

ARTEA  
ARTE

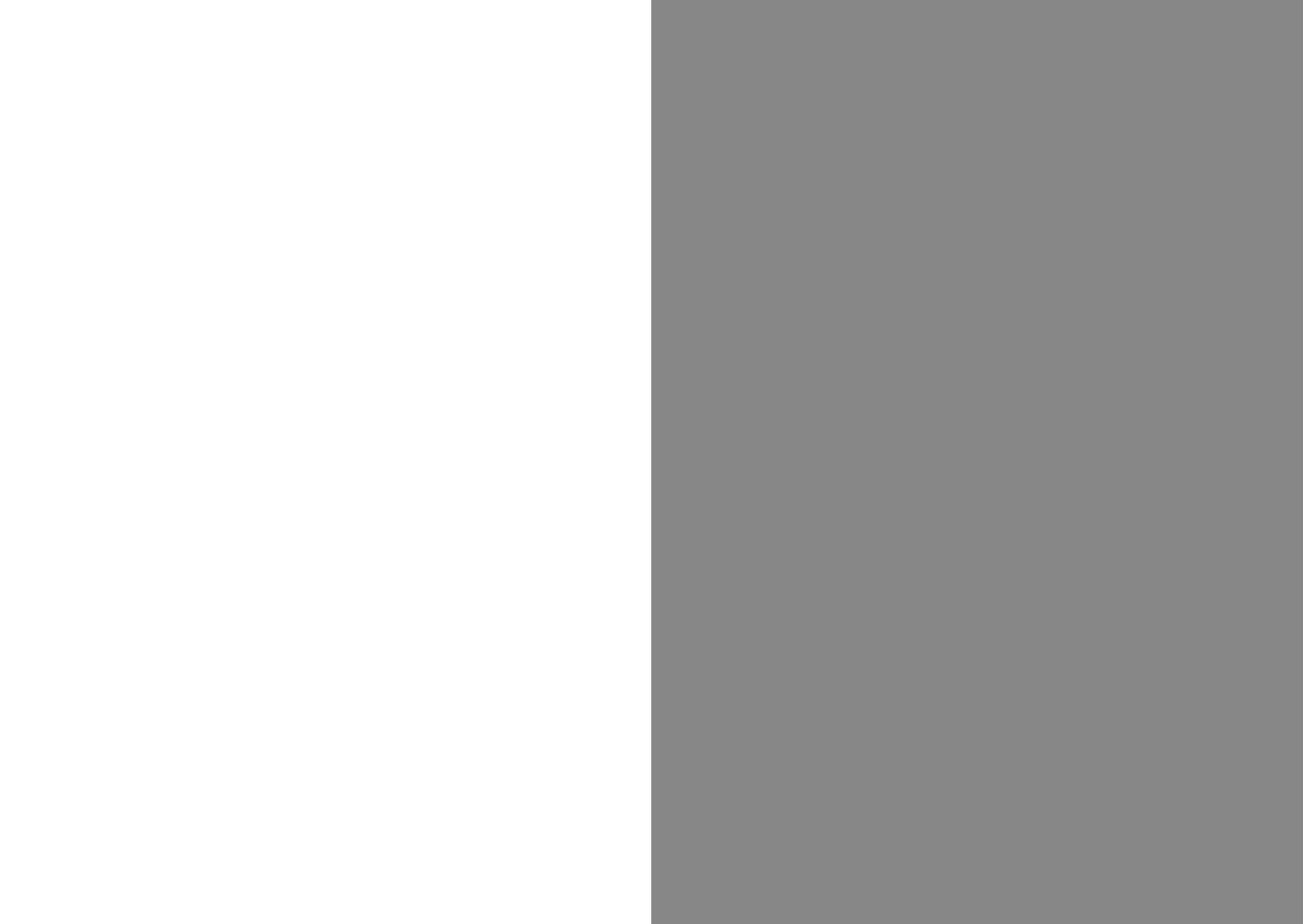
05

Ane Lekuona - Ismael Manterola

**BASQUE.**



ETXEPARE  
EUSKAL  
INSTITUTUA



**ARTEA**  
ARTE

05

Ane Lekuona - Ismael Manterola

**BASQUE.**

01	Euskara La lengua vasca
02	Literatura Literatura
03	Musika klasikoa Música clásica
04	Euskal kantagintza: pop, rock, folk La canción vasca: pop, rock, folk
<b>05</b>	<b>Artea</b> <b>Arte</b>
06	Zinema Cine
07	Arkitektura eta diseinua Arquitectura y diseño
08	Euskal dantza La danza vasca
09	Bertsolaritza Bertsolarismo
10	Tradizioak Tradiciones
11	Sukaldaritza Cocina
12	Antzerkia Teatro

Etxepare Euskal Institutuak sortutako bilduma honek hamabi kultura-adierazpide bildu ditu. Guztiak kate bakarraren katebegiak dira, hizkuntza berak, lurralde komunak eta denbora-mugarri berberak zeharkatzen dituztelako. Kulturaren eskutik, euskararen lurraldean tradizioa eta abangoardia nola uztartu diren jasoko duzu. Kulturaren leihotik, bertakoaren eta kanpokoaren topalekua erakutsiko dizugu. Kulturaren taupadatik, nondik gatozen, non gauden eta nora goazen jakiteko aukera izango duzu. Liburu sorta hau abiapuntu bat da, zugar jakin-mina eragin eta euskal kultura sakonago ezagutzeko gogoia piztea du helburu.

Esta colección creada por Etxepare Euskal Institutua reúne doce disciplinas culturales. Todas ellas están entrelazadas porque comparten lengua, territorio e historia. De la mano de nuestra cultura, te invitamos a ser testigo de la fusión entre tradición y vanguardia, del mestizaje de lo propio y lo foráneo, te invitamos a conocer, en suma, de dónde venimos, dónde estamos y hacia dónde vamos. Este conjunto de libros es un punto de partida cuyo objetivo no es otro que despertar tu curiosidad.

## ARTEA

### ARTE

Ane Lekuona - Ismael Manterola

10 **Norberaren irudia(k)**

22 **Kanpora begira**

34 **Arte-sistema**

48 **Arte eta gizartea**

**Imágen(es) propia(s)**

**Mirando al exterior**

**El sistema artístico**

**Arte y sociedad**





Nola lortu du Mendebaleko Europako berezko hizkuntzen artean indoeuroparra ez den bakarrak bere lekua hartzea XXI. mendean? Zertan datza euskal kultura gaur egun eta zertan bereizten da besteengandik? Zer presentzia merezi du nazioartean?

Liburu hauen bidez, Etxepare Euskal Institutuak erantzun batzuk proposatu nahi ditu, beste kultura eta identitate batzuei eskua luzatzeko asmoz. Elkar ezagutzea baita elkar estimatzeko eta ulertzeko modu bakarra. Ongi etorri.

¿Cómo ha logrado la única lengua autóctona de Europa Occidental que no es de origen indoeuropeo ocupar un lugar propio en el siglo XXI? ¿En qué consiste la cultura vasca hoy y en qué se diferencia de otras? ¿Qué presencia internacional merece?

A través de esta colección de libros Etxepare Euskal Institutua quiere proponer una serie de respuestas, con el fin de tender la mano a otras culturas e identidades. Porque conocernos mutuamente es la única manera de apreciarnos y entendernos. Ongi etorri.

## Norberaren irudia(k)

Atzera begiratu eta Euskal Herriko artearen historian errepikatzen diren ezaugarri batzuk aurkitu beharko bagenu, horietako bat euskal komunitatea edo kultura irudira eramateko nahia izan dela esan genezake. Alegia, arte plastikoa ez da soilik gure kulturaren parte izan, euskal kultura irudira eramateko ezinbesteko bitartekaria ere izan da bai bertakook gure kulturaren irudi bat eraikitzeko, baita atzerrikoen gureganako begirada ezartzeko ere. Horregatik, gure herrialdearen historiaz asko esaten digulako, interesgarria da galdetzea garai bakoitzean artistek nola irudikatu duten euskal kultura.

XIX. mendetik euskal lurraldea bera izan da gai artistiko, bertako paisaiak eta herritarrak. Bada, garai hartako gustu akademikoarengatik, ohitura-pintura izenez ezagutu ziren lan haiek «bigarren mailako» arte modura jaso ziren. Hala ere, garrantzitsuak izan ziren hurrengo belaunaldiko euskal artisten formakuntzan eta norabide artistikoan. Berrikuntzen alde zeuden artistek Parisen definitzen zihoan modernitatea ezagutzeko, barneratzeko eta hari hurbiltzeko aukera izan zutenean, tradizionalki gaitzetsiak izan ziren gaiak berreskuratzen hasi ziren; besteak beste, ezagutzen zituzten ohitura-pinturetako gai berberak. Oro har, Frantziako inpresionistak ez bezala, Akademiaren normen kontra zeuden aurreneko euskal artistak ez ziren hiri modernoko bizitza frenetikoan eta burgesiaren aisialdi gaietan zentratu, nahiz eta haiek ere landu zituzten neurri batean —batez ere, euskal landaguneko baserriak eta itsas inguruko bizimoduak sortu ziren interesa—. Hautu hark zergati bat izan zuen: artista haiek hiri kanpoko bizimolde apalak, baina «benetakoak» azpimarratu nahi zituzten, herrialdeak ezinbestean gorde behar zituen balioak bertan gordetzen zirelakoan.

Hortaz, tradizioarekiko begirada berrituan errotu zen euskal artistak definitzen ari ziren modernitatea. Ez zen kasu isolatua izan, Europako puntu ezberdinetan jarrera berbera loratu baitzen: Gustave Coubert-ek eta Jean-François Millet-ek margolan errealistak egin zituzten, Paul Gauguin eta Émile Bernard kultura bretoiarekin interesatu ziren eta Alemaniako Worpswede-ko artista taldean zein Kataluniako Noucentisme mugimenduan jarrera berdintsua antzeman zitekeen. Denak testuinguru sozioekonomiko antzekotik zetozen eta, ezberdintasunak ezberdintasun, lan haiek guztiak industrializazioaren eskutik iritsi ziren aldaketa sozioekonomiko, ideologiko eta kultural bortitzen kontrako saialdi modura interpreta zitezkeen. Beraz, euskal artista modernoek baserri eta arrantza giroko bizimodu, paisaia eta subjektuak era duin eta zenbaitetan modu idealizatuan irudikatzen zituztenean, mezu bat ere helarazten ari ziren: hiri handietan garatzen zihoan aisialdi burgesa, kontsumitzeko bide berriak, langileria berriaren egoera eta hiriko bizimodu berriak, orokorrean, kontu mehatxagarriak zirela. Kontrara, Euskal Herriak etorkizun desiragarri bat izateko, bertako ohituretan sakondu beharra zegoen.

Nahiz eta tradizioa izan garatzen zihoan euskal modernitate artistikoaren oinarria, saiakera haiek Akademiaren arauetatik urrun egon ziren. Berrikuntzen bide-erakusle izan ziren Adolfo Guiard eta Dario

## Imágen(es) propia(s)

Si tuviéramos que mirar atrás y hallar algunas características que se repiten en la historia del arte de Euskal Herria, podríamos decir que una de ellas es el deseo de llevar a la imagen la comunidad o la cultura vasca. Es decir, que el arte plástico no sólo ha formado parte de nuestra cultura, sino que ha sido también un mediador imprescindible a la hora de trasladarla a las imágenes, tanto para que los nativos construyeran un semblante de ella como para que los forasteros establecieran una manera de mirarnos. Precisamente por eso, porque nos dice mucho sobre la historia de nuestro territorio, es interesante preguntarse cómo los artistas han representado en cada época esa cultura.

Desde el siglo XIX, el propio territorio vasco, sus paisajes y sus habitantes, han sido materia del arte. Así, debido al gusto artístico de aquel tiempo, aquellas obras que se denominaban pintura costumbrista fueron acogidas como un arte «de segunda fila». Sin embargo, tuvieron su importancia en la formación y el rumbo artístico de la siguiente generación. Cuando los creadores proclives a las innovaciones tuvieron ocasión de conocer, interiorizar y acercarse a la modernidad que iba definiéndose en París, comenzaron a recuperar temas que habían sido tradicionalmente menospreciados; entre otros, los temas propios de la pintura costumbrista. En general, a diferencia de los impresionistas franceses, los primeros artistas vascos que estaban en contra de las normas de la Academia no se centraron en temas de la frenética vida de la ciudad moderna y el ocio de la burguesía, aunque también los trataran en cierta medida —sobre todo suscitaban su interés los caseríos de la zona rural vasca, así como la forma de vida de la zona costera—. Aquella elección tuvo su porqué: los creadores querían poner de relieve aquellas formas de vida modestas, pero «auténticas», ajenas a la ciudad, en la convicción de que en ellas estaban depositados los valores que el país debía necesariamente conservar.

De este modo, la modernidad que los autores vascos estaban definiendo se enraizó en esa renovada mirada hacia la tradición. No se trató de un caso aislado; en diversos lugares de Europa afloró la misma actitud: Gustave Coubert y Jean-François Millet pintaron cuadros realistas; Paul Gauguin y Émile Bernard se interesaron por la cultura bretona, y en el grupo de artistas alemanes Worpswede o el movimiento Noucentisme catalán podía reconocerse una posición parecida. Todos ellos provenían de un contexto socioeconómico similar y, salvando las distancias, todas aquellas obras podían interpretarse como una tentativa contra los violentos cambios socioeconómicos, ideológicos y culturales que llegaron de la mano de la industrialización. Así pues, cuando los artistas vascos modernos reflejaban de manera digna y a veces idealizándolos las formas de vida, los paisajes y los sujetos del mundo rural y pesquero, estaban también transmitiendo un mensaje: el ocio burgués, las nuevas formas de consumo, la situación del nuevo proletariado y los nuevos modos de vida urbanos que se estaban desarrollando en las grandes ciudades eran, por lo general, cuestiones amenazadoras. Por el contrario, para que Euskal Herria



1. Dario Regoyos,  
*Miracruzerako bidea*,  
1900.  
2. Aurelio Arteta, *Jaira bidean*, 1913.

Regoyos margolariengan antzeman daitekeen modura, inpresionismoa izan zen orduko lengoaia artistiko jarraituena, ukitu sinbolistak edo pintzelkada puntillistak ere igarri ahal ziren arren. Euskal testuingurura iristen hasi ziren aire libreko pinturarekiko eta atmosferarekiko, kolorearekiko eta argiarekiko atentzioa, konposizio berriak eta pintzelkada askeagoak. Gaiei zegokienez, Regoyosek Euskal Herriaren jatorri edo «benetako» esentzia paisaian aurkitu zuen batez ere; Guiardentzat, aldiz, baserri eta arrantza giroko subjektuek erakusten zuten hobekien galdu behar ez zen herria.

Ildo beretik jarraitu zuten hurrengo belaunaldiko artista modernoek: arte berria tradizioan sakonduz sortuko zen. XX. mendeko lehen hamarkadetan, inpresionismoa lengoaia artistiko jarraituena izan zen, baina artistak Parisen ezagutu zituzten beste estilo eta interes batzuk barneratzen hasi ziren: sinbolismoa, fauvismoa edo primitibismoa, esaterako. Euskal tradizioa irudira eramateko joera berritzaileago haiekin egin zuten bat, besteren artean, honako artistek: Juan Echevarria, Zubiaurre eta Arrue anaiek eta Aurelio Artetak. Joera haien adibide izan daiteke Artetaren *Jaira bidean* margolana. Ezkerretik eskuinerako norabidean, landaguneko familia bat eta herrikideak irudikatzen dira erromeria batera bidean. Euskal tradizioarekiko

lograra un futuro deseable, era preciso profundizar en las costumbres de la tierra.

Si bien la base de aquella modernidad artística vasca en desarrollo fue la tradición, aquellas tentativas estaban lejos de las normas de la Academia. Tal como puede observarse en Adolfo Guiard y Darío de Regoyos, precursores en las innovaciones, fue el impresionismo el lenguaje artístico más utilizado en la época, aunque podían adivinarse también rasgos simbolistas o pinceladas puntillistas. Comenzaron a llegar al contexto vasco la pintura al aire libre y la atención a la atmósfera, el color y la luz; composiciones novedosas y pinceladas más libres. En cuanto a los temas, Regoyos descubrió principalmente en el paisaje el origen o la «auténtica esencia» de Euskal Herria; para Guiard, en cambio, eran los sujetos del ambiente rural y marinero quienes mostraban del mejor modo el pueblo que no debía perderse.

Los artistas modernos de la siguiente generación continuaron por la misma senda: el nuevo arte surgiría a base de profundizar en la tradición. Durante las primeras décadas del siglo XX, fue el impresionismo el lenguaje artístico más utilizado; pero los artistas empezaron a interiorizar otros estilos e intereses que habían conocido en París: el simbolismo, el fauvismo o el primitivismo, por ejemplo. Los creadores que se unieron a aquellas tendencias más innovadoras de llevar la tradición vasca a sus obras fueron, entre otros, Juan de Echevarría, Zubiaurre y los hermanos Arrúe, y Aurelio Arteta. Un ejemplo de aquellas tendencias puede ser el cuadro de Arteta *Camino de la fiesta*. De izquierda a derecha, se representa una familia de campesinos que, junto a sus paisanos, se dirigen a una romería. Una referencia al acervo vasco que, al mismo tiempo, se desarrolla con la lógica de los frisos de la Antigüedad Clásica. Aunque se trata de un tema y formato horizontal, en otros rasgos formales se adivina el interés de Arteta por el clasicismo italiano: el orden, la simetría, el equilibrio y el ritmo pausado de los cuerpos. En el cuadro hay también formas que se avienen a la nueva pintura: los colores planos y fuertes, la línea clara que delimita las siluetas o la investigación geométrica



2



erreferentzia hori, halaber, Antzinate Klasikoko frisoen logikarekin garatzen da. Gai eta formatu horizontalean izanda ere, beste ezaugarri formal batzuetan Artetak italiar klasizismoarekiko izan zuen interesa igartzen da: ordena, simetria, oreka edo gorputzen erritmo pausatuan. Margolanean pintura berriarekin bat datozen formak ere badira: kolore plano eta indartsuak, siluetak marrazten dituen lerro nabariak edo bolumenen ikerketa geometrikoa Cezannen eta Gauguinen berrikuntzak gogoratzen dituztenak.

Gaur egun gisa horretako eszenak eta pertsonaiak ezagunak egiten bazaizkigu, hain zuzen, euskal identitatearen ikonografia tradizional gisa aspaldi barneratu zirelako da. Fenomeno hori ulertzeko, beharrezkoa da XX. mende hasierako hamarkadetara atzera egitea. Aldaketa sozioekonomiko bortitzen garai hartan, sozialismoarekin batera, euskal nazionalismoa indarberritu zen: Sabin Aranaren erlijiotasunetik urrundu eta, lurraldeko burgesiaren eskutik, izaera aurrerakoia eta liberala zuen nazio-proiektuaren saialdia jarri zen martxan. Begirada harentzat ere, euskal identitatearen izatea eta balioak iraganean gorde izan ziren —baserri giroa eta familia horren sinboloak dira—. Aldi berean, herrialdearen oparotasun ekonomikoa bermatzeko, industrializazioaren ondorioz sortutako lanbide eta bizimodu berriei eskua luzatu beharra zegoen.



3. Nikolas Lekuona,  
*Izenbururik gabea*  
*[futbolariak]*, 1935.

Artetak balio haiei azpimarra egin zien margolan askotan non, aurreko adibidean bezalaxe, baserri giroa, familia, oinordekotza, kideen arteko lankidetzak, prestutasuna eta harmonia presente dauden. Era berean, Artetaren lanek nazio-proiektuaren beste euskari garrantzitsu bat iragartzen zuten: emakumeek rol garrantzitsua jokatu zutelako, nahiz eta oraindik genero-rol tradizionalak ziren nagusi. Alde batetik, emakumeak amatasunaren irudia ziren, aberriaren hurrengo belaunaldiak sortu eta herri-balioak mantenduko zituzten sinbolo idealizatuak. Bestetik, gorputz osasuntsu, mardul eta ederreko figura haiek aberriaren etorkizunerako lan egingo zuten pertsonak ziren. Nolanahi den, horrelako irudiak euskal identitatearen ikonografia bihurtzen hasi ziren behar kolektibo bat asetzen zutelako bertan eta euskal komunitatetik harago ere bai. Artelan haiek nazioartean miretsiak izateko

pretentsioa ere bazuten. Azken batean, amatasuna, familia, herri-harmonia edo Arkadiaren gaiak edonon uler zitezkeen eta, beraz, euskal kultura unibertsaltasunerako eramateko gaitasuna izan zuten.

de los volúmenes que recuerdan a las innovaciones de Cézanne y Gauguin.

Si hoy en día este tipo de escenas y personajes nos resultan conocidos es, precisamente, porque hace tiempo que se interiorizaron como iconografía tradicional de la identidad vasca. Para entender el fenómeno, es necesario retroceder a las primeras décadas del siglo XX. En aquella época de violentos cambios socioeconómicos, junto al socialismo, cobró fuerza el nacionalismo vasco: Sabino Arana se alejó de la religiosidad y, de la mano de la burguesía del país, se puso en marcha una tentativa de proyecto nacional de carácter progresista y liberal. También desde aquel punto de vista, la esencia y los valores de la personalidad vasca residían en el pasado —con el ambiente y la familia de caserío como símbolos—. Al mismo tiempo, para garantizar la riqueza económica del país, era preciso tender la mano a los nuevos oficios y formas de vida que había traído consigo la industrialización.

