

La investigación realiza un análisis del arte reciente en Euskal Herria mediante una interpretación del método generacional de Karl Mannheim. Trata de revisar y detectar las estructuras generacionales surgidas entre diferentes individuos dedicados a las artes plásticas y líneas de tradición entre los mismos en base a la sucesión temporal y su posicionamiento como portadores de la cultura dominantes.

Palabras Clave: Arte. Contemporáneo. Artistas. Asociacionismo. Generaciones. Posmodernidad. Escultura. Escuela.

Ikerketak Euskal Herriko iragan hurbileko artearen azterketa egiten du Karl Mannheim-en belaunaldi-metodoaren interpretazio baten bidez. Nolanahi ere, arte plastikoetan jardun duten pertsonen artean sortutako belaunaldi-egiturak eta haien arteko tradizio-ildoak berrikusi eta detektatzea da ikerketaren asmoa. Horretarako, denbora-segida eta kulturaren eramaile nagusi gisa duten lekua hartu da oinarritzat.

Giltza-Hitzak: Arte garaikidea. Artistak. Asoziazionismoa. Belaunaldiak. Postmodernitatea. Eskultura. Eskola.

La recherche mène une analyse de l'art récent au Pays basque en interprétant la méthode générationnelle de Karl Mannheim. Elle tente de réviser et de détecter les structures générationnelles présentes entre différents individus qui se consacrent aux arts plastiques et aux lignes de tradition les séparant, sur la base de la succession temporelle et de leur positionnement en tant que porteurs dominants de la culture.

Mots-clés : Art. Contemporain. Artistes. Association. Générations. Postmodernité. Sculpture. École.

Artistas vascos y navarros: Una revisión generacional (1966-2007)

(Basque and Navarrese
Artists: a generational review
(1966-2007))

Palacios González, Daniel

Univ. de Oriente. Ave. Patricio Lumumba, s/n.
Altos de Quintero, Santiago de Cuba (Cuba)
danielpalaciosgonzalez@hotmail.es

“En realidad, las teorías de la posmodernidad –tanto las apologéticas como las que se atrincheran en el lenguaje de la repulsión moral y la denuncia– presentan un acusado parecido de familia con las más ambiciosas generalizaciones sociológicas que, en buena parte al mismo tiempo que ellas, anunciaron el advenimiento o la inauguración de un tipo de sociedad completamente nuevo y a menudo bautizado como «sociedad postindustrial»”. Fredric Jameson¹

1. Introducción

La deriva artística dentro de la sociedad euskalduna en el marco del franquismo, y la transición, del auge al desmontaje industrial, de la terciarización-globalizadora y el conflicto armado, se presenta en un contexto de laberíntica lectura. Dentro de ella, el debate sobre la existencia de una *Escuela Vasca* ha sido una constante en la historia, teoría y práctica artística. Al respecto, en el periodo a tratar se han realizado numerosos aportes y precisamente las fechas que encuadran cronológicamente el trabajo responden desde 1966, momento de fundación de los grupos *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok*, a 2007, celebración de la exposición *Incógnitas: cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* en el Museo Guggenheim Bilbao. Si los primeros se presentaron como grupos de vanguardia, en el estadio de la autocrítica, de un proyecto nacionalista de experimentalidad y actuación en el seno de la sociedad a fin de transformarla, la exposición, comisariada por Juan Luis Moraza, se presenta como un artefacto post-vanguardista en el que, parafraseando a Peter Bürger, “la categoría de la obra se ha restablecido y a que los procedimientos vanguardistas, orientados a la intención antiartística, fueron utilizados con fines artísticos”². Revisar por tanto cómo se ha construido el relato histórico-ar-

1. JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid: Paidós, 1991; p. 13.

2. BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009; p. 81.



Cartografía de *Incógnitas*. Juan Luis Moraza. Museo Guggenheim Bilbao. 2007

tístico desde la perspectiva de las estructuras generacionales con el punto de partida marcado dentro de *Incógnitas* hasta su momento de ejecución puede arrojar luz si tenemos en consideración que la propia literatura posmoderna también realiza ambiciosas generalizaciones sociológicas como señalaba Jameson.

Juan Luis Moraza, como comisario de *Incógnitas* realiza, cuenta con cuestionarios de 120 artistas de cuatro generaciones distintas a través de los que argumenta su respaldo sociológico para establecer unas líneas de tradición en la producción artística. Partiendo de la “constitución de la identidad cultural vasca” en la escena de posguerra, continúa con una “puesta en crisis / heterogeneidad / deconstrucción” de profundo cambio de las formas de producción artística que da pie a un estado de “nueva escultura” y posteriormente a la “diversificación / normalización / internacionalización”. Sin embargo, no deja de ser un ejercicio de recuperación interesada de una serie de artistas que permiten la creación de una genealogía, de un relato canónico en el que la deconstrucción de la modernidad y la posmodernidad se instauran como consecuencias inevitables. Ésto ocurre también con su síntesis de tres generaciones de artistas dentro del panorama del arte vasco de la segunda mitad del siglo XX dedicados sucesivamente a la escultura, el objeto y las instalaciones, publicado en la revista *Ondare*³. El artículo, realizado en la lí-

3. MORAZA, Juan Luis. “Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)”. En: *Ondare* nº26 *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2008; pp. 65-102.

nea argumental de *Incógnitas*, presenta un relato por el cual se establece una tradición entre los escultores a los que adscribe a la que denomina como “Generación del 57” como generadores de la vanguardia e identidad regional, con la denominada “Generación del 68”, la cual ante una presunta “crisis” del proyecto moderno giraría hacia los postulados posmodernos de desmontaje ideológico, con una tercera generación denominada como “Generación del 88”, marcada por procesos de “normalización” e “internacionalización”. Respecto a estas generaciones, de las cuales se da una clara relación de componentes, Juan Luis Moraza traza una serie de líneas definitorias en base a condicionantes sociales a tener en cuenta y, principalmente, propone unas líneas “estilísticas” por las cuales justifica la transición de la escultura a la instalación. Ambos aportes son especialmente reveladores por la cantidad de información que condensan, pero gozan de una lógica interna dentro de la cual el propio Juan Luis Moraza es actor interesado y existe cierto baile de fechas de cara a esta legitimación cronológica que deben de ser revisadas en profundidad. Por ese motivo tiene interés tomar como punto de partida metodológico el texto del sociólogo húngaro Karl Mannheim, *Das Problem der Generationen* (1928)⁴. Pionero en la sociología del conocimiento, su visión del problema de las generaciones resulta especialmente reveladora para tratar precisamente la generalización sociológica posmoderna sobre el problema de las generaciones. La investigación realiza por tanto, no sólo una revisión de las estructuras generacionales que se han ido sucediendo en estas décadas, sino que también busca reconocer ciertas relaciones internas, influencias y vías de establecimiento como miembros dominantes de su entorno, construyendo una suerte de gran estado de la cuestión.

2. El problema de las generaciones en Euskal Herria

La obra y el artista, en el entramado de la “red del campo del arte”, señala Fernando Golvano, son tratados como elemento constitutivo, no existiendo razón de ser de esta red sin los mismos. Pero a su vez son un producto de la propia red, no teniendo ni obra ni artista una existencia visible si no es en la red⁵. Bajo este planteamiento puede entenderse la necesidad de reconocer las relaciones generacionales para la revisar la historia de los artistas vascos y navarros activos entre 1966 y 2007. Se procede al estudio de casos en tres periodos: *Posiciones, conexiones y unidades generacionales* hasta 1979, entre 1977 y 1994 y a partir de 1987. La elección de fechas y su superposición responde al carácter continuo de las estructuras generacionales, no siendo posible realizar encuadres en torno a números redondos. Desde esta perspectiva se ha seguido el planteamiento de Karl Mannheim en *El problema de las generaciones* y su propuesta de un acercamiento

4. MANNHEIM, Karl. “El problema de las generaciones”. En: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 62, Madrid: 1993; pp. 193-244.

5. GOLVANO, Fernando. “Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo”. En: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, Madrid: 1998, p. 301.

a las estructuras generacionales extrabiológico. Si tampoco descarta por completo el ritmo biológico como factor⁶, sí que señala que debe ser asumido dentro del fenómeno de la *estratificación de la vivencia*⁷. Por esta se constituiría una posición común en el ámbito social, no por el nacimiento simultáneo, sino por participar en los mismos sucesos y contenidos vitales de forma afín. No se trata no obstante con esta investigación de “generar generaciones” sino de evitar la entelequia, en las futuras interpretaciones historiográficas, de las estructuras generacionales⁸. Así, la utilidad del estudio de las mismas es ilustrado bajo la idea del propio Mannheim de que “su significado práctico se ve inmediatamente cuando se intenta comprender con exactitud la acelerada transformación de los fenómenos del presente inmediato”⁹. Por tanto, pese a parecer un método anacrónico, de cara a explicar el desarrollo de los artistas vascos y navarros en las últimas décadas puede ser una herramienta a tener en cuenta ante las palpables voluntades de establecer tradiciones y genealogías en Euskal Herria.

El problema de los artistas activos entre 1966 y 2007, en la periodización que se ha señalado anteriormente, se ha asumido a través del análisis de las dinámicas sociales de los mismos, no entrando en el estudio pormenorizado de la obra al no considerarse el objeto a investigar. El estudio se ha centrado en este sentido en el análisis de los fenómenos de *posición*, *conexión* y *unidad* generacionales. En breves líneas, la *posición* respondería a un fenómeno más cercano a la *situación de clase* y en ningún momento a la vinculación a un grupo concreto. Se trataría del “ser ahí” de un hombre dentro de un ritmo biológico pero sobre todo de una estructura social y económica de la que se posibilita y limita el surgimiento de ciertas vivencias, pensamientos, sentimientos y acciones concretas. “La posición sólo contiene posibilidades potenciales”¹⁰. Así la configuración de una actitud concreta no surge de una determinada tradición sino de una *posición* con respecto a aquellos otros individuos solidificados dentro de esa misma tradición¹¹. Dentro de ese “ser con otro” de los individuos surgen las *conexiones generacionales*, la estructura fundamental generacional. No se trataría de grupos concretos en el sentido de comunidad o asociacionismo sino de una adhesión inconsciente dentro de un contexto. Las *conexiones* surgen dentro

6. “Sin negar la significación de los datos biológicos, hay que decir que sólo se puede hacer justicia a la problemática global si no se busca en una rítmica aritmética el ‘llegar a ser’ de ésta. Hay que considerar los datos biológicos como factores de influencia ubicados más profundamente; pero, precisamente por eso, no debe tratar de captarlos inmediatamente en sus consecuencias manifiestas, sino que es necesario el esfuerzo de observarlos, ante todo, en un elemento de factores de influencia de carácter socioespiritual” MANNHEIM, Karl. *op. cit.*, p. 231.

7. *Ibidem.*, p. 216.

8. De esta manera, evitar la construcción historiográfica de la sucesión de generaciones como sinónimo de progreso y como valoración de individuos contemporáneos rectores de su época, como tradicionales vías positivistas y románticas que se han asociado a la construcción de las generaciones. *Ibidem.*, pp. 193-204.

