



**ARTEA**  
L'ART

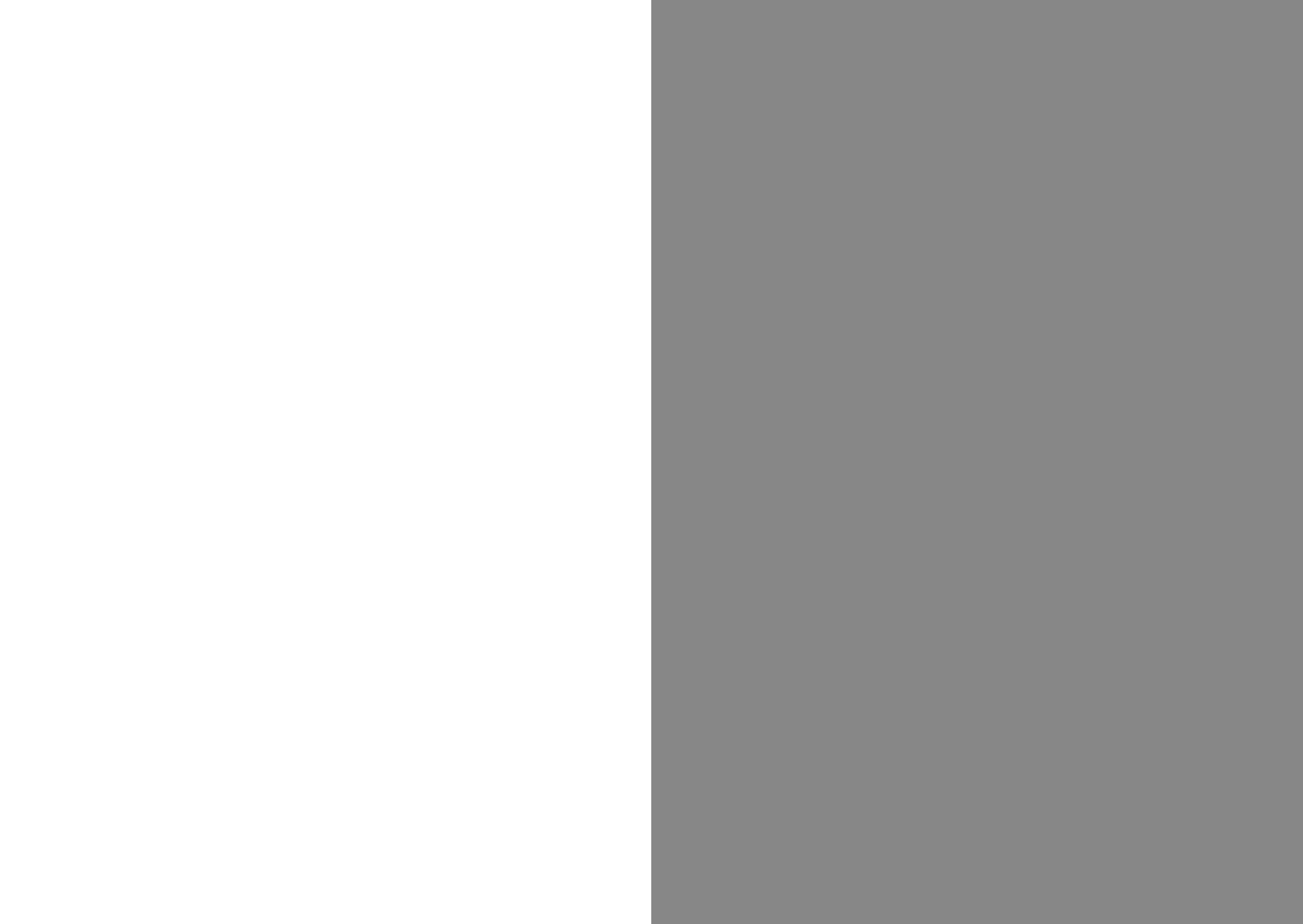
05

Ane Lekuona - Ismael Manterola

**BASQUE.**



**ETXEPARE  
EUSKAL  
INSTITUTUA**



**ARTEA**  
L'ART

05

Ane Lekuona – Ismael Manterola

**BASQUE.**

|           |                                                                            |
|-----------|----------------------------------------------------------------------------|
| 01        | Euskara<br>La langue basque                                                |
| 02        | Literatura<br>La littérature                                               |
| 03        | Musika klasikoa<br>La musique classique                                    |
| 04        | Euskal kantagintza: pop, rock, folk<br>La chanson basque : pop, rock, folk |
| <b>05</b> | <b>Artea</b><br><b>L'art</b>                                               |
| 06        | Zinema<br>Le cinéma                                                        |
| 07        | Arkitektura eta diseinua<br>L'architecture et le design                    |
| 08        | Euskal dantza<br>La danse basque                                           |
| 09        | Bertsolaritza<br>Le bertsolarisme                                          |
| 10        | Tradizioak<br>Les traditions                                               |
| 11        | Sukaldaritza<br>La cuisine                                                 |
| 12        | Antzerkia<br>Le théâtre                                                    |

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 gogoa piztea du helburu.

Cette collection créée par l'Institut basque Etxepare réunit douze disciplines culturelles. Elles sont toutes les maillons d'une même chaîne, car elles partagent la même langue, le même territoire, et la même histoire. À travers notre culture, nous vous invitons à être témoin de la fusion entre tradition et innovation, du mélange du local et de l'étranger dans le territoire de la langue basque. Nous vous invitons à découvrir d'où nous venons, où nous en sommes, et vers où nous allons. Cette collection est un point de départ destiné à éveiller votre curiosité et à susciter le désir de mieux connaître la culture basque.

## ARTEA

### L'ART

Ane Lekuona – Ismael Manterola

10 **Norberaren irudia(k)**

22 **Kanpora begira**

34 **Arte-sistema**

48 **Arte eta gizartea**

**La représentation de soi**

**L'ouverture au monde**

**Le système de l'art**

**L'art et la société**



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



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.

Comment la seule langue indigène d'Europe occidentale qui ne soit pas d'origine indo-européenne a-t-elle réussi à prendre sa place au XXI<sup>e</sup> siècle ? Qu'est-ce que la culture basque aujourd'hui, et qu'est-ce qui la distingue des autres cultures ? Quelle présence internationale mérite-t-elle ?

À travers les livres de cette collection, l'Institut basque Etxepare souhaite proposer des réponses, afin de tendre la main à d'autres cultures et identités. Car se connaître mutuellement est le seul moyen de nous apprécier et de nous comprendre. Ongi etorri.

## Norberaren irudia(k)

Atzera begiratu eta Euskal Herriko artearen historian errepikatzen diren ezaugarri batzuk aurkitu beharko bagenitu, 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 belaunaldiako 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 zien 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

## La représentation de soi

Si nous devons observer le passé et dégager des caractéristiques récurrentes dans l'histoire de l'art du Pays Basque, nous noterions immédiatement une volonté répétée de mettre en images la communauté basque et la culture basque. Ainsi, l'art plastique n'a pas seulement fait partie de notre culture, il a également constitué un moyen essentiel de représentation de la culture basque, ce qui a permis non seulement aux Basques de construire une image de notre propre culture, mais aussi aux étrangers de poser un regard sur nous. Il est donc intéressant d'étudier la manière dont les artistes ont représenté la culture basque à chaque époque, car elle est révélatrice de l'histoire de notre pays.

À partir du XIX<sup>e</sup> siècle, le territoire basque, ses paysages et ses habitants constituèrent un sujet artistique incontournable. Mais les goûts académiques de l'époque considérèrent ces œuvres, classées aujourd'hui sous le nom de *costumbrismo*, comme de l'art secondaire. Elles furent pourtant déterminantes dans la formation et la trajectoire artistique des artistes basques de la génération suivante. Lorsque les artistes attirés par l'innovation eurent la possibilité de découvrir, d'intégrer et d'approcher la modernité qui se définissait alors à Paris, ils se réapproprièrent des sujets traditionnellement bannis, dont les sujets des tableaux du *costumbrismo* qu'ils connaissaient. Dans l'ensemble, contrairement aux impressionnistes français, les premiers artistes qui s'éloignèrent des normes académiques ne se centrèrent pas sur la vie frénétique de la ville moderne ou les loisirs de la bourgeoisie, même si ces sujets furent abordés dans une certaine mesure. Ce furent avant tout les vies paysanne et maritime basques qui attirèrent leur intérêt. Cet attrait n'est pas dû au hasard, puisque ces artistes cherchaient à mettre en lumière les modes de vie humbles mais « réels » de la campagne, qui renfermaient les valeurs qu'il fallait absolument conserver.

C'est donc dans un regard nouveau sur la tradition que prit racine la modernité dessinée par les artistes basques. Le cas basque ne fut pas isolé, puisqu'on retrouve cette même démarche aux quatre coins de l'Europe, avec les tableaux réalistes de Gustave Coubert et Jean-François Millet, l'intérêt de Paul Gauguin et d'Émile Bernard pour la culture bretonne, mais aussi le groupe de peintres de Worpswede en Allemagne et le mouvement catalan du Noucentisme. Ces mouvements provenaient tous de contextes socioéconomiques comparables. Au-delà de leurs différences, ces travaux peuvent être considérés comme des tentatives d'opposition aux bouleversements socioéconomiques, idéologiques et culturels engendrés par l'industrialisation. Ainsi, quand les artistes basques modernes représentaient les modes de vie, les paysages et les sujets des milieux maritimes ou paysans sous un angle digne, voire idéalisé, ils transmettaient par la même occasion un message : les loisirs bourgeois, les nouveaux modes de consommation, la situation des nouveaux travailleurs et les nouveaux modes de vie urbains constituaient, dans l'ensemble, une menace. À l'inverse, l'approfondissement des coutumes locales permettrait au Pays Basque de connaître un avenir meilleur.



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

Bien que la modernité artistique basque en développement se fondât sur la tradition, elle se maintint à l'écart des règles académiques. Comme en témoignent les travaux des peintres Adolfo Guiard et Dario Regoyos, qui ouvrirent les voies de l'innovation, le langage artistique le plus suivi à cette époque fut l'impressionnisme, malgré quelques touches symbolistes et pointillistes. La peinture à l'air libre, l'attention portée sur l'atmosphère, les couleurs et la lumière, les nouvelles compositions et les coups de pinceaux plus libres firent peu à peu leur entrée au Pays Basque. Quant aux sujets abordés, si Regoyos trouva l'origine ou la « véritable » essence du Pays Basque dans ses paysages, Guiard s'attacha davantage aux sujets des environnements de l'agriculture et de la pêche comme manifestations d'un peuple qu'il ne fallait pas laisser disparaître.

Les artistes modernes de la génération suivante poursuivirent la même voie et considérèrent que le nouvel art jaillirait de l'approfondissement de la tradition. Dans les premières décennies du XXe siècle, l'impressionnisme fut le langage artistique le plus suivi, mais les artistes commencèrent à intégrer d'autres styles et centres d'intérêt découverts à Paris : symbolisme, fauvisme ou primitivisme, entre autres. Ces tendances plus innovantes de représentation de la tradition basque furent notamment empruntées par Juan de Echevarria, les frères Zubiaurre, les frères Arrue et Aurelio Arteta. Prenons par exemple le tableau *Sur le chemin de la fête* d'Arteta, qui met en scène une famille du milieu rural et des villageois, tournés vers la droite, en chemin vers une fête. Cette référence à la tradition basque est développée en suivant la logique des frises de l'Antiquité classique. Malgré le choix du sujet et le format horizontal, certaines caractéristiques de l'œuvre, comme l'ordre, la symétrie, l'équilibre et le rythme pausé des corps, révèlent l'intérêt d'Arteta pour le classicisme italien. On note également dans ce tableau des aspects tirés de la peinture moderne : des couleurs et des plans forts, des silhouettes dessinées par des traits nets et l'analyse géométrique des volumes, qui rappellent les travaux de Cézanne ou Gauguin.





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 gabekoa*  
[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 euskarri 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 unibertsaltasunera eramateko gaitasuna izan zuten.

Si ce type de scènes et de personnages nous semble aujourd'hui familier, c'est précisément parce qu'ils furent intégrés comme iconographie traditionnelle de l'identité basque il y a bien longtemps. Pour comprendre ce phénomène, il faut se plonger dans les premières décennies du XXe siècle. À cette époque de bouleversements socioéconomiques violents, tout comme le socialisme, le nationalisme basque prit un nouvel essor : la bourgeoisie locale prit ses distances avec la chrétienté de Sabin Arana et afficha une volonté de projet national progressiste et libéral. Ce courant considérait également que la nature et les valeurs de l'identité basque demeuraient dans le passé et avaient pour symboles l'ambiance paysanne et la famille. Dans le même temps, il fallait tendre la main aux nouveaux métiers et modes de vie apportés par l'industrialisation, pour garantir la prospérité économique du pays.