Arteta remarcó aquellos valores en muchas de sus obras, en las que, igual que en el ejemplo anterior, están presentes el ambiente de caserío, la familia, la herencia, la colaboración entre iguales, la honradez y la armonía. Del mismo modo, las obras de Arteta anunciaban otro importante cimiento del proyecto nacional: las mujeres iban a jugar en él un papel fundamental, aunque todavía imperaban los roles de género tradicionales. Por un lado, las féminas eran la imagen de la maternidad, símbolos idealizados de aquellas que procrearían las siguientes generaciones y mantendrían los valores populares de la patria. Por otra parte, aquellas figuras de cuerpos saludables, robustos y hermosos eran las personas que trabajarían por el futuro de la patria. En cualquier caso, si ese tipo de figuras empezaron a convertirse en la iconografía de la identidad vasca fue porque satisfacían una necesidad colectiva, tanto aquí como más allá de la comunidad vasca. Aquellas obras de arte pretendían ser admiradas también en el ámbito internacional. Al fin y al cabo, la maternidad, la familia, la armonía popular o la Arcadia eran temas que podían comprenderse en cualquier lugar y, por tanto, fueron capaces de llevar la cultura vasca a la universalidad.

Sin embargo, no fue aquella la única vía para el desarrollo de la modernidad. En el primer tercio del siglo XX, hubo en la zona de San Sebastián una joven generación de creadores que se identificó con el lenguaje y las teorías de la vanguardia; entre ellos, Nicolás de Lekuona. Gracias a sus relaciones con varias revistas, el cine, y con otros artistas del exterior, Lekuona estuvo conectado con las innovaciones artísticas europeas, y abrió una nueva vía en el contexto del arte vasco. En sus fotomontajes aparecen vestigios del constructivismo ruso y de la fotografía experimental de la Escuela de la Bauhaus, así como collages e investigación sobre la construcción de imágenes, y también giños al absurdo de las tendencias dadaístas y surrealistas. Si bien sus obras reflejaban otro mundo, pueden encontrarse en ellas referencias locales, como el consumo deportivo, las innovaciones tecnológicas o la objetivación de la mujer presentes en la publicidad. Los trabajos de Lekuona estrenaron una nueva mirada hacia la sociedad vasca.

Junto a Lekuona, también Narkis Balenciaga y Jorge Oteiza mostraron interés por las vanguardias internacionales. Igual que las europeas, investigaron con pasión el primitivismo. Les llamó la atención el punto de vista que proponía que, partiendo de la investigación sobre las culturas «primitivas» y sus formas, podía

3. Nicolás de Lekuona,  
*Sin título [futbolistas]*,  
1935.

Hala ere, hura ez zen modernitatea garatzeko bide bakarra izan. XX. mendeko lehen herenean, abangoardietako hizkuntzarekin eta teoriekin bat egin zuten artisten belaunaldi gazte bat izan zen Donostialdean. Gazte haien artean Nikolas Lekuona egon zen. Kanpoko aldizkariei, zinemari eta beste artistekin zituen harremanei esker, Lekuonak Europako berrikuntza artistikoekin lotura izan zuen eta euskal testuinguru artistikoan bide berri bat ireki zuen. Bere fotomuntaiatan errusiar konstruktibismoaren eta Bauhaus Eskolan izan zen argazkigintza esperimentalaren arrastoak, collageak eta irudien eraikuntza-ikerketa ageri dira, baita joera dadaisten eta surrealisten zentzugabekeria keinuak ere. Bere lanek bestelako mundu bat irudikatzen bazuten ere, tokiko erreferentziak aurki daitezke, hala nola publizitatean ageri ziren kirol kontsumoa, teknologia berrikuntzak edota emakumeen objektibazioa. Lekuonaren lanek euskal gizartearenganako begirada berri bat estreinatu zuten.

Lekuonarekin batera, nazioarteko abangoardiei begira egon ziren Narkis Balentziaga eta Jorge Oteiza. Haiiek, Europako abangoardien antzera, primitibismoa ikertzeko grina izan zuten. Hain zuzen, kultura «primitiboan» eta haien formen ikerketatik abiatuta, «kutsatu gabeko» arte-adierazpen bat garatu zitekeela proposatzen zuen ikuspuntuak piztu zien interesa. Beraz, modernitatea berriro ere tradizioekiko begirunearekin lotu zuten. Oraingoan, baina, atzerako begirada urrutirago joan zen: Amerikako kolonaurreko kulturak ezagutu nahi izan zituzten, ikasitakoa euskal pizkunde artistikora eramateko. Hala, Europako artista abangoardista askoren antzera, itsasoz bestaldeko bidaiari bat planeatu zuten Lekuonak, Balentziagak eta Oteizak, baina Lekuona azkenean lehorrean geratu zen. 1935ean ekin zioten beste biek bidaiari. 1936an suertatutako hiru ezbeharrek, alabaina, ezerezean utzi zuten loratzear zegoen euskal abangoardiaren proiektua: 36ko gerrak eztanda egin zuen eta, bestetik, Lekuonak eta Balentziagak bizia galdu zuten, lehenak Bizkaiko frontearen eta bigarrenak, Mexikon.

Gerrak euskal eszena artistikoa desegin egin zuen eta artista askok erbestera ihes egin behar izan zuten; gehienak, hasieran behintzat, Iparraldera edo Frantziara. Egoera kritiko hartan, artistek behar materialei zein identitarioei lotuta egin zuten lan, batez ere, ekonomikoki irauteko eta frankistek euskal kultura zapaltzeko zuten intentzioari aurre egiten saiatzeko. Herrialdearen ondarea babesteko lan egin zuten, besteak beste, Manuel Losadak, Jose Maria Uzelaik eta Julian Tellaetxek. Haietako batzuk aurrerago aipatuko dugun Eresoinka taldearen bueltan ibili ziren eta Parisko 1937ko Erakusketa Unibertsalean parte hartu zuten; aldi berean, jatetxeak dekoratzen eta bestelako lanetan ere aritu ziren, jakina da Menchu Galek Atharratzeko udal aretoa dekoratu zuela, adibidez.

1936ko gerrak eragindako lekualdatzeaz gain, XIX. mendeko migrazio-fluxu masiboen ondorioz, euskal komunitateak, Amerikako eskualde batzuetan finkatu ziren nagusiki. Askotan gogoratzen ez den arren, diasporaren testuinguruan sortu ziren bilakaera artistikoek pisu nabaria izan dute gure oroimen artistikoan. Esaterako, XIX. mende amaieratik, Rio de Platako eta Buenos Airesko euskal komunitate burgestua «arte euskaldunear» inbertitzen hasi zen, alegia, aurretik komentatu dugun euskal ikonografia errepikatzen zuten artelan haietan. Ondorioz, pintura haien merkatuak gora egin zuen Euskal Herriko artista batzuk Argentinako zirkuitu artistikoetara iritsi nahi izateraino. Fenomeno hark, batez ere, «euskal artearen» iruditeria tipifikatzea eta indartzea eragin zuen. Horrenbestez, gerra aurretik sortu zen irudi-

4. José Arrue, *La comida en la heredad o Descanso*.

4. Jose Arrue, *Oturuntza landan edo Atsedena*.

desarrollarse una expresión artística «no contaminada». De esta manera, la modernidad se unió una vez más al respeto a la tradición. Pero ahora la mirada retrospectiva fue mucho más lejos. Quisieron conocer las culturas americanas precolombinas, para trasladar lo aprendido al renacimiento artístico vasco. Así, al igual que muchos artistas europeos de vanguardia, Lekuona, Balenciaga y Oteiza planearon un viaje a ultramar; aunque, finalmente, Lekuona se quedó en tierra. Los otros dos emprendieron viaje en 1935. Sin embargo, las tres desgracias ocurridas en 1936, dejaron reducido a la nada aquel proyecto de vanguardia vasca que estaba a punto de florecer: estalló la guerra del 36, y Lekuona y Balenciaga perdieron la vida; el primero en el frente de Bizkaia, y el segundo en México.

La guerra destruyó la escena artística vasca, y muchos creadores tuvieron que huir al exilio; la mayoría, al menos al principio, al País Vasco del norte o a Francia. En aquella crítica situación, los artistas trabajaron forzados por sus necesidades tanto materiales como identitarias, sobre todo para sobrevivir económicamente e intentar hacer frente a la intención de los franquistas de reprimir la cultura vasca. Para proteger el patrimonio del país, trabajaron, entre otros, Manuel Losada, José María Uzelay y Julián Tellaetxe. Algunos de ellos se movieron en torno al grupo Eresoinka, del que luego hablaremos, y participaron en la Exposición Universal de París de 1937; al mismo tiempo, se dedicaron también a la decoración de restaurantes y otros trabajos; es sabido que Menchu Gal, por ejemplo, decoró el salón municipal de Atharratze (Tardets-Sorholus).

Como consecuencia, no sólo de los desplazamientos provocados por la guerra, sino también de los flujos migratorios masivos del siglo XIX, las comunidades vascas se establecieron principalmente en ciertas zonas de América. Aunque a menudo se olvida, la evolución artística surgida en el contexto de la diáspora ha tenido un importante peso en nuestra memoria artística. Por ejemplo, a partir de finales del siglo XX, la comunidad vasca aburguesada del Río de la Plata y de Buenos Aires comenzó a invertir en



«arte vasco», esto es, en aquellas obras de arte que repetían la iconografía vasca que hemos comentado más arriba. Por consiguiente, el mercado de aquellas pinturas creció hasta el punto de que algunos creadores de Euskal Herria quisieron llegar a los circuitos artísticos de Argentina. Aquel fenómeno, singularmente, trajo consigo la tipificación y la consolidación del imaginario del «arte vasco». Así pues, para seguir sustentando aquel tipo de imágenes,



multzoa elikatzen jarraitzeko faktore garrantzitsuak izan ziren distantzia, herrimina eta identitate kolektibo bati forma emateko beharra. Horregatik guztiagatik, esan daiteke diasporak eutsi ziola euskal oroimen kulturalari penintsulan gerragatik eta diktadurarengatik ezinezkoa zenean, eta ez zion bakarrik maila bisualean eutsi. Buenos Airesen, 1954ean, kaleratu zen Mauricio Kaperotxipiren *Arte Vasco* liburuak gogoratzen digu herrialdearen narrazio artistikoa ez zela galdu ozeanoren bestaldeari esker.

Halaber, oroimenaren transmisioa bermatzeaz gain, Latinoamerikak garrantzia handia izan zuen XX. mendeko bigarren erdialdeko Euskal Herriko bilakaera artistikoan, euskal eszena artistikoa berritzeari ekin zioten artista asko Ameriketara izandakoak zirelako. Mari Paz Jimenezek, adibidez, Argentinatik bueltan surrealismoa ekarri zuen, edota Jorge Oteizak euskal testuingurura aplikatzeko eredu gisa hartu zituen, besteak beste, Vicente Huidobro eta Joaquín Torres García abangoardisten teoria berriak eta «askatzaileak». 1963an kaleratu zuen *Quousque Tandem...!* liburuan Oteizak «benetako» euskal adierazpena ezagutzeko eta azaltzeko teoria estetiko berri bat proposatu zuen, esanez berezko euskal arteari forma eman ahal izateko herriaren erroak ikertu behar zirela. Oteizak neolito garaiko *cromlech*-en hutsuneak miretsi zituen, bertako hutsek euskal izateaz esateko asko zutelakoan. Teoria haiek nazioartean indarrean zeuden hizkuntza plastiko berritzaileen forman gauzatu ziren abstrakzioaren, sinplifikazioaren eta joera konstruktibisten oihartzunari jarraiki.

1960ko hamarkadatik aurrera, planteamendu haiek inpaktu handia sortu zuten euskal kultura berreskuratu eta frankismoari desafio egin nahi zioten artista gazteen artean. Bestalde, egurrezko edo burdinazko eskulturak eta pintura abstraktuak herriaren nortasuna irudikatzen zuten obra artistiko gisa jasotzen hasi ziren. Hala izan zen hurrengo hamarkadetan ere, besteak beste, artista haiek 1960ko eta 1970eko hamarkadetakako giro soziopolitiko zaratatsuan

kartel, logotipo eta diseinu asko sortu zituztelako. Egungo begiradarekin, bide batez, ohar gaitzke euskal identitatea islatu nahi zuen iruditeria hura ez zela neutrala generoari zegokionez, gizontasunari eta haren historiari egiten baitzion erreferentzia.

1960ko hamarkadan sortu zen iruditeria artistikoak luze iraungo bazuen ere, ondorengo belaunaldietako artista batzuk jasotako historia, kultura eta artea berrikusteko saiakerak egiten hasi ziren. Adibidez, Mari Puri Herrero, Bixente Amezttoy, Isabel Baquedano edota Rosa Valverderen pintoretan ohikoak izan ziren euskal paisaiaren edo kaleen erreferentziak, baina pintatutako eszenek bestelako

5. Néstor Basterretxea, *Ez Dok Amairu. Bilbo. Santiago Apostol Antzerkia*, 1968.

6. Isabel Baquedano, *Izenbururik gabea*, 1972 inguru.

5. Néstor Basterretxea, *Ez Dok Amairu, Bilbao. Teatro Santiago Apóstol*, 1968.

6. Isabel Baquedano, *Sin título*, c. 1972.



fueron factores importantes la distancia, la nostalgia de la tierra y la necesidad de conformar una identidad colectiva. Por todo ello puede decirse que la diáspora mantuvo la memoria cultural vasca cuando, debido a la guerra y la dictadura, en la península resultaba imposible; y esa preservación no se limitó al campo visual. La obra *Arte Vasco*, de Mauricio Kaperotxipi, publicada en Buenos Aires en 1954, nos recuerda que, si el relato artístico del país no se perdió, fue gracias a ultramar.

Además de asegurar la transmisión, Latinoamérica tuvo gran importancia en la evolución del arte de Euskal Herria en la segunda mitad del siglo XX, ya que muchos de los creadores que abordaron la renovación de la escena artística vasca habían estado en América. Mari Paz Jiménez, por ejemplo, de vuelta de Argentina, se trajo consigo el surrealismo; Jorge Oteiza, por su parte, tomó como modelo a aplicar en el contexto vasco las nuevas y «liberadoras» teorías de, entre otros, Vicente Huidobro y Joaquín Torres García. En su obra *¡Quosque Tandem...!*, publicada en 1963, Oteiza propuso una nueva teoría estética para conocer y manifestar una «auténtica» expresión vasca, que proclamaba que, para dar forma al arte vasco propio, era preciso investigar las raíces populares. Oteiza admiraba los huecos de los cromlech del Neolítico, convencido de que aquellos vacíos tenían mucho que decir sobre la esencia vasca. Aquellas teorías se plasmaron formalmente según los innovadores lenguajes plásticos vigentes en el ámbito internacional, siguiendo el eco de la abstracción, la simplificación y la tendencia constructivista.

A partir de la década de los 60, aquellos planteamientos tuvieron un gran impacto entre los jóvenes artistas que deseaban recuperar la cultura vasca y desafiar al franquismo. Por otra parte, esculturas en madera o hierro empezaron a ser percibidas como obras artísticas que reflejaban el carácter del pueblo. Y así siguió siendo en las décadas siguientes, dado que los artistas citados, entre otros, crearon, en el ruidoso ambiente sociopolítico de los 60 y 70, muchos carteles, logotipos y diseños. Digamos de paso que, con una perspectiva actual, aquella imaginería que quería reflejar la identidad vasca no era neutra en cuanto al género, ya que hacía referencia a la masculinidad y a su historia.

Si bien aquella imaginería artística concebida en la década de los 60 perduró durante largo tiempo, ciertos creadores de las posteriores





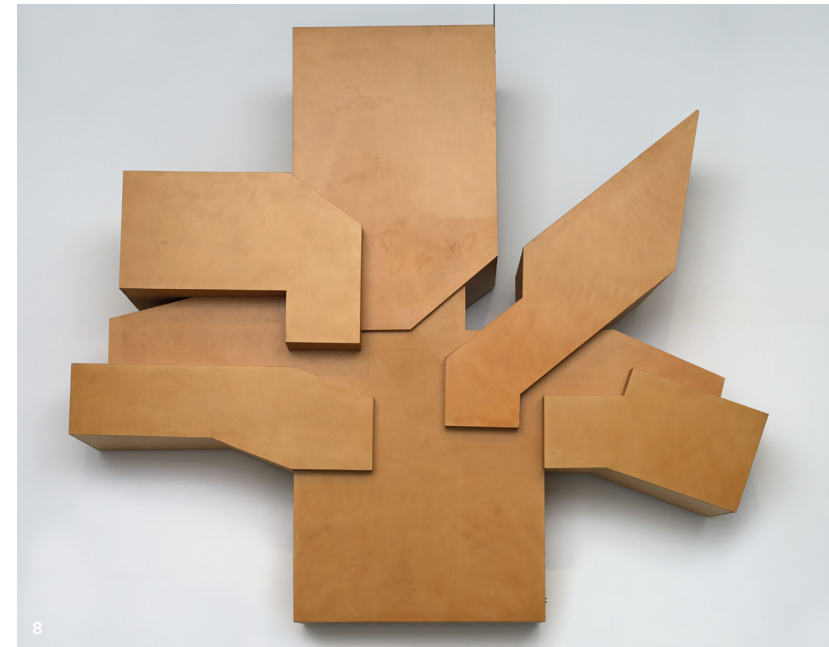
7. Elena Mendizabal, *Izenbururik gabea* (*Heldulekudun kutxa metafisikoa*), 1983.

8. Ibon Aranberri, *Gaur Egun* (*this is CNN*), 2002.

mundu bat aurkezten zuten: errealitate surrealista bat batzuetan eta mamu-presentziak nagusi ziren eszena bat besteetan; denak ere herrialdean sumatzen ziren traumen, beldurren edo desilusioen agerpen gisa interpretatu daitezke.

Eskulturan, aurreko tradizio artistikoa berrikusteko joera nabarmendu zen 1980ko hamarkadatik aurrera. Horren adibide dira Bilboko Arte Ederren Fakultatean ikasi, eta Euskal Eskultura Berriaren izena hartu zuten artistak. Oteizaren teoretatik abiatu baziren ere, ideia haiek «gainditu» nahi zituzten, ezarritako limiteak, formak eta teoriak desafiaturik. Korrante horretan sartu ohi dira, besteak beste, Txomin Badiola, Angel Bados, Elena Mendizabal, Maria Luisa Fernandez, Pello Irazu eta Juan Luis Moraza artistak.

Mende amaierarekin batera, teknologia, *mass media*, banakotasuna edota globalizazio joerek gizartean eraldaketa handiak eragin zituzten eta eraldaketa haiek euskal artisten interesetan eta beharretan sumatu ziren. Aldaketa haien ondorio nabarmenetako bat artisten begirada nazioartera zabaltzea izan zen, ingelesa bihurtzea artisten hizkuntza erabilienera eta, baita ere, estiloak, gaiak eta teknikak biderkatzea. Orduetik, euskal eszena artistikoaren panorama erabat heterogeneoa izan da. Alabaina, esan daiteke tokikotasunari, posizio kokatuari edota bertako tradizio artistikoari keinu egitea euskal artista askoren lanetan gaur arte mantendu den *leit motiv*-a dela. Jasotako oroimena auzitan jartzeari, haren bazterrak arakatzeari edota identitate berriak aldarrikatzeari ekin dioten artisten artean daude, besteak beste: Itziar Okariz, Ibon Aranberri, Asier Mendizabal, June Crespo, Sra. Polaraiska, Xabier Salaberria, Nora Aurrekoetxea edo Izaro Ilegi.



7. Elena Mendizabal, *[Sin título]* (*Caja metafísica con asa*), 1983.

8. Ibon Aranberri, *[Hoy en día (esto es CNN)]*, 2002.

generaciones comenzaron a realizar tentativas para revisar la historia, la cultura y el arte recibidos. Por ejemplo, en los cuadros de Mari Puri Herrero, Bixente Amezttoy, Isabel Baquedano o Rosa Valverde eran habituales las referencias al paisaje o las calles vascas, pero las escenas pintadas presentaban un mundo diferente: a veces, una realidad surrealista, o escenas protagonizadas por presencias fantasmales en otros casos; todas ellas pueden ser interpretadas como manifestación de los traumas, miedos o desilusiones presentes en el país.

En el ámbito de la escultura, la tendencia a la revisión de la tradición artística precedente se hizo más patente a partir de la década de los 80. Son ejemplo de ello los artistas que estudiaron en la facultad de Bellas Artes de Bilbao y dieron en llamarse Nueva escultura vasca. Aunque partieron de las teorías de Oteiza, tenían la intención de «superar» aquellas ideas, desafiando los límites, formas y teorías asentados. En esa corriente se incluye entre otros a: Txomin Badiola, Ángel Bados, Elena Mendizabal, María Luisa Fernández, Pello Irazu y Juan Luis Moraza.