9. *Ibidem.*, p. 204.

10. *Ibidem.*, p. 221.

11. *Ibidem.*, pp. 207-210.

del contexto de una *posición generacional* a través del contacto y la participación en un destino común¹² y es dentro de estas estructuras donde surgen las alianzas conscientes de carácter específico¹³. Éstas son las *unidades generacionales*, de las cuales pueden coexistir varias dentro de una misma *conexión generacional* (incluso polarmente opuestas¹⁴).

Debe considerarse que aunque estas estructuras no responden necesariamente al desarrollo de grupos concretos, Mannheim apunta la posibilidad también de que las alianzas entre individuos den lugar a grupos o asociaciones concretas. Más allá de este factor, la *unidad* se constituye entre individuos que desarrollan un grupo más allá de la simple *conexión*. Éstas surgen producto de los lazos vitales existentes y de una proximidad fundada por decisión libre y calculada, al contrario que dentro de las *conexiones* donde el individuo no es consciente de su pertenencia a la misma. Producto de esta vinculación entre individuos se generan unas intenciones básicas y principios configuradores que actuarían en el acontecer histórico. Habría así en las *unidades* un deseo de participar en el acontecer colectivo de carácter unitario¹⁵.

Junto al reconocimiento de estas estructuras en los artistas vascos y navarros activos entre 1966 y 2007 se ha enriquecido el planteamiento a través de la interpretación de los “fenómenos generacionales” básicos que Mannheim también señala. En primer lugar se ha tenido en cuenta el hecho de que la sociedad se encuentra enfrentada a la constante irrupción de nuevos *portadores de cultura*. Ésto es, que en base a las determinaciones vitales, se van a dar nuevas formas de acceso a la cultura por parte de miembros más jóvenes de la sociedad que van a ir ocupando puestos producto de la renovación generacional biológica. En segundo lugar, la salida constante de los anteriores portadores de cultura y la generación de un olvido o recuerdo acumulativo cultural ya sea de forma consciente o inconsciente. En tercer lugar, que los portadores de *conexión generacional* concreta sólo participan en un periodo de tiempo limitado, lo que da lugar a la *estratificación de la vivencia*¹⁶. En cuarto lugar, el fenómeno de la necesidad de tradición y transmisión de los bienes culturales acumulados. Éste tiene especial importancia en la investigación, ya que el propio Mannheim señala que “lo más esencial en toda tradición es hacer que las nuevas generaciones crezcan en el seno de los comportamientos vitales, de los contenidos sentimentales y de las disposiciones que han heredado”¹⁷ a la vez que se produce una puesta en cuestión en el momento que se entra en la vida auto-experimentada. Finalmente, el último fenómeno que

12. *Ibidem.*, p. 221.

13. *Ibidem.*, p. 206-208.

14. *Ibidem.*, p. 225.

15. Este sería el motivo por el que la *unidad generacional* “no nacería nunca del mero fenómeno de la mutua atracción vital que se produce entre quienes tienen la misma edad”. *Ibidem.*, p. 229.

16. *Ibidem.* pp. 211-217.

17. *Ibidem.* pp. 217-220.

se trata es el carácter continuo del cambio generacional, tratando de buscar el reflejo de las diferentes generaciones entre ellas y el posible dinamismo o tensión entre las mayores y menores. Finalmente también se ha prestado atención a los *tipos generacionales: dirigentes, adaptados y oprimidos*. Si el *dirigente* va a caracterizarse por una predisposición sobre las circunstancias, el *adaptado* se encontraría en un equilibrio y el *oprimido* podría situarse como *epígono* de los antecesores como un solitario de su propio tiempo que sin embargo puede transformarse también en *precursor* de una generación futura¹⁸.

2.1. Posiciones, conexiones y unidades generacionales hasta 1979

El primer caso a estudiar es el de las estructuras generacionales de artistas cuya actividad se inicia en torno a finales de la década de los años cincuenta, lo que los sitúa en un periodo de formación generalmente posterior a la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. El contexto social de este periodo está marcado por la coyuntura política franquista, la economía de posguerra y su peso dentro de ella de la industria y la normatividad social propia de la dictadura. También el progresivo avance de la reconstrucción identitaria, con el afianzamiento del PNV como partido conciliador de los intereses independentistas o la aparición de ETA son puntos comunes que pueden establecerse por tanto como fundamentales para comenzar a definir una *posición generacional* dentro del periodo.

Para definir la *posición* en relación a las artes plásticas se debe hacer referencia a la salida de los anteriores *portadores de cultura*. As salidas se pueden establecer como consecuencia directa de la Guerra Civil: exilio, fallecimiento, represión o adhesión al programa artístico franquista¹⁹. El recuerdo social existente de la vanguardia queda por tanto supeditado a su finalización abrupta por la guerra, pudiendo hablarse de una *tábula rasa* de referentes en la escena artística de posguerra²⁰. Del circuito artístico destaca la ausencia de centros de formación como punto fundamental de la *posición generacional*²¹. Junto a ello el condicio-

18. *Ibidem*. pp. 235-236.

19. Las salidas más representativas de los anteriores referentes entre los escultores vascos son las de los fallecimientos de Paco Durrio en 1940, de León Barrenechea en 1943, Higinio de Basterra en 1957 (aunque como represaliado político había estado inactivo desde 1939), Moisés Huerta en 1963, Quintín de Torre 1966, Julio Beobide en 1969 o Fructuoso Orduna 1973. De los desplazados en torno a la Guerra Civil destacan León Barrenechea y Juan de Aranoa a París, Aurelio Arteta a México, Julián de Tellaeche a Lima, Mauricio Flores Kaperotxipi a Buenos Aires, Manuel Marina Barredo a Santa Bárbara y Jon Zabalo "Txiki" a Londres. En MANTEROLA, Pedro. "La escultura vasca en los años de la dictadura". En: *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975 / 1939-1975 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketa / Revisión de l'Art Basque entre 1939 et 1975*. Revista *Ondare* nº25, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006; pp. 78-79.

20. Aunque puede que no fuera tan abrupto ante el hecho de que algunas obras de Aureliano Arteta y Alberto Arrúe si que llegaron a exponerse en el Museo de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao, resultando fundamental en la consideración cultural del momento según señala Ana María Guasch. GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*, Madrid: Akal, 1985; p. 75-76.

21. Desde el cierre de la Escuela de Artes y Oficios de Achuri en 1936 no volverán a existir centros de enseñanza artística hasta los años setenta con las escuelas de artes y oficios.

nante de los espacios de exposición reducidos al Museo de Bellas Artes y Arte Moderno de Bilbao (refundado en 1945), la Sala Delclaux / La Cocina y la Sala de la Obra Sindical de Artesanía Española, así como dentro del circuito comercial las galerías La Bohemia, Grises, del Mueble y Studio. La potencialidad que subyace en esta *posición generacional* proviene por tanto de factores extrabiológicos en el sentido de la fuerte importancia del contexto, no pudiendo generarse una *conexión o unidad generacional* entre los mismos por su simple posición en el ritmo vital. Aunque, debe señalarse, que también depende de la edad que los individuos de esta *posición generacional* que no hubieran tenido antes de la Guerra Civil una actividad plástica, es decir de un factor eminentemente biológico. Pese a estas circunstancias, hablar de una “generación de posguerra” sería erróneo pues encontramos *posicionados generacionalmente* en este momento que también habían tenido una actividad plástica previa de la guerra así como otros que no dependen de una formación en el inmediato fin del conflicto sino más cercana al desarrollo de los años sesenta.

Por otra parte, la *conexión generacional* en este momento surgiría en un primer término de la ausencia de centros de formación o instituciones dedicadas al patrocinio de la creación artística así como del empobrecimiento de la escena artística local tras el fin de la experiencia vanguardista de los años treinta. De ello surge la necesidad de remitirse a unos referentes más cercanos a las “vanguardias históricas” que a la escena de posguerra más entroncada con la tradición realista entre los artistas más decimonónicos (lo que a escala estatal también quedará ilustrado con la adhesión cada vez más numerosa de artistas a las prácticas informalistas). Las conexiones pueden definirse así en el marco institucional en el entorno vizcaíno con la vinculación al Nuevo Ateneo, fundado en Bilbao en 1949, la postulación al proyecto de la Basílica de Nuestra Señora de Aránzazu en 1950²² o la *I Bienal Hispanoamericana de Arte* en 1951²³.

Frente a estos factores uno de los elementos que va a ser más decisivo para la definición del periodo y que puede establecerse a caballo entre la *conexión* y la *unidad* es el del asociacionismo. Si bien, como señalábamos anteriormente, las asociaciones o grupos concretos no representan en ningún caso *conexiones* o *unidades generacionales* si que pueden surgir de las mismas, llegando a propiciar estas estructuras. Qué es *conexión* y qué es *unidad* puede llevar a tratar de introducir las diferentes asociaciones en un cajón o en otro como vía errónea de análisis, siendo quizás lo más interesante por el contrario el hecho de que el propio asociacionismo es precisamente en sí mismo un fenómeno

22. Participan Nestor Basterretxea, Jorge Oteiza, Carlos Pascual de Lara, Agustín Ibarrola, fray Javier María de Eulate y Eduardo Chillida.

23. A ella concurren artistas vascos y navarros como María Teresa Aguirre, Diodoro de Anduiza, Norberto Ariño de Garay, Francisco Bengoa, Federico de Echevarría, Juan de Echevarría, Gorostiza Gongueta, Fernando García Alegría, Carmelo García Barrena, Ascensio Martiarena, Juan Matia Pascual, Antonio Merino, Pedro Muñoz Condado, Javier Murga, Enrique Nieto Ulibarri Jesús Olasagasti, José Luiz Pérez Díaz, Ciríaco Párraga, Eduardo de la Sota y Antonio Santafé.

de contexto. *Los Cinco Plásticos*²⁴, *Joven pintura vizcaína* en 1952²⁵, el grupo de los *Cuatro escultores abstractos*²⁶, el *Grupo Pajarita de Pintores Alaveses* en 1956²⁷, el grupo *Arte Actual* en 1964²⁸ o el grupo *Bilbao* en 1966²⁹ son ilustración de grupos concretos que no son etiquetables como *unidades generacionales* pero que sí surgen en un momento en el que el asociacionismo es un rasgo característico del contexto, instaurándose como vía para el florecimiento de las artes y la propia promoción personal ante lo poco proclive al florecimiento de las artes del circuito existente. Hasta que punto estos unos grupos concretos pueden interpretarse como *unidades* y otros no es complejo de determinar. Indudablemente, aun careciendo en algunos casos de programa, estos grupos representan diferentes voluntades de actuar sobre su contexto, pero el hecho de que no exista una coherencia interna lleva a dudar acerca de la posibilidad de definirlos como una *unidad* sino como *unidades* contradiciendo el postulado de Mannheim de la no correspondencia en absoluto entre grupos concretos y *unidades*. Ésto entronca con la problemática histórica de la creación de una “Escuela Vasca”. La revitalización de la escena artística vasco-navarra mediante un arte identitario, ya sea mirando a la tradición académica local o a las vanguardias internacionales, va a determinar la conformación de diferentes asociaciones y grupos concretos en los años sesenta. Es aquí donde quizás sí que sería más correcto hablar de unas *unidades* en base a los proyectos asociativos, lo cual podría llevar a interpretar los grupos anteriormente señalados como identidades contextuales paralelas. No obstante, merece la pena señalar como precedente y continuación de la tradición asociativa en la posguerra a la *Asociación Artística Vizcaína* fundada en 1949. Dentro de ella se realizaron actividades de formación, desplegando una academia de dibujo y de pintura en busca de revitalizar la pintura local. El programa contemplaba la exposición de obra en pueblos de provincia con el fin de una trascendencia dentro del ámbito popular y también la multidisciplinaridad y el diálogo entre pintura y escultura. Junto a ella la *Asociación Artística Guipuzcoana* dirigida por Vicente Urcola siguió unos objetivos similares al buscar agrupar a los artistas del herrialde de cara a influir en el panorama artístico mediante la docencia, exposiciones y reuniones y en menor medida la *Asociación Artística Alavesa* los siguió al buscar la presentación conjunta en expo-

24. *Los cinco plásticos* corresponde a la reunión de Matías Álvarez Ajuria, Rafael Figueroa, Jorge Oteiza, Antonio Otaño y Santiago Uranga.

