

Laurogeiko hamarkada alditan  
sailkatzen.  
(Subjektu desiratzailleak)



Peio Aguirre

**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 Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: 7., 12. or.

© ARTIUM de Álava. Vitoria-Gasteiz. Gert Voor in't Holt: 13., 15. or.

© Colección MACBA: 21. or. (goikoa).

Cortesía Asier Pérez: 20. or.

Kortesía consonni © Argazkia: Olaf Breuning: 17. or.

Kortesía Jon Mikel Euba: 16. or.

Kortesía Txomin Badiola. © Joaquín Cortés y Román Lores: 5. or.

© FMGB Guggenheim Bilbao Museoa. Argazkia: Erika Barahona Ede: 19. or.

© Miren Arenzana: 10. or.

Jatorrizko testua liburu honetan argitaratua:

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

Babeslea:



Istori bat kontatuko banu bezala idatziko  
dut txostena, txikitatik ikasi bainuen egia  
irudimenetik jaiotzen dela.  
Ursula K. Le Guin, *Iluntasunaren ezkerreko eskua*

Desirak ezina nahi du,  
subjektua utzikeriara  
bultzatzen duen (jaurtitzen duen) legeak  
legitimatu dezan nahi du.  
Jean-François Lyotard

**E**gun eta toki batetik hasiko gara: 1993ko irailaren 17an, Jean-François Lyotard filosofoak hitzaldi bat eman zuen Francisco Jarautak Artelekun antolatutako mintegien barruan. Pentsamenduaren eta artearen arloetako nazioarteko hainbat pertsona ospetsu zeuden mintegiotan. «Iruditeria postmoderno eta bestearen auzia pentsamenduan eta arkitekturaren» hitzaldian, Lyotardek filosofiaren eta psikologiaren alorreko zenbait ideia lotzen zituen, garaiko espirituarekin bat zetorren *iruditeria* berria sortzeko<sup>1</sup>. *La condición postmoderna* (1979) lanaren egilea egoteari esker, hamarkada hori azter dezakegu; hain zuzen ere, kezka hauek zeuden garai hartan: modernitatearen eta postmodernitatearen arteko eztabaida; alteritateari eta Besteari buruzko teoriak; absolutuen lur-jotzea eta «kontakizun handi» modernoekiko sinesgabetasuna; globalizazioaren ondoriozko partikularismoen sorrera, tokiko/global eta erdigune/periferia erlazioetan eta, batez ere, bazterrekin eta diferentziarekin (*différance*) lotutako guztia. Ekialdeko Europako benetako sozialismoaren lur-jotzearen eta heriotza hegeliarren profezien (artearen, historiaren, subjektuaren eta egi-

---

1 Jean-François Lyotard ... [et al.]. *Pensar, componer, construir, habitar*. Francisco Jarauta (ed.). Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa : Arteleku, 1994. Izenburuak erreferentzia egiten dio Martin Heidegger filosofoak 1951n emandako «Eraiki, habitatu, pentsatu» (*Bauen Wohnen Denken*) hitzaldiari; horretan, alemaniar filosofoak gogoeta egiten zuen gerraren hondamendiaren ondorengo berreraikuntzari eta «mundua habitatzeko» aukerari buruz.

leen amaiera) ondoren, teknologia berriek eta masa komunikabideek estimulatutako ingurunea etorri zen. Garai horren aldiak aipatu behar badira, horixe litzateke irudi orokorra. Hemen, halaber, esan behar da postmodernismoa kapitalismoaren hirugarren fasea dela, eta gaur egun kapitalismoa multinazionala dela. Hirugarren fase horrek barne hartzen ditu neoliberalismoaren merkatu libre eta Baudrillardek 1991n egindako adierazpen polemikoa: «Golkoko gerra ez da existitu». Funtsezkoa da argudio eta teoria horiek eta beste batzuk aipatzea (Derridaren dekonstrukzioa eta Kristevaren psikoanalisi), baina ez artea diskurtsoaren mende dagoela erakusteko; aitzitik, erakusteko artea ez dagoela hutsunean igerian, loratzen den garaiko eraldaketa ekonomiko eta sozialez elikatzen baita. Aldiak zehazteko, artearen historialarien begirada urrun eta neutraletik aldendu beharko ginateke, norbere historia idazteko: aldi horren memoriaren, oroimenaren eta azterketaren batasuna esperientzia- eta prestakuntza-garai bati dagokio, nire kasuan. Hau kontakizun bat da, baina beste asko egon daitezke.

Laurogeiko hamarkadatik laurogeita hamarrekora bitartean, zaharraren eta berriaren artean borroka etengabea zegoen. Madrigo ARCO azoka Espainiako artearen termometroa zen; zentzu askotan, laurogeita hamarreko hamarkada aski aurreratua zegoen arte, aurreko hamarkadako *Zeitgeist*a zegoen, oraindik ere. Guztien ahotan zegoen *Zeitgeist* edo denboraren espiritu hori, jai- eta merkataritza-gehiegikeriak oraindik amaitu ez ziren garai hartan. Artearentzako fase berri baten usaina zegoen, munduko aldaketa ekonomiko eta kulturalen erritmoan, aldaketa horien argudioetako bat arte-merkatuaren itxurazko gaintzea baitzen. Testuinguru horretan, postmodernismoarekin modernitatearen printzipioak kritikoki ebaluatu eta eskuliburu modernotik dagoeneko kendutako forma atzerakor batzuk berreskuratu ziren (neoespresionismoa eta transabangoardia). Postmodernismoaren berezko anibalentziak iraganaren, nostalgiaren eta historizismoaren kutsua zuen guztia justifikatzen zuen eta, aldi berean, autoritarismo modernoa saihesteko ahaleginak egiten ziren. «Proiektu modernoarekiko» haustura horrek lehenago erreprimitutako guztia (apaingarriak eta arte garaikideko ironiak) berreskuratzea zekarren.

Modernitatearen eta postmodernitatearen arteko dialektika hori modu bitxian, eta neurri batean ezohikoan, egon zen markatuta laurogeiko hamarkadako euskal artean: artista-belaunaldi berri bat Jorge Oteizaren obrarekin lotura izaten saiatu zen. Jakina denez, hauek ziren artista horietako batzuk: Txomin Badiola, Ángel Bados, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Pello Irazu, Ricardo Catania, José Chavete, Elena Mendizabal eta abar<sup>2</sup>. Berezitasun hori eskulturaren agertu zen: lurralde emankor eta irekia zen eta atzera begira Euskal eskultura berria deitu izan zaio<sup>3</sup>. Eskultura horren ezaugarri *formalizatzailea* abiapuntua zen, eta partikularismoa txertatzen zuen orduko problematika batean –formak modernitatearen ideologiekin zuen harremana–; problematika hori unibertuala zen, baina garai hartan zenbait anakronismoren eta errebisionismoren eraginpean zegoen. Garai hartan, «proiektu modernoarekiko» zubi hori ezohikotzat eta, aldi berean, berrikuntzat jo zen Espainiako artean, zeina Trantsiziotik ateratako eskualde-berezitasunen aurkikuntzetan murgilduta zegoen. Bazirudien Oteizaren izaera prometeotarrak –zeinaren mitologia goratuak bere lana-

---

2 Modernitatearen eta postmodernitatearen arteko dialektika horretan, nabarmentzekoa da Txomin Badiolaren «Notas sobre intenciones y resultados» (1989) testua, hitzaldi moduan aurkeztua ARCO-90 azokan, Madrigo Estetikaren eta Arteen Teoriaren Institutuarentzat. Testu horretan, zentzua lortzeko nahia nabarmentzen zen, huts egin duen baina eskulturako kidesunak identifikatutako artista horien energiak eta nahiak mugitzea gai den bilaketan. Badiolak Lyotard aipatzen du: «Filosofoak (eta artistak ere, esan dezakegu) ez du nahi desirak betetzea edo garaitzea, aztertea eta hausnartzea baizik». Hemen erreproduzitua: *Txomin Badiola : obra 1988-89*. [Erak. kat.]. Madril : Soledad Lorenzo galeria, 1990.