Al llegar el fin de siglo, la tecnología, los *mass media*, el individualismo o las tendencias de la globalización provocaron grandes transformaciones sociales, cambios que se advirtieron también en los intereses y las necesidades de los artistas vascos. Una de las consecuencias más patentes de aquellas alteraciones fue la apertura de su visión al ámbito internacional, que el inglés se convirtiera en su lengua más utilizada y, también, la multiplicación de estilos, temas y técnicas. Desde entonces, el panorama de la escena artística vasca ha sido radicalmente heterogénea. Sin embargo, puede decirse que los guiños a la pertenencia a un lugar, a una posición ubicada o a la tradición artística local son un *leit motiv* que, en la obra de muchos artistas vascos, se ha mantenido hasta hoy en día. Entre aquellos que se dedicaron a poner en tela de juicio la memoria recibida, a analizar sus recovecos o a proclamar nuevas identidades podemos citar, entre otros, a Itziar Okariz, Ibon Aranberri, Asier Mendizabal, June Crespo, Sra. Polaraiska, Xabier Salaberria, Nora Aurrekoetxea o Izaro Ilegi.



## Kanpora begira

Arte modernoaren berrikuntzak, gehienetan, kanpotik iritsi ziren Euskal Herrira eta, bereganatu ondoren, euskal artistek bertako egoerara egokitu zituzten. Are gehiago, XIX. mendearen bukaeran Frantziatik arte modernoaren joerak iritsi zirenetik, kanpotik ekarritako berrikuntzak nola egokitu izan da euskal artisten erronka.

Modernitatearen ezaugarriak, horrenbestez, modu askotara iritsi ziren Euskal Herrira: artistek kanpoan egiten zituzten egonaldien bitartez, ikasketa zentroetan jasotzen zuten heziketaren bitartez, beste artista eta kultur eragilerekin zituzten harremanen bitartez edota irakurtzen zituzten liburuetan edo aldizkarietan ikusten zituzten irudien bitartez. Hala ere, modernitatearen hasierako artista gehienek egin zuten joan-etorriko bidea ezinbestekoa izan zen arte modernoa Euskal Herrian txertatzeko. Kanpora joateak garrantzia handia badu, kanpoan ikasitako eta ikusitako berrikuntzak ekartzeak ahalbidetu zuen euskal modernitatearen garapena.

Lehendabiziko fasea XIX. mendearen bukaerako urteetara garamatza. Hain zuzen, Adolfo Guiard pintoreak emandako urratsak ondo erakusten du berrikuntzen zentroetara joateko garai hartako artisten gogoa, desira eta grina. Artista akademikoek zuten Erromara joateko ohiturarekin puskatu zuenean, 1878an, Guiardek Parisko bidaiei hasiera eman zien. Parisen inpresionismoko pintura ezagutu zuen, batez ere, Monetena eta Degasena. Eragin haiek guztiak bere joera errealistagoarekin uztartzeko ahaleginak egin zituen eta, Euskal Herrira bueltatu zenean, bertako gaietan eta paisaietan aplikatu zituen. Guiarden ekarpenik handiena ez da hainbeste Parisera joan izana, baizik eta bueltatzea eta Bilbon kokatzea 1886tik aurrera. Orduz geroztik, Bilbo ere arte modernoko produkzio-zentro bihurtu zen, baina Guiard bezalako artistek gizartearen ulertezintasuna eta mespretxua jasan behar izan zituzten, Parisen inpresionistek jasan behar izan zituzten moduan.

Nolanahi ere, dena ez zen negatiboa izan, ordurako bazegoen kultura modernoa ezagutzen zuen kanpora bidaiatutako burges gazte talde bat, babesa eskaini ziezaiekeena artista berritzaileei. Beste artista batzuek Guiarden bidea hartu zuten edo Bilbotik pasatzerakoan harekin elkartzeko ziren. Adibide argiena Dario Regoyosena da. Bruselan modernitatea ezagutu ondoren, Euskal Herrira egindako bidaiak Guiard bezalako artista berritzailea ezagutzeko aukera eman zioten eta elkarrekin arte modernoaren aldeko ekimenak sustatu zituzten; Bruselako ereduak jarraitu nahi zituzten Arte Modernoko erakusketak, adibidez.

Gazteagoa zen Manuel Losadak ere Parisko bideari ekin zion eta, han Ignacio Zuloaga ezagutu ondoren, Bilbon erakusketa egin zuten 1891n.

Ordutik aurrera, artista gazte ia guztiek Parisera joateko ametsa izan zuten eta erakundeen dirulaguntzen norabidea aldatu egin zen. Lehen, euskal erakundeek artista akademikoen Erromako egonaldiak diruz laguntzen bazituzten, gero Parisera joateko dirulaguntzak banatzen hasi ziren. 1887an Manuel Losada eta 1902an Alberto Arrue eta Aurelio Arteta joan ziren. Laguntza pribatuak ere izan zituzten Parisko egonaldia ordaintzeko; Manuel Losadak, adibidez, Manuel Maria Gortazarren dirulaguntza jaso zuen 1890ean.

## Mirando al exterior

Por lo general, las innovaciones llegaron a Euskal Herria desde el exterior y, tras ser asimiladas, fueron adaptadas a las situaciones locales. Aún más, desde que a finales del XIX llegaron las tendencias del arte moderno procedentes de Francia, el reto de los creadores vascos ha sido cómo adaptar las innovaciones provenientes del exterior.

Así pues, las características de la modernidad arribaron a Euskal Herria de muchas maneras: a través de las estancias de los artistas en el extranjero, de la formación que recibían en los centros de estudios, de las relaciones que mantenían con otros artistas y dinamizadores culturales o por medio de los libros y revistas que leían y las imágenes que veían en ellas. En cualquier caso, el camino de ida y vuelta que hizo la mayoría de los artistas de los inicios de la modernidad fue imprescindible para implantar el arte moderno en Euskal Herria. Si las visitas al exterior tuvieron su importancia, fue el hecho de importar lo aprendido y lo visto afuera lo que hizo posible el desarrollo de la modernidad vasca.

La primera fase nos lleva a los años del final del siglo XIX. Concretamente, los pasos dados por el pintor Adolfo Guiard muestran a las claras la voluntad, el deseo y la pasión de los creadores de la época de acudir a los centros de innovación. Cuando, en 1878, se quebró el hábito de los artistas académicos de desplazarse a Roma, Guiard dio comienzo a los viajes a París. Allí conoció la pintura impresionista, sobre todo la de Monet y Degas. Se esforzó en ensamblar todas aquellas influencias con su tendencia, más realista, y, cuando volvió a Euskal Herria, las aplicó a sus temas y sus paisajes. La mayor aportación de Guiard no fue el hecho de haber ido a París, sino haber vuelto y haberse establecido en Bilbao en 1886. A partir de entonces, la ciudad se convirtió en un centro de producción de arte moderno, aunque los artistas como él tuvieron que soportar la incompreensión y el desprecio de la sociedad, igual que los impresionistas en París.

De todas maneras, no todo fue negativo, porque ya en la época había un grupo de burgueses que había viajado por el extranjero y conocía la cultura moderna, y podía ofrecer amparo a los artistas innovadores.

Otros creadores adoptaron la vía de Guiard y, al pasar por Bilbao, se reunían con él. El ejemplo más claro es el de Dario de Regoyos. Tras haber conocido la modernidad en Bruselas, sus viajes a Euskal Herria le permitieron conocer a artistas innovadores como Guiard, y juntos promovieron iniciativas en favor del arte moderno; por ejemplo, exposiciones de Arte Moderno que seguían los modelos de Bruselas.

También Manuel Losada, más joven, emprendió el viaje a París, y allí, tras conocer a Ignacio Zuloaga, ambos presentaron una exposición en Bilbao, en 1981.

A partir de esos momentos, casi todos los artistas jóvenes soñaron con viajar a París, y cambió el rumbo de las ayudas oficiales. Si antes subvencionaban las estancias en Roma, luego se empezaron a repartir becas para viajar a la capital francesa. En 1887 estuvo allí Manuel Losada, y en 1902 Alberto Arrue y Aurelio Arteta. También hubo ayudas privadas para pagar la estancia parisina: Manuel Losada, por ejemplo, en 1890, la recibió de Manuel María de Gortázar.

Parisen arte giro aparta topatzeaz gain, 1888tik Frantzisko Durrio han bizi zen eta haren etxeak euskal artisten elkargune eta babesgune moduan funtzionatu zuen. Parisen bizi arren, lotura estuak zituen Euskal Herriarekin eta horrek aukera eman zuen kanpoko eraginak gurean zabaltzeko. Lotura horiek hauspotu zituzten Durrioren inguruan sortu ziren laguntasun harremanek, Parisen egindako obrak hemengo erakusketetara bidali izanak eta bertako zenbait proiektutan izandako parte-hartzeak; Bilbon Arriagari eskainitako monumentua, adibidez.

Artistak atzerrira joatearekin batera, kanpoko artea Euskal Herrira ekartzea kezka bihurtu zen XX. mendearen hasierako urteetan. Proiektu askok ez zuten aurrera egin, baina 1919an nazioarteko erakusketak handia antolatzeak asmoa gauzatu zen. Bizkaiko Aldundiak eta Bilboko Udalak babesa eman zioten artisten aspaldiko aldarrikapenari. Iraila eta urria bitartean, ia 150 artisten 424 lan erakutsi zituzten Bilboko Albiako eskolan. Haietako asko artista frantsesenak ziren: Cassatt, Monet, Cezanne, Renoir, Gauguin eta abar. Arrakasta handia izateaz eta eztabaida ugari pizteaz gainera, nazioarteko erakusketaren ondorioetako bat izan zen atzerriko artisten zenbait lanen erosketa Arte Ederren Museoan ikusgai jartzeko, tartean Mary Cassatt-en *Emakumea eserita haurra besoetan duela* Gauguinen *Latsariak Arlesen*, Cottet-en *Agurreko afaria* edo Le Sidaner-en *Brujasko kanala*. Euskal Herriko museotan atzerriko artista modernoek lanak ikustea ia ezinezkoa izan zen 1919ra arte eta, gerora ere, salbuespenekoa izan zen kanpoko artisten lanak bertako bildumetarako erostea. Horregatik, 1919ko erakusketaren garrantzia azpimarratzekoa da.



9. Paul Gauguin,  
*Latsariak Arlesen*, 1888.  
10. Donostiako Club  
Nautikoa.

Euskal artistak kanpora ikastera joateko ohiturak jarraitu zuen XX. mendeko lehenbiziko hamarkadetan eta horrek modernitatearen joera ezberdinei ateak zabaltu zizkion, nahiz eta 1930eko hamarkadara arte ez dugun abangoardiaren eraginik sumatuko. Espainiako II. Errepublikak joera

apurtzaileagoak azalertzeko gogoak ekarri zuen. Donostian, GU bezalako artista taldean elkartutako intelektualei esker, egon ziren ekimen interesgarrienak. 1929an eraiki zuten euskal arkitektura arrazionalistaren lehen adibidea: Klub Nautikoa. Jose Manuel Aizpurua eta Joakin Labaien arkitektoek Europan eraikitzen ari ziren joera abangoardistenak ekarri zituzten Euskal Herrira eta GU taldearen eskutik surrealismoko filmak eta artelanak Donostiako erakusketetan egon ziren. Espainiako hiriburuan izandako aldaketek ere eragina izan zuten Euskal Herrian, surrealismo berezi batek interesa piztu zuen gure artean, hor dago Nikolas Lekuonaren pinturari edo argazkigintzari lotutako lanak (argazkiak, fotomuntaiak eta fotocollageak). Aldi berean, Biarritz inguruan udaran sortzen zen giroak artistak erakarri zituen, tartean abangoardiako zenbait artista. Man Ray-ek, esaterako, euskal kostaldean filmatu zuen *Emak bakia* izeneko lan esperimental famatua, 1926an.

En París, además de encontrarse con un ambiente excepcional, la casa de Francisco Durrio, que vivía allí desde 1888, funcionaba como un lugar de encuentro y cobijo para los artistas vascos. Aunque residía en la capital francesa, mantenía estrechos vínculos con Euskal Herria, lo que permitió la difusión de influencias externas en nuestro país. Esos vínculos fueron avivados por las relaciones de amistad surgidas en torno a Durrio, el envío de obras realizadas en París a exposiciones en suelo vasco, o la participación en diversos proyectos del país; por ejemplo, el monumento dedicado a Arriaga en Bilbao.

Junto a los viajes de los artistas al extranjero, traer el arte internacional a Euskal Herria fue una inquietud que se dio en los primeros años del siglo XX. Muchos proyectos no salieron adelante, pero el propósito de organizar una gran exposición internacional en 1919 sí se realizó. La Diputación de Bizkaia y el Ayuntamiento de Bilbao patrocinaron la vieja reivindicación de los creadores. Entre septiembre y octubre, 424 obras de casi 150 artistas fueron mostradas en la escuela Albia de Bilbao. Muchas de ellas eran de autores franceses: Cassatt, Monet, Cézanne, Renoir, Gauguin, etc. Aquella exposición no sólo tuvo un gran éxito y suscitó muchas polémicas, sino que dio lugar a la compra de varias obras de los artistas extranjeros para exhibirlas en el Museo de Bellas Artes; entre ellas: *Mujer sentada con un niño en brazos*, de Mary Cassatt; *Lavanderas en Arlés*, de Gauguin; *La cena de despedida*, de Cottet; o *Un canal de Brujas*, de Le Sidaner. Hasta 1919 era casi imposible ver obras de arte moderno del extranjero en los museos de Euskal Herria; incluso después de esa fecha era algo excepcional la compra de esas obras para las colecciones del país. Por eso es tan remarcable la importancia de la exposición de 1919.

El hábito de los artistas vascos de ir a formarse al extranjero perduró durante las primeras décadas del siglo XX, lo que abrió las puertas a distintas tendencias de la modernidad, si bien hasta la década de los 30 no percibimos el influjo de la vanguardia. La Segunda República española trajo consigo un mayor deseo de hacer aflorar tendencias más rupturistas. Las iniciativas más interesantes tuvieron lugar en San Sebastián, gracias a intelectuales asociados en grupos como GU [nosotros]. En 1929 se construyó el primer ejemplo de la arquitectura racionalista vasca: el Club Náutico. Los arquitectos José Manuel Aizpurua y Joakin Labaien importaron a Euskal Herria las tendencias más vanguardistas de la construcción en Europa, y de la mano del grupo GU pudieron verse en exposiciones en San Sebastián películas y obras de arte surrealistas. También las innovaciones acaecidas en la capital de España tuvieron su influencia en Euskal Herria: un peculiar surrealismo despertó interés entre nosotros; como muestra, las obras de Nicolás de Lekuona ligadas a la pintura y la fotografía (fotos,



9. Paul Gauguin,  
*Lavanderas en Arles*,  
1988.  
10. Real Club Náutico  
de San Sebastián.

Gainera, masen artean zabalkunde handia duten komunikabideen garaia hasi zen 1930eko hamarkadan. Artistentzat aldizkariak eta filmak funtsezkoak izan ziren kanpoan egiten ari ziren lanak ezagutzeko, horregatik presentzia handia izan zuten artelan ugarietan. Baina, Espainiako Gerra Zibilak egoera era bortitzean eten zuen. Gerra garaian arteak premiazko funtzioak bete behar izan zituen eta, batez ere, propagandara bideratu ziren artista askoren artelanak. Bi bandoentzat garrantzitsua zen kanpoko herrialdeen babesa lortzea eta, testuinguru hartan, 1937an, Euzko Jaurlaritzak euskaldunen ahotsa atzerrira eramateko Eresoinka,



arte ezberdinak elkartzen zituen proiektua sortu zuen. Ikuskizun hura antolatu zuten munduari erakusteko Francoren propagandak zabalduak zabaldutako mezuetan azaltzen ziren kultur suntsitzaileak baino, euskaldunak kultura propioa duen herria garelako. Musikariek, dantzariak, antzerkigileak eta artista plastikoek elkarrekin lan egin zuten Diaguilev-en ballet errusiarretan inspiratutako ikuskizunean.

Zoritxarrez, horrelako ahaleginek ez zuten gerra euskaldunen alde lerratu. Francoren jarraitzaileak irabazi ondoren, arte modernoak eta, batik bat, abangoardiak, askatasunarekin zuen konpromisoa zela eta, errepresioa jasan zuen: artistak

hil, kartzelatu, atzerriratu edota isiltzera kondenatu zituzten. Irabazleek, hasiera batean, kanpoko eredu batzuen erreferentziak izan bazituzten ere —italiar futurismoarena, adibidez—, berehala murgildu ziren betiko arte akademikoan edo espainiar arte inperialaren nostalgian.

Gerra ondorengo egoerak bi eragin izan zituen artearen esparruan. Alde batetik, Hego Euskal Herria kanpoko joera politikoetatik, sozialetatik edo kulturaletatik bakartuta geratu zen. Bestetik, diktadura gogorak modernitate kutsua zuen guztia suntsitzeko zentsura-mekanismoak garatu zituen. Beraz, artista izan nahi zuten gazteek ezin zuten munduan egiten zen artearen berririk izan eta oso zaila egiten zitzairen Errepublikara garaian egindakoaren ereduak jasotzea.

Edonola den, euskaldunak atzerrian egin zuten artea gogoratu beharko litzateke. Gaur egun, gero eta ikerketa gehiago dago erbestean egindako artearen inguruan. Artista eta lan haiek euskal artearen ibilbidean txertatzea zaila bada ere, adibide interesgarriak ezagutzen ditugu. Izan ere, atzerrira irtendako euskal artistek beren lanarekin jarraitu zuten jaso zituzten herrialdeetan, besteren artean: Aurelio Arteta, Jose Maria Uzelai, Julian Tellaetxe, Juan Aranoa edo ezezagunagoak diren Dolores Salis eta Karle Garmendia. Atzerriak ez zuen gehiegi aldatu artista haien lan plastikoaren nolokotasuna, nahiz eta gaitan eraginen bat suma daitekeen; Artetaren, Tellaetxeren edo Garmendiaren gai indigenistetan, adibidez.

11. Antonio Gezalaren Eresoinkako jatorrizko kartelaren egokitzapena.

fotomontajes y fotocollages). En la misma época, el ambiente que surgía en torno a Biarritz atraía a los artistas, entre ellos varios vanguardistas. Man Ray, por ejemplo, rodó en la costa vasca su conocida obra experimental titulada *Eman Bakia* [Dad la paz], en 1926.

Por otra parte, en la década de los 30 comenzó la época de los medios de comunicación de gran difusión entre las masas. Para los artistas, las revistas y el cine fueron fundamentales para conocer el trabajo que se hacía en el extranjero; de ahí que su presencia fuera profusa en muchas de sus obras. Pero la Guerra Civil española interrumpió violentamente aquella situación. En tiempo de guerra, el arte debió cumplir funciones indispensables y el trabajo artístico de muchos creadores se centró, sobre todo, en labores de propaganda. Para ambos bandos era importante ganarse el apoyo de las naciones extranjeras; en aquel contexto, en 1937, el Gobierno Vasco, con la intención de llevar la voz de los vascos al ámbito internacional, creó el proyecto Eresoinka [conjunto de cantos y bailes], que aunaba diferentes disciplinas. Fue un espectáculo que se montó para mostrar al mundo que los vascos no eran los destructores de cultura que denunciaba la propaganda franquista, sino que eran un pueblo con una cultura propia. Músicos, bailarines, actores y artistas plásticos trabajaron conjuntamente en aquella representación inspirada en los ballets rusos de Diaguilev.

Desgraciadamente, aquellas iniciativas no inclinaron la contienda en favor de los vascos. Tras la victoria de los franquistas, el arte moderno y, sobre todo, la vanguardia, sufrió represión debido a su compromiso con la libertad: los artistas fueron asesinados, encarcelados, exiliados o condenados al silencio. Los vencedores, aunque al principio tuvieron como referentes modelos exteriores —como el futurismo italiano, por ejemplo—, enseguida se enfrascaron en el arte académico de siempre o en la nostalgia del arte imperial español.

La situación posterior a la guerra influyó de dos maneras en el ámbito del arte. Por un lado, el País Vasco del Sur quedó aislado de las tendencias políticas, sociales y culturales del exterior. Por otro, la rigurosa dictadura desarrolló mecanismos de censura para arrasar con todo lo que mostrara indicios de modernidad. Así, los jóvenes que deseaban ser artistas no podían tener noticia del arte que se creaba en el mundo, y se les hacía muy difícil recibir los modelos del arte de la época de la República.

En cualquier caso, las expresiones artísticas de los vascos en el extranjero merecerían ser recordadas. Hoy en día se hacen cada vez más estudios en torno al arte de los vascos en el exilio. Si bien resulta difícil integrar a aquellos creadores y obras en el itinerario del arte vasco, conocemos ejemplos muy interesantes. De hecho, los artistas vascos continuaron con su trabajo en los países que los recibieron; entre otros, Aurelio Arteta, José María Uzelai, Julián Tellaetxe, Juan Aranoa, o las menos conocidas Dolores Salís y Karle Garmendia. El exilio no cambió demasiado las características de su obra plástica, si bien en los temas puede percibirse alguna influencia; por ejemplo, en los temas indigenistas de Arteta, Tellaetxe o Garmendia.