25. Grupo conformado por Ariño de Garay, Barceló, Fidalgo, Ibarrola, Irigoyen, Murga, Pérez, Sota, Toja, Zalaya.

26. *Cuatro escultores abstractos* corresponde a la reunión de Angel Ferrant, Carlos Ferreira, Jorge Oteiza y Eduardo Serra

27. Grupo conformado por Gerardo Armesto, José Miguel Jimeno Mateo, Angel Moraza, Enrique Pichot, Enrique Suárez Alba y Florentino Fernández de Retana.

28. *Arte Actual* fue el grupo conformado por José Barceló, Carmelo García Barrena, Arturo Acebal Idígoras, Isabel Krutwig, Luis Soriano, Javier Urquijo e Ignacio Urrutia.

29. Grupo conformado por Santafé Largacha, Acebal Idígoras y Barreiros Bengoa.

siciones. Así, el *Grupo Ur* fundado en 1965 en Donostia³⁰ podría establecerse como el punto de partida de las asociaciones que en los años sesenta y setenta van a poder ser interpretadas como una *gran unidad generacional*. Activos hasta 1976 apuestan por una estética común basada en la pintura cotidiana bajo el programa del enraizamiento con lo autóctono y el encuentro con el alma vasca.

En torno a los grupos *Gaur*³¹, *Emen*³², *Orain*³³ y *Danok*³⁴, formados en 1966, va a ser donde se articule de forma más definida una *unidad generacional*. Sus miembros, pese a la corta actividad de los grupos, van a posicionarse como nuevos portadores de la cultura estableciendo un dominio de la escena en las décadas venideras muy destacable. En el manifiesto de *Gaur* se habla de una voluntad de trascendencia común que puede llevar a catalogarlos como una *unidad generacional*³⁵ al enunciar “Nos integramos todos como un frente cultural o un colegio, una compañía de nuevos artistas vascos. [...] Hace años que la vanguardia del ARTE CONTEMPORANEO ESPAÑOL en el mundo se ha abierto y definido con artistas vascos y que la ESCUELA VASCA es una evidente y fortísima realidad”³⁶ Quizás esta *unidad* podría entenderse como opuesta a la que podría asociarse también al grupo de *Estampa Popular Vizcaína*³⁷ formado en 1962 bajo unos postulados de realismo de bases militante con un claro fin también de trascender en su contexto. Si bien su lenguaje era el de la denuncia en contraposición a las tendencias constructivas de una modernidad que subyacían en *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok*, el hecho de que la mayoría de sus miembros pasasen a formar parte de estos últimos grupos lleva también a la reflexión de si nos encontramos ante *unidades* polarizadas o no. Más allá de este punto, por lo interpretativo y subjetivo

30. Javier Arocena, Carlos Bizcarrondo, José Gracenea y Alejandro Tapia conforman el grupo fundamentalmente aunque Amable Arias, Ruiz Balerdi, Sistiaga y Zumeta también participaron en exposiciones. GUASCH, Ana María. *op. cit.*, p. 109.

31. Según las exposiciones realizadas en 1966 por el grupo *Gaur* sus componentes serían Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Nestor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Rafael Ruiz Balerdi, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta y Amable Arias.

32. En el momento de aparición del manifiesto del grupo *Emen* en octubre de 1966 se lista como sus componentes a Andreu, Dionisio Blanco, José Barceló, A. Cañada, María Dapena, Antonio Guezala, Ignacio García Erguin, C. García Erguin, Carmelo García Barrena, Agustín Ibarrola, R. Iñurría, Vicente Larrea, Merino de la Cruz, Moreno, José María Muñoz, Pelayo Olartúa, Alfonso Ramil, José Ramón Carrera, Roberto Rodet, José de Lorenzo Solís, Ramos Uranga, José María Ucelay, Javier Urquijo e Ignacio de Urrutia.

33. En 1966 el grupo *Orain* estaría conformado por Joaquín Fraile, Juan Mieg, Carmelo Ortiz de Elguea, Jesús Echevarría y Alberto Schommer.

34. Solo queda conformado por José Uribarren e Isabel Baquedano, no llegando a reunir pese a las gestiones del primero al amplio grupo de artistas navarros deseado.

35. El propio manifiesto continúa enunciando “Todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro País” En: ARRIBAS, José María, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, San Sebastián: Erein, 1979; p. 83.

36. *Idem.* p. 83.

37. Compuesto por Ismael Fidalgo, Dionisio Blanco, Mari Dapena, Marketxo, Agustín Ibarrola y José Ramón Carrera (junto a Vidal de Nicolás y Gabriel Aresti como poetas y Antonio Jiménez de Pericás como crítico).

que resulta, los factores biológicos dentro de la alianza entre individuos que suponen estos grupos tienen poca importancia. El deseo de encontrarse en la primera línea del acontecer histórico que supone la voluntad de unos artistas con un amplio espectro de edades que “al denominarse ESCUELA VASCA, no utilizamos un estrecho esquema mental, ya que incluimos en ella a cualquier supuesto estético capaz de expresar el momento histórico de nuestro pueblo”³⁸.



El grupo GAUR. Archivo Jorge Oteiza - Fundación Museo Jorge Oteiza

Esta cita resulta especialmente ilustrativa de la idea de que la *unidad* no puede establecerse por unos criterios plásticos sino por una voluntad social. Esta voluntad social es la que va a llevar a sus componentes a ubicarse en una posición dominante dentro del su contexto. La interpretación de los miembros de *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok* como nuevos *portadores de la cultura* pasa por una legitimación a través de la tradición que queda perfectamente ilustrada en *Quosque Tandem...!* (1963) y sus pretensiones de conectar el arte actual de Euskal Herria con la prehistoria³⁹. La fortaleza que van a adquirir en el entramado artístico los

38. “Manifiesto del grupo *Emen*”. En: ARRIBAS, José María. *op. cit.* p. 85.

39. Si bien es interesante que como plantea Karl Mannheim la necesidad de una tradición, esta unidad generacional en la que se inscribe Jorge Oteiza (como autor de *Quosque Tandem...!*) no establece su tradición a partir de la generación precedente de vanguardia del contexto vasco-navarro en los años treinta. Este artista crea una tradición que entronca con el neolítico de forma que su propuesta abstracta resulte pertinente y vanguardista, realizando una *tabula rasa* respecto a las experiencias vanguardistas locales anteriores para introducir una estética que bebe del constructivismo o la escultura megalítica americana que sin embargo no acepta puesta en duda de su originalidad y representatividad a nivel identitario.

miembros de estos grupos va a llevar también a que artistas que quedaron fuera de esta experiencia sigan este modelo asociativo. Debe señalarse que el factor biológico aquí es determinante al estar hablando de que los artistas más jóvenes o con menos trayectoria” se “adaptan” a una escena en la que el asociacionismo y la construcción de un proyecto moderno son clave para su visibilidad y promoción. Bajo el modelo de *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok* (aunque como antes se comentaba ya heredado desde las asociaciones artísticas vizcaína, guipuzcoana y alavesa), y compartiendo miembros de estos grupos con otros más jóvenes, comenzarán en los años setenta a surgir numerosos proyectos asociacionistas. El *Grupo Nueva Abstracción* creado en 1969⁴⁰ o los grupos *Zue*⁴¹ (*Grupo Sue*, *Grupo Zue-2* y *Grupo Zue-3*) quizás sean los más representativos. *Zue* formado por primera vez también en 1969 supone una unidad en cuanto a la consciencia de necesidad de unión ante “la batalla a la joven vanguardia antiacadémica” que consideraban estaban dando las “fuerzas de la reacción artísticas”⁴², de lo que se derivaba una “lucha por el reconocimiento de un arte que va desde la abstracción en la pintura y es-cultura hasta el serialismo y concretismo en música”⁴³. *Zue* representa también el carácter continuo de las generaciones y los traspasos culturales entre individuos de diferentes ritmos biológicos⁴⁴. Ahora bien, si estos grupos pueden considerarse una *unidad* común con *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok* resulta más complejo, pero no es tan importante etiquetarlos como parte de la misma o *unidad* independiente sino comprender que resultan una alianza que interviene de forma determinante y representativa en su contexto.

El mismo análisis aplicado a *Zue* puede asociarse al *Grupo Indar*⁴⁵, fundado en 1970 en Bilbao, o al *Grupo Ikutze*⁴⁶. Éste, fundado en Bilbao en 1974, bajo la idea de devolver a la creación artística su carácter pre-capitalista medieval y rechazando la autonomía del arte, haría un “llamamiento a todos estos individuos, hará que se aglutinen con nosotros, y trabajando cada uno en nuestro campo [...] lleguemos todos a un desarrollo colectivo”⁴⁷. Otro caso similar se da en 1976 con

40. Con cambio de miembros a lo largo de su existencia el *Grupo Nueva Abstracción* lo conformaron entre 1969 y 1974 Javier Urquijo, Juan de Gil, Carlos Castillo, Victoria Bilbao-Goyoaga, Concha Gifré, Jose Luis Zorrilla, Paz Delgado, Ángel Palacio y Begoña del Valle.

41. El primer grupo lo integraron Marta Brancas, Pau Dol, Alberto López, Fernando Mirantes, Morquillas, María Jesús Uriarte y Mayalen Urrutikoetxea. ZUE-2 lo conformaron Eduardo López, Luis Alberto López y Fernando Mirantes y ZUE-3 Marisa Ozaita, Araceli Rebollo, Javier Rebollo, Ofelia Ribero, Mayalen Urrutikoetxea, José Manuel García, Jesús Luis Jimeno, Eduardo López, Luis Alberto López y Fernando Mirantes.

42. “Manifiesto Grupo Zue-3”. En: ARRIBAS, José María. *op. cit.*, p. 98.

43. *Ibidem.*, p. 99.

