktu eta figuratiboak biltzen zituzten lan irekiagoetan²⁷, batzuetan atmosfera grabitatzaila batean edo ikuspegi katramilatuzko jolas ezinezko batean elkartuta. Haren margolan gehienetan, espazioa destokitu eta dibertsifikatu egiten da, eta ez dago lanaren ibilbide semiotikoa antolatuko duen erdigunerik: bidegurutzetako bat izango balitz bezala, hainbat aukera adierazgarri dauzka aurrean gure interpretazio gaitasunak.

Figurazio berriaren espektoan kokatuta dago, halaber, Isabel Baquedano, Danok taldearen saialdi zapuztuan parte hartu zuena; urte batzuk geroago Iruñeko Eskola deritzonaren katalizatzaileetako bat izatea aitortu zioten. Herentzia sinbolistak, surrealistak eta batzuetan popak hartzera irekia zegoen, eta haren figurazioa enfasi alegorikoak zituzten errealismo berrien baitan kokatzen zen. Nolabait ere, irudian erabiltzen zuen

25 Javier Viar, *op. cit.*, 2017, 198. or.

26 Ángel S. Hardinguey. «La pintura también deja cicatrices : entrevista con Bonifacio», in *Bonifacio*. [Erak. kat.]. Madril : Antonio Machón galeria, 1998, 11. or.

27 Ortiz de Elgearen ibilbide piktorikoa markatu zuten aldi eta norabideei buruzko hurbillketa zentzuzko bat Javier Viarren testu honetan dago jasota: «El paisaje del origen», in *Carmelo Ortiz de Elgea : 1980-2003*. [Erak. kat., Madril: Hiribilduko Kultura Zentroa]. Madril : Udala, Arteen Zinegotzigoa, 2003.

hondar enigmatikoak –*Autobus geltokia* (1978) adibide ona izango litzateke ildo horretan– arindu egiten zuen irudikapen mimetikoak, eta esperientzia estetiko konplexuagoa aktibatzen zuen. Dimentsio sinboliko hori trinkoagoa izango zen geroko lanetan.

Vicente Ameztoy artista goiztiarra izan zen: 1967an egin zuen lehen bakarkako erakusketa, Gaur taldeari lotuta zegoen Barandiarán galerian. Hark berregindako irudimenezko unibertsoa adierazpen bisual erabatekoa da, zeinetan goraiatzeko duen gizatiarra denaren eta erreala denaren metamorfosia eta hedatzen duen nahitasun adierazgarri bat giza existentzia zeharkatzen duten dualtasun eta paradoxen jolasarekiko. Haren lanetan behin eta berriz ageri dira nortasunaren jolasak: kamuflajeak, maskarak, gardentasunak. 70eko hamarkadan bere poiesis piktoriko originala definitu zuen, zeinak bazuen asmo narratibo bat non landagunea, eremu hiritarra eta paisaia industrialak poztasunez edo mehatxuz betetzen ziren. Sinbolismo bitxia, sailkaezina, hainbat iturri heteroklitotatik atera zuen; iturri horietako batzuk ziren Richard Daad, Magritte, Antonio López, Joseph Cornell, H. J. Syberberg eta Warhol. *Izenbururik gabea [Poxpoliñak. (Arias navarro)]* (c. 1978) da erakusketarako aukeratutako margolana, eta artistaren teknika eta figurazio ironiko-kritikoaren ikuspegia laburbiltzen ditu. Umore urratzaile eta askatzaile presente dago, halaber, haren figurazio xeblean eta *Euskadi Sioux* (1979) aldizkariaren diseinuan edo *Zeruko Argia* (1978) aldizkariaren azalean. Kutxen produkzio baliotsua du, eta hainbat kartel diseinatu ditu ekimen kultural, politiko edo sozialetarako²⁸.

Andrés Nagel izan zen pinturaren, arte grafikoaren edo diseinuaren eremuko beste artista berritzaileenetako bat, 70eko hamarkadako euskal artean. Inoiz ez du interesik izan espekulazio teorikoekiko; aitzitik, bere lana intuizio obsesibo eta irrazional batetik sortzen dela dio. Bere ekintzan kontzentratuta egonez gero, «joerak ez zaizkio batere axola»²⁹. Prestakuntzaz arkitektoa, Nagelek arretoa berritua eskaini zien konbentzio eskultoriko eta piktorikoen arteko desplazamenduei eta hibridazioei, komikoa eta tragikoa denaren artekoei, antzeman-garria eta bitxia nahiz surrealista denaren artekoei. Haren lanen desplazamendu, errepikapen eta destokitze figurak askatasun sortzailez azaleratzen dira, eta gehienetan ironia sailkaezina biltzen dute. Emaitzak dei egiten die beti gure begiradari eta hartzaileak herentzian jasotako konbentzioei. *Konbinazio irabazlea* (1975) arteak gure interpretazioaren ziurtasunak galarazten dizkigula adierazten duen sintoma bat izango litzateke. Beira zuntzez eta poliesterez eraikitako pieza horrek eta artista bisual honen beste askok sistema ironiko oso bat dute, presentzia handia duena haren jardunbide artistikoan. Kasu honetan, esan genezake bi zentzu eremu desberdin aktibatzen direla izenburuaren eta irudikapen eskultorikoaren artean. Zakur garailearen garaipena ezin da bereizi bosgarren figuraren porrotetik; edo, beste modu batean esanda, lehenengo figura errepikatu eta destokitu egiten da pixkanaka, segida tragiko batean zehar, lur jota amaitzen duen arte. Hala, garaipena prekario bihurtzen da, eta esan liteke nolabaiteko analogia duela giza existentziaren ibilbidearekin, zeina mehatxatzen baitute kaosak, hondamendiak edo desagerpenak. Erosen eta tanatosen arteko gatazka etengabea, giza izaera laburbiltzen duen bultzada nietzschearra, *vis formandi* eta *libido formandi* direlakoak gure ahalmen sortzailearen ezaugarri gisa; horrek guztiak forma ezezagunak eta jolas kritiko ludikoak edo hutsalak sustatzen dituen esplorazio artistikoa susper dezake. Eta hortxe dago arteen ahalmen askotarikoa eta semantikoa forma emateko itzal tragiko bat daramaten eguneroko egoerei, izan hutsalak edo garrantzitsuak. Nagelek antzeko beste pieza batzuk sortu ditu, non arte bisualetako mugimenduaren irudikapena arazo formaltzat hartzen den.

28 Artista bizi zen artean egin eta haren lana laburbiltzen duten bi erakusketak *Karne & Klorofila* (Donostia, Arteleku, 1990) eta *Eliztarrak-Mundutarrak* (Donostia, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2000) izan ziren.

29 Andrés Nagelen eta Alberto Rementeríaren arteko elkarrizketa *Lápiz* aldizkarian, 99.-101. zenb., 1994ko urtarrila-otsaila-martxoak, 228. or.

Juan José Aquerretak Iruñeko Arte eta Lanbide Eskolan eta San Fernandoko Arte Ederren Eskolan ikasi zuen, eta bere ibilbide artistikoan keinu arin eta neurritz baretuko espresioa duen figurazio bat eratu du. Haren konposizio kromatikoek sotiltasunez bereizitako zelaia ordenatzen dituzte, eta oihartzun metafisikoak eta ezordukoak dakartzate gogora batzuetan. Haren margolanek sakontasun formalaren gabezia moduko bat dute, eta horrek azpimarratu egiten du gelditasun eta atseden giro jakin bat. Baina esan genezake beste era bateko sakontasuna biltzen dela haren figurek, autorretratuek edo kutsu morandiarreko natura hilek iradokitzen duten atmosfera misteriosuan.

Juan Luis Goenagak bere landa habitateko paisaiak berregiten ditu, baita hirian izandako esperientziako paisaiak ere. *Belarrak* seriea 70eko hamarkadako lehen urteetan margotu zuen, eta erritmoak, ondulazio barrokoak eta bilbe katramilatuak erabili zituen paisaiaren esperientzia bat adierazteko. Serie hori zabaltzeko beste bat sortu zuen, *Sustraiak* (1973-1977), non luzatu egin zuen naturarekiko eta telurikoa den ororekiko arreta estetiko, antropologiko eta arkeologiko hori. Lan horiek ezaugarritzat dute informalismo materiko trinkoa, batzuetan ukitu naturalistak dituena. Era berean, bere desbideratze figuratiboan –testuinguru hiritarrei lotuagoa–, ez zen arindu tentsio espresionista, nahiz eta fauvismora hurbildu zen kolorearen eta keinuaren erabileran.

