

Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)

(Transit (sculpture, objects, premises))

Moraza, Juan Luis

Univ. de Vigo. Fac. de Bellas Artes. Dpto. Escultura.

Rua da Maestranza, 2. 36002 Pontevedra

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 65-102]

Recep.: 07.01.08

Acep.: 07.01.08

Las transiciones no lineales entre estatuaria y escultura, entre escultura y objeto, entre objeto e instalación, develan un flujo formal, temático, estilístico, material e ideológico muy diverso que en el contexto vasco supondrá además el tránsito entre tres generaciones interconectadas: (1) la generación de la Escuela Vasca, (2) la generación del 68, y (3) la generación del 86.

Palabras Clave: Escultura. Objeto. Instalación. Abstracción. Conceptualismo. Naturalismo sumergido.

Estatuagintza eta eskulturaren, eskultura eta objektuaren, objektua eta instalazioaren arteko trantsizio ez-linealak fluxu formal, tematiko, estilistiko, material eta ideologiko anitza agerrarazi zuen, eta euskal testuinguruan lotura duten hiru belaunaldiren arteko igarotzea ekarriko zuen: (1) Euskal Eskolaren belaunaldia, (2) 68ko belaunaldia eta (3) 86ko belaunaldia dira horiek.

Giltza-Hitzak: Eskultura. Objektua. Instalazioa. Abstrakzioa. Kontzeptualismoa. Ezkutuko naturalismoa.

Les transitions non linéales entre statuaire et sculpture, entre sculpture et objet, entre objet et installation, dévoilent un flux formel, thématique, stylistique, matériel et idéologique très divers qui représentera en plus dans le contexte basque le transit entre trois générations interconnectées: (1) la génération de l'Ecole Basque, (2) la génération de 68, et (3) la génération de 86.

Mots Clés: Sculpture. Objet. Installation. Abstraction. Conceptualisme. Naturalisme submergé.

“Mi mano se acerca a tu cara desde, digamos, medio metro de distancia. Lentamente. Hay un espacio, muy pequeño, en que mis dedos sienten tu calor sin llegar a tocarte. Unos milímetros más y te toco. Unos milímetros menos, y dejo de sentir el calor. Es un lugar muy preciso. No es un espacio ambiguo (o estoy en él, o no lo estoy), pero sí de tensión. Y es un lugar común, ni sólo tuyo, ni sólo mío. Si tú te colocas una máscara, por muy fina que sea, esa frontera, y con ella lo común y la tensión, desaparecen. [...] El concepto de límite recoge la mejor manera en que las matemáticas han sabido describir ese acercarse lo más posible a algo sin llegar a tocarlo”¹.

“El efecto de verdad no es más que una caída del saber”².

“La obra como obra instala un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo”³.

Un texto sobre el arte contemporáneo en Euskadi debería quizá no serlo: no ser texto sino en el sentido barthesiano, como el tejido que las obras por sí mismas entrelazan. Cada obra existe en la red contextual de su “instalación” –en el museo, en la Historia, en la propia biografía artística del autor, en el arte, en la vida, en la sociedad y en la cultura de su presente espacial y temporal ... Su instalación remite a la cualidad fenomenológica de la obra de arte –como presencia y como aquello que hace posible una presencia–, que simultáneamente revela y oculta, que es irrefutable y persuasiva, verdad y no-verdad⁴... Es necesariamente una verdad problemática, crítica, que se desautoriza a sí misma; La invisibilización, el ocultamiento de su artificio es la garantía de eficacia de una técnica de convencimiento, de producción de “efectos de verdad”. La obra sería aquello que establece esa verdad, haciéndose invisible como técnica de instalación. Por eso, esta instalación de la obra es un instalarse de la obra como instalación de aquello que la nombra como obra: la obra instala y se instala en el relato, en el tejido de la historia. Es este el doble núcleo central de la dimensión gnoseológica del arte: el arte como verdad –como productor de “efectos de verdad”–, y como saber –destructor “antinaturalista” de esos efectos...

La instalación es el tránsito de la obra a aquello en lo que se convierte. Ella misma es el tránsito de esta instalación. Pero el tránsito no es un movimiento diacrónico que trasciende el presente a través del pasado –en el recuerdo– o a través del futuro –en la previsión. El tránsito es un movimiento sincrónico que conduce del presente al presente. No se trata de establecer equivalencias o diferencias entre momentos, periodos, o acontecimientos señalados como definitivos, sino de apreciar la parcialidad de esas definiciones que eluden la centralidad de la transformación sobre el aserto, de lo real sobre su representación. El tránsito se convierte así en una filosofía del presente –entendido como

1. Capi Corrales: “Bocetos Matemáticos”. en J.L. Moraza (2006) Formas del límite. Málaga. CEDMA: 23

2. J. Lacan (1975) *El reverso del psicoanálisis*. Seminario VII.: Buenos Aires. Paidós. p. 202

3. M. Heidegger. (1996) *El origen de la obra de arte*. Madrid. Alianza. p. 75

4. “la recíproca oposición de revelación y ocultamiento, le corresponde lo que aquí denominaremos instalación (Einrichtung)” *Ibid.* pp. 73.74

momento, no como instante, límite y no como una frontera⁵– y por ello en una filosofía de la presencialidad –lo que remite tanto a la condición material y fenoménica de las cosas del mundo, como a la comparecencia de un sujeto presencial, en un presente temporal, cultural, tecnológico, estético...

Tratar entonces de la producción objetual en el arte contemporáneo supone tratar de los tránsitos entre la escultura, el objeto y la instalación, y recíprocamente, este tratamiento transitivo de la instalación permite recorrer simultáneamente la transición de los textos generados sobre y desde ellas. Saber nos compromete a permitir la presencialidad de los tránsitos: entre el pensamiento y la acción, entre el fin y el medio, entre la imaginación y la producción, entre una y otra generación, entre los avatares de un proceso creativo y el establecimiento de un estilo ...todo fenómeno de creación se produce mediante un tránsito que no es el periodo estacionario entre dos estados, sino el modo natural de ser de la transformación. El tránsito es también la intermediación: entre a obra y su interpretación, entre la recepción y la evaluación, entre e autor y el propietario, entre la obra y el museo, entre la obra y la historia... Por eso el tránsito es el espacio diálogo, de la traducción, la transición entre uno y otro idioma, entre uno y otro lenguaje, pero también entre la lengua y el habla, entre la emisión y la recepción: deconstrucción ... El tránsito desautoriza teórica y prácticamente los axiomas de cualquier teoría de la interpretación clásica que remita a una supuesta identidad totalizante y totalizable de las obras independiente de la semiosis que las deconstruye⁶.

1. CRONOLOGÍA

Una lógica del tiempo advierte en la producción objetual del arte en el País Vasco un flujo de tránsitos culturales, de modos de sentir, de producir y de interpretar el arte. En esos tránsitos, los artistas pasarán de hacer girar sus elaboraciones alrededor de la noción de arte, a la de cultura; de la noción de modernidad a la de postmodernidad, de la noción de evolución a la de transgénesis, del autodidactismo al espíritu universitario, de la pasión del genio a la profesionalización del gestor, de la preocupación por lo público a la preocupación por lo privado, de la utopía a la anomalía, de las preocupaciones formales a las preocupaciones contextuales, de una perspectiva local a una perspectiva global, de la mitología a la información, del paisaje natural, al paisaje mediático, de la tierra a la telaraña de amplitud mundial (www)... En esta cronología, los cambios en la producción material serán simultáneos a las transformaciones culturales.

5 Cfr. M. Perniola (1998) *Transiti. Filosofia e perversione*. Roma. Castelvecchi.

6. El tránsito es también desplazamiento, "diferencia" (DERRIDA, J.: *Tener oído para la filosofía*. Entrevista con Lucette Finas. en *Anthropos*. op. cit. p. 83), -en el doble sentido derridiano de postergación y diferenciación; y "diferencia" (M. Perniola (1998) *Transiti. Filosofia e perversione*. Roma. Castelvecchi. op. cit.: 137), no como forma originaria de la diferencia, sino como una de sus formas expúreas, aquella ligada a la transmisión. Ello supone una reevaluación del objeto que permite explicar la práctica artística presente más allá de categorías dimensionales o hermeneúicas: los tránsitos entre escultura, objeto e instalación no suponen sino esta labor de *diferencia* que retroactivamente se ejecuta sobre la relación y el relato de la historia, y de *diferencia* que introduce una discontinuidad en la lógica de las identidades.

I	1950	Equipo de construcción de la Basílica de Aranzazu (Oiza, Laorga, Oteiza)
	1954	(Basterretxea, Pascual de Lara, Javier M ^a de Eulate, Ibarrola, Chillida)
	1955	Bienal Hispanoamericana de Arte. Madrid
	1957	Oteiza gana la Bienal de Sao Paulo; Chillida gana la Bienal de Venecia Equipo 57
	1966	GAUR, EMEN, ORAIN, DANOK Escisión entre ETA y ETA-berri
	1967	Estado de Excepción.
	1968	1 ^a víctima mortal de ETA
II		Grupo SUE
	1969	Escuela de Deva (1969-72) Apertura de la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao Juicios de Burgos
	1970	Exposición "Pintura y Escultura Vasca Contemporánea (México, 1970)
	1971	I Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo. Aparición del vídeo como medio expresivo
	1972	Encuentros de Pamplona Exposición "Arte Vasco"
	1973	Certamen Vasco Navarro (CAM, 1973-79) II Muestra de Artes Plásticas de Baracaldo.
	1975	Muerte de Franco
	1977	Constitución Española Primeras Elecciones Generales Primer Gobierno Vasco
	1978	Exposición "Euskal Artea". Surgimiento del PUNK Exposición "Erakusketa"
	1979	Intervención de Oteiza en la Escuela Superior de Bellas Artes. Conversión en Facultad de Bellas Artes de Bilbao.
	1980	Exposición "La trama del arte Vasco"
	1982	Fundación de la Asociación de Artistas Vascos. Euskal Artisten Elkartean ARTEDER82
	1983	Desmantelamiento de Euskalduna Exposición "Bilbao".
II	1984	Exposición Mitos y Delitos
	1986	Exposición de OTEIZA en La Caixa, Madrid.

(y)	1987	Apertura de ARTELEKU GURE-ARTE
	1990	Recrudescimiento del terrorismo etarra
	1991	Guerra del Golfo Exposición del taller de Angel Bados en ARTELEKU
	1993	Exposición Pandoraren Kaxa. Basauri.
	1995	Exposición del taller de Angel Bados y Txomin Badiola en ARTELEKU Espacio Abisal, CONNSONI
	1996	En Canal Explosión de Hipercor Exposición Travesías Liminares
	1997	Asesinato de Miguel Angel Blanco Inauguración del Museo GUGGENHEIM-BILBAO
	1998	Tregua de ETA INTERNET Procesos de globalización
	2000	Expectativas de clonación humana Telefonía móvil Exposición "GAUR, HEMEN, ORAIN" 11 de septiembre. Atentado en Nueva York.
	2001	Goggle Exposición "Mientras tanto ...en otro lugar"
	2003	11 de marzo. Atentado en Madrid
	2004	Recrudescimiento del clima parlamentario MANIFESTA
	2007	Exposición "incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en el PV." Exposición "Chacun á son goût"

2. ESCULTORES EN EUSKADI

"¿puede cantarse en Francia una canción de amor etíope?"⁷.

"la oscuridad de nuestro pasado vacío se proyecta sobre nuestro presente ensombreciéndolo, mientras ilumina nuestro futuro desmesuradamente. A menudo padecemos una visión alucinada de nosotros mismos, el vértigo de una enormidad"⁸.

Para muchos, la escultura es la aportación más significativa que el País Vasco ha hecho a la cultura contemporánea internacional. Desde Mogrovejo o

7. Clifford Geertz (1997) *El antropólogo como autor*. Barcelona. Paidós. p. 145.

8. Pedro Manterota (1983) *Garraza*. Barcelona. Museo de Cerámica.

Durrio, hasta Iglesias, Badiola o Aranberri, pero sobre todo a través de Oteiza y Chillida, un siglo entero de escultores localizarán Euskadi como foco cosmopolita de creación. De hecho, el éxito internacional de Chillida, y el influjo de Oteiza, son sólo los exponentes más visibles de un sustrato de escultores de proporciones improbables en cualquier otro contexto. Un sustrato alimentado sin duda por la fuerza de esos dos artistas alrededor de los cuales ha existido y existe un nutrido grupo de escultores que de forma orgánica habrán supuesto un lugar de encuentro generacional, ideológico y estilístico. No resulta sencillo comprender las razones de esta copiosa intensidad de escultores en un ámbito geográfico relativamente pequeño. Hay sin duda un efecto de transmisión que fomenta las vocaciones escultóricas desde la propia fuerza creativa de los escultores. Hay quien ha creído entender que la fuerte materialidad de la Escultura conviene a la intensidad existencial de una sociedad en la que la vivencia de los procesos de transformación industrial, los avatares políticos, las luchas de reivindicación y de identidad, la terribilidad del terrorismo, componen un paisaje social denso y presente. Hay también quien ha creído apreciar razones ligadas a una sensibilidad cultural ligada a la vivencia de un paisaje montañoso y húmedo, en el que la piedra y la madera naturales se completan con el hierro presente por una ancestral industria metalúrgica, muy presente en la historia del país vasco. La ausencia de esos paisajes llanos, horizontales, visuales, característicos de la meseta, frente a una experiencia paisajística de cosas cercanas, propenderían a una sensibilidad objetual y una especialidad más vertical que visual. De acuerdo a ello, el pueblo vasco tendría predilección por el signo, más que por la imagen icónica⁹. Y Oteiza habrá propuesto recuperar –desde una etimología especulativa– el nombre de Eskuadi para lo que hoy se denomina Euskadi, apelando a la centralidad de la mano (esku) como encrucijada entre la inteligencia y la fuerza. En efecto, “esku” es el vocablo para “mano”, “eskuin” es la mano derecha, y “esku okerr” es la mano torpe, la izquierda (“ezquer”)... Y a la propia palabra “escultura”, cuyo origen (indoeuropeo skel) remite a la acción de cortar, y del cual derivan palabras como escalpelo y esculpir. ...Referencia a un origen en el que el lenguaje estaba compuesto de gestos, pero también a la naturaleza corporal del lenguaje y la inteligencia¹⁰.

