

EUSKAL TEKNIKA

TÉCNICA VASCA

PEIO AGUIRRE

Gaur egungo eztabaidarik beroenetakoa artearen eta artisten nazionalitatea birkontsideratzeari buruzkoa da. Jatorrizko izenaren tankerako hori –artistaren identitate nazional– marka bikoitz bihurtu da; totalizatu eta desberdintasunak sortzen ditu aldi berean.

Identitatearen borrokarako joera duen eta Bienalak, diskurtso multikulturala eta kapitalaren globalizazioa eta antzeko fenomenoak fagotizatzen dituen egoeran, galdera bat gailentzen da: gaur egun ba al dute oraindik zentzurik etengabeko mugimendua eta fluxua nagusi diren testuinguruan erakusketa nazionalak, pabilioiek eta horiek ordezkatzten duten guztiak?

Bada gehitu beharreko eragile bat ere; izan ere, arteak berraurkitu egin ditu egungo Europako hainbat eskualde eta Estatu periferiko. Horiek guztiek mapa geopolitiko berria osatu dute, non artistek euren abertzalismoarekin eta adostasun globalak tokiko identitateak halabeharrez xurgatzearekin negoziatzen baitute.

Ez da txotxolokeria esatea identitate nazional desberdinen arteko gatazka areagotu egingo litzatekeela tradizionalismoaren eta modernizazioaren arteko tentsioa handiagoa den gizarteetan. Hori gertatzen da Euskal Herrian ere nolabait.

Lekuko maila intelektualari gehien interesatzen zaion gaietako bat modernotasunarena dela esan dezakegu. Agian hori horrela baieztatzea gehiegizkoa dela emango du, hitz hori higituta baitago ikuspegi kulturaletik hartzen badugu, edo, hobeto esan, artearen ikuspegitik. Baina ez da gehiegizkoa gure gizarte hau modernoa dela edo izateko nahia duela ikus dadin maila politikoak egiten dituen ahaleginei begiratzen badiegu.

Fredric Jameson-ek idatzi duen azken liburuan “modernitate”, “modernismo” eta “moderno” hitzen erabilera posibleen genealogia osoa egin du. Horren bidez adierazi nahi izan du hitz horietako bakoitza ez dela ongi erabiltzen, eta horrez gain, modernitatearen esanahi egoki bakarra eta egiazkoa kapitalismoarekin duen loturan aurkitu beharra daukagula.¹ Modernismoa historia monolitiko bat bezala sekuentzializatuz gero, tokiko desberdintasunen terminoetan

¹ FREDRIC JAMESON, *A SINGULAR MODERNITY: ESSAY ON THE ONTOLOGY OF THE PRESENT*, VERSO, LONDRES, 2002, 13. OR.

Uno de los debates más calientes hoy en día se encuentra en la reconsideración de la nacionalidad del arte y los artistas. Esta especie de denominación de origen –la identidad nacional del artista– se ha convertido en una doble marca, algo que simultáneamente parece totalizar y producir diferencias.

En una situación proclive a la lucha de identidades y que fagocita fenómenos como el de las bienales, el discurso multicultural y la globalización del capital, una pregunta sobresale: ¿tienen todavía hoy, en un contexto de movimiento y flujo continuo, sentido las exposiciones nacionales, los pabellones y todo lo que éstos representan? Es un factor añadido el redescubrimiento para el arte de numerosas regiones y Estados periféricos en la Europa actual que constituyen un nuevo mapa geopolítico donde los artistas negocian con sus respectivos nacionalismos y también con la inevitable absorción de las identidades locales por el consenso global.

No supone ninguna perogrullada decir que la agudización del conflicto entre diversas identidades nacionales se produciría en sociedades donde la tensión entre

tradicionalismo y modernización es más aguda. De alguna manera, ése es el caso del País Vasco.

Podemos decir que uno de los temas de mayor interés entre la clase intelectual local se centra en la cuestión de la modernidad. Quizás, afirmar esto de manera directa parezca excesivo, erosionado como está este término si lo abordamos desde una perspectiva cultural o, mejor dicho, desde el arte, pero no si nos atenemos a los esfuerzos que la clase política realiza por hacer visible que vivimos en una sociedad que ante todo es, o aspira a ser, moderna.

Fredric Jameson ha establecido en su último libro toda una genealogía de posibles usos de los términos “modernidad”, “modernismo” y “moderno”, para hacer visible no sólo que no existe un buen uso de cada uno de ellos, sino que el único y verdadero significado satisfactorio de la modernidad tenemos que encontrarlo en su asociación con el capitalismo¹. La secuencialidad del modernismo como una historia monolítica, podría distinguirse en términos de diferencias locales, los cuales quedarían reducidos a un único principio: la evolución lineal del capitalismo.

Éste es el otro significado fundamental de una palabra clave [la de moderno o modernidad] que tanto social-demócratas como conservadores no dejan de utilizar una y otra vez.

¹ FREDRIC JAMESON, *A SINGULAR MODERNITY: ESSAY ON THE ONTOLOGY OF THE PRESENT*, VERSO, LONDRES, 2002, P. 13.

berieztu ahal izango litzateke, eta horiek printzipio bakarrera laburtuko lirateke: kapitalismoaren eboluzio linealera. Hori da hitz giltzarri baten [modernoaren edo modernitatearen] oinarritzko beste esanahia nola sozial-demokratek hala kontserbatzileek behin eta berriro erabiltzen dutena.

Gaur egun XXI. mende hasieran egon arren, modernizazio prozesu hau amaitu gabe dagoela dirudi euskal testuinguruan, eboluzionatuta dagoen simulatu egon arren. Daitekeena da horren guztiaren apendizeta AHT megaproiektua izatea [Abiadura Handiko Trena], “Euskal Y” deitutako hori, behin betiko sare europarrean edo Trans-Europe Express berrian sartua. Berriro ere trenbidea izango lirateke teknologiaren sinboloa edo azken modernoa denaren reifikazio ikonoa. Baina behin betiko modernotasun horretarako azken urrats horrek izan du preziorik handiena –postmodernitatearen eraginengatik zati batean– kulturala ekonomikoan eta ekonomikoa kulturallean kolapsatu baitira azkenean. Horren adibiderik nabarmenenak Guggenheim Bilbao Museoa eta bere ondorio urbanistikoak dira: hasi batzar-jauregi, zubi eta aireportuen arkitekturarekin eta museo eta azpiegitura kultural berrietaraino, hala nola, Artium museoa [Gasteiz] eta baldintzen mende dagoen Tabacalera etorkizuneko zentroa [Donostia].

Modernizazio prozesu horrek kontrastatu egiten du nekazal munduaren [bere hiltzori partikularrean] eta urbanoaren arteko trantsizioarekin. Bi unibertso antagonikoren arteko talka indartsuarekin eta adaptatu gabearrekin lotua askotan, emaitzak lurralde hibridoak luke ondorio, etengabe aldatzen ari dena, amaierarik gabeko lan publikoak dituen. Borroka hori XIX. mende amaieran hasitakoa da, iraganean hasi eta gaur egunera arteko artisten belaunaldi asko osatu ziren listak horretan [berriaren behar larri horren bidez] eta urbanoa baldintza unibertsal bezala asimilatu zen amaitzeko. Gaur egun Euskal Herriaren artearen eta gizartearen artean dauden harremanak azpimarratzea zabaltzen ari den eremua aitortzea da, eta eremu hori pixkanaka desblokeatzen ari da bere iragan historikoarekin izan dituen harreman sendoak. Hori, nire ustez, bi modutara bakarrik egin daiteke: 1) kontzientzia historikoa areagotuta eta 2) alde batera utzi. Bi aukerak dira baliozkoak.

Bereziki nazionala edo propioa den kulturaren gaia erakunde mailako eztabaida da, eta kaleko hiritarrentzat funtsezkoak diren gaiak adinako garrantzia du, hala nola: garraio publikoa, ingurumena zaintzea edo ekonomia nazionalaren iraupena.

Today, in the beginning of the 21st century, in the context of the Basque country, this process of modernization seems inconclusive, although it may seem to be in a phase already evolved, and whose appendix may be the megaproject of the TAV [High Speed Train] denominated as “Y vasca”, inserted definitively in a new European or Trans-Europe Express. One more time, the railway would appear as a symbol and icon of technology and as a reification of the modern *par excellence*.

Without embargo, this last step towards modernization definitive has cost the highest price –due to the effects of postmodernity– with the final collapse of the cultural in the economic and the economic in the cultural, and whose most notorious example is the Guggenheim Museum Bilbao and its urbanistic schools, from the architecture of palaces, congresses, bridges and airports to the new museums and infrastructures, as is the case of the Artium Museum [Vitoria-Gasteiz] and the future center Tabacalera [San Sebastián].

This process of modernization, contrasts with a transition from the rural to the agrarian [in its particular agony] with the urban. Frequently associated with a violent and inadapted between two antagonistic universes, the result would be a hybrid territory, in continuous transformation, with public works without end. Un

combate éste que se remonta a finales del siglo XIX y que constituiría la lucha [a través de la emergencia de lo nuevo] en la cual se fueron forjando generaciones enteras de artistas en el pasado hasta la actual y final asimilación de lo urbano como condición universal.

A día de hoy, enfatizar las relaciones entre arte y sociedad en el País Vasco es reconocer un territorio de apertura que progresivamente desbloquea las tensas relaciones que ha mantenido con su propia pre-historia y pasado histórico. Esto a mi modo de entender sólo es posible de dos maneras: 1) agudizando la conciencia histórica y 2) ignorándola. Las dos opciones son igualmente válidas.

El asunto de una cultura singularmente nacional o propia supone un debate institucional de alcance similar a cuestiones fundamentales de cara al ciudadano medio como son: el transporte público, el cuidado del medio ambiente o la subsistencia de la economía nacional.

La cuestión central del nacionalismo en su nueva orientación cultural reside en cómo combinar este futuro prometedor que se nos presenta, lleno de oportunidades y promesas tecnológicas, sin renunciar a los mitos nacionales. En este sentido, las reacciones de auto-afirmación habrían de ser incluidas como parte de este proceso de adquisición de modernidad, pues ésta, la

Nazionalismoak kultur orientabide berri honetan duen arazo nagusia izango litzateke nola konbinatu gure etorkizun oparoa, aukera eta promesa teknologikoz betea, mito nazionaleri uko egin gabe. Zentzu horretan, auto-afirmazio erreakzioak modernitatea hartzeko prozesu honetan sartu beharko lirateke, auto-afirmazioa baita ezaugarri moderno tipikoenetakoa.

Baina tradizioa tranpa ere bada. Pisu handia izan du tradizioak gure testuinguruan azken bi hamarkadetan egin den artean. Tradizioaren bidez historizitatean sartzean pentsa dezakegu, jada badauden diskurtso batzuen bidez subjektu bezala eraikita egotean, eta tradizio horren bidez sortzen gaituela edo ematen zaigula mundua.

Gai horiek guztiek [tradizioak, nekazal munduaren amaierak edo modernoaren etorrerak] Bernardo Atxaga idazleari honakoa esanarazi diote, distantzia ironikorik ez duen autoritate batekin edo bera deseraikitzen saiatzen den mito nazionalaren eraginarekin “En el País Vasco estamos llegando al final del siglo XIX”. [El País. Babelia gehigarria. 2004-09-4]

Antzinaro-modernitate sintesia gudu-zelaia genuke hemen eta indarren borroka hori [elkarjarritako bi norabide dituen mugimendu tektoniko hau, bata etorkizunari begira eta bestea iraganari zeharretara begira] litzateke nazionalismoaren ardatz eragilea.

Zirkulartasun hau ixteko, non bere lehenbiziko bi sintomak modernitatea *versus* kapitalismoa dialektikan aurkituko baikenituzke, diskurtso nazionalista gehitu beharko genuke; izan ere, jakina da XX. mendearen historian prozesu nazionalistek lurralde eta geografia desberdinetan agertu direnean kapitalismoaren zabalkundeari eta garapenari mesede egin diotela eta egiten jarraitzen dutela.

Sistemaren klausura honi ordena alda dakioke, aldakorra eta era askotakoa baita, baina bidearen amaieran falta zen hiruko erregelara bera izango du: Nazionalismoa *versus* Modernitatea *versus* Kapitalismoa.