Arteta exposa ces valeurs dans de nombreux tableaux, où il représenta, comme dans l'exemple précédent, l'ambiance paysanne, la famille, la succession, la coopération, l'honnêteté et l'harmonie. De même, les travaux d'Arteta annonçaient un autre pilier important du projet national : le rôle prépondérant des femmes, bien que les rôles de genres traditionnels soient encore majoritaires. D'une part, les femmes, représentant la maternité, étaient les symboles idéalisés qui engendreraient les prochaines générations de la patrie et conserveraient les valeurs populaires. D'autre part, ces figures aux corps sains, forts et beaux travailleraient pour l'avenir de la patrie. Quoi qu'il en fût, ce genre d'images commença à constituer l'iconographie de l'identité basque, car il répondait à un besoin collectif, au sein du pays mais aussi au-delà de la communauté basque. Ces œuvres d'art aspiraient à être admirées à l'international. Après tout, la maternité, la famille, l'harmonie du peuple ou les sujets de l'Arcadie sont compréhensibles partout et permettaient donc de porter la culture basque vers l'universel.

3. Nicolas Lekuona,  
*Sans titre [footballeurs]*,  
1935.

Mais ce ne fut pas le seul moyen qui permit de développer la modernité. Dans le premier tiers du XXe siècle, une jeune génération d'artistes vit le jour aux environs de Saint-Sébastien, qui rejoignait le langage et les théories des avant-gardes. Parmi eux, Nicolas Lekuona. Grâce aux revues étrangères, au cinéma et à ses relations avec d'autres artistes, Lekuona fut associé au renouveau artistique européen et ouvrit une nouvelle voie au monde artistique basque. Ses photomontages présentent des caractéristiques du constructivisme russe et de la photographie expérimentale de l'École Bauhaus, avec des collages et une recherche de construction des images, ainsi que des touches d'absurde tirées de la tendance dadaïste et des surréalistes. Si ses travaux représentent un autre monde, on y trouve toutefois des références locales, comme la consommation sportive, les innovations technologiques ou l'objectivation des femmes, présentes dans cette affiche. Les travaux de Lekuona proposent un nouveau regard sur la société basque.

Comme Lekuona, Narkis Balentziaga et Jorge Oteiza étaient tournés vers les avant-gardes internationales. À l'instar des avant-gardistes européens, ils furent attirés par le primitivisme. Ainsi, ils furent séduits par le point de vue selon lequel il était possible, à partir des cultures « primitives » et de leurs formes, de développer une expression artistique « non-polluée ». Une fois de plus, la modernité fut donc liée au respect des traditions. Cette fois, cependant, le bond dans le passé allait plus

Hala ere, hura ez zen modernitatea garatzeko bide bakarra izan. XX. mendeko lehen herenean, abangoardietako hizkuntzarekin eta teoriarekin bat egin zuten artisten belaunaldi gazte bat izan zen Donostialdean. Gazte haien artean Nikolas Lekuona egon zen. Kanpoko aldizkarietara, zinemari eta beste artistekin zituen harremanetara esker, Lekuonak Europako berrikuntza artistikoekin lotura izan zuen eta euskal testuinguru artistikoan bide berri bat ireki zuen. Bere fotomuntaietan errusiar konstruktibismoaren eta Bauhaus Eskolaren izan zen argazkigintza esperimentalaren arrastoak, collageak eta irudien eraikuntza-ikerketak 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. Haiek, 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 tradizioetikiko 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 bidaia 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 frontean 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, jateak dekoratzen eta bestelako lanetan ere aritu ziren, jakina da Menchu Galek Atharratzeko udal aretoa dekoratu zuela, adibidez.

1936ko gerrak eragindako lekualdatzeek 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. Jose Arrue, *Déjeuner dans un champ ou Repos.*

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

loin : ils voulurent découvrir les peuples précolombiens d'Amérique et appliquer ce qu'ils y auraient appris à la renaissance artistique basque. Ainsi, comme beaucoup d'artistes avant-gardistes d'Europe, Lekuona, Balentziaga et Oteiza envisagèrent une expédition outre-Atlantique, même si Lekuona ne quitta finalement pas la terre ferme. Ses deux compagnons entamèrent leur périple en 1935. Malheureusement, trois infortunes se succédèrent en 1936 et enterrèrent dans l'œuf le projet de l'avant-garde basque : la guerre de 1936 éclata et Lekuona et Balentziaga perdirent la vie ; le premier sur le front de Biscaye, le second au Mexique.

La guerre détruisit la scène artistique basque et de nombreuses artistes se virent dans l'obligation de s'exiler. La majorité d'entre eux se rendit au Pays Basque Nord ou en France, du moins dans un premier temps. Dans cette situation critique, les artistes travaillaient contraints par leurs besoins matériels et identitaires, avec pour simples objectifs de survie économiquement et de tenter de faire face à la volonté franquiste d'opprimer la culture basque. Ainsi, Manuel Losada, Jose Maria Uzela et Julian Tellaetxe, entre autres, s'efforcèrent de protéger le patrimoine du pays. Certains d'entre eux gravitèrent autour du groupe Eresoinka, que nous évoquerons plus tard, et participèrent à l'Exposition Universelle de Paris en 1937. D'autres travaillèrent en parallèle à la décoration de restaurants et autres bâtiments. On sait par exemple que Menchu Gal décora la salle municipale de Tardets (Soule).

En plus des déplacements provoqués par la guerre de 1936, les flux migratoires massifs du XIXe siècle poussèrent la communauté basque à s'installer principalement dans certaines régions des Amériques. Bien que ce fait soit souvent omis, les évolutions artistiques apparues dans le contexte de la diaspora ont profondément marqué notre mémoire artistique. Ainsi, dès la fin du XIXe siècle, la communauté basque embourgeoisée de Rio de Plata et de Buenos Aires se mit à investir dans « l'art basque », notamment dans les œuvres qui traduisaient l'iconographie basque que nous avons évoquée. Par conséquent, le marché de ces peintures s'emballa au point que



certain artistes du Pays Basque cherchèrent à intégrer les circuits artistiques d'Argentine. Ce phénomène engendra notamment la typification et le renforcement de « l'art basque ». Par conséquent, la distance, le mal du pays et le besoin de former une identité collective vinrent alimenter l'imagerie d'avant la guerre. On peut donc considérer que ce fut la diaspora qui se chargea de maintenir la mémoire culturelle basque quand la guerre et la dictature avaient



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 hamarkadetako giro soziopolitiko zaratsuan

kartel, logotipo eta diseinu asko sortu zituztelako. Egungo begiradarekin, bide batez, ohar gaitezke 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 Ameztoy, Isabel Baquedano edota Rosa Valverderen pinturetan ohikoak izan ziren euskal paisaiaren edo kaleen erreferentziak, baina pintatutako eszenek bestelako



5. Nestor Basterretxea, *Ez Dok Amairu*, Bilbo. Santiago Apostol Antzerkia, 1968.  
6. Isabel Baquedano, *Izenbururik gabea*, 1972 inguru.

rendu son maintien impossible sur la péninsule ibérique, et pas seulement sur le plan visuel. L'ouvrage *Arte Vasco* de Mauricio Kaperotxipi, publié à Buenos Aires en 1954, rappelle ainsi que ce fut l'Outre-Atlantique qui sauva le récit artistique du Pays Basque de l'oubli.

De même, en plus de garantir la transmission de la mémoire, l'Amérique du Sud revêtit une importance considérable dans l'évolution artistique du Pays Basque de la seconde moitié du XXe siècle, car de nombreux artistes qui se chargèrent de renouveler la scène artistique basque avaient séjourné en Amérique. Ainsi, Mari Paz Jimenez apporta le surréalisme à son retour d'Argentine, et Jorge Oteiza s'inspira des théories innovantes et « libératrices » des avant-gardistes Vicente Huidobro et Joaquín Torres-García, entre autres, qu'il appliqua au contexte basque. Dans son ouvrage *Quousque Tandem...!*, publié en 1963, Oteiza propose une nouvelle théorie esthétique permettant d'appréhender et d'exprimer la « véritable » expression basque, selon laquelle, pour donner forme à l'art proprement basque, il fallait étudier les racines du pays. Oteiza tomba en admiration devant les trous des cromlechs néolithiques et considéra que ces vides en disaient long sur l'identité basque. Ces théories se concrétisèrent par des langages plastiques novateurs en vigueur à l'international, en écho à l'abstraction, à la simplification et aux tendances constructivistes.

À partir des années 1960, ces approches eurent un impact important auprès des jeunes artistes qui voulaient se réapproprier leur culture basque et faire face au franquisme. Par ailleurs, des sculptures en bois ou en fer et des peintures abstraites commencèrent à s'ériger comme œuvres artistiques représentant l'identité du pays. Cette tendance se poursuivit dans les décennies suivantes, notamment parce que ces artistes créèrent, dans le contexte sociopolitique bouleversé des années 1960 et 1970, de nombreuses affiches, logos et designs. Le regard d'aujourd'hui nous permet d'ajouter que cette imagerie avec laquelle ils cherchaient à représenter l'identité basque n'était pas neutre du point de vue du genre, puisqu'elle faisait référence à l'homme et à son histoire.

Si l'imagerie artistique créée dans les années 1960 durerait longtemps, certains artistes des générations suivantes tentèrent de revoir l'histoire, la culture et l'art représentés. Ainsi, les paysages basques ou les références aux rues basques étaient très présents dans les œuvres de Mari Puri





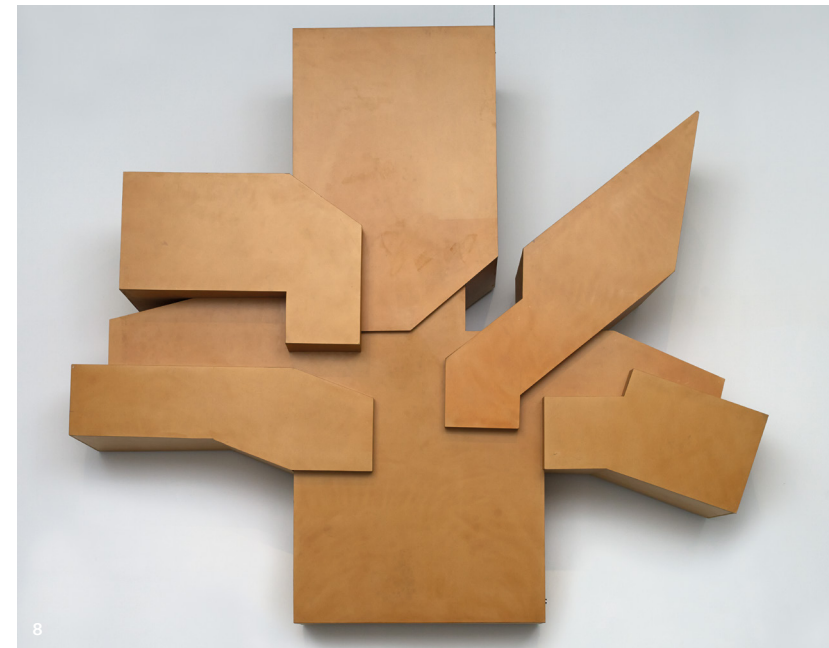
7. Elena Mendizabal, *Izenbururik gabea* (*Heldulekudun kutxa metafisikoa*), 1983.

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

mundu bat aurkezten zuten: errealtate 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. Ordutik, euskal eszena artistikoaren panorama erabat heterogeneoa izan da. Alabaina, esan daiteke tokikotasunari, posizio kokatuari edota bertako tradizio artistikoko 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. Polaroiska, Xabier Salaberria, Nora Aurrekoetxea edo Izaro Ilegi.



7. Elena Mendizabal, *[Sans titre]* (*Boîte métaphysique à poignée*), 1983.

8. Ibon Aranberri, *[De nos jours (this is CNN)]*, 2002.

Herrero, Bixente Ameztoy, Isabel Baquedano ou Rosa Valverde, mais les scènes peintes présentaient un monde tout à fait différent : leurs mises en scènes surréalistes et leurs scènes hantées par la présence de fantômes peuvent être interprétées comme des expressions des traumatismes, des peurs ou des désillusions ressentis dans le pays.