“esku-ara: forma, según, modo, modo de la mano (pero no gesticuleo), según la mano, como lengua de la mano, pero como lengua correspondiente a la comunidad que se expresa o se ayuda con la expresión de u mano, pintando con la mano, que es la mano del pintor la que está etimológicamente, en poderosa y bellísima metáfora dentro de la voz esku-ara. Esku-ara, esk(U)era, lengua del artista”¹¹.

9. Cfr. J. Plazaola (2003) *Escultores vascos en el siglo XX*. Lasarte. Ostoa.

10. “entre los dioses indiferentes a las tabillas y los hombres comprometidos en sus prácticas escriturales, la Escritura se concede a un héroe. Su nombre: Palemedes, epónimo de su habilidad. Palame es la palma de la mano que coge, que aprehende y también que fabrica; la mano y sus contornos, el gesto de la mano, el del alfarero en su torno, el del timonel dirigiendo la barca; la mano inventiva e instrumental con las técnicas y los saberes. Palemedes, hábil en todos los campos, es todo lo contrario del despistado.” M. Detienne (1989) *La escritura de Orfeo*. Barcelona. Península: 84.

11. J. Oteiza (1983) *Ejercicios Espirituales en un túnel*. Zarautz. Ordago: 402.

Independientemente de las razones más o menos razonables o delirantes que puedan establecerse, esa profusión de “escultores en Euskadi” es un hecho en el siglo XX. La biología cognitiva y la epistemología contemporánea darán la razón al origen manual e intencional de la inteligencia, y en las “extensiones” de la mano, las transiciones, de la mano al lenguaje, de la mano al instrumento manual y después mecánico, y más tarde telemático –herramientas, lenguaje– veremos también las derivas del arte, y de forma particular, las del arte contemporáneo en Euskadi.

3. ADSCRIPCIONES Y TRADICIONES

“un gran número de europeos se dedicaron a excavar sus propios orígenes nacionales; los franceses buscaban vestigios de los galos; los ingleses, a los antiguos bretones; los alemanes, a las viejas tribus teutónicas”¹².

“los tiempos son tres: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes, presente de las cosas futuras”¹³.

La tradición es siempre una invención¹⁴. No porque no refiera a hechos reales, sino porque como construcción, es original e interesada, y por ello deja fuera del relato tanto como incluye. Desde un punto de vista deconstructivo, el original es el efecto de una estratigrafía de interpretaciones que hacen inviable cualquier acceso directo: la identificación de cierta circunscripción espacial, temporal, estilística, es una de las responsabilidades gnoseológicas de la historia, que es siempre un relato polémico, en tanto responde a un modo no neutral de considerar los acontecimientos, y en tanto por ello se genera como una narración de intereses en conflicto. El tránsito entre egocentrismo, etnocentrismo y antropocentrismo, (entre “aldea global”, aldea local, y aldea interior: entre antropología, etnología y psicología), es expresión compleja y contradictoria de un gesto de apropiación que diferencia el espacio y el tiempo en nuestro-actual, y en ajeno-obsoleto... Entidad e identidad estilística, se conectan así con entidad e identidad nacional. Desde el siglo XIX, y como una exigencia natural de la constitución de los estados modernos, la historiografía ha querido ver en las obras de arte señas de identidad que definen el espíritu de una tradición, el “espíritu” de un pueblo ...lanzando hacia el futuro una impresión compacta de etnia, de raza, de nación o de cultura–según nociones más o menos fuertes de identidad–; y proyectando hacia el pasado esa imagen coherente que el presente –política y culturalmente– necesita para convertir la identidad nacional en un tema y en un recurso expresivo *irrenunciable*... La modernidad sin embargo suponía un Proyecto capaz de trascender las diferencias regionales y las particularidades locales en un *estado de derecho*, un “*estilo internacional*” ...Aunque el proyecto moderno no consigue eludir el conflicto, y en su misma pasión por realizarse, pone en escena aquello que más pretende evitar. En el seno de cada

12. J. Braidwood (1960) “Archaeologists and What They Do”. N.Y. Dutton: 67

13. San Agustín

14. Cfr. Eric Hobsbawm y Terence Ranger (1982) *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press; Cfr. M. Bernal (1987) *The Black Athena*. Londres. Vintage.

proyecto moderno de orden e internacionalidad, surge un contradiscurso de diversidad, complejidad y conflicto. Y en cada momento de crisis de la modernidad, refluén encarnizadas pasiones regionalistas y conservadoras. En la inmutabilidad de los academicismos, en la impasibilidad de los tradicionalismos, en la fogosidad de los romanticismos, y en la radicalidad de los vanguardismos, Euskadi ha ido generando un imaginario de resistencias, ligando su conciencia histórica a cruzadas que tienen una vocación mesiánica como punto de partida o de llegada: reconquistas y contrarreformas siempre expectantes al fracaso de las transformaciones modernas... Ilusiones sobre el mito de la naturaleza y el origen, ilusiones sobre el mito de la industria y el progreso, nostalgias industriales y esperanzas postindustriales ...Un *imaginario* vasco producido también, y de un modo no menos interesado, desde el exterior.

La pregunta sobre la escultura vasca no sea una pregunta sobre lo que de vasco tiene un arte, excepto el caso en que tal arte convierta *lo vasco* en uno de sus contenidos fundamentales. La circunscripción "escultura vasca" no exige una determinación estilística. A pesar de los intentos más o menos fervorosos por intentar reconocer una identidad del arte vasco, basada en familias iconográficas (paisajes campesinos, arrantzales o baserritarras, obreros o gударis...), en una cierta densidad y consistencia material (madera, piedra, hierro...), en referencias etnográficas (aperos agrícolas, estéticas industriales, estéticas políticas...)¹⁵, o en modelos caracteriológicos (nobleza, seriedad, compromiso, rigor), resulta problemático cualquier cierre categorial que responda más a la ideología cultural de partida que a la naturaleza de aquello que se pretende identificar. Estos ensayos de circunscripción regional fueron fundamentales en la constitución de la llamada Escuela Vasca, que ha persistido en generaciones posteriores a través de epígonos que intentan dificultosamente mantener ciertos significantes estilísticos y de categorías estéticas e ideológicas de carácter regional. O bien a través de los intentos de recuperación como los desarrollados alrededor de 1986 cuando comenzó a hablarse de la Nueva Escultura Vasca –registro que intentaba identificar el trabajo de una serie de artistas (Txomin Badiola, Angel Bados, Peio Irazu, M^a Luisa Fernández, Elena Mendizábal, Juan Luis Moraza) que renegaron sistemáticamente esa categoría, aún cuando en ciertos periodos las referencias morfológicas al cosmos oteiziano ocultasen un distanciamiento deconstructivo fundamental para ellos e incompatible con cualquier continuidad estilística. El equívoco se produjo sin duda por la dificultad de comprensión de un área de trabajo que procuraba articular una relectura de la noción de Proyecto moderno, filtrada a través de la fuerza intelectual y estética de Oteiza, las consecuencias de los desarrollos de las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX –y de forma específica el minimalismo, el arte conceptual y sus derivas performativas en *fluxus*–, y la discusión postmoderna de los primeros años ochenta y la puesta en crisis del internacionalismo moderno a través de una reivindicación de lo local –en el neo-expresionismo alemán y la transvanguardia ita-

15. "los temas que habían interpretado al hombre vasco rodeado de sus instrumentos de trabajo y de sus tradiciones, casi exclusivamente en términos de apología, de imagen de una vida pintorescamente idílica, se cargan de unas tintas más en consonancia con lo que motivó el énfasis reivindicativo de todo lo vasco." A. Ibarrola (1966) Galería Mikeldi. Bilbao. p. 306

liana—. En ese crisol, la deconstrucción de la tradición local de la Escuela Vasca, y singularmente de Oteiza, fue simplemente considerada como una reconstrucción en continuidad epigonal, a la que se habrían sumado progresivamente otros autores (X. Elorriaga, Asier Laspiur, Iñigo Ordozgoiti, Oier Villar, Belén Moreno).

Posteriormente, se habrán intentado otros ensayos de circunscripción regional pero entendidos ahora no como ensayo de construcción mitológica, sino como las formas en las que el arte refleja la realidad cultural, a través de unos nuevos modos de etnografía contemporánea, mediante el registro más o menos explícito de la sociedad y de la cultura contemporánea en el País Vasco, como en las reconstrucciones de alijos de lucha antiterrorista de Ibón Aranberri, el uso de la estética de los homenajes a los etarras muertos recuperada por Asier Mendizábal; o la subasta pública de los derechos de propiedad sobre la tipografía típicamente euskaldun, por Asier Pérez y Consonni; etc. Aunque en esta última generación de artistas existe un cierto distanciamiento que permite convertir los significantes de una identidad en elementos de una retórica en proceso de discusión, no existe una posición general respecto a la adscripción de una identidad.

Así, en efecto, en el último tercio del siglo XX, los artistas en el País Vasco han sido plenamente conscientes de la problematicidad de las categorías regionales. La generación del 68 no asume acríticamente las ilusiones de vanguardia nacional inscritas en 1966 por los grupos de la Escuela Vasca. Y ya en 1968, la fundación de grupos como SUE, o como Pamplona Ciudad, en 1976, afirmaban una radicalidad ajena a reconstrucciones nacionales. Y esta radicalidad será generalizada. Aunque el final del franquismo y la emergencia de un nuevo Gobierno Autónomo procuraron relanzar la noción de un arte regional, la generación del 68 fue en gran medida ajena a esa vocación.

“desde mi campo, he pretendido una aproximación del tema genérico para la actual temporada en la sala, centrado en el concepto de cultura, en un momento en el que al emplear expresiones como “identidad cultural” o “recuperación cultural” corremos el riesgo de confundir la búsqueda de una “nueva” identidad en y para nuestro tiempo, con el uso nostálgico de signos y modos del pasado; de equivocar la etnología como aportación de datos para descifrar las claves de comportamiento en todo proceso cultural, con el archivo de formas para una representación de la historia”¹⁶.

De forma cautelosa, la circunscripción regional puede tomarse como referencia ligada a la realidad de una singularidad administrativa y relacional. Esta circunscripción administrativa y relacional constituye el presente espacial y territorial del que podemos partir para referirnos al arte contemporáneo en el País Vasco, sin que ello suponga asumir ninguna definición estilística o ideológica. Las evoluciones artísticas muestran un tránsito radical de oscilaciones identitarias. Si la Escuela Vasca supuso el ensayo de creación de una identidad entendida como entidad diferencia, la generación del 68 supuso una radical puesta

16. Ángel Bados. A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura. C.A.N. Pamplona, 1980

en crisis de toda fórmula identitaria, aunque su última fase fuese identificada externamente como “nueva escultura vasca”; y la generación del 86 habrá supuesto simultáneamente una declinación y un desarrollo de los procesos identitarios, sometidos a una lógica de homologación e internacionalización...

Sucede algo similar respecto a la circunscripción temporal: Todo período histórico es un período de transición. Periodizar es establecer discontinuidades en un proceso continuo de transformaciones, instituir como acontecimientos sucesos puntuales para otorgarles el valor de referencias o significantes de los cambios. Indudablemente esta operación perturba la naturaleza misma de la historia, pero la historia como tal sólo existe desde esta perturbación. La transición tomada no como período intermedio entre dos estados, sino como una condición irreductible de la historia, es así un modelo alternativo al “ser” de los acontecimientos. Esta condición es doblemente significativa en el período y al lugar que nos ocupa, que ha sido definido históricamente como Transición. Y referirse a esta transición como el “presente” artístico supone tomar como objeto de estudio la circunscripción de las generaciones y los modos artísticos inmersos en un cierto proceso de transformaciones.