Nos estamos refiriendo a artistas que, durante la guerra, salieron de Euskal Herria siendo niños y, aunque vivieron en un ambiente de origen euskaldún, recibieron la formación artística del país de adopción, lo que provocó en sus obras una mezcla de culturas.

Algunos de los artistas que regresaron se sirvieron de la libertad de sus países de exilio para poner en marcha sus itinerarios artísticos; por ejemplo, Mari Paz Jiménez, Menchu Gal o Néstor Basterretxea. El caso de

11. Adaptación del cartel original de Antonio de Gueza para Eresoinka.



Gerra garaian, Euskal Herritik haurrak zirela irtendako artistak ezagutzen ari gara eta, jatorri euskalduneko giro batean bizi baziren ere, harrerako herrialdearen heziketa artistikoa jaso zuten eta horrek kulturen arteko nahasketa eragin zuen artista haien lanetan.

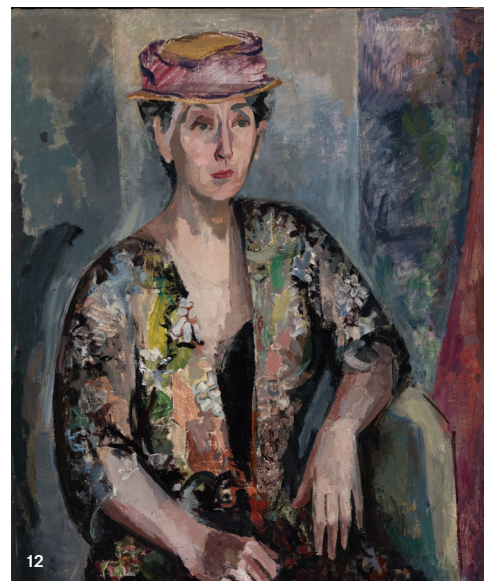
Bueltan etorritako artista batzuek hartu zituzten erbesteko herrialdeen askatasuna baliatu zuten beren ibilbide artistikoak abian jartzeko, adibidez: Mari Paz Jimenez, Menchu Gal edo Nestor Basterretxea. Hiruen kasua interesgarria da, gaztaroan bueltatu zirelako Euskal Herrira, nahiz eta Gal Madrilerara joan zen bizitzera. Hiruek nazioarteko artearen berri jasotzeko aukera izan zuten atzerrian bizi izan ziren urteetan eta, bide batez, oztopo gutxiago izan zituzten arte modernoarekin lotzeko.

Regina Raull-ek sei urte zituen Bilbotik irten zenean eta ez zen inoiz Euskal Herrira bizitzera bueltatu. Mexikon jaso zuen heziketa artistikoa, hango arte-sistemako kide izan zen eta han hain famatuak diren horma-pinturak egitera iritsi zen estatuaren enkarguz.

Jorge Oteizaren kasua ezberdina da, 36ko gerra lehertu baino lehen bidaiatu zuelako Argentinara eta Hego Amerikan bizi izan zelako 1947an Bilbora bueltatu zen arte. Gerra eta gerraostea sufritu gabe, 1930eko hamarkadan Euskal Herrian hasitako bideari Hego Amerikan ikasitakoak gehitzeko aukera izan zuen. Bigarren Mundu Gerra aurreko abangoardiak ondo ezagutzen zituen, hori dela eta Errepublika garaiko artearen

erreferente bihurtu zen gazteentzat. Oteizak, Basterretxearekin eta Mari Paz Jimenezekin batera, aurreko garaiko artearekin lotzeko zubiaren moduko rola jokatu zuen.

Hego Euskal Herrira bueltatuta, artista gazteen artean frankismoaren isolamendutik ateratzeko gogoia suma daiteke 1940eko hamarkadan. Frantzia berriro bihurtu zen ezinbesteko erreferente, batez ere, Bigarren Mundu Gerra bukatu ondoren. 1950eko hamarkadan tantaka ikusiko ditugu artistak Parisera bidea



12

12. Menchu Gal, *Nire amaren erretratua*, 1949.

13. Iruñeko Topaketak, 1972.

hartzen: ikastera, hango panorama artistikoa ikustera edota arazo politikoez bultzatuta joan ziren; Ibarrola, adibidez. Kontuan izan behar dugu, informazioa zentsuraren galbaketik pasatuta iristen zela Espainiara eta, ondorioz, artista izan nahi zuenak aukera gutxi zuela kanpoan egiten zena ezagutzeko. Garai hartan, ohiko praktika izan zen lpar Euskal Herritik debekatutako liburuak ekartzea. Bidaiatzeko aukera zabaldu zenean, artista askok Parisen egonaldi txikiak edo luzeak egiten ahalegindu ziren, norberaren baliabide ekonomikoen arabera.

Oro har, nazioarteko arteari lotzea zaila izan zen euskal artistentzat, baina pixkanaka artearen atzerapena gaituz joan

los tres resulta interesante, porque volvieron a Euskal Herria en su juventud, si bien Gal se estableció en Madrid. Los tres tuvieron ocasión de conocer el arte internacional durante sus años de exilio y, de paso, tuvieron menos obstáculos para relacionarse con el arte moderno.

Regina Raull tenía seis años cuando partió de Bilbao, y nunca volvió a establecerse en Euskal Herria. Recibió su formación artística en México, formó parte del sistema artístico del país y llegó a pintar sus afamados murales por encargo del Estado mexicano.

El caso de Jorge Oteiza es diferente, ya que viajó a Argentina antes de que estallara la guerra, y vivió en Sudamérica hasta su vuelta a Bilbao en 1947. Sin haber sufrido la guerra ni la posguerra, tuvo ocasión de agregar a su camino iniciado en la década de los 30 lo aprendido en Hispanoamérica. Conocía bien las vanguardias anteriores a la Segunda Guerra Mundial, por lo que para los jóvenes se convirtió en referente del arte de la época republicana. Oteiza, junto a Basterretxea y Mari Paz Jiménez, jugó un papel de puente de unión con el arte de la etapa anterior.

Volviendo a Euskal Herria, en la década de los cuarenta se percibe entre los artistas emergentes el deseo de salir del aislamiento del franquismo. Francia volvió a convertirse en referente, sobre todo tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. En los 50 veremos que poco a poco los artistas van tomando el camino de París: a formarse, a conocer el panorama artístico de la ciudad, o impelidos por cuestiones políticas; fue el caso de Ibarrola. Hemos de tener en cuenta que la información llegaba a España filtrada por la censura y, en consecuencia, quien deseaba ser artista apenas tenía opción de conocer lo que se creaba en el extranjero. En aquella época era práctica común traerse libros prohibidos del País Vascofrancés. Cuando se abrió la posibilidad de viajar, muchos artistas hicieron estancias breves o prolongadas en París, según los medios económicos de cada uno.

En general, la vinculación con el extranjero resultó difícil para los artistas vascos; pero poco a poco el retraso del arte fue superándose gracias a sus viajes, así como al hecho de que la dictadura de Franco utilizó el arte para hacerse un lavado de cara. Sin embargo, hasta que llegó el *boom* de los años 60, las influencias externas llegaron con mucho retraso al País Vasco del Sur. Durante aquel boom, viajar se hizo más fácil, y también recibir información del exterior, al menos gracias a las revistas, la radio y la televisión. Rafael Ruiz Balerdi hizo su primer viaje a París en 1956; José Luis Zumeta, en 1959.

Otro escaparaté interesante para la relación con el arte internacional fueron las *Topaketak* [encuentros] del 72, en Pamplona. Socialmente, quizá su impacto no fuera tan grande, pero algunos artistas tuvieron ocasión de oír



13

12. Menchu Gal, *Retrato de mi madre*, 1949.

13. Los Encuentros de Pamplona, 1972.

zen artisten bidaiengatik eta Francoren diktadurak aurpegia garbitzeko estrategia bezala erabili zuelako artea. Aitzitik, 1960ko hamarkadako eztanda gertatu zen arte, atzerapen handiarekin iritsi ziren kanpoko eraginak Hego Euskal Herrira. Eztanda hartan bidaiatzea eta kanpoko informazioa jasotzea errazagoa bihurtu zen, aldizkariari, irratitari eta telebistari esker bederen. Rafael Ruiz Balerdik 1956an egin zuen lehen bidaia Parisera; Jose Luis Zumetak, 1959an.

## EUSKADI EN LA BIENAL 76

I Baschi alla Biennale '76

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA

venerdì 22 ottobre ore 21

Ama lur - film

regia Nestor Basterretxea e Fernando Larrukert

SCUOLA GRANDE SAN GIOVANNI EVANGELISTA

sabato 23 ottobre ore 17

Conferenza di Ortzi sulla storia basca

Tavola rotonda con la partecipazione degli avvocati e membri delle Commissioni pro Amnistia

ore 21

Spacciatore di canzone basca moderna

Kimikikikik con Mikel Laboa e i fratelli Arza

CINEMA MODERNO/CAMPO SANTA MARGHERITA

domenica 24 ottobre ore 17

Axut - film

regia José María Zabala

Euskadi en lucha - films

ore 21

... ore erera baleibay icki subua aruaren - film

regia José Antonio Sistiaga

Arrituce - film

regia José Angel Rebolledo

A tutte le manifestazioni seguirà il dibattito e l'incontro con gli autori dei film.

Ingresso gratuito

14

I Baschi veniamo dal lungo silenzio dei secoli, dove l'arte costruì il primo uomo totale. Vi tendiamo quella mano che, appoggiata sul muro del santuario dell'arte, ottiene una risposta per spezzare catene, per creare uomini, per creare popoli. E se ci avete riconosciuti, saprete che, noi Baschi, non possiamo morire non vogliamo morire. Perché, ora, questa mano è già nostra e vostra. Perché, ora, uniti, pretendiamo recuperare ancora uomini liberi per popoli liberi.



Nazioarteko artearekin lotzeko beste erakusleho interesgarria Iruñeko 72ko Topaketak izan ziren. Agian, gizartean ez zuen hainbesteko eraginik izan, baina artista batzuek aukera izan zuten nazioarteko musika esperimental eta arte-joera berritzaileak entzuteko eta ikusteko. Izan ere, nazioartetik zetorren informazio oso eskasa zen eta artelanak bertatik bertara ikusteko aukerak ez ziren ugariak, horregatik

72ko Topaketak mugari moduan gordetzen dira euskal artearen internazionalizazioan.

Francoren heriotzak ez zuen erregimenaren bukaera ekarri, baina leundu egin zuen. Ondorengo erregimen berriak adierazpen askatasuna ziurtatu zuen teoriarik, nahiz eta 1980ko hamarkadara arte zentsuraren aparatuak jarraipena izan zuen eta errepresio metodoak oso ohikoak izan ziren. Edizioen bahiketak, aldizkariaren eta erakusketen kontrako erasoek, gehienetan erregimenari lotutako talde paramilitarren eskutik, trantsizioa izeneko urteak baldintzatu zituzten.

Veneziako 76eko biurtekoa izan zen euskaldunek Franco hil ondoren beren burua nazioartean aurkezteko egin zuten lehen ekimena. Espainiak Venezian jarri behar zuen lehen pabiloiak zalaparta handia piztu zuen Euskal Herriko eta Kataluniako artistek toki berezia eskatu zutelako, baina Madrilgo agintariak entzungor egin zuten. Artista euskaldunek beraien erakustokia antolatzea erabaki zuten eta *Euskadi 76* izenburupean hainbat ekimen kultural eramane zituzten italiar hirira. Garai hartako askatasun gogoan adibide interesgarria izan arren, ez zuen jarraipenik izan.

1980ko hamarkada galdutako denbora berreskuratzeko garaitzat har dezakegu. Lan asko zegoen egiteko nazioarteko arte garaikidearekin bat egiteko. Debekuak alde batera utzita, jada ez zegoen kanpora bidaiatzeko edo kanpoko informazioa jasotzeko arazorik.

14. Anonimoa, Veneziako 1976ko Biurtekorako egindako kartela.
15. Nestor Basterretxea, *Euskal Artzainari Monumentua*, Reno, Nevada.

música experimental y ver tendencias artísticas innovadoras internacionales. De hecho, la información que llegaba del extranjero era escasa, y las ocasiones para ver frente a frente obras de arte no abundaban; por eso, los Encuentros del 72 se conservan como un hito en la internacionalización del arte vasco.

La muerte de Franco no trajo consigo el final del régimen, pero sí que lo atenuó. El nuevo sistema político posterior aseguró, en teoría, la libertad de expresión, si bien el aparato de la censura persistió hasta la década de los 80, y los métodos represivos fueron muy habituales. El secuestro de ediciones, los ataques contra revistas y exposiciones, la mayoría de ellos de manos de grupos paramilitares ligados al régimen, condicionaron los años llamados de transición.

Tras la muerte de Franco, la primera iniciativa de los vascos para presentarse en el ámbito internacional fue su participación en la Bienal de Venecia de 1976. El primer pabellón que España iba a implantar en Venecia levantó un gran revuelo, porque los artistas vascos y catalanes solicitaron un espacio separado, pero las autoridades de Madrid hicieron oídos sordos. Los vascos decidieron organizar su propia exposición, y llevaron a la ciudad italiana varias iniciativas culturales bajo el nombre de *Euskadi 76*. Aunque fue un interesante ejemplo del ansia de libertad de aquella época, no tuvo continuidad.

La década de los 80 podemos considerarla como una etapa destinada a recuperar el tiempo perdido. Había mucho trabajo que hacer para confluir con el arte contemporáneo. Abandonadas las prohibiciones, ya no había obstáculos para viajar al extranjero o recibir información del exterior.

El recién constituido Gobierno Vasco tomó inmediatamente decisiones para mostrar el arte del País Vasco en el ámbito internacional. Una de ellas, acudir en 1984 a la Feria Internacional de Arte de Chicago, donde expusieron sus obras Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu y Vicente Larrea. La relación que en aquella feria mantuvieron con José Ramón Cengotitabengoa, a la sazón presidente de la Asociación de Estudios Vascos en Estados Unidos

abrió las puertas a los tres artistas citados para diseñar en Reno un monumento en homenaje al pastor vasco que estaba en proyecto. Finalmente, sólo se llevó a cabo la imagen del pastor construida por Néstor Basterretxea.

Los alumnos de la Facultad de Bellas Artes, creada en los años 80, tuvieron ocasión de recibir información de primera mano en torno al arte y, para la nueva generación de artistas, el hecho de viajar al extranjero a formarse o a vivir se convirtió en una posibilidad real. Un ejemplo de ello fue el viaje de varios creadores vascos a Nueva York, el nuevo centro del



14. Anónimo, cartel de Euskadi en la Bienal de Venecia de 1976.
15. Néstor Basterretxea, *Monumento al pastor vasco*, Reno, Nevada.

Eusko Jaurlaritzak, osatu berritan, berehala hartu zituen Euskal Herriko artea kanpoan erakusteko erabakiak. Horietako bat 1984ko Chicagoko Nazioarteko Arte Azokara joatea izan zen, han Nestor Basterretxeak, Remigio Mendiburuk eta Vicente Larreak lanak erakutsi zituzten. Azoka hartan Estatu Batuetan Euskal Ikasketen Elkartearen buru zen Jose Ramon Zengotitabengoarekin izandako harremanak bidea zabaldu zien aipatutako hiru artistei Renon, euskal artzainaren omenez egin behar zuten monumentua diseinatzeko. Azkenean, Nestor Basterretxeak eraiki zuen artzainaren irudia besterik ez zen gauzatu.

1970eko hamarkadan sortutako Arte Ederren Fakultateko ikasleek arteari buruzko lehen eskuko informazioa jasotzeko aukera izan zuten eta artista-belaunaldi berriarentzat kanpora ikastera edo bizitzera joatea benetako aukera bihurtu zen. Horren adibide da New York artearen zentro berrira euskal artista zenbaitek egindako bidaia. Hiri estatubatuarrek Parisi tokia kendu zion artearen hiriburutzan eta artistentzat amets berria bilakatu zen. Londrestik pasatu ondoren, 1990ean, Txomin Badiolak, Peio Irazuk eta Dario Urzayk Atlantikoa zeharkatzea eta New Yorken garai berri bat hastea erabaki zuten. Lehen biek urteak egin zituzten han, Urzayk, aldiz, bueltatzea erabaki zuen. Badiola eta Irazuren egonaldiak eragin handia izan zuen euskal artista gazteen artean, babesa eta bizitokia eskaini zitelako New Yorkera joan nahi zuten euskal artistei. 1990eko hamarkadan eta 2000ko lehen urteetan hiritik hainbat euskal artista pasatu ziren: Txuspo Poyo, Mabi Revuelta, Itziar Okariz, Sergio Prego, Abigail Lazkoz, Charo Garaigorta, Ibon Aranberri, Maider Lopez. Ines Medinak ere New Yorkeko bidaia egin zuen 1995ean eta 2014an bueltatzea erabaki bazuen ere, denboraldi zabalak egiten ditu han.

Laida Lertxundik beste hiri amerikar bat aukeratu zuen ikasketen eta bizitza profesionalaren lehen urratsak egiteko eta Los Angelesen urteak bizi ondoren, orain Euskal Herrira bueltatu da eta loturak mantentzen ditu Kaliforniako hiriarekin.

Ez da arraroa gaur egun Euskal Herriarekin harreman handia duten artista batzuek atzerrian bizitzea. Hango arte-munduan integratuta egon arren, Euskal Herriko arte-sisteman ere parte hartzen dute, adibide esanguratsuenak Erlea Maneros eta Iratxe Jaio izan daitezke, lehena Los Angelesen bizi da eta bigarrena Rotterdamen.

arte. La ciudad estadounidense despojó a París de la capitalidad mundial del arte, y se convirtió en el nuevo sueño de los artistas. Tras pasar por Londres, en 1990 Txomin Badiola, Peio Irazu y Darío Urzaiz decidieron cruzar el Atlántico e iniciar una nueva etapa en Nueva York. Los dos primeros pasaron años en la ciudad, pero Urzay decidió volver. La estancia de Badiola e Irazu tuvo gran influencia entre los jóvenes artistas vascos, ya que ofrecieron apoyo y techo a quienes deseaban viajar a Nueva York. Durante los años 90 y los primeros del 2000 pasaron por la ciudad unos cuantos artistas vascos: Txuspo Poyo, Mabi Revuelta, Itziar Okariz, Sergio Prego, Abigail Lazkoz, Charo Garaigorta, Ibon Aranberri, Maider López. También Inés Medina viajó a la Gran Manzana en 1995 y, aunque en 2014 decidió volver, ha pasado allí largas temporadas.

Laida Lertxundi eligió otra ciudad de Estados Unidos para formarse y dar los primeros pasos de su vida profesional. Tras vivir varios años en Los Ángeles, ahora ha vuelto a Euskal Herria y mantiene vínculos con la urbe californiana.

No es inusual que artistas que mantienen una fuerte relación con el País Vasco vivan en el extranjero. Aun estando integrados en el mundo del arte de su lugar de residencia, participan también en el sistema artístico de Euskal Herria; los ejemplos más significativos pueden ser Erlea Maneros e Iratxe Jaio: la primera reside en Los Ángeles y la segunda en Rotterdam.

## Arte-sistema

Bi urratsetan bana daiteke arte modernoaren bilakaera Euskal Herrian. Lehendabizikoak XIX. mendearen bukaerako urteak eta XX. mendeko hasierakoak hartzen ditu, urrats hartan arte modernoaren sistema eraiki behar izan zuten ia ezerezetik euskal lurraldeetan ez baitzegoen arte berrikuntzen tradizioirik. Bigarrena, pixkanaka eraikitako arte modernoaren sistema ahula Espainiako Gerra Zibilak guztiz suntsitu ondoren hasi zen. Hala, XX. mendearen bigarren erdialdetik aurrerako urteak galdutako sistema berreskuratzeko edo berreraikitze urteak izan ziren. Horrenbestez, Euskal Herrian berezitasun horren bitartez ulertu behar dugu arte modernoaren bilakaera; alegia, artistek, artezaleek eta erakundeek bitan egin behar izan zutela arte modernoak euskal gizartearen presentzia normalizatua izateko ahalegina.

### LEHENDABIZIKO URRATSA

Lehen urratsa XIX. mendearen bukaeran hasi zen, Europatik zetozen artearen joera berritzaileak artista bakar batzuen eskutik Euskal Herrira iritsi zirenean. Iraultza industrialaren eragindako aldaketen ondorioz, Euskal Herriak arte-sistema modernoaren barruan sartzeko ahaleginak egin zituen. Alde batetik, erakunde publikoek borondatea erakutsi zuten XIX. mendean hasitako bidea berreskuratzeko, zenbait azpiegitura eta artistei kanpora ikastera joan zitezten dirulaguntzak emanaz. Bestalde, ekimen pribatuak ere sortu ziren, Paristik zetorren artea salerosketa-gai bihurtzeko eta erakusketak antolatzeke galerien, saltzaileen eta arte-erosleen katea Euskal Herrira ere iritsi zen. Halaber, arte-sistema modernoaren beste zutabeetako bat agertu zen: artistaren eta ikuslearen arteko bitartekaritza lana egin behar duen kritika.