Dans le domaine de la sculpture, une tendance à revisiter la tradition artistique précédente se distingua à partir des années 1980. Les artistes ayant étudié aux Beaux-Arts de Bilbao et s'étant regroupés autour d'un mouvement baptisé Nouvelle Sculpture Basque en sont des exemples. S'ils se fondèrent sur les théories d'Oteiza, ils cherchèrent à « dépasser » ses idées, en mettant au défi les limites, les formes et les théories installées jusqu'alors. Dans ce courant sont généralement inclus, entre autres, les artistes suivants : Txomin Badiola, Angel Bados, Elena Mendizabal, Maria Luisa Fernandez, Pello Irazu et Juan Luis Moraza.

À la fin du siècle, la technologie, les *mass medias*, l'individualisme et les tendances de mondialisation provoquèrent de profonds bouleversements au sein de la société, et ces transformations se firent ressentir dans les centres d'intérêt et les besoins des artistes basques. Parmi les conséquences principales de ce changement, on note l'ouverture des artistes vers l'international, la généralisation de l'anglais comme langue principale des artistes basques et la multiplication des styles, des sujets et des techniques. Depuis, le paysage de la scène artistique basque demeure très hétérogène. On observe toutefois que des clins d'œil à la territorialité et à la tradition artistique locale restent un *leit motiv* toujours présent chez de nombreux artistes basques. Parmi les artistes ayant remis en question la mémoire collectée, fouillé ses moindres recoins et revendiqué de nouvelles identités, citons, entre autres, Itziar Okariz, Ibon Aranberri, Asier Mendizabal, June Crespo, Sra Polaroiska, Xabier Salaberria, Nora Aurrekoetxea ou Izaro Ilegi.



## Kanpora begira

Arte modernoaren berrikuntzak, gehienetan, kanpotik iritsi ziren Euskal Herrira eta, bereganatu ondoren, euskal artistek bertako egoeretara 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 modernoaren ezagutzea kanpora bidaiatutako burges gazte talde bat, babesa eskaini ziezaiekena 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 erakundeak dirulaguntzen norabidea aldatu egin zen. Lehen, euskal erakundeek artista akademikoak 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.

## L'ouverture au monde

Les innovations de l'art moderne sont arrivées le plus souvent au Pays Basque depuis l'étranger, où les artistes se les sont appropriées et les ont adaptées à leur contexte. À plus forte raison à partir de la fin du XIXe siècle, où les tendances de l'art moderne venues de France firent leur apparition, l'enjeu des artistes basques devint de trouver la manière d'adapter les nouveautés venues de l'étranger.

Par conséquent, les caractéristiques de la modernité arrivèrent au Pays Basque de bien des manières : à travers les artistes qui faisaient des séjours à l'étranger, l'éducation qu'ils recevaient dans des centres de formation, les relations qu'ils entretenaient avec d'autres artistes et acteurs culturels ou les textes et les images qu'ils trouvaient dans les livres ou les magazines étrangers. Mais c'est surtout le voyage et le retour au pays de la plupart des artistes du début de la modernité qui fut indispensable pour l'intégration de l'art moderne au Pays Basque. Si le fait que les artistes se rendent à l'étranger a été très important, c'est donc surtout leur retour au pays qui a permis de rapporter les nouveautés observées et apprises à l'étranger et donc, de développer la modernité basque.

La première période de la modernité nous amène à la fin du XIXe siècle. En effet, la démarche du peintre Adolfo Guiard illustre parfaitement le désir ardent des artistes de l'époque de se rendre dans les centres névralgiques de l'innovation. Rompant avec l'habitude des artistes académiques de se rendre à Rome, en 1878, Guiard entreprit son premier voyage à Paris, où il découvrit la peinture impressionniste, notamment celle de Monet et Degas. Il s'efforça de fusionner ces influences avec sa tendance plus réaliste, puis, de retour au Pays Basque, il appliqua le résultat de cette démarche aux sujets et aux paysages locaux. L'apport le plus important de Guiard ne fut pas tant d'être allé à Paris que d'être rentré et de s'installer à Bilbao à partir de 1886. Dès lors, Bilbao devint centre de production de l'art moderne, mais les artistes comme Guiard durent essayer l'incompréhension et le mépris de la société, à l'instar des impressionnistes à Paris.

Quoi qu'il en fût, tout ne fut pas négatif, puisqu'il existait pour lors un groupe de jeunes bourgeois connaissant la culture moderne et ayant voyagé à l'étranger, qui pouvait apporter son soutien aux artistes novateurs. D'autres artistes empruntèrent la voie de Guiard ou le rencontrèrent lors de leurs passages à Bilbao. L'exemple le plus frappant est celui de Dario Regoyos. Après avoir découvert la modernité à Bruxelles, il rencontra des artistes comme Guiard à l'occasion de ses voyages au Pays Basque. Ensemble, ils encouragèrent des initiatives de promotion de l'art moderne, comme des expositions d'Art Moderne qui s'inscrivaient dans le modèle bruxellois.

De même, Manuel Losada, un plus jeune peintre, voyagea à Paris. Après y avoir rencontré Ignacio Zuloaga, il proposa une exposition à Bilbao en 1891.

Dès lors, la quasi-totalité des artistes rêvèrent de se rendre à Paris et les orientations des subventions des institutions changèrent. Les collectivités publiques basques, qui subventionnaient jusqu'alors les séjours à Rome des artistes académiques, commencèrent à proposer des subventions pour

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 antolatzeke 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 Museoa 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 modernoan 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 azaleratzeko gogoia 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 aldatetek 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.

des résidences à Paris. Manuel Losada en profita en 1887, ainsi que Alberto Arrue et Aurelio Arteta en 1902. Ils bénéficièrent également de soutiens privés pour séjourner à Paris. Manuel Losada, par exemple, perçut une aide de Manuel Maria Gortazar en 1890.

En plus d'une ambiance artistique des plus animées, Paris comptait aussi la présence de Frantzisko Durrio, installé depuis 1888 et dont la maison fit office de lieu de rencontre et de refuge pour les artistes basques. Tout en vivant à Paris, il entretenait d'étroites relations avec le Pays Basque, ce qui permit la diffusion d'influences extérieures dans le pays. Les relations d'amitié nées autour de Durrio alimentèrent ces liens, avec l'envoi d'œuvres créées à Paris pour des expositions au Pays Basque et la participation à différents projets locaux, comme un monument dédié par Durrio à Arriaga et installé à Bilbao.

Au début du XXe siècle, les séjours des artistes basques à l'étranger développèrent un souci d'apporter l'art étranger au Pays Basque. Si de nombreux projets ne purent aboutir, l'initiative d'organiser une grande exposition internationale aboutit en 1919. La Députation forale de Biscaye et la Mairie de Bilbao apportèrent leur soutien à cette revendication que les artistes exprimaient depuis longtemps. De septembre à octobre, 424 œuvres de près de 150 artistes furent exposées à l'école Albia de Bilbao. Une grande partie des artistes exposés étaient français : Cassatt, Monet, Cézanne, Renoir ou Gauguin, entre autres. Cette exposition internationale, en plus de remporter un franc succès et de susciter de nombreux débats, aboutit à l'achat de plusieurs œuvres d'artistes internationaux pour les exposer au Musée des Beaux-Arts, dont *Maternité* de Mary Cassatt, *Laveuses à Arles* de Gauguin, *Le dîner des adieux* de Cottet ou *Canal à Bruges* du Sidaner. Jusqu'en 1919, il était quasiment impossible de voir des œuvres d'artistes modernes étrangers dans les musées du Pays Basque et, même après, cela restait exceptionnel d'acheter des œuvres d'artistes étrangers pour des collections locales. C'est ce qui rend l'exposition de 1919 particulièrement remarquable.

La tendance des artistes basques à aller étudier à l'étranger se poursuivit pendant plusieurs décennies au début du XXe siècle, ce qui ouvrit la voie à différentes tendances de la modernité, bien que l'influence de l'avant-garde ne se fasse pas réellement sentir avant les années 1930. L'avènement de la IIe République espagnole suscita le souhait de faire émerger des tendances plus iconoclastes. À Saint-Sébastien, les initiatives les plus intéressantes vinrent d'intellectuels rassemblés dans des groupes d'artistes comme GU. La première illustration de l'architecture basque rationaliste, le Club Nautique, fut créée en 1929. Les architectes Jose Manuel Aizpurua et Joakin Labaien rapportèrent au Pays Basque



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 ugaritan. 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 Jaurilaritzak euskaldunen ahotsa atzerrira eramateko Eresoinka, arte ezberdinak elkartzen zituen proiektua sortu zuen. Ikuskizun hura antolatu zuten munduari erakusteko Francoren propagandak zabaldutako mezuetan azaltzen ziren kultur suntsitzaileak baino, euskaldunak kultura propioa duen herria garela. Musikariek, dantzariak, antzerkigileak eta artista plastikoak elkarrekin lan egin zuten Diaguilev-en ballet errusiarretan inspiratutako ikuskizunean.



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 nolakotasuna, nahiz eta gaietan eraginaren bat suma daitekeen; Artetaren, Tellaetxeren edo Garmendiaren gai indigenistetan, adibidez.

11. Antonio Gezalaren Eresoinkako jatorrizko kartelaren egokitzapena.

11. Adaptation de l'affiche originale de Antonio Gezala pour Eresoinka.

les tendances les plus avant-gardistes qui émergeaient en Europe, et le groupe GU intégra des films et des œuvres surréalistes à des expositions organisées à Saint-Sébastien (Donostia). Les changements survenus dans la capitale espagnole eurent également une influence sur le Pays Basque, qui nourrit un intérêt grandissant pour un surréalisme particulier, comme en témoignent les travaux sur la peinture et la photographie de Nicolas Lekuona (photos, photomontages et photocollages). Par ailleurs, l'ambiance estivale de Biarritz attira aussi des artistes, dont certaines figures de l'avant-garde. Man Ray, par exemple, tourna au Pays Basque son célèbre film expérimental *Emak bakia* en 1926.

En outre, l'époque des médias de masse débuta dans les années 1930. Les revues et les films furent fondamentaux pour les artistes, car ils leur permirent de découvrir ce qui se faisait à l'étranger. C'est pourquoi ils sont très présents dans de nombreuses œuvres d'art. Mais la Guerre civile d'Espagne coupa brutalement cet élan. Pendant la guerre, l'art endossa des fonctions plus spécifiques, notamment celle de propagande, vers laquelle on orienta de nombreuses œuvres d'art. Il était important pour les deux camps d'obtenir le soutien des pays étrangers et, dans ce contexte, en 1937, le Gouvernement Basque créa le projet Eresoinka, qui regroupait des représentants de différents domaines de l'art, pour diffuser la voix des Basques à l'étranger. Le spectacle d'Eresoinka fut organisé pour montrer au monde que les Basques n'étaient pas les briseurs de culture que la propagande de Franco présentait, mais un peuple doté de sa propre culture. Musiciens, danseurs, comédiens de théâtre et artistes plastiques présentèrent ensemble ce spectacle inspiré des ballets russes de Diaguilev.

Malheureusement, ces efforts ne firent pas basculer la guerre en faveur des Basques. Après la victoire des franquistes, l'art moderne, et surtout l'avant-garde, subit la répression, compte tenu de son engagement pour la liberté. Des artistes furent tués, emprisonnés, exilés ou condamnés au silence. Les vainqueurs, malgré quelques références étrangères dans un premier temps —futurisme italien, notamment—, plongèrent rapidement dans l'art académique habituel et la nostalgie de l'art impérial espagnol.

Le contexte d'après-guerre eut deux conséquences principales sur le domaine de l'art. D'une part, le Pays Basque Sud se retrouva isolé des tendances politiques, sociales et culturelles du reste du monde. D'autre part, la dictature brutale développa des mécanismes de destruction de tout ce qui s'apparentait à de la modernité. Ainsi, les jeunes voués à être artistes n'avaient aucune possibilité de s'informer sur l'art qui se développait dans le monde et il leur fut très difficile de se procurer des références produites à l'époque de la République.

Pour autant, il ne s'agirait pas de nier l'art produit par les Basques à l'étranger. Il existe aujourd'hui de plus en plus d'études sur l'art produit en exil. S'il reste difficile de situer ces artistes et travaux dans l'évolution de l'art basque, nous en connaissons toutefois quelques exemples intéressants. Certains artistes poursuivirent ainsi leur parcours de création dans les pays qui les avaient accueillis, comme Aurelio Arteta, Jose Maria Uzelai, Julian Tellaetxe, Juan Aranoa ou des artistes moins célèbres comme Dolores Salis et Karle Garmendia. Le fait de vivre à l'étranger ne modifia pas sensiblement la nature du travail plastique de ces artistes, même si on note une influence dans certains sujets, comme les sujets indigénistes d'Arteta, Tellaetxe ou Garmendia.