La actividad del arte sucede en un presente expandido. Una intuición, un descubrimiento pueden surgir de forma repentina, pero su desarrollo puede exigir un período largo. No sólo de aprendizaje técnico o conceptual. El trabajo del artista adquiere profundidad psíquica y cultural conforme consigue integrar paulatinamente y del modo más natural posible, más factores de complejidad. Por eso resulta difícil resumir la carrera de un artista en una única idea, en unas frases. Y el problema se agrava en la pretensión de resumir una generación o un estilo. Y aún más en el intento de comprensión de unas generaciones de artistas caracterizados por una enorme capacidad de transformación que produce al ritmo de su curiosidad sensible e intelectual y del intento de atender de forma activa a la realidad circundante. La singularidad de cada obra primero y de cada proceso de trabajo y cada arista, después, apuntan a considerar siempre el relato histórico o crítico como una hipótesis interesada que ganará consistencia conforme más consciente sea de su falta de neutralidad. La singularidad de la obra y del arte producido por un artista discurren en dimensiones complejas irreductibles a un relato o a un discurso. Se pueden reconocer momentos, recurrencias, continuidades, y también cortes, cambios, discontinuidades; se pueden establecer conexiones entre lo que persiste y lo que cambia en las evoluciones de un artista, pero el conjunto de derivas no debería entenderse como una evolución, sino como la representación simplificada de un complejo de evoluciones que deja abierta en cada momento la ocasión para cualquier otra posibilidad. Advertir en un artista o una generación un cierto proceso de transformaciones no conlleva identificar un “proyecto” más o menos finalista, sino sugerir no tanto un “inconsciente estético”¹⁷, sino la posibilidad de un flujo subyacente. En este sentido, importarán menos las ocurrencias que los procesos continuados desarrollados por artistas en un plazo largo y a menudo complejo, que muestran cómo las diferentes dimensiones de su obra se despliegan y repliegan, se fijan y diversifican, se desplazan y

17. Cfr. J. Ranciere (2005) *El inconsciente estético*. Buenos Aires. Del Estante.

enriquecen, gana en profundidad ...y en ocasiones también se estabilizan y acomodan para comenzar a representarse a sí mismos.

Con todo, un intento congruente de comprensión desbarata cualquier lógica determinista, según la cual, por ejemplo, los destinos de la Escultura están decididos por una inevitable superación objetual que la conducen al terreno mestizo de la instalación. Las derivas de la producción objetual-espacial se han producido en ocasiones obedeciendo, por ejemplo, a una recuperación objetual surgida desde elaboraciones mixtas; en algunas ocasiones, los desarrollos de la pintura se han complejizado en instalaciones espaciales, como en el caso de J.R.S. Morquillas; En otras ocasiones, los desarrollos propiamente escultóricos se han visto complejizados por cierta sensibilidad sistémica que despliega la materialidad del objeto más allá de sí mismo, articulando elementos en la creación de espacios, como en el caso de Ángel Bados. En algunas ocasiones, formas de arte conceptual han derivado en producciones objetuales y escultóricas; un ejemplo característico es el trabajo de CVA, que desde una práctica radical de carácter conceptual e inmaterial -en instalaciones, intervenciones y eventos, fue recuperando en sus instalaciones la consistencia material en concreciones de creciente carácter objetual.

Pero un intento congruente de comprensión desbarata además cualquier lógica formalista, de acuerdo a la cual las evoluciones en la práctica del arte responden a una estructura interna, propia del “lenguaje” artístico, independiente de los contextos y de sus propios avatares. Podría quizá aplicarse a la escultura contemporánea el característico esquema de evolución temporal propio de la tradición formalista, desde Winckelmann (estilo antiguo, sublime, bello, decadente), o Focillón (edad experimental -generación-; edad clásica- exactitud -; refinamiento -perfeccionismo-; edad barroca -degeneración-), a Moreno Galván (instinto poético, inteligencia, manierismo). Los resultados sólo responderían a ese criterio, intentando ilustrar con obras concretas la dudosa consistencia del esquema de partida. Las derivas de la producción artística, tanto en la escala del sujeto-artista y los flujos que sus obras generan, como en la escala de la tendencia o el grupo, no se adaptan ni a una teoría circular, en la que el tiempo muestra ciclos de refluencia; ni tampoco a una teoría lineal o finalista, en la que los acontecimientos están subdeterminados por una evolución única y finalista que conduce a un punto final -bien como el ideal positivo de un progreso artístico: todo conduce al estilo definitivo, a la síntesis final-, bien como el ideal negativo de una decadencia artística -cada nuevo estilo es sólo la fase terminal de un estilo preexistente. Se tratará, en todo caso, de una historia no-lineal...

4. CIRCUNSCRIPCIÓN GENERACIONAL

“inevitablemente, cada 20 años, cada 30, aparece sobre la tierra una generación nueva. Cada generación es una inspiración de vida y acontece como una gran lección histórica. Si no se acude automáticamente a este llamado, luego es tarde para ser joven o para obrar con actualidad”¹⁸.

18. J. Oteiza (1944) *Carta a los artistas de América*. Popaya, Colombia. “Revista de la Universidad del Cauca”.

Si la reflexión toma como punto de partida la década de los 70, surgen implicadas tres generaciones, por lo que la razón temporal remite al presente en el que coinciden sabios artistas que han ido viendo morir a sus contemporáneos, con jovencísimos artistas que están comenzando su andadura creativa. En ese intervalo, la convivencia entre las tres generaciones supone un fértil intercambio no siempre plácido entre modos de sensibilidad aplicados a un único presente común. En términos generales, pueden identificarse tres generaciones presentes:

- I. La generación del 57, la generación de la Escuela Vasca (1966), compuesta por artistas nacidos antes de 1945, que arranca desde el llamado Grupo de Aranzazu (1950/1954) y cuyo desarrollo artístico está vinculado con el ensayo de una conjunción entre la vanguardia internacional y la constitución de una identidad regional¹⁹. Su fase constitutiva (1950/1965), protagonizada por artistas como Chillida, Mendiburu, Ibarrola, pero sobre todo por Oteiza, conducirá a su fase nominal (1965/1966), con la creación de los grupos de la Escuela Vasca: Gaur, Hemen, Orain, Danok ...y con su inmediata disolución.
- II. La generación del 68. Generación crítica, de la heterogeneidad y la deconstrucción, compuesta por artistas nacidos después de 1945 y cuya andadura se hace presente al final de la década de los sesenta, de acuerdo a una sensibilidad que pone en crisis tanto las ilusiones de progreso vanguardista como las pretensiones regionalistas. Su fase constitutiva (1968/1983), protagonizada por artistas como J.R.S. Morquillas, Javier Urquijo, Esther Ferrer, J. M. Cundín, Roscubas, A. Bados, CVA, conducirá a una fase nominal en la que se producirá la identificación externa de una Nueva Escultura Vasca (1986/1988), reconocida en artistas como Txomin Badiola, Peio Irazu, Angel Bados, Juan Luis Moraza, M^a Luisa Fernández, Elena Mendizábal, o Cristina Iglesias, etc. y a su inmediata suspensión.
- III. La generación del 88. Compuesta por artistas nacidos después de 1960, que comienzan a mostrar su obra en el tránsito hacia los 90, de acuerdo a presupuestos artísticos ligados a la diversificación, la normalización y la internacionalización. Su fase constitutiva (1987/1995), protagonizada por artistas como Ana Laura Aláez, Paco Polán, Txuspo Poyo, Alberto Peral, se desarrollará en sucesivas oleadas de artistas como Bene Bergado, Javier Pérez, etc., algunos de los cuales obtendrán reconocimiento de continuidad en relación a las generaciones anteriores, como Sergio Prego, Itziar Ocariz, Jon Mikel Euba...

Estas tres generaciones muestran los tránsitos en los grandes cambios de sensibilidad ligados al desarrollo del capitalismo avanzado y de forma especial

19. "hace años que la vanguardia del Arte Contemporáneo Español en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos, y que la Escuela Vasca es una evidente y fortísima realidad". (Manifiesto del grupo GAUR. 1966)

en la inclusión definitiva de la sociedad española en ese flujo de acontecimientos globales. En efecto, en distintos ámbitos, pueden detectarse tránsitos en las formas de percepción, de emoción, de pensamiento de socialización, que se resumen ciertamente un tránsito entre una lógica premoderna y otra postmoderna: De una (1) *lógica clásica*, basada en la legitimidad comunitarista de la tradición, fundada en la aceptación de principios unánimes, y en el Derecho a conservar las tradiciones diferenciales ...a una (2) *lógica moderna*, basada en la legitimidad de proyectos universalistas y en la reivindicación de los derechos del sujeto singular frente al peso normalizador de las tradiciones ...a una (3) *lógica postmoderna*, instituida en una legitimidad relacional y contextualista, basada en la adscripción a las tendencias y en la exigencia difusa de la tendencia (comunitaria) sobre los derechos del sujeto a su diferencia: la diferencia como requisito de homologación y atención. La diferencia convertida en identidad, en imagen, es *idem-ontos*. Contra el exterminio macro-universalista de las singularidades, el exterminio micro-tribal de las tendencias identitarias...

En el contexto del arte y la escultura en el País Vasco, podría establecerse una cierta conexión no lineal entre esas tres lógicas (clásica/moderna/postmoderna), y tres modelos operativos: el modelo de un (1) ARTE PREHISTÓRICO, instituido en la legitimidad de un origen anterior a cualquier relato, y que se desarrollará mediante formas de expresionismo milenarista y etnográfico, perfectamente apreciable en la llamada Escuela Vasca (Bg: Mendiburu, Chillida) y en sus epígonos (Ramón Carrera, Vicente Larrea, J.R. Anda, J. Lasa, Marcos Hernando) que progresivamente irán mostrando más signos de transformación en tránsito hacia un segundo modelo de (2) ARTE HISTÓRICO, instituido en la legitimidad de unas formas de representación construidas desde la secularización y la negociación cultura, y que comportan esencialmente una puesta en crisis o posición gnoseológica de sus propios fundamentos; lo que se desarrollará en formas artísticas de constructivismo y experimentalismo, apreciable en Oteiza y en la generación siguiente en Morquillas, Badiola, Moraza), y en una progresiva conciencia de interlocución con movimientos internacionales como el pop y el surrealismo (A. Nagel, J.M. Cundin, Roscubas, X. Laka, Elena Mendizábal, J.L. Vicario, J. Elorriaga, B. Egurdibe), el neorrealismo y el arte póvera (A. Bados, Morquillas, Roscubas), el neo-expresionismo (Koldobika Jáuregui, Marisa Fernández, Cristina Iglesias), el conceptualismo (Esther Ferrer, CVA, Iñaki Imaz, I. Aranberri), el constructivismo y el minimalismo (Tx. Badiola, Moraza, Inés Medina, Ricardo Catania. Pablo Donezar, G. Armesto, X. Laka, Peio Irazu) ...en un sistema profundamente deconstructivo en tránsito hacia el tercer modelo de un (3) ARTE POSTHISTÓRICO, instituido en la legitimidad inercial de los procesos de normalización e internacionalización, que se desarrollará en formas diversas de postconceptualismos (Oscar Ostolaza, Dick Recalde, Mabi Revuelta, M.A. Gaueca, Fundación Rodríguez, Ibon Aranberri, Asier Mendizábal, Fco. Ruiz de Infante, Gorka Eizaguirre, Ixone Aguirre), accionismos (Itziar Okariz), apropiacionismos (J. C. Román, Chelo Matesanz), neoexpresionismo (Dora Salazar, J. Perez, J. M. Euba, Charo Fontalba), neopop (I. Garmendia, Julia Irazustabarrena, Malus Arbide, M^a José Lacadena, Ana Laura Aláez, Alberto Peral, Bene Bergado), neominimalismo (Oier Villar, Sergio Prego, Mainer López), neosituacionismo (Begoña Muñoz, Asier Pérez, K. Bermejo)...

Estas tres formas de arte no se ajustan literalmente a las tres generaciones mencionadas, pero sí muestran una cierta tendencia de transformación.

Por lo demás, cada generación es el tránsito de transmisión entre su precedente y su generación ulterior. Los modos en los que se produce esta transmisión también han cambiado profundamente. Entre la generación anterior, en su gran mayoría autodidactas y educados en un estado cultural de profunda desinformación ...y la generación posterior, en su gran mayoría universitarios, y educados en un estado cultural de

sobreinformación, la segunda generación del 68 ejerció como transformadora fundamental, como artistas educados en un proceso de cambio de las dinámicas docentes. Si la transmisión entre la generación del 57 y la del 68 se produjo mediante agrupamientos y discusiones en el contexto de agrupamientos y discusiones entre artistas, la transmisión entre la generación del 68 y la del 87 se realizará en contextos formativos tanto en contextos no reglados, a través de cursos y seminarios en Centros artísticos (Arteleku, Abisal, etc.), como dentro de enseñanzas regladas (Escuela y Facultad de Bellas Artes), donde realizarán una importante labor de transmisión y formación algunos de los más relevantes autores de la generación del 68.