Zentzu horretan, Pedro Manterola Altuzako Oteiza Fundazioko egungo zuzendariak honakoa idatzi zuen: “eta amaitzeko, komunitatearen tradizioa eta prozesu modernizanteak elkartzearen ondorioz sortzen bada nazionalismoa, Eisenstadt-ek dioen bezala, ez al da euskal artea antzeko ahalegin baten ondorioa izan XX. mende guztian?”²

Duela urte batzuk honakoa idatzi nuen *Basque Report* izeneko testu batean “gaur egun Euskal Herrian erregionalismoa eta

² LIBURU HONEN SARRERAN: *ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980*, ANNA MARÍA GUASCH, AKAL ARGITALETXEA, MADRID, 1985, 14. OR.

auto-afirmación, constituye uno de los rasgos modernos más típicos.

Pero la tradición también es una trampa. El peso de la tradición en el arte realizado en el contexto vasco durante las dos últimas décadas ha sido importante. La tradición nos permite pensar en nuestra inserción en la historicidad, en el hecho de estar contruidos como sujetos a través de una serie de discursos ya existentes y que, a través de esa tradición, nos constituye o nos es dado el mundo.

Cuestiones todas éstas, la tradición, el fin de lo rural o el advenimiento moderno, que han llevado a decir al escritor Bernardo Atxaga, con una autoridad donde no cabe distancia irónica, o quizás influenciado por el mito nacional que él mismo trata de deconstruir que “en el País Vasco estamos a punto de llegar al fin del siglo XIX”. [El País. Suplemento Babelia. 4-09-2004].

La habitual síntesis entre antigüedad-modernidad puede servirnos aquí como el campo de batalla que el nacionalismo encontraría en esta lucha de fuerzas [en este movimiento tectónico de dos direcciones contrapuestas, una encarando al futuro, la otra mirando de reojo al pasado] su principal eje motriz.

Como cierre de esta circularidad, cuyos primeros dos síntomas los encontraríamos en la dialéctica modernidad versus capitalismo, deberíamos añadir el discurso nacionalista, pues es sabido que los procesos nacionalistas en sus diferentes surgimientos territoriales y geográficos a lo largo de la historia del siglo XX han favorecido y favorecen la expansión y el desarrollo del capitalismo.

Este cierre del sistema puede invertirse en cuanto a su orden, variable y múltiple, encontrando siempre al final del recorrido la regla de tres que faltaba: Nacionalismo *versus* Modernidad *versus* Capitalismo.

En este sentido, Pedro Manterola, actual director de la Fundación Oteiza en Alzuza, escribió que “y por último, ési el nacionalismo surge, como dice Eisenstadt, de la unión de la tradición de la comunidad y el proceso modernizante, no ha sido el arte vasco durante todo el siglo XX, el resultado de un esfuerzo semejante?”²

Hace unos años escribí en un texto titulado *Basque Report* que “actualmente en el País Vasco, regionalismo y globalidad coinciden de manera compleja. Por un lado, la sociedad vasca navega entre la búsqueda de una identidad

² EN LA INTRODUCCIÓN AL LIBRO *ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940-1980*, ANNA MARÍA GUASCH, EDITORIAL AKAL, MADRID, 1985, P. 14.

globalitatea modu konplexuan egokitu dira. Batetik, euskal gizartea hor dabil nortasuna emango dion identitate propioaren bilaketaren eta bilaketa horri zentzua emango dion sinbolo ikusgarriak aurkitzeko behararen artean. Bestetik, hirugarren sektorearen ezarpen gero eta handiagoari lotutako garapen ekonomikoa eta soziala eguneroko bizitzan ikus daitezkeen eraldaketak egiten ari da. Diskurtso politikoak sustatu eta sektore ekonomikoak egoki asko jaso duen eraikuntza nazional berri horri Euskopolis deitu zaio”.³

Orain zera gehituko nuke, Eurohiri berri hori Bilbo, Gasteiz eta Donostia sinbolikoki batzearen ondorioz sortuko litzateke, bakoitza Y formaren erpin bihurtuta.

Zientzia-fikioko gidoi futurista bat bailitzan, iragana iragazi eta birkonbinatu egiten da denbora-geruzen, berrikuntza teknologikoen eta ekonomiaren etengabeko eraldaketen azpian, eta aurrerapenaren idealek [aldi berean beharrezko eta saihestezin] trauma edo gatazka sublimatu egin nahi dutela dirudi.

Teknika eta telekomunikazioak azpimarratze hori [Euskaltel telefono konpainia estandarte dela] iragan industrialeko hondakinak ordezkatzera letorke; duela gutxiko antzinario bihurtu baita jada iragan hori, ez-moderno edo pre-modernoak hondeatuko litzukeelarik ongizate-estatuko ezinbesteko kuotak.

Testu hark, hobe txosten deitzea, honela jarraitzen zuen: “Euskopolis hiriburu guztietara zabaldu da, kontrol sozialaren eta botere ekonomikoaren oinarria deszentralizatu egin du, erdigunearen eta aldirien arteko muga kendu, hiriaren eta landaren artekoa, etab. Efektu horrek kontrastez eta anekdota dibertigarritz betetako mapa uzten du, tradizionaltzat jotakoa modernotzat jotakoarekin batera bizi den mapa”.⁴

Tesi horrekin jarraituz, Partha Chatterjee jatorri indiarreko kolonialismo osteko teorikoak dio “proiektu nazionalista eta modernizazio politika ezin dira banandu, eta azken horren inkoherentzia programatiko guztiak ditu sortzetik. Bultzada nazionalistak nazionalismoaren gaidik dagoen politika handiago baten zati izan beharra dauka beti; horrela ez bada, bere aurreko helburua lortzean, independentzia nazionalak alegia, edukirik gabe gelditzen da”.⁵

³ BASQUE REPORT. INFORME DEL 18 DE SEPTIEMBRE, WWW.ARTSZIN.NET-EN ARGITARATUA, 2000.EAN. BASQUE REPORT: 2.0 BEZELA BERRARGITARATUA LÁPIZ ALDIZKARIAN, 178. ZB, MADRIL, 2001.

⁴ OP. CIT.

⁵ PARTHA CHATTERJEE, NATIONALIST THOUGHT AND THE COLONIAL WORLD: A DERIVATIVE DISCOURSE, UNIVERSITY OF MINNESOTA, 1993. HEMEN AIPATUA: FREDRIC JAMESON, GLOBALIZATION AND POLITICAL STRATEGY, NEW LEFT REVIEW # 4 JUL-AUG, 2000, 66. OR.

propia que le dé personalidad, y la necesidad de encontrar símbolos visibles que den sentido a esta búsqueda. Por otro lado, el desarrollo económico y social vinculado a la creciente implantación del sector terciario está produciendo transformaciones visibles en el día a día. A esta nueva construcción nacional impulsada desde el discurso político y sabiamente recogida por el sector económico, se le ha denominado como Euskopolis”.³

Añadiría ahora, que esta nueva Eurociudad surgiría de la unión simbólica de Bilbao, Vitoria-Gasteiz y San Sebastián, convertidas ya en cada uno de los vértices de esta forma Y.

Como si de un guión futurista de ciencia-ficción se tratara, el pasado es filtrado y recombinado bajo capas temporales, innovaciones tecnológicas y la constante transformación de la economía, donde los ideales de progreso [como algo a la vez necesario-inevitable] parecen querer sublimar el trauma o el conflicto. Este énfasis en la técnica y en las telecomunicaciones, donde la compañía telefónica Euskaltel funciona como estandarte, vendría a suplantarse las ruinas de un pasado industrial, ya

convertido en una forma reciente de antigüedad, donde lo no-moderno o pre-moderno socavarían las cuotas imprescindibles del estado de bienestar.

Aquel texto, mejor llamarlo informe, continuaba de la siguiente forma: “Euskopolis se extiende sobre todas las capitales, descentralizando la base del control social y del poder económico, difuminando los límites entre el centro y la periferia, la ciudad y el campo, etc. Este efecto deja un mapa lleno de contrastes y anécdotas divertidas donde lo considerado como tradicional convive con lo considerado como moderno”.⁴ Siguiendo con esta tesis, que el teórico post-colonialista de origen indio Partha Chatterjee reflexiona sobre que “el proyecto nacionalista es inseparable de una política de modernización, e inherentemente conlleva todas las incoherencias programáticas de ésta. Un impulso nacionalista, debe siempre ser parte de una política mayor que trascienda el nacionalismo; de otra forma la consecución de su objetivo anterior, la independencia nacional, lo deja sin contenido”.⁵ Sobraría añadir que las consecuencias de todo esto se traduce en una obsesión por el futuro. La previsión de riesgos, el control, la negociación y la creación de

³ BASQUE REPORT. INFORME DEL 18 DE SEPTIEMBRE, PUBLICADO EN WWW.ARTSZIN.NET, 2000. REPUBLICADO COMO BASQUE REPORT: 2.0, REVISTA LÁPIZ Nº 178, MADRID, 2001.

⁴ OP. CIT.

⁵ PARTHA CHATTERJEE, NATIONALIST THOUGHT AND THE COLONIAL WORLD: A DERIVATIVE DISCOURSE, UNIVERSITY OF MINNESOTA, 1993. CITADO EN FREDRIC JAMESON, GLOBALIZATION AND POLITICAL STRATEGY, NEW LEFT REVIEW # 4 JUL/AUG, 2000, P. 66.

Gehitu beharko litzateke horren guztiaren ondorioa etorkizunarekiko obsesioa dela. Etorkizuna azpimarratze horren ezaugarrietako batzuk dira arriskuak aurreikustea, kontrola, negoziazioa eta eszenategiak sortzea.

Juanjo Gabiñak, ia oroitzapenean dagoen pertsona bat, baina oraina eraikitzerakoan funtsezko eragina izan duenak, euskal identitateak unibertsalizatzeko zuen beharraren lerro nagusiak trazatu zituen *Euskadi y su futuro* izeneko txostenean.⁶

Prospektiker erakundearen beste txosten batean [horko zuzendari eta sortzaile izan zen Gabiña] etorkizun hori, jada orain bihurtua, utopistek berezkoa duten baikortasun eta ezkortasun nahasketa horrekin marraztu zen. Eszenategi horien helburuak ziren programazio sozio-ekonomiko egokiari ekitea eta baliabide eta zerbitzu publikoak egoki planifikatzea [garraio publikoa, esaterako] arriskuak aurreikusita [populazioa zahartzea, esaterako].⁷

Modernitatearen inguruko eztabaidaren ondorio gisa, tokian tokikoarekin kontrastean zegoen unibertsalaren gaiak euskal kasuan [eta nazionalismoa eguneroko kontua den beste guztietan] hartzen zuen garrantzia ez dira klabe nazionalistetan bakarrik irakurri behar, baizik eta hobe klabe erabat progresistetan irakurtzea.

Azpimarratze horren adibideetako bat da Eusko Jaurlaritzak urtero ematen dituen “Euskaldun Unibertsal” sariak. Kultura, ekonomia edo kirol munduko pertsona ematen zaie sari hori “unibertsalak” izateagatik, hau da, euren lanari edo talentuari esker nazioartean nabarmendu eta ezagutu direlako.

Artean nola Eduardo Chillida hala Jorge Oteiza eskultoreek lortu zuten, biak antzinako modernotasunaren forma baten bihurtuak.

Jada egindako esaldia hau erabiltzen da aurkezpen orokorretan, batez ere bietan lehenbizikoari buruz, “euskaldun unibertsala” zela, edo, ñabardura oso desberdina da, “euskalduna” eta “unibertsala” zela.

Hemen deskribatzen saiatzen ari garen egoera horietan guztietan dago partikularren eta unibertsalaren arteko gatazka diskurtsiboa, horrek baieztatu egiten du kokapen nazionalistaren kontraesanari buruz Chatterjee-k egindako funtsezko identifikazioa: partikularitasun bat unibertsal bihurtzeko saioa.

⁶ JUANJO GABIÑA, *EUSKADI Y SU FUTURO*, PROSPEKTIKER ERAKUNDEA, ZARAUTZ, 1988.

⁷ *ESCENARIOS DE EUSKADI AL AÑO 2005*, PROSPEKTIKER ERAKUNDEA, ZARAUTZ, 1992.

escenarios son algunos de los rasgos de este énfasis en el futuro.