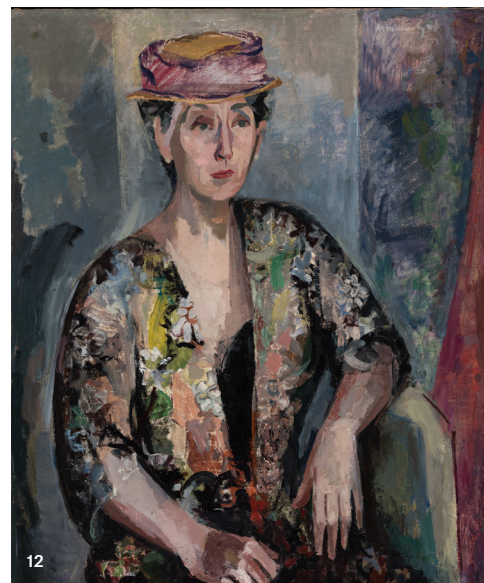


Gerra garaian, Euskal Herritik haurrak zirela irteakako artistak ezagutzen ari gara eta, jatorri euskalduneko giro batean bizi baziren ere, harrerako herrialdearen heziketa artistikoa jaso zuten eta horrek kulturen arteko nahasketa eragin zuen artista haien lanetan.

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 Madrilera 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 estatuen enkaraguz.

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.



12

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 hartzen: ikastera, hango panorama artistikoa ikustera edota arazo politikoek 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 Ipar 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

12. Menchu Gal, *Nire amaren erretratua*, 1949.  
13. Iruñeko Topaketak, 1972.

12. Menchu Gal, *Portrait de ma mère*, 1949.  
13. Rencontres de Pampelune, 1972.

Pendant la guerre, des artistes qui avaient quitté le Pays Basque étant enfants émergèrent. Même s'ils avaient vécu dans un environnement d'origine basque, ils avaient reçu l'éducation artistique de leur pays d'accueil et cela se fit ressentir dans leurs travaux, qui présentent des traits de mixité culturelle.

À leur retour au Pays Basque, certains artistes, comme Mari Paz Jimenez, Menchu Gal ou Nestor Basterretxea, mirent à profit la liberté des pays qui les avaient accueillis pour lancer leur carrière artistique. Ces trois cas sont particulièrement intéressants, car ils rentrèrent au Pays Basque dans leur jeunesse, bien que Gal s'installât à Madrid. Ces trois artistes eurent la possibilité de s'informer sur l'art international pendant leurs années d'exil et rencontrèrent moins d'obstacles sur leur chemin vers la modernité.

Regina Raull avait six ans quand elle quitta Bilbao et elle ne rentra jamais vivre au Pays Basque. Elle reçut son éducation artistique au Mexique et devint membre du système de l'art de son pays d'accueil, au point de créer ses si célèbres peintures murales sur commande de l'état.

Le cas de Jorge Oteiza est différent, car il rejoignit l'Argentine avant la guerre de 1936 puis vécut en Amérique du Sud jusqu'à son retour à Bilbao en 1947. Dispensé de la guerre et de l'après-guerre, il put ajouter à la voie engagée dans les années 1930 au Pays Basque les enseignements qu'il avait reçus en Amérique du Sud. Sa connaissance pointue des avant-gardes d'avant la Seconde Guerre mondiale en fit un référent artistique de la période de la République auprès des jeunes. Oteiza, avec Basterretxea et Mari Paz Jimenez, endossa un rôle de passerelle entre son époque contemporaine et la période précédente.

À son retour au Pays Basque Sud, dans les années 1940, on sentait chez les jeunes artistes une volonté de sortir de l'isolation du franquisme. La France redevint une référence incontournable, notamment après la Seconde Guerre mondiale. Dans les années 1950, les artistes, comme Ibarrola, arrivèrent au compte-goutte à Paris, que ce soit pour y étudier, découvrir le paysage artistique ou poussés par des raisons politiques. Il ne faut pas oublier que l'information arrivait en Espagne par le tamis de la censure. Par conséquent, il était difficile pour quiconque voulait être artiste d'avoir connaissance de ce qui se faisait à l'étranger. À cette époque, la pratique qui consistait à faire entrer des livres interdits par le Pays Basque Nord devint courante. Quand la possibilité de voyager fut à nouveau ouverte, de nombreux



13

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, aldizkarietara, irratietara eta telebistari esker bederen. Rafael Ruiz Balerdik 1956an egin zuen lehen bidaia Parisera; Jose Luis Zumetak, 1959an.



Nazioarteko artearekin lotzeko beste erakusleirio 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 mugarri 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, aldizkariak eta erakusketen kontrako erasoak, 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 agintariek entzungor egin zuten. Artista euskaldunek beraiei 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 garaiztat 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.

artistes s'employèrent à séjourner plus ou moins longuement à Paris, en fonction de leurs moyens économiques.

Dans l'ensemble, les artistes basques eurent du mal à établir des liens avec l'art international, mais peu à peu, le retard accumulé dans le domaine de l'art fut rattrapé, grâce aux voyages des artistes, mais aussi parce que la dictature de Franco utilisa l'art comme stratégie pour se racheter. Pour autant, jusqu'à l'explosion des années 1960, les influences étrangères arrivèrent au compte-gouttes au Pays Basque Sud. Grâce aux revues, à la radio et à la télévision, il devint plus facile de voyager et de recevoir des informations de l'étranger. Ainsi, Rafael Ruiz Balerdi se rendit à Paris pour la première fois en 1956, suivi de Jose Luis Zumeta, en 1959.

Les rencontres de Pampelune en 1972 constituèrent une autre vitrine intéressante qui permit d'établir des liens avec l'art international. Si leur influence fut limitée dans la société, elles offrirent aux artistes la possibilité d'écouter de la musique expérimentale internationale et de découvrir des tendances artistiques innovantes. En effet, l'information venant de l'étranger étant très limitée, les occasions de voir des œuvres de près étaient rares, c'est pourquoi les Rencontres de 72 sont considérées comme un jalon dans l'internationalisation de l'art basque.

La mort de Franco ne supposa pas la fin du régime, mais sa modération. Le nouveau régime qui suivit assura en théorie la liberté d'expression, même si l'appareil de censure se poursuivait en réalité

jusque dans les années 1980 et les méthodes de répression furent très courantes. Les mises sous séquestre d'éditions, les attaques contre des revues ou des expositions, la plupart du temps de la part de groupes paramilitaires liés au régime, furent monnaie courante dans ces années dites de transition.

La biennale de Venise de 1976 constitua la première occasion pour les Basques de se présenter à l'international après la mort de Franco. Le premier pavillon que l'Espagne devait installer à Venise fit grand débat, car les artistes du

Pays Basque et de Catalogne y revendiquèrent un espace spécifique, qui leur fut refusé par les autorités de Madrid. Les artistes basques décidèrent alors d'organiser leur propre scène. Ils regroupèrent de nombreuses initiatives sous le titre *Euskadi 76* et les apportèrent à la ville italienne. Si cet événement fut un exemple intéressant du désir de liberté de l'époque, il demeura malheureusement sans suite.

Les années 1980 peuvent être considérées comme la période du rattrapage du temps perdu. Il restait beaucoup de chemin à parcourir pour rejoindre l'art contemporain international. Les interdictions ayant été

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

- 14. Anonyme, affiche pour la Biennale de Venise de 1976.
- 15. Nestor Basterretxea, *Monument au berger basque*, Reno, Nevada.



Eusko Jaurilaritzak, 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.

dépassées, il n'y avait plus de difficultés à voyager à l'étranger ni à recueillir l'information venant d'ailleurs.

Le Gouvernement Basque, à peine constitué, prit des décisions permettant la diffusion de l'art du Pays Basque à travers le monde. Il décida entre autres de se rendre à la foire internationale de l'art de Chicago en 1984, où il exposa des œuvres de Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu et Vicente Larrea. La rencontre des trois artistes, lors de cette foire, avec Jose Ramon Cengotitabengoa, alors à la tête de l'Association des Études basques aux États-Unis, leur permit de concevoir à Reno un monument en hommage au berger basque. Finalement, seule l'illustration de Nestor Basterretxea fut concrétisée.

Les étudiants de la Faculté des Beaux-Arts, créée dans les années 1970, eurent la possibilité de recevoir des informations artistiques de première main ; pour la nouvelle génération d'artistes, aller étudier ou vivre à l'étranger devint une véritable opportunité, comme en témoigne le voyage de certains artistes basques vers New York, nouveau centre névralgique de l'art. La ville américaine détrôna Paris en tant que capitale de l'art et devint la nouvelle destination de rêve pour les artistes. Ainsi, en 1990, après un séjour à Londres, Txomin Badiola, Peio Irazu et Dario Urzay décidèrent de traverser l'Atlantique et d'entamer une nouvelle période à New York. Si les deux premiers y séjournèrent pendant plusieurs années, Urzay décida de rentrer au pays. Les séjours de Badiola et Irazu exercèrent une influence considérable auprès des jeunes artistes basques, car ils offrirent soutien et hébergement aux artistes basques qui se rendaient à New York. Bien des artistes basques en profitèrent dans les années 1990 et au début des années 2000 : Txuspo Poyo, Mabi Revuelta, Itziar Okariz, Sergio Prego, Abigail Lazkoz, Charo Garaigorta, Ibon Aranberri ou Maider Lopez. De même, Ines Medina s'installa à New York en 1995. Bien qu'elle décidât de rentrer en 2014, elle continua à y faire de longs séjours.

Laida Lertxundi choisit une autre ville américaine pour faire ses premiers pas dans les études et la vie professionnelle. Après avoir vécu plusieurs années à Los Angeles, elle est aujourd'hui rentrée au Pays Basque et reste en relation avec la ville californienne.

Il n'est pas rare aujourd'hui de trouver des artistes basques très liés au Pays Basque et vivant à l'étranger. Ils sont tout à fait intégrés dans le monde artistique de leur pays d'accueil et participent dans le même temps au système de l'art du Pays Basque. Les exemples les plus significatifs en sont Erlea Maneros et Iratxe Jaio, installées respectivement à Los Angeles et à 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 aldaketan 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 zitezen dirulaguntzak emanez. 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 izugarriei esker. Gizarteke 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 emanez. 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

## Le système de l'art

L'évolution de l'art moderne au Pays Basque peut être divisée en deux périodes. La première englobe les dernières années du XIXe siècle et les premières années du XXe et correspond à la construction du système de l'art moderne quasiment à partir du néant, car il n'existait pas à l'époque sur les terres basques de tradition de l'innovation artistique. La deuxième période commence après la destruction totale par la Guerre civile d'Espagne du système de l'art moderne, déjà affaibli, qui avait été progressivement construit. Ainsi, la deuxième moitié du XXe siècle correspond à la récupération ou à la reconstruction d'un système perdu. L'évolution de l'art moderne au Pays Basque doit donc être envisagée par le prisme de cette spécificité selon laquelle les artistes, les amateurs d'art et les organismes durent faire à deux reprises l'effort de normalisation de la présence de l'art moderne dans la société basque.

### PREMIÈRE PÉRIODE

La première période commence à la fin du XIXe siècle, avec l'arrivée au Pays Basque de tendances artistiques novatrices d'Europe grâce à quelques rares artistes. Les changements provoqués par la révolution industrielle poussèrent le Pays Basque à vouloir s'intégrer dans le système de l'art moderne. D'une part, les organismes publics affichèrent une volonté de reprendre le chemin engagé au XIXe siècle en promouvant différentes infrastructures et en subventionnant les séjours des artistes qui voulaient se rendre à l'étranger. D'autre part, des initiatives privées virent le jour. Le réseau des galeries et des vendeurs et acquéreurs d'art, qui visait à faire de l'art provenant de Paris une matière commerciale et à organiser des expositions, arriva au Pays Basque. De même, un autre pilier du système de l'art moderne fit son apparition : la critique, comme intermédiaire entre l'artiste et le spectateur.

Toutes ces initiatives purent se concrétiser dans les premières années du XXe siècle, notamment grâce aux efforts considérables de quelques passionnés. Les amateurs de culture de la société de l'époque avaient la possibilité d'orienter les organismes publics et privés vers la modernité, mais la société était encore dominée par les tendances conservatrices. Par conséquent, les artistes qui réclamaient que la culture basque soit considérée de la même manière que l'art européen présentaient leurs projets comme des luttes et considéraient toute initiative en faveur de l'art moderne comme un combat contre l'hermétisme des individus et des institutions.