Ekimen horiek guztiek XX. mendearen lehendabiziko urteetan gauzatzea lortu zuten, batez ere, zale gutxi batzuen ahalegin izugarriari esker. Gizarteko kultura zaleek ahalmena izan zuten erakunde publikoak eta pribatuak norabide modernoetara bideratzeko, baina garaiko gizartearen sektore kontserbadoreak ziren nagusi. Ondorioz, euskal kultura Europakoaren pare jartzea eskatzen zuten artistek borroka moduan aurkeztu zituzten proiektuak eta jendearen nahiz erakundearen ulertu ezinaren kontrako gudutzat hartu zuten arte modernoaren aldeko ekimen oro.

Arte-azpiegitura modernoak sortzerako ekimenen artean museoaren beharrak aurre hartu ziren bestelakoei. Baionak eman zuen lehen urratsa Léon Bonnat pintoreak utzitako bilduma biltzeko museoa zabaldu zuenean, 1901. urtean, XIX. mendetik zetorren proiektuari bukaera emanaz. Donostiak 1900. urtean San Telmo Museoa eratzea lortu zuen eta 1902an zabaldu zituen ateak, arkeologia- eta etnografia-lanen bildumarekin. Era berean, 1910ean Nafarroako Museoa zabaldu zen Iruñean, arkeologia eta arte bildumak erakusteko.

Nolanahi den, Bilbo izan zen arte ederren museo espezializatua edukitzeko borroka sutsuena egin zuen hiria. Bertako artista eta arte

## El sistema artístico

La evolución del arte moderno en Euskal Herria puede dividirse en dos etapas. La primera ocupa los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, etapa en la que se debía establecer el sistema de arte moderno casi desde la nada, ya que en tierras vascas no había tradición de innovaciones artísticas. La segunda fase comenzó después de que la Guerra Civil Española destruyera completamente el débil sistema de arte moderno que paulatinamente se había edificado. Así, los años siguientes a la segunda mitad del siglo veinte fueron años dedicados a la recuperación y la reconstrucción del sistema perdido.

Por consiguiente, la evolución del arte moderno en Euskal Herria ha de ser entendida en función de esa especificidad; es decir, que tanto los artistas, los amantes del arte y las instituciones debieron hacer dos veces el esfuerzo para garantizar la presencia normalizada del arte moderno en la sociedad vasca.

### LA PRIMERA ETAPA

Comenzó a finales del siglo XIX, cuando de la mano de unos pocos artistas vinieron a Euskal Herria las tendencias innovadoras que llegaban desde Europa. A consecuencia de los cambios producidos por la revolución industrial, el País Vasco se esforzó en acceder al sistema artístico moderno. Por una parte, las instituciones públicas mostraron su voluntad de retomar el camino emprendido en el siglo XIX, promoviendo ciertas infraestructuras y becando a los artistas para su formación en el extranjero. Por otra parte, surgieron iniciativas privadas, con las que llegó también a Euskal Herria la cadena de galerías, marchantes y compradores de arte para convertir el arte que venía de París en objeto de compraventa, así como para organizar exposiciones. Del mismo modo, apareció en escena otro de los pilares del sistema artístico moderno: la crítica, que debe mediar entre el artista y el espectador.

Todas esas iniciativas lograron sustanciarse en los primeros años del siglo XX, gracias, sobre todo, al enorme esfuerzo de unos pocos aficionados. Los amantes de la cultura de aquella sociedad tuvieron la capacidad de guiar a las instituciones públicas y privadas por rumbos modernos, aunque socialmente imperaban los sectores conservadores. Consecuentemente, los artistas que reclamaban que la cultura vasca se pusiera a la altura del arte europeo plantearon sus proyectos como una lucha, y tomaron cualquier iniciativa en favor del arte moderno como una guerra contra la incompreensión del público y de las instituciones.

Entre las propuestas para crear infraestructuras artísticas modernas, la necesidad de museos tomó la delantera al resto. Bayona dio el primer paso cuando, en 1901, inauguró un museo para albergar la colección cedida por el pintor Léon Bonnat, dando término así a un proyecto que venía del siglo XIX. En 1900, San Sebastián logró constituir el Museo de San Telmo, que abrió sus puertas en 1902, con una colección de piezas arqueológicas y etnográficas. Del mismo modo, Pamplona abrió en 1910 el Museo de Navarra, para la exhibición de colecciones de arqueología y de arte.



zein kultura zaleek beste hiri modernoetan zeuden arte museoen beharra aldarrikatu zuten behin eta berriz XX. mendearen hasierako urteetan. Hirian biltzen ari zen diru-irabazien isla izan behar zuen museoak, garai hartako kultur ekintzaileek ez baitzuten ulertzen aberastasun ekonomikoak kulturalari ez eragitea. Lehenbiziko urratsa 1908an egin zen, hiriko hainbat bilduma bildu ondoren Bilboko Arte Ederren Museoa eratu zenean, Bizkaiko Foru Aldundiaren eta Bilboko Udalaren parte-hartzearekin. 1914an zabaldu arren, toki arazoak izan zituen bere lehen epealdiko urteetan.

Museoa irekitzeak bilbotar artezale askoren asmoak bete bazituen ere, artista eta intelektual askorentzat ez zen nahikoa izan, eta arte modernoak erakusteko museo berezi bat eskatzen jarraitu zuten XX. mendearen lehenbiziko bi hamarkadetan. Hala, 1924an, Bizkaiko Foru Aldundiak Arte Modernoko Museoa sortu zuen. Erakundeak ibilbide gatazkatsua izan zuen 36ko gerrara arte eta, bukatu ondoren, hiriko agintariak erabaki zuten Arte Ederren Museoa eta Arte Modernoko



Museoa horretarako propio eraikitako eraikinean bateratzea.

Museoekin batera, Euskal Herriko hiriek beste arte-azpiegitura batzuk bultzatzeko beharra ikusi zuten, tartean, arte-eskolak. XIX. mendearen bukaeratik Euskal Herriko hiriburu guztietan artearen heziketa akademikoari lotutako arte-eta lanbide-eskolak zeuden. Artea irakasteaz gainera, eskola haietan garaiko

gustuak eta arte-ohiturak mantentzen zituzten, eta erakusketa ofizialak eta artisten ibilbide akademikoak saritzen zituzten.

Modernitatearen helburua arte heziketa akademikoarekin puskatzea izan zen eta heziketa artistikoa artisten estudioetara aldatu zen pixkanaka. Aurrerantzean, artista modernoak Arte eta Lanbide eskoletan ikasi ondoren edo han ikasi gabe ere, sona handiko artisten estudioetatik pasatu ziren artearen bide berriak zabaltzeko. Adibiderik ezagunenetakoa da Léon Bonnat-en inguruan Baionan sortutako artista taldea (Marie Garai, Henri-Achille Zo eta abar), nahiz eta arau akademikoari lotuta jarraitu zuen. Bilbon, Antonio Maria Lekuonaren tailerra izan zen belaunaldi gazteagoaren topagunea (Adolfo Guiard, Manuel Losada eta abar). Edonola ere, Arte eta Lanbide Eskolek bizirik jarraitu zuten eta haietako zenbait gure garaira iritsi dira.

Arte heziketaren beste urrats garrantzitsu bat erakundeek kanpora joateko ematen zituzten dirulaguntzak dira. XIX. mendeko sistema akademikoaren azken urratsa Erromako bidaia izaten zen eta tokiko erakunde askok laguntzak ematen zizkieten bertako artistei Erromara joan ahal izateko. Hori guztia aldatu egin zen artista berritzaileek Paris Erromaren kalterako hobetsi zutenean. Nolanahi den, aldundien eta mezenas pribatuen dirulaguntzak garrantzitsuak izan ziren artista gazteen helburuak gauzatzeko orduan. Kanpoan jasotako esperientzia ezinbestekoa izan zen Euskal Herrira bueltatzen zirenean bertako artea biziberritzeko.

En cualquier caso, fue Bilbao la ciudad que luchó con mayor entusiasmo por tener un museo especializado en bellas artes. Los artistas, así como los amantes del arte y la cultura de la ciudad, proclamaron insistentemente, en los primeros años del siglo XX, la necesidad de museos de arte similares a los existentes en otras ciudades modernas. El museo debía ser reflejo de las ganancias que la ciudad estaba atesorando, ya que los promotores culturales de la época no entendían que la riqueza económica no promoviera la cultural. El primer paso se dio en 1908, cuando, tras reunir varias colecciones locales, se constituyó el Museo de Bellas Artes de Bilbao, con la participación de la Diputación Foral de Bizkaia y del Ayuntamiento de Bilbao. Aunque se abrió en 1914, durante los años de su primer periodo tuvo problemas de espacio.

Aunque la apertura del museo colmó las expectativas de muchos bilbaínos amantes del arte, para cuantiosos artistas e intelectuales no fue suficiente y, durante las dos primeras décadas del siglo XX, siguieron solicitando un museo especialmente dedicado al arte moderno. Así, en 1924, la Diputación Foral de Bizkaia fundó el Museo de Arte Moderno. La institución tuvo una trayectoria conflictiva hasta la guerra del 36; cuando esta acabó, las autoridades de la ciudad decidieron unificar el Museo de Bellas Artes y el de Arte Moderno en un edificio construido a tal efecto.

Las ciudades de Euskal Herria vieron que, además de los museos, era preciso promover otro tipo de infraestructuras artísticas, entre ellas las escuelas de arte. Desde finales del XIX, en todas las capitales había Escuelas de Artes y Oficios vinculadas a la formación artística académica. Además de enseñar arte, en aquellas escuelas se mantenían los gustos y las costumbres artísticas, con exposiciones oficiales y premios a las trayectorias académicas de los alumnos.

Fue objetivo de la modernidad romper con la formación artística académica, con lo que, poco a poco, esta fue trasladándose a los estudios de los propios artistas. En adelante, los artistas modernos, tras haberse formado en las Escuelas de Artes y Oficios, o sin hacerlo, pasaban por los estudios de artistas afamados para abrirse nuevas vías en el arte. Uno de los ejemplos más conocidos es el del grupo de artistas creado en Bayona en torno a Léon Bonnat (Marie Garai, Henri-Achille Zo, y otros), si bien siguieron aferrados a las reglas académicas. En Bilbao, el taller de Antonio María Lekuona fue lugar de encuentro de la generación más joven (Adolfo Guiard, Manuel Losada, etcétera). En cualquier caso, las Escuelas de Artes y Oficios siguieron abiertas, y algunas de ellas han llegado hasta nuestros días.

Otro punto importante para la formación artística eran las becas que las instituciones otorgaban para viajes al extranjero. En el XIX, el último paso del sistema académico solía ser el viaje a Roma, y muchas entidades locales concedían ayudas a sus artistas para que pudieran ir a Roma. Todo ello cambió cuando los artistas más innovadores prefirieron acudir a París en lugar de a Roma. En cualquier caso, las becas de las diputaciones y de los mecenas privados fueron importantes para que los jóvenes creadores cumplieran sus objetivos. La experiencia en el extranjero fue imprescindible para que a su vuelta a Euskal Herria hicieran revivir el arte del país.

Otro de los pilares del sistema fueron las exposiciones. Las oficiales se hacían ya desde el siglo XIX y se situaban dentro de la estructura académica, por lo que, en general, no eran del gusto de los artistas

16. Marie Garai, *Léon Bonnat y sus alumnos*, 1914.

16. Marie Garai, *Leon Bonnat eta bere ikasleak*. 1914.

Sistemaren beste zutabeetako bat erakusketak izan ziren. Erakusketa ofizialak XIX. mendetik zetozen eta egitura akademikoaren barruan kokatzen ziren, horregatik ez ziren artista berritzaileen gustukoak izaten. Horri aurka egiteko, Bilbon, 1900. urtetik aurrera, artistek bultzatutako eta antolatutako erakusketak ikusteko aukera egon zen. Adolfo Guiard, Manuel Losada eta Dario Regoyos artistek Bruselako ereduari jarraitu nahi izan zioten arte modernoko erakusketak antolatzerako orduan. Sei erakusketa antolatu zituzten 1900. urtetik 1910era bitartera eta Euskal Herriko artearen panorama aldatzea lortu zuten. Parisko eta Bruselako artearen egoera ezagutu zuten artista haiek modernitatearen ildo zirikatzaileari jarraitu zioten eta polemika eragin zuten, are gehiago, erakusketei probokazio kutsua ematea lortu zuten, Bilboko plutokraziaren giro kontserbadorea astindu nahian.

1911. urtean, Asociación de Artistas Vascos (AAV) elkarte sortu eta aipatutako arte modernoko erakusketei segida emateko ardura jaso zuen. Espainiako Gerra Zibilak elkartearen jarduna eten zuen arte, ia urtero antolatu zituzten Arte Modernoko Erakusketak, Euskal Herriko artista berritzaileak elkartzea helburu zutenak. Euskal artea bertatik bertara erakustez gainera, kanpoan erakusteko asmoa ere izan zuten eta Bartzelonan (1916-1917), Madrilen (biak 1916an) eta Zaragozan (1921ean) erakutsi zituzten euskal artisten lanak. Baina, arte modernoko erakusketak antolatzeko grina hura 1919an iritsi zen bere gailurrera antolatu zuten nazioarteko erakusketa zabalarekin: Nazioarteko Pintura

eta Eskultura Erakusketa. Ahalegin publikoek eta pribatuek egitasmo anbiziotsu hartan bat egin bazuten ere, ezin izan zituzten helburu guztiak bete.

Elkartearen sorrerari dagokionez, artista talde batek sortu zuen arte modernoa bultzatzeko helburuarekin. Hasiere-hasieratik zabalik egon zen artista guztientzat izan pintore, eskultore, arkitekto edo musikari. Gizartearen onarpen ezaren aurrean, elkartetan bildu behar izatea modernitatearen ezaugarria izaten da; arte modernoa bultzatzeak gizarte kontserbadorearen ulertezintasuna eragiten duenez, taldetan

elkartzearen beharra sortzen da erasoei aurre egin eta gizartean eragin handiagoa izateko.

Lehen aipatu bezala, arte modernoaren beste ezaugarrietako bat artelanak saltzeko erabiltzen den galeria-sistema da. Euskal Herrian galeria pribatuen sistemak ez zuen indar handirik izan XX. mendearen lehen erdialdean. Galeria gutxi zabaldu baziren ere, Bilboko zenbaitek lortu zuten salmenta urriei eta inguru arrotzari aurre egitea. Hala ere, Bilboko arte-erakusketa aretorik dinamikoena AAV elkarteak sortutakoa izan zen. Elkarteko kideen lanak erakustez gain, kanpoko artisten lanak bertan ikusteko aukera eskaini zuten; batez ere, Kataluniako eta Espainiako artista berritzaileen lanak. Atzerriko artista ezagunek ere erakutsi zuten han, adibidez: Robert Delaunay eta Sonia Terk senar-emazteek, 1919an.



**17.** Antonio Gezala, Euskal Artisten Elkarte, Retiroko palazioa, arte erakusketaren kartela, 1916.

**18.** Juan de la Encina, *La Trama del Arte vasco*. 1919.

innovadores. Para hacer frente a ello, en Bilbao, a partir del año 1900, se pudieron ver exposiciones promovidas y organizadas por los propios artistas. A la hora de estructurarlas, los creadores Adolfo Guiard, Manuel Losada y Darío de Regoyos quisieron seguir el modelo de Bruselas. Entre 1900 y 1910, montaron seis exposiciones, y lograron transformar el panorama de Euskal Herria. Aquellos artistas que habían conocido la situación del arte en París y Bruselas siguieron el derrotero agitador de la modernidad, provocando polémicas; más aún, consiguieron imprimir un tinte provocador a sus exposiciones, en el deseo de sacudir el ambiente conservador de la plutocracia bilbaína.

En 1911, se creó la Asociación de Artistas Vascos (AAV), que en adelante se hizo responsable de continuar con las exposiciones de arte moderno. Hasta que la Guerra Civil Española interrumpió la labor de la asociación, organizaron casi anualmente las Exposiciones de Arte Moderno, cuyo objetivo era congrega a los artistas más innovadores de Euskal Herria.

Además de mostrar directamente arte vasco, quisieron también darlo a conocer fuera del país, y exhibieron obras de artistas vascos en Barcelona (1916-1917), en Madrid (ambas en 1916) y en Zaragoza (1921). Pero aquella pasión por organizar exposiciones de arte moderno llegó a su culmen con la amplia exposición internacional que montaron en 1919: Exposición Internacional de Pintura y Escultura. Aunque el esfuerzo público y privado concurren en aquel ambicioso proyecto, les fue imposible cumplir todos sus objetivos.

En cuanto al origen de la asociación, digamos que fue creada por un grupo de artistas con el objetivo de promover el arte moderno. Desde el primer momento estuvo abierta a todo tipo de artistas, fueran pintores, escultores, arquitectos o músicos. Ante la falta de aceptación social, suele ser característica de la modernidad la necesidad de reunirse en sociedades; dado que la promoción del arte moderno suele causar incompreensión en la sociedad conservadora, se hace necesario asociarse en grupos para hacer frente a los ataques y lograr una mayor influencia social.

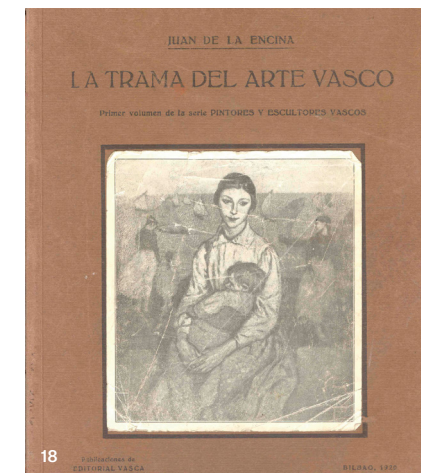
Como hemos comentado más arriba, otro rasgo del arte moderno es el sistema de galerías utilizado para la venta de obras de arte. En Euskal Herria, el sistema de galerías privadas no tuvo mucho auge en la primera mitad del siglo XX. A pesar de que se abrieron pocas galerías, en Bilbao algunas de ellas lograron hacer frente a las ventas escasas y al ambiente hostil. Sin

embargo, la más dinámica sala de exposiciones de la ciudad fue la que creó la propia asociación AAV. Además de exhibir las obras de sus asociados, daban opción a ver obras de otros artistas, sobre todo los más innovadores de Cataluña y de España. También conocidos artistas extranjeros expusieron allí sus obras: por ejemplo, el matrimonio formado por Robert Delaunay y Sonia Terk, en 1919.

En el sistema del arte moderno, la crítica cumple un papel fundamental a la hora de analizar la producción y difundir ideas nuevas. En Euskal Herria, la

**17.** Antonio de Gueza, Asociación de Artistas Vascos, palacio del Retiro, cartel de la exposición de arte, 1916.

**18.** Juan de la Encina, *La Trama del Arte vasco*. 1919.



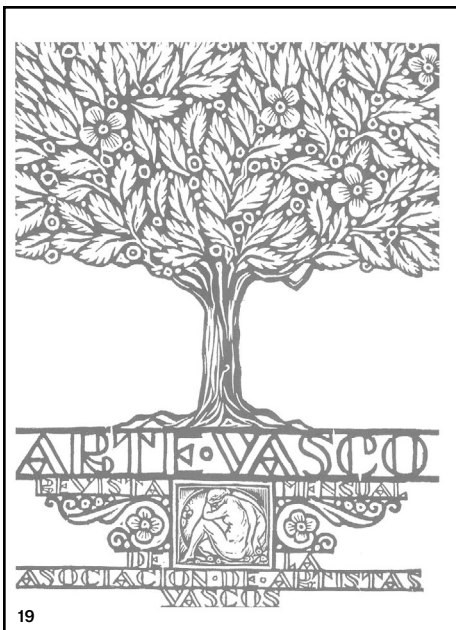
Arte modernoaren sisteman kritikak oinarritzeko rola betetzen du, produkzioa analizatzeko eta ideia berriak zabaltzeko. Euskal Herrian arte-kritika ahula izan zen XX. mendera arte, izen hori ematea ere ausart xamarra da jakinda egunkarietako kronikak besterik ez zirela hurbiltzen arte kritikaren antzeko izatera. Baina, XX. mendeak aurrera egin ahala, arte-kritika sendotu egin zen, bai egileek izan zuten formazioari erreparatuz gero, bai idatzi zituzten testuak irakurriz gero. Leopoldo Gutierrez Abascal aipagarrien artean dago, *Juan de la Encina* ezizenez sinatzen zuena. Alemanian ikasitakoa zen eta hari zor diogu euskal arte modernoari buruzko lehen liburu teorikoa: *La trama del arte vasco* izenekoa. Egunkarietan argitaratzen ziren erakusketak iragartzeko testu laburrak benetako kritikak bihurtu ziren pixkanaka eta arteari buruzko aldizkari bereziak argitaratu zituzten. Beste behin ere, AAV elkarteak eman zuen lehen urratsa 1920an *Arte Vasco* izeneko aldizkaria argitaratu zuenean. Han erakusketen analisiak eta berriak elkartzen ziren, Estanislao Maria Agirrek idatzitakoak. Beste bi izenekin batera, Crisanto Lasterra eta Julian Zuazagoitia, Euskal Herriko kritika modernoaren laukotea osatu zutela esan daiteke.