Las relaciones entre artistas han sido un espacio fundamental de transmisión. En los años 50 se había producido una refluencia de agrupamientos artísticos, caracterizados por las mismas peculiaridades que sus homólogos anteriores a la guerra civil y a los de la primera década franquista: roto el aislamiento internacional, se vivía en toda el Estado –tanto en ambientes modernistas como en los oficiales– la necesidad de relanzar la idea de vanguardia, y con ella, una copiosa eclosión de grupos. En el País Vasco, serán destacables el *Equipo 57*, la versión regional de *Estampa Popular*, y los grupos de la Escuela Vasca –Gaur, Orain, Hemen, Danok–. Pese al creciente desaliento y aislamiento de los artistas, de la generación siguiente, no cesaron de surgir agrupaciones en el contexto temporal y cultural que nos ocupa. Una mirada a todos esos grupos incluiría entre otros, los grupos: SUE (1969), ZUE 3 (1970), INDAR (1970), KLINK (1973), IKUTZE (1973-74), GORUTZ (1975), Pto. Frente Unificado (1975), Grupo “Pamplona Ciudad” (1976), Grupo “Lañoa” (1976-77), Grupo “Korapillo

Taldea" (1977), Laukizeko Artegintz Hauzalana (1977), Taller De Aya (1975-86), Grupo "8 Ordu Kulturgintza" (1977), Albaina (1978), CVA (1979), Euskal Artisten Elkarte (1983), Asociación de Artistas de Alava (1984), Arternativa, Bellos Grupo de Arte (1986), Safi (Berlín, 1986-87; Bilbao, 1988), Las Chamas (1993), En Canal (1994), "Talleres Abiertos" (1995), "Erreakzioak" (1994), SEAC (1994-99), Fundación Rodríguez (1994), Espacio Abisal (1997-2007), Mdiáz, Asociación Artistas Visuales Euskal Herria (1997), Funky Baskenland (2000), Zuloa (2000), Plataforma América (2002-06), Modorra (2003), Politikak.org (2006), Zabala, 16 (2007) ... Toda esta profusión de agrupaciones de artistas y de iniciativas de producción es tanto una consecuencia de la precariedad de las condiciones de trabajo y de la falta de oportunidades de existencia en el espacio público y en un mercado escaso, como consecuencia de la adquisición de autonomía por las artes y su necesidad de legitimación. De modo que el agrupamiento no implica siempre una superación de genialidad individualista. Además de ser un núcleo de intensificación ideológica de la modernidad, las agrupaciones habrán sido un mecanismo complementario de exhibición, necesario para el artista que sin una posición personal desahogada desea introducirse en el mundillo cultural. Sólo unos pocos artistas privilegiados consagrados –Premios oficiales, prestigio internacional, inserción en el Mercado– podrán sustraerse a la necesidad de la agrupación. Los grupos y las tertulias, más o menos organizadas, son en cada generación focos de encuentro y discusión estética e ideológica, y de convivencia generacional y estilística. Ello era especialmente importante en tanto las deficiencias en la educación artística superior obligaban al artista a un autodidactismo irreductible que en ocasiones se ha convertido además en un orgullo de resistencia local frente a lo que se entiende como una vanguardia hegemónica internacional. Así, a mediados de los 70 persistía entre los artistas vascos una crítica a la formación reglada representada por la Escuela Superior de Bellas Artes, que se entendía como una institución foránea e institucional creada contra la iniciativa de un Instituto de Investigaciones Estéticas reivindicado por la Escuela Vasca. Alrededor de 1975, las tertulias y las agrupaciones de artistas tienen un carácter vanguardista, anti-institucional, antifranquista traducido en ocasiones en una reivindicación de identidad nacional con tintes estilísticos –las resonancias de la Escuela Vasca– o ideológicos –de carácter activista (Euskal Artisten Elkartea, Asociación de Artistas Alaveses). Pero tanto las asociaciones como los artistas carecen de una formulación ideológica o estética clara, lo que puede explicar el hecho de que la mayoría de los componentes de esos grupos rara vez continúen desarrollando una evolución de los presupuestos apuntados en sus manifiestos, y algunos pertenezcan sucesiva o simultáneamente a varios grupos.

En las tres últimas décadas, los grupos han desempeñado un importancia menor, mientras sus antiguas funciones han sido desempeñadas más bien por exposiciones de grupo con carácter programático –Bizkaiko Pintura Gaur (1978), Mitos y Delitos (1985), Rapid Eye Movement" (1993), Transexual Express (1999), Superkongresua (2001), etc... o generacional –las sucesivas exposiciones de los premios Gure Artea (1996/2007), Anual Amárika (1993/2001), "Travesías liminares" (Roma, Madrid, París, 1996), o con carácter de agrupamiento local (Erakusketa (1978), No sólo Exposición (1982), Nervión (1986), Bellos Grupo de Arte (1986), "Divergentes" (2005)–,

los comisariados por parte de críticos (José Luis Merino, Xabier Saez de Gorbea, Javier San Martín, J. Gonzalez de Durana, Peio Aguirre...), las exposiciones surgidas de cursos y seminarios –“Un placer” (1992), Taller de Angel Bados y Txomin, Badiola (1994.1998) los agrupamientos por parte de ciertas galerías de arte (Winsord Kulturgintza, Trayecto, Vanguardia, Soledad Lorenzo), así como núcleos surgidos alrededor de revistas de arte editadas por artistas (Euskadi Sioux, Araba Saudita, Eseté) o espacios autogestionados por artistas (Safi, En Canal, Abisal, “Talleres Abiertos”), o coincidencias generacionales de formación (como en el caso del núcleo vasco de nueva escultura –Badiola, Bados, Fernandez, Irazu, Moraza–, el grupo Arternativa, etc.), de coincidencias en estancias locales –en el foco ARTELEKU– o internacionales –en el foco de Nueva York (Prego, Ocariz, etc.) o París (Ruiz de Infante, Tudela)–, de reivindicación puntual (Plataforma América), de orientación estética (“Erreakzioak”, SEAC, Fundación Rodriguez) o incluso empresarial (Consonni, Funky Baskenland, Funky Projects).

4.1. Resonancias de la generación del 57

“al volver de Francia y encontrar un panorama en el que no había nada que pudiera tener el sentido que yo buscaba, trato de llenar ese vacío rebuscando en la cultura popular. Es decir, tengo la intención de establecer contacto con los elementos originariamente vascos”²⁰.

A mediados de la década de los 70, aún tiene en Euskadi una gran relevancia la generación de la Escuela Vasca y sus epígonos, tanto por su presencia en el ámbito de la escultura monumental, como por la actividad social de sus protagonistas, a través de iniciativas políticas o culturales. Presencia pública y presencia simbólica, pues sus resonancias remiten a una lucha contra la dictadura franquista. Así Oteiza continúa los intentos que desde su retorno de Sudamérica habrá desarrollados para crear nuevos centros de producción y de transmisión artística, desde sus proyectos de un Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Escuela de Deva. Así también Chillida o Ibarrola estarán realizando actividades de diseño gráfico implicadas en luchas e iniciativas sociales; y Sistiaga sus ensayos de didáctica experimental desde la plástica contemporánea. Si la iniciativa de 1965 había sido crear una fuerza creativa propia, articulando la experiencia crítica del arte contemporáneo con la singularidad de una sensibilidad local, propia del País Vasco, esa fuerza, destinada no sólo a la creación de un arte nuevo y propio, sino a la realización de un servicio de transformación social, se encontraba en esos momentos en una encrucijada especial. La Escuela Vasca había sucumbido a la interna discusión entre la vanguardia estética y el servicio revolucionario, entre el estilo y la política, entre el contenido y la forma, entre el mensaje y el medio. Los defensores de la vanguardia aspiraban a una transformación cultural que afectaba a las formas más profundas de sentir y pensar la representación y la realidad, por lo que no podían conformarse con los sistemas de representación naturalistas en los que la sociedad estaba inserto y que habían sido ampliamente instrumentalizados de forma

20. E. Chillida, citado por Javier Urquijo en *Batik*. nº 61. 1981

populista y demagógica por los regímenes despóticos establecidos en el siglo XX –nazismo, comunismo, y en nuestro contexto el franquismo–. Esta discusión, planteada de forma abierta ya en 1966, con motivo de la presentación del grupo ORAIN²¹ y la contestación de Ibarrola²², supuso la fisura definitiva de la Escuela Vasca en el mismo instante de su constitución. Este clima de discusión respecto al límite ético de lo aceptable como medio para obtener un fin legítimo se estaban produciendo paralelamente en el seno del arte de vanguardia, y en el seno de la lucha antifranquista. Ello no quiere decir que ambas discusiones estuvieran articuladas, sino que respondían a un mismo espíritu de época. Ambos frentes asistían a un presente de recrudescimientos en la represión social y cultural –estados de excepción, decretos de prohibición–, y de intensificación de las muestras de descontento social y cultural –huelgas, manifestaciones, lucha callejera–. El primer atentado mortal realizado por ETA en 1968 coincidió con una profunda discusión ética y estética en todos los ámbitos políticos y culturales sobre la relación entre fines y medios, que se produce en el contexto del recrudescimiento represivo del régimen pero también de la escisión interna de una rama militar de ETA, junto a sus necesidades de legitimación en el complejo mundo obrero en Euskadi, que estaba sufriendo además profundas transformaciones y desequilibrios financieros.

La generación del 57 construyó su cosmos expresivo alrededor de una recuperación morfológica de carácter etnográfico más (Chillida) o menos abstracto (Ibarrola) entremezclada con los hallazgos del arte moderno: el expresionismo y la abstracción lírica (Mendiburu), y el constructivismo (Oteiza). Todo ese espectro –aperos de labranza, utensilios, herramientas, cerámica popular, grabados, repujados, talla de signos y arcones, tapices populares, máquinas industriales, talleres mecánicos, y todo el catálogo de formas abstractas y materiales concretos, de formas de vocación arquetípica y modelos surgidos del doble paisaje natural e industrial, unidas a un misticismo relativo a los materiales (madera, piedra, hierro) ...compondrán un repertorio de resonancias persistente en una línea de continuidad artística que tendrá en cada generación sus representantes. J.M. Alberdi (1922), Vicente Larrea (1934), Ramón Carrera (1944), Ricardo Ugarte (), J.R. Anda (1949), A. Garraza (1950), J.A. Lasa (1948), y más tarde Mikel Anjel Lertxundi (1951), Javier Machimbarrena (1954), Antón Mendizabal (1945), Marcos Hernando (1950), J. Girbau (1958) ...formularán desarrollos de los presupuestos escultóricos enunciados por la Escuela Vasca introduciendo no

21. *“manifestamos como primer supuesto artístico una voluntad experimental, de investigación y superación de toda forma artística caduca, reaccionaria, academizada. Si nos basamos en la evolución, en la superación de las formas de expresión artística, es por el convencimiento de que un paso atrás en los principios estéticos supone de hecho la aceptación de todos los correlatos sociales reaccionarios”*. (Manifiesto del grupo ORAIN. Museo Amárica. 1966)

22. *“Al estar sometida una tendencia al forcejeo de la hegemonía histórica y a esa especie de plataforma, se ve obligada a combatir desesperadamente todo aquello que no concuerde en definitiva con el pensamiento de los grupos de dominio internacional. [...] la vanguardia, entendida en su verdadero significado, se manifiesta indiscriminadamente en cada una de las tendencias estéticas comprendidas en el Arte, pues las diferencias entre cada tendencia estética no se hallan en relación equivalente a las diferencias entre las diversas ideologías. [...] En la Escuela Vasca, concretamente, la idea de un arte compuesto avanza rápidamente, y ya se han manifestado los síntomas de una resistencia a abandonar las posturas cerradas del vanguardismo hegemónico”*. (Agustín Ibarrola. Galería Mikeldi. 1966)

obstante progresivas transformaciones en relación a la intensidad proporcional de impulsos expresionistas, constructivos, y más tarde conceptuales.

El cosmos estético y filosófico de la generación de artistas vinculados a la Escuela vasca se vertebra alrededor del existencialismo, el marxismo y la fenomenología. Esto es, de preocupaciones sociales y políticas en conjunción dialéctica con preocupaciones vivenciales y perceptivas. La elaboración artística queda recorrida por discusiones que tomarán como interlocutores virtuales autores como Sartre, Althusser, Merleau-Ponty o Bachelard, y más tarde Greenberg. Y desde este cosmos expresivo, la escultura que producirán remitirá a nociones

- a. organicistas. El mundo natural es un modelo para todo tipo de elaboraciones más o menos abstractas. Esta referencia orgánica operará también respecto al contexto de los instrumentos técnicos, como las herramientas manuales, los aperos y todos los utensilios del artesanado y la cultura popular.
- b. estructurales. La organización del objeto-escultura se propone como un enunciado referente a un modo de organización de acuerdo a un sistema de valores que equaliza las relaciones entre las partes.
- c. fenomenológicas. El objeto existe como estímulo de un mundo de sensaciones en el que las texturas, la luz, las cualidades expresivas de los materiales –y sus tratamientos técnicos–...
- d. materiales. La elección de los materiales remitirá al espectro convencional de los materiales reconocidos como propiamente escultóricos, de acuerdo a una graduación simbólica de categorías peyorativas y meiorativas convencionales, ligadas a la nobleza de los materiales: piedra, bronce, madera...
- e. técnicas. Al igual que los materiales, las operaciones realizadas sobre ellos estarán impregnadas de esos sistemas de categorías, de modo que la graduación simbólica, desde lo tosco y rugoso a lo pulido reenunciará todos los contenidos convencionales.
- f. metodológicas. El autor es el gran eje central de un arte profundamente expresionista, independientemente del estilo o la retórica adoptada –de índole más informal o constructiva. Esta posición del autor como figura fundamental está ligada a la formación autodidacta, y a la persistencia de una mitología romántica perfectamente vinculada con un romanticismo utópico –en términos políticos (edad de oro, gran revolución) y en términos culturales (la naturaleza insondable y el artista como demiurgo ajeno a la cultura)...
- g. estilísticas. El influjo de las vanguardias –expresionismo, surrealismo, constructivismo–, adoptadas como modelos atemporales, y de las corrientes internacionales –arte concreto, informalismo– alimenta su trabajo. El autodidactismo induce también al análisis personal de artistas concretos en un espectro que incluye el arte universal –desde Miguel Ángel a Kandinsky, desde Picasso a Rothko o De Kooning, asimilando también autores influyentes del contexto más cercano, como Chillida y Oteiza.

h. ideológicas. En este sentido, las lecturas de la vanguardia desde un punto de vista ideológico, realizadas por Oteiza serán de gran importancia para esta generación. El arte se entenderá como un sistema de aprendizaje emocional, sensible e ideológico que aspira a una transformación social y cultural de alcance global. La escultura será el campo de pruebas estructurales que conducen a una preparación estética destinada a ejecutarse fuera del arte.