Juanjo Gabiña, un personaje secundario, casi del recuerdo, pero cuya influencia en la construcción del presente ha sido sustancial, ya trazaba las líneas maestras de la necesidad de universalización de la identidad vasca en un informe titulado *Euskadi y su futuro*.⁶

En otro estudio de Prospektiker Erakundea [Instituto Vasco de Prospectiva] del que Gabiña fue fundador y director, este futuro, ya convertido en presente, se dibujaba con esa mezcla de optimismo y pesimismo propia de los utopistas. Los objetivos de estos escenarios consistían en acometer la correcta programación socioeconómica, la óptima planificación de recursos y servicios públicos [ej. el transporte público] con la previsión de riesgos [ej. el envejecimiento de la población].⁷

Como una consecuencia del debate acerca de la modernidad, la cuestión de lo universal en contraste con lo particular adquiriría en el caso vasco [como por otra parte en cualquier otra situación donde el nacionalismo está a la orden del día] una relevancia que no habría que

leer exclusivamente en claves nacionalistas, sino más bien en claves meramente progresistas.

Cada año el Gobierno Vasco concede los premios de “Vasco Universal” que recaen anualmente en importantes personalidades del mundo de la cultura, la economía o el deporte por su condición de “universales” o, lo que es lo mismo, por haber destacado y haberse dado a conocer internacionalmente gracias a su labor o talento. En arte, tanto los escultores Eduardo Chillida como Jorge Oteiza lo obtuvieron, ya convertidos ambos en una forma de modernidad antigua.

Es ya una frase hecha en presentaciones muy generales el que, sobre todo el primero de ellos, fuera un “vasco universal” o, el matiz es bien diferente, que fuera “vasco” y “universal”.

En todas esas situaciones que estamos intentado describir aquí, vemos el conflicto discursivo entre las demandas de lo particular y las de lo universal, confirmando la identificación fundamental de Chatterjee sobre la contradicción de la posición nacionalista: el intento de universalizar una particularidad.

Debería entenderse que esta crítica no implica una

⁶ JUANJO GABIÑA, *EUSKADI Y SU FUTURO*, PROSPEKTIKER ERAKUNDEA, ZARAUTZ, 1988.

⁷ *ESCENARIOS DE EUSKADI AL AÑO 2005*, PROSPEKTIKER ERAKUNDEA, ZARAUTZ, 1992.

Kritika horrek unibertsalismoa ez duela onartzen ulertu beharko litzateke, Ameriketako Estatu Batuak ikusi baititugu, esaterako, euren interesak defendatzen kanpo politikan hartu dituzten ekintza aldebakarretan. Unibertsalaren eta partikularren arteko oposizio kontraesan bat bezala dago sartuta.⁸

Antzeko zerbait gertatuko litzateke egindako arteaz hitz egitean. Hemengo gai klabea [agian kulturantzatasunak babestuta, eta aipatu beharra dago Jorge Oteizaren legatua Guggenheim museoan sareaan aurkeztu izana orain arte konpondu gabe zegoen “benetazko” unibertsaltasunaren bermatzaile eskusibo bezala] bere berariazotasun mailan legoke, diskurtsoa eta erreferentzien konplexutasuna zenbateraino beheratu beharra dagoen horiek ulertterazak eta ulergarriak izan daitezten, esaterako, artista horien eta lanetan aipatzen den historiaren edo testuinguruaren ezagutzarik ez duen atzerritar batentzat. Edo beste modu batera esanda, zenbateraino da funtsezkoa kriptizismoa obrak mantentzeko edo sustraitzeko orduan edo, aitzitik, kultur berariazotasun singularraren baldintzekin egindako lan oro [munduko beste edozein tokitan, gehitu dezakegu orain] adostasun interpretatibo beraren pean interpretatzeko, ulertzeko, aztertzeko, paketatzeko eta, nola ez, komertzializatzekeo gai izan behar al da?

Txosten hartan, Basque Report, lekuko praktika batzuk aipatzen ziren eta honela amaitzen zen: “euskal estereotipoen [bestea, etsaia, arerioa edo adiskidea sortzeko beharraren ondorioz eraikiak guztiak ere] gero eta estandarizazio handiagoak eta euskal egoeraren pixkanakako mediatizazioak iradokitzen dute gero eta artista gehiagok egingo dutela lan tokiko testuinguru sozial eta politikotik abiatuta. Interesatutako berreskuratzean egongo da beti arriskua. Arterik onena politikoki mugatua gabekoa dela jakitun izanda”.⁹

Hitz horiek argitu beharra daukadala uste dut orain, lau urte baino igaro ez diren arren, “politikoki mugatua” horren zentzua askotan gaizki ulertu baita. Hemen garrantzia duena eta behin baino gehiagotan egiaztatu dena da “arte politiko” terminoa ez dela egokia arte mota bat deskribatzeko kategoria artistikoa dela ulertuz gero. Gaizkiulertu honen jatorrian honakoa legoke: une honetako euskal artearen zati handi bat [eta hala izan da historian ere, gogoan izan laurogeiko

⁸ PARTHA CHATTERJEE, OP. CIT.

⁹ BASQUE REPORT. OP. CIT.

aprobación del universalismo, pues hemos visto, por ejemplo, a los Estados Unidos defendiendo sus propios intereses nacionales en las acciones unilaterales que ha adoptado en política exterior. La oposición entre lo universal y lo particular esta más bien incrustada como una contradicción.⁸

Algo parecido ocurriría a la hora de hablar del arte realizado. La cuestión clave aquí [quizás amparada bajo el manto del multiculturalismo, y cabe mencionar la presentación del legado de Jorge Oteiza en la red de Museos Guggenheim como garante exclusiva de una universalidad “verdadera” hasta ahora irresuelta], residiría en su grado de especificidad, en hasta qué punto es necesario rebajar el discurso y la complejidad de las referencias para que éstos sean accesibles y entendibles, digamos, a alguien extranjero sin un conocimiento meridiano de la historia o el contexto del que estos artistas surgen y a los que en sus obras aluden. O para decirlo de otro modo, ¿hasta qué punto el cripticismo es vital a la hora de mantener o enraizar las obras o, por el contrario, todo aquella obra realizada [y ahora podríamos

añadir, en cualquier otro lugar del mundo] bajo condiciones de especificidad cultural singular debe poder interpretarse, entenderse, analizarse, empaquetarse y cómo no, comercializarse bajo un mismo consenso interpretativo?

Aquel informe, *Basque Report*, que daba cuenta de algunas prácticas locales lo concluía de la siguiente manera: “la creciente estandarización de los estereotipos de “lo vasco”, construidos desde la necesidad de crear al Otro [enemigo, rival o amigo], y la progresiva mediatización de la situación vasca deja entrever que cada vez más artistas van a trabajar a partir del contexto social y político local. El riesgo siempre estará en su recuperación interesada. Conscientes de que el mejor arte siempre será aquél que no esté políticamente alineado”.⁹

Creo que estas palabras deben ser matizadas ahora, sólo cuatro años más tarde, pues el sentido de “políticamente alineadas” ha sido a menudo malinterpretado. Lo que aquí nos es relevante y se ha podido constatar en repetidas ocasiones es la inadecuación del término de “arte político” entendido como categoría artística para describir cierto tipo de arte. Este malentendido

⁸ PARTHA CHATTERJEE, OP. CIT.

⁹ BASQUE REPORT. OP. CIT.

hamarkadan eskultura formalisten inguruan izandako eztabaidak] hain berriak eta partikularraenez, batzuetan zaila dela kanpotik gerturatzea.

–II–

Aurtengo 2004 honetan, Gernikako Estatuaren 25. urtemuga da eta horrekin batera baita Udal Demokratikoen 25. urtemuga ere.

Euskal Herriko arteari buruz egin zuen liburu-estudioan, Anna María Guasch historialariak 1980an jarri zuen bere muga.¹⁰ Urte horretan hasi zen eraldaketa garrantzitsuekiko aldi berri bat, eta artearen munduan *de facto* islatu zen hori. Hirurogeita hamarrek hamarkadaren amaieran aldaketa demokratikoa egin zen Espainian eta politika autonomistak indartu egin ziren.

Euskal Herriak 1979an hasi zuen bere ibilbide autonomikoa eta urtebete geroago Gasteizen finkatutako Eusko Jaurlaritzak Nestor Basterretxea artista izendatu zuen aholkulari artistiko Ramon Labayen Kultur sailburu abertzalearen babesean.

Arte plastikoetako Gure Artea lehiaketa edo sariketa berriak koiuntura horretatik eta Basterretxeak iradokita sortu zen. Horrek ez du esan nahi, ordea, hura izan zenik lehiaketa sortu zuena. Kasu hauetan gertatzen denez, autoritate paternal bat baino gehiago kausalitate determinante bat dagoela baizik.

Idatziz horrelakorik jaso ez den arren, ez ginateke oker ibiliko pentsatuko bagenu Euskal Herrian egindako artea bultzatzeko lehiaketa antolatzea ia anonimatoan zegoen sorkuntza talde bati babes emateko markoan sartzen dela edo agian atentzio gabezia zegoelako hainbat hamarkadetan tentsio nagusi izan eta nazioartean nolabaiteko erreputazioa Jorge Oteizak eta Eduardo Chillidak bakarrik izan ondoren.

Basterretxea, orduan eta orain euskal abangoardiako artistarik nabarmenenetakoa, ez zegoen hor halabeharrez.

GAUR taldeko kide “martxan egon” zen hiru urte eskas haietan, Oteizari estu lotua nola adiskidetasunari hala ideologiari zegokionez, polemikoki “euskal arte” bezala konfiguratu den haren zati da. Gaur egun kaxka artean jartzen den arren, XX. mendean egiazkoa izan zen, batez ere hirurogeiko hamarkadatik aurrera. Gure Artea bezalako lehiaketa publikoak

¹⁰ ANNA MARÍA GUASCH, *ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940–1980*, AKAL ARGITALETXEA, MADRID, 1985.

provendría del hecho de que gran parte del arte vasco del momento [y esto ha sido una constante a lo largo de la historia, recuérdense las polémicas en torno a la escultura formalista durante los años ochentas] es tan específico y particular que muchas veces resulta difícil acercarse desde el exterior.

–II–

En este año 2004, se celebra el 25 Aniversario del Estatuto de Gernika, y con ello la celebración del 25 Aniversario de los Ayuntamientos Democráticos.

En su libro sobre el arte en el País Vasco, la historiadora Anna María Guasch sitúa su horizonte de estudio en el año 1980.¹⁰ Esta fecha está marcada como el inicio de una nueva era de importantes transformaciones que en el mundo del arte se verán reflejadas de facto. A finales de los años setenta, se da el cambio democrático en España que favorece el fortalecimiento de las políticas autonomistas.

El País Vasco comienza su andadura autonómica en 1979 y una año más tarde el recién estrenado Gobierno Vasco asentado en Vitoria-Gasteiz nombra al artista Basterretxea como Asesor Artístico bajo la tutela del nacionalista Ramón Labayen en el cargo de Consejero de Cultura.

El concurso o certamen de artes plásticas Gure Artea nace de esa coyuntura específica y a sugerencia de Basterretxea, lo que no quiere venir a decir que éste sea el creador del concurso, sino más bien, como en estos casos suele ocurrir, existiría una causalidad determinante más que una autoridad paternal.

Es de suponer, aunque no haya quedado escrito, que la idea de crear un certamen que impulsara el arte realizado en el País Vasco se enmarcaba en el apoyo a un ámbito creativo que permanecía un tanto en el anonimato o la falta de atención, después de décadas de tensión y donde sólo los nombres de Jorge Oteiza y Eduardo Chillida habían alcanzado cierta repercusión internacional.

La figura de Basterretxea, entonces y todavía hoy considerado como uno de los artistas más destacados de la vanguardia vasca, no es aquí casual.

Miembro del Grupo GAUR durante los escasos tres años que “funcionó”, estrechamente ligado a Oteiza en cuanto a amistad e ideología, su figura forma parte de aquello que polémicamente se ha configurado como un “arte vasco” genuino a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de los años sesenta.