Azkenik, XX. mende hasierako arteak beste aktore bat behar zuen erabateko garapena lortzeko. Artearen babesle handiak edo mezenasak arte modernoaren aldera jotzea ez zen ohikoa, aberatsek, orokorrean, gustu kontserbadoreak zituztelako. Baina, Europako beste herrialde askotan gertatu zen bezala, Euskal Herrian ere azaldu ziren arte modernoaren alde egin zuten goimailako enpresariak edo industrialak: Sota familia, Horacio Etxebarrieta, Etxebarria familia edo *El Pueblo Vasco* egunkariaren jabea zen Rafael Pikabea.

Aipatutako osagai guztiekin arte modernoak bidea egin zuen XX. mendeko lehen urteetan eta, nahiz eta bide neketsua eta gorabeheratsua izan, Espainiako Gerra Zibila hasi baino lehen Europako zenbait herrialderen pare zegoela esan daiteke, batez ere, 1930eko hamarkadan abangoardiaren jarrerak azaldu zirelako Euskal Herriko hiri batzuetan. Sistema prekariora izan arren, 1930eko hamarraldiak abiadura indartu zuen eta, gerra piztu zenean, bazirudien Euskal Herria berezko abangoardia osatzeko prest zegoela.

## BIGARREN URRATSA

Espainiako Gerra Zibilak suntsitu ondoren, euskal arte-sistema berreraiki behar izan zuten. 1936ko estatu kolpeak gerra piztu eta



19. *Arte Vasco* aldizkaria.

19. Revista *Arte Vasco*.

crítica de arte fue endeble hasta el siglo XX; es incluso más bien atrevido otorgarle ese nombre, ya que solo las crónicas periodísticas se acercaban a algo parecido a la crítica de arte. Pero, según avanzaba el siglo XX, la crítica de arte se consolidó, tanto si reparamos en la formación de los autores como si leemos sus textos. Entre los más reseñables tenemos a Leopoldo Gutiérrez Abascal, que firmaba con el seudónimo de *Juan de la Encina*. Había estudiado en Alemania, y a él se debe el primer libro teórico sobre el arte vasco, titulado *La trama del arte vasco*. Los breves textos que se publicaban en la prensa anunciando las exposiciones fueron paulatinamente convirtiéndose en verdaderas críticas, y se publicaron revistas especializadas en arte. Una vez más, fue la asociación AAV la que dio el primer paso, al fundar la revista *Arte Vasco*. Se aunaban en ella críticas de exposiciones y novedades, escritas por Estanislao María de Aguirre. Puede decirse que, junto a otro par de nombres, Crisanto Lasterra y Julián Zuazagoitia, formaron el cuarteto de la crítica moderna en Euskal Herria.

Por último, el arte de principios del siglo XX necesitaba de otro actor para lograr su pleno desarrollo. No era usual que los grandes patrocinadores o mecenas del arte se decantaran por el arte moderno, ya que los adinerados eran generalmente de gustos conservadores. Pero, igual que sucedió en otros países de Europa, también en Euskal Herria aparecieron empresarios o industriales de alto nivel que apostaron por el arte moderno: la familia Sota, Horacio Etxebarrieta, la familia Etxebarria o Rafael Picabea, dueño del periódico *El Pueblo Vasco*.

Con todos esos componentes, el arte moderno se abrió camino durante los primeros años del siglo XX, si bien de forma trabajosa y accidentada, y puede afirmarse que antes del comienzo de la Guerra Civil Española se encontraba a la par de otros países europeos, principalmente porque las actitudes de vanguardia estaban presentes en los años 30 en varias ciudades de Euskal Herria. Aunque el sistema era precario, la década de los treinta aceleró el proceso y, cuando estalló la guerra, parecía que el País Vasco estaba dispuesto para crear una vanguardia propia.

## LA SEGUNDA ETAPA

Tras haber sido destruido por la Guerra Civil Española, el sistema artístico vasco debió ser reconstruido. El golpe de estado de 1936 dio pie a la guerra, y la victoria de los golpistas interrumpió la trayectoria del arte moderno, ya que los sectores más conservadores impusieron sus puntos de vista, y se le miraba con desconfianza. En los años de la posguerra hubo intentos de desbaratar el sistema de arte moderno que a duras penas se había construido. Disuelta la asociación AAV, era complicado promover iniciativas. En aquella situación, el sistema del arte académico volvió a tomar la delantera a la modernidad, lo que condicionó las décadas siguientes.

La formación artística retomó —en los lugares en que lo hizo— los métodos de la academia, y en las exposiciones oficiales se descartó cualquier obra que tuviera visos de modernidad; los artistas más innovadores habían muerto, o estaban exiliados; los que se habían quedado, estaban mudos, o represaliados. El arte moderno no tuvo otra opción que volver a empezar. De todos modos, hubo intentos dispersos y tímidos de establecer vínculos



kolpisten garaipenak arte modernoaren ibilbidea eten zuen, sektore kontserbadoreenak euren ikuspuntuak inposatu zituztelako eta arte modernoari mesfidati begiratu ziotelako. Gerraosteko urteetan, arte modernoaren nekez eraikitako sistema ezertan uzteko ahaleginak izan ziren. AAV elkarteak deseginda, zaila zen ekimenak bultzatzea. Egoera hartan, arte akademikoaren sistemak aurea hartu zion berriz ere modernitateari eta horrek hurrengo hamarkadak baldintzatu zituen.

Arte heziketa akademiaren metodoetara bueltatu zen —buelatu zen tokietan—, eta erakusketa ofizialetan modernitate kutsua zuen edozer lan baztertu zen; artista berritzaileenak hilda edo atzerrian zeuden; geratu zirenak, mutu edo errepresaliatuta. Arte modernoari berriro hasia besterik ez zitzaion geratu. Nolanahi ere, aurreko egoerarekin loturak izateko ahalegin sakabanatuak eta ahulak egin ziren. 1940ko hamarkadaren bukaera eta 1950eko ia guztia, arte modernoaren sarea konpontzeko ahaleginez beteta dago. Hala ere, erakundeen babesik gabe, ekimen klandestinoak eta zelatatuak izatera mugatu ziren askotan.

Galeria-sistema berreskuratzeko ahaleginetako bat Bilboko Studio galeriarena izan zen. 1948an ireki zuten, akaso goizegi emandako urratsak ez zion iraupena ziurtatu, eta 1952an itxi zuten. Porrot komertzial izugarria izan zen garai hartako Bilbo atzerakoian.

Urte asko igaro ziren artearen sistema modernoa martxan jarri zen arte. 1940ko eta 1950eko ekimen asko artisten antolaketari esker egin ziren eta ez zuten lortu arte-sistemaren sare guztia osatzea. Arte modernoa indarberitzen ari bazen ere, heziketa zentroek erakunde frankisten esku jarraitzen zuten. Erakusketak antolatzeko aukerarekin ere antzeko zerbait gertatu zen; oso adierazgarria da, adibidez, 1959ko Donostiako Gabonetako Erakusketari aurre egiteko artista talde batek antolatutako *10en erakusketa*. Studio galeriaren ekimenaren ondoren, 1960ko hamarkadara arte itxaron beharko dugu arte modernoa sustatzen zuten euskal galeria pribatuak ezagutu arte.



Artistak taldeetan antolatzeko ahalegin ugari egin ziren 1960ko hamarkadan, baina ospetsuena Oteizaren ekimenez bultzatutako Euskal Eskolen Mugimendua da. Euskal Herriko lurraldeen arabera antolatu zituzten taldeak eta, 1966an, Donostian abiatu zen Gaur taldearen erakusketarekin. Bizkaiko Emen taldeak Gaurrekoei harrera egin zien Bilboko erakusketan eta, era berean, Orain Arabako taldeak aurreko biekien batera erakutsi zuen Gasteizen. Nafarroan, ahaleginak egin arren, Denok taldea osatu gabe geratu zen eta horregatik ezin izan zuten ekimena talde guztien erakusketarekin Iruñean bukatu, aurreikusita zuten modura. Iparraldeko taldea ere, ez zen osatu. Taldeen izenekin Euskal Eskolen Mugimenduaren helburua aditzera ematen da: *Gaur emen orain denok batera*. Programa oso bat zen arte modernoa berpizteko eta artista berritzaileei babesa emateko. Euskal Eskolen Mugimenduaren porrotaren ondoren, hurrengo



20. Portada del catálogo de la exposición del grupo Gaur, 1966.

21. Tarjeta de la sala Studio, Bilbao.

con la situación anterior. El final de la década de los 40 y casi toda la de los 50 están llenos de tentativas para recomponer la red de arte moderno. Sin embargo, a falta de apoyo institucional, a menudo se limitaron a iniciativas clandestinas y bajo sospecha.

Uno de los intentos de recuperar el sistema de galerías fue la Studio de Bilbao. Se inauguró en 1948; aquel paso quizá prematuro no aseguró su continuidad, y cerró en 1952. Fue un grave fracaso comercial en aquel Bilbao reaccionario.

Pasaron muchos años hasta que el sistema de arte moderno se puso en marcha. Muchas de las iniciativas que se dieron en los años 40 y 50 fueron fruto de la organización de los propios artistas, y no consiguieron recomponer por completo la red del sistema artístico. Si bien el arte moderno iba recobrando fuerzas, los centros educativos seguían en manos de las instituciones franquistas. Algo similar sucedió con las posibilidades de organizar exposiciones; es muy significativa, por ejemplo, La Exposición de los 10, organizada por un grupo de artistas para hacer frente a la Exposición Navideña de San Sebastián, en 1959. Tras la iniciativa de la galería Studio, habremos de esperar hasta la década de los 60 para conocer galerías privadas vascas que promovieran el arte moderno.

Los artistas hicieron muchos intentos de agruparse durante los 60, pero el más conocido es el Movimiento de las Escuelas Vascas, por iniciativa de Oteiza. Los grupos se organizaron por territorios y se pusieron en marcha en 1966 con la exposición del grupo Gaur [Hoy], en San Sebastián. El grupo de Bizkaia, *Emen* [Aquí], acogió a los de Gaur en la exposición de Bilbao y, del mismo modo, el grupo de Álava, *Orain* [Ahora] hizo la exhibición en Vitoria-Gasteiz junto a los dos citados. En Navarra, a pesar de los esfuerzos, el grupo *Denok* [Todos] quedó sin constituirse, por lo que no pudieron dar término a la iniciativa con una exposición conjunta en Pamplona, como estaba previsto. El grupo de Iparralde tampoco se formó. Los nombres de los grupos, unidos, expresan el objetivo del Movimiento de las Escuelas Vascas: *Gaur emen orain denok batera* [Hoy, aquí, ahora, todos a una]. Se trataba de todo un programa para hacer resurgir el arte moderno y para dar apoyo a los artistas innovadores. Tras el fracaso del Movimiento de las Escuelas

urteetan ere agertu zen taldeetan antolatze joera, eta 1970eko hamarkadan behin eta berriz azaldu ziren artisten helburu plastikoak eta sozialak bultzatzeko taldeak, esaterako: Nueva Abstraccion, Sue eta Indar.

Bestalde, sistema ekonomikoa, orokorrean, Francoren aldekoa bazen ere, baziren arte moderno miresten zuten enpresariak. Haietako bat Felix Huarte nafarra izan zen. Senideekin batera, arte plastikoak, musika esperimentalak eta beste arte abangoardista batzuk babestu zituen frankismoaren urte gogorretan. Huarte sendia Oteiza, Basterretxea edo Ruiz Balerdi artisten babeslea izan zen 1950eko hamarkadatik hasita 1970eko hamarkadara arte. Haien bultzatutako ekimen interesgarrietako bat 1972ko Iruñeko Topaketak izan ziren.

Hain zuzen, 1960ko hamarkadan hasi zen arte moderno sistema ofizialetan sartzen, batik bat, aurrezki kutxen erakusketa aretoen eta bildumen bitartez. Erakusketak ohiko bihurtu ziren eta pixkanaka kritikak ere erakusketa haiei erantzun behar izan ziren. Aitzitik, diktaduraren garaian oso zaila izan zen erabateko normaltasuna lortzea.

Azpimarratzeko modukoak dira museo batzuek egindako zenbait ekimen, tartean Bilboko Arte Ederren Museoak egin zituen urratsak arte garaikidea erosteko eta, beranduago, Gasteizko Arte Ederren Museoak egin zuen ahalegina Espainiako arte modernoaren bilduma osatzeko.



22. Bilboko Arte Ederren Fakultateko kartela.

Aurrerapenak sumatu arren, arte heziketan gabezia handia zegoen oraindik eta artistek zein kultur eragileek arazoari konponbidea ematea eskatzen zuten behin eta berriz. Egoera aldatzeko aukera 1970eko hamarkadaren hasieran iritsi zen, aspaldian aldarrikatutako Euskal Herriko unibertsitate barrutia sortu zenean. Arte Ederren goi-mailako eskola 1969an jaio arren, hurrengo urtera arte ez zuten lehen ikasturtea abian jarri. Gero, Arte Ederren Fakultatea bihurtu zen eta Leioako Campusean kokatu zuten 1987an; orduetik, Euskal Herriko artea ulertzeko ezinbesteko erreferentzia bihurtu da.

Hego Euskal Herrian arte-sistemak jasandako aldaketak areagotu egin ziren Francoren heriotzaren ondoren. Erakunde autonomikoak berrezarri zirenean, sistema autonomoa izateko asmoak agertu ziren, baina bidea ez zen erraza izan Espainiako eta Frantziako kultur sistemak indartsuak zirelako. Hori dela eta, 1980ko hamarkada eguneratzeko garaia izan zen nonbait. Gabeziak estali eta ekimen berriak asmatu behar ziren, tartean, inoiz lortuko ez zen arte garaikidearen museoa. Arteen sustapenak bide

Vascas, en los años siguientes no desapareció la afición a organizarse grupalmente, y en la década de los 70 aparecieron una y otra vez agrupaciones de artistas para promover metas plásticas y sociales; por ejemplo: Nueva Abstracción, Sue [Fuego] e Indar [Fuerza].

Por otra parte, aunque el sistema económico, en general, era partidario de Franco, había también empresarios que admiraban el arte moderno. Uno de ellos fue el navarro Félix Uhart. Junto a su familia, protegió las artes plásticas, la música experimental y otras artes vanguardistas en los duros años del franquismo. La familia Uhart fue patrocinadora de los artistas Oteiza, Basterretxea o Ruiz Balerdi, entre la década de los 50 y la de los 70. Una de las iniciativas más interesantes promovidas por ella fueron los Encuentros de Pamplona, en 1972.

Precisamente fue en los 60 cuando el arte moderno comenzó a incluirse en el sistema oficial, sobre todo a través de las salas de exposiciones y de las colecciones de las cajas de ahorro. Las exhibiciones se hicieron habituales, y poco a poco la crítica tuvo que hacerse eco de ellas. Sin embargo, en la época de la dictadura fue muy difícil llegar a una normalidad completa.

Son de destacar algunas iniciativas de ciertos museos, entre ellas los pasos dados por el Museo de Bellas Artes de Bilbao para comprar arte contemporáneo y, más adelante, el esfuerzo del Museo de Bellas Artes de Vitoria-Gasteiz para reunir su colección de arte moderno español. Aunque se percibían avances, en cuanto a la formación artística había grandes carencias, y tanto los artistas como los promotores culturales pedían una y otra vez que se diera una solución al problema. La ocasión para cambiar la situación llegó al principio de los 70, cuando se creó el largamente reclamado distrito universitario del País Vasco. Aunque la escuela superior de Bellas Artes se fundó en 1969, no fue hasta un año más tarde cuando se puso en marcha el primer curso. Luego se transformó en la Facultad de Bellas Artes, situada en el Campus de Leioa; desde entonces se ha convertido en una referencia imprescindible para entender el arte de Euskal Herria.

Las transformaciones sufridas por el sistema del arte en el País Vasco se incrementaron tras la muerte de Franco. Cuando volvieron a implantarse las instituciones autonómicas, hubo propósitos de convertirse en un sistema autónomo, pero el camino no fue fácil, debido a la potencia de los sistemas culturales español y francés. Por ello, la década de los 80 fue, por lo visto, una etapa de puesta al día. Había que cubrir las carencias e idear nuevas iniciativas, entre ellas un museo de arte contemporáneo que nunca se lograría. El apoyo al arte encontró vías más adecuadas: becas y premios. En 1982, el Gobierno Vasco organizó por primera vez el premio *Gure Artea* [Nuestro Arte] con la intención de entregar los galardones y exhibir las obras de los artistas. El mismo año, la Diputación de Bizkaia puso en marcha la actividad *Ertibil* [Recopilar arte] con el objetivo de premiar a los jóvenes artistas y organizar una exposición itinerante con las obras seleccionadas. La Diputación de Guipúzcoa hacía tiempo que convocaba su Concurso Para Artistas Principiantes, dirigido a los jóvenes —también conocido como *Noveles*—, que, aunque tuvo interrupciones, se mantuvo hasta 2018.

Entre las entidades creadas en esta época es reseñable *Arteleku* [Lugar de Arte], que se convirtió en un centro para recibir formación no reglada, promover el arte y desarrollar proyectos. Lo puso en marcha la Diputación

22. Cartel de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

egokiagoak topatu zituen: dirulaguntzak eta sariak. 1982an, lehen aldiz, Eusko Jaurlaritzak Gure Artea sariketa antolatu zuen sariak banatu eta artisten lanak erakusteko. Urte berean, Bizkaiko Aldundiak Ertibil ekimena abiatu zuen artista gazteak saritzeko eta aukeratutako lanekin erakusketa ibiltaria antolatzeko. Gipuzkoako Aldundiak aspalditik zeukan gazteei zuzendutako Artista Hasi Berrien lehiaketa —Noveles izenez ere ezagutzen zena— etenak izan arren, jarraipena izan zuena 2018ra arte.

Garaian sortutako erakundeen artean, Arteleku aipatzeko modukoa da heziketa ez arautua jasotzeko, artea sustatzeko eta proiektuak garatzeko aukera ematen zuen zentro eta erakunde bihurtu zelako. Gipuzkoako Aldundiak 1987an martxan jarri zuen eta esan daiteke Euskal Herriko artearen gaineko hausnarketa eta produkzioa baldintzatu zuela. Artearen zentro autonomoaren eta aldakorraren eredu izan zen 2014an desagertu zen arte.

Artelekuren xumetasunaren eta autonomiaren kontrastean, 1990eko hamarkada azpiegitura handien garaia izan zen. Adibiderik nabarmenena Guggenheim Museoarena izan zen; 1997. urtean zabaldu zuten, Bilbon. Proiektuak eztabaida piztu zuen, arte garaikideko aspaldiko eskaera bati entzungor egin ondoren, frankiziaren ereduak aukeratu zutelako. Eztabaida hartatik sortu zen 2002an Gasteizko Artium Museoa, Euskal Herriko zentro eta museo garaikidea. Amarika aretoak jokatu zuen Gasteizen 1990eko hamarkadan arte garaikidea bultzatzeko eta produzitzeko rola, baina Artiumen eraikuntzarekin edukiz hustu eta arte garaikidea museora eramateko ekimena hobetsi zuten. Azpiegitura handiko eraikuntzen testuinguruan kokatu behar dugu 2015an zabaldutako Donostiako Tabakalera izeneko kultura garaikideko nazioarteko zentroa.

Arte garaikideko galeriei dagokienez, gorabehera handikoa izan da aretoen historia. 1980tik 2000. urtera arte proiektu interesgarri ugari sortu ziren, baina krisi ekonomikoak eta hiri handien indarrak ia-ia galeriarik gabe utzi du Euskal Herria. Gutxi batzuek iraun dute, baina arte-sistemak erosketei eta erakusketei dagokienean izan dituen aldaketek ez diete etorkizuna ziurtatzen.

Artistaren eta ikus-entzulearen artean kokatutako kritika, salbuespenak salbuespen, ez zen azpimarratzekoa izan diktadura garaian. Hala ere, 1980ko hamarkadan kritika loratu zen eta artistengan eta artean eragina izan zuten kritikari asko aipatu daitezke: Xabier Saenz de Gorbea, Maya Agiriano, Javier San Martín, Adelina Moya, Fernando Golvano, Peio Agirre, Miren Jaio eta Haizea Barcenilla, besteren artean.

23. Arteleku.



23. Arteleku.

de Guipúzcoa en 1987 y puede decir que condicionó en gran manera la reflexión y la producción de arte en Euskal Herria. Fue un modelo de centro artístico autónomo y versátil hasta su desaparición en 2014.

En contraste con la sencillez y autonomía de *Arteleku*, la década de los 90 fue una época de grandes infraestructuras. El ejemplo más notorio fue el Museo Guggenheim, abierto en 1997, en Bilbao. El proyecto suscitó polémica porque, tras haber hecho oídos sordos durante mucho tiempo a una demanda de arte contemporáneo, se optó por un modelo de franquicia. Debido a aquel debate se creó en Vitoria-Gasteiz el Museo Artium, centro y museo contemporáneo del País Vasco. En la capital alavesa, en los 90, fue la galería Amárica la que cumplió la función de promover y producir arte contemporáneo, pero con la construcción del Artium se vació de contenido y se optó por llevar el arte contemporáneo al museo. En ese contexto de edificios de gran infraestructura debemos situar el centro de cultura contemporánea llamado Tabakalera, abierto en San Sebastián, en 2015.