4.2. La generación del 68

“Todo conocimiento parte de los órganos receptores y éstos sólo asimilan una parte, una clase y una cantidad de los infinitos datos; existe una realidad que está fuera y que no depende de nuestros límites sensoriales. El arte puede que nos sirva para llegar a esa realidad, en principio inaccesible”²³.

“lo que resulta verdaderamente interesante es verificar cuándo se produce un fenómeno deconstructivo y cuando no, cuando se actúa en discontinuidad y cuándo la operación es totalmente continua”²⁴.

El paso de los 60 a los 70 supuso en el País Vasco, la irrupción de una pluralidad de modos de sentir, pensar, hacer desde y con el arte. Nuevos modos de producción, nuevos canales de distribución, nuevos modos de interpretación. Las expectativas de un final del franquismo junto a las ilusiones de una renovación social, política y cultural, convocaron entre los artistas del País Vasco la formulación de un ensayo que articulase el espíritu vanguardista de transformación ética y estética, con la adscripción a un proyecto de comunidad vasca que se convertiría en el espacio natural donde esa vanguardia fuerte podría desarrollarse creando un foco fundamental de importancia internacional. Los artistas nacidos en torno al año 1945 estarán conviviendo con los artistas de la generación anterior, e incluso de generaciones anteriores, como Oteiza.

Desde el punto de vista de la nueva generación, surgida para el arte en la constitución de nuevos grupos (SUE²⁵, 1968; Grupo Nueva Abstracción²⁶, 1969; los sucesivos grupos ZUE2 y ZUE3, el Grupo Indar²⁷, 1970; Grupo Ikutze²⁸,

23. I. Medina, J. L. Moraza, Tx. Badiola, J. Chavete. 1979.

24. Tx. Badiola. Esculturas. 1990.

25. “La abstracción nació y morirá con el hombre. La investigación, único camino a seguir. La verdad, único medio expresivo”. Manifiesto del grupo SUE. Marta Brancas, Paul Dol, Alberto López, Fernando Mirantes, J.R.S. Morquillas, M^a. Jesús Uriarte, Mayalen Urrutikoetxea. Sala de Exposiciones de Baracaldo. Bilbao. 1969.

26. Javier Urquijo, Juan de Gil, Carlos Castillo M.V., Bilbao-Goyoaga.

27. Miguel Díez Alava, Juan Carro Colón, Guillermina, María Dapena, Rafael Ortiz Alfau, Sol Panera, Consuelo Peciña, Begoña Pecina, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea, Marta Brancas.

28. Josexu Ibarrola, Montxo Maoño, Elena Badía, Garrote, Iñaki de la Fuente, Jesús Pastor, José Carlos Bayo, Miguel Angel Domínguez, Raúl Ortega.

1973; Grupo Pamplona Ciudad²⁹, 1976; Partido Surrealista³⁰, 1979; etc...) y las primeras exposiciones de jóvenes artistas en la transición a 1970, la conciencia sobre la discusión abierta entre vanguardia y revolución convocaba un posicionamiento inicial respecto a la implicación política vehiculada a través de militancia en partidos más o menos clandestinos o respecto a la radicalidad del cuestionamiento propiamente estético³¹. La crisis abierta sobre las relaciones entre arte y política apuntarán a comportamientos menos ideologizados o en los que la propia práctica del arte se considerará propiamente política.

Simultáneamente los “Encuentros de Pamplona” en 1972 supusieron otro acontecimiento que marcaría un punto de inflexión en el tránsito hacia posiciones antinaturalistas y vanguardistas. Pese a la escasa repercusión local que tuvo la presencia en Pamplona de algunos de los representantes más importantes de la vanguardia internacional, los efectos se harán patentes conforme se desarrolla esta nueva generación. Pues esta renovación de la actitud vanguardista coincide con la evidencia del final del franquismo, que marcaba el pulso de unas expectativas de futuro. La transición entre la muerte de Franco en 1976, y la Constitución Española en 1977, supone el eje de transformación que desvela plenamente la existencia de una nueva generación surgida alrededor de 1968 y cuyos últimos protagonistas comienzan su andadura pública en el arte, a una edad muy temprana, en los albores de la democracia.

29. Pedro Salaberrí, Ernesto Murillo, José Antonio Eslava, Ángel Bados, Javier Morrás, Javier Sueskun, Carlos Catalán, Mariano Royo, Manolo Iñiguez, Alberto Ustarroz, Fco Javier Biurrun, Pello Azketa, Pio Guerendiain, Pedro Manterota, Henriette Boutens.

30. J.R.S. Morquillas, Benito Guerra y los hermanos Vicente y Fernando Roscubas.

31. Cfr. Ana M^a Guasch (1985) *Arte e ideología en el País Vasco: 1940-1980*. Madrid. Akal.

J.S. Morquillas (1947), Roscubas, Ángel Bados (1945), Andrés Nagel (1947), J. M. Cundin (1938), Juncal Ballestín (1953), Isabel Garay (1946), Adel Alonso (1953), José Chavete, CVA (1979/1984), Tx. Badiola (1957), R. Catania (1953), Koldobika Jauregi (1959), Itziar Elejalde, Mtz. Liceranzu, Jose M^a. Herrera (1960), Javier Elorriaga (1959), Txomin Badiola (1957), Maria Luisa Fernández (1955), Juan Luis Moraza (1960), Peio Irazu (1963), Elena Mendizábal (1960), Malús Arbide (1958), M^a José Lacadena (1957)... componen un desigual y diverso espectro generacional que en muchas ocasiones se producía en parcial desconexión con los presupuestos las vanguardias, pero no puede decirse que las elaboraciones de los artistas vascos estén, alrededor de 1975, girando alrededor de la mera discusión sobre lo figurativo y abstracto³², aunque esa discusión fuese más bien ideológica, en términos de la dicotomía vanguardia-revolución. La generación del 68 construyó su cosmos mental a partir de una vivencia de la crisis no entendida como periodo estacionario, sino como condición posibilitadora de la elaboración de criterios basados en el cuestionamiento más que en la aceptación. Por ello no existe una adscripción estilística única, sino una heterogeneidad radical. Los artistas se muestran versátiles, ajenos a exigencias de definición autorial o de encierros estilísticos, y abiertos a múltiples influencias.

El tránsito a la década de los 80 coincidirá con la inflexión postmoderna. Pertenecientes a la generación del 68, los artistas más jóvenes asumirán radicalmente el compromiso deconstructivo intentando una síntesis casi imposible entre el influjo de las segundas vanguardias, tanto en la línea del conceptualismo, el minimalismo y el arte conceptual, como en la línea de *fluxus*, en especial el influjo de Beuys, y el arte *povera* italiano –por una parte–, el influjo del constructivismo –modificado por la interpretación oteiziana–, y la irrupción, en el inicio de la década de los ochenta, de los movimientos postmodernos en Europa –transvanguardia italiana, neoexpresionismo alemán– y por tanto la noción de una relectura de las tradiciones locales desde perspectivas críticas. Introducir todas esas referencias en un crisol único no era, para sus protagonistas, una cuestión de articulación lingüística –en el sentido de una síntesis de repertorios heteróclitos, sino el intento de ensayar una nueva formulación de la noción de Proyecto, en el sentido que le habría otorgado la experiencia moderna, asociada a la noción oteiziana del “arte como escuela política de tomas de conciencia”, como un aprendizaje que concluye en una preparación destinada no tanto a la producción de obras de arte, sino de optimización de la realidad social, política y cultural... De ahí una especie de compromiso de elaboración y de transmisión que entraba en polémica interna con la puesta en crisis de la Historia, del los Grandes Relatos, de la Modernidad, y del Proyecto.

El cosmos estético y filosófico de la generación del 68, vinculada a una indagación deconstructiva, se vertebró alrededor del postestructuralismo, la semiología, la antropología cultural, la discusión postmoderna, la deconstrucción y el psicoanálisis. Las preocupaciones sociales y políticas se vehiculan a través del análisis antropológico y el cuestionamiento simultáneo de la representación y la representatividad, y las preocupaciones vivenciales y perceptivas a través del

32. *Ibíd.* p. 255.

cuestionamiento de la subjetividad. La elaboración artística queda recorrida por discusiones que tomarán como interlocutores virtuales autores como Foucault, H. Lefebvre, Deleuze, Lacan, R. Barthes, Walter Benjamín, Rosalind Krauss, Hal Foster, Jean Baudrillard, (influjos que serán realmente apreciables en la generación siguiente, en buena medida formada por algunos de los protagonistas de esta segunda generación)

La escultura queda relativizada por elaboraciones artísticas que piensan más en términos de objeto e instalación, que remitirán a nociones:

- a. mecanicistas. Los seres del mundo natural (fauna, flora, cuerpo humano) ya no son un modelo para las elaboraciones plásticas, pero sí el carácter sistémico de la naturaleza viva. Esta referencia ecológica operará también respecto al contexto de los modelos teóricos.
- b. estructurales. La organización del objeto-escultura se propone como un enunciado referente a un modo de organización de acuerdo a un sistema de valores que equaliza las relaciones entre las partes. Se produce un énfasis en los desarrollos formales.
- c. fenomenológicas. El objeto existe como estímulo de un mundo de sensaciones en el que las texturas, la luz, las cualidades expresivas de los materiales –y sus tratamientos técnicos–.
- d. conceptuales. No obstante, estos aspectos fenomenológicos se proponen en contraposición crítica con los aspectos lógico-conceptuales referidos a la morfología del objeto, de acuerdo a una lógica minimalista.
- e. materiales. Los materiales no son adoptados desde sus resonancias simbólicas, sino desde sus contextos de uso, de acuerdo a una pragmática del material. Se usan materiales no considerados nobles (jabón, plomo), o directamente objetos a constituidos –tomados como material (silla, lámpara, lámina o pletina) referidos a contextos determinados.
- f. técnicas. Del mismo modo, discuten los sistemas de categorías, ligadas a los procedimientos.
- g. metodológicas. Se trata de la primera generación cuya formación se realiza en el tránsito hacia las enseñanzas regladas no ya en las Escuelas de Artes y Oficios, sino en las Escuelas Superiores que se convertirán muy pronto en Facultades de Bellas Artes. Los ejemplos más relevantes asistirán a la inserción dentro de un contexto universitario que dotará de recursos intelectuales y metodológicos a los nuevos jóvenes artistas. Esta formación supondrá también, en contacto con el pensamiento post-estructuralista, una discusión profunda sobre la figura del autor, que no será ya el gran eje central de un arte profundamente expresionista, sino un espacio de problematización capaz de inducir comportamientos artísticos desvinculados de la noción clásica de autoría, a través de una (añadir párrafo sacado de cualquiera, todos ninguno... sobre la autoría descentrada, sumergida, simulada, etc...).
- h. estilísticas. El influjo del alto modernismo se hace patente –arte conceptual, minimalismo, y las diferentes olas postmodernas –neoespressionis-

mo, transvanguardia, post-conceptualismo, neo-geo...aunque no son tomados como modelos atemporales, sino como referencias contextuales y contextualizadas. El coocimiento de otros artistas se produce en línea a ensayos de transmisión. Ello convoca un aprendizaje más sistemático. Y a una tendencia a la práctica discursiva y al ensayo.

- i. ideológicas. El sustrato ideológico de Oteiza se ha convertido en un referente discursivo articulado con posturas igualmente explícitas como las de Beuys, resituando la noción moderna de Proyecto en el contexto de un flujo postmoderno de desmontaje ideológico. Por eso las aspiraciones de transformación social se desarrollan desde el arte, y no mediante una instrumentalización del arte herramienta ideológica.

4.3. La generación del 88

“La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito”³³.

“Éramos lo que éramos entonces, libres intercambios, afinadísimos microprocesos, transferencias polimorfos indiferentes a fronteras y límites. No había nada donde colgarse, nada que agarrar, nada que proteger o de lo que protegernos”³⁴.