3 1988an, Francisco Calvo Serraller-ek kritika bat egin zuen *El País* egunkarian, Ángel Badosen Fúcares galerian egindako bakarkako erakusketa bati buruz, «Nueva escultura vasca» izenburupean. Hau zioen bertan: «Euskal eskultura berri bat sortu eta finkatu da, eta gure herrialdeko egoera artistikoaren gertakari bizigarrietako bat da. Horren ordezkari nabarmenetako batzuk ospea lortzen ere hasi dira, hauek, esaterako: Txomin Badiola, Pello Irazu, Ricardo Catania, María Luisa Fernández, J. L. Moraza eta Ángel Bados; azken horrek bakarkako erakusketa dauka orain Fúcares galerian. Aipatu ditudan artisten gehiengoak, talde antolatua osatu gabe, antzeko kezak izan dituzte eta antzeko iturrietan oinarritu dira; horrenbestez, ez da harrizkoa haien obren estilo bera edo nolabaiteko familia-kutsua izatea».



Txomin Badiola  
*Etxe sorgindua (Utopia Baiñilanden)*, 1992  
 Ohol margotuan egindako eraikuntza; egurrera itsatsitako serigrafiak paperean. 99 x 55 x 47 cm  
 Pello Irazu Bilduma, Bilbo

ren harrera estaltzen baitzuen— berekin zekarrela historikotasun propioa eta pentsamendu postmodernoak zalantzan jarritako proiektu modernoarekin lotutako abangardia artistikoen lehen eskuko lekukotasuna; hau da, Europako abangardiekiko zuzeneko lotura zekarren, haien hizkuntza formalak (abstrakzioan oinarrituak) modernitate berantiarreko indar askatzailerik gabeko hiztegi estilizatu bihurtu aurretik. Bitartean, berezko modernitatearen (berezi, bertako) kontakizuna liluragarria zen eta, aldi berean, Lyotarden, Foucaulten eta Derridaren kritika postmoderno eta postestrukturalistarekin bateraezina. Beste garai batzuk ziren eta, horregatik, ezin zuten aitzindari-talde kultural edo abangardia-talde izatearen ideian islatu. Hain zuzen ere, ideia horren aurreko eredia Euskal Eskolako euskal kultura modernoaren mugari berritzailea zen. Tentsiozko egoera sozial eta politiko baten erdi-erdian, Oteizaren cromlechak talka egiten zuen identitatearen osaera ez hain esentzialista eta kontingenteago eta brikolatuago batekin: beharrezkoa zen politikoki eta ideologikoki manipulatu zitekeen sinbolotik urruntzea.

Eskulturaren itzala askapena baino gehiago zama bihurtzen ari zenean, eskultoreen belaunaldi berri hori aldentzen hasi zen euskal eskultore *jatorren* tarteko belaunaldiaren tutoretzatik. Oteizak berak 1988an esan zuenez, «posmodernitatea arte garaikideari emandako erantzun kulturala da, hain zuzen ere, dagoeneko eginda eta galduta dagoen lan sortzaile batetik kanpo geratu direnen eta horretarako berandu heldu direnen eskutik datorrena»; euskal eskultore berrien belaunaldi horren «euskal artearen oraingo manierismoari» buruz ziharduen<sup>4</sup>. Oteizarekiko elkarrizketa, garai hartan, elkarrizketa entzungorra zen. Tradizioa *versus* traidorearen nortasun menderakaitza kontuan hartu beharreko aukera zen. Oteizak 1988an "la Caixa"n egindako erakusketa (Bartzelonan inauguratua, Susana Solanorekin batera Veneziako Bienaleko Espainiako pabiloian parte hartu zuen hilabete berean) inflexio-puntua zen. Txomin Badiola komisario zela, erakusketa antologiko horrek XX. mendeko euskal artearen «eraldaketa handiaren» hasiera finkatu zuen;

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



- < Pello Irazu  
*Summer Kisses*  
1992  
"la Caixa" Arte Garaikidea Bilduma
- ▷ *Ornamentua eta Legea, Armairuko artea* seriekoa  
1994  
Serigrafia zeta akrilikozko satin maindirean  
5 x 45,5 x 33 cm  
Reina Sofia Arte Zentroa Museo Nazionale, Madril

hau da, jardunbide artistiko berriak hasi ziren, herentziaren abantailekin baina ondarearen zamarik gabe. Tradizioaren eta mitoaren zamarik gabeko bagaje arina edo, bestela esanda, nola hautsi aurrekoen arte-lei-nuarekin?

## 1. Minimalismo ezpurua eta material berriak

Zorionez, guztia ez da Oteizarekin hasten, ez eta amaitzen ere. Badiola, Irazu, Moraza, Bados eta María Luisa Fernández artistek 1988 arte egindako eskultura trantsizio-objektuak balira bezala uler daiteke: kutxa metafisikotik, minimalistara. Ordurako, estetika minimalista bereizita zegoen hamarkada batzuk lehenago estetika hori sorrarazi zuen oinarri sozial eta ekonomikotik. Alabaina, oso bide interesgarria zen hainbat artistarentzat, hain zuzen ere, modernitatea itxuraldaketa askoren mende zegoen garaian jaiotakoentzat. Lerro geometriko horietara jotzeari esker, subjektibistagoa eta espresionistagoa zen artetik alden zitezkeen, eta prozesu kognitibo eta esperientzialak sustatu. Eskultore horiek, berriz, loturak eta desberdintasunak ezartzen zituzten lerro narratibo edo teatralago batekin; Cristina Iglesias, Juan Muñoz eta Pepe Espaliú artisten eskulturan ikus daiteke hori, esaterako. Ia eskultore guztientzat Donald Judd-en «objektu espezifikoa» dogmatismo baztertzailean erortzen zen, eta kasu bakoitzean gehien komeni zena hartzen zuten<sup>5</sup>. Obra «berria» minimalista (edo konstruktibista) zen, eta ez zen. Zergatik nahiko luke norbaitek konstruktibismoan, suprematismoan edo minimalismoan oinarritu, hortik hartzen denak beste zerbaiterako balioko ez balu? Aipatu dudana ezaugarri postmoderno horrexegatik, berrerabili beharreko ereduen gidaliburua (XX. mendeko forma estetikoaren katalo-

5 1996an, Juan Luis Morazak testu bat idatzi zuen, zeina minimalismoaren kontu-garbitze eta berrikuspenentzat har daitekeen, alde guztietatik begiratuta. Ikus Juan Luis Moraza. «Alusiones e ilusiones : la parte del minimalismo», in *Zehar*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, 30. zenb., 1996ko udaberria, 26.-31. or.



goa) zaharkitua zegoen, bere mugen azterketa huts moduan; aitzitik, formen artxibategi horretatik ateratzen zen poesia zen komunikatzeko tresna; alegoria ere onartzen zuten adierazpide modura.

Material-aldaketa erabakigarria da hemen. Hori agerikoa zen Txomin Badiolaren lanean, zeinaren materialek aurrez fabrikatutako brikolajearen kutsua zuten, eta burdinatik urruntzen ziren, New Yorkeko hiriak 1990etik aurrera finkatutako aldaketaren adierazle. «Sasikumeak» eta *Bañiland* serieetako eskulturen errepikapenari eta desberdintasunari, Malévich-en (1913) karratu beltzaren malenkonia gehitzen zaio, ukapenaren, itxieraren eta heriotzaren alegoria modura. *Sasikotasunaren* ideia horren oinarrian, filiazioagatiko legitimazio- eta herentzia-arazoak eta horren ondoriozko kanporatzearen eta eskumilkatzearen mehatxua daude: literalki, sasikumea da aitarik gabe jaio eta hazten dena. Badiolarekin, parrizidua belaunaldi arteko harremanaren bereizgarri bihurtzen da (edo herentziaren eta historizitatearen, iraganaren eta orainaren, norbanakoaren eta komunitatearen arteko harreman gatazkatsuen metafora)<sup>6</sup>. *Bañiland* seriea 1993an aurkeztu zuen Soledad Lorenzo galerian, eta toki utopiko eta sentimentala irudikatzen zuen, *Homeland* bat. *Etxe sorgindua (Utopia Bañilanden)* (1992) lanean, maketa bat agertzen da, nazioarteko estiloaren eta arkitekturaren deseraikuntzaren arteko zerbait, egunkari bateko diagrama batekin batera, zeinetan hildako hiru etakide agertzen diren, amodiozko triangelua balitz bezala. Horrela, adierazle-jolasa hasten da, adiera bakarreko esanahiaren kohesioa leherrarazteko. Jarraian, obra zatikatua herri-kulturaz (komikia, musika eta zinema) eta psikoanalisi lacandarrak inguratzen da, eta lanaren ezinezko osotasuna lortzeko nahia instalazio multimedia batzuekin asetzen da, zeinak bat datozen «errealaren eta erreprimituaren» itzulerarekin. Koldo Mitxelena Kulturunean eszenaratu zen 1997an, *Bestearen joko*a erakusketan.