Parmi les initiatives pour la création d'infrastructures d'art modernes, le besoin de créer des musées devint une priorité. La ville de Bayonne ouvrit la voie avec l'inauguration, en 1901, d'un musée rassemblant les œuvres du peintre Léon Bonnat, clôturant ainsi un projet né au XIXe siècle. En 1900, Saint-Sébastien entama la construction du musée San Telmo, qui ouvrit ses portes en 1902 avec une collection d'ouvrages archéologiques et ethnographiques. De même, en 1910, le Musée de Navarre fut inauguré à Pampelune et exposa des collections archéologiques et artistiques.

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 epeldiko 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

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

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.

16. Marie Garai, Léon  
*Bonnat et ses élèves*,  
1914.

Toutefois, ce fut la ville de Bilbao qui se battit le plus pour obtenir un musée spécialisé des Beaux-Arts. Les artistes et amateurs d'art de la ville revendiquèrent avec insistance le besoin d'un musée d'art comparable à ceux qui existaient dans les autres villes modernes au début du XXe siècle. Le musée devait être le reflet de la prospérité économique de la ville, car les acteurs culturels de l'époque ne comprenaient pas que la richesse économique ne se retranscrive pas dans une richesse culturelle. Un premier pas fut fait en 1908, avec la création du Musée des Beaux-Arts de Bilbao qui suivit une démarche de recueil de plusieurs collections de la ville, avec la participation de la Députation Forale de Biscaye et la Ville de Bilbao. Le musée fut inauguré en 1914, mais connu des problèmes d'espace dès ses premières années.

Si l'ouverture du musée répondit au désir de nombreux amateurs d'art de Bilbao, bien d'autres artistes et intellectuels le trouvèrent insuffisant et continuèrent à demander la création d'un musée dédié à l'art moderne, durant les deux premières décennies du XXe siècle. En 1924, la Députation Forale de Biscaye créa le Musée d'Art Moderne, dont le parcours fut assez chaotique jusqu'à la guerre de 1936. Après la guerre, les autorités de la ville décidèrent de réunir le Musée des Beaux-Arts et le Musée d'Art Moderne dans un bâtiment construit à cet effet.

Parallèlement aux musées, les villes du Pays Basque ressentirent le besoin de promouvoir d'autres infrastructures artistiques, notamment les écoles d'art. Dès la fin du XIXe siècle, toutes les villes principales du Pays Basque possédaient leurs centres d'arts et métiers liés à l'enseignement de l'art. En plus d'enseigner l'art, ces écoles permettaient de conserver les goûts et les habitudes artistiques de l'époque, et on y primait les expositions officielles et les parcours académiques des artistes.

La modernité cherchant à s'éloigner de l'enseignement académique, l'éducation artistique démenagea peu à peu vers les studios des artistes. Dès lors, les artistes modernes, après avoir étudié dans les écoles d'Arts et Métiers, ou même sans y être passés, firent le choix de se former dans les studios d'artistes de renom, pour ouvrir de nouvelles voies artistiques. L'un des exemples les plus célèbres est le groupe d'artistes créé à Bayonne autour de Léon Bonnat (Marie Garai, Henri-Achille Zo etc.), même s'il resta attaché aux normes académiques. À Bilbao, c'est l'atelier d'Antonio Maria Lekuona qui servit de lieu de rencontre de la jeune génération d'artistes (Adolfo Guiard, Manuel Losada etc.). Malgré tout, les écoles d'Arts et Métiers continuèrent d'exister, dont certaines sont même arrivées jusqu'à nous.

Les subventions octroyées par les institutions pour séjourner à l'étranger constituèrent une autre étape importante de l'éducation artistique. La dernière étape du système académique du XIXe siècle consistait à aller séjourner à Rome, et de nombreuses collectivités locales attribuaient des subventions aux artistes locaux pour pouvoir s'y rendre. Cela changea significativement quand les artistes novateurs privilégièrent Paris à Rome. Quoi qu'il en fût, l'aide des députations et des mécènes privés fut importante pour la concrétisation des objectifs des jeunes artistes. L'expérience acquise à l'étranger fut indispensable pour la redynamisation de l'art local à leur retour au Pays Basque.

Un autre pilier important du système fut constitué par les expositions. Les expositions officielles venant du XIXe siècle et se situant dans la structure académique n'étaient pas du goût des artistes novateurs. Pour faire face à cet état de choses, la ville de Bilbao vit, à partir de 1900, la

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 erakustearaz gainera, kanpoan erakusteko asmoa ere izan zuten etaartzelonan (1916-1917), Madril (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.



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. Elkarteak kideen lanak erakustearaz 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.

Elkartearen sorrerari dagokionez, artista talde batek sortu zuen arte modernoa bultzatzeko helburuarekin. Hasiera-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

Elkartearen sorrerari dagokionez, artista talde batek sortu zuen arte modernoa bultzatzeko helburuarekin. Hasiera-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

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

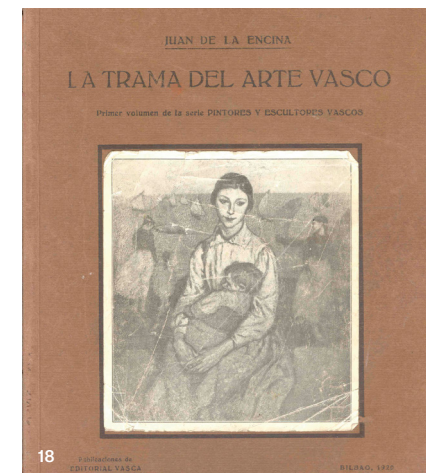
**18.** Juan de la Encina, *La Trama del Arte vasco*. 1919.

possibilité de découvrir des expositions promues et organisées par des artistes. Les artistes Adolfo Guiard, Manuel Losada et Dario Regoyos voulurent suivre le modèle de Bruxelles en organisant des expositions d'art moderne. Ils organisèrent six expositions entre 1900 et 1910 et parvinrent à modifier le paysage artistique du Pays Basque. Ces artistes, qui avaient découvert la situation de l'art à Paris et à Bruxelles, suivirent la voie excitante de la modernité et provoquèrent la polémique dans leurs expositions, pour secouer l'ambiance conservatrice de la ploutocratie de Bilbao.

En 1911, l'Asociación de Artistas Vascos (AAV) fut créée et prit en charge la poursuite de ces expositions d'art moderne, qui furent organisées chaque année jusqu'à la cessation d'activité provoquée par la Guerre civile d'Espagne. Ces expositions réunissaient des artistes innovants du Pays Basque, sur place, mais aussi à l'étranger, comme à Barcelone (1916-1917), Madrid (à deux reprises en 1916) ou Saragosse (1921). Cette volonté forte d'organiser des expositions d'art moderne arriva à son apogée en 1919 avec l'organisation d'une vaste exposition internationale : l'Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture. Si les efforts publics et privés furent réunis autour de ce projet ambitieux, tous les objectifs fixés ne purent toutefois pas être atteints.

L'association des Artistes Basques AAV fut créée par un groupe d'artistes en 1911 pour promouvoir l'art moderne. L'association fut toujours ouverte à tous les artistes, qu'ils soient peintres, sculpteurs, architectes ou musiciens. Le fait de devoir se regrouper en association pour compenser le manque de reconnaissance au sein de la société est une des caractéristiques de la modernité. En effet, comme la promotion de l'art moderne provoque l'incompréhension de la société conservatrice, la nécessité de se regrouper apparaît, pour pouvoir faire face aux attaques et parvenir à exercer une influence plus importante.

Comme nous l'avons dit plus haut, le système de galeries utilisées pour la vente des œuvres d'art constitue une autre caractéristique de l'art moderne. Au Pays Basque, le système de galeries privées demeura assez faible jusqu'au milieu du XXe siècle. Peu de galeries furent ouvertes, mais quelques-unes parvinrent malgré tout à faire face aux ventes assez faibles et à l'environnement hostile. Mais la salle d'exposition la plus dynamique de Bilbao fut sans conteste celle créée par l'association AAV. En plus d'y exposer les travaux des membres



de l'association, on y offrait la possibilité de découvrir des œuvres d'artistes étrangers, notamment de Catalans et Espagnols novateurs. Quelques artistes internationaux de renom y exposèrent également leurs œuvres, comme le couple Robert Delaunay et Sonia Terk, en 1919.

Dans le système de l'art moderne, la critique revêt une importance fondamentale pour l'analyse de la production et la diffusion d'idées nouvelles. Au Pays Basque, la critique d'art fut anecdotique jusqu'au XXe siècle, au point qu'il est difficile



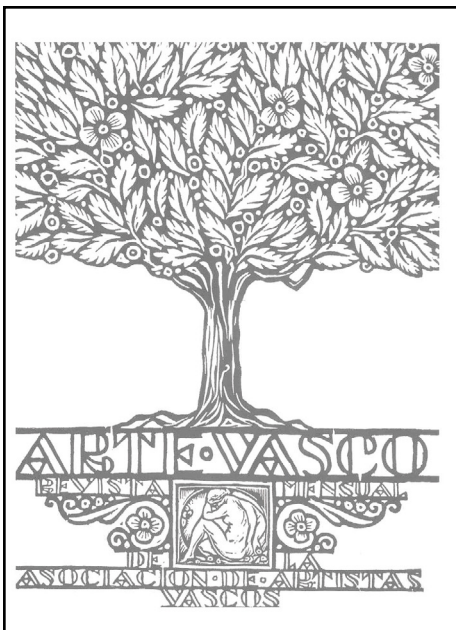
Arte modernoaren sisteman kritikak oinarritzeko rola betetzen du, produkzioa analizatzeko eta ideia berriak zabaltzeko. Euskal Herrian arte-kritika ahula izan zen XX. mendera arte, izen hori ematea ere ausart xamarra da jakinda egunkarietako kronikak besterik ez zirela hurbiltzen arte kritikaren antzeko 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 goi-mailako 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 prekarioa 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. Revue Arte Vasco.

de la considérer comme telle, puisque seules quelques chroniques de journaux s'apparentaient à l'exercice de critique. Mais à mesure que le XXe siècle avançait, la critique d'art se consolida, aussi bien du point de vue de la formation des critiques que des textes qu'ils écrivaient. Leopoldo Gutierrez Abascal, qui signait sous le pseudonyme *Juan de la Encina*, fait partie des critiques incontournables de l'époque. Après avoir fait ses études en Allemagne, il écrivit le premier ouvrage théorique sur l'art moderne basque, *La trama del arte vasco*. Les brefs textes d'annonce d'expositions publiés dans les journaux se transformèrent peu à peu en véritables critiques, et des revues spécialisées dans l'art virent le jour. Là encore, ce fut l'association AAV qui ouvrit le bal, avec la publication de la revue *Arte Vasco* en 1920. On pouvait y lire des nouvelles et des analyses d'expositions écrites par Estanislao Maria de Agirre. Le quatuor de la critique du Pays Basque de l'époque était complété par Crisanto Lasterra et Julian Zuazagoitia.

Enfin, jusqu'au début du XXe siècle, il manquait à l'art un autre acteur pour pouvoir se développer réellement. Les mécènes ou grands protecteurs de l'art se tournaient rarement vers l'art moderne, car les personnes aisées avaient généralement des goûts conservateurs. Mais comme dans beaucoup de pays d'Europe, les riches entrepreneurs et industriels se mirent à soutenir l'art moderne au Pays Basque. Citons ainsi la famille Sota, Horacio Etxebarrieta, la famille Etxebarria ou Rafael Picabea, patron du journal *El Pueblo Vasco*.

Tous ces ingrédients permirent à l'art moderne d'avancer en ce début de XXe siècle. Bien qu'il connut un parcours laborieux et irrégulier, on peut considérer qu'il se trouvait au niveau d'autres pays d'Europe à l'aube de la Guerre civile d'Espagne, notamment grâce à l'éclosion de positionnements avant-gardistes dans les années 1930 dans plusieurs villes du Pays Basque. Le système demeurait précaire, mais les années 1930 furent la décennie de l'accélération. Quand la guerre éclata, le Pays Basque semblait prêt à composer sa propre avant-garde.

## DEUXIÈME PÉRIODE

Après avoir été détruit par la Guerre civile d'Espagne, le système de l'art dut se reconstruire. Le coup d'état de 1936 déclencha la guerre et la victoire des putschistes interrompit l'évolution de l'art moderne, car les tendances les plus conservatrices imposèrent leurs points de vue et considérèrent avec méfiance l'art moderne. Durant les années d'après-guerre, la volonté fut forte d'abandonner entièrement le système difficilement établi de l'art moderne. L'association AAV étant dissoute, il était devenu difficile de mettre en œuvre des initiatives. Dans ce contexte, le système de l'art académique prit une fois de plus l'ascendant sur la modernité et cela conditionna les décennies suivantes.