44. Ejemplo de ello es la pertenencia al grupo de Fernando Mirantes.

45. El *Grupo Indar* lo conformaron Miguel Díez Alaba, Juan Garro Colón, Guillermina, María Dapena, Rafael Ortiz Alfau, Sol Panera, Consuelo Peciña, Begoña Peciña, Ana Zarrabe, Alberto López, Mayalen Urrutikoetxea y Marta Brancas.

46. El *Grupo Ikutze* lo conformaron Josexu Ibarrola, Montxo Maoño, Elena Badía, Aurelio Garrote, Iñaki De la Fuente, Jesús Pastor, José Carlos Bayo, Miguel Ángel Domínguez y Raúl Ortega.

47. “Manifiesto Grupo Ikutze”. En: ARRIBAS, José María. *op. cit.*, pp. 100-108.

el *Grupo Pamplona Ciudad*⁴⁸; pese a no tener un programa firme más allá de la preocupación por la ciudad, tienen especial interés por su trabajo semi-grupal y la transdisciplinariedad del mismo (pintores, arquitectos y fotógrafos) los ubica quizás más cercanos a ser interpretados como *unidad generacional* paralela que a ligarlo a la estela de *Gaur, Emen, Orain* y *Danok*, ya que la poca trascendencia que tuvo *Danok* lleva al grupo de Pamplona a instaurarse como el principal colectivo de artistas navarros en estas décadas junto a la que fue denominada por José María Moreno Galván como *Escuela de Pamplona*⁴⁹. Otros grupos a la zaga del modelo asociativo y con menor trascendencia, de forma que se ilustra la crisis del modelo y la irrupción de nuevos intereses entre los artistas más jóvenes, son los grupos *Lañoa*⁵⁰, *Korapillo Taldea*⁵¹, *Laukizeko Artegintz Hauzalana*⁵² y por supuesto del *Proyecto de Frente Unificado de Artistas Vascos*⁵³. Este último pretendía unificar a los artistas vascos de una misma generación de cara al trabajo en equipos representativos de cada herrialde. Recuerda a las asociaciones artísticas vizcaína, guipuzcoana y alavesa y a los grupos de 1966, a la pretensión de crear un equipo de vanguardia de pintores y escultores vascos podría haber resultado como una nueva *unidad generacional* en la misma línea de tradición. Por el contrario, es representativo como último gran intento de generar una asociación de este tipo, una forma de relacionarse que irá cediendo de cara a un nuevo circuito artístico y a la vez como su fracaso representa el cambio de contexto a final de los años setenta.

48. El *Grupo Pamplona Ciudad* lo conformaron Pedro Salaberri, Ernesto Murillo, José Antonio Eslava, Ángel Bados, Jaime Morrás, Javier Sueskun, Carlos Catalán, Mariano Royo, Manolo Iñiguez, Alberto Ustarroz, Francisco X. Biurrun, Pello Azketa, Pío Guerendiain, Pedro Manterola y Henriette Boutens.

49. La denominada como *Escuela de Pamplona* estaría conformada por Jesús Basiano, Javier Ciga, Enrique Zubiri, Javier Morrás, Juan José Aquerreta, Pedro Osés, Luis Garrido, Joaquín Resano y Mariano Royoketa. En MARTÍN, Salvador. *Sobre la escuela de Pamplona*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1995.

50. El grupo *Lañoa* se forma en Bilbao en 1976, dedicado a la cerámica, lo conformarían Rosa Bruard, Soledad Maruri y Begoña Pecina.

51. *Korapillo Taldea* se forma en Bilbao en 1977, dedicado a los tapices, lo conformarían Maribi Apolaza, Ibone Izaguirre, Tere Riera y Koro Mendiola.

52. *Laukizeko Artegintz Hauzalana* se forma en Bilbao en 1977, y dedicado a los tapices, lo conformarían Jane Ballard, Juan Valdemar, Ignacio Silván, Juan Humaran, Belén Sans y Marta Echéviri.

53. El proyecto pretendía unificar a los artistas vascos de una misma generación de cara al trabajo en unos equipos representativos de cada herrialde. De forma que recuerda a *Gaur, Emen, Orain* y *Danok* la pretensión de crear un equipo de vanguardia de pintores y escultores vascos buscaba ser una verdadera *unidad generacional* que exitosa frente al fracaso de los grupos que anteriormente citamos.

2.2. Posiciones, conexiones y unidades generacionales entre 1977 y 1994

El segundo caso a estudiar es el de las estructuras generacionales de artistas cuya actividad se inicia entre mediados de la década de los setenta hasta inicios de los noventa. Ésto los sitúa en un periodo de formación superior generalmente posterior al franquismo, ubicado en sus últimos años o inmediatamente posterior. Deben volver a citarse dentro del marco histórico contextual ya señalado algunos condicionantes claves para poder definir la existencia de una *posición generacional*. La intensificación del conflicto armado, el rechazo en urnas a la Constitución de 1978, la formación de los primeros gobiernos forales y la aprobación de los Estatutos de Autonomía junto al declive industrial y el gran aumento desempleo van a marcar la *posición* desde la que los decididos a ser creadores debían enfrentarse a su contexto en estos años. Dentro de las artes plásticas, el fracaso de los *Encuentros de Pamplona* en 1972 y la eclosión de una gran cantidad de nuevas vías para la creación cultural a partir 1977 se configura un contexto especialmente complejo y heterogéneo.

Surge ahora el cuestionamiento de las formas de creación mediante asociaciones y escuelas-taller en un momento en el que ante las perspectivas de apertura parecía posible ejecutar un proyecto moderno institucional a gran escala. En base a ello, los nuevos espacios de creación (Taller de Aia, Escuela de Deba y Escuela Superior de Bellas Artes, convertida en Facultad de Bellas Artes de Bilbao) configurarán las conexiones que más adelante se expondrán. Va a ser así en este periodo la vinculación a un espacio formativo mucho más determinante para el desarrollo posterior que en periodos anteriores. Por otra parte cabe señalar la emergencia de un entramado mercantil artístico con las ferias Arteder a nivel local y ARCO a un nivel estatal. Así mismo la conexión del arte con las políticas e iniciativas para la recuperación de los signos identitarios euskaldunes habla de una posición dominante de los miembros de los proyectos asociacionistas de los años anteriores. Estos individuos, como portadores de la cultura dominantes se van a situar sin embargo en muchas ocasiones en un lugar de falta de conexión con los potenciales artistas a partir de 1977. Algunos hechos que ilustran esta idea son el fracaso de la primera Escuela de Deba, que en un primer momento en la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao se vetase la entrada de docentes vascos o navarros y del desencuentro entre el lehendakari Carlos Garaikoetxea y los artistas en el año 1979⁵⁴.

54. Se reunieron Jorge Oteiza, Rafael Ruiz Balerdi, José Luis Zumeta, Néstor Basterretxea, Remigio Mendiburu, Carmelo Ortiz de Elguea, Juan Mieg, Pedro Manterola y Agustín Ibarrola con el consejero de cultura Gotzon Olarte, el lehendakari Carlos Garaikoetxea y los vicerrectores de la universidad del país vasco. VADILLO, Miren. "Transformaciones artísticas e instauración de un modelo cultural en el nuevo Gobierno Vasco (1979-1984)" en *1975-2005 bitarteko Euskal Artearen Berrikuseta / Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005 Revista Ondare* nº26, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006; p. 231.

Posicionar a los miembros de las *unidades generacionales* descritas en el anterior punto como *portadores de la cultura* salientes sería, en todo caso, erróneo. Pese a los fracasos de algunos de los puntos del proyecto moderno que sus asociaciones buscaron, ahora aunque de manera dispersa, la actividad de los mismos va a ser intensa y continua. Sus figuras son precisamente ahora, en torno a la década de los años ochenta, cuando comienzan a ser reconocidas por las instituciones. De esta forma pese a que no se ejerciera docencia por su parte dentro de los principales centros de formación van a encontrarse plenamente activos en la escena del momento⁵⁵. Las exhibiciones individuales, primeras exposiciones antológicas, los diseños de logotipos para instituciones, la realización de murales, la colaboración en obras públicas o la cada vez más presente escultura pública producida por miembros de las *unidades generacionales* del periodo anterior van a suponer puntos de referencia fundamentales en la configuración del imaginario artístico colectivo identitario. Por otra parte, la forma de la que si podría considerarse un cierto receso de estos portadores de cultura, junto al hecho de su inconexión con la docencia, es la entrada de nuevas ideas estéticas foráneas en los herrialdes. La mayor apertura editorial y la entrada de material bibliográfico desde el extranjero van a introducir los debates postestructuralistas y posmodernos en el contexto vasco-navarro⁵⁶. Si bien estos debates no calan en todos los sectores de la *posición generacional* que definimos, lo importante es la posibilidad de la presencia en algunos de ellos y a lo que van a llevar es a que, en cierta medida, las ideas estéticas modernas de las anteriores *unidades generacionales* también pierdan su actualidad a un nivel teórico.

En este momento y de forma definitoria para el establecimiento de una *posición generacional* también debe señalarse la emergencia de los nuevos medios. El caso del video genera necesariamente una *posición* diferente respecto a la de las décadas anteriores; la ruptura del monopolio de la escultura y la pintura con la aparición nuevos campos de trabajo y maneras de hacer se ilustra a través del surgimiento de iniciativas como el *Festival de Vídeo de San Sebastián* entre 1982 y 1984, en el *Festival de Vídeo Musical de Vitoria*, la muestra *Gipuzkoa Video* y el festival *Bideoaldia* en Tolosa. Además mientras que durante las décadas anteriores existía una escasez de posibilidades de promoción local dentro de los herrialdes vascos y navarros, ahora aparecen potentes eventos institucionales de reconocimiento de las artes como las feria de arte Arteder, Getxoarte, y ya en 1987

55. Aunque se podrían exceptuar casos como el de Vicente Larrea como docente de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao.

56. Juan Luis Moraza señala la influencia de autores como Michael Foucault, Henri Lefebvre, Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Roland Barthes, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Hal Foster y Jean Baudrillard dentro de la elaboración artística de su generación. Si bien puede resultar excesivo este acerbo teórico para definir una *posición generacional* formada en un momento en el que muchos de los principales textos de estos autores no habían sido traducidos al castellano o ni si quiera habían sido publicados. Si que debe tenerse en cuenta la entrada o impacto de algunas de las teorías de estos autores en el contexto de los años noventa, pero no supondría en ningún caso un elemento determinante para la conformación inicial de la generación. Ver MORAZA, Juan Luis. "Tránsitos..." *op. cit.*, p. 86.

los premios *Gure Artea*, una de las iniciativas que más va a determinar el rumbo de la escena artística en los años noventa ante el impulso que supone el reconocimiento del Gobierno Vasco. A ésto se va a unir la proliferación de salas de exposiciones y centros como la sala América y Bilbaoarte así como de galerías como Windsor, Vanguardia, Metronom, Altxerri en un progresivo enriquecimiento del circuito artístico.