Material-aldaketa hori Pello Irazuren lanean ere agerikoa da; hark kartoiarekin, zinta isolatzailearekin, formikarekin, gomarekin eta kolore distiratsuko pinturarekin konbinatzen du kontratxapatua (*plywood* delakoa). Hala, artistak elkarrizketa sortzen zuen hizkuntza minimalistarekin (Judd, Richard Artschwager), erdi jolasean, baina modu sentikor eta finean. Irazu sentsual eta, aldi berean, heterodoxo agertzen zen, eskultura-objektuaren askatasunaren ertzak guztiz baliatuz eta New Yorkeko hiri-ehunaren eta pop-kulturaren

---

6 Txomin Badiola. *Arreglárselas sin el padre*. [Txomin Badiolak eta Ángel Badosek Artelekun zuten tailerraren erak. kat.]. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, 1994.

eraginpean<sup>7</sup>. *Watching Television Together (1, 2, 3 positions)* (Telebista elkarrekin ikusten [1, 2, 3 jarrerak]) (1990-1991) obran, eskultura-objektuaren eta altzarien harremana iraultzen du: hiru modulu berdin jarrera desberdinetan kokatzen ditu, formaren esanahi irekia adierazteko. Irazuren objektuek gauzen azala eta manufaktura erakusten dute. Marrazki, eskultura eta horma-pinturetan familiaren arloa, etxeko egunerokotasuna eta afektuak agertzen dira, batzuetan elkarrekin konbinatuta, *Summer Kisses* (Udako muxuak) (1992) lan inguratzailean. Obra horiekin, Irazuk objektuaren literaltasunarekin hautsi zuen, eta hurbileko eta oroitarazle agertu zen *Dreambox (Etxea)* (1994) lanean: etxea, alderantziz jarrita, teilatuaren albo baten gainean, ziurtasunik gabeko mundu batez eta kode labainkorrez ari da.

Bere aldetik, Juan Luis Morazaren lanean, eskultura eta pentsamendua aparteko zeregin intelektualean txertatzen dira, kontzeptuzko tolesturaz eta bihurduraz beteta: artearen metahizkuntza, hausnarketa eta umore faltarik ez duen barrokismoa ditu bereizgarri, besteak beste. Artelekun egindako *Egilearen heriotzatik harago* mintegiaren eta erakusketaren sarreran, honela hasi zen: «Heidegger-en ontologiak, Levi-Straussen estrukturalismoak, Lacanen psikoanalisiak eta Althusser-en marxismoak gai bera dute, nolabait: bizi izandako guztia alde batera uzteari eta gizakiaren desegiteari buruz ari dira»<sup>8</sup>. Agerian geratzen da nolako protagonismoa hartzen duten teoriak eta diskurtsoak. «Esperientzia modernoari buruzko» mintegi hori garai hartan asko errepikatzen zen gai baten ingurukoa zen: «egilearen heriotza» eta horren desegitea kulturen eta interpretazioan. Roland Barthesek horixe deskribatu zuen bere saiakeran, eta horren oihartzunak aurki zitezkeen Foucaulten «zer da egilea?» galderan eta Umberto Ecoen «obra irekian». Mintegi horrek pentsamendu totalizatzaile baten ezaugarri batzuk bil zitzakeen, zeina lotutako testuetan eta diagrametan adierazten den, eta horietan zenbait jakintzaren arteko harremanak ezartzen diren: politika, demografia, erlijioa, filosofia, psikoanalisi, sexualitatea... Hori guztia, alde batera utzi gabe eskultura bat, zeinetan minimalismoak, kontzeptualismoak eta popak «objektu zehaztugabeen» alegoriara jotzen zuten (José Luis Brea).

Mintegiarekin batera, *Plazera* erakusketa ekintzaren eta egilearen, sorkuntzaren eta gozamenaren arteko harremanaren inguruan ari zen, goranzko «egilearen heriotza» barthesiar edo nekrologiko horretatik abiatuta. Erakusketa horretarako, Morazak objektu bat, irudi bat edo zerbait aukera zezaten eskatu zien berrogei artistari. Bere asmoa zen zalantzan jartzea *ready-made* delakoaren kategoria eta objektuaren esanahi berria azpimarratzea: María Luisa Fernándezen zira hori tolestua, Txomin Badiolaren bota mondriandarrak, Ana Laura Aláezen retro itxurako zapatak, Darío Urzayren telefono-txartela eta langabezian zegoen pertsona baten agerpen harrigarria, zeina Morquillasek sartu baitzuen erakusketa-aretoan<sup>9</sup>. Asko estimatzen zituzten apropiazionismoa eta objektuaren poetikak (surrealistak, kontzeptualak, kontsumo-gizartearen kritika modura eta abar): objektuaren eta artearen artean. Morazak, geroxeago, artearen historiako (barrokotik neoklasizismora) estetiken alteritatean zeuden problematiketan bildutako plazeraren eta gozamenaren (estasia/estatua) printzipioak jaso zituen, eta takoiak, emakumeen antisorgailuak eta zetazko zapi serigrafiatuak esanahia duten objektu islatzaile bihurtu zituen, Gasteizko Amara Aretoan aurkeztutako *Ornamentua eta Legea* erakusketan (1994) egin zuen moduan.

7 New York, euskal artearen hiriburu, laurogeita hamarreko hamarkadan. Esan dezakegu horixe zela Estatu Batuetako hiria, hamarkada horretan artista asko izan baitziren han: lehenago aipatutakoak, hots, Txomin Badiola, Pello Irazu, Darío Urzay, Prudencio Irazabal, Txuspo Poyo, Sergio Prego eta Itziar Okariz; eta hara joandako beste batzuk: Miren Arenzana, Ana Laura Aláez, Bene Bergado, Ibon Aranberri, eta abar.

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

9 *Cualquiera, todos, ninguno : más allá de la muerte del autor : seminario sobre la experiencia moderna*. 1. libk.: *Un placer*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia = Diputación Foral de Gipuzkoa, 1991-1992.



*Seis sexos de la diferencia* (1990) liburuan, hau idatzi zuen Morazak: «belaunaldi moduan dugun aukera hiru herentzia horiek gainditzean datza: modernitate tradizionala, tradizio modernoa eta tradizio postmodernoa edo postmodernoak»<sup>10</sup>. Agian, belaunaldi batek bere ahotsa eta bidea bilatzeko egindako lanen bilduma da. Besteei aurrea hartuz, Morazak iristear zegoen hamarkadaren ardatzetako bat txertatu zuen hor: sexualitatea eta plazera, sinbolismoaren ordena eta legea gainditu direla adierazteko.

## 2. Eskultura eta desira

Kontu honetan, halaber, nabarmentzekoa da Ángel Badosek izandako rola eta artisten hezkuntzan irakasle moduan izandako eragina, hala Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean nola Artelekuko eskultura-tailerretan. Badosek arteari buruz duen ikuspegian, objektutasun poetiko menderaezina dago; berezitasuna, mailarik sakonenean subjektibizatu beharreko etika gisa, hazi eskultorikoa, zeinetan bakoitzak bere tokia eta objektuarekin erlazionatzeko modua aurkitu behar duen. Lotura eskolastiko guztietatik aske, lehentasunezkoa zen maskulinitatearen mitoa atzean uztea. Halaxe zen María Luisa Fernándezen *Adatsak eta Ezkutalekuak* lanetan; haietan, ortodoxia alde batera utzita bere kontakizuna eraikitzeko nahia agertzen zen. Materialari bere energia kentzean (kargatu baino gehiago, Beuys-ek egiten zuenaren kontrara), immanentzia- eta fedegabetasun-keinua egiten zuen. Eskultura eta emakumea kontzeptu-parea ezaugarri esanguratsuenetakoa izan zen hamarkada-aldaketa horretan, María Luisa Fernándezekin eta Elena Mendizabalekin. Azken horrek, urte batzuk lehenago, ironiazko keinua egin zion Oteizaren autoritateari, kutxa metafisiko batean letoizko heldulekua jarrita. Emakume-aldagai hori are gehiago indartu zen, Badosek zuzendutako bi tailerretan, 1989an eta 1990ean. Emakumezko eskultore-belaunaldi berri bat nabarmentzen hasi zen, aurreiritzirik gabe: desarmatzen diren piezak, hiru dimentsiotako collageak eta gaztetako freskotasuna, Miren Arenzana, Ana Laura Aláez, Idoia Montón, Belén Moreno, Bene Bergado, Gema Intxausti, Lucía Onzain eta beste egile askoren lanetan. Ahots berrien agerpen horrekin batera, ordura arte unibertsaltzat jo ziren egoerak eta jarrerak erdigunetik atera ziren. Egunerokotasunaren agerpena bereizgarri zuela, eta hutsaltasunarekin eta gorputzeko sentipenekin lotuta, eskultura horrek emakumeen inkontzientea ekartzen zuen edukietara. Euskal eskultura berri *berri* bat?