La creación de concursos públicos como el Gure Artea

¹⁰ ANNA MARÍA GUASCH, *ARTE E IDEOLOGÍA EN EL PAÍS VASCO: 1940–1980*, ED. AKAL, MADRID, 1985.

sortzearen ondorioz artisten komunitatean zeuden barne borrokak amaitu egin ziren. Borroka horiek nortasun komun bat definitzeagatik izan ziren, batetik nazionalismoa defendatzen zutenak zeuden [euren abstrakzio formalarekin] eta bestetik komunistak edo marxistak [euren errealismo sozialarekin] eta pluralismoa, heterogeneitatea eta eklosio artistikoa nagusi zirenaldi berri bat hasi zela esan genezake.

“Euskal artea” kategoria [zehatz periodizatu beharra dago hitz anakroniko bihurtzeko arriskua baitu gaur egun Holandako artea, Maltakoa edo Papuakoa aipatzen direnean bezala] oso berria da Anna María Guaschen arabera, zehatz esateko hirurogeiko hamarkadaren erdi aldekoa litzateke, une horretan sortu ziren, hain zuzen, Euskal Eskola delakoa eta GAUR taldea. “Beste edozein tokitan euren artearen gaia ez da onartzen edo arbuia egiten da edo ez da planteatzen, baina Euskal Herrian euskal artea egotea, horrek dituen konnotazio ideologikoak eta harreman kolonialak kezka, eztabaida eta hausnarketa ugariren iturri dira oraingo jarduera artistikoa finkatzeko”.¹¹

Egia esan, egiaz euskalduna den artea planteatze hutsak iraganeko belaunaldiek euren jarraikortasun historikoan duten inkontziente politikoa adieraziko liguke.

Basterretxea Gure Artea lehiaketaren sustatzaile gisa jartzen duen xehetasun horrek lehiaketaren isilpeko ideologia azalduko luke, edo gutxienez testuinguru sozial eta politikoa zehatz batean jarriko luke, historikoki lokalizatzeko moduan.

Orain, hogeitau urte baino gehiago igaro diren honetan, Gure Artearen esanahia laututa gelditu da marka zentzua baitu [euskal artearen adierazgarria da], “Gure” horren esanahia [gehienetan] itzuli-gabe, esan-gabe gelditu da edo segurutzat jotzen da. *Gure* hori [gaztelaraz *Nuestro*] *Nuestro Arte* bihurtuko litzateke horrela.

Baina zein gara *Gu*? *GU* edo *GUK* hori zein gara, edo berdin dena eta beste hizkuntza unibertsal batera itzulita zain gara *WE* edo *US* hori?

Jarraian “gu” horren esanahia aztertu eta ikusi beharko dugu nork osatzen duen edo dugun baino gehiago. Gure Artearen delakoaren esanahia aldatu egiten da amaieran –n jarritz, gero, hau da, *artean*, *gure artean*, litzateke

¹¹ ANNA MARÍA GUASCH. OP. CIT. 17. OR.

configuró el final de una serie de luchas internas entre la comunidad de artistas por la definición de una identidad común, en concreto entre los defensores del nacionalismo [con su abstracción formal], y los comunistas o marxistas [con su realismo social], e inauguró una nueva época de pluralismo, heterogeneidad y eclosión artística.

Esta categoría de “arte vasco” [término necesitado de una periodización exacta a riesgo de convertirse en un término anacrónico, como quien hoy día se refiere a un arte holandés, otro arte maltés o proveniente de Papua], posee una existencia reciente que, según Anna María Guasch, concretamente pertenecería al periodo de mediados de los sesenta, momento de la eclosión de la denominada Escuela Vasca y el Grupo GAUR. “Si en cualquier otro lugar se acepta o se rechaza o, simplemente no se plantea el problema de un arte propio, en el País Vasco, la existencia o no de un arte vasco, sus connotaciones ideológicas, sus relaciones coloniales, es motivo de preocupación acuciante, de discusión y reflexión para afianzar la actividad artística del presente”.¹¹

En realidad, este mero planteamiento de un arte genuinamente vasco, lo que vendría a revelarnos sería el inconsciente político de las generaciones del pasado en su

continuidad histórica. Ese otro detalle, el que situaría a Basterretxea como impulsor del Gure Artea, explicaría de alguna forma la ideología secreta del concurso o, como mínimo, lo vendría a enmarcar en un contexto social y político concreto, históricamente localizable.

Ahora que, más de veinte años después, el significado del Gure Artea ha quedado aplanado por su condición de marca [como algo que representa al arte vasco], el significado de este “Gure” [en la mayoría de casos] permanece no-traducido, no-dicho o sencillamente se da por sentado.

Este *Gure* [en castellano *Nuestro*] se convertiría así en *Nuestro Arte*.

Pero, ¿quiénes formamos este *Nosotros*? ¿este *GU* o *GUK*, o lo que es lo mismo y por traducirlo a otra lengua universal, este *WE* o este *US*?

Acto seguido deberemos analizar y ver qué significa este “nosotros” más que quienes lo forman o formamos. Gure Artea, [*Nuestro Arte*], cuyo significado cambia cuando le añadimos una –n al final, es decir, *artean*, *gure artean*, que en castellano se traduce “entre nosotros” en el sentido de acogida o bienvenida, o como “uno de los nuestros”.

¹¹ ANNA MARÍA GUASCH. OP. CIT. P. 17.

orduan, gaztelerazko “entre nosotros”; harrera edo ongietorri zentzua luke edo “gureetako bat” ere izan daiteke. Gauzak apur bat sinplifikatzeko, “gu” egoteak esan nahi du “haiek” ere badagoela, eta hala jaso dute taldeak sortzeko edo nortasun kolektiboak berenganatzeko prozesuei buruz egindako azterketa soziologikoei. Horrek “kanpo konstitutiboaren” beharra dakar, horrela mantenduko baita gizarte kohesioa. “Gu” – komunitatea, nazioa edo auto-afirmaziorako beste edozein forma – bagarela ohartzeko, aurrez “haiek” zehaztu, estereotipatu eta identifikatu beharra daukagu, haiek ere gu bezain auto-kontzientek euren nortasun politiko kolektiboari dagokionez.

Richard Sennett eta Zygmunt Bauman autoreek hausnartu dute “gu” horren zentzuari buruz. Lehenbizikoarentzat “geure burua babesteko ekinga da gu. Komunitate bateko kide izateko nahia defentsarako da. [...] Ia lege unibertsala da gu hori nahastetik eta kaosetik defendatzeko erabil daitekeela”.¹²

Bigarrenak, aldiz, behin eta berriz eta modu kritikoan errepikatu izan du bere idatzietan promesa utopiko hori, komunitate nahia alegia, *chez soi* edo norbera bere etxean egotea, gu/haiek egiturazko desberdintasun horretatik abiatuta ezarriko litzatekeela, banatzen eta zatitzen dituen mugan.¹³

Zentzu horretan, Chantal Mouffe-k, Derridaren lanean oinarritu eta bestearen kanporatze osagarri horretan ikusten du “gu” eta “haiek” horien arteko bereizketa egiteko behar den antagonismoa. Honakoa idatzi du, “Schmittentzat adiskide/etsai harremaneko irizpide politikoak, bere berariazko *differentiak*, ‘gu’ sortzea dakar eta ‘haiek’ delakoari kontrajarrita ezartzen da eta hasieratik finkatzen da hori identitate kolektiboaren eremuan”.¹⁴

Politika definitzerakoan adiskide/etsai oposizioa jarri zuen Carl Schmitt teoriko aleman politikoki desagokiak; 30eko hamarkadan garatu zuen definizio hori eta orduko oposizio horrek balio du testuinguru honetan politikaren izaera antagonikoak nabarmentzeko eta pluraltasunaren beharra adierazteko, non “etsai” hitzaren ordez beste hitz adiskidetsuagoa jarriko den “aurkaria”.

Mouffek bere tesiarekin jarraitzen du esanez “kasu honetan antagonismoa ezin da izan inbertsio dialektikoko prozesu

¹² RICHARD SENNETT, *LA CORROSIÓN DEL CARÁCTER: LAS CONSECUENCIAS PERSONALES DEL TRABAJO EN EL NUEVO CAPITALISMO*, ANAGRAMA ARGITALETXEA, MADRIL, 2000.

¹³ ZYGMUNT BAUMAN, *COMUNIDAD. EN BUSCA DE SEGURIDAD EN UN MUNDO HOSTIL, SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, MADRIL, 2003.*

¹⁴ CHANTAL MOUFFE, *EL RETORNO DE LO POLÍTICO*, PAIDÓS ARGITALETXEA, BUENOS AIRES, 1999, 168. OR.

Simplificando un poco la cosa, la constitución de un “nosotros” prefigura inevitablemente la existencia de un “ellos”, y así lo recogen los estudios sociológicos sobre los procesos de constitución grupal o adquisición de identidades colectivas. Esto plantea la necesidad de un “exterior constitutivo” para el mantenimiento de la cohesión social. Sólo podemos ser conscientes de la existencia de un “nosotros” –comunidad, nación o cualquier otra forma de auto-identificación– si previamente predefinimos, estereotipamos e identificamos un “ellos”, igualmente auto-conscientes en su identidad política colectiva y grupal.

Autores como Richard Sennett y Zygmunt Bauman reflexionan sobre el sentido de este “nosotros”. Para el primero, “el nosotros es un acto de autoprotección. El deseo de pertenencia a una comunidad es defensivo [...] Es casi una ley universal que el nosotros puede usarse como defensa contra la confusión y el caos”.¹²

Mientras que para el segundo, como lo ha venido repitiendo en sus escritos de manera repetitiva y crítica, esta promesa utópica que es el deseo de comunidad, estar *chez soi*, se establecería a partir de esta diferencia

estructural del nosotros/ellos, en la frontera que los separa y divide.¹³

En este sentido, Chantal Mouffe, siguiendo la obra de Derrida, ve en esta exterioridad constitutiva del otro el antagonismo necesario para la distinción entre “ellos” y “nosotros”. Escribe, “para Schmitt el criterio de lo político, su *differentia* específica, en la relación amigo/enemigo, que implica la creación de un ‘nosotros’ que se establece en oposición a un ‘ellos’ y se sitúa, desde el comienzo, en el dominio de las identidades colectivas”.¹⁴

La oposición establecida entre amigo/enemigo en su definición de la política que el políticamente incorrecto teórico alemán Carl Schmitt desarrollara en los años treinta sirve en este contexto para poner de relieve el carácter antagónico de la política y la necesidad de un pluralismo donde el término “enemigo” se sustituya por el otro más amistoso de “adversario”.

Mouffe continúa su tesis diciendo que “en este caso, el antagonismo no se puede reducir a un simple proceso de inversión dialéctica: el ‘ellos’ no es el opuesto constitutivo de un ‘nosotros’ concreto, sino el símbolo de aquello que hace imposible *cualquier* ‘nosotros’ [...] Si las identidades

¹² RICHARD SENNETT, *LA CORROSIÓN DEL CARÁCTER: LAS CONSECUENCIAS PERSONALES DEL TRABAJO EN EL NUEVO CAPITALISMO*, ANAGRAMA, MADRID, 2000.

¹³ ZYGMUNT BAUMAN, *COMUNIDAD. EN BUSCA DE SEGURIDAD EN UN MUNDO HOSTIL*, ED. SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, MADRID, 2003.

¹⁴ CHANTAL MOUFFE, *EL RETORNO DE LO POLÍTICO*, ED. PAIDÓS, BUENOS AIRES, 1999, P. 168.

hutsa: 'haiek' ez da 'gu' zehatz baten aurkako osagarria, baizik eta edozein 'gu' ezinezko bihurtzen duen haren sinboloa [...] Nortasun kolektiboak gu/haiek moduaren bidez bakarrik ezar badaitezke, argi dago baldintza batzuk egonez gero beti eraldatu ahal izango direla harreman antagoniko bihurtzeko. Beraz, antagonismoa ezin da inoiz kendu eta beti presente dagoen aukera bat da politikan".¹⁵

Kasu honetan, Gure Artea horrek duen zentzua nola literala hala metaforikoa da, edo gutxienez sortu den testuinguruarekin paraleloan dago eta eztabaida sozialaren eta politikoaren erdian, aitortpenaren eta singularitasunaren bila dabilzan prozesuekin.