Una vez trazadas las líneas generales que construirían una *posición generacional* cabe establecer las *conexiones* que van a producirse. Como vínculos constituidos en base a un medio común de participación, los individuos que pertenecen a esta *posición generacional* van a situarse en *conexiones* diferentes principalmente en base a los centros de formación. Los principales espacios donde se producirán estas conexiones paralelas (de lo cual se derivarán las diferentes unidades generacionales, muy condicionadas ya por estas *conexiones* y con una palpable confrontación entre sí) serán, como hemos citado, el Taller de Aia fundado en 1975, la Escuela Superior de Bellas Artes convertida en 1979 en Facultad de Bellas Artes de Bilbao y la segunda Escuela de Deba, fundada en 1981. Al contrario que en la década anterior en la que el asociacionismo suponía un pilar fundamental para la formación, ante la debilidad de las escuelas de artes y oficios de Bilbao, San Sebastián, Vitoria y Pamplona, los *posicionados generacionalmente* en este lapso temporal se van a encontrar con esta multiplicidad de centros, siendo su *conexión* a uno u a otro muy determinante para la línea estética de producción de su obra y así para el establecimiento de *unidades*. Bien es cierto que el autodidactismo va a seguir siendo una vía fuerte dentro del contexto de los herrialdes y que muchos de los artistas que se vincularán a ciertas unidades generacionales del periodo no habían estado vinculados a ningún centro de formación. De ello se deduce que debe contemplarse la posibilidad de una tercera *conexión* en cuanto a la ausencia de la misma al hablar de la opción del autodidactismo.

Pese a la apariencia de que estas *conexiones* pueden interpretarse como desvinculadas con respecto a la escena anterior a la aparición de centros, existiría un momento de tránsito con la tardía formación de algunas asociaciones. Puede por tanto seguir apreciándose ahora una *conexión* intergeneracional que no convierte a esta *conexión generacional* como una unidad estanca, sino que se inscribe en el carácter continuo de las generaciones. Ésto queda ilustrado en torno a dos exposiciones que marcan el cambio de década: *1979 Erakusketa: Pintura Escultura*, con una selección de artistas por la Fundación Faustino Orbegozo junto a Javier Viar y Santiago Amón, y *Geométricos Vascos*, realizada en 1982 en el Museo San Telmo⁵⁷. Éstas ilustran la necesidad de tradición y a su vez del carácter continuo de las generaciones. Como imagen de una *conexión* intergeneracional, imposible dentro de una Facultad de Bellas Artes de Bilbao sin docentes vascos, en-

57. Participan en esta exposición CVA (Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández), Juncal Ballestín, Rafael Lafuente, Pablo Donezar, Peio Irazu, Iñaki Moreno Ruiz de Eguino, José Ramón Anda Goikoetxea, Txomin Badiola, Ricardo Catania, José Chavete, Inés Medina, Fernando Mirantes, José Ramón S. Morquillas y Javier Urquijo.

tre artistas más jóvenes y otros que ya habían formado parte de *unidades generacionales* anteriores se muestra lo gradual del cambio⁵⁸.

De este entramado de conexiones pueden determinarse dos *unidades*, aunque quizás un fenómeno representativo sería que pese a las condiciones propicias que pueden presuponerse tras las primeras elecciones en 1977, no van a aparecer agrupaciones o asociaciones definidas de individuos con voluntad de trascender como sucedía en el periodo anterior sino todo lo contrario. Incluso resulta reseñable como a partir de 1979 el número de proyectos asociacionistas cae en picado a la vez que los centros de formación ganaban peso. En base a este planteamiento resulta evidente como los fundadores o núcleo fundamental del Taller de Aia y el grupo surgido en torno a algunos de los presentes en la muestra *Mitos y Delitos* (1982) como *Nueva Escultura Vasca*, se sitúen como las principales *unidades generacionales* que pueden discernirse entre 1979 y 1994. La primera de las *unidades* que se proponen como ya se ha señalado es el Taller de Aia; a ella podrían asociarse su núcleo fundador fundamental⁵⁹ y los alumnos más vinculados a la misma⁶⁰ y los posteriores responsables⁶¹. Como institución surgida del fracaso de proyectos modernos anteriores⁶², puede situarse como una *unidad generacional* entroncada a través de la necesidad de tradición con la idea del proyecto de *Gaur, Emen, Orain y Danok* en su vertiente más popular y artesanal. Las líneas de un trabajo artesanal basado en la escultura en piedra en origen pero contemplando posteriormente también la cerámica, pintura, grabado y fotografía, sitúa a sus alumnos como miembros de una *unidad generacional* moderna confrontada a las tendencias posmodernas y deconstructivas de la *unidad* del entorno de *Mitos y Delitos*. Así mismo se buscaba acercar la escultura a la calle, realizando obras en las propias salas de exposiciones y ejecutando obras para espacios públicos. También debe considerarse como innovación propia del Taller la realización del proceso del aprendizaje sin imposición, horario o jerarquía, de donde surge el proyecto de la Escuela Unitaria de Andatza. Bajo la línea pedagógica de Carmen Monreal se trabajó con niños en un modelo cercano de la enseñanza de las artes plásticas como materia desde la que se accedía las demás áreas educativas. Además, en un carácter abierto y no exclusivista, sus componentes buscaron impartir cursos en las casas de los ayuntamientos del herrialde⁶³.

58. Participan en esta exposición Santos Iñurrieta, Gabriel Ramos Uranga, Carmelo Ortiz de Elgea, Remigio Mendiburu, Juan Mieg, Jesús María Gallo Bidegain, Alberto González, José Luis Zumeta, José Barceló y Andrés Nagel.

59. Reinaldo López Carrizo, expulsado de la Escuela de Deba, y Xabier Laka.

60. Imanol Agirre, Joxe Ezenarro, Miguel Etxebarria, Javier Cruz, Mikel Argote e Iñaki Saralegi.

61. Miguel Etxeberria, Amaia Zinkunegí, Jesús Sarasua, Ander Hormazuri, Arantxa Santamaría y Luisa.

62. Algunos de estos proyectos fueron la primera Escuela de Deba, la Universidad Vasca de Arte, Universidad Vasca de Loiola, la Universidad de Artistas Vascos, el Instituto de Estéticas Comparadas en Euskadi Norte o el Departamento de Estética Política dentro de la Escuela de Bellas Artes de Bilbao.

63. MANTEROLA, Ismael y RODRIGUEZ, Esther. "El Taller de Aia - Aiako Tailerra". En: *Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1990, nº7; pp. 21-34.

En contraposición a esta *unidad* continuadora del proyecto moderno se ubica el ya señalado núcleo surgido en torno a *Mitos y Delitos* y a la Facultad de Bellas Artes de Bilbao a fin de los años setenta. Éste podría tratarse como una verdadera *unidad generacional* no sólo por su vinculación concreta, sino sobre todo por su adhesión interna en busca de una participación en el destino común de la escena artística pasando a ser una *unidad* dominante sobre sus contemporáneos y las siguientes generaciones y como una contraposición hacia las *unidades* anteriores y actuales en las que el proyecto moderno tenía cierta continuidad. Formados en su mayoría en la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, varios de ellos pasarían inmediatamente después de su graduación a impartir docencia dentro de la misma o compartirían estudio⁶⁴. Estas circunstancias los va a situar en un punto dominante desde el que como *unidad* ejerzan una influencia sobre sus contemporáneos y sobre las generaciones venideras, ubicándose precozmente como nuevos portadores de la cultura a través de esta legitimación institucional que supone la academia. Como parte de su núcleo fundamental son CVA y EAE, grupos concretos surgidos aún a la zaga del modelo asociacionista pero revisándolo y cuestionándolo en cierta medida, como una de las cabezas visibles de esta *unidad*. De CVA⁶⁵ Su producción, como también sucedería con EAE⁶⁶ rompe con el modelo asociacionista de décadas anteriores apostando por los discursos posmodernos y la reflexión semiótica en torno al marco. María Luisa Fernández afirmaría como “un buen día de los ochenta, CVA dio la vuelta a un marco [...] esta simple operación ingenua, casi al azar, dio como resultado no una actividad frenética por enmarcarlo todo, sino una operación de maravillosa contención: solo marcos, sólo límites”⁶⁷. Respecto a EAE su primera acción, en 1983, es el robo (“liberación”) de la escultura *Homenaje a Malevich* de Jorge Oteiza del Museo de Bellas Artes de Bilbao para entregarla al ayuntamiento de la villa, denunciando la privatización de la cultura y su puesta al servicio del pueblo, representado en el ayuntamiento como organismo democrático⁶⁸. Junto a estos grupos concretos, un tercero como ya se ha señalado en torno a los participantes en la exposición de *Mitos y Delitos*⁶⁹, realizada en 1984 en el Aula de Cultura Elcano de Bilbao, recoge a un grupo de ar-

64. Juan Luis Moraza y Txomin Badiola entran en 1982 como profesores de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao, más tarde entrará también Ángel Bados. En el muelle de Uribitarte, Bilbao, tendrían un estudio compartido además Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, Ángel Bados, Pello Irazu, Txomin Badiola y José Chavete. Posteriormente Elena Mendizabal y Dario Urzay. SARRIUGARTE, Iñigo. “Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80”. En: *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca* nº25, Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2006; pp. 120.

65. Comité de Vigilancia Artística, empresa integrada por María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza.

66. EAE: *Euskal Artisten Elkarten / Asociación de Artistas Vascos* estaría integrada por Txomin Badiola, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández y Pello Irazu.

67. GONZÁLEZ, Javier. *CVA (1980-1984)*, Lleida: Ayuntamiento de Lleida, 2005; p. 99.

68. El vídeo EAE, acción *El museo* (2001) dirigido por Txomin Badiola y editado por Hamaca, Barcelona, incluye imágenes como registro documental original junto a secciones de vídeo posteriores.

69. Participan en esta exposición Txomin Badiola, Ángel Bados, José Ramón Sainz Morquillas y CVA (María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza).



Oteiza, Badiola y Basterretxea en Aranzazu. Pedro Luis Ormazabal. Archivo Jorge Oteiza - Fundación Museo Jorge Oteiza. 1983

tistas que desde el trabajo ajeno al de los *portadores de la cultura* de anteriores, son tomados como referencia bajo la idea de que “la crisis del concepto tradicional de Proyecto en las Vanguardias Históricas es hoy en día evidente, y sin embargo es todavía insustituible por algo que no sea poco más que una huida hacia delante”⁷⁰. Esta idea se conecta con una reformulación formal de la escultura moderna que no deja de ser concebida como espacio político, como la concibe la modernidad, pero que introduce conceptos exógenos más cercanos a la posmodernidad estadounidense como el *minimal* o el *conceptual*. De esta manera no se rompe con la lógica formal evolutiva procedente de la *unidad* surgida en torno a *Gaur, Emen, Orain* y *Danok* y el asociacionismo paralelo, lo que en un juego de legitimación por la tradición (y ruptura con la misma) lleva a ser asumida bajo la etiqueta de *Nueva Escultura Vasca*. Ésta va a suponer por tanto que las posturas que no realizaran una revisión teórica de los postulados modernos respondería por tanto a una *Vieja Escuela* lo cual la desacreditaría y estaría abriendo el paso para la instauración de unos nuevos portadores de la cultura, que sin embargo beben necesariamente de una tradición sobre la que articularán un discurso de rechazo *a posteriori*. Esto va a quedar en cierta medida corroborado por el propio Jorge Oteiza quien en el *Libro de los plagios* (1991) incluye como “espléndido arranque manierista” las obras de Juan Luis Moraza, Pello Irazu y Txomin Badiola⁷¹.