L'éducation artistique se plia à nouveau aux méthodes académiques –du moins, là où elle exista à nouveau–, et tous les travaux un tant soit peu modernes furent écartés des expositions officielles. Les artistes les plus novateurs étaient morts ou exilés, et ceux qui étaient restés sur place étaient soit bâillonnés, soit victimes de représailles. L'art moderne n'avait plus qu'à recommencer. Il existait malgré tout quelques modestes tentatives de rétablir des liens avec la situation d'avant-guerre. La fin des années 1940 et le début des années 1950 furent truffées de démarches pour la reconstitution du réseau d'art moderne. Mais sans le soutien des

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, erakundeek babesik gabe, ekimen klandestinoak eta zelatuak 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 indarberritzen 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.



Emen taldeak Gaurrekoei harrera egin zien Bilboko erakusketan eta, era berean, Orain Arabako taldeak aurreko biek 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. Carte de la galerie Studio, Bilbao.

21. Couverture du catalogue de l'exposition du groupe Gaur, 1966.



institutions, ces initiatives se limitèrent souvent à être clandestines et surveillées de près.

L'une des démarches de récupération du système de galeries fut engagée par la galerie Studio de Bilbao. Ouverte en 1948, peut-être prématurément, elle dut fermer ses portes dès 1952. Un échec commercial cuisant dans la Bilbao rétrograde de l'époque.

Bien des années passèrent jusqu'à la reprise du système de l'art moderne. De nombreuses initiatives des années 1940 et 1950 se mirent en place grâce à l'organisation des artistes, qui ne parvinrent pas pour autant à réorganiser le réseau du système de l'art. Même si l'art moderne reprenait des forces, les centres de formation demeuraient aux mains des franquistes. L'organisation d'expositions connut à peu près le même sort. Citons par exemple *L'exposition des 10*, organisée par un groupe d'artistes en opposition à l'Exposition de Noël de Saint-Sébastien. Après la disparition de la galerie Studio, il fallut attendre les années 1960 pour voir apparaître des galeries privées basques promouvant l'art moderne.

Les démarches de regroupement d'artistes furent nombreuses dans les années 1960, dont la plus célèbre fut Euskal Eskolen Mugimendua (le mouvement des écoles basques), lancée par Oteiza. Les groupes furent organisés par provinces du Pays Basque et commencèrent, en 1966, par l'exposition collective du groupe Gaur à Saint-Sébastien. Le groupe Emen, de Biscaye, accueillit le groupe Gaur à l'exposition de Bilbao et, de même, la groupe Orain d'Alava organisa une exposition avec les deux groupes susdits à Vitoria-Gasteiz. En Navarre, malgré quelques efforts, le groupe Denok ne vit finalement pas le jour, ce qui empêcha la poursuite du projet tel qu'il était prévu et sa clôture à Pampelune avec l'exposition des artistes de tous les groupes. De même, le groupe du Pays Basque Nord ne fut finalement pas créé. Les noms des groupes initialement prévus constituaient une phrase qui exprimait la volonté du mouvement des écoles basques : *Gaur emen orain denok batera* (Aujourd'hui, ici, maintenant, tous ensemble). Il s'agissait d'un programme complet visant à ranimer l'art moderne et à apporter du soutien aux artistes novateurs. Malgré l'échec du mouvement, cette volonté de s'organiser en groupe ne disparut pas dans les années qui suivirent et plusieurs groupes naquirent dans les années 1970 pour la

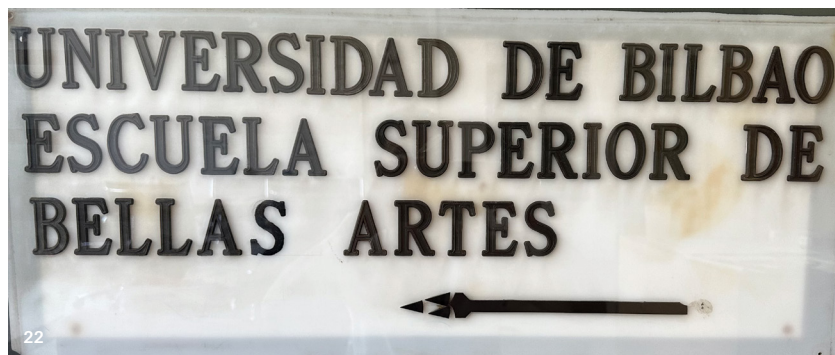


urteetan ere agertu zen taldeetan antolatze joera, eta 1970eko hamarkadan behin eta berriz azaldu ziren artisten helburu plastikoak eta sozialak bultzatzeko taldeak, esaterako: Nueva Abstraccion, Sue eta Indar.

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. Haiek 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 zien. 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

promotion des objectifs plastiques et sociaux des artistes, comme Nueva Abstraccion, Sue ou encore Indar.

D'autre part, si le système économique, dans l'ensemble, était du côté de Franco, il existait des entrepreneurs qui appréciaient l'art moderne. Le Navarrais Felix Huarte en faisait partie. Avec plusieurs membres de sa famille, il encouragea les arts plastiques, la musique expérimentale et d'autres formes d'art avant-gardistes durant les dures années du franquisme. La famille Huarte apporta son soutien à Oteiza, Basterretxea ou encore Ruiz Balerdi des années 1950 jusque dans les années 1970. Ils organisèrent des initiatives très intéressantes, comme les Rencontres de Pampelune de 1972.

C'est dans les années 1960 que l'art moderne intégra les systèmes officiels, notamment par les salles d'expositions et les collections des caisses d'épargne. Les expositions devinrent monnaie courante et, peu à peu, la critique dû se faire l'écho de ces expositions. La situation ne parvint pourtant pas à une réelle normalité pendant la dictature.

Des initiatives engagées par certains musées sont à souligner, telles que les démarches d'achat d'art moderne du Musée des Beaux-Arts de Bilbao et, plus tard, la composition par le Musée des Beaux-Arts de Vitoria-Gasteiz d'une collection d'art moderne espagnol. Malgré ces avancées, l'éducation artistique souffrait encore de lacunes importantes et les artistes et les acteurs culturels réclamaient à corps et à cris une solution. Une première occasion vit le jour au début des années 1970, avec la création de la cité universitaire du Pays Basque, requise depuis longtemps. L'École Supérieure des Beaux-Arts fut créée en 1969 et la première année scolaire débuta l'année suivante. Elle devint ensuite la Faculté des Beaux-Arts et trouva son siège dans le Campus de Leioa (Biscaye) en 1987, qui est devenu depuis une référence incontournable dans l'appréhension de l'art du Pays Basque.

Les changements dans le système de l'art du Pays Basque s'accrochèrent à la mort de Franco. La réinstallation des institutions autonomes éveilla une volonté de création d'un système de l'art autonome, mais le chemin ne fut pas sans embûches face aux puissants systèmes artistiques de France et d'Espagne. Par conséquent, les années 1980 furent une sorte de période d'actualisation. Il fallut couvrir les lacunes et inventer de nouvelles initiatives, dont un musée d'art contemporain, qui ne verrait finalement pas le jour. L'art moderne trouva dans les subventions et les prix des voies de promotion plus adaptées. En 1982, pour la première fois, le Gouvernement Basque organisa le prix Gure Arte, qui consista en la distribution de prix et l'exposition des travaux des artistes. La même année, la Députation Forale de Biscaye lança l'initiative Ertibil pour primer de jeunes artistes et organiser une exposition itinérante des artistes sélectionnés. La Députation Forale du Guipuscoa disposait en revanche depuis longtemps d'un concours des artistes émergents, plus connu sous le nom de Nobeles, qui, malgré quelques interruptions, se poursuivait jusqu'en 2018.

Parmi les organismes créés à l'époque, on ne peut pas omettre Arteleku, qui devint un centre et une institution dans l'éducation artistique informelle, la promotion de l'art et le développement de projets artistiques. Créé en 1987 par la Députation Forale du Guipuscoa, Arteleku conditionna la réflexion et la production sur l'art au Pays Basque. Il devint un modèle en tant que centre autonome et évolutif de l'art, jusqu'à sa disparition en 2014.



egokiagoak topatu zituen: dirulaguntzak eta sariak. 1982an, lehen aldiz, Eusko Jaurilaritzak 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 antolatzen. 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 erakundearen 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. Amerikako 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 erosteketei eta erakusketei dagokienez 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 Saez de Gorbea, Maya Agiriano, Javier San Martin, Adelina Moya, Fernando Golvano, Peio Agirre, Miren Jaio eta Haizea Barcenilla, besteren artean.

23. Arteleku.

23. Arteleku.



À l'opposé de l'humilité et de l'autonomie d'Arteleku, les années 1990 furent la décennie des grandes infrastructures. L'exemple le plus évident est celui du musée Guggenheim, inauguré en 1997 à Bilbao. Le projet éveilla de vifs débats, car après des années à faire la sourde oreille face aux demandes d'un lieu dédié à l'art contemporain, on avait finalement fait le choix d'un modèle de franchise. Ce débat déboucha sur la création en 2002 à Vitoria-Gasteiz du Musée Artium, le centre et musée contemporain du Pays Basque. Jusqu'alors, dans les années 1990, c'était la salle Amarica qui jouait à Gasteiz le rôle de promoteur et de producteur de l'art contemporain, mais à la construction d'Artium, elle fut vidée et on centralisa les lieux d'accueil de l'art contemporain dans ce musée. Dans ce même contexte de création d'infrastructure de grande envergure, citons la création en 2015 à Saint-Sébastien de Tabakalera, centre international de culture contemporaine.

Quant aux galeries d'art contemporain, elles connurent un parcours très irrégulier. De nombreux projets intéressants émergèrent entre 1980 et 2000, mais la crise économique et la puissance des grandes villes vida presque entièrement le Pays Basque de ses galeries. Certaines d'entre elles survécurent, mais les changements dans le monde de la commercialisation et des expositions d'art rendent aujourd'hui leur avenir incertain.

La critique, cette passerelle entre l'artiste et le public, hormis quelques exceptions, ne fut pas significative pendant la dictature. En revanche, dans les années 1980, elle se développa, par la plume de nombreux critiques qui exercèrent une influence considérable sur les artistes et le monde de l'art : Xabier Saez de Gorbea, Maya Agiriano, Javier San Martin, Adelina Moya, Fernando Golvano, Peio Agirre, Miren Jaio ou encore Haizea Barcenilla.

## 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 lekuri izan euskal kulturaren errepresentazio artistikoetan. Erabateko presentzia izan dute antzinatik, baina, orokorrean, egitura patriarkalaren balioak irudikatze 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.

## L'art et la société

L'art passe par la société et la culture dont il est issu. Les artistes vivant les besoins, les préoccupations, les conflits et les désirs de leur époque et de leur environnement, leur art est logiquement le reflet et le témoin de l'évolution de leur communauté. Cela dit, toutes les pratiques artistiques nées au sein des mouvements sociaux n'ont pas connu la même reconnaissance dans le récit historique. Si certaines nous semblent connues, car elles ont touché un large public, d'autres sont très peu connues aujourd'hui, car elles furent confidentielles à l'époque. Les querelles entre ombre et lumière, entre centre et marges, révèlent qu'il existe aussi un discours derrière l'histoire de l'art basque. Le récit historique qui nous est parvenu, comme tous les récits, est partiel, car il a considéré certains arts, artistes ou mouvements plus que d'autres. C'est précisément parce qu'il nous permet d'enrichir notre mémoire artistique qu'il est important de réaborder l'art d'hier et son histoire avec le recul d'aujourd'hui.

Nous avons évoqué au début de ce texte une volonté de créer une imagerie artistique qui reflèterait ou feraient référence aux travaux des artistes basques des différentes époques. Mais si on regarde ces tentatives d'élaboration de l'identité basque avec notre regard d'aujourd'hui, on constate une caractéristique récurrente au moins jusque dans les années 1970 : l'identité est organisée autour du paradigme de l'homme, tantôt bourgeois, moderne et passionné de culture, tantôt travailleur, traditionaliste et rude. Dans l'ensemble, l'homme blanc a été la figure ayant le plus reflété la communauté basque dans l'histoire de notre art. Cela ne veut pas dire que les femmes n'aient pas eu leur place dans les représentations artistiques de la culture basque. Leur présence a toujours été importante, mais, dans l'ensemble, elles ont reflété les valeurs du système patriarcal : garantes des valeurs chrétiennes du peuple basque, gardiennes de la famille et des enfants, éducatrices et, souvent, symboles de beauté et objets de désir des regards construits par le modèle patriarcal.