Beste irekiera batzuk Xabier Morrásék bere fotomuntaketekin, atzemandako irudiekin edo erliebeko margolanekin hedatutako pop kutsuko figurazio kritikoaren eskutik iritsiko ziren; edo Pedro Osésen figurazioaren eskutik, zeinak antzekotasunak zituen Ipar Amerikako komikiarekin eta poparekin. Mari Puri Herrero, Daniel Tamayo, Alberto Rementería, Alfonso Gortázar, Pedro Salaberri, Joaquín Resano, Pello Azketa edo Ramón Zuriarrain izan ziren figurazioaren eta errealdismo berriaren espektro berritzaile horretan parte hartu zuten beste artista batzuk. Jesus Mari Lazkano Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultateko irakaslea da 1982az geroztik; bertan ikasi zuen, eta bere ibilbidean zehar artearen memoriarekiko arreta enpatiko berezia agertu du –Mantegnaren, Leonardoren edo Brueghelen atzealde paisajistikoak berregiten ditu–, aspaldidaniko interesa du hondakin eta aztarna klasiko edo modernoekiko, eta nolabaiteko kutsu erromantikoa duen naturalismo enigmatikoa. Lazkanok bikainki menderatzen du pinturaren teknika, eta New Yorkeko, Vienako, Bilboko edo Erromako paisaia hiritarren, paisaia industrialen edo lorategien inbentarioa osatuz joan da. Paisaia antzemanak edo irudikatuak. 70eko hamarkadaren erdialdean aurkeztu zituen bere lehen erakusketak. Irekiera alegoriko eta malenkoniatsu baten bidez errealdismo konbentzionaletik aldenduta, 80ko hamarkadaren erdialdean ingurune eta arkitektura industrialei buruzko memoria arkeologiko bat jaso zuen *Zatikatuaren goraldi liluragarria* (1986) eta beste lan batzuetan. Hiriko paisaia industrialei erreparatzen dien errealdismo horrekin bat egin zuen beste artista bat Raúl Urrutikoetxea da.

Abstrakzio informalistak, hainbat deklinazio espresionista eta keinuzkoekin, garapen berriak izan zituen 70eko hamarkadan. Hainbat artistek egina zuten hautu hori aurreko hamarkadan. Rafael Ruiz Balerdi Madrilén bizi izan zen 1963tik 1972ra, baina hori ez zen oztopoa izan 1966an Gaur taldearen sorreran parte hartzeko. 70eko hamarkadan, abangoardiako musikaren zabalkundea eta sorrera sustatu zuen taldeak. Marraskia gutxi bezala menderatzen zuelarik, distira figuratibo eta errealdistako kosmos bisual abstraktua eratzen joan zen. Bera izan zen, zalantzarik gabe, ekintza pinturaren artista adierazgarrienetako bat; pintura horretan, mobilizatu egiten da, pintatzean, gorputzarekiko lotura sentibera eta irudizko pultsioa. Haren egiazko pintura jatorri gestualekoa da, eta sorta kromatiko liluragarria du. Bere ekintzaren errepikapenak, hertsagarri eta malenkoniatsu bitartekoak, sortu berriaren eta etenik gabe atzeratuaren botere faktikoa lortu nahi duela ematen du. Distira gorri, berde, marroi edo urdinen antzera, bere lanak harrera enigmatikoa bilatzen du, ekintza piktorikoaren semiosi atsegingarria, agindu eta letania laikoaren antzera. Honela idatzi zuen:

«errepikapena bizitzen ikasi behar da»³⁰. Hortaz, haren pinturak «labirinto batean galtzearen esperientzia pertsonalaren» berri ematen zuen, «zeinetan ekintzak baino ez duen zentzua ematen». Kaligrafia zehatz eta kontzentratuaren eta marra irekiagoaren artean kulunkatuz, eta ospakizun kromatikoz beterik, eguneratu egiten zuen, Viarrek adierazi bezala, «memoria piktoriko bat –Velázquez eta Monet zirelarik jakinduriaz barneratu zituen eragin segidaren buru–, inoiz baino askeago, prozedura informalistak abiaburu hartuta, baina ekintza pintura ororen emaitzetatik oso urrun»³¹. *Lorategi handia* (1966-1974), *Erraldoiak* (1972) eta *Venezia* (1964-1972) izan ziren etorkizunean haren lanaren zentzua eta erronka formalak markatu zituzten lanak, zeinetan lerroen eta orbanen jokoak eta kolorearen hedatze bikainak amaierarik gabeko enigmei zabalik dagoen zeharkaldi poetikoa eta kognitiboa adierazten duten.

José Antonio Sistiagari, 1955 eta 1961 bitartean Parisen egindako egonaldian, keinuan eta abstrakzio liri-koan sendotutako pintura, borondatezko baretasuna defendatzen zuen herentzia zen batekin lotu ohi zena, interesatu zitzaion. Beste alde batetik, betidanik inplikatu zen, modu aitzindarian, haurtzaroko hezkuntza plastikoaren eta aurrerapen pedagogikoen alde. Era berean, berritzailea izan zen, 60ko hamarkadaren amaieraz geroztik, pintura euskarri filmikora zabaltzeko prozesuari dagokionez. *ere erera baleibu icik subua aruaren...* (1968-1970) filma da pinturaren eta zinemaren arteko hibridazio horren erakusgarri. *Bizi-ekintza. Gure arbasoen omenez* (1970) lana multzo baten barruan sartzen da, zeinetan kaos gestual batek tentsio sail bat eta dinamismo kromatiko liluragarri bat eragiten dituen. Ozeano Barean egindako itsas bidaia batean kartoi gainean tintaz marraztutako hainbat lanek ere, *Maelström* edo *Hedapena* (1973) izenburukoak esaterako, nahasmendu liluragarria eragiten dute.

Gabriel Ramos Uranga, marra txiki-txiki keinu errepikatuarekin –berezko kaligrafia bat balitz bezala–, konposizio dinamikoak osatzen joaten da, ekialdeko kutsuarekin edo Tobeyrenarekin. Horrela adierazten du, esaterako, *Konposizio-pintura* (1979) lanean. Juan Miegengan, aldiz, konposizioaren borondatea nagusituko da keinuzko pultsioaren gaineratik. Haren pinturretan kaleidoskopio efektu moduko bat ikusiko da, kolore eremu gutxi-asko definituen bitartez. Jarduteko modu horren arabera egina da *Izenbururik gabea* (1974) lana. Handik urte batzuetara, arreta berria eskaini zion diagonalari bere poetika eraikitzailean. Errepikatu egingo du osagai hori, eta kaosaren eta ordenaren hazi gisa jardungo du. Ondoren, lerro, forma eta kolore sorten konposizio nahastuetara joko du. 80ko hamarkadaren lehenengo erdialdearen tarte batean, pintura bizkorrago bat landu zuen, inkontzientea ekintza bat-batekoago baten bitartez askatzeko helburuarekin. Honela dio Miegek: «Abstraktutik abiatzen naiz, eta abstraktutzat hartzen dut ezezaguna, hutsunea, zeinetan sortzen den adierazpena. Prozesu horren ondoren, formak eta koloreak gelditzen dira egiaz denboraz kanpokoaren denaren lekuko gisa»³².

70eko eta 80ko hamarkaden artean, zeregin urratzailea bete zuten, hainbat norabidetan, zenbait artistek. Esther Ferrer, Morquillas eta Roscubas anaiak daude hastapeneko ibilbide horretan. Ferrer da ekintzako artearen artista aitzindarietako bat, 1966an sortutako Zaj taldean parte hartu zuenetik, Juan Hidalgo eta Walter Marchettirekin batera. Handik urte batzuetara, eta bera bakarrik ordurako, *ESPECTÁCULO/OLUCATCEPSE* (1971) *performancea* aurkeztu zuen: soinu poema bat, bi ahotsetan. Ferrerrek berak azaltzen duen moduan, ahots batek letra xehez dauden karaktereak esaten ditu, eta beste ahotsak letra larriz idatzita daudenak, aldi berean batzuetan, txandaka besteetan. Ezkerretik eskuinera edo eskuinetik ezkerretera irakur ditzakete;

30 *Balardi* : *la experiencia infinita = azkengabeko esperientzia*. [Erak. kat.]. Bilbao : Rekalde Erakusketa Aretoa = Sala de Exposiciones Rekalde ; Donostia-San Sebastián : Koldo Mitxelena Erakusketaretoa = Sala de Exposiciones Koldo Mitxelena, 1993, 47. or.

31 Javier Viar. «Balardi : el camino final de la libertad», in *Balardi*. [Erak. kat.]. Bilbao : Arte Galería La Brocha, 2000, 12. or.

32 Santiago Arcedianok bildua, *Juan Mieg*. [Erak. kat.]. Vitoria-Gasteiz : Centro Cultural Montehermoso Kulturunea : Gasteizko Udala, 2004, 12. or.



© Babestutako materiala



Esther Ferrer
Intimoa eta pertsonala
1977
Lerin Atelierrean egindako argazkiak, Paris

era horretara, «espectáculo» esate baterako, «OLUCatcepse», etab. bihurtuko da. Nahi adina bariazio egin litezke, ahots bakarraren irakurketa barne. *Performancea* beti egon da presente artistaren ibilbidean, helburu berritzaile eta urratzailearekin betiere. Egoera ezezagunak, gogoetatsuak eta aztoratzaileak sortu nahi ditu bere ekintzetara joaten direnengan/parte hartzen dutenengan. Horrez gainera, denboran zehar ez dio lan kontzeptualak egiteari utzi: *Artistaren eskuak* (1970) izpigramak, 1987an abian jarritako *PI* marrazki saila eta 1988. urteaz geroztiko zenbaki lehenen inguruko bariazioak —zeinetan ikertzen dituen harreman matematikoak eta harreman enigmatikoak lan bisualak sortzeko—, guztiak dira bere bilaketa poetiko-kontzeptualaren beste erre-gistro batzuk. *Intimoa eta pertsonala* (1977) ekintza hainbat egoera eta testuingururen aldagaitan itxuraldatu da denboran zehar.