70. BADIOLA, Txomin. *Mitos y delitos*, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal, 1984; p. 8.

71. Oteiza determina un “espléndido arranque manierista de la joven escultura vasca”, algo que reconoce como “cambio inicial históricamente de un nuevo ciclo. Acomodados en su propio mundo barrocoide fácil de la posmodernidad matando míticamente como siempre al padre no se mira atrás se nombra parentesco más rentable” En: OTEIZA, Jorge. *El libro de los plagios*, Pamplona: Pamiela, 1991; p. 38.

La necesidad de tradición de esta generación queda también patente al apreciar la estrecha relación de Txomin Badiola con la figura de Jorge Oteiza y el comisariado de su primera exposición antológica en la Fundación la Caixa en Madrid⁷². Ésta no solo es una relectura por parte de un artista más joven pero contemporáneo, sino que realizaría una construcción particular a la medida del discurso de Badiola⁷³. Otro caso es el de Juan Luis Moraza quién va a ejercer también un papel de teorización dominante en la década siguiente al comisariar *Incognitas*⁷⁴ en el Museo Guggenheim Bilbao donde instaura una cartografía que no es sino una ilustración de la sucesión del desarrollo artístico en la que su *unidad* se ubica como eje central, como continuadora de la *unidad* surgida en torno a *Gaur, Emen, Orain y Danok* y como maestros de artistas más jóvenes, alumnos suyos dentro de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y Arteleku. Y es bajo esta cartografía como puede entenderse Arteleku y el taller de Angel Bados y Txomin Badiola *Aita gabe konpontzea /Arreglárselas sin el padre* en 1994. Este taller puede establecerse como un hito común en el que converge la necesidad de tradición y a su vez su rechazo (lo que también es una postura de continuación de una línea tradicional). A su vez sitúa en un punto dominante ajeno al de la academia (Facultad de Bellas Artes de Bilbao) a quienes allí habían sido docentes durante los años ochenta, y que tras su estancia en Nueva York como es el caso de Txomin Badiola, aportan ahora una revisión formal y teórica de los modos de hacer. Esta revisión va a ser determinante para los *posicionados generacionalmente* posteriores y en especial para el grupo que asiste al taller, que como se comentará en el siguiente epígrafe son invitados a Nueva York y van a entrar en una relación estrecha intergeneracional con esta unidad en una serie de constantes colaboraciones y participaciones conjuntas en proyectos y exhibiciones⁷⁵. Mencionar que este taller se desarrolló sobre las discusiones en torno a la proyección de una serie de películas, tanto escogidas por los organizadores como por los participantes. Así “mediante la recuperación de otras estrategias antes relegadas, como lo autobiográfico [...] se produce, en definitiva,

72. Txomin Badiola comisaria esta exposición, realizada del 5 de febrero al 20 de marzo 1988 en la sala de Exposiciones de la Caixa en Madrid. Se edita el catálogo *Oteiza: propósito experimental* con un texto de Margit Rowell y una antología de textos de Oteiza.

73. Txomin Badiola afirmaría “When, years later, I read the famous book by Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, I understood this better. In this work, Bloom, referring to poets – although I think it is also applicable to other artists – says that: “poetic influence -when it involves two strong, authentic, poets, always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily, a misunderstanding. The history of the fruitful poetic influence, which is to say, the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and a self-saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist”. En BADIOLA, Txomin. “Beyond Guernica and the Guggenheim. Relations between Art and Politics from a Comparative Perspective”, *12th Annual Conference of the Center for Basque Studies*, 2 al 4 de Mayo de 2013. Reno: Center for Basque Studies.

74. MORAZA, Juan Luis. *Ezezagunak... op. cit.*

75. Asisten al taller Ibon Aranberri, Eduardo Sourrouille, José Luis Vicario, Jon Mikel Euba, Orio Font, Juan Albin, Marta Ibañez, Marta Zelaia, Peio Aguirre, Roberto Aguirrezabala, Ander Alkorta, Juan Ignacio Mendizabal Mendi, Mikel Bergara, Manu Muniategiandikoetxea, Sergio Prego, Gema Intxausti, Roberto Bergado, Gorka Eizaguirre e Itziar Okariz.

una mayor encarnadura del sujeto, que reacciona así a su consideración como puro efecto del lenguaje de los 80” cuestionando si no se trata de un fenómeno “puramente recuperativo y reaccionario” y si después del fenómeno deconstructivo, fundamentalmente anti-humanista no se estaría asistiendo a una “reinstauración de un neo-humanismo de corte esencialista”⁷⁶. Mirando por tanto a la revista *October* y a los debates posmodernos de la década anterior queda ilustrado, al igual que con la selección de películas dentro del taller⁷⁷, que los referentes tanto para esta unidad, como para los jóvenes sobre los que influyen como nuevos portadores de cultura, son esencialmente exógenos pese a la recurrente cita a Jorge Oteiza para legitimarse en una tradición. Por tanto puede establecerse aquí un punto de inflexión teórico y estético en cuanto a generadores de influencia se refiere, sobre todo a través del hecho de que la estética relacionada con estas líneas de trabajo que se ilustran en torno a los talleres de Arteleku comenzará a ser las reconocidas por parte de los premios *Gure Artea*.

La salida del debate de una “Escuela Vasca” y del perfilamiento formal en favor de cuestiones teóricas sin embargo no se da por primera vez en 1994. Aquí merece realizarse una reflexión en torno al hecho de como algunos de los modos de hacer y debates que se introducen en el discurso de esta *unidad* ya habían estado presentes en los años setenta⁷⁸. Así mismo el fin de los proyectos asociacionistas modernos se había dado ya en torno a 1980, por lo que estas estructuras de individualidad provenían ya de los fracasos asociacionistas de los sesenta en cierta medida. Y finalmente cabe mencionar como esta *unidad* va a quedar en cierta medida disuelta en favor de una interrelación con artistas más jóvenes de *conexiones generacionales* posteriores desde la posición de generación dominante pero también como su desarrollo se ubica en cierta medida paralelo a las iniciativas continuistas de la modernidad que señalamos en torno a la Escuela de Deba o el Taller de Aia, y sobre al desarrollo de la pintura.

76. BADOS, Ángel y BADIOLA, Txomin. 1994ko maitz... *op. cit.*, pp. 86-87.

77. *Une femme est une femme* (1961) de Jean Luc Godard, *Faces* (1968) de John Cassavetes, *Fireworks* (1947), *Pure Moment* (1949), *Rabbit's Moon* (1950), *Eaux d'artifice* (1953), *Kustom Kar Komandos* (1965), *Inauguration of the pleasure Dome* (1954-1966), *Invocation of my Demon Brother* (1969) y *Luficer Rising* (1970-1980) de Kenneth Anger, *Performance* (1970) de Nicholas Roeg, *La Montaña Sagrada* (1973) de Alejandro Jodorowsky, *Eraserhead* (1977) de Davyd Lynch, *Desperate Living* (1976) de John Waters, *Me and Ruby Fruit* (1989), *If every girl had a diary* (1989), *Jollies* (1990), *A place called Lovely* (1991), *It wasn't love* (1992) y *Girlpower* (1992) de Sadie Benning.

78. Merece la pena reflexionar sobre como se pudo articular una experimentalidad ya en los años setenta en torno a experiencias como *Euskadi Sioux*, la revista *Kurpil* o el grupo *Ikutze*. E incluso en torno a obras concretas de artistas en esa década como Juan Luis Goenaga, *Itziar Elejade*, Morquillas y los hermanos Roscubas o el propio Ángel Bados con y Andrés Nagel. Tampoco hay que desdeñar que en este momento debates como el del feminismo que son tratados en el taller de 1994 ya habían estado presentes a través de grupos como *Mujeres del Movimiento Feminista* y publicaciones como *Erreakzioa*. Esto, entre otras tantas referencias que pueden establecerse incluso anteriores a los propios *Encuentros de Pamplona*, da pie a reflexionar en torno al origen de la experimentalidad en el arte en Euskal Herria y si esta proviene necesariamente de referentes extranjeros ya que dentro de la propia *unidad* surgida en el entorno de *Mitos* y *delitos*, *CVA* y *EAE* encontramos operaciones de un fuerte sesgo deconstructivista y posmoderno si nos detenemos a analizar los marcos de *CVA* en 1980 o la *Acción El Museo* en 1983 de *EAE*.

2.3. Posiciones, conexiones y unidades generacionales desde 1987

La *posición generacional* que puede establecerse en torno a los artistas cuya actividad va a iniciarse en torno al fin de la década de los ochenta e inicios de la de los noventa queda marcada por el desarrollo de la década anterior en un contexto de crisis industrial y violencia política. Ambas van a proseguir en esta década, alcanzándose la cifra más alta de parados en 1995 y con un desempleo juvenil superior al 40%. El contexto por tanto de reconversión industrial así como el fin del monopolio de gobierno del PNV en la Comunidad Autónoma del País Vasco y del PSN en la Comunidad Foral de Navarra en favor de gobiernos de coalición. A la mala situación económica debemos sumar como progresivamente se van a dar en los herrialdes procesos de terciarización, ilustrado con la renovación de la ría de Bilbao pero que también pasa por la articulación de infraestructura turística en Biarritz, San Sebastián y progresivamente también en Vitoria y Pamplona. La terciarización e internacionalización de la economía son puntos cruciales para la definición de esta *posición* y junto a ellos un desarrollo artístico institucional.

La Facultad de Bellas Artes de Bilbao se afianza como principal centro formativo relegando al Taller de Aia y a la Escuela de Deba a un plano secundario. Se inaugura Arteleku en 1986 como espacio de complementación a la formación a artistas (principalmente de la Facultad de Bilbao) a través de talleres, cursos y seminarios que tratasen temas o modos de hacer no tratados dentro de la enseñanza curricular de las facultades. A ello cabe sumar el Museo Guggenheim Bilbao, que pese a no tener diálogo con el arte vasco, se establece necesariamente como una imagen de éxito institucional y como vía de colonización cultural en los referentes artísticos. Por otra parte el mercado se afianza a nivel estatal en torno a ARCO y se establecerán numerosas nuevas galerías como Moisés Pérez Albéniz, La Fundación, SAFI, Colón XXI o Imatra e incluso tendrán ahora importancia galerías en el exterior como las de Soledad Lorenzo o Elba Benítez. También irán apareciendo espacios tales como la Fundación Koldo Mitxelena en San Sebastián, Arternativa y Arsenal en Bilbao, el Centro de Arte Contemporáneo Huarte, en la localidad del mismo nombre junto a Pamplona, el Montehermoso Kulturanea y ARTIUM, como museo vasco de arte contemporáneo, en Vitoria, lo que habla de una multiplicación de los espacios de promoción y trabajo expositivo. Otro factor determinante para la *posición* es que se van a brindar vías de fomento del arte joven a través de certámenes tales como el *Anual América de Artes Plásticas*, *Gure Artea* y *Ertibil-Bizkaia*, entre otros, nunca antes vistas, construyendo la idea de la “generación española de los años 90” como un grupo que ha disfrutado en su formación e inicios de su carrera de algunas ventajas objetivas tales como la “libertad creadora” y el “cosmopolitismo”⁷⁹.