Nancy Fraser-ek ongi esaten digunez "gatazka politikoaren forma paradigmatico ari da bihurtzen onarpenaren aldeko borroka xx. mende bukaeran. 'Desberdintasuna onartzeko' errebindikazioek sustatzen dituzte talde borrokak, denak ere nazionalitatearen, etnizitatearen, arrazaren, generoaren eta sexualitatearen banderaren azpian mugitzen direnak. 'Sozialismo-osteko' gatazka horietan taldearen identiteak ordezkatu du klasearen interesa mugimendu politikoaren zergati nagusi gisa. Kultur mendekotasunak ordezkatu du esplotazioa funtsezko bidegabekeria den heinean; eta kultur onartzeak, berriz, birbanatze sozio-ekonomikoa ordezkatu du bidegabekeriaren aurkako erremedio eta borroka politikoaren helburu gisa".¹⁶

Prozesu horietan klitxeak eta estereotipo kulturalak taldea batzen duten "kanpoko gauzak" dira alteritate diren heinean eta, Jamesonek berriro gogorarazten digun bezala, beste taldeekin harremanak izateko funtsezko tresnak izaten dira beti, izan ere, "inork ere ez dio beste talde bati aurre egin bere bitartekotzarik gabe".¹⁷

Eratortri etimologiko horiek eta hizkuntza joko horiek, deseraikitze saio argiak denak ere, inozoak iruditu daitezke orain, baina ideologiak nola funtzionatzen duen erakusten dute.

Historia txiki honekin jarraituz, Gure Arteko 1984ko Katalogoaren sarreran garai hartako Eusko Jaurlaritzako Kultura sailburuak, Joseba Arregik, honakoa zioen: "behar adinako autokontzientzia maila lortu nahi duen gizarte orok behar ditu edozein kolektibitatearen azpian dauden bihozkadaitsuak, zailtasunak eta arazoak kontzeptualizazioaren edo adierazpen

¹⁵ CHANTAL MOUFFE, *LA PARADOJA DEMOCRÁTICA*, GEDISA ARGITALETXEA, MADRID, 2000, 29. OR.

¹⁶ NANCY FRASER, *FROM REDISTRIBUTION TO RECOGNITION? DILEMMAS OF JUSTICE IN A POST-SOCIALIST AGE*, NEW LEFT REVIEW 1 # 212, 1995, 68–93. OR.

¹⁷ FREDRIC JAMESON, *MIEDO Y ODIO EN LA GLOBALIZACIÓN*, NEW LEFT REVIEW # 23, 2003, 93. OR..

colectivas sólo pueden establecerse según el modo nosotros/ellos, está claro que dadas ciertas condiciones siempre podrán ser transformadas en relaciones antagónicas. Por consiguiente el antagonismo nunca puede ser eliminado y constituye una posibilidad siempre presente en la política".¹⁵

En el caso que nos ocupa aquí, el sentido de este "Nuestro Arte" debe leerse tanto en sentido literal como metafórico, o al menos en paralelo con el contexto del que surge y en medio del debate social y político, con sus procesos de búsqueda de reconocimiento y singularidad. Como bien nos viene a decir Nancy Fraser "la lucha por el reconocimiento se está convirtiendo rápidamente en la forma paradigmática del conflicto político a finales del siglo xx. Las reivindicaciones del 'reconocimiento de la diferencia' estimulan las luchas de grupo que se movilizan bajo la bandera de la nacionalidad, la etnicidad, la 'raza', el género y la sexualidad. En estos conflictos 'post-socialistas', la identidad de grupo reemplaza al interés de clase como motivo principal de movilización política. La dominación cultural reemplaza a la explotación en tanto

injusticia fundamental y el reconocimiento cultural reemplaza a la redistribución socioeconómica como remedio contra la injusticia y objetivo de la lucha política".¹⁶

En todos estos procesos los clichés y los estereotipos culturales funcionan como "exterioridades" que dan cohesión al grupo en tanto que alteridad y que, como nos recuerda una vez más Jameson, siempre constituyen el vehículo fundamental a través del cual nos relacionamos con otras colectividades, pues "nadie ha hecho nunca frente a otra agrupación sin su mediación".¹⁷

Estas derivas etimológicas y juegos de lenguaje, en un claro intento deconstructivo, pueden parecer ahora ingenuas pero sin duda revelan cómo funciona la ideología.

Siguiendo con esta pequeña historia, en la introducción al catálogo del Gure Artea de 1984, el entonces Consejero de Cultura del Gobierno Vasco Joseba Arregi escribía que "toda sociedad que quiera alcanzar un nivel de autoconciencia suficiente necesita de quienes a través de la conceptualización o de la expresividad simbólica se esfuerzan por doblar los

¹⁵ CHANTAL MOUFFE, *LA PARADOJA DEMOCRÁTICA*, ED. GEDISA, MADRID, 2000, P. 29.

¹⁶ NANCY FRASER, *FROM REDISTRIBUTION TO RECOGNITION? DILEMMAS OF JUSTICE IN A POST-SOCIALIST AGE*, NEW LEFT REVIEW 1 # 212, 1995, PP. 68–93.

¹⁷ FREDRIC JAMESON, *MIEDO Y ODIO EN LA GLOBALIZACIÓN*, NEW LEFT REVIEW # 23, 2003, P. 93.

sinbolikoaren bidez mendean hartzen ahalegintzen diren pertsonak forma eman eta gizarte horren giza alderdia osatuko duen hizkuntza sinbolikoa sortzeko”.¹⁸

Esaldi hori zentzuz betea da [eta agian hemendik aurrera serio hartu beharko ditugu erakundeen sarrerak] iraganeko belaunaldien gizarte eta kultur kontzientzia handia planteatzen baitu eta Historian, denboraren ibaian, sartzea ere bai. “Belaunaldi” kategoria horrek beti dakar mugimendu ziklikoa berarekin, era berean, taldearen auto-kontzientzia handia ere eskatzen du aldi horri buruzko identitateari eta singularitasunari dagokionez.

Behin baino gehiagotan idatzi da GAUR taldearen ondoren [1966an sortu eta 1969an desegina eta Gipuzkoako zortzi artistek osatua, Oteiza, Basterretxea, Sistiaga, Chillida, Mendiburu, Amable Arias, Ruiz Balerdi eta Zumeta] beste talde batzuk sortu ziren gainontzeko probintzietan: EMEN [Bizkaian], ORAIN [Araban], DANOK [Nafarroan], izen guztiak Oteiza irudikorrek emanak. Modernitatean sartzeko espiritu hori azkar zabaldu zen eta iraultza kulturala sortu zuen herrian. “Hemen” eta “orain” honetan [berriro ere auto-afirmazioa ezaugarri moderno gisa] loratu zen “denek” parte hartuko zuten modernitate edo talde proiektu baten funtsa.

Apur bat urrunago joanda, berriro ere gauza bakarra faltako litzateke, historiako subjektu kolektiboak haragi bihurtze du GU hori –eta espekulazio transhistorikoaren eremuan sartzen gara hemen–.¹⁹ Identitatearen kontakizun gehienak indibidualak izan beharrean beti kolektiboak izaten dira, modernitatearen kontakizuna bezala.

–III–

Askotan aipatu da arteari babesa emateko modurik eraginkorrena diru-kopurua duen deialdi publikoa ote den, diru-laguntzen politiken edo ikerketa beken orde. Eztabaidak irekita jarraitzen du Gure Artea jaio zenetik, eta berriro ere gogoan izan behar dugu horren jaiotza eta gobernu autonomiko berriarena batera gertatu zirela, eta gobernu horren

¹⁸ GURE ARTEA KATALOGOA '84, ARGITALPEN ZERBITZUA, EUSKO JAURLARITZA, 1984. JOSEBA ARREGI EUSKO JAURLARITZAKO KULTURA-SAILBURUA IZAN ZEN 1984–85 ETA 1987–95 ALDIETAN, EAJ ALDERDIAREKIN.

¹⁹ ADELINA MOYAK ABANGOARDIA KOLEKTIBIZATZEKO LEHENBIZIKO SAIOA “GU” TALDEAN IKUSTEN DU, 30EKO HAMARKADAN DONOSTIAN SORTU ZEN TALDE HORI ETA HONAKOAK ZEUDEN, BESTEAK BESTE: JORGE OTEIZA, NICOLÁS DE LECUONA ETA JOSÉ MANUEL AIZPÚRUA. *ORÍGENES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EN EL PAÍS VASCO, NICOLÁS DE LECUONA Y SU TIEMPO*, ELECTRA ARGITALETXEA, MADRID, 1994.

impulsos ciegos, las dificultades y problemas subyacentes a cualquier colectividad para darles forma y crear un lenguaje simbólico que constituya lo humano de dicha sociedad”.¹⁸

Esta es una frase llena de sentido [y quizás deberemos a partir de ahora tomar en serio los textos institucionales] ya que plantea la fuerte conciencia social y cultural de las generaciones del pasado y su inserción en ese río del tiempo que es la historia.

Esta categoría de “generación” siempre trae un cierto movimiento cíclico con ella, al mismo tiempo que requiere de una intensa auto-conciencia colectiva sobre la identidad y singularidad del periodo en cuestión.

Ha quedado sobradamente escrito que al nacimiento del Grupo GAUR, fundado en 1966 y disuelto en 1969 e integrado por ocho artistas guipuzcoanos [Oteiza, Basterretxea, Sistiaga, Chillida, Mendiburu, Amable Arias, Ruiz Balerdi y Zumeta], le seguirían la constitución de otros grupos en el resto de las provincias: EMEN [Aquí], ORAIN [Ahora], DANOK [Todos], nombres todos otorgados por el visionario Oteiza. Este espíritu de inserción en la modernidad se extendería como una mancha

de aceite y provocaría una revolución cultural en el país. En este “aquí” y “ahora” [una vez más, la auto-afirmación como rasgo moderno] florecería el fundamento de una modernidad o proyecto colectivo donde participarían “todos”. Yendo un poco más lejos, sólo faltaría, una vez más, ese GU [Nosotros] –y aquí entramos en el terreno de la especulación transhistórica– encarnado por el sujeto colectivo de la historia.¹⁹ Es un hecho que la mayoría de los relatos de la identidad, lejos de ser individuales y al igual que el propio relato de la modernidad, son siempre colectivos.

–III–

Se ha hablado mucho de si el formato de una convocatoria pública con dotación económica constituye la manera más eficaz de apoyo al arte, en lugar de, digamos, políticas de subvenciones o becas de investigación. El debate sigue abierto desde el nacimiento del Gure Artea y, una vez más, no debemos olvidar la coincidencia de su nacimiento con el de un nuevo gobierno autonómico cuyo primer objetivo es canalizar y dotar de instrumentos

¹⁸ EN INTRODUCCIÓN, CATÁLOGO DE LOS PREMIOS GURE ARTEA '84, SERVICIO DE PUBLICACIONES, GOBIERNO VASCO-EUSKO JAURLARITZA, 1984. JOSEBA ARREGI FUE POR EL PARTIDO PNV CONSEJERO DE CULTURA DEL GOBIERNO VASCO ENTRE LOS PERIODOS 1984–85 Y 1987–95.

¹⁹ ADELINA MOYA VE UN PRIMER INTENTO DE COLECTIVIZACIÓN DE VANGUARDIA EN EL GRUPO “GU” FORMADO EN SAN SEBASTIÁN DURANTE LOS AÑOS 30 POR, ENTRE OTROS, JORGE OTEIZA, NICOLÁS DE LECUONA Y JOSÉ MANUEL AIZPÚRUA. EN *ORÍGENES DE LA VANGUARDIA ARTÍSTICA EN EL PAÍS VASCO, NICOLÁS DE LECUONA Y SU TIEMPO*, ED. ELECTRA, MADRID, 1994.

lehenbiziko helburua da gizarte zibilari adierazteko tresnak ematea eta kanalizatzea, eta aldi berean, arlo publikoaren eta pribatuaren arteko lerroak ongi definitu.

Demokrazia partehartzaile hori gauzatuko litzateke herrialdeko artista “denek”, inolako lehentasun eta salbuespenik gabe, izango bailukete deialdian parte hartzeko aukera, eta horren bidez erakusketa kolektiboa egiteko aukera legoke, eta geroago sari ekonomikoa lortzekoa. Horri denboran izan duen jarraipena gehitu behar zaio, hogei urte baino gehiago daramatza, erreforma liberal-pragmatiko modukoak izan dituen arren.