Eskultura horren bereizgarria zen arreta jartzen zuela hizkuntzaren ordena patriarkala zalantzan jartzen duten alderdi material eta korporaletan. Adibidez, Miren Arenzanaren lanean: maskulinitatearen eta feminitatearen arteko bereizketarik eza, material birziklatuak eta *Do It Yourself* pop eta punk batetik abiatuta antolatutako hondakinak. Arenzanan, bere konstruktibismo dotorean, plexiglasa, plastikoa eta brodatuak erabiltzen zituen eta agerian jartzen zuen atsegin zituela moda retroa, altzariak eta eskulturaren (dis)funzionaltasuna, sotiltasunez zabaltzen baitzuen galerian, barnealdeko *display* bat balitz bezala; kultura eta etxekotasuna biltzen zituen ingurune mota hori *Joseph & Josephine* erakusketan (Trayecto galeria, 1992) aurkeztu zuen, besteak beste. Objektuaren anbiguotasuna «artefaktuan» irudikatzen zen ongien: lumadun kapelak eta emakume-zapata zatiak, objektu dadaisten subertsioarekin batera.

Jarrera (hedonista) hori Ana Laura Aláezen lanean ere aurkitzen da. *Emakumeak, plataformadun zapaten gainean* (1992) lanarekin, artearen munduaren jomugan jarri zuen; hain zuzen ere, eskulturaren aurreko ikuspegiarekin hautsi eta feminitate-estereotipoak zalantzan jarri zituen, umorea erabilita. Eskultura horren (eta Paco Polánen eta Bene Bergadoren eskulturaren) ezaugarrietako bat eraikitzeko metodoaren zatiketa

---

<sup>10</sup> Juan Luis Moraza. *Seis sexos de la diferencia : estructura y límites, realidad y demonismo*. Donostia-San Sebastián : Arteleku : Gipuzkoako Foru Aldundia, 1990, 10. or.



Miren Arezana  
*Izenbururik gabea (Red)*  
 1993

Bilboko BBK aretoan, 1993, eta Donostiako Tabakaleran, 2016, erakutsia

zen, bridak, pletinak eta elkarri konektatutako uztaiak erabiltzen baitzituzten. Beste ezaugarri bat etxearekin lotutako eta tradizionalki emakumeekin erlazionatutako materialen erabilera subertsibo eta poetikoa zen; adibidez, Gema Intxaustik garbitzeko baietak erabiltzen zituen piezak egiteko, bai eta zinta itsaskorra ere, konplexutasunez eta pazientziaz, iragankortasun antzua adierazteko. Piezok sotilak eta bitxiak ziren, eta hurbiltasunean komunikatzeko gaitasun handia zuten.

Bestalde, ohikoak ziren artearen historiako ihesbideak. Edertasunak, mundu klasikoak eta antropomorfitasunak erakartzen dute Alberto Peral, eta hori eskaiolazko *igerilarien buruetan* ikus daiteke: «amets klasikoak», fantasiako estertore guztiz libidinal baten moduan. Irudi surrealistaren eta norberaren gorputzaren artean, niaren (*self*) idealtasunaren bilaketa gisa; bultzada nerabea nagusi den paradisu debekatuaren eklektizismoak eta nostalgiak artista gazte eta ideala limurtzen du<sup>11</sup>. Hori guztia testuinguru jakin batean, non bizitasuna, freskotasuna, tolesgabetasuna, gaztetasuna eta berritasuna Espainiako artearen ezaugarri bihurtzen diren.

11 Nerabearen erlazionatzeko modu hori tratatu zuten, besteak beste, Txomin Badiolak eta Ángel Badosek Artelekun egindako ikastaro batean, 1994an. Bi artistek beste ikastaro bat eman zuten gerora, 1997an, lehenengo esperientzia ona izan zela ikusita. Badiolak idatzi zuenez, «nerabearen nortasuna egitura irekia da, besteekiko etengabeko elkarrekintzaren fruitua, baina oraindik legearen ordenan burutu gabea». Edo Kristeva aipatuz, testu berean: «sexuen edo identitateen arteko desberdintasunen mugak, edo errealitatearen eta fantasiaren eta ekintzaren eta diskurtsoaren artekoak, oso erraz gainditu daitezke, perbertsiora edo *borderline* delakora heldu gabe». Ikus Txomin Badiola. «Representación (cuatro películas)», in *Zehar*. Donostia-San Sebastián : Gipuzkoako Foru Aldundia, Kultura eta Euskara Departamentua = Diputación Foral de Gipuzkoa, Departamento de Cultura y Euskera, 26. zenb., 1994ko uztaila-abuztua-iraila, 18. or. Esanguratsua da Badiolak eta Ángel Badosek sinatutako testua, urte horretan bertan Artelekun egindako erakusketaren katalogoan; erakusketa horrek Gema Intxausti, Alberto Peral eta Manu Muniategiandikoetxea bildu zituen.

### 3. Gorputzaren politikak (eta irudikapenaren kritika)

Alberto Peralen lana eskulturak eta gorputzak figurazioaren bidez duten harreman horren ondorio da. Dagoeneko, Aláezen ileorde eta plataformetan, giza irudia hortxe zegoen, iradokizunaren eta absentiaren bidez; baita Idoia Montónen aglomeratuzko eta ehunezko siluetetan ere. Bitartean, *emakumeen* eskulturan, gaitzesgarria zena, Kristevaren «formarik gabekoaren» hondakinak eta Louise Bourgeoisen eta Eva Hessereren obra ospetsua prozesatzen ari ziren<sup>12</sup>. Materiala gordinean erabiltzeak esan nahi zuen ordena patriarkalaren lengoia baztertzeko zutela. Benetakotasun lacandarrera itzuli al ziren? Joera horretan, ohikoa zen poliesterra, latexa eta ilea erabiltzea eskulturan, pintura materikora eta «pobrera» jotzea, eta ikatz-ziriak eta zuntzeko papera soilik erabiltzea marrazketan eta grabatuan<sup>13</sup>. Gorputzari (eta horren teknologiei eta muga fisiko eta psikikoei) buruzko kezka horren ondorioz, garai batean zenbait deitura izan zituen beste gai handi hori agertu zen: «norberaren irudia», «nork bere burua begiratzea», «nork bere burua erretratatzeko» edo, besterik gabe, «nartzisismoaren» barruko arte guztia. Gainera, erretratua eta autorretratua, eskulturan bezalaxe, beste diziplinetan ere agertu ziren. Erreduzkoak dira lehen aipatutako Peralen *igerilariak* eta Paco Polánen *Kutxa unibertsala* (1989): objektu kubiko bat, alde guztietatik ispiluz estalia, gurpilduna eta garraiatzeko heldulekuduna, barruan artistaren burua buruz behera zuela.

*Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976) testuan, Rosalind Krauss-ek bideoari buruz eztabaidatzen zuen, eta aztertzen zuen zer lotura duen horrek nartzisismoarekin, islen, ispiluen eta autoirudiaren bidez. Alabaina, argazkigintzan (formatu ertainekoa eta handikoa) egon zen errotuen nartzisismoa: irudi teknikoak euskarri bihurtu zen problematizatutako muturreko sexualitatearentzat, zeina bat zetorren ordena sinbolikoak eta irudikapenak identitatea hartzean zuten funtsezko eginkizunarekin. Irudi teknikoak pantaila bihurtzen da subjektu bananduarentzat. (Aipatu behar da joera eskultorikoak bateragarriak direla subjektua erdigunetik kenduta eta deseraikita ageri den argazkiko autorretratuen agerpen izugarri horrekin. Adibidez, Badiolaren *Nobody's city*, 1996, laneko irudi hibridoetan –super heroiak eta ziborg androginoen artekoak–).