Con respecto a la salida de los anteriores portadores de cultura no debe relacionarse con las *unidades* formadas en los años ochenta sino con una profun-

79. MARTINEZ, Álvaro. “El Reto de una generación”, en VV.AA. *Arte Emergente*, A Coruña: Nuevo Milenio, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2001; p. 31.



Fachada de Arteleku. Archivo Fotográfico de la Dirección General de Patrimonio Cultural (DFG)

dización en la desconexión intergeneracional entre las unidades formadas en los sesenta y setenta. Puede hablarse de desconexión pues la manera de la que influyen sobre estas generaciones no va a ser directa por no estar impartiendo docencia en ningún centro formativo lo cual se suma a las nuevas vía de circulación de la información como es internet. Ésto supone la entrada de nuevos referentes desde el extranjero que aportan unas propuestas artísticas diferentes de las que se habían trabajado hasta la fecha por los artistas cuya trayectoria proviene de la construcción de la modernidad, siendo además imágenes foráneas del éxito en contraste con el cierto ostracismo internacional que (si exceptuamos a Eduardo Chillida) sufrieron en gran medida los artistas del entorno de *Gaur*, *Emen*, *Orain* y *Danok*. Pero en este punto no se puede todavía considerar la salida de éstos de la escena y en cierto sentido de ser portadores de la cultura, sobre todo en el espacio institucional (trabajos en obras públicas, de escultura exterior o presencia en el programa expositivo de las instituciones museísticas). Pese a ésto si debe señalarse desde lo biológico como el fallecimiento de algunos de estos artistas si

que va necesariamente a sacarlos de la escena⁸⁰. Si bien tampoco puede considerarse que esa salida sea total puesto que también va a ser momento de musealización y lectura postcontemporánea de algunos de estos artistas⁸¹. Ahora bien, si buscamos de que manera en base a esta *posición* con respecto a los anteriores portadores de cultura puede llevar al establecimiento de una *conexión* que defina generacionalmente la imposición de una escena en estos años la vinculación debe realizarse a los miembros de la *unidad generacional* surgida en el entorno de *Mitos y Delitos*, *CVA* y *EAE* que fue señalada en el anterior apartado.

Entendiendo su posición dominante, como señalamos, de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y desde fin de los ochenta de Arteleku, quedan ambos centros unidos en la producción de toda una *generación* de artistas cuya formación va a quedar marcada por los patrones de conducta y referentes artísticos que en ambos se impartían⁸². En base a ello se puede establecer cómo van a ser estos dos centros los que van a definir la *conexión* en este espacio temporal. Ahora bien, si es cierto que en este momento van a existir condicionantes tales como el contexto cibernético, el trato semántico del imaginario social, la exigencia de legitimidad conceptual, la pragmática material, el desplazamiento de la técnica, el fluido movimiento internacional y la no caracterización de una única tendencia estilística⁸³ no pueden ser los rasgos definitorios ni de la *conexión* generacional ni de una *unidad* concreta. En este sentido es interesante la visión de Iñigo Sarrugarte acerca de la escultura en los años noventa por la que bajo la idea de la “destrucción humanista de crear desde cero, la afirmación de la muerte del artista y la crítica del

80. Obras públicas como la Presa de Arriaran en la que Nestor Basterretxea interviene en el diseño en 1996 e incluso esculturas como *Homenaje al caserío vasco* de Jorge Oteiza en Biarritz que fue inaugurada en 2006, a tres años del fallecimiento del artista, hablan de una vigencia institucional que pasa sobre todo por la construcción desde las instituciones de un imaginario público enraizado en la plástica moderna. En esto cabe reflexionar sobre el título de la exposición en la Documenta de Kassel de obras de Oteiza y fotografía de su Laboratorio de tizas bajo el título *¿Es la modernidad nuestra antigüedad?* en 2007.

81. Chillida Leku y sobre todo la Fundación Museo Jorge Oteiza y su centro de estudios van a abrir la posibilidad a la relectura post-contemporánea de la obra de estos artistas tras su fallecimiento. Van a sucederse en los años noventa y primera década del siglo XXI numerosas exposiciones antológicas e incluso volverán a editarse bajo edición crítica los textos de Oteiza o verán la luz biografías de Nestor Basterretxea o manuscritos de Eduardo Chillida. Peio Aguirre apunta “La historiografía tradicional sobre Oteiza ha contextualizado al artista dentro de lo que se supone son referentes y paradigmas propios al tiempo en el que se desarrolló su trabajo (con especial énfasis en las vanguardias artísticas que le precedieron en muy poco) si bien también trabajó (ya de otro modo) en las décadas de los setenta, ochenta y noventa, cuando el discurso posmoderno estaba más en boga” abriendo la vía a “contextualizar dialécticamente a Oteiza con su entorno y marco de relaciones, no solamente en la dirección unívoca de en quienes influyó sino también en cómo fue influido por sus amigos y colaboradores”. En AGUIRRE, Peio: “Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza”, *Oteiza y la crisis de la modernidad 1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza*, 21 al 24 de Octubre de 2008, Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza.

82. El desplazamiento de la Escuela de Deba y el Taller de Aia por tanto a un segundo plano y la legitimación dentro del circuito artístico que va a suponer poseer una Licenciatura en Bellas Artes queda patente si revisamos los centros de formación en los que han cursado sus estudios la casi totalidad de los artistas activos a partir de fin de los años ochenta que Juan Luis Moraza recoge en MORAZA, Juan Luis. *op. cit.*

83. MORAZA, Juan Luis. “Transitos...” *op. cit.*, pp. 88-90.

concepto de representación⁸⁴ considera como el arte en ese punto realiza una reinterpretación constante de las investigaciones que se iniciaron ya a principios del siglo XX con las vanguardias y que genera productos comprensibles no agresivos con respecto a su entorno. En un repliegue, muchas veces hacia la banalidad, “se abordan temáticas de carácter individual, las relaciones interpersonales, el deseo y lo puramente emocional”⁸⁵. Cabe por tanto cuestionar la existencia de la posibilidad de hablar de una *unidad generacional* en torno a los artistas cuya actividad se inicia a partir de finales de los años ochenta sin caer en generalizar por simples razones estéticas⁸⁶.

Pese a no poder señalarse en este periodo una *unidad generacional* más allá de la entelequia de seleccionar un grupo de artistas y considerarlos como más representativos por afinidades con respecto al relato histórico-artístico, por mayor visibilidad institucional o por intereses particulares⁸⁷, si que puede hablarse de una estrecha relación generacional e intergeneracional entre algunos artistas en este periodo. Como se señaló en el punto anterior el taller de Ángel Bados y Txomin Badiola en Arteleku en 1994, *Aita gabe konpontzea / Arreglárselas sin el padre*, se establece como un punto de inflexión en cuanto a ruptura de la tradición en el ejercicio posmoderno de *matar al padre*. No obstante, en relación a los artistas más jóvenes, aun habiendo sido invitados a Nueva York por parte de

84. SARRIUGARTE, Iñigo. “Escultura en los años 90 en el País Vasco: reconfigurando el pasado-presente”, en *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca* nº35, Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2012; p. 190.

85. *Ibidem.*, p. 191.

86. En el ámbito de la escultura Moraza señala como miembros de una *Generación del 88* a Oscar Ostolaza, Paco Polán, Txuspo Poyo, Dora Salazar, Alberto Peral, Ana Laura Aláez, Francisco Ruiz de Infante, Sergio Prego, Itziar Ocariz, Mabi Revuelta, Ibon Aranberri, Javier Pérez, Xabier Arribas, Oier Villar, Aurora Suarez, Pedro Osakar, Iñigo Ordozgoiti, Belen Moreno, Lucía Onzain, Peio Mitxelena, Gema Inchausti, Idoia Elósegui, Miren Arenzana, Nekane Zaldua, Mónica Ortuzar, Javier Tudela, Dolo Navas, Koko Rico, Carlos Urruela, Iñaki Olazabal, Jose Luis Vicario, Gorka Ostoa de Ada, Manu Arregui, Maider López, Asier Mendizabal, Jon Mikel Euba y Alberto Peral. Ver MORAZA, Juan Luis. “Tránsitos...” *op. cit.*, p.88. Estos artistas pueden tener unas preocupaciones estéticas y una producción plástica similar, así como una formación común y unos referentes compartidos pero *generar una unidad generacional* en torno a los mismos podría interpretarse como una *entelequia romántica* tal y como definía Karl Mannheim, por no tratarse necesariamente de artistas representativos de un todo generacional y por no haber tenido una alianza común atestiguable con un fin trascendente sino de una construcción en base a unos criterios estéticos que legitima una tradición en la que el propio autor se inscribe como miembro del grupo de tránsito dominante.

87. Esto ocurre cuando Francisco Javier San Martín habla de la pintura vasca entre los años 1995 y 2000, exponiendo una lista de artistas que “no pretende ser exhaustiva, sino en todo caso señalar en forma de individuales los agentes más importantes de la continuidad investigadora en el campo pictórico”. Lo cual le lleva a resaltar a José Ramón Amondarain, Jesús María Cormán, Alejandro Garmendia, Javier Alcain, Aiert Alonso, Iñaki Gracenea, Ion Andoni Urisabel, Iñaki Imaz, Judas Arrieta, Manu Muniategiandikoetxea y Maider López en Gipuzkoa; a Jesús Meléndez, Luis Candaudap, Andoni Euba, Ana Isabel Román, Eduardo López, Roberto Ruiz Ortega, Marien Martínez Ureta, Juan Mendizabal, Sonia Rueda, Pablo Miliikua, Fermin Moreno, Josué María Pena, Alejandra Icaza, Julia Irazustabarrena e Ignacio Sáez en Bizkaia; a Alfredo Álvarez Plágaro, Txaro Arrázola y Alfredo Fermín [Mintxo] Cemillán en Álava y a Javier Balda, Julio Miguel Pardo, Alfonso Ascunce, Patxi Ezquieta, Asun Goikoetxea y Fernando Pagola en Navarra. De esta lista se aprecia como estos pintores, nacidos a partir de 1960, no son susceptibles de ser interpretados dentro de grupos o alianzas sino a título individual.

Badiola, acudiendo la mayoría de los participantes, no podría hablarse tampoco de un grupo concreto en torno a Arteleku y este taller ni en torno a Nueva York. Este acontecimiento sí que habla no obstante del trabajo estrecho entre estos artistas, su colaboración mutua en proyectos (muchas veces no referenciada) y su autodefinición en base a los centros en torno a los que llevan a cabo sus trabajos, como también sucede con los espacios Abisal, Consoni o BilbaoArte. Podría este detalle establecerse quizás como una de las señas comunes y representativas en este periodo que sustituyen a la configuración de individuos en torno a una *unidad* así como el rechazo a los modelos asociativos y el trabajo comunal en favor de una promoción individualista dentro de la cual, si existe apoyo o alianza con otros artistas no se referencia o queda como colaboración entre individuos. Pero este taller, como en otros de Arteleku impartidos por artistas del entorno de *Mitos y Delitos* como Dario Urzay y otros⁸⁸, se extrae otro factor determinante en el periodo y es que abre la puerta a la colaboración productiva y al intercambio de influencias entre generaciones.