El paso de los ochenta a los noventa supuso en el arte un avance en los procesos de normalización e internacionalización. Estabilizada la democracia española y las generaciones de Gobierno Vasco, las relaciones políticas, sociales y económicas operan también un proceso de normalización, quebrado periódica y permanentemente por el terrorismo. La unificación vinculada con la adecuación a los registros internacionales va pareja a una particularización sin vínculos: la máxima diversidad de estilos y propuestas es así compatible con una unificación de estilo en un proceso global de afirmación de algo así como un lenguaje artístico internacional que va a constituir la apoteosis del eclecticismo: grandes formatos, sorprendentes composiciones, alardes tecnológicos... Esta normalización operará en diversos niveles: Los procesos de digitalización y la revolución informática, mediante la reducción de la máxima complejidad a códigos y matrices numéricas (0, 1) supondrán el avance extraordinario de la codificación extensiva e intensiva: Lo analógico será apenas la fase última de un proceso de codificación digital, y esta codificación afectará también a los estilos, a los modos de producción, de reconocimiento y de interpretación artística. El arte en el campo expandido implica también un archivo expandido capaz de albergar todos los géneros, los estilos y sus intersticios, como figuras identificables y preconcebidas. Y la vivencia artística de esta hipercodificación provocará posiciones irónicas, cínicas o inconscientes. Los circuitos económicos y políticos quedarán insertos en procesos de globali-

33. Nicolas Bourriaud (1998) *Esthétique relationnelle*.

34. Sadie Plant (1998) *Ceros + unos*. Barcelona, Destino: 12

zación, y también el mundo del arte estará estructuralmente establecido a través de circuitos internacionales de exposiciones y sistemas de compraventa, unidos a la circulación internacional de los artistas tanto en términos de formación como de estancias, y a las posibilidades abiertas por nuevos centros formativos, y de forma singular ARTELEKU (1987), donde los jóvenes artistas tendrán la posibilidad de entrar en contacto con figuras internacionales del arte y del pensamiento.

Oscar Ostolaza (), Paco Polán (1963), Txuspo Poyo (1963), Dora Salazar (1963), Alberto Peral (1966), Ana Laura Aláez (1964), Ruiz de Infante (1966), S. Prego (1969), Itziar Ocariz (1965), Mabi Revuelta (1967), Ibon Aranberri (1969), Javier Pérez (1968), Xabier Arribas (1963), Oier Villar (1969), Aurora Suarez (1963), Pedro Osakar (1963), Iñigo Ordozgoiti (1963), Belén Moreno (1966), Lucía Onzain (1964), Peio Mitxelena (1963), Gema Inchausti (1966), Idoia Elósegui (1968), Miren Arenzana (1965), Nekane Zaldua (1969), Mónica Ortuzar (1964), J. Tudela (1960), Dolo Navas (1966), Koko Rico (1963), Carlos Urruela (1961), Iñaki Olazabal (1959), Jose Luis Vicario (1966), Oier Villar (1969), Gorka Otsoa de Ada (1964), Manu Arregui (1970), Maider López (1975), Asier Mendizabal (1973) ...componen un desigual y diverso espectro generacional cuyo cosmos estético y filosófico vertebrado alrededor de las categorías surgidas del postfordismo, la globalización, las políticas de género, el post-productivismo (Bourriaud), y la era post-media. Las preocupaciones sociales y políticas surgen filtradas por una herencia crítica tan potente que ha desmantelado cualquier posibilidad ingenua de proyectualidad; El análisis antropológico y el cuestionamiento de la representación y de la subjetividad se habrán especializado y estabilizado desde posiciones académicas o sectarias, o bien se habrán trascendido o evitado desde posiciones cínicas o escépticas. Y la vertiginosa velocidad de los dispositivos tecnológicos supondrán un cambio de sensibilidad generalizada y una marginación progresiva de todo lo que no pertenece a la órbita de la cultura visual y las tecnologías telemáticas (codificación numérica, digitalización) y telecomunicativas (internet). Las preocupaciones estructurales y antropológicas se vehicularán a través del análisis mediológico, el cuestionamiento contextual; el problema de la representación de transforma en una cuestión de simulación y replicación; y las preocupaciones vivenciales y perceptivas no se transforman en un cuestionamiento de la subjetividad, sino a través de una búsqueda de identidades.

La elaboración artística quedará recorrida por discusiones que tomarán como interlocutores virtuales autores como Pierre Bordieu, Dora Haraway, Toni Negri, M. Castells, Susan George, Naomi Klein, Harald Szeeman, Jose Luis Brea, J. Ranciere, Arthur Danto, etc. La asunción del apropiacionismo, del arte queer, de los mecanismos de difusión (google, e-flux, etc.) y la estética relacional... conducirán a una elaboración artística en la que la escultura queda relativizada por intervenciones e instalaciones, y por la situación de objetos en contextos, recorridos por dimensiones:

- a. mediológicas. Los modelos sistémicos tomados del contexto cibernético sustituyen a los modelos orgánicos y estructurales, e incluso a los modelos sistémicos tomados del mundo biológico.

- b. metalingüísticos. La organización del objeto queda subsumida en una pragmática relacional que prioriza los aspectos contextuales y semánticos (las significaciones del imaginario social).
- c. fenomenológicas. Las condiciones fenomenológicas del objeto o acontecimiento estético quedan supeditadas al control de los dispositivos técnicos. La espectacularidad –por una parte– y la determinación del autor por otra, son los registros indiscutibles de la elaboración. A menudo el objeto sólo existe como producción en el evento de la exposición. O bien la instalación existe como extensión geográfica virtualizada a través de las redes telemáticas, por lo que la percepción de la obra no se produce desde su presencialidad física, sino desde la imaginación en el contexto planetario de la “telaraña de amplitud mundial” (www).
- d. conceptuales. La exigencia de legitimidad conceptual provocará modos de proyectación artística subsidiarios de aplicaciones mecánicas de modelos lingüísticos, y consiguientemente la conceptualización en ocasiones quedará reducida a una presimbolización o una mentalización intelectual como intrarrelato de coartada ajena a la posibilidad misma de transmisión, entendida como información compartida o aportada.
- e. materiales. Los materiales son adoptados desde sus contextos de uso, de acuerdo a una pragmática del material. Más que materias primas, se usan materiales predeterminados, preconfigurados y presemantizados, tomados directamente de la realidad, o de los media. La información misma queda insertada como elemento material, tal y como los objetos ya constituidos (silla, lámpara, lámina o pletina) referidos a contextos determinados. La inmaterialidad de la codificación numérica (digital) supone una reversibilidad en los procesos y una reproductibilidad ajena a la materialidad física, que sitúan un nuevo estado de la instalación, entendida no ya como una forma de arte que existe en un espacio real, sino como extensión espacial en un plano de virtualidades.
- f. técnicas. La técnica queda desplazada hacia el control del procedimiento o herramienta tecnológica, cuyo control puede exigir el trabajo asistido. La técnica ligada a las nuevas tecnologías adquiere además un estatuto ideológico frente las “viejas” tecnologías.
- g. metodológicas. Se trata de la primera generación íntegramente formada en la universidad, y con un fluido movimiento internacional, tanto en su tiempo de formación (Erasmus) como en sus estancias y derivas profesionales. El artista se considera menos un autor que un mediador o agente cultural. Las experiencias relacionales e incluso empresariales complementan y en ocasiones sustituyen a la práctica de elaboración artística. Sin embargo, esta noción de autoría distribuida convive con una refluencia del mito del autor. Los artistas operan en un ámbito de alta competencia y necesitan generar sus obras en relación a una “marca” diferencial de autoría identificable, y así capitalizable.
- h. estilísticas. El espectro completo de los estilos posibles está disponible. Los artistas de la generación del 87 en Euskadi no caracterizan una única tendencia estilística, y su eclecticismo está ligado a la capacidad electiva.

- i. ideológicas. La ideología, una vez reducida a repertorio referencial, es incluida como material retórico dentro de las obras. Sus referencias a aspectos contextuales, locales, políticos y sociales, se insertan en una estética postconceptual en la que se articulan como elementos estrictamente sintácticos...

5. ESPECTROS ESTILÍSTICOS

A cada modelo de historia corresponde una teoría del estilo. Cada estilo es una herramienta de intercambios con la realidad, más que un repertorio de significantes reconocibles para su homologación. En ese sentido, la historia de los estilos muestra sobre todo un sistema de aspectos que cobran mayor o menor relieve en las operaciones y las derivas de los procesos artísticos de un autor. Y simultáneamente, en esos avatares procesuales y en los sucesivos y simultáneos diálogos, concurrencias y oposiciones, desde la singularidad de cada obra de un artista, se articulará un sistema fragmentario de influencias y persistencias que apuntará a una cierta tendencia productiva y sensible. De igual modo, en los imprecendibles intercambios e influencias, las derivas artísticas de uno y otro autor se vislumbrarán líneas de continuidad y fracturas de singularidad que en su conjunto permitirán apreciar tendencias.

En un espectro de aspectos involucrados en la elaboración, podrán incluirse (1) aquellos ligados a la iconicidad y las relaciones semánticas y paradigmáticas de la obra en relación con la realidad; (2) aquellos aspectos ligados a la expresión y la emoción de un sujeto de una u otra forma se hacen presentes en la obra; (3) aquellos aspectos ligados a la organización y la estructura que configura y constituye la obra y su materialidad; (4) aquellos aspectos ligados a la conceptualización de la obra en campos categoriales y en lógicas de sentido; y finalmente (5) aquellos aspectos ligados al contexto convertido en contenido y material de elaboración artística.

Sin duda todos estos aspectos participan en la obra de arte y su elaboración, percepción e interpretación, pero el diferente énfasis puesto en cada uno de estos aspectos hará emerger modos de producción que derivan en estilos (1) naturalistas, realistas o surrealistas (Nagel, Cundín, Ana Laura Aláez, A. Peral, Koko Rico); (2) expresionistas (K. Jáuregui, Javier Pérez, M^a Luisa Fernández, Cristina Iglesias, R. Churrua); (3) estructuralistas o formalistas (Morquillas, Mirantes, Urquijo, Tx. Badiola, Chavete, Inés Medina, Catania); (4) conceptualistas (CVA, J.L. Moraza, J.C. Román, Fco. Ruiz de Infante, Ibon Aranberri); (5) contextualistas (Fito Rodríguez, Asier Pérez, Begoña Muñoz)...

De acuerdo a esta estructura de contenidos, en las evoluciones generacionales del arte contemporáneo en Euskadi, es apreciable un progresivo deslizamiento transversal desde las formas más o menos tradicionales de naturalismo (y todas sus derivas modernas), hasta las formas más radicales de contextualismo que concluyen en modos artísticos indiscernibles de la vida cotidiana, totalmente fundidos en su contexto. En ese tránsito, la importancia que el expresionismo más o menos abstracto tuvo para la generación del 57, y la importancia

que el constructivismo, el formalismo y el conceptualismo tuvo sucesivamente para la generación del 68, habrá ido dejando paso a la importancia del contextualismo para la generación del 86.

Así mismo es apreciable la indiscernibilidad entre las formas extremas de naturalismo, por ejemplo el realismo social (Ibarrola), y las formas extremas de contextualismo, por ejemplo el arte relacional en el tardo capitalismo (I. Aranberri, Begoña Muñoz, Asier Pérez). Se trata de la continuidad naturalista que se produce entre el uso del realismo retiniano en el naturalismo ...y el uso del realismo fotográfico y videográfico en el postconceptualismo contextualista.

Aparentemente, sin embargo, la producción objetual en el arte del País Vasco, parece estar lejos del realismo o el naturalismo: desde la llamada Escuela Vasca y de forma específica en la Escultura, la evidencia apunta a una determinación hacia el corte crítico de la vanguardia antinaturalista ligada al expresionismo (Mendiburu, Iglesias), al surrealismo (Cundín, Peral), al constructivismo (Oteiza, Badiola), a la abstracción (Chillida, Bados), o al conceptualismo (CVA, J.C. Román)... Pero el naturalismo no debe identificarse meramente con los estilos asociados coloquialmente con esos términos, y desde la definición de una *función naturalista* puede reconocerse adoptando formas aparentemente vanguardistas de *naturalismo sumergido*: naturalismo psicomotriz, en los expresionismos; naturalismo sensorial en los impresionismos; naturalismo geométrico en las abstracciones; naturalismo contextual en el "ready-made" y los apropiacionismos; naturalismo literalista en el objeto específico del minimalismo; naturalismo conceptual en las tautologías conceptuales, naturalismo existencial en los situacionismos y accionismos...

Así podremos detectar las funciones naturalistas en la transición artística de la escultura al objeto, y del objeto a la instalación... El naturalismo incorpora un modelo de percepción y consideración hacia la realidad, un *proyecto de realidad*. Lo que define la *función naturalista* no es simplemente cierta iconicidad, sino sobre todo una confianza plena en la imitación de la impresión inmediata –por habitual– del mundo natural: el efecto de indiscernibilidad entre realidad y representación, entre mundo y lenguaje. Independientemente del estilo, cada *realismo* es el hábito del convencimiento sobre una relación directa entre el mundo real y las representaciones, de forma que éstas se toman por descripciones o comentarios mejores o peores de “cómo es el mundo en realidad”, lo cual es evidente –precisamente en aquellos modos de literalidad minimalista y conceptual que más pretenden evitar y delatar el ilusionismo y el naturalismo de las formas de arte más tradicionales... La cuestión del arte estriba, en cada circunstancia, en el acontecimiento de un corte epistemológico que desactiva la función naturalista en una suspensión crítica. Un corte que sucede independientemente de los registros estilísticos en cada momento en el que surge el arte.