Horrela, gizarteak artista horiek ordezkatu eta errekonozitu egingo litzuke duen erakunde nagusiaren bidez, eta galerien merkatuko logiketarik kanpo sortzen jarraitzeko ilusioari eutsi egingo liokete. Kasu batzuetan artista horren merkatu komertzialean sartu aurretiko potentzialitatea baloratuko luke sariak. Berrito ere Nancy Fraserek aipaturiko ondasunak onartzearen eta birbanatzearen borroka horrek esanahi bereizlea du hemen.

Politikariaren hitzetara itzuliz: "Behin baino gehiagotan hausnartu izan da arte lehiaketek egokitasunari buruz. Ziur nago gehienok ados egongo garela ez lirakeela beharrezkoak izan behar, horrek merkatu artistiko aktiboa dagoela adieraziko bailuke. Baina, egia esan, egungo euskal gizartean bere artisten lanak komertzialki gaizki sartzen dira edo, areago, ez dira sartzen. Horregatik, nahia alde batetik eta errealtate egoskorra bestetik doazelako, daude sariketak, Gure Artea, besteak beste. Ez dute gizarte zibilaren hutsunea betetzeko asmorik, baizik eta bere nahia bestelakoa da, interes publikokoa dena publikoak ezagutzea".²⁰

Aldi berean, publikoa ireki eta artera heltze horrek “euskal artea” kontzeptua birdefinitu egingo luke [ez nahitako modu kontzientean] arte ofiziala bat bezalako izen susmagarririk erabili gabe. [Oharra: Izan ere Estatu espainiarrak laurogeiko hamarkadan ofiziala deituriko artea sustatu zuen, atzerrian espainiarraren ordezkari izango zena. Euskal Herrian, aldiz, Gure Artea eta beste sariketa ugari [guztiak ere tokian tokikoak] egokitu zitzaizen artea zabaltzea eta babestea, ez zen euskal artisten ia inolako erakusketa instituzionalik egin Espainian eta are gutxiago atzerrian. Tokiko mugak gainditzen zituzten euskal artistak Madril edo Bartzelonako galeriek erakusten zituzten, eta orduan sartzen ziren atzerrian “arte espainarra” izenarekin.]. Izaera publiko hori gogoan izan behar da beti eta gaur egun ere, Gure Artea abian jarri eta hogeita bi urte geroago, bere oinarria da.

²⁰ JOSEBA ARREGI. GURE ARTEA KATALOGOA '88, ARGITALPEN ZERBITZUA, EUSKO JAURLARITZA. GASTEIZ. 1988.

a la sociedad civil para poder expresarse, trazando una línea bien definida entre la esfera pública y la privada.

Esta democracia participativa se ejercería en el libre acceso a “todos” los artistas del país, sin prioridades ni exclusiones, a formar parte de la convocatoria, y con ello a poder optar a la exposición colectiva, y más tarde obtener el premio económico. A esto habría que sumar su propia continuidad en el tiempo a través de estos más de veinte años, por supuesto con sus progresivas reformas del tipo liberal-pragmático.

De esta manera los artistas estarían representados y reconocidos por la sociedad mediante su institución principal y con ello podrían seguir manteniendo la ilusión por seguir creando, independientemente de las lógicas del mercado galerístico. En algunos casos, el premio vendría a valorizar las potencialidades del artista previa entrada en ese mercado comercial. Una vez más, la lucha por el reconocimiento y la redistribución de bienes a las que se refiere Nancy Fraser adquieren aquí un significado pertinente.

Volviendo a la palabra del político: "Más de una vez se ha reflexionado sobre la conveniencia de los concursos de arte.

Seguramente, casi todos estamos de acuerdo en que no deberían ser necesarios, porque ello implicaría la existencia de un mercado artístico activo. Pero lo cierto es que en esta sociedad vasca actual la obra de sus artistas comercialmente se introduce mal o sencillamente no encaja. Es por ello, porque los deseos van por un camino y la tozuda realidad por otro, por lo que los concursos, entre ellos el Gure Artea, están aquí. No intentando llenar el vacío de la sociedad civil, sino aspirando, modestamente, a que lo que es de interés público llegue al conocimiento del público".²⁰

Al mismo tiempo, esta apertura y accesibilidad pública, redefiniría el concepto de “arte vasco” [no de una manera intencionadamente consciente] sin que en ningún caso se tuviera que hablar de una sospechosa denominación de “arte oficial”. [Nota: Si desde el Estado español durante la década de los ochentas se promovió un arte denominado como oficial que pudiera ser representado en el extranjero como representante de lo español, en el País Vasco, casi toda la difusión y apoyo correspondió al Gure Artea y a otros concursos de ámbito muy local, sin apenas ninguna exposición institucional de artistas vascos en España y mucho menos en el extranjero. Los artistas vascos que trascendían las fronteras locales eran expuestos por galerías de Madrid o Barcelona y era

²⁰ JOSEBA ARREGI. EN EL CAT. GURE ARTEA '88, SERVICIO DE PUBLICACIONES, GOBIERNO VASCO-EUSKO JAURLARITZA. VITORIA-GASTEIZ.

Formatuaren egokia ote denari buruzko eztabaida dago; eta eztabaida horren arrazoietako bat honakoa da: ezin dela tokiko eszenaren osoko irudirik eman sartzeko-baztertze dinamika saihestezina erabili gabe.

Chantal Mouffek berriro ere gogorarazten digu demokrazia gauzatzeko sartzeko prozesuak bezain garrantzitsuak direla baztertze prozesuak.²¹ Horrela, bada, adostasuna hartu beharko litzateke demokrazia gauzatzeko arau erregulatuak gisa. Bere dinamika deseraikitzailean, publikoa den oro ukiezina den arau instituzionalak, artista “guztiak” aurkeztu ahal izateak ez du esan nahi baztertze/sartzeko dialektika ezabatu edo kendu denik, baizik eta, nolabait ere nabarmendu egiten duela edo argitara ematen duela.

Horregatik, adostasun/antagonismo bikotea oso garrantzitsua litzateke, eta emaitzak ikusita, inolako lotsarik gabe esan dezakegu adostasunaren logikak irabazi duela edo zuela, edo hori gailendu dela Gure Artea sariketan hasieratik. Hori praktikara itzuliz gero zera esan nahi du, artista kopuru handia edo ahalik eta gehien gustura uzten saiatzea eta antagonismoa edo eremu subjektiboko edo pribatuko erabakiak, partzialak alegia, kentzea.

Gure Arteko historian parte hartu duten milaka artistek ongi dakite hori ez dela sekula posible izan. Adostasuna modu neutralean bilatzeak borroka, polemika eta eztabaida besterik ez du sortu. Eta komenigarria da hala izatea, horrela bakarrik eutsiko baitzaio irekita bere bir-definizioa neketsuaren prozesuari.

Adostasuna/antagonismoa dialektika hori oraindik ere indarrean dago Gure Arteko egitura ideologikoan hainbat elementuren bidez: deialdiaren eredia, hartzen duen lurralde eremua, arautzen duen eskubide legala, administrazio dinamikak, epaimahai neutrala eta aldi berean antagonikoa jartzea kideen profilari dagokionez, komisarioaren rola sartu edo ez, erakusketa ibiltaria izatea, irabazleak aukeratzeko erabilitako irizpideak eta beste elementu asko eta asko.

Adostutako iritzi baten mende ezin egona, eztabaida eta liskarra sustatzea, katalogo honen beraren bidez eta edizio honen bidez ere egin daiteke. Ez litzateke erradikalizazio bezala ikusi behar hau, baizik eta demokrazia erradikala [Mouffe eta Laclau-en hitzetan esanda] eta pluraltasuna gauzatzea bezala.

Errealitate sozialak modelatzen badu produkzio artistikoa, nolatan uler daiteke partehartze kopuruak behera egin izana sariketan gauzatzeko demokratikoa bada?

²¹ CHANTAL MOUFFE. *EL RETORNO DE LO POLÍTICO*. OP. CIT.

entonces cuando entraban a ser representados en el extranjero bajo la denominación de “arte español”.]

Este carácter público nunca debe ser olvidado y conforma aún hoy la base de su sustento, veintidós años después de que se pusiera en marcha el Gure Artea.

Ahora bien, una de las razones de esta polémica sobre la idoneidad del formato, está en la imposibilidad de dar una imagen completa de la escena local sin caer en dinámicas inevitables de inclusión-exclusión. Se trataría más de una cuestión de irrepresentabilidad.

Chantal Mouffe nos recuerda una vez más que, tan importante para el ejercicio de la democracia son los procesos de exclusión como los de inclusión.²¹ Esto nos lleva a considerar el consenso como norma reguladora del ejercicio de la democracia.

En su dinámica deconstructiva, la norma institucional por la cual lo público es un don intocable, que “todos” los artistas puedan presentarse no significa que la dialéctica exclusión/inclusión quede borrada o eliminada, sino que, de alguna manera, la pone en evidencia o la saca a relucir. Entonces, el par consenso/antagonismo sería de vital importancia y, a la vista de los resultados, podemos decir sin rubor que la lógica del consenso ha ganado o ganó, o

al menos es la que ha prevalecido desde el principio del Gure Artea. Esto, traducido a términos prácticos, equivale a intentar satisfacer a un amplio número de artistas, o a la mayor cantidad posible, y eliminar el antagonismo o las decisiones de ámbito subjetivo, privado o para decirlo en breve, sesgadas.

Bien saben todos los miles de artistas participantes en la historia del Gure Artea, que esto no ha sido nunca posible. La búsqueda neutral del consenso no ha generado sino disputa, polémica, discusión y debate. Y es conveniente que así sea, pues ésta es la única forma de mantener abierto el proceso de su agotadora re-definición.

Esta dialéctica del consenso/antagonismo es todavía hoy una constante en la estructura ideológica del Gure Artea a través del modelo de convocatoria, el ámbito territorial que abarca, el derecho legal que lo regula, las dinámicas administrativas, la creación de un jurado neutral y a la vez antagónico en cuanto al perfil de los miembros que la componen, la introducción del rol del comisario o no, su carácter de exposición itinerante, los criterios elegidos para otorgar los ganadores y un largo etc.

Este carácter de irreductibilidad a una opinión consensuada, de animar el debate y la discusión, es

²¹ CHANTAL MOUFFE. *EL RETORNO DE LO POLÍTICO*. OP. CIT.

Datu soziologikoez honakoa diote: Euskal Herria belaunaldi erreleboaz kezkatzen da. Populazioaren piramidea goitik hazten eta behetik txikitzen ari da. Administrazioak eszenatoki demografikoak hartzen ditu kontuan ongizate estatua bermatuko duten politikak planifikatzeko.

Eustatek 2002ko martxoan aurkeztu zituen 2050era bitarteko eboluzioaren zazpi eszenatoki desberdinak. Populazioaren hazkundera zehazten duten fenomenoak kontuan hartuta [hilkortasuna, ugalkortasuna edo migrazioak] Eustatek aurkezturiko zazpi eszenatoki horietatik bostetan populazioa galera zegoen, Euskal Herrian dagoen beheranzko proiektzio demografikoaren adierazpen garbiak ziren, beraz. XX. mende amaierako eta XXI. hasierako euskal populazioak behera egiten jarraitzen du; 1983an hasi zen beherakada hori, urte horretan izan zuen inoizko populazio gehien. KONTAKO ITURRIA, EUSTAT [Euskal Estatistika Institutua], 2002.