José Ramón Morquillas, pintorea, eskultorea, *performera* eta aztoratzaile malenkoniatsua, arlo artistikoan zein instituzionalean³³, 60ko hamarkadan hasi zen, berak adierazi bezala, «plastika abstraktu-espresionistan, baina berehala hartu zituen hizkuntza geometriko arrazionalistako osagaiak, eta gerora ez nituen alhora utzi nire ibilbide osoan. Bidean Oteiza, Mondrian, Van Doesburg eta errusiar konstruktibistetatik hartu nuen informazioa»³⁴. Pinturaren eta erliebearen artean, bide erdian —eta *minimalaren* nolabaiteko kutsuarekin—, egurrari itsatsitako oihalean margotutako piezak egin zituen, eskematismo geometriko beltz edo gorriz, hondo zuri trinkoaren gainean (1973-1974). Oinarrian arraila geometrikoko estela bertikalen seriearekin jarraitu zuen (1975), eta 1976. urte aldera amaitu zuen ohol zuri gaineko marradunen zikloa. Une horretatik aurrera hasi zuen *Argalario mendiaren sistematizazio proiektua* (1976-1981). Horren bitartez, *land art* izenekora eta arte kontzeptualaren ikuspegietara hurbildu zen. 1978an aurkeztu zen lehen aldiz proiektua, Castel Ruiz Kultura Zentroan. Argazki, mapa, objektu, prozesu, plano, marrazki, liburu eta eskulturez osatutako gailu bat, zeinaren bitartez ekin zion prozesu arkeologikoko eta ikerketa artistikoko prozesu bati. Artearen bilbearen lehiakortasun gero eta handiagoarekin eta haren politizazioarekin gogaiturik, asmo probokatzailerik eta dadaistarekin sortu zuen, Benito Guerrarekin batera, Euskadiko Alderdi Surrealista iragankorra. Roscubas anaiek ere parte hartu zuten haren ekintza batzuetan. Beste erregistro pragmatiko batean —ez zena erakundeen nolabaiteko jabetzetik libre egon—, Bilboko Aurrezki Kutxaren Kultura Aretoa zuzendu zuen 1978 eta 1988 urteen bitartean; garrantzizko zeregina bete zuen ingurune artistiko garaikidearen sustapenean. Zorroztasun ironiko handieneko ekintzetako bat *Duchampen isiltasunetik Beuysen zurrumurrura bitarteko hitz guztiak, Oteizaren oihuren bitartez* (Gasteiz, 1982) izan zen; Duchamp, Beuys eta Oteizaren aipua txertatu zituen. Hasieran, *Quousque tandem...!* lanaren pasarte bat irakurtzera mugatzea zen asmoa. Hain zuzen, irakurketa labur horrek, ekintzaren bilakaeran, liburu osoa irakurtzeko ahalegin bat ekarriko zuen ondorioz³⁵. Garai horretako beste ekintza-instalazio bat, testuar-teko jabetzeen jokoa luzatzen duena, *Bazkaria belar gainean* izan zen, Windsor galerian aurkeztua. Eskultura organikoaren sailarekin beste ziklo bati ekin zion, zeinak, besteak beste *Delirium tremens* (1982) instalazioan txertatu zituen eta, *Argalario* proiektuan aurreratu bezala, norabide antropologiko eta arkeologikoa hartu zuen jardun artistiko batean. Handik urte gutxitara, *Mitoak eta delituak* (1985) erakusketan parte hartu zuen, Badiola, Bados, CVA (Moraza eta Fernández) eta Irazurekin batera. Erakusketa hark, zeina Bartzelonako Metrònom galerian eta Bilboko CAMEko Kultura Aretoan aurkeztu zen, eskultura garaikidearen urrats aldaketa utzi zuen

33 Artista horren ibilbidea berrikusteko, ikus Iñigo Sarriugarte. «Rebelde con causa : la obra artística de José Ramón Sainz Morquillas en los años 80 y 90», *Bidebarrieta : Revista de humanidades y ciencias sociales de Bilbao*, 19. alea, 2008, 409-432. or.

34 José Ramón Sainz Morquillas. «Crónica de una Vanguardia. Morquillas, una plástica racionalista», elkarrizketa Anna María Guasch-ekin *Egin* egunkarian, 1977ko abenduaren 17an, 16. or.

35 Morquillasek dio: «ekintza horrek elezahar bat eragin du, izan ere, gertatutakoa ez zen horrenbestera izan: atezainak bukatzeko esan zidan, geroago, amaitzen ez nuenean, argia itzaltzen zuen, eta irakurtzeari uzten nion; ondoren, argia pizten zuenean irakurtzen jarraitzen nuen, utzitako leku berean, eta azkenik, polizia deitu zioten, baina haren ustez gaia ez zen beren eskumenekoa. Azkenik, jendea joan egin zen, pertsona bakar bat gelditu zen arte, eta hor amaitu zen kontua» (Sarriugarte, *op. cit.*, 416. or.).

agerian. *Edukiontzia* (1985-1986) lanak, erakusketa honetan presente dagoenarekin batera, printzipio objektual bat eta garai primitiboetako ontzi edo tresna funtzionalen alegoria bat baieztatzen du. Egurrez eta paperez egindako pieza arinak, *Barakaldo* (1987) esate baterako, edo Lope de Aguirreri buruzko instalazioak osatzen dituzten piezak, edo *Mitoak eta delituak* erakusketan aurkeztu zituenak, konfigurazio material eta eraikuntza konfigurazio berriak inauguratu zituen urte horietako euskal eskulturan.

Fernando eta Vicente Roscubas anaiak era askotako praktika artistikoetan zehar ibili dira, ez oso modu kontentzionalean. Oso modu aske eta lotsagabeen esan liteke pinturan, eskulturan edo instalazioetan barrena ibilitako joera bakar bat ere ez zela haientzat arrotza izan. Xabier Sáenz de Gorbearen hitzetan, «Rosclubas anaien erakusketek aniztasuna onartzen dute, ugariak dira proposamenei, materialei, prozedurei eta kezkei dagokienez. Asmoen eta emaitzen benetako collage bat egiten dute»³⁶. Eklektizismo formal moduko bat, bai banakako jardunean bai taldeko jardunean, hartzen dute beren gain, lotsarik gabe eta ziurtasun ironikoz. *Serie tolesgarriak, 1. zk.* (1980) lanarekin, Vicente Rosclubasek prozesu eraikitzaile bati ekin zion, etorkizunean zabaltzen joango zena, Fernando anaiarekin batera, puzzle irudi bat osatzeko, paper ploteatu ugari tolestuta. Anizkunarekin eta bereziarekin jokatzeko dute, zenbaitetan diseinuaren edo artearen historiarekin zerikusia duten irudi abstraktu edo figuratiboak osatzeko. Beren *Memoria pintatuak* (1980-1981) poliptikoan, forma bisualean historia bat kondentsatu zuten, estilema moduan kodifikatuta. 1981eko erakusketa zela-eta, Bilboko Windsor Kulturgintza galerian, katalogo bat argitaratu zuten, eta bertan «Arte postkontzeptuala?» testua agertzen zen, zeinetan adierazten zuten: «praxiaren dualtasun bat erauzi nahi dugu, objektuaren erabilera estetiko eta sozialaren balioa leheneratu eta prozesu artistikoa hartu nahi dugu ezagutzaren iturritzat, egiaztapen intelektiboetarako»³⁷. 80ko hamarkadan, behin eta berriro errepikatu zen galdera hori azaleratzen ari zen artista bilbe berriaren baitan; artista horiek, Arte Ederretako Fakultatearen inguruan, ibilbide garaikide berriak izenpetu zituzten euskal artearentzat.

3. Partida amaiera modernoa: postmodernismoa eta dekonstrukzioa

Gauza jakina da 70eko hamarkadan zabaltzen joan zela paradigma berrien arabera artearen ideia, zeinak iragartzen hasiak ziren 60ko hamarkadako haustura artistikoetan, artearen eta ez-artearen arteko mugak porotsu bihurtu ziren arte. Krisi hori areagotu egin zen izaera postmoderno hasiberrian, modernotasunaren –eta ez horrenbeste haren alternatibaren– geruza berankortzat hartuta. Orainaldi zatituak, bere izaera modernoan/postmodernoa, Castoriadis-en azterketa erreferentziatzen hartuta labur daitekeen egoera-irudi bat erakusten du, hiru alderdi zalantzan jarriz: 1) historiaren ikuspegi orokorra, aurrerabide edo liberazio gisa; 2) arrazoi uniforme eta unibertsal baten ideia; 3) esfera kulturalen (esate baterako, artea eta filosofia) arteko bereizketa zorrotza, azpian dagoen arrazionaltasunaren edo funtzionaltasunaren printzipio bakar batean oinarrituko litzatekeena³⁸. Historiaren zein artearen ikusmolde teleologikoak modernotasunaren krisiak zalantzan jartzen dituen kontakizun handien (arrazoiaren eta aurrerapenaren gurtza) barruan sartzen dira, eta horien lekuan, errealitateari eta artearen estatutuari buruzko interpretazio ugari azaleratu dira, Lyotard, Vattimo, Huyssen eta beste hainbat pentsalarik azpimarratu bezala. Ez da konpondu estetikaren eta politikaren arteko dikotomia edo antagonismoa, eta etorkizunean ere ez da konponduko. Eta eremu horretan, Huyssenek esan bezala, kontua «ez da politikaren eta estetikaren, historiaren eta testuaren, artearen

36 Xabier Sáenz de Gorbea. *Arte y artistas del País Vasco*. Bilbao : [z.g.], 2002, 121. or.

37 Aipatua in Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*. II. lib. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, 708. or.