Argazkia arterako baliabide bihurtzen da, berriz ere. Artistek egindako argazkigintzak –argazkigintza tradizionalak ez bezala– baliokideak zituen nazioartean, eta erreferentziazko artista eta puri-purian zeuden teknika ugari zituen (serigrafia zabalduetik, *cibchrome* delakora). Arteko ekoizpen-modu berriek kontuan hartzen zituzten arte-prozesuetan txerta zitezkeen irudiak sortzeko aukerak. Irudi azkarrak sortzeko, erreproduzitzeko eta estantatzeko tresnak, zeinak gai ziren sarbide errazeko ikono infografikoak sortzeko: bideoa, argazkigintza analogikoa eta/edo digitala, ordenagailua, fotokopiagailu digitala, eta abar. Horien bidez, irudia bera erabiltzen zuten, fotografiatuta, fotokopiatuta, itxuraldatuta, trabestituta, ugarituta eta luzatuta, eta niaren eta superniaren inauteria eta asaldura bihurtu zen. Hori gertatu zen, estiloaren lanketak edo estilo jakin batekoa izateak prestigioa galdu zuenean, diziplinak desagertu eta multidiziplina bihurtu zirenean. Hortik gutxira, postestudioa eta ordenagailu bidezko edizioa eta muntaketa etorri ziren. Diziplinak zurrinak ziren, oraindik ere, 1990 inguruan, baina xahutzen joan ziren, mende-aldaketarekin guztiz desagertu arte. Salbuespen bakarra –agian– pintura da. Edonola ere, artista batek bere burua aurki zezakeen marrazketan, eskulturan,

---

12 Itzal handiko *L'informe, mode d'emploi* erakusketa, Yves-Alain Bois eta Rosalind Krauss komisario zituela, Parisko Centre Pompidou zentroan aurkeztu zen, 1996an. 1995ean, *Gorputzen leizea. Gorputzaren irudiratzea Frantziako, 1930-1960* erakusketa inauguratu zen Donostiako Koldo Mitxelena Kulturunean. Juan Vicente Aliaga komisario zuela, erakusketa horretan, XX. mende hasieran Frantziako artean agertzen ziren muturreko irudikapen sexual marjinalen berri ematen zen; irudikapenok gaitzesgarria eta formarik gabea denaren teoriari lagundu zioten (Bataille, Artaud, Hans Bellmer, eta abar.).

13 Hauen obretan, besteak beste: Dora Salazar, Itziar Okariz, Txaro Fontalba, Belén Moreno, María José Díez, Aurora Suarez, Mabi Revuelta, Gentz del Valle, Charo Garaigorta eta Susana Talayero.



Itziar Okariz  
*Bodybuilding*  
 1994  
 Ekintza baten lau argazkiz osatutako multzoa. Inprimatze kromogenikoa paperean. 106 x 487 cm (obra osoa)  
 Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionale, Madril

argazkigintzan... Hizkuntzan ere ikusten zen moldakortasun hori, zenbait esamolderen bidez: «atalaseak», *subjektikal*, «atarikoak» eta «mugakoak», esaterako. Artista guztiek, aintzat hartuak izateko, alde batera utzi behar zituzten sailkapen erredukzionistak.

«Teknologia berri» horien inpaktuak isla bikaina dauka Itziar Okarizen lan batean: bere gorputz biluzia fotokopiatzen du, Artelekuk erositako lehenengo fotokopiagailuan. *Variations sur le même t'aime* (1992) obran Okariz bera agertzen da, garezurrean munduaren irudia arradatuta duela; autorretratu horiek modu fidagarrian adierazten zuten oraindik oharkabean zeuden eta orain, atzera begira, agerikoak diren iruditeria feminista eta *queer* mugimendua (gainera, nolabait barneratzen ari ginen globalizazioaren mapa kognitiboa irudikatzen zuten).

Identitate aldakorraren iruditeria horretan, hamaika fantasia zeuden: sexualitate polimorfoa, aingeruaren eta Luziferren artean, batzuetan bat eta besteetan bestea, ederra eta groteskoa, erakargarria eta gaitzesgarria, eta Dorian Gray beti kolkoan. Eduardo Sourrouillek landu zuen «erretratismo» hori; baita Jon Mikel Eubak ere, hasierako lanetan, marrazketa zabaldua eta bideora igaro aurretik<sup>14</sup>. Proposamen horietako askoren ezaugarriarik interesgarriena zen oso artista desberdinen lanetan inspiratzen zirela; hauetan, esaterako: Warhol, Cindy Sherman, Pierre et Gilles, Jana Sterbak eta Boltanski. «Gorputzaren estetika» horien arketipoa zen, halaber, Javier Pérez: batetik, artistaren autorretratu bat, eskuak lotuta dituela; bestetik, *Motxila anatomikoak* (1994) lana, non larruzko bi motxila agertzen diren, gizon eta emakume banaren gorputz-enborretan modelatuta, *performance*arekin eta dantza garaikidearekin loturan. Metafora eta sinbolismo erromantikoa

14 Erakusketa askoren ardatza izan zen autorretratuekiko obsesioa. Hauena, esaterako: *Norberaren irudia*, Bilboko Windsor Kulturgintza galerian (1993); Itziar Okarizen, Juan Albinen eta Jon Mikel Eubaren *Nork bere burua begiratzea*, Artelekun (1992).



Azucena Vieites  
*Ibil gaitezen gatibu jolasean, Julie Zando-rena*  
 1994  
 Argazkia ohelean. 125 x 180 cm  
 Arabako ARTIUM, Vitoria-Gasteiz

erabiltzen zituen irudi ahul eta zaugarriak eraikitzeko eta, horrela, gizakiaren gizatasunaz eta biologiaz hitz egiteko. Antzeko zerbait egiten zuen Francisco Ruiz de Infante, instalazio artistikoaren aitzindaria: ikus-entzunezkoak eta arte eszenikoak nahasten zituen, gaixotasunezko eta ahultasunezko unibertso horretan eragiteko. Hiesaren birusak markatu zituen laurogeiko eta laurogeita hamarreko hamarkadak. Ildo horretan, Pepe Espaliú 1992ko Donostia Zinemaldian aurkeztutako *Carrying* ekintza –zeinetan Artelekuko bere taillereko zenbait artistak hartu zuten parte– sinbolikoki ahaztezina da, oraindik ere.

Gorputzarekin batera, irudikapena ere gai nagusietako bat izan zen. Estatu Batuetako postmodernismoak irudikapenari (klasea, arraza eta generoa) egindako kritika Barbara Krugerren lanean eta esloganean laburbil daiteke (1989): «Your body is a battleground» (Zure gorputza gudu-zelaia da). Tresna teorikoekin indartutako feminismoa sortzen ari zen: 1990ean, Judith Butlerrek *Gender Trouble (Genero nahasmendua)* argitaratu zuen, baina aski geroago itzuli zen gaztelaniara eta, beraz, horren inpaktua ere geroago heldu zen. Arlo horretako lan berrienetako bat (ez soilik euskal artean) Azucena Vieitesen *Ibil gaitezen gatibu jolasean, Julie Zando-rena* (1994) marrazki fotografiatua da, non aldizkarietatik ateratako emakume-irudiak zeharagertzen diren. Izenburua 1988ko film batetik zetorren, Julie Zandoren *Let's Play Prisoners* lanetik, zeinetan emakumeen arteko botere- eta maitasun-harremanak aztertzen ziren. Vieitesen *low fi* obra horretan agerian jartzen zen iruditeria feminista, bisualtasunari kritikoki esanahi berria emanez. Haren ikuspegi hotza, hala, irudikapenaren kritikarekin identifikatzen ziren artisten korrontean sartzen zen; feministak eta apropiazionistak ziren, aldi berean.