Agian denborazko kointzidentzia hutsa da jenderik gehieneko urte hori eta Gure Artea hasi zena ia bera izatea. Eta agian gehiegi eskatzea izango da, baina nagusi diren produktio moduekiko paraleloa den azterketa demografiko bat eginez gero, beharbada adieraziko liguke lehiaketa-sariketaren artean izandako partehartze maila.²²

Laurogeiko egoera politikoan ekoiztutako arte materialari dagokionez, aitortu beharra dago historian ere egon izan direla salbuespenak, etenak eta mota guztietako hausturak eta kasu batzuek ez diote genealogia ebolutiboari jarraitzen. Baina eraginari dagokionez kontu daiteke Estatu guztian politika artistikoak hedatu izanak baldintza eta inertzia edo oihartzun batzuk sortu zituela eta gaur egun oraindik ere horiek entzuten jarraitzen dugula. Hamarkada miragarri horretako espiritua laburtzen duen lekukotasun baliotsuetako bat Txomin Badiolak 1989an eginiko saiakera seminal batean daukagu. Bere eta bere garaikideen lanari “Euskal Eskultura Berria” etiketa jarri zitzaionalako egin zuen saiakera hori: “Askotan azpimarratu izan den gaia da Euskal Herrikoak izan arren, mota guztietako tentsioz betetako testuinguru batekoak alegia, egiten genuen lanaren ezaugarria zela, joera formalizatzaileei eta printzipioz produzitzen zen inguruarekin zerikusirik ez zuen joerei atxikita egotea. Egoera hori ulertzeko, kontuan izan behar da hirurogeita hamarreko hamarkada erdi aldean Euskal Herriko artea polarizatuta zegoela klabe figuratiboan zeuden joera politikoaren artean: batetik, errealismo sozialistaren proposamena izan zen

²² PARTEHARTZAILE GEHIEN 1989AN IZAN ZEN, URTE HORRETAN 471 LAN AURKEZTU ZITUZTEN BESTE HORRENBESTE ARTISTEK. 2004KO EDIZIO HONETAN 104 DOSSIER ARTISTA IZAN DIRA. DESBERDINTASUN HAU IKUSTEKO KONTUAN IZAN ESTATISTIKA INDIZEAK, PRODUKZIOKO LOGIKAN EGON DIREN ALDAKETAK ETA BESTE ZENBAIT ARRAZOI SOZIAL.

extensible igualmente mediante este mismo catálogo y la presente edición. Por lo demás, esto no debería ser entendido como una radicalización, sino como un ejercicio de democracia radical y pluralismo.

Si la realidad social modela la producción artística, ¿cómo explicar entonces el descenso en los índices participativos en ese ejercicio democrático que es el concurso?

Los datos sociológicos nos dicen lo siguiente: El País Vasco se preocupa por el relevo generacional. La pirámide de población se va ampliando por el vértice y disminuye en su base. La Administración tiene en cuenta los escenarios demográficos para planificar políticas que garanticen el estado del bienestar. Eustat presentó en el mes de marzo de 2002 los resultados de un estudio de evolución demográfica en el que se recogía la posibilidad de siete escenarios diferentes de evolución hasta el año 2050. Teniendo en cuenta los diferentes fenómenos que determinan el crecimiento poblacional, como son la mortalidad, la fecundidad o las migraciones, de los siete escenarios presentados, cinco contemplaban pérdidas de población, una muestra clara de la proyección demográfica descendente del País Vasco.

La evolución de la población vasca en los finales del siglo XX y principios del XXI continúa la tendencia decreciente que se inició en 1983, año en el que se alcanzó el máximo número de habitantes. Fuente de consulta, Eustat [Instituto Vasco de Estadística], 2002.

Quizás sea una pura coincidencia temporal que ese año de máxima poblacional coincida casi sincrónicamente con el comienzo del Gure Artea, y quizás sea pedir demasiado, pero un análisis demográfico en paralelo con los modos de producción imperantes nos pueden indicar el grado de participación de los artistas en el certamen-concurso.²²

En cuanto al arte material producido bajo la coyuntura política de los ochentas, es necesario reconocer que el flujo histórico también produce excepciones, discontinuidades y rupturas de todo tipo y que hay casos que no siguen una genealogía evolutiva.

Lo que sí parece cuantificable en cuanto a efectos es que la extensión de las políticas artísticas en todo el Estado crearon unas condiciones y unas inercias o resonancias de las que todavía hoy no nos hemos liberado ni mucho menos. Un testimonio valioso que resume el espíritu de

²² EN EL AÑO 1989 SE ALCANZARÍA EL CENIT DE PARTICIPACIÓN CON UNA CANTIDAD DE 471 OBRAS EN REPRESENTACIÓN DE LA MISMA CANTIDAD DE ARTISTAS. EN ESTA EDICIÓN DE 2004 EL NÚMERO DE DOSSIERS POR ARTISTA HA SIDO DE 104. ESTA DIFERENCIA DEBE LEERSE TANTO EN BASE A ÍNDICES ESTADÍSTICOS COMO A CAMBIOS EN LAS LÓGICAS DE PRODUCCIÓN Y OTROS FACTORES SOCIALES.

haren hondakina edo luzakina zegoen, eta, bestetik, joera liriko abstraktuak zeuden. Joera horiek oso ongi sartzen ziren euskal nazionalismoaren asmo mitiko arrazialean. Engainu autoindulgentez beteriko giro horretan Oteiza eskultorea zen, bere idatzien eta adierazpenen bidez, egoera ez lokalistetara ihes egiteko bide bakarra”.²³

Laurogeiko hamarkadan, beraz, euskal artearen historiako etapa berri bat hasi zela esan daiteke, eta erakundeak baliabide publikoak ematen eta banatzen hasi ziren sorkuntzarentzako babes politikan Estatuan horrelakorik aurkitzea zaila izan arren. Gure Artea jaio ondoren beste hamaika deialdi eta sariketa sortu zen lurralde osoan. Tokian tokiko, probintziako edo eskualdeko lehiaketa horiek ez zuten kanpoarekin inolako harremanik eta horrek “guettizazioa” edo probintzianismo sanoa ekarri zuen, nahiz eta Badiolak zabalkundea laudatu Oteizaren herentzia gisa.

Gure Arteako hamargarren edizioa zela eta, Joseba Arregik horri buruzko zerbait idatzi zuen beste behin: "Lehiaketa hau lehenengoz egin zenean, sariketak artea sustatzeko formula desegokiak eta antigoalekoak zirela esan zuenik izan zen. Jarduera horien mugak ezagutzen genituen, noski, baina garai hartan horrelako lehiaketa gutxi zegoenez, egokia zela uste genuen. Denbora igaro ahala bi gauzaz ohartu ginen: batetik, gure Erkidegoko beste erakunde publiko eta pribatu batzuek antzeko sariketak antolatu dituztela eta horietara ere, gurera bezala, ehunka partehartzaile joaten direla, eta, bestetik, garai hartan ekimen hau gutxiesten zuten haiek ez desagertzeko eskatzen dutela orain".²⁴

Hori irakurrita adostasunak irabazi zuela esan dezakegu. Historia herentzia bezala, heredatutako diskurtsoen jarraipen bezala, non jatorrizko erreferenteak galduz gero berriro ere periodizatu beharra egoten baita, nola hemen hala edonon, gure iragana hurbila, kolektiboa eta nahiko gertukoa izan arren.

Aztertzen saiatzen ari garen une zehatz horren fruitu, 1986an Arteleku arte zentroa jaio zen Donostian. Arte Ederretako fakultatean [lehen Arte Eskola deituan] lizentziatu berriak ziren lehenbiziko artista promozioen testuinguru historikoan sartu beharra dago jaiotza hori, eta gazte eta ez hain gazte ugari artista lanetan hastera bideratu zuen.

²³ TXOMIN BADIOLA, *NOTAS SOBRE INTENCIONES Y RESULTADOS*, "TXOMIN BADIOLA", GALERÍA SOLEDAD LORENZO, MADRID, 1990.

²⁴ GURE ARTEA KATALOGOA '91, ARGITALPEN ZERBITZUA, GOBIERNO VASCO-EUSKO JAURLARITZA, GASTEIZ, 1991.

esa década prodigiosa la encontramos en un ensayo seminal de Txomin Badiola de 1989 como respuesta a la etiqueta de "Nueva Escultura Vasca" que de su obra y la de sus coetáneos se daba: "Frecuentemente se ha hecho hincapié en la cuestión de que aun perteneciendo a un contexto como el País Vasco, cargado de tensiones de todo tipo, el trabajo que realizábamos se caracterizaba por su adherencia a tendencias formalizantes y en principio ajenas al entorno en que se producían. Para comprender esta situación hay que considerar que, a mediados de los setenta, el arte en el País Vasco estaba polarizado entre tendencias politizantes en clave figurativa como residuo o prolongación de lo que había sido la propuesta del realismo socialista por un lado, y por otro, por tendencias lírico abstractas que encajaban muy bien con las aspiraciones mítico raciales del nacionalismo vasco; un ambiente cargado de mixtificaciones autoindulgentes en el que únicamente el escultor Oteiza, principalmente desde sus escritos y manifestaciones, era la vía de escape hacia situaciones no localistas".²³

Los años ochentas marcan pues casi definitivamente una nueva etapa en la historia del arte vasco donde las instituciones comienzan a proveer y redistribuir los

recursos públicos en políticas de apoyo a la creación que son difíciles de encontrar en el resto del Estado. Al nacimiento del Gure Artea le siguen un sinnúmero de convocatorias y concursos menores a lo largo y ancho del territorio. Certámenes todos locales, provinciales y regionales, sin ningún contacto con el exterior, con el consiguiente efecto de "guettización" o provincianismo sano, a pesar de la apertura no localista preconizada por Badiola como herencia oteiziana.

Una vez más, con motivo de la décima edición del Gure Artea, Joseba Arregi escribía algo que se refería al respecto: "Cuando se presentó este premio por primera vez no faltaron voces diciendo que los concursos eran una fórmula imperfecta y decimonónica de promocionar el arte. Naturalmente sabíamos las limitaciones que ofrece esta clase de actuación, pero ante la escasez de certámenes de este género en aquella época consideramos que sí era oportuno celebrarlo. Pasado el tiempo, constatamos dos cuestiones: una, que otras instituciones públicas y privadas de nuestra Comunidad han constituido certámenes similares a los que, como al nuestro, acuden centenares de participantes, y dos, que las voces que entonces menospreciaron esta iniciativa ahora solicitan que no desaparezca".²⁴

²³ TXOMIN BADIOLA, *NOTAS SOBRE INTENCIONES Y RESULTADOS*, EN "TXOMIN BADIOLA", GALERÍA SOLEDAD LORENZO, MADRID, 1990.

²⁴ EN CAT. GURE ARTEA '91, SERVICIO DE PUBLICACIONES, GOBIERNO VASCO-EUSKO JAURLARITZA, VITORIA-GASTEIZ.

Gogo bero aldia izan zen hura zalantzarik gabe, horrez gain, Leioako Arte Ederretako fakultateak unibertsitateko karrera bat egiteko aukera ematen zuen gazteriaren kezka sortzaileak gauzatzeko aukerarekin batera [ez artean bakarrik, baita komiki munduan, musikan eta bestelako sub-kulturetan ere]. Horrek eszedentea sortu zuen eremu objektualean, eta lehiakete eta beken politikak hori mantentzen eta areagotzen lagundu zuten produkzio ekologia neurritsuagorik gabe agian. Hamarkada horretan “arte gehiegi” egin zela esan dezakegu orain eta aukeraketa naturalak bakarrik lagundu zuen etorkizunean hori erregulatzeko.

Ahozko eta idatzizko jardunei eta lanen izaerari dagokionez, Neo izenekoen itzuleraren inguruan zebiltzan guztiak [nola pinturan hala eskulturan]: espresionismoak, hondakin figuratiboak edo minimalistak, abstrakzio lirikoa, hainbat informalismo, eskultura organikoa, kitsch eta arte kontzeptuala.

Hemen saiatzen ari garena bi genealogia banatzea da, biak diskurtso berean, egindako artean, elkartu ziren arren. Batetik, historia baten ideologia daukagu [zentzu althusseriarrean], horrek lotura bereizleak erreproduzitzen zituen iraganari edo bere herentzia artistikoari zegokionez; bestetik, egoera unibertsalista dago, labur esanda, eztabaida posmodernoa sortu zeneko hamarkada eta horrek ekoizpenean izandako eraginak alegia. Dena dela, bi horiek bat egitean arte bakoitza bere garairen ondorioa dela ikusten da, eta ezin dela Euskal Herrian laurogeiko hamarkadan egin zen artearen kontu eman zabalkunde kapitalistaren zordun den praktika materiala edo merkatura bideratutako helburu den objektuan oinarritutako metodologia arruntak aipatuta.