6. TRÁNSITOS CATEGORIALES

“actualmente ser artista significa preguntarse por la naturaleza del arte. Si nos preguntamos por la naturaleza de la pintura no podemos preguntarnos por la naturaleza del arte. Si el artista acepta la pintura (o la escultura) está aceptando la tradición que va asociada a ella. Precisamente por eso la palabra arte es general y la palabra pintura específica. Si uno pinta cuadros está aceptando (no cuestionando) la naturaleza del arte. Está aceptando que la naturaleza del arte es la tradición europea de la dicotomía pintura-escultura”³⁵.

“entre las mejores obras nuevas producidas en los últimos años, la mitad o más no han sido ni pinturas ni esculturas”³⁶.

La categoría dimensional clásica que identifica el trabajo volumétrico, masivo de la escultura en las tres dimensiones del espacio euclidiano habrá quedado suficientemente relativizada desde los desarrollos espaciales del cubo-futurismo, desde los relieves constructivistas o los collages surrealistas. La pintura como campo disciplinar también habrá estado inmersa en nuevas definiciones dimensionales, pero la singularidad de sus soportes materiales permite que incluso cuando se aplica en espacios reales y sobre superficies no planas, conserve cierta especificidad, y ello a pesar de que los desarrollos de la pintura hayan derivado hacia construcciones objetuales, como el propio *ready-made*, que surge menos de la tradición de la estatuaria o la escultura, que de la joven tradición del collage. Por otra parte, en Brancusi es apreciable la transición de la estatuaria, aún persistente en Rodin, a la escultura, lo que comporta cambios del régimen perceptivo, temático y técnico. La estatuaria se inserta en un sistema semántico e iconográfico muy vinculado a modelos y géneros (figura huma-

35. Arthur R. Rose (1969) “Four Interviews” *Ars Magazine*. Feb. Nueva York.: 37

36. D. Judd (1965) cit por J. Kosuth. “Art after Philosophy. en Gregory Battcock (ed.) *La idea como arte* (1977) Barcelona. Punto y línea: 63

na, imagen del animal, etc.), en un sistema técnico muy vinculado a los procedimientos clásicos de la talla, el modelado y la fundición, y en un sistema perceptivo ligado a la mirada estática y figural. La escultura como categoría diferencial respecto a la estatuaria, remite más bien a un sistema iconográfico en el que el artefacto se convierte en un fértil modelo, o bien la construcción misma se convierte en procedimiento de construcción de modelo más o menos abstractos; remite a una transición hacia procedimientos y materiales decididamente contemporáneos; y remite también a un cambio de régimen perceptivo derivado hacia el movimiento y la sensorialidad. Si esta transición –de la estatuaria a la escultura– se produce al final del siglo XIX, es posible observar, al final del siglo XX, los efectos de otras transiciones de la escultura hacia el objeto y del objeto hacia la instalación, referida a objetos múltiples, mezclas disciplinares, obras multisensoriales, una sensibilidad espacial o contextual del objeto, y una integración del espectador como agente explícito de una obra que le rodea.

En este proceso de transición, quizá resulte más sencillo identificar el campo desde la impertinencia a otros, como la pintura. En este sentido, un ilustre texto de Rosalind Krauss, procuraba definir un “campo expandido”³⁷ capaz de incluir prácticas de difícil taxonomía, como las propias del minimalismo, el land-art, o el arte conceptual... Más allá de la dificultad para trazar la experiencia de lo que sería un no-paisaje, o del hecho de que el cuadrado semiótico del que derivan esos epígrafes tan misteriosos tenga más bien un carácter retroactivo (...es de la determinación de las estructuras axiomáticas de donde deriva la distinción entre arquitectura y no-arquitectura; ...es de la determinación de la Escultura desde donde pueden derivarse sus categorías formativas del no-paisaje y la no-arquitectura, etc.), resulta evidente que el carácter “expandido” refiere a su valor clasificatorio: lo que queda extendido es el campo del archivo que inserta esas prácticas en la red de una ley discursiva, en nuevas especies del género monumental como producción de objetos en el espacio. Obviamente estas clasificaciones no agotan el problema. Pero apelan a la reconsideración no tanto del monumento, sino de la función monumental como una dimensión que puede permitimos definir nuestro campo categorial. Entendiendo la escultura como una función, más que como una clase de objetos, es ese “funtor” escultórico lo que puede reconocerse como persistente en las derivas hacia el objeto o la instalación, mostrando su naturaleza transicional.

Las tres generaciones objeto de estudio (57/68/88), no se corresponden linealmente con los tres tránsitos. En el sentido en el que la 1ª generación (57) estuviera vinculada con el tránsito de la estatuaria a la escultura, la 2ª generación (68) con el tránsito de la escultura a la objetualidad; y la 3ª generación (88) con el tránsito del objeto a la instalación. Más bien es la segunda generación la que ejerce de tránsito entre una sensibilidad clásico-moderna y otra sensibilidad moderno/post-moderna, y en ese sentido es esta 2ª generación quien ensaya, articula, sistema-

37. En los tránsitos entre paisaje, arquitectura, no-paisaje y no-arquitectura, Rosalind Krauss identificaba diferentes modos de instalación: la construcción para un lugar específico se encontraría entre la arquitectura y el paisaje; el emplazamiento o la señalización, entre el paisaje y el no-paisaje; las estructuras axiomáticas del minimalismo, entre la arquitectura y la no-arquitectura; y la escultura entre el no-paisaje y la no-arquitectura... Cfr. R. Krauss (1979) “Sculpture in the Expanded Field”. October. Vol. 8: pp. 30-44.

tiza y transmite las nuevas condiciones de producción en las tres transiciones (1,2 y 3) ...De la pintura a la obra conceptual, y de la obra conceptual a la instalación; y de la instalación hacia el objeto. Estos tránsitos no se resumen en un retorno regresivo, sino en la formulación de un nuevo estatuto del objeto "post-conceptual" que va a presidir el arte de las siguientes generaciones. Tránsitos categoriales que permiten también comprender los tránsitos generacionales.

6.1. De estatua a escultura, de escultura a objeto

"toda escultura dinámica es una escultura insatisfecha.[...] es estática una escultura en cuanto se propone una ecuación de equilibrio. Es dinámica si conduce el planteo de sus fuerzas a una ecuación en movimiento. El movimiento es por definición molecular de la estética, contrario a la estatua"³⁸.

El tránsito de la Estatuaria a la Escultura suele cifrarse entre Rodin y Brancusi. Si más allá de la expresividad de los volúmenes alterados pasionalmente, Rodin mantiene una iconicidad antropomórfica sustancial ligada a una tradición estatuaría ancestral, Brancusi, aún conservando cierta resonancia icónica, apela a una literalidad constructiva más vinculada con signos emblemáticos. Supone en todo caso un cambio profundo de expresión y de función artística. Si la estatuaria remite al uso de materiales tradicionales como la piedra, el hierro, el bronce, el barro cocido ...la estatuaria introduce nuevos materiales, como el hierro, el plástico, el vidrio, etc. Si la estatuaria remite a técnicas tradicionales como la talla, el modelado o la fundición, la escultura añade otro repertorio de posibilidades técnicas, como el ensamblaje, el remachado, la soldadura. Si la estatuaria como género remite al uso de modelos naturiformes, la escultura remite al uso de modelos artificiales, tanto de carácter mecánico como conceptual. La sensibilidad de la generación del 57 habita artísticamente en ese tránsito, insertándose progresivamente en la producción escultórica recorriendo todo el espectro estilístico.

En artistas como Andrés Nagel, se produce una refluencia de la noción de estatua en relación a la tradición de la imaginería barroca filtrada por la sensibilidad contemporánea e irónica del arte pop y del neorrealismo. Y en este mismo sentido podremos comprender la obra de Dora Salazar o José Zugasti.

Pero el género escultórico y la noción de "escultura" comienza a quedar debilitada o relativizada conforme el desarrollo del arte moderno opera en espacios intersticiales –que no pertenecen ya a las adscripciones disciplinares.

"mi oposición a la escultura es por la eliminación total del material y el color en su sentido pleno (aún a sabiendas que el espacio tiene color en relación a los objetos). El determinar un objeto cualquiera de afuera hacia dentro hasta desmaterializarlo, hasta que no sea hierro o cemento, sino eso o algo"³⁹.

38. J. Oteiza (1956) *Escultura dinámica*. Conferencia Cursos de Verano de Santander. Cat. Oteiza. Madrid. La Caixa. P. 224.

39. J.R.S. Morquillas. Catálogo de la exposición Salas Municipales de Cultura. Durango. 1975.

“Si la dialéctica arte-vida, el arte conceptual la basaba en un cuestionarse el arte como valor cultural, a la par que colocaba en crisis al objeto artístico, nosotros, por entender ineficaz esta labor, contraponemos una actitud crítica que dé vida a nuevos valores culturales, sino con esto negar la cosidad signifiante. En definitiva pretendemos extraer una dualidad de la praxis artística, restituir el valor de uso estético y social del objeto, y tomar como fuente de conocimiento, para comprobaciones intelectivas, el proceso artístico”⁴⁰.

A partir del *collage*, como técnica de acoplamiento de materiales reales en el espacio virtual de la representación, la sensibilidad del cubo-futurismo, conujo en el constructivismo a la adopción de una lógica objetual que trasciende la noción de Escultura. En efecto, la transición de la noción de “escultura” a la de “objeto” encontrará su génesis en el collage vanguardista –que introduce la imagen pictórica en el plano de lo real–, en la “construcción” constructivista –que adopta un modelo mecánico y no ya orgánico para la escultura–; en el objeto surrealista –que articula elementos de origen heteróclito ya configurados funcionalmente como objetos simbólicos–, en el “ready-made” de Duchamp –que extrae esos objetos recontextualizándolos sin ninguna transformación ulterior... Esta noción transicional de objeto habrá presidido la producción artística en el siglo XX: desde el cubofuturismo y el constructivismo, hacia la escultura abstracta y el arte concreto; desde el surrealismo, hacia los objetos simbólicos; desde el “ready-made”, hacia el “objeto específico” del minimalismo. La generación del 68 habita artísticamente este tránsito, en el completo espectro estilístico: desde el objeto surreal (Cundín, Roscubas, Peral), el apropiacionismo y el objeto descontextualizado y recontextualizado (J. Román), el objeto simbólico (), el

40. V. y F. Roscubas (1980) Bilbao. Galería Windsor.

objeto pop (Ana Laura Aláez), el objeto específico de carácter más literal (Badiola, Moraza) o más lírico (Bados, Irazu)...

En términos culturales y estéticos, estos tránsitos son apreciables en las evoluciones internas de artistas renovadores, como J.R.S. Morquillas o los hermanos Roscubas. Transición entre una sensibilidad tardomoderna, ligada a ilusiones vanguardistas de carácter formalizador, a unas conciencias posibilistas de los contextos ideológicos operativos; transición entre una discusión sobre la dicotomía vanguardia/revolución y la consideración de un “espacio político” definido desde el arte; transición entre las artes tradicionales (pintura, escultura), y las producciones objetuales y contextuales (objetos, instalaciones, acciones)...

Es destacable que las figuras que más ilustran este paso de la lógica de la escultura a la lógica del objeto y la instalación, posean una formación pictórica y conceptual. Mientras los seguidores de la lógica de la Escultura posean una formación escultórica que hasta finales de los años 80 admite escasamente modelos y recursos de carácter conceptual... En el caso de Morquillas (1947), su trabajo como artista, a partir de su primera exposición individual en 1967, comienza como una experimentación pictórica que deriva hacia lo objetual. Tras su estancia en Italia, sus primeras obras de carácter minimalista se fechan en 1973, y se organizan como ensayos sobre la densidad del color, el movimiento interno, el carácter objetual y espacial de la pintura, etc. Y es esta indagación estructural sobre las condiciones reales del objeto lo que progresivamente induce a intervenciones que entremezclan registros ideológicos con espacios y contextos reales, como el Proyecto de Sistematización del Monte Argalarío (1976/1981), y las acciones de carácter performativo ligadas o no a la presencia del artista o bien a los cambios en los objetos en el contexto de instalaciones artísticas

En el caso de los hermanos Roscubas, la simultaneidad entre un trabajo individual profundamente diferenciado y singular de cada uno de ellos ...y la conjunción indiscernible en un trabajo común, muestra a las claras una noción práctica de autoría desligada de las viejas fantasías carismáticas de autoexpresión y unicidad, que contribuye a que la elaboración se convierta en un crisol de influencias múltiples, entre el expresionismo abstracto (1974/1975), los registros de la cultura popular (Mural anuncios, 1979, o Memorias Pintadas, 1980/1981), el surrealismo y el neorrealismo (Relieve, 1976), derivado hacia una producción de acontecimientos estéticos que hacen indiscernible la frontera entre pintura, objeto e instalación, como en los personajes terribles: Patxi Urrutikoetxea (1979), Paralelas (1979), y entre la habilidad técnica, la sutileza (V.R.: Flores, 1984) y una ácida mirada hacia lo más terrible.

La práctica objetual ha tenido numerosos desarrollos en las tres generaciones. Cabe destacar los objetos de inspiración técnica y de contenido simbólico de Paco Polán, las apropiaciones de la cultura popular en la obra de Malus Arbide, Alberto Peral, Ana Laura Aláez, de Bene Bergado, o los desarrollos de Elena Mendizábal, las apropiaciones descontextualizadora de Gema Intxausti, Charo Fontalba...