Azucena Vieitesek eta Estíbaliz Sádabak Erreakzioa-Reacción talde feminista osatu zuten 1995 hasieran; haien xedea zen artea eta aktibismoa elkartzea, eta horretarako kamisetak, mintegiak, tailerrak, bideoak eta batez ere fanzineak egitea. Helburua arauaren ideia zalantzan jartzea zen eta, ondorioz, zalantzan jartzea, baita ere, egiletasunaren, estiloaren eta originaltasunaren ideiak eta lankidetzako prozesuak bultzatzea. Erreakzioa taldeak genealogia artistiko feminista bati eman zion hasiera eta, hala, jardunak eta diskurtsoak ugaritu ziren. Artelekun 1997an egindako *Zure begietarako bakarrik: feminismo faktorea arte bisualak direla eta mintegia* (eta tailerra) aitzindaria izan zen Euskal Herrian eta Estatuan. (Guerrilla Girls direlakoak beren gorilen moztaroen Loiolaren erdigunean: irudi ikonikoa da, oraindik ere). Bitartean, Sádabaren artea akzio-nismotik, *performancetik* eta bideotik hurbilago zegoen, *Parole, Parole* (1996) lanean, esaterako. Erreakzioak esan nahi zuen aukera zegoela jardunbidean aktibismo artistikoko eta politikoko estrategiak biltzeko, arte feministaren tradizioan txertatuta.

## 4. Pintura, erresistentzia moduan

Eskultura formaren ideologiaren mende dago, hein batean; aitzitik, pinturan, horren mugen eta egiaren inguruko ikerketa pinturaren beraren muga materialen mende dago. Margotzeko lanean, etengabe jartzen da zalantzan irudikapena eta, horrekin batera, margotzen jarraitzeko motibazioak eta jardunbide horren arrazoiak, zeinetan ekiteak, pazientziak eta setak subjektua sortzen duten, margoketan bertan. Hirurogeita hamarreko eta lauogeiko hamarkadetan pintura elikatu zuten etapa figuratiboak, informalistak eta espresionistak igaro ondoren, aldi berrian bitarteko berri bat agertu zen, zeina irudi teknikoa baino motelago hartu zen eta, ondorioz, antagonismoa eta harreman dialektikoa sortu ziren. Eta hori nahiko argi geratzen da New Yorken bizi ziren artisten lanean: Prudencio Irazabal, Darío Urzay eta Txuspo Poyo.

Irudi teknikoaren abiadura pinturaren atzealdea da; izan ere, pinturan erretxinekin eta pintura-geruza finekin esperimendatzen da, argazkigintzarekin eta horren prozesu kimikoekin mintzatuz. Irazabalen pintura teknika eta materialak zehaztearen emaitza da; hain zuzen ere, beren fisikotasuna goratzen dute, transzendentzia piktorikoko irudipena lortzeko. Pintura-gainazal konplexuek keinuak eta prozesua erakusten eta, aldi berean, ezkututzen dituzte, eta askotariko ñabardurak jartzen dituzte agerian, monokromoak izan arren. Gainazalaren argitasunak argazkia mikroskopiora darama eta begiaren pertzepzio-prozesuak indartzen ditu, irudiaren, materialtasunaren eta esanahiaren arteko sintesian. Pertzepziozko ustekabe tekniko hori Darío Urzayren lanean ere agertzen da, non isuritako jariagaiek irudi sintetikoak osatzen duten, zeinak pinturaren eta argazkiaren, eta originalaren eta kopiaren arteko azken aztarnak ezabatzen dituen. Egiazkotasuna eta birtualtasuna etengabeko sinbiosian daude; hibridazio abstraktuak dira eta iruditeria bat eraikitzen dute, zeinak autoerreferentzia gainditzen duen, jakintza mota bihurtzeko. Irudi teknikoarekin jarraituz, Txuspo Poyok 1994an eta 1995ean egindako zeluloide-bilbeak ez ziren pinturak, baina nolakotasun piktorikoa zuten, zalantzarik gabe: bertikalean eta horizontalean jarritako film-zerrendek eskuz egindako ehun kordatu narratiboa osatzen zuten.

Pintura konplexu eta trebearen ibilbidean Luis Candaudap eta José Ramón Amondarain kokatu behar ditugu, ezinbestean; pintore haientzat, «ongi pintatzea» neurtu beharreko mitologia da, nahiz eta iaioak izan. Azken horrek bernizak eta egur efektuko pintura industrial sintetikoak erabiltzen zituen, bai eta *drippings* direlakoak eta gainjarritako planoen abstrakzio formalista ere. Agian Amondarain da pintore postmoderno nabarmenena, edo simulakroaren eta irudikapenaren teoria postmodernoen eragin handiena izan duena: horren frogagarri, gerora figurazio errealista lausoan aritu zela eta postmodernismoko artelan ikonikoak egokitu zituela. Artista horiekin solasean, Manu Muniategiandikoetxea dugu; haren lanean, modernitate heroikora itzultzeko ezintasunak bere mamuak sortzen ditu, etxerik gabeko espektroak (Rodchenko eta Errusiako konstruktibismoa, Oteiza eta haren atarikoak). Irekitzen eta ixten diren ateak eta kutzak, eserleku modernoak, egurrezko panelak eta egiturak eta keinu arinak ditu ezaggarri Muniategiandikoetxearen obrak, zeinak izaera zatikatua duen, belaunaldiko beste egile batzuen lanak bezala (Edu López eta Ana Isabel Román artisteriari ari naiz). Zatikaturik helden zaigun errealtatearen ikuspegi urduri eta konpultsiboak berekin dakartza askotariko erregistro piktorikoak eta nolabaiteko moldakortasuna, non estiloaren printzipioak dagoeneko ez duen agintzen. Gauza bera gertatzen da beste artista batzuen lanean: adibidez, Edu Lópezen obran, zeinak trebetasun beraz egiten zituen koadro abstraktuak eta Tintinen irudikapenak 20 x 20 cm-ko mihise txikietan; baita Ana Isabel Románen lanean ere, zeinak erreferentziak egiten zizkien abangoardiari eta, bereziki, Francis Picabiaren eta dadaismoaren irudikapen makinikoei. Malús Arbideren 1991ko kaki koloreko kamuflaje-ehunak (*Japonia, Amerika* eta *Europako Erkidegoa* izenburu esanguratsuekin) munduan adi eta lekuz kanpo, zatikatuta egotearen metafora izan daitezke.



José Ramón Amondarain  
*Egunetik egunera gehiago*  
1993  
250 x 250 cm  
Arabako ARTIUM, Vitoria-Gasteiz

Pinturak beti lantzen du nahien eta emaitzen arteko aldea. Juan Pérez Agirregoikoaren azken lanetan marrazki garratzak eta pankartzak dauden arren, ezin dugu ahaztu hasieran «margotu» egiten zuela. Obra horiek antipinturak edo ez-pinturak ziren, aurrera jarraitzen laguntzen zioten «hondakinak», egilearen hitzetan (termino psikoanalitikoetan). Gero, pinturaren heroi-kontu horiei iseka egin eta arlekinak eta pailazoak margotzen hasi zen. Aurreko horren antzera, Iñaki Imaz pintura psikoanalitikoan babestu zen (Luis Gordilloren erara), zentzua aurkitzeko porrot egin duen jarduera bati, zeinak ez duen sublimaziorik ematen, baina desira eta obsesioak proiektatzeko pantaila den. Pinturarekin amaitzeko, Ignacio Sáez («la lengua obesa» goitzenaz ezagutua) nabarmendu behar da; haren mundu original, sensorial eta psikologikoak egilearen beraren esperientziari egiten zion erreferentzia: egiturarik gabeko oihalak, hori eta berdeak, orban beltzarekin kontrastean, non bilbe berak errepikatzen diren, ikono moduko irudikapenekin nahastuta. Azkenik, baina garrantzi berekoak, Idoia Montón eta haren figurazio subjektibista ditugu, zeinetan munduan egoteko modu erradikal eta antagonista erakusten zaigun.