38 Cornelius Castoriadis. «La época del conformismo generalizado», in *El mundo fragmentado*. Buenos Aires : Altamira, 1993, 20. or.



Txomin Badiolak komisariatutako *Oteiza. Xede esperimental*a erakusketa antologikoaren katalogoa, 1988

konpromisoaren eta helburuaren arteko tentsio produktiboa ezabatzea. Tentsio hori areagotzea da kontua, arteen eta kritikaren barruan berraurkitzeko eta birpentsatzeko besterik ez bada ere»³⁹. Vattimok defendatu duenez, «anbiguotasunaren esperientzia, oszilazio eta deserrotze gisa hartuta, osagarria da artearentzat; horien bitartez baino ezingo da artea sormen eta askatasun gisa itxuratu (oraindik ez, baina azkenean bai beharbada), komunikazio orokortuaren munduan»⁴⁰. Elkarri lotutako krisi ugarien etorkizun horretan, arte garaikideak ezin du saihestu eszena *glokal* baten testuinguruan kokatzea (hau da, globala eta, aldi berean, tokikoa-nazionala).

80ko hamarkada paisaia kultural eta filosofiko modernoaren dislokazioarekin hasi zen; paisaia horietan kosmobisio eta krisi berriek beste denborazkotasun historiko-sozial batzuk bultzatuko zituzten, baina elkarrekin biziko dira ingurune moderno/postmodernoan. Arteen esparru espezifikok, egoera berria era honetara labur liteke: artearen ideien beraren gaineko dinamika inposiboa bizkortu eta zabaldu egiten da, modalitateak eta dagozkien diziplinen mugak zatitu eta, aldi berean, hibridatu egiten dira, arautzeko tentazio oro aurkaratuz. Poetika eta praktika desberdinen –manifestu modernoak, nortasun estetiko eta politiko jakin bat mugatzeko ekintza gisa hartuta, galdu egin du indarra– arteko muga irristakorrek aukera eman dute *terrains vagues* ezezagunak eratzeko, posible diren arte guztien artetik bat hartzen duen paisaia garaikidearen baitan. César Airak bete-betean asmatu zuen defendatu zuenean, 1970. urteaz geroztiko nazioarteko testuinguruan, mugimendu artistiko modernoak eta haien eratorriak «arte garaikidea» izendapenaren barruan bilduta geldituko zirela, eta hura «modernismoaren teleologiaren gauzatzea izan zitekeen. Dagoeneko ez da etorkizunaren heraldotzat onartzen, denboraren etorkizuneko bilakaeratzat, baizik eta orainaren gauzatze argi eta garbitzat»⁴¹. Arte garaikidearen «eragiketa» deituaren oinarria izango zen «denak egon behar du onartua, sortzen denak eduki dezan arteari eskatu beharko geniokeen balio askatzailea»⁴². Premisa horretatik abiatuta, Adornorekin ahaidetzen da Aira –1970ean argitaratutako *Teoría estéticoa* saiakeran adierazi

39 Andreas Huyssen. «Cartografía del posmodernismo», in *Modernidad y postmodernidad*. Madrid : Alianza, 1988, 189-248. or.

40 Gianni Vattimo. *La sociedad transparente*. Barcelona : Paidós, 1990, 154. or.

41 César Aira. *Sobre el arte contemporáneo*. Barcelona : Random House, 2016, 34. or.

42 *Ibid.*, 43. or.

zuen artean dena bihurtu dela posible–, baieztatzen baitu artearen izaera berria «edozer gauzaren magma hori» izango litzatekeela⁴³.

Artean, paradigma berrietarantzko martxa aldaketa, zeinak baieztatzen duen garaikidetasun espezifiko bat, intentsitate kritikoz hautematen da 70eko hamarkadatik 80ko hamarkadara. Faktore askok parte hartzen dute horretan: testuinguru historiko-sozialak bere mugak eta desilusio hasiberriak erakusten ditu; artearen testuinguru espezifikoa, berriz, herentzia modernoek bilbatzen joango da, edo italiar transabangoardiaren distira mitiko eta kontserbadoreez. Beste «neo» –abstrakzio geometrikoa, kontzeptuala, figurazioa⁴⁴– eta «post» joera batzuk agertzen dira arte garaikidearen existentziaren beraren krisiarekin eta paradoxekin –ideia hori bera «adierazpen su-emailea» izango litzateke Marc Jimenezentzat⁴⁵–, beren mugei eta erronkei buruzko ezin konta ahala urraketa; eta baita jardun artistikoari, eta haren deribei eta teorizazioei, laguntzen dioten edo horretan esku hartzen duten espekulazio eta teoria unibertso oso bat ere. Aurreko guztia, artearen euskal ingurunearen testuinguru berezian, belaunaldien arteko beste sentiberatasunen azaleratzearekin lotuko da, beste esperientzia eta bidaiekin, nazioarteko giroaren ezagutza hobearrekin –*povera*tik *minimalera*, hainbat joera kontzeptualetatik igaroaz tartean– eta abangoardia historikoen ondareen berrirakurketa kritikoekin, eta orobat dago, zeharka, Oteiza edo Beuys artisten eragina hainbat artistengan. Badiola izan da bere ibilbidearen osaeran zein beste artista batzuen egituraketan, esate baterako Bados edo Morazarengan, artista horiek izandako itzala gehien aztertu duen artistetako bat. Oteizaren eta Beuysen proiektu artistikoak, zein bere espezifikotasunekin, arrakastarik gabeko ahalegintzat hartu ziren, baina «beren helburuak ameslariak ziren eta intentsitatez ekiten zioten, horrek guztiak azaltzen du nolako itzal luzea (bakoitza bere testuinguruan) izan zuten gaur egungo artearen kezketan»⁴⁶.

80ko hamarkadako lehenengo urteen testuinguruan, Arte Ederretako Fakultateari lotutako artista gazteen konstelazio batek elkarrizketen, afektuen eta jarreraren lotura ezarri zuen, eta hori Euskal Eskultura Berria izendapenaren bitartez jarri zen agerian. Nagusiki Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Elena Mendizabal eta Pello Irazuri buruz ari gara. Ez dute talde konbentzional bat osatzen, eta ez dira manifestu baten bitartez sortu; aitzitik, hautazko zaletasun sail batek, bidaiek eta atzerrian egindako egonaldiek, arteari buruzko hurbilketa kritikoak –abangoardia konstruktibistetatik abangoardia kontzeptualera, Beuysengandik igaroz–, estrukturalismoari, formalismoari, pentsamendu postmodernoari eta psikoanalisiari buruzko irakurketen eraginak lagundu egingo dio bat-egite horri eta belaunaldiari dagokion sentiberatasun jakin bati. Morazaren hitzetan, «minimalismoaren, kontzeptualismoaren eta adiskidetasun-politiken bidegurutze horretatik sortzen gara, beraz, edo, beste era batera esatearren, orainaldian barneratzeko eskakizunetik»⁴⁷. Eta Oteiza, erreferentziazkoa beti artearen teoriari eta praxiari buruz jarduteko, lilura eta ikerketa helburu izan zen. Formaren mugak izan ziren beren eztabaida eta ikerketen ildo nagusia, eta Oteizak ikerketa kasu muturrekoa eta ereduzkoa eskaintzen zuen; bere asmo esperimentalak eta artearen bere laborategiak jarduera eskultorikoa uztera bultzatu zuten, eta 1959an bizitzan esku hartzera igaro zen. Testuinguru berrian, Oteizaren proiektua ez zen jarraitzeko moduko eredu bat, baina modu kritikoan inspiratzen zituen, erantzun berrietarako eta beren proiektuetan dimentsio etiko bat kontuan hartzeko. Badiolaren hitzetan, «Oteizak, gerta zitezkeen beste arrazoiez gainera, hitzez hitz eskultura hondatu zuelako utzi zuen hura, eta ziurgabe-

43 Ibid., 44. or.

44 «neo» horiek postmodernotasunean izandako dinamika ugaria berrikusteko, ikus Anna Maria Guasch (koord.). *Los manifiestos del arte posmoderno*. Madrid : Akal, 2000.

45 Marc Jimenez. *La querrela del arte contemporáneo*. Buenos Aires : Amorrortu, 2010, 61. or.

46 Txomin Badiola Ángel Badosekin hizketan, in *Lápiz*, 99-101. zenb., 1994ko urtarrila-otsaila-martxo, 258. or.

47 Alfonso López Rojo. «Verbimágenes, constelaciones de complejidad : Juan Luis Moraza», in *Lápiz : Revista internacional del arte*, 164. zenb., 2000ko ekaina.