Íñigo Sarriguarte señalaba como “La actitud artística de las jóvenes generaciones vascas ha demostrado un constante alejamiento respecto a sus señas de identidad, centrándose en una evidente voluntad por romper con el pasado”⁸⁹. Esta actitud va a ser en cierta medida compartida entre los artistas del entorno de *Mitos y Delitos* y los que inician su andadura a partir de fin de los años ochenta. Aunque es necesario reflexionar sobre la idea de Karl Mannheim de la necesidad de tradición. El propio taller *Aita gabe konpontzea / Arreglárselas sin el padre* en 1994 es una imagen perfecta de como se rompe con la tradición al organizar un taller centrado en referentes completamente exógenos pero la perspectiva de la ruptura con algo anterior se manifiesta como algo necesario para legitimar la nueva posición. Lo mismo sucede con la exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao *Gaur Hemen Orain / Hoy Aquí Ahora* comisariada por Guadalupe Echevarría y Bartomeu Marí en 2001, ocupando el nombre de los grupos vascos de los años sesenta para proclamar un nuevo arte actual⁹⁰. En *Incógnitas* también se aprecia este hecho al establecer una línea que puede seguirse desde Nicolás de Lekuona hasta los artistas del entorno de Abisal, Consonni o de *Erreakzioa*, lo que no es poco ambicioso. Ésto habla por tanto de como la necesidad de tradición puede reducirse en los artistas en este último periodo catalogados en torno a estas *conexiones generacionales* una vía de legitimación a través de la deconstruc-

88. Ángel Bados imparte talleres en 1989 y 1991, a parte del taller junto a Badiola en 1994 y un segundo curso de ambos en 1997, Juan Luis Moraza quien dirige seminarios entre 1990 y 1993, María Luisa Fernández imparte un taller en 1994 y Pello Irazu otro en 1998.

89. SARRIUGARTE, Íñigo. “Escultura en los años 90...”, *op. cit.*, p.209.

90. Participan en *Gaur Hemen Orain* los artistas Juan Aizpitarte, Ana Laura Aláez, José Ramón Amondarain, Ibon Aranberri, Txomin Badiola, Roberto Bergado, Inazio Escudero, Mikel Eskauriaza, Jon Mikel Euba, Funky Projects, Gema Intxausti, Pello Irazu, Asier Mendizabal, Juan Luis Moraza, Begoña Muñoz, Itziar Okariz, Txuspo Poyo, Sergio Prego, Francisco Ruiz de Infante, Ignacio Saez, Dario Urzay y Azucena Vieites.

3. Reflexiones finales

Si bien la *unidad* surgida en torno a los grupos *Gaur*, *Emen*, *Orain*, *Danok* y otros en torno a los años sesenta y setenta va a establecer una forma de hacer privilegiada dentro de la producción plástica de los años posteriores, va a ser esa misma dominación en el campo artístico de su modelo la que de lugar al Taller de Aia o la Escuela de Deba así como a la revisión generada en el entorno de *Mitos y Delitos*, *CVA* y *EAE* en los años ochenta. De la misma manera éstos últimos, por su posición privilegiada dentro de la Facultad de Bellas Artes de Bilbao y Arteleku, y la renovación del lenguaje que realizan (la que les supone reubicarse como nuevos portadores de la cultura ante el modelo canónico establecido en las décadas anteriores) genera una línea de sucesión con respecto a quienes fueran sus alumnos o los tomaran como referentes en el carácter continuo de las generaciones. Ésto da lugar no solo a la simple sucesión de ideas revisadas, renovadas o puestas en cuestión sino también a una necesaria actualización de los lenguajes bajo unas influencias intergeneracionales que no necesariamente van a ir siempre del más longevo al más joven.

Ahora bien, mientras que por una parte ha quedado constatado el hecho de la existencia de unas estructuras generacionales que han dado lugar a una solución de continuidad dentro del relato histórico artístico también se ha reconocido cómo esta visión de sucesión generacional es en ciertos aspectos una entelequia y tiene mucho de construcción legitimadora. El hecho de que dentro del relato y de la generación de las posibles *unidades* o alianzas dentro de las diferentes *posiciones* y *conexiones* generacionales se haya discriminado profundamente a aquellos artistas dedicados a prácticas como la pintura, la fotografía, el vídeo o el performance en favor de una monopolización por parte de la escultura y su tránsito hacia la instalación, habla de lo incompleto de la construcción un relato sólo positivo para respaldar la deriva deconstructora y posmoderna, especialmente en el ámbito de la escultura. De la misma manera el relato se articula en torno a los herrialdes de Vizcaya y Guipúzcoa, lo que da lugar a un relato en el que Álava, Navarra e Iparralde tienen un peso escaso. Finalmente si tenemos en cuenta la propuesta inicial de reconocer como los condicionantes socioeconómicos y político-culturales han podido incidir sobre la estructura generacional de cara a la materialización de sus ideas plásticas ha resultado evidente como según se han desarrollado las políticas públicas de los sucesivos gobiernos locales, regionales y nacionales que los artistas han actuado en gran medida en consecuencia, así como la deriva económica dentro de una globalidad también es clave para determinar los mecanismos de traspasos e influencia cultural, siendo este un aspecto en el que merece la pena profundizar. Inclusive debe destacarse como las ausencias dentro del relato de la pintura, la fotografía, el vídeo o el performance en favor de la escultura han sido motivos eminentemente ideológico-estéticos, más allá de la facilidad que pueda existir de cara a la construcción de un relato histórico artístico, así como el hecho de que la menor presencia de centros formativos o destinados a la promoción del arte contemporáneo dentro de

Navarra e Iparralde va a condicionar la escasez de artistas que de allí procedan o allí trabajen.

La existencia por tanto de genealogías paralelas o de una escena mucho más rica que haya sido invisibilizada por la emergencia de unos artistas dominantes como portadores del quehacer artístico de cada periodo llama a continuar trabajando sobre el tema. La presente investigación por tanto también da pie a la reflexión sobre cuales han sido los mecanismos de legitimación para que los diversos artistas que han ido posicionándose como miembros del conjunto de *portadores de la cultura* se hayan establecido como tal. El estudio de las instituciones, la recepción de la crítica de arte, de las publicaciones académicas, la puesta en valor por parte de los premios y certámenes así como el reconocimiento que supone la adquisición de obra por parte de colecciones e identidades públicas o privadas puede ser un campo adecuado para profundizar en el futuro el presente estudio. Qué ha sucedido por otra parte en las zonas más desatendidas por la literatura histórico-artística, tanto geográficamente como por disciplinas, es otra de las posibles vías para la continuación de la investigación, siendo además esta una tarea muy necesaria de cara a la construcción de un relato histórico artístico más completo y plural. Finalmente profundizar en los aspectos históricos, económicos y sociales condicionantes para el desarrollo de cada *posición generacional* y cómo ello se ha traducido en una deriva de la producción plástica y teórico estética es algo también a tener en cuenta.

Se ha propuesto por tanto en el presente texto, la revisión generacional, ejecutada desde una perspectiva metodológica concreta como es la de Karl Mannheim, de las estructuras generacionales visibles a través del discurso institucional que se han ido sucediendo en Euskal Herria desde 1966 hasta 2007. No obstante el análisis versa sobre lo visibilizado a través del discurso institucional lo que incita a la profundización en el estudio del periodo en el futuro, pudiendo existir una continuidad del mismo en base a las líneas anteriormente señaladas, y lo que fomenta a su vez que se continúen realizando contribuciones al debate en torno a la tradición plástica de los artistas vascos y navarros y la cuestión de la “Escuela”.

4. Bibliografía

- AGUIRRE, Peio. "Actualidad de algunas lecturas post-contemporáneas sobre Oteiza", *Oteiza y la crisis de la modernidad 1^{er} Congreso Internacional Jorge Oteiza*, 21 al 24 de Octubre de 2008, Alzua: Fundación Museo Jorge Oteiza.
- ARRIBAS, José María, *40 años de arte vasco (1937-1977)*, San Sebastián: Erein, 1979.
- BADIOLA, Txomin. "Beyond Guernica and the Guggenheim. Relations between Art and Politics from a Comparative Perspective", *12th Annual Conference of the Center for Basque Studies*, 2 al 4 de Mayo de 2013. Reno: Center for Basque Studies.
- . *Mitos y delitos*, Bilbao: Caja de Ahorros Municipal, 1984.
- BÜRGER, Peter. *Teoría de la Vanguardia*, Buenos Aires: Las cuarenta, 2009.
- GOLVANO, Fernando. "Redes, campos y mediaciones: Una aproximación sociológica al arte contemporáneo". En: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, Madrid: 1998.
- GONZÁLEZ, Javier. *CVA (1980-1984)*, Lleida: Ayuntamiento de Lleida, 2005.
- GUASCH, Ana María. *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*, Madrid: Akal, 1985.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Madrid: Paidós, 1991.
- MANNHEIM, Karl. "El problema de las generaciones". En: *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, nº 62, Madrid: 1993.
- MANTEROLA, Ismael y RODRIGUEZ, Esther. "El Taller de Aia - Aiako Tailerra". En: *Cuadernos de sección. Artes plásticas y monumentales*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 1990, nº7.
- MANTEROLA, Pedro. "La escultura vasca en los años de la dictadura". En: *Revisión del Arte Vasco entre 1939-1975 / 1939-1975 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketa / Revision de l'Art Basque entre 1939 et 1975*. *Revista Ondare* nº25, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006.
- MARTÍN, Salvador. *Sobre la escuela de Pamplona*, Pamplona: Ayuntamiento de Pamplona, 1995.
- MARTINEZ, Álvaro. "El Reto de una generación", en VV.AA. *Arte Emergente*, A Coruña: Nuevo Milenio, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2001.
- MORAZA, Juan Luis. "Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)". En: *Ondare* nº26 *Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2008.
- OTEIZA, Jorge. *El libro de los plagios*, Pamplona: Pamiela, 1991.
- SARRIUGARTE, Iñigo. "Del culto a la muerte de un maestro: Oteiza y los jóvenes escultores vascos en los años 80". En: *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca* nº 25, Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2006.
- . "Escultura en los años 90 en el País Vasco: reconfigurando el pasado-presente", en *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca* nº35, Vitoria-Gasteiz: Fundación Sancho el Sabio, 2012.
- VADILLO, Miren. "Transformaciones artísticas e instauración de un modelo cultural en el nuevo Gobierno Vasco (1979-1984)" en *1975-2005 bitarteko Euskal Artearen Berrikusketa / Revisión del Arte Vasco entre 1975-2005*. *Ondare. Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales* nº 26, Donostia-San Sebastián: Eusko Ikaskuntza, 2006.