En cuanto a las galerías de arte contemporáneo, su historia ha sido muy accidentada. Entre 1980 y 2000 surgieron muchos interesantes proyectos de arte, pero la crisis económica y la fuerte atracción de las grandes ciudades han dejado al territorio vasco casi sin galerías. Unas pocas han subsistido, pero los cambios que ha sufrido el sistema de arte en cuanto a la compraventa y las exposiciones hacen que su futuro no esté asegurado.

La crítica, que se sitúa entre el artista y el espectador, salvo excepciones, no fue muy destacable durante la dictadura. Sin embargo, en la década de los 80 floreció, y pueden mencionarse muchos críticos que tuvieron su influencia en los artistas y en el arte: Xabier Sáenz de Gorbea, Maya Agiriano, Javier San Martín, Adelina Moya, Fernando Golvano, Peio Agirre, Miren Jaio y Haizea Barcenilla, entre otros.



## Artea eta gizartea

Sorterri duen gizartearen eta kulturaren eskutik doa artea. Garaian garaiko eta inguruko beharren, kezken, gatazken eta desiren bueltan murgildu dira artistak eta, beraz, komunitateak izan duen bilakaeraren isla edo testigua ere bada artea. Hala ere, gertaera edo gizarte mugimenduen barruan sortu ziren praktika artistiko guztiek ez dute narrazio historikoan estimu bera jaso. Batzuk ezagunagoak zaizkigu, entzute zabalagoa izan dutelako; beste batzuk, aldiz, apenas ezagutzen diren gerora isilpean geratu zirelako. Itzal-argi eta zentro-bazter gisako tirabirek bistako egiten dute euskal artearen historiaren atzean ere badagoela diskurtso bat. Jaso dugun narrazio historikoa, guztiak bezalaxe, partziala da; arte, artista edo mugimendu batzuk diskurtsoari interesgarriagoak suertatu zaizkiolako beste batzuk baino. Horregatik, gure oroimen artistikoa aberasteko aukera ematen digulako, garrantzitsua da iraganeko artera eta haren historiara begirada gaurkotuarekin hurbiltzea.

Hasieran, liburuaren lehen atalean, hitz egin dugu garai ezberdinetako euskal artisten lanetan izan zela herriaren isla edo hari erreferentzia egiten zion iruditegia artistiko bat sortzeko nahia. Alabaina, euskal identitateari forma eman nahi izan zioten saiakera haiei egungo ikuspuntutik begiratzen badiegu, ohar gaitezke, 1970eko hamarkadaraino bederen, guztietan errepikatzen zela ezaugarri berbera: gizona zen paradigma. Burgesa, modernoa eta kultura zalea batzuetan; langilea, tradizioen aldekoa eta gogorra besteetan. Oro har, gizon zuria izan da gure artearen historian komunitatea hobekien irudikatu duen figura. Horrek, hala ere, ez du esan nahi emakumeek ez dutela lekurik izan euskal kulturaren errepresentazio artistikoetan. Erabateko presentzia izan dute antzinatik, baina, orokorrean, egitura patriarkalaren balioak irudikatzen erabiliak izan dira: herriaren balio kristauen bermearen irudi, familiaren eta seme-alaben zaintzailearen nahiz hezitzailearen irudi eta, sarritan, edertasunaren zein eraikitako begiradarentzako objektu desiragarriaren irudi gisa.



Genero dikotomian oinarritutako irudikapen artistikoek ere gure artearen historian ibilaldi luzea izan duten arren, kronologia goiztiarretik jada badira logika horrekin hautsi zuten artelanak: esaterako, Eulalia Abaituaren hainbat argazki-serie, haren garaian praktika artistiko modura jaso ez zirenak.

XX. mendearen bueltan, bere argazki kamerarekin Euskal Herriko emakume langile asko erretratatu zituen lan egiten ari ziren bitartean: arrantzarako sareak josten, lurra goldatzen, arrainak saltzen, arropak garbitzen edota ortuariak garraiatzen. Argazki haiek zaintzaren eta lan

24. Eulalia Abaitua, *Emakume laiariak*, 1900 inguru.

## Arte y sociedad

El arte va de la mano de la sociedad y la cultura en las que tiene su origen. Los artistas se sumergen en las necesidades, las preocupaciones, los conflictos y los deseos de cada época y de su entorno, de modo que el arte es también reflejo y testigo de la evolución de su comunidad. Sin embargo, no todas las prácticas artísticas surgidas en sucesos o movimientos sociales han recibido el mismo reconocimiento en la narración histórica. Algunas nos resultan más conocidas, porque se les ha prestado más atención; otras, en cambio, apenas se conocen, porque luego quedaron bajo un manto de silencio. Disputas como oscuridad/luz o centro/periferia muestran a las claras que tras la historia del arte vasco también hay un discurso. La narración histórica que hemos recibido es, como todas, parcial; porque algún arte, algunos artistas o movimientos han resultado más interesantes para el discurso que otros. Por eso, porque nos permite enriquecer nuestra memoria artística, es importante que nos acerquemos al arte del pasado y a su historia con una mirada puesta al día.

Al principio, en el primer capítulo de esta obra, hemos hablado de que en las creaciones de los artistas vascos de diversos tiempos se dio un reflejo del pueblo, o un deseo de crear una imaginaria artística que se refiriera a él. Sin embargo, si observamos desde el punto de vista actual aquellos intentos de dar forma a la identidad vasca, podemos darnos cuenta de que, al menos hasta la década de los 70, todas ellas coinciden en una característica: el paradigma era el hombre. A veces, burgués, moderno y amante de la cultura; otras veces, trabajador, defensor de las tradiciones y severo. En general, ha sido el hombre blanco la figura que mejor ha reflejado la comunidad en la historia de nuestro arte. Ello no quiere decir que las mujeres no hayan tenido espacio en las representaciones artísticas de la cultura vasca. Han tenido una presencia general desde antiguo, pero, a fin de cuentas, han sido utilizadas para representar los valores de la estructura patriarcal: como figura garante de los valores cristianos del pueblo, como figura cuidadora y educadora de la familia y la prole y, a menudo, como figura de belleza objeto de deseo para la mirada suscitada.

Si bien las representaciones artísticas basadas en la dicotomía de género han tenido un largo recorrido en la historia de nuestro arte, desde temprano en la cronología ha habido obras de arte que rompieron con esa lógica: por ejemplo, algunas series de fotografías de Eulalia Abaitua, que en su época no fueron consideradas como práctica artística. A principios del siglo XX, retrató con su cámara a muchas mujeres trabajadoras del País Vasco en plena labor: cosiendo redes de pesca, arando la tierra, vendiendo pescado, lavando ropa o transportando hortalizas. Aquellas fotografías borraban las fronteras entre el cuidado y el trabajo productivo, o entre la pasividad y la acción. Aunque desde un punto de vista etnográfico, aquellos sujetos eran protagonistas de las imágenes y las que actuaban en ellas.

Una reflexión similar puede hacerse ante la cuestión de cómo el arte vasco ha solido reflejar la diversidad étnica, y la respuesta es bastante evidente: la blancura ha sido el modelo de los valores tradicionales, honestos y positivos de la cultura vasca. Sin embargo, pasado el tiempo, los artistas han representado a menudo otras culturas y etnias; en la

24. Eulalia Abaitua, *Mujeres layadoras*, c. 1900.



produktiboaren arteko mugak, edota pasibotasun-ekintzaren artekoak, ezabatu egiten zituzten. Begirada etnografikoarekin izan arren, subjektu haiek ziren irudien protagonistak eta ekintza betetzen zutenak.

Antzeko hausnarketa egin daiteke euskal arteak etnia aniztasuna nola irudikatu izan duen galderaren aurrean eta erantzuna aski begi-bistakoa da: zuritasuna izan da euskal kulturaren balio tradizionalen, garbien eta onen eredu. Hala ere, denboran aurrera joanda, euskal artistek sarritan irudikatu izan dituzte bestelako kulturak eta etniak; gehienetan, gizarte basatiaren, ez-zibilizatuaren eta pasiotsuaren irudiaren edo fantasiaren testuinguruan. «Besteekiko» begirada antzeman daiteke XIX. mende amaierako eta hurrengo mendearen hasierako euskal artisten hainbat lanetan. Europako margolari askoren antzera, artista euskaldunek interesa izan zuten exotikoak iruditu zitzaizkien kulturetan eta subjektuetan. Horren lekuko dira, besteren artean, Francisco Iturrinoren Marokori buruzko pinturak, Gustavo Maeztuk Londresen ezagutu zuen komunitate txinatarreko kideei egindako erretratuak eta pertsona ijitoak irudikatzen zituen Juan Echevarriaren koadroak. Kultura haiek originalak, primitiboak eta «benetakoagoak» zirelako miretsi zituzten; exotikoak, desberdinak eta sentsualak ere askotan. Kultura arrotz haien ordezkariak gehienetan emakume lirainak izatea ez da kasualitatea. Bada, lan haiek atzerriko kulturen informazioa helarazi baino, testuinguru hartako euskal artisten begirada nolakoa zen erakusten zuten; atzerriko kulturekiko eta euren herriarekiko. Izan ere, «beste» kultura haien irudikapenek zerikusi gutxi zuten artista berberak euskal kulturaren inguruan egin zituzten irudikapenekin.

Nolanahi den, gure artearen historian baditugu kulturen arteko botere dinamikatik askatzen saiatu zirenen kasuak eta etnia aniztasuna irudikatze bide berriak ireki zituztenak. Adibide esanguratsua da Mari Paz Jimenezena. 1940ko eta 1950eko hamarkadetan egin zituen pintura surrealisten tonu alai, lasaia, jostakaria eta onirikoa zuten eta protagonistak azalaren kolorearen marka zuten panpinak ziren. Hain zuzen, «txotxongiloen» antza duten panpinak emakume ijitoak ziren, irakurtzen, margotzen eta elkarrekin jolasten ageri direnak, era ekintzailean, bizipoza dariela. Garaiko testuinguruan lan haiek irudi femenino eta intimista gisa interpretatu baziren ere, gaurko ikuspegitik kutsu politikoa ere badutela esan dezakegu, are gehiago Jimenez ijito jatorrikoa zela jakinda. Haren lan surrealisten euskal gizartearen esfera subalternoan kokatzen zen kultura baten errepresentazio berri bat proposatu zuten. Margotu zituen «panpinak» ez dira *femme fatale*-ak, garaiko zinema frankistak emakume flamenkoak hainbatetan erakutsi zituen gisakoak, ezta arte akademiko espainiarren ordura arte ohikoak izan ziren subjektu baztertuak ere. Jimenezen «panpinek» begirada patriarkaletik eta eurozentrikotik askatu eta bestelako errepresentazio bat proposatu zuten.

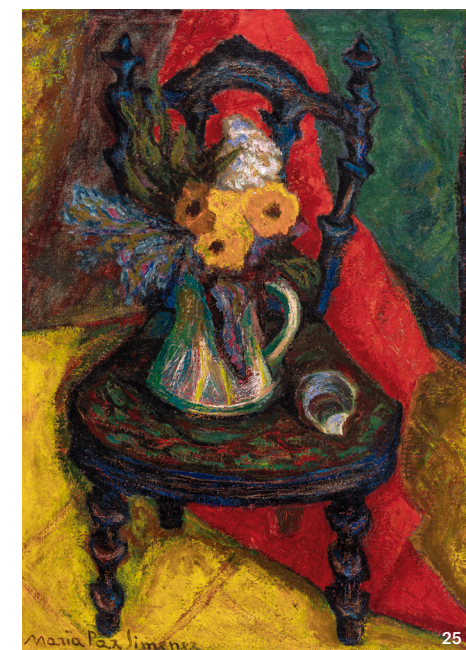
Jimenezen kasuan bezalaxe, XX. mendeko zati handi bateko Euskal Herriko artera hurbiltzerakoan aintzat hartu behar dugu Francoren diktadurak euskal gizartearen eta kulturaren izan zuen eragina. Erbestea, kartzela eta zapalkuntza eragin zituelako irau zuen ia berrogei urteetan. Edonola ere, izan ziren aparatu menderatzaile hari desafio egin nahi izan zioten artista eta ekimen batzuk. Esaterako, 1960ko hamarkadan, Bizkaiko Estantpa Popular taldea sortu zuten Bilbo inguruan. Estatu mailakoa zen mugimendu artistikoaren azpitalde honetan, besteak beste, Agustin Ibarrolak, Maria Franciska Dapenak eta Dionisio Blancok parte hartu zuten —militante komunistak ziren gehienak—. Artearen bidez euskal langileria kontzientziatzea zuten helburu, baina zabaltzeko errazak

25. Mari Paz Jimenez,  
*Aulkia eta loreak*,  
1947-1950.

25. Mari Paz Jiménez,  
*Silla y flores*, 1947-1950

mayoría de las ocasiones, en el contexto de la imagen o la fantasía de la sociedad salvaje, incivilizada y pasional. La mirada «hacia los otros» puede reconocerse en diversas obras de artistas vascos de finales del XIX y principios del XX. Igual que muchos pintores europeos, los vascos se interesaron por culturas y sujetos que les resultaban exóticos. Testimonio de ello son, entre otros, las pinturas sobre Marruecos de Francisco Iturrino, los retratos que Gustavo de Maeztu hizo a los miembros de la comunidad china que conoció en Londres, o los cuadros de Juan de Echevarría que representaban a personas de etnia gitana. Admiraban a aquellas culturas porque les parecían originales, primitivas y más «auténticas»; a menudo, también exóticas, diferentes y sensuales. No es casual que, por lo general, las representantes de aquellas culturas foráneas fueran mujeres esbeltas. Así pues, aquellas obras, más que transmitir información sobre las culturas extranjeras, mostraban cómo era la mirada de los artistas vascos en aquel contexto. En realidad, las representaciones de aquellas «otras» culturas tenían poco que ver con las que los mismos artistas creaban sobre el entorno de la cultura vasca.

En cualquier caso, en la historia de nuestro arte casos de creadores que se esforzaron en liberarse de la dinámica de poder entre culturas y abrieron



nuevas vías para representar la diversidad étnica. Un ejemplo significativo es el de Mari Paz Jiménez. Las pinturas surrealistas que creó entre las décadas de los 40 y 50 tenían un tono alegre, tranquilo, juguetón y onírico, y sus protagonistas eran muñecas que llevaban la marca del color de la piel. Precisamente, aquellas muñecas con aspecto de «marionetas» eran mujeres gitanas, que aparecían leyendo, pintando o jugando entre ellas, en actitud activa, rebosantes de alegría de vivir. Si bien en el contexto de la época aquellas obras se interpretaron como imágenes femeninas e intimistas, desde el punto de vista actual

podemos afirmar que tenían también un matiz político, más aún si tenemos en cuenta que Jiménez era de origen gitano. Sus cuadros surrealistas propusieron una nueva representación de una cultura situada en una esfera subalterna de la sociedad vasca. Las «muñecas» que pintó no son *mujeres fatales* como aquellas flamencas que el cine franquista de la época mostró tantas veces, y tampoco aquellos sujetos marginados que hasta entonces eran habituales en el arte académico español. Las «muñecas» de Jiménez se liberaron de la mirada patriarcal y eurocéntrica y propusieron otro tipo de representación.

Igual que en el caso de Jiménez, al aproximarnos al arte de Euskal Herria de una gran parte del siglo XX hemos de tener en cuenta la influencia

ziren grabatuak diseinatu eta Bilbo inguruko auzo xumeetan banatzeko saiakera garesti ordaindu zuten: Ibarrola eta Dapena espetxeratuak izan ziren alderdi komunistako kide izatea leporatuta. Hala eta guztiz ere, errealismo sozial gisa definitu daitekeen joera estilistikoak jarraipena izan zuen Euskal Herriko eszena artistikoan. Esaterako, Iruñerrian, Isabel Baquedano 1960ko hamarkadan egin zituen lanetan bazegoen lengoia plastiko kritiko haren oihartzuna: atzeritik zetozen jokabide kontsumista berrien eta frankismoaren norma moralen artean ematen zen talkaz jardun zuen, besteak beste.

Testuinguru berean, beste zenbait artistek diktadurari desafio egiteko bide berri bati ekin zioten: euskal kultura berraktibatzeke saiakerak bultzatzea. Zapalkuntzari aurre egiteko nahi horrekin lotu daiteke 1966an sortu zen Euskal Eskolaren Mugimendua. Berriki aipatu ditugun artista bizkaitarrak eta nafarrak han ibili ziren lanean, ezagunak diren Jorge Oteiza, Eduardo Txillida, Nestor Basterretxea, Juan Mieg, Alberto Schommer eta beste hainbatekin batera. Mugimenduaren azken helburua zazpi probintzietako artistak batzea eta indar bateratuekin euskal kultura berpizten saiatzea zen. Azpitalde guztien artean, Gaur talde gipuzkoarra izan zen aktiboena eta gaur egun ezagunena ere bada, besteak beste, taldekideek konpromiso partekatua erakutsi zutelako, talde hartan zeudelako ordurako nazioartean arrakasta handiena jaso zuten artistak eta partaideen artean halako estilo bateratu bat identifika zitekeelako: eskulturak eta abstrakzioak presentzia handia izan zuten. Nahiz eta mugimendua 1969rako bukatu, ekimenaren fundatzaile nagusia izan zen Jorge Oteizaren proposamen teorikoak eta praktikakoak funtsezkoak izan ziren garaiko eta hurrengo belaunaldietako artistentzat. Gizartean proiektu pedagogiko berritzaileak aplikatzea, euskal arteak eta kulturak autonomia izatea edota gizartea artistikoki heztea izan ziren Oteizak artista eta teoriarari gisa izan zituen kezka nagusienetako batzuk. Baina atzean bazegoen beste ideia irmo bat luzaroan euskal artisten artean geratuko zena: artea gizartea eraldatzeko gai zela.

Hari hartatik tira egin zuten garaiko eta hurrengo belaunaldietako artista askok oraindik frankismoa eta haren makineria martxan jarraitzen zuten arren. Esate baterako, diktaduraren amaiera hurbilago sumatu zutenean, eta euskal kulturaren aldeko ekimen sozialak pixkanaka espazio publikora iristen ari zirenean, euskal artista askok parte hartu zuten ekimen haietan eta irudigintza sortzen hasi ziren; euskararen babesaren edo ikastolen aldeko kartelak, adibidez. Logotipo eta diseinu ezberdinak egin zituzten, alderdi eta mugimendu politikoetarako anagramak eta bestelako ekimenetan zein martxa sozialetan ere parte hartu zuten artistek, besteren artean, kausa ekologistan; Txillidak zentral nuklearren kontra egin zuen logotipoa edota Bixente Ameztok, Jose Luis Zumetak eta Arrastaluk diseinatu zuten *Lemoiz gelditu* murala. Espazio publikora iritsi ziren diseinu haiekin, garai zehatz batekin identifikatzen dugun irudigintza sortuz joan zen. Eta, era berean, euskal eszena kulturean artista tipologia zehatz bat garatzen joan zen: euskal gertaera sozialekiko inplikazioa zuen pertsonarena. Horrela jaso izan du gure artearen historiak.

Alabaina, azken ideia hori findu beharra dagoelakoan gaude. Euskal artistek egite sozialekiko konpromiso aktiboa zutela baieztatzean, zehazten ari gara, nolabait, arrazoi horregatik justuki, artista batzuk beste batzuk baino aproposagoak edo interesgarriagoak direla gure oroimen historikoa elikatzeke. Ostera, galdetu beharko genuke

que tuvo la dictadura franquista en la sociedad y la cultura vascas. Perduró durante casi cuarenta años porque promovió el exilio, la cárcel y la represión. Aun así, hubo algunos artistas e iniciativas que pretendieron desafiar a aquel aparato de sometimiento. Por ejemplo, en los 60, nació en Bilbao el grupo Estampa Popular de Bizkaia. En este subgrupo del movimiento artístico de ámbito estatal, tomaron parte, entre otros, Agustín Ibarrola, María Francisca Dapena y Dionisio Blanco —militantes comunistas la mayoría de ellos— Su objetivo era concienciar al proletariado vasco por medio del arte; diseñaron grabados fáciles de difundir y se propusieron distribuirlos por los barrios más humildes de Bilbao, pero pagaron caro su intento: Ibarrola y Dapena fueron encarcelados, bajo acusación de ser miembros del partido comunista. A pesar de todo, la tendencia estilística que puede definirse como realismo social tuvo su seguimiento es la escena artística de Euskal Herria. En la Cuenca de Pamplona, por ejemplo, en las obras que Isabel Baquedano realizó en los años 60 había ecos de aquel lenguaje plástico crítico: se ocupó, entre otras cosas, del choque entre los nuevos comportamientos consumistas procedentes del extranjero y las normas morales del franquismo.