Oteiza *Mitoak eta delituak* erakusketaren kartelaren aurrean, 1985
Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Artxiboa

tasun puntu horretantxe dago, hain zuzen ere, bide baten abiapuntua, zeinarekin konprometituta gauden»⁴⁸. 80ko hamarkadaren balantzea egiten duten beste testu batzuetan, eskultoreen belaunaldi berri horrek behin eta berriro aipatzen du Oteizarengandik –autoritatea duen erreferente nagusia euskal artearen barruan– eta beste artistengandik jaso zuela eragina: «Ez zitzaigun horrenbeste interesatzen Oteizak bilatzen zuena (euskal esentziaren bilaketa), baizik eta erabiltzen zituen metodoak eta tresnak, garrantzi handiagoko eztabaida batera eramaten baikintuzten, existentzialismoaren hondarrekin, eta, bereziki, eztabaida estrukturalistarekin zerikusia zuena. Era horretara, gai formalizatzaileak, bai ikuspegi artistikotik (Judd, Morris, Ryman, Kosuth, Hacke, Art & Language, etab.) bai Mukarovsky, Barthes, Foucault, Derrida, Menna, Moles edo Ecoren testuen ikuspegitik, edo Godarden mailako zuzendariekin, Oteizaren hurbilketa heterodoxoarekin nahastuta, eztabaidatzeko eta lan egiteko aukera ematen zuen testuinguru zehatza eskaintzen zuten»⁴⁹. Badosen ustez, Oteizak kontraesaneko pertzepzioak sortzen zituen, eta erreferente bat da, bereziki, artean, egituraren ideia ikertzeko⁵⁰. Morazaren eta Fernándezen kasuan, CVAren garaian, aipagarria da zer ikuspegi zuten artearen laborategiari buruz. Oteizaren aldaketen legeak adierazten duen arazketa espresiboaren prozesua aintzat hartzen zuten artista gazteek, baina ez zuten azken muturreraino eramaten, Oteizak egin bezala, zeinak esperimentazioarekin amaitu eta bertan behera utzi zuen jardun eskultorikoa, nahiz eta ez zuen inoiz guztiz utzi. *Kutxa metafisikoak* jabetze dekonstruktiboaren xede izan ziren, egitura arazoak sintetizatzen baitzituzten, eta baita eskultura masatik eskultura huts, ireki eta errezeptibora bitarteko azken urratsa ere⁵¹.

Euskal eskulturak, 50eko hamarkadaren erdialdeaz geroztik Oteiza eta Chillida zituelarik adierazle nagusi, ospe handia lortu zuen Euskadi barruan zein kanpoan, halako moldez non gure testuinguruko artearen epitomea izan zen. Gaur taldearen arrastoaren ondoren, eskultoreen bigarren belaunaldi batek, hala nola Vicente

48 Txomin Badiola, in *Euskal geometrikoak*. [Erak. kat., Donostia, Vitoria-Gasteiz, Bilbao, Iruñea]. Donostia : Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1982, 30. or.

49 Txomin Badiola. «Diez años de extravío (cambios en los comportamientos escultóricos). Notas sobre intenciones y resultados II», in *Zehar : Boletín de Arteleku*, 3. zenb., 1990eko martxoa-apirila.

50 «No traté mucho a Oteiza, lo que quizá me libró de odiarle. Me producía cierto miedo y sin embargo le admiraba. Siempre he procurado transmitir aquello de sus escritos y de sus obras (por ejemplo la noción de estructura) que nos permite reconocer al arte, más acá de sus mandatos». Ángel Badosen gutuna Fernando Golvanori, 2008ko urriaren 19an.

51 Gai horretara hurbiltzeko, ikus Iñigo Sarriugarte. «Del culto a la muerte de un maestro : Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80», in *Sancho el Sabio : Revista de cultura e investigación vasca*, 25. zenb., 2006, 115-138. or.

Larrea, Ramón Carrera, Ricardo Ugarte, José Ramón Anda, José Ángel Lasa, José Zugasti eta Iñigo Arregi barnean zirela, nolabaiteko leialtasunez eutsi zieten eskultura modernoaren balioei. 80ko hamarkadan sortu ziren berrikuntza formalak, eta eskultura berriaren belaunaldia zuten protagonista. Eskultura berri hori objektualaren, performatiboaren eta instalazioaren birpentsatze aldera higitu zen; baina baita beste dinamika kooperatiboetara, esangura etiko-politiko berrietara eta publikoak parte hartzeko eskakizunetara ere. Badiolak gogoratzen duenez, «belaunaldi espezifiko hura sustraien interesean barrena dabil –berezkoa 60 eta 70eko euskal artean–, eta *errizomen* belaunaldira hurbiltzen da, postmodernismoa bete-betean dela»⁵².

Morquillas eta Roscubas anaiek bide berriak aztertu zituzten. Eta Nagelek, ere bai. *Mitoak eta delituak* (1985) erakusketa eskultura berriaren inflexio puntua izan zen. Oteizak, Badiolari idatzitako gutun batean (Zarautz, 1985eko apirilaren 9an), honela idatzi zuen: «Zuen artelanak dira artistak gaizkile izateagatik zigortutako heroi mitiko gisa erakusten duen inozentziaren froga». Heroiaren irudia, Oteizarentzat, gaizkile bat da, hainbat frogaz ezartzen zaizkiona erreibindikatzeko; mitoak, aldiz, delitua azalduko luke. Oteizak berak, euskal arte modernoaren historian irudi heroikoa zen aldetik, onartzen zuen bere delitua bere proiektu esperimentalarekin berritzen zela. Ez da harrizkoa, beraz, *Mitoak eta delituak* erakusketa aurkeztu zen Metrònom galeriaren izen bereko aldizkariaren 2. zenbakian –gero Bilboko Kultura Aretoan aurkeztu zen, bere katalogoarekin, eta elkartu zituen Ángel Bados, Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, Pello Irazu eta María Luisa Fernández; José Ramón Morquillasek ere parte hartu zuen– Oteizak 1982ko abuztuan idatzitako ohar horiek agertzea. Gauza jakina da estetikaren –interzientzia eta jatorrizko jakintza gisa definitua– eta artearen –estetikaren izaera ontologiko eta arautzailearen mendeko ekintza praktikoa– esku uzten zuela mitoen sorkuntza, artistak berak eta komunitateak beren existentziaren sentimendu tragikoa sendatu ahal izateko. Bere proiektu estetiko eta artistikoak predikatu existentzialista zuen, eta bere asmo sortzaileak *telos* estetiko, moral, politiko eta erlijiosoari zuzendutako intuizio metafisikoez eta esperimentazio arrazionalistez osatutako alkimia berezi bat biltzen zuen. Proiektu modernoarekiko irrikak bizirik irauten zuen, baina oinarri existentzialistekin nahastuta. Artista gazteen talde horri Oteizaren postulatu konstruktibista eta esperimentalak interesatzen zitzaizkion, eta baita hark egiturari ematen zion garrantzia ere, ikerketa formalaren esparru gisa. Oteizak, 30eko hamarkadaz geroztik, artelanaren egiturarekiko interesa agertu zuen, eta 60ko hamarkadan, zabaldu egin zuen hura, ikuspegi estrukturalista eta linguistikoa sakondu zuenean. Era horretara, *Quousque tandem...!* lanean, Oteizak azpimarratu egin zuen zenbateko garrantzia zuen egiturak artelana definitzeko⁵³. *Mitoak eta delituak* katalogoan, Badiolak beste artistek ere onartzen zuten gai bat aipatu zuen: «[...] Abangoardien proiektuaren kontzeptu tradizionalaren krisia begien bistakoa da gaur egun, eta, hala ere, ordezkazina da oraindik, non eta ez den aurreranzko ihes bat baino. Artearen eta artisten benetako erronka historikoa (adierazpenak anakronikoa ematen badu ere) kontzeptu hori (Proiektua) egoera askoz ere errealistago baterako birdefinitzea da, zeinetan mugaren kontzeptua tresna erabilgarria izango den tolesgabetasun utopikoak gainditzeko eta, izatekotan ere, sinboloaren eremu manipulatuetatik salbatzeko»⁵⁴. Lehenengo lanen formalismoak, *Koadratu solidoa 1. zenb.* (1980) edo *Konspiratzailea* (1987) lanenak esaterako, egituraren arazoari –lanari entitatea emateko funtzioa betetzen zuen, eta, aldi berean, hura erlatibizatu nahi zuen, batasun zentzua ukatzen zuen forma txar batekin– eta, orobat, prozedura alegorikoetarako lekualdatzeari –*Nork dio beldur arteari?* (*Twins*

52 Txomin Badiola. «The site for controversy : from roots to rhizomes», in Zoe Bray. *Beyond Guernica and the Guggenheim : art and politics from a comparative perspective*. Reno (Nevada) : Center for Basque Studies University of Nevada, 2015.

53 Artelana hau da: «es un tema con estructura. Es algo que se cuenta, se dice o se muestra, pero que consiste, que existe con algo que es su interioridad, su organización, su esqueleto o estructura particular, del que le sube al tema su valor estético, su ser. La estructura, cuando se muestra sin tema, como puro problema, es lo abstracto». Jorge Oteiza. *Quousque tandem...! : ensayo de interpretación estética del alma vasca : su origen en el cromlech neolítico y su restablecimiento por el arte contemporáneo*. Donostia : Hordago, 1983, 79. or.