6.2. De objeto a instalación

“El aire está lleno de infinitas líneas rectas y resplandecientes, entrecruzadas y entretejidas sin que una obstruya jamás el recorrido de otra, y representan para cada objeto la verdadera forma de su razón”⁴¹.

La “instalación” es el nombre ambiguo y reciente para definir cierto tipo de obras que exceden la dimensión meramente objetual característica de la estatua y de la escultura y del propio objeto identificable como aislado, autónomo: la “instalación” remite a obras que son ambientes, conjuntos de objetos contiguos que son rodeados por el público, obras descentralizadas, en cuyo interior deambula el espectador o que virtualmente sugieren esa posibilidad, obras en las que la relación físico-espacial de los elementos no es permanente; obras que nacen como acontecimiento o situación estética, más que como objeto; obras en las que la precariedad del todo es evidente... Obras diversas que por su cantidad y especificidad, casi se han convertido en un género artístico compuesto de subgéneros (instalaciones ambientales, instalaciones multimedia, instalaciones preformativas, videoinstalaciones, etc.)

El origen del género “instalación” es tan diverso como sus modalidades de desarrollo.

Uno de estos orígenes es el desarrollo de la especificidad autosignificante de la pintura concreta. Esta transición es perfectamente apreciable en el desarrollo artístico de Morquillas desde el inicio de la década de los 70: Desde la preocupación por la pintura neoplástica, la ordenación constructivista, pero sobre todo el espacio, en sus múltiples desarrollos, atendiendo a las reflexiones de Mondrian, Pevsner, Oteiza, pero también la literalidad espacial en el arte norteamericano, Frank Stella, Mc Craken, y la especificidad del objeto en el minimalismo. Más tarde, esta complejidad espacial será intensificada por la influencia italiana del *arte povera*. En el desarrollo de su obra puede apreciarse el tránsito desde una sensibilidad más bien clásica –ligada al cuadro y a la escultura– a una moderna –ligada al objeto y la instalación–; de una concepción del espacio como contenedor neutral del acontecimiento artístico, a la concepción del espacio como un sistema de relaciones, como una red que surge como resultado de los vínculos entre sus factores; desde una noción de autor que queda expresado en la obra, a un autor que se hace presencia en la obra mediante acciones, gestos y *performances*; de una noción del arte comprometido con cierta facción ideológica, a la definición del arte como “espacio político” en sí mismo...

“la política es una forma inferior de arte”⁴².

Otro de los orígenes de la instalación supone una extensión del campo de la escultura, en sus relaciones con el espacio. En el caso de Angel Bados, esta noción totalizadora de espacio se desarrollará en solemnes instalaciones como

41. Leonardo da Vinci. Manuscrito A, fol. 2.

42. J.R.S. Morquillas (1990) Vitoria. Trayecto.

la realizada para la Sala de Cultura de Pamplona en 1980, en relación a la cual el propio artista anotaba:

“la consideración del arte como capacidad del hombre para simbolizar su relación con el medio y de los diferentes estados de dicha conexión es lo mostrado en la sala mediante signos, objetos, materia, etc., cuyo descubrimiento y articulación responde al enunciado mecanismo de aprehensión de nuestro alrededor, en un recinto –sala de cultura de la c.a.n, situada en el caso urbano de Pamplona–, que debe entenderse, poseerse, –dentro del proceso específico de expresión en arte– a través de un sentimiento espacial. Sentimiento de espacio que en nuestra cultura es acción totalizadora, a no confundir con su formalización espacial”⁴³.

La instalación derivada del objeto surrealista surge del montaje y la articulación de elementos de orígenes funcionales y semánticos diferentes, e informa de la importancia de las relaciones sobre los elementos. Esta apreciación de las relaciones sobre los elementos apunta a la determinación de sistemas simbólicos y perceptivos, y a la introducción del espectador como un elemento más de dicho sistema. Así, esta sensibilidad contextual transita hacia obras cuyos elementos se distribuyen en un espacio recorrido por el espectador.

La instalación conceptual surge de una práctica artística consistente en un cuestionamiento del arte como categoría, de una reflexión sensible sobre el propio arte. Muro, suelo, Galería, Colección de Arte, Museo, Ciudad... no son sólo los espacios donde se instala el arte, son reconsiderados como condiciones estructurales de su existencia, como las manifestaciones materiales de las determinaciones contextuales. La inocente tarea de colgar un cuadro, o colocar una escultura, se vislumbran operaciones sofisticadas donde lo que está en juego es la percepción del objeto artístico, incluso su percepción como arte. La instalación en esos contextos identifica al arte como tal. De modo que la “instalación” es la forma mediante la cual la sensibilidad artística explicita su apreciación del contexto como aspecto fundamental de sus elaboraciones. La transición de la escultura al objeto heredera de la extracción y recontextualización ensayada por Duchamp, supone una inclusión del aspecto contextual como elemento interno de la obra de arte. En este sentido, el *ready-made* supone reinsertar el objeto artístico en la dimensión monumental de la escultura, como instalación en un espacio no neutral –sea la plaza, la ciudad o el museo. La historia de los monumentos recorre la historia de la humanidad para adentrarse en la prehistoria anterior a la aparición misma de las estatuas. Y si, en efecto, el monumento es anterior a la estatua, la instalación moderna supone la renovación de la función monumental más allá de la estatua. El objeto instalado. Las obras de CVA procuraban convertir ese tipo de dispositivos de intermediación y contextualización (marcos, pedestales, galería, museo) en un aspecto de indagación en y sobre el arte. A estos a los que muy pronto se sumará CVA, empresa de artistas integrada por Juan Luis Moraza y M^a Luisa Fernández. Que co-

43. Ángel Bados (1980) *A propósito de mi trabajo en Pamplona para la sala de cultura*. C.A.N. Pamplona.

mienzan su trabajo conjunto alrededor de 1980 mediante intervenciones de carácter conceptual que pronto derivan hacia instalaciones que toman los problemas de contextualización e instalación como un material y como un tema de trabajo. En este sentido, sus instalaciones (P) punto de vista (1982), “superautomáticos” (1982) y “cicatriz a la matriu” (1983), adoptarán los marcos y los pedestales –dispositivos de discontinuidad y emblemas de la mediación artística– como elementos objetuales y simbólicos que serán transformados, invertidos, modificados y trascendidos apuntando a una transformación simbólica del espacio vivencial y mental del espectador y de la noción misma de arte.

La instalación de carácter estructural surge por la inserción progresiva de diferentes niveles de materialidad en una obra concebida no ya como “forma”, sino como “sistema”. Sistemas semánticos –que enfatizan las relaciones de contenido entre los elementos, como en el caso de las instalaciones de Morquillas o Bados– y sistemas estructurales –que enfatizan las relaciones de organización entre los elementos, como en el caso de las instalaciones de Badiola, como *Gimme Shelter* (2000). En las instalaciones de Badiola, los obje-

tos son significantes y fabrican un entorno material y simbólico para acciones que recíprocamente se asimilan a esos entornos en forma de fotografías y videos. Estas complejas estructuras sugieren ese tránsito indiscernible entre el espectador y la obra.

La instalación derivada del objeto específico del minimalismo surge de la especificidad literal de un elemento aislado, intransitivo, no auto-significante, cuya presencialidad, lejos de mostrarse como una evidencia (“lo que ves es lo que hay”...) apunta más bien a la consideración inquietante de las discontinuidades entre la lógica formal del objeto y su condición fenomenológica, entre su materialidad y su percepción. Entre ambas, el objeto acabará convirtiéndose en un agente de determinación contextual: un objeto no autosignificante que hace presentes las condiciones del espacio, las condiciones perceptivas del propio objeto en relación al espectador. Esta modalidad es apreciable en instalaciones como *Anti*, de Sergio Prego (2005), donde se modifican las dimensiones vertical y horizontal, permitiendo caminar por las paredes.

Así, la instalación, convertida en un nuevo género, será susceptible de adscribirse al espectro estilístico en su totalidad, promoviendo instalaciones naturalistas, instalaciones surrealistas, instalaciones expresionistas, instalaciones es-

tructuralistas, instalaciones conceptuales, instalaciones contextuales... La sensibilidad sistémica y contextual, apreciable en la generación del 57 en la preocupación socio-política, se transformará progresivamente, en la generación del 68, en una preocupación espacial, entendiendo ese espacio como un sistema global de relaciones no sólo ideológicas, sino también simbólicas y emocionales, y mediante modos de trabajo que integren ese sentimiento espacial en obras que más allá del objeto, se introducen en el complejo mundo de la instalación. Pablo Donezar, Ricardo Catania, Itziar Elejalde, Clara Expósito, Elena Mendizábal, Martínez Liceranzu, Fernando Illana... serán sólo algunos de los nombres que conforme avanza la década de los 80, mostrarán progresivamente esta sensibilidad contextual, conformando un rotundo cambio global de sensibilidad, visible incluso entre aquellos artistas que no renuncien a la pintura como medio.

6.3. De instalación a indiscernibilidad

“Todos los objetos, siendo así, pueden ser considerados escultura; una popularización que ha llevado a la escultura moderna más allá de la base como significado de identificación. Si la base ha perdido su significado –tanto física como psicológicamente– la escultura sólo puede recuperar su significado liberada de sus confines”⁴⁴.

“Paquetes comunes se transformaban ante mis ojos en esculturas y veía la basura de la calle como elaboradas composiciones accidentales”⁴⁵.

El género de la “instalación” artística, habrá sido el resultado del desarrollo de un pensamiento sistémico que no remite ya a la autonomía o suficiencia de las cosas en sí, sino a los sistemas de relaciones que establecen. Este cambio se desarrollará paralelo a las transformaciones filosóficas y epistémicos de la experiencia moderna: la transición cultural que conduce desde el espacio euclidiano al newtoniano, y del newtoniano al einsteiniano, es la transición de un espacio concebido como un contenedor apriorístico en el que habitan los puntos y suceden los acontecimientos ...a un espacio concebido como un sistema de relaciones que es producto de esas relaciones que generan los parámetros que retroactivamente operan como referencias para la consideración del espacio.

Pero la conversión del contexto en contenido altera la lógica del límite, al provocar un efecto de indiscernibilidad perceptiva entre el espacio interno de la obra y el espacio externo del espectador. Esta indiscernibilidad tiende a propiciar una virtualización de lo real, en el sentido de una sugerencia de continuidad entre la representación y aquello a lo que se refiere, entre el lenguaje y el mundo, que es, justamente, la esencia del naturalismo. La instalación indiscernible es así el resultado de la refluencia de una “vuelta a la realidad”, en una negación de la artificiosidad que no la evita, sino que la elude. Pero esa negación de la artificiosidad provoca el efecto de inmediatez naturalista. El arte “arte contex-

44. BURNHAM, Jack: *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on The Sculpture of this century*. George Braziller. New York. 1ª ed. 1967. p. 19

45. WARHOL, Andy: cit. en WILSON, Simon: *El Arte pop*. Labor. Barcelona. 1974.

tual"⁴⁶ realiza por antonomasia la lógica de la instalación, en el sentido heideggeriano de una construcción del mundo, de un instalar la verdad en obra, pues el artista se sitúa materialmente en la realidad procurando crear colectividad. Ciertamente parece subvertir la elisión del artista, pero al aparecer como autor de una obra sin autor, más bien extrema las paradojas de una renuncia que no se produce en el plano de la posición privilegiada, sino en el plano de la producción. Cuando se afirma que este artista contextual no se sitúa fuera de la realidad para mostrarla, sino que en medio de ella, experimentádola, viviéndola, la refleja, discute o la intensifica en obras realizadas en colaboración... lo que realmente se está diciendo es que el artista, que conserva todos los privilegios de identificación y plus valía del artista no-contextual, mediante técnicas de representación o significantes de participación, realiza representaciones que en ningún caso discuten el naturalismo de la doxa, que se convierte así en gran protagonista, en origen y destino de una operación que sólo podrá considerarse como "arte" desde el contexto artístico que precisamente dice cuestionar...

Es en este sentido en el que la instalación como género puede pasar de ser la consecuencia de una sensibilidad sistémica y contextual, a convertirse en una forma de refruencia naturalista. En el límite extremo de la instalación, la realidad entera ha quedado suspendida en un espacio que no pertenece enteramente a lo real, ni tampoco enteramente a la representación. Habitantes del espacio intermedio entre realidad y representación, también los espectadores quedan instalados, como los personajes fundidos en bronce en los pedestales del XIX, en la sociedad; Todo y todos congelados en el frenesí de un enunciado naturalista, en la gran instalación de lo social. El nuevo naturalismo se interpone como elemento de relación con una realidad que no puede contemplarse sino a través suyo, ofreciéndose como promesa de inteligibilidad y convivencia... La indeterminación es extrema: dramatizada una absoluta comprensión y extensión de la realidad en el arte y del arte en la realidad, ahora la realidad misma es el límite monumental inscrito en el lugar del arte, quien delimita al espectador, situado entre lo real (cotidiano) y su dramatización artística. La autoinmunidad de este nuevo naturalismo proviene de su forma de legitimidad: la simulación se ofrece como estrategia defensiva contra el poder de lo real...

46. Cfr. Paul Ardenne (2006) *Arte contextual*. Murcia. Cendeac. 46 Cfr. Paul Ardenne (2006) *Arte contextual*. Murcia. Cendeac.