Bien que les représentations artistiques fondées sur la dichotomie des genres aient eu une place importante dans notre histoire de l'art, il existe depuis longtemps des œuvres qui sont allées à l'encontre de cette logique, comme les séries de photographies d'Eulalia Abaitua, qui ne furent pas considérées comme une pratique artistique à son époque. Au tournant du XXe siècle, elle tira le portrait à de nombreuses femmes travailleuses du Pays Basque, à la tâche, alors qu'elles cousaient des filets de pêche, labouraient la terre, vendaient du poisson, lavaient du linge ou transportaient des légumes. Ces photos abolissaient les frontières entre travaux de soin et tâches productives, entre passivité et action. Malgré un point de vue ethnographique, c'étaient bien les femmes qui étaient sujets et actrices de ces photos.

Une réflexion similaire peut être appliquée à la représentation de la diversité ethnique dans l'art basque, car le constat est clair : les valeurs traditionnelles, pures et convenables de la culture basque sont représentés par la blancheur de peau. Cependant, au fil du temps, les artistes basques ont souvent représenté d'autres cultures et ethnies, la plupart du temps pour refléter une société sauvage et non-civilisée et comme images de la passion

24. Eulalia Abaitua, *Agricultrices aux laïas*, vers 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: zurutasuna izan da euskal kulturaren balio tradizionalen, garbien eta onen eredua. 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 sentusualak 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 irudikatzeko bide berriak ireki zituztenak. Adibide esanguratsua da Mari Paz Jimenezena. 1940ko eta 1950eko hamarkadetan egin zituen pintura surrealisten tonu alaiak, 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.

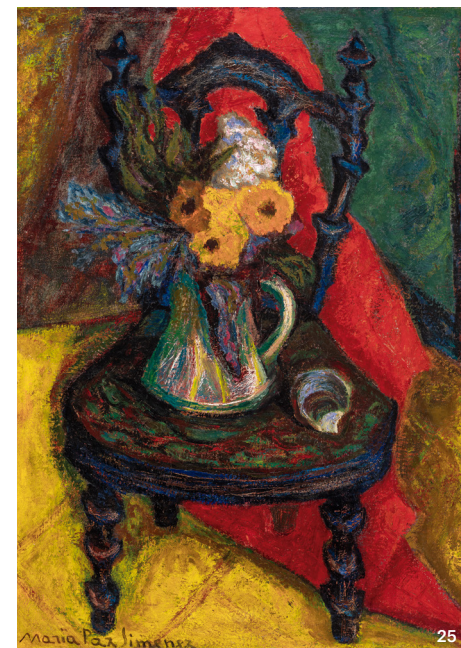
Jimenezen kasuan bezalaxe, XX. mendeko zati handi bateko Euskal Herriko artera hurbiltzerakoan aintzat hartu behar dugu Francoren diktadurak euskal gizartearen eta kulturaren izan zuen eragina. Erbestea, kartzela eta zapalkuntza eragin zituelako iraun zuen ia berrogei urteetan. Edonola ere, izan ziren aparatu menderatzaile hari desafio egin nahi izan zioten artista eta ekimen batzuk. Esaterako, 1960ko hamarkadan, Bizkaiko Estanda 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 kontzientziaztea zuten helburu, baina zabaltzeko errazak

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

25. Mari Paz  
Jimenez, *Chaise et  
fleurs*, 1947-1950.

ou du fantasme. On note un regard tourné vers « l'autre » dans différents travaux de peintres basques à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle. Comme beaucoup de peintres européens, les artistes basques montrèrent un intérêt pour les cultures et les sujets qui leur paraissaient exotiques. On peut citer entre autres les tableaux sur le Maroc de Francisco Iturrino, les portraits de Gustavo de Maeztu des Chinois qu'il avait rencontrés à Londres, ou encore les tableaux de Juan de Echevarria représentant les gens du voyage. Ces cultures étaient admirées car considérées comme originales, primitives et « plus vraies », exotiques, différentes et souvent sensuelles. Ce n'est pas un hasard si les représentants de ces cultures étrangères furent de belles femmes. En réalité, ces travaux nous informent non pas sur ces cultures étrangères mais sur le regard que les artistes basques de l'époque portaient sur ces cultures et leurs peuples. En effet, les représentations de ces « autres » cultures avaient très peu à voir avec les représentations que ces mêmes artistes proposaient de la culture basque.

Il existe malgré tout dans notre histoire de l'art des personnes qui tentèrent de se libérer des dynamiques de pouvoir entre les cultures et de représenter la diversité ethnique. Mari Paz Jimenez en est un exemple indéniable. Ses tableaux surréalistes des années 1940 et 1950 affichent



un ton joyeux, calme, joueur et onirique et mettent en scène des poupées marquées par leur couleur de peau. Ces poupées aux airs de marionnettes sont des gitanes, qu'on voit lire, dessiner ou jouer ensemble, actives et pleines de joie de vivre. Si ces travaux furent considérés à l'époque comme des images féminines et intimistes, notre perspective actuelle nous permet d'ajouter qu'il y avait dans son travail un propos politique, d'autant plus que Jimenez était elle-même d'origine gitane. Ses travaux surréalistes proposèrent une nouvelle représentation d'une culture placée dans une sphère subalterne à la société basque. Les « poupées » qu'elle peignait n'étaient pas

des femmes fatales comme les *flamencas* souvent représentées par le cinéma franquiste de l'époque, ni les sujets marginaux qu'elles avaient été jusque-là dans l'art académique. Les poupées de Jimenez proposent une représentation différente, libérée du regard patriarcal et eurocentré.

Comme pour Jimenez, toute approche de l'art du Pays Basque d'une grande partie du XXe siècle doit tenir compte de l'influence de la dictature franquiste sur la société basque. Le recours à l'exil, à la prison et à l'oppression permit au régime de perdurer près de quarante ans. Il exista cependant des artistes et des initiatives qui tentèrent de défier cet appareil despotique. Ainsi, dans les années 1960, le groupe Estanda Popular naquit en Biscaye, aux alentours de Bilbao. Cette antenne d'un



ziren grabatuak diseinatu eta Bilbo inguruko auzo xumeetan banatzeko saiakera garesti ordaindu zuten: Ibarrola eta Dapena espetxeratuak izan ziren alderdi komunista 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 berrakibatze 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 praktikak funtsezkoak izan ziren garaiko eta hurrengo belaunaldietako artistentzat. Gizartean proiektu pedagogiko berritzaileak aplikatzea, euskal arteak eta kulturak autonomia izatea edota gizartea artistikoki heztearen izan ziren Oteizak artista eta teoriarari gisa izan zituen kezka nagusienetako batzuk. Baina atzean bazegoen beste ideia irma 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 Ameztoy, Jose Luis Zumetarako 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

mouvement artistique espagnol comptait, entre autres, Agustin Ibarrola, Maria Franciska Dapena et Dionisio Blanco –des militants communistes pour la plupart-. Ils avaient pour objectif d'éveiller par l'art les consciences de la classe ouvrière basque, mais ils payèrent cher leur tentative de concevoir des gravures faciles à diffuser et de les distribuer dans les quartiers modestes des environs de Bilbao : Ibarrola et Dapena furent emprisonnés pour appartenance au parti communiste. Malgré tout, la tendance stylistique qu'on peut définir comme réalisme social connu des partisans sur la scène artistique du Pays Basque. Ainsi, dans le bassin de Pampelune, les travaux d'Isabel Baquedano des années 1960 montrent l'écho de ce langage plastique critique, puisqu'elle aborda, entre autres, le conflit entre les nouveaux comportements consuméristes venus de l'étranger et les normes morales du franquisme.

Dans ce même contexte, d'autres artistes choisirent une nouvelle voie pour défier le franquisme : la promotion d'initiatives pour la réactivation de la culture basque. Le mouvement Euskal Eskolaren Mugimendua (mouvement des écoles basques), créé en 1966, peut être associé à cette volonté de faire face à l'oppression. De nombreux artistes biscayens et navarrais y travaillèrent, dont les célèbres Jorge Oteiza, Eduardo Txillida, Nestor Basterretxea, Juan Mieg, Alberto Schommer et bien d'autres. L'objectif ultime du mouvement était de rassembler les artistes des sept provinces et de ressusciter la culture basque grâce à la nouvelle force de l'union. Le mouvement était organisé en sous-groupes provinciaux, et c'est le groupe guipuscoan Gaur qui fut le plus actif et qui demeure le plus célèbre aujourd'hui, entre autres raisons parce que ses membres affichèrent un engagement partagé, parce que les artistes qui avaient rencontré le plus grand succès à l'international faisaient partie de ce groupe, ou encore parce qu'on pouvait identifier parmi ses membres une cohérence stylistique, par la présence importante de la sculpture et de l'abstraction. Même si le mouvement s'arrêta en 1969, les propositions théoriques et pratiques de son fondateur principal, Jorge Oteiza, restèrent fondamentales pour les artistes de l'époque et des générations suivantes. L'artiste et théoricien Oteiza instaura ainsi le souci de l'application de projets pédagogiques innovants dans la société, l'autonomisation de l'art et de la culture basques ou encore l'éducation artistique de la société. On pressentait déjà en arrière-plan une autre idée fondamentale à laquelle les artistes basques resteraient longtemps attachés : l'art était capable de transformer la société.

De nombreux artistes de cette époque et des générations suivantes suivirent le fil de cette idée, malgré la présence encore vivace du franquisme et de sa machinerie. Ainsi, dès qu'ils sentirent que la fin de la dictature était proche et que les initiatives sociales en faveur de la culture basque arrivèrent peu à peu dans l'espace public, de nombreux artistes basques participèrent à ces démarches et commencèrent à créer et à alimenter l'imagerie basque par des affiches qui défendaient la protection de la langue basque ou les ikastola, écoles immersives en langue basque, par exemple. Ils créèrent différentes identités visuelles et élaborèrent des designs pour des partis et des mouvements politiques, participèrent à toutes sortes d'initiatives et marches sociales, notamment pour la cause écologiste. Ainsi, Txillida créa un logo contre les centrales nucléaires, alors que Bixente Ameztoy, Jose Luis Zumeta et Arrastalu conçurent la fresque *Lemoiz gelditu* (arrêtez Lemoiz). Ces créations qui intégraient l'espace public composaient une imagerie que nous relierons aujourd'hui à une certaine époque. Dans le même temps, une typologie précise d'artistes se développait sur la scène



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 arrazializatuak edo normetatik ateratzen

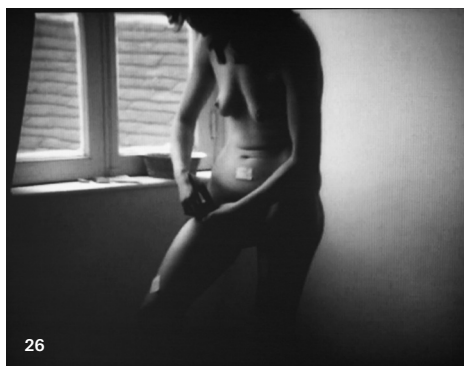
**26.** Esther Ferrer, *Acciones corporales [Gorputzeko ekintzak]*, 1975.

**27.** Itziar Elejalde, *Penelope*, 1980.

**26.** Esther Ferrer, *Actions corporelles [Gorputzeko ekintzak]*, 1975.

**27.** Itziar Elejalde, *Pénélope*, 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

culturelle basque : celle de personnes impliquées dans les événements sociaux basques. C'est ce qui est inscrit dans notre histoire de l'art.

Nous pensons pourtant que cette dernière idée mérite d'être affinée. En affirmant que les artistes basques étaient activement engagés pour les causes sociales du pays, on avance en quelque sorte que, précisément pour cette raison, certains artistes étaient plus pertinents ou plus intéressants que d'autres pour alimenter notre mémoire artistique. Or, on peut se demander si, dans ce contexte de fin du franquisme et des années de transition, tous les corps avaient les mêmes capacités ou les mêmes opportunités de s'afficher, en public, face au monde et de façon active dans ces initiatives qui avaient lieu dans l'espace public. En effet, à cette époque, les femmes, les personnes racisées ou éloignées de la norme rencontraient de nombreux obstacles symboliques qui les empêchaient de faire partie de cette typologie d'artistes. Il existe pourtant des artistes femmes qui œuvrèrent pour les mouvements sociaux et qui créèrent de l'art de nature politique, mais notre histoire de l'art n'en a pas suffisamment tenu compte, ce qui les a laissées à la marge de la mémoire pendant de longues années.