54 Txomin Badiola, in *Mitoak eta delituak*. [Erak. kat.]. Bilbao : Bilboko Aurrezki Kutxa Muzikala, 1985.



Txomin Badiola New Yorkeko bere estudioan, 1990

VII), 1988-1989 urteetako— buruzko ikerketa konplexuago bat ekarri zuen ondoren. Lan horrek inflexio bat iragartzen du, higigarri eskuratzeari dagokionez eta diseinu modernoaren esanahi anbiguoari dagokionez. Geroagoko bere lanean, bere instalazioen egiturak, zeinetan garrantzizkoa izango den altzari edukitzailea, forma emango die narrazioei, artearen bere memoriari eta munduaren eta existentziaren inguruko bere auzi malenkoniatsu edo fikzionalizazioei. Gaur egun arte jarraitu duen zabalkunde horrek, berariaz eskultorikoa dena gaindituko du, gailu narratibo eta alegoriko baten bitartez. Pello Irazurekin Londresen egindako egonaldia (1989) eta 90eko hamarkadan denbora luzean New Yorken bizi izana baliagarriak izan ziren bere ikuspegi dekonstruktiboan sakontzeko. Baina azpimarratu behar da 80ko hamarkadaren amaieran, bere lanez eta testuez gainera, Badiola Oteizaren lehenengo erakusketa antologiko handiaren komisarioa izan zela Madrilen. Argitalpena garrantzizko materiala izango zen, orduz geroztik, izan zen artista itzel horren lan proteikoa eta haren izaera sakontasun handiagoz ezagutzeko.

Ángel Badosen 1975ean aurkeztu zituen aurkitutako objektuekin osatutako lehenengo instalazioak. 80ko hamarkadaren hasieran, altzairuzko lanak egin zituen, egiturarekin zerikusia duten gaietan ikertzeko helburuarekin, eta, gero, beste material batzuk erabili zituen, hala nola egurra, argizaria eta beruna. 1983an Bilbora aldatu zenean, Arte Ederretako Fakultatean hasi zen, eta Badiola eta Morazarekin jarri zen harremanetan; haien ere irakasle ziren garai horretan. Harreman horrek ondorio oso positiboak izan zituen bere lanaren bilakaeran. Dagoeneko aipatu da Oteizak haiengan guztiengan izandako eragina; izan ere, «aukera ematen zigun egituraren auzia gaiarekin antolatzeke, nire kasuan, gai sentimentala beti»⁵⁵. Egitura, objektuaren sintaxi gisa, dialektika formal gisa, eguneroko errealitatekin urruntzeko bide bat zen⁵⁶. Itxurazko formalismo hori, *minimal*aren hurbileko literaltasun espezifikoak baieztatu nahi balu bezala, 80ko hamarkadaren bigarren erdialdean hainbat materialez egindako hainbat pieza eta kutxatan (esaterako altzairua, egurra, brontzea —batzuetan akrilikoarekin margotzen duena—) igartzen da. Beuys da Badosen gehien errespetatzen duen artistetako bat, eta *Izenbururik gabea* (1985) piezaren —*Mitoak eta delituak* erakusketan erakutsia— nabarmen-

55 Ángel Badosen gutuna Fernando Golvanori, 2008ko urriak 19.

56 Elkarrizketa Maya Aguirianorekin, in *Zehar : Boletín de Arteleku*, 2. zenb., 1990eko urtarrila-otsaila, 4-6. or.

© Babestutako materiala



CVA
Kuboa
1981
Egurra. 36 x 36 x 36 cm
Arabako ARTIUM, Vitoria-Gasteiz

nak dira haren ondarearen oihartzunak. Badosen ustez, artearen zeregina honako hau da: «errealitatearen, espazioa-denbora harremanaren, 'zirkuitulaburrak' eragitea, gauzen identitatearen edo egia erlazionalaren argigarri»⁵⁷. *Izenbururik gabea* (1987) lanaren antzeko pieza eta instalazioetan, agerian gelditzen da sinbolizatzeko eragiketa, zeina den arteari egozten dion preziatuena. Eragiketa hori berriro egiten da, ekintza malenkoniatsu gisa, etenik gabeko duela batean. Abstraktuak bezain errealak diren kutxa horien hutsuneak Oteizaren kutsuak aktibatzen ditu. Babesten dituen materialen memoria eta estimua dago: kasu honetan burdina kobrez bainatzen da, azal bat emango balitzaio bezala, berezko fenomenologia bat aktibatzeke nola-kotasun berri bat. Geroagoko beste pieza eta instalazio batzuetan, elkarrizketan jardungo du espazioarekin, irakurketa baldintzei eta bere egituraren eta irudiaren ekonomia formalean inskribatutako anbiguotasunari adi.

CVA (Juan Luis Moraza eta María Luisa Fernández). Zer esan liteke izenburuan bertan auzi problematiko bat adierazten duen talde bati buruz?: Comité de Vigilancia Artística (Zaintza Artistikoaren Batzordea), 1979-1985. Ironiarekin baino ezin da interpretatu instantzia zaindari baten apologia hori gizakiaren hainbat dimentsiotan, zeinak diren sorkuntza eta esperientzia artistikoa, eta horiek, zentzurik badute, ez da askatasunerako laborategi bat eskaintzearena besterik. Beraz, izenaren hautaketa horretan adierazten dute, hain zuzen, zein den beren jarrera. Horren ondoren, beren pieza eta instalazioetan ere adierazi zituzten beste erabaki batzuk. Hastapenetan, Arte Ederretako Fakultateari eta eskulturaren azaleratzen ari zen belaunaldiaren erdiguneari loturik, hainbat artista eta unibertso teorikori uztartu zitzaizkien: Malévich, Smithson, Stella, Manzoni, Kosuth eta Oteiza. Baina Morquillas, Bados eta Roscubas anaiekin zuten harremanaren bizipen hurbilena ere presente zegoen. Beren testuetan Oteizaren hainbat oihartzun igartzen dira, esate baterako honako hau idazten dutenean: «Artearen laborategian [...] automatismo epistemologikoak, era honetakoak zein beste-koak, arazo gisa esperimendu dira. Gaur egun, amaitutako esperimenduzkoak bildu ditzakegu, eta datu gisa hartu osagai estetikoaren taula periodikoak»⁵⁸; edo beste hau adierazten dutenean: «Arte garaikideak, jatorriz, unitate linguistikoetara murriztu zituen antzina handitzen eta txikitzen ari ziren adierazpen arazoak, eta horrek espazioan eta denboran oinarritutako bideak ekarri zituen»⁵⁹. Horrela, ikusmolde estrukturalista eta analitikoak sortu zen, Morazak etengabe bilatu zuena banakako bere ibilbidean. CVA 1979an sortu zen, «jardun pertsonalak eta inpersonalak elkartzeko gai zen enpresa artistiko gisa: Burenen inspirazioa, eta baita Kosuth, Smithson eta Manzonirena ere, nabari zen giroan, baina baita Ch. S. Peirce eta Wittgenstein, Moles eta Eco... eta beste hainbatena ere»⁶⁰. *Artista zigilua* izan zen benetako antiartearen egiaztatzeke ironia parodiakoaren pieza adierazgarrietako bat. Irudikapen piktorikoaren esparruaren eta ideien konbentzioaren dekonstruzio ekintza bat erakutsi zen (*P*) instalazioan, 1982an. Instalazio hori beste batzuekin lotu ohi da, hala nola *Cicatriù en la matriù* (1982) edo *Superautomatikoak* (1983), eta pinturaren historiaren hondoratzearen arrasto gisa —arte ederrena esaterako— deskribatzen ditu Francisco Javier San Martínek, oso modu egokian: «urrezko eztanda bat izango litzateke, 'guduaren ondorengo paisaia bat', zeinetan lehertu eta txiki-txiki egin den ideia handi bat —irudikapena—»⁶¹. CVA enpresa estetikoaren amaituta, *Mitoak eta delituak* erakusketan parte hartu ondoren, Morazak jardueraren artistiko eta teoriko bizia erakutsi du, gaur egun arte, eta irakasle eta ikertzaile zein komisario lanarekin uztartu du. Bera izan da gehien sakondu duena ikuspegi semiologiko edo

57 Ángel Bados. «(Cuestiones Técnicas)», in *Zehar: Boletín de Arteleku*, 25. zenb., 1994ko maiatza-ekaina, 18. or.

58 Alfonso López Rojo, *op. cit.*, 119. or.

59 *Ibid.*, 121. or.

60 *Ibid.*, 105. or.

61 Francisco Javier San Martín. «Resplandor dorado: una interpretación italiana de CVA», in *CVA: 1980-1984*. [Erak. kat., Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa; Lleida: Centre d'Art la Panera]. Vitoria-Gasteiz: ARTIUM, Arte Garaikidearen Euskal Zentro-Museoa, 2004, 85. or.

linguistikoan izandako norabide aldaketan, artearen lacandar joerako hurbilketa psikoanalitikoarekin lotuta. Jada bere kasa, *El sueño imperativo* (Madril, 1991) erakusketan islatu zen bere ekoizpen berria. Artearen formalismoaren gaia modu kritikoan lantzeko interesaren ondorioz sortu zuen artea «performa» gisa definitzen duen ideia, hots, «Performak formalismoa, forma, kolapsatzen du, baina ez du formalizatzen. Forma, baina ez moldea, ezta formula ere»⁶². Fernándezek ere uztartu ditu irakaskuntzaren jarduna eta jardun artistikoa. *Makulak* (1984-1985) sailarekin inauguratu zuen banakako ibilbidea, eta garai horretako beste batzuk bezala, «paisaia horren parte bat artearen mundura eramateko» saiakera bat izan zen⁶³; *Maitasunaren eta gorrotoaren artean* (1987) izan zen, berriz, ondorengo garaiko ekoizpenaren pieza adierazgarrienetako bat. Jarrera postminimalistarekin eta ez hain arauemailearekin, sentiberatasun neobjektuala berritzen du, era askotako materialen eta koloreen erabileraren bitartez. Dentsitate poetiko eta espresibo kontzienteago batera itzuli zen, berriz, artistaren ziklo konstruktibo berrian.