En el mismo contexto, otros artistas emprendieron una nueva vía para desafiar a la dictadura: promover iniciativas para reactivar la cultura vasca. A ese deseo de enfrentarse a la represión puede ligarse el Movimiento de la Escuela Vasca, creado en 1966. Los artistas vizcaínos y navarros que recientemente hemos citado trabajaron en él, los afamados Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea, Juan Mieg, Alberto Schommer, junto a otros muchos. El último objetivo del movimiento era unir a los artistas de los siete territorios y, con las fuerzas unidas, intentar revivir la cultura vasca. Entre todos los subgrupos, el guipuzcoano *Gaur* fue el más activo, y hoy en día es también el más conocido, entre otras cosas, porque sus miembros mostraron un compromiso compartido, porque en él estaban los artistas que ya para entonces habían logrado mayor éxito internacional, y porque entre sus miembros podía identificarse una especie de estilo común: la escultura y la abstracción tuvieron una gran presencia. Aunque el movimiento finalizó en 1969, las propuestas teóricas y prácticas de Jorge Oteiza, el principal fundador de la iniciativa, fueron fundamentales para los artistas de aquel momento y de las futuras generaciones. Algunas de las preocupaciones fundamentales de Oteiza como artista y como teórico fueron la aplicación social de proyectos pedagógicos innovadores, la autonomía del arte y la cultura vascas o la educación artística de la sociedad. Pero por detrás había otra firme idea que permaneció durante mucho tiempo entre los artistas vascos: el arte era capaz de transformar la sociedad.

Muchos artistas de aquella época y de las siguientes generaciones tiraron de ese hilo, a pesar de que el franquismo y su maquinaria seguían en marcha. Por ejemplo, cuando sintieron cercano el final de la dictadura y las iniciativas sociales en favor de la cultura vasca empezaban a llegar al espacio público, muchos artistas vascos participaron en ellas y comenzaron a crear imaginería: carteles en pro del euskera o de las ikastolas, por ejemplo. Realizaron diversos logotipos y diseños, anagramas para partidos y movimientos políticos, y participaron también en acciones de otro tipo y en marchas sociales; entre otras, para la causa ecologista. Txillida diseñó el logotipo contra las centrales nucleares, y Vicente Ameztok, José Luis Zumeta y Arrastalu pintaron el mural *Lemoiz gelditu* [Parad Lemóniz]. Con aquellos diseños que llegaron al espacio público fue creándose una

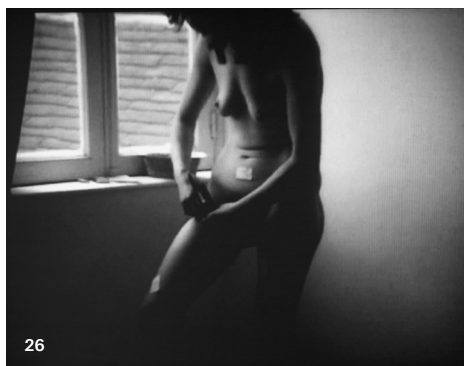


ea testuinguru hartan, frankismo amaiera eta trantsizio urteetan, gorputz guztiek aukera edo ahalmen berbera izan zuten espazio publikoan ematen ari ziren ekimen haietan, jendaurrean, era agerikoan eta ekintzailean aritzeko. Izan ere, testuinguru hartan, emakumeek, pertsona arrazializatuek edo normetatik ateratzen

**26.** Esther Ferrer, *Acciones corporales [Gorputzeko ekintzak]*, 1975.

**27.** Itziar Elejalde, *Penélope*, 1980.

zirenek oztopo sinboliko asko izan zituzten artista tipologia hura bere egin ahal izateko. Hala eta guztiz ere, badira gizarte mugimenduen alde lan egin zuten edo izaera politikodun artea sortu zuten emakume artistak, baina gure artearen historiak egiteko horiek ez ditu aski aintzat hartu eta, ondorioz, oroimenaren bazterretan geratu dira urte luzez.



Hori gertatu da, esaterako, feminismoarekin lotura zuen garai bateko artearekin. Egungo begiradarekin, XX. mende erdialdetik aurreragoko emakume artista dezenteren lanetan identifikatu daiteke printzipio feministekiko lerrokatzea: gizarteak emakumeei egokitzen zien posizioari kritika egiten ziotenak, ordura arte isildutako esperientziak

irudietan islatzen zituztenak edota feminitatearen errepresentazio kanonikoekin hausten zutenak. Artista batzuek feminismoarekiko hurbilpen hura modu inkontzientean edo intuitiboan egin zuten; frankismo urteetan hezi ziren emakume artista batzuen lanetan agerikoa

da. Beste batzuek —Esther Ferrer horren adibidea da—, atzerrian ezagutu zuten feminismoaren eragina. 1970eko hamarkadatik aurrera, Euskal Herrian mugimendu feminista artikulatzen hasi zen heinean, artista asko ideia teoriko eta politiko horiek arte praktikara kontzienteki eramaten hasi ziren eta beste askok mugimenduaren kartelen



eta logotipoen diseinu lanetan aritu ziren. Esaterako, testuinguru horren adibide da Leioan, 1984an, ospatu ziren Euskadiko Emakumeen Bigarren Topaketako agertokian Itziar Elejalderen *Penélope* instalazioa kokatu

imagería que hoy identificamos con una época concreta. Y del mismo modo fue desarrollándose una tipología determinada de artista en la escena cultural vasca: la de una persona implicada en los acontecimientos sociales del País Vasco. Así lo ha recogido la historia de nuestro arte.

Sin embargo, consideramos que esa última idea ha de ser afinada. Al afirmar que los artistas vascos mantenían un compromiso activo con las acciones sociales, estamos declarando que, de algún modo, precisamente por esa razón, algunos de ellos son más apropiados o más interesantes que otros para nutrir nuestra memoria histórica. En cambio, deberíamos preguntarnos si en aquel contexto, al final del franquismo y durante los años de transición, todos los cuerpos tuvieron las mismas opciones y capacidades para participar públicamente, de forma manifiesta y activa, en aquellas actividades que se daban en el espacio público. Y es que, en aquel contexto, las mujeres, las personas racializadas o las que se salían de las normas, tuvieron muchos obstáculos simbólicos para poder hacer suyo aquella tipología de artista. De todas formas, hay mujeres artistas que trabajaron en favor de los movimientos sociales o crearon arte de carácter político, pero la historia de nuestro arte no ha tenido esas labores lo suficientemente en cuenta, y han quedado relegadas de la memoria durante largos años.

Es lo que ha sucedido, por ejemplo, con el arte vinculado al feminismo que se dio en cierto tiempo. Desde una perspectiva actual, en las obras de bastantes mujeres artistas posteriores a mediados del siglo XX puede identificarse un alineamiento con los principios feministas: las que criticaban la posición que la sociedad adjudicaba a las mujeres, las que reflejaban en imágenes experiencias silenciadas hasta entonces, o las que rompían con las representaciones canónicas de la feminidad. Algunas artistas consumaron aquel acercamiento al feminismo de forma inconsciente o intuitiva, algo que es patente en las obras de algunas mujeres artistas que se formaron durante el franquismo. Otras —Esther Ferrer es un ejemplo— recibieron en el extranjero la influencia del feminismo. A partir de la década de los 70, a medida que en Euskal Herria iba articulándose el movimiento feminista, muchas artistas empezaron a llevar conscientemente a la práctica artística esas ideas teóricas y políticas, y otras muchas trabajaron en el diseño de carteles y logotipos del movimiento. Un ejemplo de ese contexto es el hecho de que, en el escenario del Segundo Encuentro de Mujeres de Euskadi, celebrado en Leioa, en 1984, se colocara la instalación *Penélope*, de Itziar Elejalde. La obra hace referencia, con recursos simbólicos, a las injusticias, represiones, obstáculos y falta de libertad que en la historia han ido acumulándose bajo la idea de feminidad.

Las reivindicaciones sociales de libertad y orientación sexual llegaron a Euskal Herria de la mano del movimiento feminista, y esas inquietudes dieron el salto a las artes a partir de los 90. Son magníficos ejemplos de ello algunas

**26.** Esther Ferrer, *Acciones corporales [Gorputzeko ekintzak]*, 1975.

**27.** Itziar Elejalde, *Penélope*, 1980.





izana. Obrak, errekurtso sinbolikoekin, historian zehar feminitatearen ideiarene barne metatu diren bidegabekeriei, zapalkuntzei, oztopoei eta askatasun gabeziari egiten die erreferentzia.

Mugimendu feministaren eskutik iritsi ziren Euskal Herrira askatasun eta orientazio sexualaren aldarrikapen sozialak eta kezka horiek ere artera salto egin zuten 1990eko hamarkadatik aurrera. Horren adibide ederrak dira Juana Cima hamarkadaren hasieran egin zituen zenbait margolan non emakume maitaleen maitasunaren, laguntasunaren eta afektuen bizipenak gai artistiko bihurtu zituen. Edo testuinguru sozial eta artistiko



haren beste adibide mugarri bat da, 1992an, Pepe Espaliú Donostian egin zuen *Carrying* akzioan, HIESaren krisi betean, gizarteko tabu sexualak, homofobia, gorputz zokoratuak eta etxeko zaintzaren tabuak espazio publikoan ageriko egin zituen.

1990eko hamarkadatik aurrera euskal eszena artistikoak izan duen izaera heterogeneoagatik zaila da artisten lanetan lerro zehatzak eta partekatuak identifikatzea. Gizartearen bilakaerarekin bat, besteak beste, generoen, gorputzen eta bestelako identitateen desafioak edo kontzientzia feministarekin lotutako produkzio artistikoak garapen nabarmena izan du, baita artisten subjektibotasunak eta autoerreferentziak ere. Migrazioak, krisi globalak edota arte-sistemari eta haren prekaritateari kritika egitea lan-esparru errepikatuak izan dira euskal artisten lanetan. Herriaren historiaren eta haren oroimen artistikoaren berrikuspenekin batera, globalizazioa eta sare sozialen hausnarketak ere presente egon dira euskal artisten lanetan. Eszena anitz hori, halaber, formatu eta teknika ezberdinen esperimentazioaren eskutik garatu da; teknologia berriak eta teknika artistiko tradizionalak uztartu dituzte.

**28.** Juana Cima, *Amets egoera loak hartuta*, 1981.

**29.** Erreakzioa-Reacción, Yolanda de los Bueis, Estibaliz Sadabak eta Azucena Vieitesek bultzatutako egitasmo artistikoa izan zen, 1995.

**30.** Izaro Ilegi, *Feroz eta Kabala*, 2019.



producción artística ligada a los desafíos, entre otros, de los géneros, los cuerpos y las identidades diferentes o a la conciencia feminista, ha tenido un notable desarrollo, al igual que la subjetividad y las autorreferencias de los artistas. Las migraciones, las crisis globales o la crítica al sistema artístico y su precariedad han sido campos de trabajo recurrentes en la obra de los artistas vascos. Con las revisiones de la historia de este pueblo y de su memoria artística, también la globalización y la reflexión sobre las redes sociales han estado presentes en los trabajos de los artistas vascos. Esa escena tan diversa, asimismo, se ha desarrollado de la mano de la experimentación de distintos formatos y técnicas, en las que se han fusionado nuevas tecnologías y técnicas artísticas tradicionales.



**28.** Juana Cima, *Amets egoera loak hartuta*, 1981.

**29.** Erreakzioa -Reacción fue una iniciativa de Yolanda de los Bueis, Estibaliz Sadaba y Azucena Vieites, 1995

**30.** Izaro Ilegi, *Feroz eta Kabala*, 2019.



## Ane Lekuona (Hondarribia, Gipuzkoa, 1994)

Artearen Historian doktorea da (UPV-EHU) eta unibertsitate berean dihardu irakasle Arte Ederren Fakultatean. Bere ikerketa-ildoak artearen historiaren kritika feminista eta genero-azterketak dira, baita diskurtso eta kultur-politiken gurutzaketen analisia ere. Euskal Herriko XX. mendeko bigarren mendean inguruko artikulak idatzi ditu aldizkari zientifikoetan eta bestelako argitalpenetan, eta ikerketa-egonaldiak egin ditu atzerriko unibertsitateetan. Era berean, hainbat erakusketa-proiektutan parte hartu du komisario gisa.

Es doctora en Historia del Arte (UPV-EHU) y profesora en la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad. Sus líneas de investigación principales son la crítica feminista y los estudios de género siempre en el ámbito de la Historia del Arte; también investiga la relación de los discursos y las políticas culturales. Ha escrito artículos sobre el arte en el País Vasco en la segunda mitad del siglo XX y ha realizado residencias de investigación en distintas universidades extranjeras. Ha ejercido de comisario en varios proyectos expositivos.

## Ismael Manterola (Zumaia, Gipuzkoa, 1966)

Arte Historian lizentziatu zen Valentziako Unibertsitatean eta doktoregoa EHU/UPVn gauzatu zuen Arte Historian. Egun EHU/UPVko Arte Ederren Fakultatean Artearen Historia irakasten dihardu. *Egunkarian*, *Berria* eta *Gara* egunkariko *Mugalar* gehigarrian arte kritika idatzi du. *Gure Artea 2006* (2006) eta *Bilbea eta Hari askeak: euskal artearen bi bildumen arteko elkarrizketa* (2014) izeneko erakusketak antolatu ditu. Bere agitalpenen artean daude, besteak beste, 2012an UPV/EHUko Argitalpen Zerbitzuaren eskutik kaleratutako *Raemaekerssen Marrazkiak: Britainiar propaganda Espainian eta Euskal Herrian Lehen Mundu Gerran* (2012) eta *Maite ditut Maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal herriko artean* (2017) liburuak. Memoria Historikoa Literatura Iberiarretan (MHLI) ikerketa taldeko kidea da.

Se licenció en Historia del Arte por la Universitat de Valencia y es Doctor en Historia del Arte por la EHU/UPV. En la actualidad es profesor de Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la EHU/UPV. Ha ejercido la crítica de arte en diversos medios como *Egunkaria* y *Berria*, así como en el suplemento *Mugalar* de *Gara*. Entre sus publicaciones se encuentran el libro *Dibujos de Raemaekers: Propaganda británica en España y el País Vasco durante la Primera Guerra Mundial* (2012) publicado por el Servicio Editorial de EHU/UPV y *Maite ditut Maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal herriko artean*. (Edo!, 2017). Es miembro del grupo de investigación Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas (MHLI).

## KREDITUAK / CRÉDITOS

### Euskal Kultura sailaren edizioa Edición de la Colección Cultura Vasca

Etxepare Euskal Institutua

### Testua / Texto

Ane Lekuona – Ismael Manterola CC BY-NC-ND

### Gaztelaniazko itzulpena

### Traducción castellano

Gerardo Markuleta

### Edizioa / Edición

Miriam Luki Albisua

### Maketazioa / Maquetación

Infotres

### Diseinua / Diseño

Mito.eus

### Azaleko irudiak / Imágenes de portada

Azucena Vieites, *Remake of the Weekend* serietik, inpresio digitala, 2002

& Aurelio Arteta, *Miren*, 1917 – Kutxa Fundazioa Bilduma

Azucena Vieites, de la serie *Remake of the Weekend*, impresión digital, 2002

& Aurelio Arteta, *María*, 1917 – Colección Kutxa Fundazioa

### Argitalpen urtea / Año de publicación

2024

## Argazkiak / Fotos

1. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
2. Arabako Arte Ederretako Museoko agiritegi fotografikoa. © argazkiarena: Arabako Arte Ederretako Museoa
3. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
4. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
5. © Nestor Basterretxea, VEGAP, Donostia-San Sebastián, 2023. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
6. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
7. Colección Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium Museoa, Vitoria-Gasteiz. © Gert Voor in't Holt
8. Artium Museoaren Bilduma, Eusko Jaurlaritzako Kultura eta Hizkuntza Politika Sailarekin batera Bilduma Partekatua baitan eskuratua / Colección Artium Museoa adquirida en el marco de la Colección Compartida. Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz. © Gert Voor in't Holt
9. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
10. Marta Lizarraga – Real Club Náutico Donostia
11. Gari Artola – INESFERA
12. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
13. FOTO GÓMEZ
14. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
15. Iñaki Arrieta Baro
16. © Baiona, Bonnat-Helleu Museoa, negatiboa A. Vaquero / © Bayona, Museo Bonnat-Helleu, negativo A. Vaquero
17. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao
18. Juan de la Encina (1919): *La Trama del Arte vasco*. Bilbo: Editorial Vasca
19. *Arte Vasco* aldizkariaren azala, EHUko Arte Ederretako Fakultateko liburutegia / Portada revista *Arte Vasco*, Biblioteca Facultad de Bellas Artes EHU/UPV
20. Gaur erakusketaren katalogoa, Barandiaran galeria (editorea), 1966. © San Telmo Museoa, Donostia / Catálogo de la Exposición Gaur, Galería Barandiaran (editor), 1966 © Museo San Telmo, San Sebastián
21. Sala Studio (1948-1952) Una aventura artística en el Bilbao de posguerra. Bilboko Arte Ederren Museoaren erakusketaren katalogoan ageri da, 2008 / Publicado en el catálogo de la exposición del Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2008
22. Bilboko Arte Ederren Fakultatea / Facultad de Bellas Artes de Bilbao
23. Bilboko Arte Ederren Fakultatea / Facultad de Bellas Artes de Bilbao
24. Eulalia Abaitua / Bilboko Euskal Museoa – Bilbao Museo Vasco
25. © San Telmo Museoa, Donostia / © Museo San Telmo, San Sebastián
26. © Esther Ferrer, VEGAP, Donostia-San Sebastián, 2023. Artium, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoko Bilduma / Colección Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium Museoa © Gert Voor in't Holt
27. Artium, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoko Bilduma / Colección Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco. Artium Museoa © Gert Voor in't Holt
28. Artium Museoaren Bilduma, Eusko Jaurlaritzako Kultura eta Hizkuntza Politika Sailarekin batera Bilduma Partekatua baitan eskuratua / Colección Artium Museoa, adquirida en el marco de la Colección Compartida. Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz © Gert Voor in't Holt
29. Bilboko Arte Ederren Fakultateko liburutegia / Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao
30. Izaro leregi

### **Etxepare Euskal Institutua**

Etxepare Euskal Institutua erakunde publiko bat da. Gure helburua nazioartean euskara, euskal kultura eta sorkuntza sustatzea eta ezagutzera ematea da, eta, horien eskutik, beste herrialdeekin eta kulturekin harreman iraunkorrak eraikitzea. Horretarako kalitatezko jarduera artistikoak sustatzen ditugu, eta sortzaile, artista nahiz kultura-sektoreetako profesionalen mugikortasuna errazten dugu, baita euskararen eta euskal kulturaren irakaskuntza ere. Halaber, nazioarteko eragile kulturalekin eta akademikoekin elkarlana bultzatzen dugu. Zeregin horietan guztietan Euskadiko kanpo ordezkariak gertuko bidelagun ditugu.

### **Etxepare Euskal Institutua**

Etxepare Euskal Institutua es una entidad pública. Nuestro fin es promover y dar a conocer internacionalmente el euskera, la cultura y la creación vascas, y construir relaciones duraderas con otros países y culturas a través de ellas. Para ello fomentamos actividades artísticas de calidad, y apoyamos la movilidad de creadores/as, artistas y profesionales de los sectores culturales, así como la enseñanza del euskera y de la cultura vasca. Fomentamos, asimismo, la colaboración con agentes internacionales tanto en el ámbito cultural como en el académico. En todo ello trabajamos en estrecha colaboración con las delegaciones de Euskadi en el exterior.







**BASQUECULTURE.EUS**  
THE GATEWAY  
TO BASQUE CREATIVITY  
AND CULTURE

# BASQUE.

Europarrok kultura-ondare oparoa partekatzen dugu, mendeetan zehar izan ditugun trukeen eta migrazio-fluxuen ondorioa dena. Hala, bertako hizkuntzen eta kulturen aniztasuna, berezi egiten gaituen horri esker guztiok jorritua, Europak duen balio handienetako bat da. **BASQUE.** lurralde baten isla da (euskararen lurraldearena), historia baten isla, mundua ulertzeko modu batena, gurea. Bere sustraiez harro dagoen kultura baten adierazpidea da, ikuspegi berri bat eskaintzeko tradizioa eta abangoardia uztartzen jakin duen kultura batena. **BASQUE.** euskal kultura eta sorkuntza garaikideari begiratzeko leihoa da. Musikaren, dantzaren, antzerkiaren, zinemaren, literaturaren, artearen eta beste adierazpide batzuen bidez euskal kultura eta euskara ezagutzera emateko leihoa. Eta, era berean, sormenari zabalik dagoen leku bat da, partekatzeko, zubiak eraikitzeo eta solaserako, kulturen artean elkar aditzen lagunduko diguten elkarrizketa berriei bide emateko.

Los europeos compartimos una rica herencia cultural como resultado de siglos de intercambio y flujos migratorios. La diversidad lingüística y cultural es uno de los principales valores de Europa a la que todas y todos contribuimos desde nuestra singularidad. **BASQUE.** es el reflejo de un país (la tierra del euskera), de una historia, de una manera de entender el mundo, la nuestra. La expresión de una cultura orgullosa de sus raíces que ha sabido abrazar tradición y vanguardia para ofrecer una nueva mirada. **BASQUE.** es una ventana desde la que asomarse y descubrir la cultura y la creación contemporánea vasca a través de la música, la danza, el teatro, el cine, la literatura, el arte... Y su lengua, el euskera. Y, a su vez, un lugar abierto a la creatividad desde el que compartir, tender puentes y generar nuevas conversaciones que contribuyan al diálogo entre culturas.

**EUSKADI**  
BASQUE COUNTRY



EUSKO JAURLARITZA  
GOBIERNO VASCO



ETXEPARE  
EUSKAL  
INSTITUTUA