## 5. Instituzionalizazioa (eta testuinguru-jarduerak)

Baina bi arte tradizionalen (eskultura eta pintura) eboluzioaz gain, laurogeiko hamarkadan berritasun bat zegoen: orduetik, ezin dugu euskal arteaz hitz egin kontuan hartu gabe egituratze instituzionala eta, horrekin batera, prozesu artistikoetan aritzen ziren zenbait eragileren parte hartze aktiboa: kritikariak, historiariak, kudeatzaileak, programatzaileak eta, orduetik aurrera, *curators* direlakoak. Laurogeiko hamarkadan hezkuntzarako eta arterako egiturei buruzko kontzientziazio sozialean egindako lan zailaren ondoren, pizkanakako eta beharrezko normalizazioa heldu zen. Bilboko Alondegiko proiektu gauzatu gabearen ondoren, Guggenheim Bilbao museoa etorri zen 1997an; hala ere, komunitate artistikoa horri buruz eszeptikoa izan zen, hasieran. Edonola ere, laurogeita hamarreko hamarkadan, foru aldundiek sustatutako instituzionalizazio kulturala egon zen: 1987an Arteleku sortu zen; 1993an, Koldo Mitxelena Kulturunea; 1991n, Bilboko Rekalde Aretoa (eta bigarren gunea bat, Area 2, 1996 eta 1998 artean); eta Gasteizko Amarica sala ere jaio zen. Halaber, dagoeneko existitzen ez den arte-galerien sare bat zabaldu zen lurraldean: Altxerri, Dieciséis Galeria eta, handik gutxira, DV Galeria, Donostian; Windsor Kulturgintza, Vanguardia eta Arsenal, Bilbon; Trayecto eta CM2 Gasteizen; Espacio Abisal elkartearen moduko ekimen alternatiboak eta kultur etxeen sare handi bat, gazteen erakusketak antolatzen (nabarmenena, Kultur Basauri). Horrekin batera, arte-kritikak, idazketak eta pentsamenduak garrantzia hartu zuten zenbait aparteko argitalpenekin: *Rekarte* (Rekalde Aretoa), *Zehar* (Arteleku) eta Bilboko Institutu Frantsesaren argitalpena. Gainera, ordurako ezin zen euskal artea Espainiako artearen barruko errealitate huts gisa ikusi; aitzitik, distantzia geografikoak ezabatzen dituen nazioarteko arte-testuinguruaren barruan ulertu behar da («glokal» hitza etengabe errepikatzen zuten).

Instituzioen sintesi horretan, Guggenheim museoak mugimendu tektonikoa ekarri zuen berekin eta, batean, kultura-komunikazioaren erdigunean jarri zuen Bilbo: nolabaiteko dialektika dago hor gertatutakoan; hain zuzen ere, Estatu Batuetako frankizia den azpiegitura horrek, zeina arte modernoaren mugarriak (espresionismo abstraktua eta *pop art* estiloa, esaterako) erakustera zetorren Euskal Herrira, (zeharkako) rola izan zuen euskal artearen berrikuntzan. Gakoa Bilboko itsasadarra birsortzean eta hiri moduan birmoldatzean zegoen, gainbeheran zegoen industrialismoaren sinbolo modura, bai eta errealitate postindustrialia onartzean ere, zeina egokia zen hala kultura eta instituzioak eraberritzeko, museoa bera, adibidez, nola proposamen



◁ Jon Mikel Euba  
*Coche, House, Horse*  
1997  
Consonni espaziorako diseinatutako  
erakusketa, Bilbo

▷ Begoña Muñoz  
*We only move when something changes*  
Consonnik ekoiztutako albuma, 2003  
Azaleko irudia: Olaf Breuning



sateliteak sortzeko (esperimentalak eta berritzaileak). Hortxe kokatu behar da consonniren sorrera, zehazki, Zorrotzaurreko penintsulan dagoen izen bereko fabrika hondatu batean. Bilboko Institutu Frantsesak (Jerôme Delormas-en zuzendaritzapean) rol erabakigarria izan zuen, lotura eta lankidetzaren emankorrek egin baitzuten Rekalde Aretoarekin, Artelekurekin eta Bordeleko Arte Ederretako eskolarekin. Hori baino lehentxeago, *Itsasadarreko... zubia* proiektua inauguratu zen, 1995ean. Institutu Frantsesak abiarazi zuen eta Carta Blanca elkarte frantsesak eta horren zuzendari Corinne Diserens-ek garatu zuten. Hartan, nazioarteko zenbait artistak (Suzanne Lafont, Dennis Adams, Marcelo Expósito, Roman Signer, Willie Doherty, Sylvie Blocher) *site-specific* direlakoak egin zituzten Bilbo Handian Bizkaia Zubiaren transbordadorea testuinguru hartuta, kontrako bi tradizio sozial eta ekonomiko elkartzen dituen metafora postindustrial modura.

Roman Signer suitzar artistak erakusketa egin zuen consonnin 1995eko irailaren 2an eta, ekitaldi horretatik aurrera, fabrika artearen gune esperimental bihurtzeko aukeran pentsatzen hasi ziren; ekimen hori bat zetorren Europako beste toki batzuekin, zeinean artea arlo postindustrialarekin lotzen zen, hiri-gentrifikazioko prozesuak hasi aurretik. 1996ko udaberrian, eta Institutu Frantsesaren bidez, Thomas Hirschhorn suitzarrak hiru asteko egonaldia egin zuen Bilbon, non aurrerabideko obra bat sortzen saiatu zen –arrakastarik gabe, gero onartu zuenez–; kaleko jendearentzat eraiki zuen eta Rekaldeko Area 2 gunean aurkeztu zen, amaitu zuenean. Onartu behar da proposamen ausart horretan eta beste batzuetan hasi zela panorama nazioarteko bihurtzen eta tokiko tradizioarekiko zorra parentesi artean jartzen (hala ere, gutxienez hirurogeiko hamarkadatik zetorren modernitatea hortxe zegoen oraindik ere, kontzienteki edo inkontzienteki). Halaber, atek zabaltzen zitzaizkien jardunbide artistiko kokatuei, testuingurukoei, immaterialei eta diziplina artekoei. Beste aurrekari batzuk ere badaude: esaterako, *Hiriko lanak* tailerra, Artelekun (1994); eta *Talkak*, gune berean aurkeztua eta Corinne Diserensen zuzendaritzapean (1995eko uda). Azken horretan, zenbait tokitako artistek hainbat ekitaldi egin zituzten *ad hoc* Groseko azoka zaharrean, eta Gordon Matta-Clark-en *Open House* (1972) instalazioa jarri zuten Alderdi Ederreko lorategietan. Horrekin batera, erakusketa bat egin zuten, zeinetan protagonista nagusia niaren irudia eta bideoaren zirkuitu itxia ziren (Vito Acconci, Dan Graham, Joan Jonas, Valie Export, etab.).

Bilboren –eta, hedaduraz, eskualde osoaren– ezaugarri berezien ondorioz (hiriaren, politikaren eta ekonomiaren arlokoak), Europako agertokirik hoberenen mailako potentziala agertzen hasi zen testuinguruan eta artistetan; hain zuzen ere, European dagoeneko ez zitzairen jarraitzen lehengo erdigune artistikoen eta periferien (Glasgow, Eskandinavia eta Ekialdeko Europa) arteko hierarkiei. 1997an, Jon Mikel Euba eta Rainer Oldendorf aurkeztu zituzten *consonni* fabrika. Consonnik hala euskal artistekin nola atzerritarrekin egiten zuen lan, berdin-berdin, eta arte garaikidea normalizatu zuen, berezko eskubideko tokiko eta nazioarteko agertoki batean. Eubaren *Coche House Horse* lana *site-specific* bat zen, fabriketako eremu zabaletan zehar, zeinak eskala errealean sortzen eta gauzatzen zituen bideoen, argazkien eta marrazki muralen instalazioak; haietan, irudiari eta zinema-narrazioari buruzko hausnarketak eta prozesuak lotzen ziren. Eskuz egindako marrazki eta zirriborro txikien berehalakotasuna bat-batean eskalaz aldatzen zen, eta Kurosawaren *Rashomon* edo Renoir-en *Ibaia* filmen moduko lanetan inspiratutako «ikono-irudietan» islatzen zen. Jon Mikel Euba aurkezpen horren ondoren –berri-berria, lanaren berezitasunari, eskalari eta kokapenari zegokienez– hasi zen «narrazio-sistema» konplexuak egiten: marrazkia eta irudi teknika integratzen zituzten eta lotutako gertakari modura bideratzen ziren.