Pello Irazuk Bilbon ikasi zuen, eta eskultura berriaren baitan sumatzen zen adiskidetasunaren, konplizitate artistikoen eta gorabehera intelektualen bilbe informalean sartu zen. Bere kideekin gertatu bezala, konstruktibismoak, kontzeptualak, minimalak, britainiar eskultura berriak eta Oteizak osatu zuten bere sen eskultorikoa. Baina Irazuren kasuan, neoplastizismoaren herentzia formalistak eta kolorearen erabilera ausartak nolabaiteko intentsitatez modulatu ziren; *Damiel* (1988) lanean uzten du jasota hori guztia. 1989an Londresen egon zen, eta 1990 eta 1998 bitartean New Yorken –Badiolarekin batera–; horrek asko lagundu zion garai hartako joeren berri edukitzen. 80ko hamarkadan egin zituen kutxek, *Wild* (1987) eta *Gante* (1988) esate baterako, Oteizaren eskulturarekiko dekonstrukzioaren marka dute. Donald Judden minimalismoa eta hark objektu espezifikoa buruz zuen ikuspegia –pinturaren eta eskulturaren arteko bereizketa gainditu nahi duena– izango da pasio kritikoarekin eta plastikoarekin ikertuko duen beste iturri artistikoetako bat. Bere sorrera konstruktiboaren bitxikeriak eta paradoxak erakusten ditu, saihestu gabe. «Interesatzen zaidan forma bat aurkitzen dudanean, ez dut zuzenean jarduten, bitartekaritza bat behar dut. Zeinuei behatzen diet, eta saiatzen naiz haietara hurbiltzen; begiratu, marraztu, eta prozesuan, berregin», aipatu zuen *Tolesak* katalogoan (2004). Eskulturak, pinturak eta argazkilaritzak bat egin dezakete, printzipio objektuala eta dimentsio haptiko bati lotutako nolabaiteko plazerra mugiarazten duten pieza batzuetan. Hemen urrundu egiten da bere belaunaldiko kideen beste ikuspegi konstruktiboetatik. Hurrengo belaunaldian, beste osagai arkitektoniko batzuek eta habitataren eremuarekin lotura dutenez arduratuko da. Etxea joko dekonstruktibo berri baten xede izango da, motibo errepikakorra, diagrama edo lehen mailako ikur edo egitura eta, azken batean, arazo espaziala den aldetik.

Elena Mendizabal Arte Ederretako lizentziaduna da, eta, 1986. urteaz geroztik, irakasle dihardu Euskal Herriko Unibertsitateko Fakultatean. Aipatutako artisten belaunaldi berekoa eta haien ekimen, ikuspegi eta jardunen partaide izan zen, eta bere egin zuen azaleratzen ari zen inguru horri interesatzen zitzaizkion kontzeptualismoen zurrumurru teorikoa. *Izenburu gabea* (1983) izan zen Mendizabalen lehenengo proposamenetako bat: *ready-made* simulatu bat zen, Oteizaren kutxa metafisiko batetik abiatzen zen, eta helduleku batzuk erantsi zizkion. Keinu ironiko eta parodiko horrek bat egin zuen EAEk urte horretan bertan egindako ekintzarekin, Oteizaren hain desmitifikatzailea eta belaunaldi berriaren artearen mendekaria. Herentzia kontzeptualarekin batera, higigarrien diseinua interesatzen zaio, zehazki, italiar joera postmodernora hurbiltzen da, eta ondorengo lanetan ere izan zuen horrek eragina. 1985ean egin zuen banakako lehenengo erakusketa,

62 Juan Luis Moraza. «Arte como cuestionamiento : performa contra el formalismo», in *Zehar : Boletín de Arteleku*, 7. zenb., 1990eko azaroa-abendua, separata 8-9. or.

63 Haren ibilbidera hurbiltzeko, oso adierazgarria da Beatriz Herráezek María Luisa Fernándezi egindako elkarrizketa, in *María Luisa Fernández : je, je... luna : 1979-1997 bitartean egindako artelanak = obras realizadas entre 1979 y 1997 = works produced between 1979 and 1997*. [Erak. kat.]. Bilbao : AZ Azkuna Zentroa, 2015.



Darío Urzay
Izenbururik gabea (89-X-I)
1989
Olio eta glolitea mihisean
185 x 185 cm
ICO bildumak, Madril

Bilboko CAMen Kultura Aretoan, Morquillasek sustatuta: *Eskuak geldi*. Eskulturaren alde lan horretan egiten duen apustua erabatekoa izan zen: haren irudia modalitate guztietara zabaltzen da –analogikoa, metaforikoa edo alegorikoa–, zoomorfikoaren, higitarriaren eta arkitektonikoaren presentziak nabarmendu egingo dira⁶⁴. Zenbait kritikarik, hala nola Francisco Javier San Martínek eta beste batzuek, forma geometrikoen deriba gaiztoa ikusi dute haren piezetan, erantsien eta esku hartzeen bitartez⁶⁵. *Adatsa* (1986) pieza aurkeztuko du oraingo erakusketa honetan; presentzia material ahaltua azaltzen du, zeina ematen duen dimentsio ikonikoaren eta haren gaineztapen abstraktizatzailearen artean dabilela.

Cristina Iglesias, Donostian jaioa bada ere, alboko lotura eduki du bere garai bereko euskal eskulturarekin. Bartzelonan hasi zuen prestakuntza artistikoa, 1979an, baina Londresen osatu zituen bere ikasketak, 1980 eta 1982 bitartean, Chelsea School of Art-en. 1988an New Yorken jarraitu zuen bere prestakuntzarekin. Oso goiz eduki zuen presentzia nazioartean, hainbat erakusketatan, eta 1986. urtean Veneziako Bienalean parte hartzera gonbidatu zuten. Bere jardun eskultorikoa herentzia neurritz espresionistarekin lotu izan da; askotariko materialak –zenbaitetan efektu talka eragileekin– eta teknikak teilakatzen ditu, osagai arkitektonikoen, espazioaren jabetzearen, memoria birformulatzeko; osagai horiek barrualdearen eta kanpoaldearen arteko harreman joko bat aktibatzen dute, sareta edo markesinetako piezetan bezala. Esate baterako, *Izenbururik gabea M/M1* (1987) lanean, beruna, burdina, zementua eta beira erabiltzen ditu, eta, zatien poetikaren

64 «Entrevista Elena Mendizabal - Beatriz Herráez», in *Elena Mendizabal : escultura*. [Bilbao : Elena Mendizabal, 2018], 19. or.

65 Francisco Javier San Martín. «Elena Mendizabal», in *Lápiz*, 69. zenb., 1990eko ekaina, 73-74. or.



EAE Euskal Artisten Elkartearen aurkezpen ekitaldia, 1983

bitartez, egitura ez duen habitat arrotz batera bidaltzen du. Arkitekturari edo paisaiari dagozkion motiboak (orbela, huntzak, igokariak...) apaingarri bitxi baten modura txertatzen dira hormetan edo grafiatuta agertzen dira aluminiozko edo kobrezko gainazaletan, eskultore horrek arkitekturaren eta paisaiaren arteko harremanetan jartzen duen arreta adierazteko beharbada.

Estatutu anbiguoko irudien eraikuntza prozesuetako simulazioaren ideia –argazkien itxura duten pinturak, irudien muntaketaren bitartez sortutako bideoak– eta irudikapenari lotutako konbentzioen subertsioa presente egon dira beti Darío Urzayren erronka esperimentalean. Lehen garaiko hiperrealismoa (1982-1985) «genero» horren keinu dekonstruktibo moduko bat zen; irudiak barneko espazioak simulatzen zituen, eta horietan lanez eta egileez jabetzen zen, efektu erreala eraginez. Era berean, pinturaren barruko irudi errepikatuen jokoak nahastu egiten zuen errealtatearekiko lotura. Garai horretakoa da *Arrastoa* (1983) lana; hainbat grisez margotua eta hutsaldutako giroa antolatuz, malenkonia keinu bat grafiatzen duela dirudi: irudi oro da eraikuntza, ez da errealararen isla, irudimenaren sorkuntza baizik. *Autorretratu bikoitzak* (1983-1984) (argazki-kamerekin hartuak) sailaren edo *Keinu bikoitza* (1990) lanaren bitartez, baliabide piktorikoekin, irudiaren konbentzioei lotu ohi zaizkien nortasun eta errepikapen ideiei buruz galdetzen du. 1988an Londresen eta 1989 eta 1994 bitartean New Yorken egindako egonaldiek beste esperientzia eta norabide batzuk bultzatu zituzten. Hiri horretan prozedura tradizionalak eta pintzelak utzi, eta teknika berri bat erabiltzen hasi zen: pigmentu likidoak ohol horizontaletan irauli, eta, bertan, horiek ausaz nahas daitezzen eragiten da; horrela sortuko dira egitura organikoak, forma aleatorioak, bizi bezain erakargarriak, eta, amaitzeko, berniz gardeneko patina bat ematen du. Bere irudien nortasun ikur gisa, marka formal eta ironikoa –ez dago gardentasunik irudiaren eta zentzuaren artean–, Urzayren unibertsoak edo mikrokosmos imajinarioak aurrera jarraitu zuen 90eko hamarkadan, baliabide digitalen esku hartzearekin. Forma organikoen anbiguotasuna, zilbor hariak, itxura kapilarreko edo bena itxurako egiturak osagai komunak dira bere irudietan, eta ispilu efektua ematen

diete. Mikroa makroaren zati bihurtzen da, mimesia poiesi, barrualdea kanpoalde, irudi liluragarrien atlas oso bat ikusten dela ematen du, Borges-en munduen analogia gisa.