C'est ce qui est arrivé, par exemple, à l'art d'une certaine époque qui abordait le féminisme. Notre regard actuel nous permet d'établir le lien entre les travaux de nombreuses femmes artistes de la deuxième moitié du XXe siècle et les principes féministes, puisqu'il s'agissait d'œuvres qui critiquaient la position attribuée aux femmes par la société, qui mettaient en lumière des expériences jusqu'alors passées sous silence ou qui rejetaient les représentations canoniques de la féminité. Si certaines artistes, élevées sous le franquisme, se rapprochèrent du féminisme inconsciemment ou intuitivement, d'autres, comme Esther Ferrer, découvrirent à l'étranger l'influence du féminisme. À partir des années 1970, à mesure que le mouvement féministe commençait à s'articuler au Pays Basque, de nombreuses artistes intégrèrent consciemment ces idées théoriques et politiques dans leur pratique artistique. Beaucoup d'entre elles conçurent même des affiches et logos du mouvement. Ainsi, lors des Deuxièmes Rencontres des Femmes d'Euskadi en 1984 à Leioa, l'œuvre *Penélope* d'Itziar Elejalde fut installée sur la scène. Cette œuvre fait référence, par des recours symboliques, aux injustices, oppressions, obstacles et privations de liberté accumulées à travers l'histoire autour de la féminité.

Le mouvement féministe apporta également avec lui les revendications sociales de la liberté et de l'orientation sexuelles au Pays Basque, et ces préoccupations intégrèrent l'art à partir des années 1990. Les tableaux peints par Juana Cima au début de la



izana. Obrak, errekurtsio 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 Cimak 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 Espaliúk Donostian egin zuen *Carrying* akzioa, 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, *Fierce et Kabala*, 2019.

**28.** Juana Cima, *Situation de rêve endormie*, 1981.

**29.** Erreakzioa-Reacción, initiative artistique de Yolanda de los Bueis, Estibaliz Sadaba et Azucena Vieites, 1995.

**30.** Izaro Ilegi, *Fierce et Kabala*, 2019..



décennie en sont de magnifiques exemples, car elle fait des expériences amoureuses, amicales et affectives des femmes amantes des sujets artistiques. Un autre exemple marquant de la situation sociale et artistique de l'époque est l'action *Carrying*, organisée en 1992 par Pepe Espaliú à Saint-Sébastien. En pleine crise du SIDA, il mit en scène dans l'espace public les tabous sexuels de la société, l'homophobie, les corps marginalisés ou le tabou des travaux de soin.

La nature hétérogène de la scène artistique basque à partir des années 1990 rend difficile l'identification de lignes communes parmi les travaux

des artistes. Avec l'évolution de la société, la production artistique liée aux genres, au défi des corps et des identités différentes ou à la conscience féministe a connu un développement important, ainsi que la subjectivité et l'autoréférence des artistes. Les artistes basques ont énormément abordé dans leurs travaux la migration, la crise mondiale ou la critique du système de l'art et de sa précarité. Avec la révision de l'histoire du pays et de sa mémoire artistique, les réflexions sur la mondialisation et les réseaux sociaux ont également été très présents dans les travaux des artistes basques. Cette scène multiple s'est par ailleurs caractérisée par l'expérimentation de différents formats et techniques et par le croisement des nouvelles technologies et des techniques artistiques traditionnelles.







## 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 mendearen inguruko artikulua idatzi ditu aldizkari zientifikoetan eta bestelako argitalpenetan, eta ikerketa-egonaldiak egin ditu atzerriko unibertsitateetan. Era berean, hainbat erakusketa-proiektutan parte hartu du komisario gisa.

Titulaire d'un doctorat en Histoire de l'Art (UPV-EHU) et professeure à la Faculté des Beaux-Arts de la même université. Ses principaux axes de recherche sont la critique féministe et les études de genre dans le domaine de l'Histoire de l'Art, ainsi que l'analyse des croisements entre discours et politiques culturelles. Elle a écrit différents articles sur l'art au Pays Basque au cours de la seconde moitié du XXe siècle et a réalisé des résidences de recherche dans plusieurs universités étrangères. Elle a exercé comme commissaire dans plusieurs projets d'expositions.

## 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*, *Berrian* eta *Gara* egunkariko *Mugalari* gehigarrian arte kritika idatzi du. *Gure Artea 2006* (2006) eta *Bilbea eta Hari askeak: euskal artearen bi bildumen arto elkarriketa* (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.

Titulaire d'une licence en Histoire de l'Art à l'Université de Valencia et d'un doctorat en Histoire de l'Art à l'université EHU/UPV. Il est aujourd'hui professeur d'Histoire de l'Art à la Faculté des Beaux-Arts de l'EHU/UPV. Il a écrit des critiques d'art dans différents médias comme *Egunkaria*, *Berria* ou le supplément *Mugalari* du journal *Gara*. Il a organisé les expositions *Gure Artea 2006* [Notre art 2006] (2006) et *Bilbea eta Hari askeak: euskal artearen bi bildumen arto elkarriketa* [Trame et fils libres: dialogue entre deux collections de l'art basque] (2014). On trouve parmi ses publications l'ouvrage *Raemaekerssen Marrazkiak: Britainiar propaganda Espainian eta Euskal Herrian Lehen Mundu Gerran* [Dessins de Raemaekers : Propagande britannique en Espagne et au Pays Basque durant la Première Guerre Mondiale] (2012) publié par le service éditorial de l'EHU/UPV et *Maite ditut Maite. Transmisioa XX. mendeko Euskal herriko artean* [Je les aime. Transmission dans l'art du Pays Basque du XXe siècle] (Edo!, 2017). Il est membre du groupe de recherche Mémoire Historique dans les Littératures Ibériques (MHLI).

## KREDITUAK / CRÉDITS

**Euskal Kultura sailaren edizioa**  
**Édition de la Collection Culture Basque**  
Etxepare Euskal Institutua

**Testua / Texte**  
Ane Lekuona – Ismael Manterola CC BY-NC-ND

**Frantsesezko itzulpena**  
**Traduction française**  
Nahia Zubeldia

**Edizioa / Édition**  
Miriam Luki Albisua

**Maketazioa / Mise en page**  
Infotres

**Diseinua / Conception**  
Mito.eus

**Azaleko irudiak / Images de couverture**  
Azucena Vieites, *Remake of the Weekend* serietik, inpresio digitala, 2002  
& Aurelio Arteta, *Miren*, 1917 – Kutxa Fundazioa Bilduma  
Azucena Vieites, de la série *Remake du Week-end*, impression numérique, 2002  
& Aurelio Arteta, *Miren*, 1917 – Collection Kutxa Fondation

**Argitalpen urtea / Année de publication**  
2024

## Argazkiak / Photos

1. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
2. Arabako Arte Ederretako Museoko agiritegi fotografikoa / Archives photographiques du Musée des Beaux-Arts de l'Alava © argazkiarena: Arabako Arte Ederretako Museoa / photo : Musée des Beaux-Arts de l'Alava
3. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
4. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
5. © Nestor Basterretxea, VEGAP, Donostia, 2023. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
6. © Arte Ederren Bilboko Museoa – Museo de Bellas Artes de Bilbao / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
7. Artium Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoko Bilduma, Gasteiz / Collection du Musée d'Art Contemporain du Pays Basque. Musée Artium. © Gert Voor in't Holt
8. Artium Museoaren Bilduma, Eusko Jaurilaritzako Kultura eta Hizkuntza Politika Sailarekin batera Bilduma Partekatua baitan eskuratua / Collection du Musée Artium acquise dans le cadre de la Collection Partagée avec le Département de Culture et de Politique Linguistique du Gouvernement Basque, Vitoria-Gasteiz. © Gert Voor in't Holt
9. © Arte Ederren Bilboko Museoa / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
10. Marta Lizarraga – Donostiako Club Nautikoa / Club Nautique de Saint-Sébastien
11. Gari Artola – INESFERA
12. © Arte Ederren Bilboko Museoa / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
13. FOTO GÓMEZ
14. © Arte Ederren Bilboko Museoa / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
15. Iñaki Arrieta Baro
16. © Baiona, Bonnat-Helleu Museoa, negatiboa A. Vaquero / © Bayonne, Musée Bonnat-Helleu, négatif A. Vaquero
17. © Arte Ederren Bilboko Museoa / Musée des Beaux-Arts de Bilbao
18. Juan de la Encina (1919): *La Trama del Arte vasco*. Bilbo: Editorial Vasca argitaletxea/ Juan de la Encina (1919): *La Trama del Arte vasco* [La Trame de l'Art basque]. Bilbao : éditions Editorial Vasca
19. *Arte Vasco* aldizkariaren azala, EHUko Arte Ederretako Fakultateko liburutegia / Couverture de la revue *Arte Vasco*, Bibliothèque de la Faculté des Beaux-Arts EHU/UPV
20. Sala Studio (1948-1952) Una aventura artística en el Bilbao de posguerra. Bilboko Arte Ederren Museoaren erakusketaren katalogoan ageri da, 2008 / Publié dans le catalogue de l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Bilbao, 2008
21. Gaur erakusketaren katalogoa, Barandiaran galeria (editorea), 1966. © San Telmo Museoa. Donostia / Catalogue de l'Exposition Gaur, Galerie Barandiaran (éditeur), 1966 © Musée San Telmo, Saint-Sébastien
22. Bilboko Arte Ederren Fakultatea / Faculté des Beaux-Arts de Bilbao
23. Bilboko Arte Ederren Fakultatea / Faculté des Beaux-Arts de Bilbao
24. Eulalia Abaitua / Bilboko Euskal Museoa / Musée Basque de Bilbao
25. © San Telmo Museoa. Donostia / © Musée San Telmo, Saint-Sébastien
26. © Esther Ferrer, VEGAP, Donostia, 2023. Artium, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoko Bilduma / Collection du Musée d'Art Contemporain du Pays Basque. Musée Artium © Gert Voor in't Holt
27. Artium, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoko Bilduma/ Collection du Musée d'Art Contemporain du Pays Basque. Musée Artium © Gert Voor in't Holt
28. Artium Museoaren Bilduma, Eusko Jaurilaritzako Kultura eta Hizkuntza Politika Sailarekin batera Bilduma Partekatua baitan eskuratua / Collection du Musée Artium acquise dans le cadre de la Collection Partagée avec le Département de Culture et de Politique Linguistique du Gouvernement Basque, Vitoria-Gasteiz ©Gert Voor in't Holt
29. Bilboko Arte Ederren Fakultateko liburutegia / Bibliothèque de la Faculté des Beaux-Arts 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 ordezkaritzak gertuko bidelagun ditugu.

## **Institut Basque Etxepare**

L'Institut Basque Etxepare est une entité publique dont l'ambition est de promouvoir et de faire connaître la langue, la culture et la création basques à l'international et de construire à travers elles des relations durables avec d'autres pays et cultures. Pour ce faire, nous encourageons des activités artistiques de qualité et favorisons la mobilité des créateurs et créatrices, des artistes et des professionnels des secteurs culturels, ainsi que l'enseignement de la langue et de la culture basques. Nous promovons également la collaboration avec des acteurs internationaux des domaines culturel et universitaire. Nous travaillons sur tous ces aspects en étroite collaboration avec les délégations de la Communauté Autonome Basque à l'étranger.







**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 joritu, 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 eraikitze eta solaserako, kulturen artean elkar aditzen lagunduko diguten elkarriketa berriei bide emateko.

Les européens partageons un riche héritage culturel issu de siècles d'échanges et de flux migratoires. La diversité linguistique et culturelle est une des principales valeurs de l'Europe à laquelle toutes et tous participons avec notre spécificité. BASQUE. est le reflet d'un pays (la terre de l'euskara), d'une histoire, d'une façon d'appréhender le monde, la nôtre. L'expression d'une culture fière de ses racines, qui a su englober la tradition et la modernité pour offrir un nouveau regard. BASQUE. est une fenêtre d'où nous pouvons nous pencher pour découvrir la culture et la création contemporaine basque à travers la musique, la danse, le théâtre, le cinéma, la littérature, l'art... Et sa langue, l'euskara. Et en même temps, un lieu ouvert à la créativité où nous nous pouvons partager, jeter des ponts et générer de nouvelles conversations qui contribuent au dialogue entre les cultures.

**EUSKADI**  
BASQUE COUNTRY



EUSKO JAURLARITZA  
GOBIERNO VASCO



ETXEPARE  
EUSKAL  
INSTITUTUA



EUROREGION  
EUROESKUALDEA  
EUROREGION  
NOUVELLE REGION - EUSKAL KONTAKIA  
NUEVA REGION - EUSKAL KONTAKIA  
NUEVA REGION - EUSKAL KONTAKIA