Kontu horren sorreran nahitaez aipatu behar dugu Asier Pérez González; egileak etengabe jartzen zituen zalantzan artearen protokoloak, bai eta gizarte kapitalista aldakor honetan artista inguratzen duen egoera ekonomikoa ere. Atzera begiratuta Pérez González *inpresarioaren* «proiektu» batzuk estetika erlazionalaren aldaeratzat har badaitezke ere, egia esan, hobeto sartzen da beste arlo batzuen barruan, esaterako, haue-  
tan: arte kontzeptuala berrebaluatzeko jardunbideak, kritika instituzionala, komunikazioaren berrikuntza eta diseinu grafikoa. Soziabilitatea balio bihurtu zen, eta arte-eszenan moda, pop musika eta musika elektronikoa agertu ziren (Bilboko Chico y Chica duetoa giro horretan sortu zen). Begoña Muñozen lanean ere ikus daiteke jarrera hori, artistarekiko itxaropen sozialaren aurreiritzirik gabekoa, ekintza iragankorretan eta rolak saihestean.

Ondorioz, logikoki, consonnik atzean utzi zuen fabrika eta arte publikoko proiektuen bulego bihurtu zen. Arreta osoa ekoizpena/banaketa bikotean jarri zuen. Bertako zuzendari Franck Larcarde-rentzat, galeriaren «gune zigorgabetik» ateratzeko nahia zegoen, «errazago ikus zezaten, baina, paradoxikoki, ikusezinagoa izateko»; hala, esaterako, tokiko telebistetako guneak bete zituzten. Garai hartan, «artea errealtatean» aldarrikatzen zen, eta idealismoak ez zituen beti emaitza «errealak». Itxuraz, Sergio Pregok Zorrotzaurren egindako zenbait lanetan, esaterako, *Tetsuo: Bound To Fail* (1998) lanean, kontua fabrikaren eremutik irtetea zen, baina fabrikatik bertatik ekoitziz. Bideo horiek zientzia fikzioaren eta mangaren kutsu postapokaliptikoa dute orain, eza-gunegia den paisaia hondatu batean. Gorputza berrituta agertzen da, iruditeria ziberpuntean itxuraldatua, *performanceak* eta bideo-arteak osatutako istorio batean. Teknologia analogikoak halako birtualtasun-efektua sortzen zuen, mende berriko munduko teknozientziaren eta digitalizazioaren berezkoa.



Ibon Aranberri  
*Zerumugak*, 2001-2007  
 499 banderolaz osatutako instalazioa. 70 x 50 cm (bakoitza)  
 Edizio bakarra  
 Guggenheim Bilbao Museoa

## 6. Tokiko faktorea (globalizazioan)

Orain arte deskribatutako sekuentziak sare bat osatzen du, zeinetan etorkizuneko jardunbideak eraikiko diren, zeinuen jolasean arreta jarrita. Milurteko digitalaren aldaketarekin, identitatearen azkoina gehiago estutu zen, arteak batzuetan zalantzan jartzen eta beste batzuetan goratzen zuen globalizazioan. Hemen, esan daiteke postmodernismoa dela kultura globalaren eta tokiko edo herrialde bateko egoera zehatz baten berezitasunaren eta eskakizunen arteko harreman berria. Nolabaiteko tokiko faktorea agertzen da –baina ez ditu tokiko gaiak tratatzen– hurbilekoak diruditen edo deseraikiko diren kulturako eta folkloreko elementuen bidez<sup>15</sup>. Ikaragarri politizatutako egoeran, non terrorismoa jasanezina den, artistaren lana ez da hainbeste kaosaren zentzua bilatzea, baizik eta esanahiaren azpian dagoen logika deseraikitzea, zeinuak elkarren ondoan jarrita, bereganatuta eta pixka bat manipulatuta.

Ibon Aranberri paisaietan inspiratzen zen, besteak beste; pinuz betetako paisaia, kulturako zeinu eta ikonoz betetako beste paisaia baten zama arintzeko. Espacio Abisal galerian *Ethnics (Etnikoak, 1998)* aurkeztu zue-netik, lan horren izenburuak argi uzten duenez, Aranberriren lana memoria eta kolektibitatea lotzen dituen mekanismoetara bideratu zen; baldintzatutako eta hiri inkontzientean barneratutako tradizio ikonoen apropiacionismoa (formaren izaera soziala, Chillidaren eta Basterretxearen lanean) edo, bestea bezain oroitarazlea, Lemoizko zentral nuklear desgaituaren eta horren iraganaren inguruko hausnarketa. Jon Mikel Eubaren bideo eta argazkietan paisaia agertzen zen; hala, talde-ekintzaren eta paisaiaren oinarrien (bide bat, basoko

<sup>15</sup> Atal honetan aipatutako lan eta artista batzuk artikulu batean agertu ziren. Ikus Peio Aguirre. «Basque Report : informe del 16 de septiembre», 2000. urteko abenduan argitaratua, Artszin.net web-atarian; berriz argitaratua, «Basque Report 2.0» izenburupean, hemen: *Lápiz*, 178. zenb., 2001eko abendua, 50-57. or.



Asier Pérez González  
*Funky Baskenland*, Utrecht, 2000  
 Proiektuaren posterra

argigune bat) eraginez, ikusleek interpretazio ideologikoa edo politikoa egiten zuten. Garai hartan gehien errepikatzen zen hitza «anbiguotasuna» zen.

«Euskal kultura» estereotipo, merkantzia eta marka moduan truke kulturalerako eduki bihurtu zen Asier Pérez Gonzálezen lanean. Utrechteko Casco Projects gunean aurkeztutako *Funky Baskenland* (2000) lanean, esaterako; ekintza horretan, euskal sukaldaritzako zerbitzua eman zuten Surinameko (Antilletako holandar kolonia ohia) sukaldaritza egiten zuen jatetxe batean. Proiektuak (artistaren hitzetan, bere lanak «proiektuak» ziren) zalantzan jartzen zituen benetakotasunaren eta tradizioaren kontzeptuak, exotismoaren eta atzerriaren ikuspegitik. Identitatea esportatzeko ekintza hori beste modu batean aurki daiteke Iñaki Garmendiaren *Kolpez Kolpe* (2003) lanean –Taipeiko 2002ko Bienalean antolatutako *performance*aren ondoriozko bideoa—. Ekintza horretan, Taiwaneko talde batek euskal rock erradikaleko abesti batzuk jo zituzten plataforma baten gainean. Itzulpen kulturalerako ariketa horrek agerian jartzen zuen zein zaila den identitate eta kultura jakin bat espazioan (geopolitikoki?) lokalizatzea, eta nahasketaren eta apropiazioaren bidez azaltzen ziren.

Era berean, oso adierazgarria da adierazlearen eta esanahiaren arteko bidea, Asier Mendizabalen lanean: aktibismo politikoko (zineman eta rock musikan) formen eta zeinuen ideologiak batasunetik eta taldeko energetik sortutako iruditeria eta estetika osatzen ditu. Hori biluz-biluzik agertzen zen DAE (Donostiako Arte Ekinbideak) elkartearen *No Time For Love* (2000) lanean. Lanak Hertzainak taldearen abesti baten izenburua zeraman, maitasunaren eta konpromiso politikoaren artean aukeratzeari buruzko abesti irlandar batetik hartua. Izenburu horrek bide ematen zion talde-egituren eta desira kolektiboaren abstrakzioak babestutako eta formalizatutako estetika bati.



Iñaki Garmendia

*Kolpez kolpe*

2002-2003

Instalazioa. Kanal bakarreko bideoa, zuri-beltza, kolorea, soinuduna, 24 min., egurrezko mahai eta astoak, paper gaineko inprimatzeak eta argazkiak plastikozko zorroetan 360 x 90 x 75 cm

MACBA bilduma. MACBA partzuergoa



Asier Mendizabal

*No time for love*, DAE

2000

Donostia

Desira da indibidualtasun hutsa, nia uztera eta beste libidinal bat bilatzera bultzatzen duen indarra. Brian Eno artista eta musikagileak *scenius* terminoa (*scene* eta *genius* hitzek osatua) iradoki zuen behin, taldeek, tokiek edo agertoki artistikoez batzuetan eragiten duten sormena adierazteko. Haren arabera, *scenius* delakoa da agertoki kulturalaren adimen kolektiboa eta intuizioa: jenioaren kontzeptuaren modu komunal eta kooperatiboa. Testu honetan (agian txostena da, edo kontakizuna) marraztutako arkuak agian zabalegia da eta gehiegi hartzen du barnean. Nahikoa litzateke horren historikotasuna ulertzea, nolabaiteko agertokia eta komunitatea osatzeko balio izan duten eta oraindik ere balio duten elementu erkideak onartzuz.