Prudencio Irazabalek, artea berezko hizkuntza batez mintzatzen dela eta, askotariko aporiekin estropezu egin gabe, beste hizkuntza batzuetarako itzulpena ezinezkoa dela jabeturik, sentsazioaren logika batean sortzen den ekintza piktorikoari eutsi dio, baina jadanik ez du inolako leinu modernora igortzen, aitzitik, irudien erai-kuntzari dagozkion arazoak eta haren kutsu sentsorial eta sinbolikoak lantzen ditu. Irazabalek egiten duen abstrakzioa ezaugarri haptikoekin dago interesaturik, hau da, aldi berean desira bisuala eta ukimen desira erakartzeko sentipenak eragitearekin. Abangoardia artistikoen proiektuei lotutako *telos* moraletatik urrundurik, berak defendatzen du arteak ez duela gizakia eraldatzen, baina anitzaren, bestelako subjektibotasunaren esperientzia onartzen duela. 1981ean hasi zituen banakako lehenengo erakusketak, eta 80ko hamarkadaren erdialdea arte, amerikar espresionismo abstraktuarekin bat egiten zuen. Pinturaren ezaugarri materialak –argiaren eta dentsitatearen kontua, argazkilaritzako emulsioren erabilera eta nolabaiteko araztasun formalak– eta irudien izaera metamorfikoak sustatuko zituen pintura analitikoago bat bilatzeko ahaleginean jardun zuen 80ko hamarkadan zehar⁶⁶. *Foralia* edo *Domus Aurea* lanek, 1989koak biak, pintura espiritual eta alegoriko bateranzko aldaketa hori formalizatu zuten. 80ko hamarkadan, abstrakzio piktorikoaren bideak, askotariko erakustaldi formalekin, beste artista batzuek ere ibili zituzten, hala nola Iñaki de la Fuentek, Inés Medinak, Alfredo Álvarez Plágarok, Iñaki Cerrajeríak, Eugenio Ortizek, Javier Baldak eta, hautaketa figurati-boekin tartekatuz, Alejandro Garmendiak.

80ko hamarkadan ez ziren berpiztu 70eko hamarkadan ideologia militantez betetako eztabaidak, ezta taldeen arteko tentsioak ere, denboraren joanean anakroniko bihurtutako mugak marrazten zituzten manifestuekin batera. Elkartzeko saio berri bat izan zen EAE, Euskal Artisten Elkartea, 1983an. Haren aurkezpen ekintzan –hirurogeita hamarreko *agitpropa* 80ko hamarkadan sartuko balitz bezala–, Oteizaren eskultura bat bahitu zuten, *Malévich-eri Omenaldia*, Bilboko Arte Ederretako Museoa, eta Udalari eman zioten, herritarren ordezkari den aldetik. Gaur egungo ikuspegitik hobeto adieraz dezakegu *performance* hark konnotatzen zuen kultura militarista mistifikatua, hartan parte hartu zuen Txomin Badiolak modu kritikoa ohartu bezala: «Elkarrizketa saihestezinean, edo kutsaduran, artearen eta politikaren arteko denboran, artearen hizkuntzaren eta indarkeriaren arteko limurtzea ikusten joaten da bat, poliki-poliki. Garai hartako hainbat artista hasiak ziren era horretako irudiak sartzeko. Juan Luis Goenaga, esaterako, 1977ko *Aurpegi estaliak* sailean; edo, garai berean, Xabier Morrásen *Euskadi* sailean erakutsitako tortura irudiak, eta ikuspegi mingarriago batetik, Roscubas anaien *Super Hero Euskaldunzarra* (1978) pieza. Hori ezin zitekeen hauteman soilik ikonografian, baita zenbait *performance* ekintzen egituran ere. Horren adibide argia da, 1983ko *EAE Ekintza. Museoa*⁶⁷. Hamarkadaren amaieran, artearen eta politikaren arteko inplikazio moduak aldatu egin ziren, eta azentua hizkuntzara eta erakuntza formalera mugatutako ekintzan egongo litzateke, eta ez horrenbeste esanahi moraletara, politikoetara eta beste mota batzuetara mugatua.

Artearen garaikidetasun berriaren deklinazio postmodernoarekin, eztabaida eta forma kritiko berriak azalera ziren –hizkuntza berrien esperientzia eta sorrera–, baina zenbait abangoardia modernok bilatzen zituzten helburu zibilizatzaile utopiko baten eskakizunik gabe. Artearen krisia eta hark arte-erakundeari bu-

66 Prozesu esperimenterik horren sintesi bat dago lan honetan: Javier Viar. *Historia del arte vasco : de la Guerra Civil a nuestros días, 1936-2016*. II. lib. Bilbao : Bilboko Arte Ederren Museoa = Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2017, 895-905. or.

67 Txomin Badiola. «The site for controversy : from roots to rhizomes», in Zoe Bray. *Beyond Guernica and the Guggenheim : art and politics from a comparative perspective*. Reno (Nevada) : Center for Basque Studies University of Nevada, 2015. Testua eguneratuta eta laburtuta argitaratu da, halaber: Gaur, 1966 : *L'art basque en résistance = Euskal arte ihardukitzaila*. [Erak. kat.]. Baiona : Musée Basque et de l'histoire de Bayonne, 2018.

ruz dituen eztabidak etengabeak dira. Artea, XX. mendearen erdialdeaz geroztik, sare sistema bihurtu da, ezinbestekotzat hartzen den egitura, kontinente baten, ingurune baten antzera. Egitura hori gai izan beharko litzateke, aldi berean, arte garaikidearen eta hala ez denaren arteko bereizketa egiteko, eta, beste alde batetik, gai izan beharko luke haren adierazpen sakabanatuak biltzeko, ordena jakin baten arabera. Hori guztia, hautaketa artistikoen, erakundeen eta merkatuen arteko liskarrekin gertatzen da; baina, era berean, era askotako sinergiekin eta konbergentziekin. Dekonstrukzioaren ideia bertsio desberdinak lotuta daude formaren eta irudikapenaren inguruko auzi etengabeekin, zeinak oso presente egon ziren aipatutako konstelazio gazte berritzailearen ikerketetan, jardun eskultorikoen eremuan batez ere. Gauza jakina da derridar dekonstrukzioak abisatu nahi zigula irudikapen oro kaskarra dela, eta egiletasunaren eta berezitasunaren ideiek galdu egiten dutela kultura modernoan zuten ospea; eta artearen idazketa/formek hizkuntza eta gailu askotarikoak muntatzen dituztela. Behin eta berriro itzultzen da zer egin; nola eguneratu *ethos* polemiko bat beste baliabide, hizkuntza eta euskarri batzuetara zabaltzen diren arteen ekintza teorikorako eta praktikorako⁶⁸. Forma erresistentearen metapolitika bi jarreraren artean dabil, Jacques Rancière filosofoak aldarrikatu bezala: 1) bilakaera-bizitzaren politika, zeinak arteari egozten dion bizimodu komunen eraikuntza formetara bideratutako *telos* bat, bere autonomia eta buruaskitasuna deseginez; eta 2) forma erresistentearen politika, hura bizimodu bihurtzea inpugnatzen duena, bere autonomiari eta bereizketari eutsiz⁶⁹. Bere desberdintasunari politikaren eta artearen asmakizunak itzultzearen premiari eusten dio, eta horretarako beharrezkoa izango litzateke «araztasunaren fantasma errefusatzea, eta asmakizunei ebaki anbiguo, ezegonkor eta eztabaidagarrien izaera itzultzea. Horretarako ezinbestekoa da denboraren teologia orora, jatorrizko traumaren edo etortzekoa den konponbidearen pentsamendu orora bereiztea»⁷⁰. Arteek, 90eko hamarkadan, bestelako berezitasun eta konektibitatea dute, tokiko testuinguruen/testuinguru nazionalen eta nazioartekoaren arteko elkarrekiko inplikazioa kontuan hartuta. Beste poetika batzuek, beste ihes bide batzuek, parte hartzen dute, politika, etika eta estetika lotzen dituztenak, zeharka.

68 Musika esperimentalak, argazkilaritzak, ikus-entzunezkoek eta beste aukera mestizo batzuek goraldi berritzailea edukiko dute euskal artearen esparruan. Jardun artistiko berrien garapena baldintzatu duen beste faktore bat arte baliabideen eta zentron instituzionalizazio gero eta handiagoa izan da. Artelekuren esperientzia aitzindariak (Aldundiak 1987an sortua) eta haren funtzio eta programen etengabeko mutazioak, zein mintegiekin eta tailerrek, oihartzun nabarmena izan zuten laurogeita hamarrek hamarraldian.

69 Jacques Rancière. *El malestar en la estética*. Madrid : Clave Intelectual, 2012, p. 58.

70 *Ibid.*, p. 160.