Dirudienez hemen iradokitzen dugun supra-instituzionalizazio hori gobernu erakundearen ugaritasunaren eta bitartekaritzaren ondorio izan da [gobernuak erakunde babesle edo ongile lirateke] eta gure testuinguruak zorionez asko izan du; hori artisten auto-organizazio eskasarekin kontrastean dago, ia ez dago *artists-run-spaces* delakorik, ekimen independenterik edo kolektibizazio prozesurik. Gauza bera esan daiteke teoria kritiko indartsua egoteaz, diskurtso feministez, generoaz edo klase sozialaz. Laurogeita hamarrek hamarkadaren erdi aldera arte itxoin behar izan genuen [Estatu Batuetako testuinguruan laurogeiko posmodernismo osteko eztabaida osoa gainditu arte] birsorkuntza honen lehenbiziko adibideak ikusi ahal izateko.

leyendo esto podemos suscribir que el consenso ganó. La historia como herencia, como sucesión de discursos heredados donde la pérdida de referentes originarios nos obliga, aquí y en otros lugares, a periodizar una vez más, aunque se trate de nuestro pasado reciente, colectivo y relativamente cercano.

Fruto del momento concreto que tratamos de analizar, también nos encontramos con el nacimiento del centro de arte Arteleku en San Sebastián, en 1986, que habría que enmarcar en el contexto histórico de las primeras promociones de artistas recién licenciados en la Facultad de Bellas Artes [anteriormente denominada Escuela], y que condujo a una sobreabundancia de jóvenes y no tan jóvenes en sus inicios como artistas. Fue sin duda ésta una época de entusiasmo, a lo que habría que añadir la oportunidad que la Facultad de Bellas Artes de Leioa ofrecía de estudiar una carrera universitaria y a la vez llevar adelante inquietudes creativas propias de la juventud [no sólo en arte, también en música, cómic y otras subculturas]. Esto produjo un excedente en el terreno objetual que las políticas de concursos y becas ayudaron a mantener e incrementar sin quizás una ecología productiva más comedita. Podemos decir ahora que en esa década se realizó “demasiado arte” y

que sólo la selección natural ayudó a su regulación futura. En cuanto a los discursos tanto orales y textuales, como al carácter de las obras, éstas giraban [tanto en pintura como en escultura] en torno al retorno de los denominados Neos, expresionismos, figurativismos y minimalismos, abstracción lírica, informalismos varios, escultura orgánica, *kitsch* y Arte Conceptual.

Lo que aquí estamos intentando realizar es separar dos genealogías que confluirían en un sólo discurso, es decir, el arte realizado. Por un lado, la ideología [entendida aquí en el sentido althusseriano] de una historia que reproduciría sus lazos particularistas, en lo que se refiere a un pasado o herencia artística propia y, por otro lado, una situación universalista, resumiendo, la década de la eclosión del debate posmoderno y sus efectos en la producción. En cualquier caso, la fusión de ambas nos mostraría que cada arte es producto de su tiempo, y que no es posible rendir cuentas del arte producido en el País Vasco durante los ochentas simplemente refiriéndonos a una práctica material deudora de la expansión capitalista o a unas simples metodologías basadas en el objeto como fin orientado hacia el mercado.

Esta supra-institucionalización que al parecer insinuamos

Diagnostiko honetan ezkortasun zantzuak ikusiko ditu agian norbaitek, izan ere orain datorren galdera honakoa da, hemen azaletik zirriboratu ditugun efektu hauek al dira Gure Artearen egiazko ondorioak? edo zuzen esateko, Gure Artea lehiaketak individualismoa sortu al du artistengan eta praktika artistikoa erabat individuala den zerbait bezala ulertzeko moduan? Horrek bere jaiotzako jatorri esan-gabearekin, ezkutuarekin edo inkontzientiarekin kontrastatuko luke agian, eta nortasun kolektiboak edo imaginario kolektiboak finkatzearen inguruan ibiliko litzateke kontzientzia komunitario indartsutik hasita.

Beste ereduakin alderatzeak testuinguru bakoitzaren mugak edo ezintasunak erakutsiko lizkiguke. Agian klitxe hutsa izango da, baina Espainiako beste tokietako artistekin hitz egiten duzunean esaten dizuten lehenbiziko gauza da hemen beste inon baino beka, laguntza eta lehiaketa gehiago dagoela, eta hori artistentzako abantaila argia dela.

Duela gutxi, Suediako artista talde batekin hizketan, esaten ziguten beraien herrian artistak dirututa zeudela, Estatuak bekentzako eta laguntzentzako baldintza harrigarriak jartzen baitzituen; beka batzuek bost edo hamar urtean ematen zuten dirua.

Dena dela, askotan entzun izan diogu klase politikoari Suedia bezalako Estatu-nazioak direla Euskal Herriak nahi duen gizarte ereduak, Europako sozial-demokraziaren idealizazio apur bat erantsita, noski.

Baina oraindik ere beste eruedetatik ikasteko gai gara, batez ere artistek gai nazionala eta kultur dibertsitatea nola negoziatzen duten ikasteko gai. Adibidez, Malmö-ko Rooseum arte zentroak, Charles Esche zuzendari zela, *In 2052 Malmö will no longer be Swedish* izeneko programa bat garatu du. Programa horren helburua da gai etnikoak, identitate nazionalarekin lotutakoak eta integrazio politiketako arazo desberdinak argitara ematea, horretarako hiri horretakoak ez diren artistak gonbidatuko ditu Malmöko tokiko komunitateekin sei hilabetez lanean aritzera. Horrelako proiektuak garrantzitsuak dira galderak baino eztabaidak planteatzen baitituzte eta migrazioen eta EBko mugak kentzearen botere eraldatzaileari balio handiagoa ematen baitiote.

Antzera jokatu zuen Esra Ersen artista turkiarrak; proiektu bat egin zuen Stockholmeko Moderna Museet delakoan 2001ean. Proiektu horren izenburua *If You Could Speak Swedish... zen eta etorkin eta errefuxiatu talde batek hizkuntza berri bat ikasi zuen. Suedieraz hitz egin ahal izanez gero, zer esatea gustatuko litzazuke?* galdetu ondoren, mota

aquí, producto de abundancia y mediación de instituciones gubernamentales [donde los gobiernos se convertirían en entidades protectoras o benefactoras] y de la que el contexto vasco ha estado afortunadamente dotada, contrastaría con la escasa auto-organización por parte de los artistas, con apenas *artists-run-spaces*, iniciativas independientes o procesos de colectivización. Lo mismo se puede decir de la existencia de una teoría crítica fuerte, de discursos feministas, de género o clase social. Tendremos que esperar hasta mediados de los años noventa [una vez digerido todo el debate posmodernista ochentas en el contexto norteamericano] para ver los primeros ejemplos de esta regeneración.

Alguien puede ver en este diagnóstico un destello de pesimismo, pues la pregunta que viene ahora es, ¿son éstos efectos, que a grandes rasgos hemos esbozado aquí, las consecuencias verdaderas del Gure Artea? o para decirlo sin ningún rodeo, ¿ha generado el Gure Artea un individualismo en los artistas y en la manera de entender la práctica artística como algo meramente individual, y que contrastaría quizás con el origen no-dicho, oculto o inconsciente de su nacimiento y que giraría en torno a la consolidación de identidades colectivas o imaginarios colectivos empezando por una conciencia comunitaria fuerte?

La comparación con otros modelos nos mostrarían los límites o las insuficiencias de cada contexto. Quizás sea un cliché, pero cuando hablas con artistas del resto del España, lo primero que vienen a decir es que aquí existen más becas, ayudas y concursos que en ningún sitio y que esto sin duda es una ventaja clara con que los artistas cuentan.

Hablando con un grupo de artistas suecos, comentaban que en su país los artistas estaban acomodados, pues el Estado proporcionaba unas condiciones excepcionales, becas con una dotación económica para periodos de cinco o incluso diez años.

No obstante, a menudo hemos escuchado de boca de la clase política que Estados-nación como Suecia son el modelo de sociedad al que el País Vasco aspira, sin duda añadiendo cierta idealización de la social-democracia europea.

Pero todavía nos es posible aprender de otros modelos y sobre todo de cómo los/as artistas negocian con la cuestión nacional y la diversidad cultural. Por ejemplo, el centro de arte Rooseum en Malmö, bajo el cargo de su ex-director Charles Esche, ha desarrollado un programa denominado *In 2052 Malmö will no longer be Swedish* que aspira a sacar a relucir cuestiones étnicas y de identidad nacional y diferentes problemáticas de las

guztietako erantzunak zeuden: pertsonalak, emozionalak eta politikoak. Egiaz interesgarria honakoa zen, zein nolako kontrastea zegoen ikasle horiek euren ama-hizkuntzan inongo arazorik gabe aritzen zirela ikustean eta hizkuntza eta kultura berri bat berenganatzerakoan zituzten zailtasunen artean.

Lise Harlev Daniar artistak ere sartu du bere lanean kultura eta identitate berri bat bereganatzea zer den. Donostian egindako proiektu batean [*Hitz egin daitekenari buruz*, D.A.E./Okendo Kultur Etxea, 2004], Harlevek zioen daniar identite gatazkatsua dela nortasun nazional homogeneoa den galdetzea falta zaiola kontuan hartuz gero. Bere proiektua eta lanaren ardatza da gertuko kulturekin harremanetan baztertuta egotea, EBko herrialde atzerritar batean, eta harreman horretan sortzen diren desberdintasun kulturalak, linguistikoak eta subjektiboak. Bere lanak beste gai bat ere aipatzen du: zer da identitate nazionala artista izaterakoan eta horrela ordezkaturik egotea nazionalitate zehatz batekin [daniarra] nazio mailako erakusketetan eta munduan zeharreko bienaletan.

Ohikoa da [herrialde batzuetan besteetan baino gehiago eta agian horrek gauza asko esango dizkigu herrialde horrek iragan kolonialarekin, inmigrazio politikekin eta bestelakoekin duen harremanaz] administrazio arazoez, papeleoaz, haratago hainbat nazionalitateko artistak nazioarteko bienaletan bizi eta lan egiten duten herrialdeen ordezkari izatea.

Koordenada kontzeptual horien pean edo identitate nazional geldituen edo mugakoen birkontsiderazioen pean lan egiten duten proiektuak eta artistak gero eta ugariagoak dira eta Europa hartzen ari den probintzialismo maila altua uzten du agerian [agian deslurraldetze maila esan beharko genuke?].²⁵

Esanguratsua eta ez oso baikorra da Euskal Herrian sortzen ari den ia atzerriko artistarik ez egotea [gero eta tokiko artista gehiago kanpoan egotearekin kontrastatzen du horrek], agian bertan bizi diren artisten programa gabezia dagoelako edo atzerriko artistak beste artistekin elkarbizitza laburrean eta tokiko komunitateekin lan eginez *site-specifics* proiektuak egitera gonbidatzeko egitura gutxi dagoelako.

Kutsatze eta elkartruke prozesu horiek funtsezkoak dira, ez kanpora irtenda bakarrik, baizik eta baita beste

²⁵ HORRETERAKO IKUS *PROVINCIALIZING EUROPE*, DIPESH CHAKRABARTY, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 2000.

políticas de integración, invitando a artistas de fuera de la ciudad a pasar seis meses trabajando con comunidades locales de Malmö. Proyectos como éste son importantes porque plantean más cuestiones que preguntas y revalorizan el poder transformador de las migraciones y la disolución de fronteras en la UE.

En una línea similar, la artista turca Esra Ersen realizó un proyecto en el Moderna Museet de Estocolmo en el 2001 titulado *If You Could Speak Swedish...*, donde un grupo de emigrantes y refugiados aprendía una nueva lengua. Ante la pregunta *Si pudieras hablar sueco, ¿qué te gustaría decir?* las respuestas variaban entre lo personal, lo emocional y lo político. Lo realmente interesante era ver a esos estudiantes expresarse con fluidez en su lengua materna en contraste con sus problemas a la hora de adquirir una nueva lengua y una nueva cultura.

La artista danesa Lise Harlev también introduce en su trabajo lo que significa adquirir una nueva cultura y una nueva identidad. Durante un proyecto realizado en San Sebastián, [*De lo que se puede hablar*, D.A.E./Okendo Kultur Etxea, 2004], Harlev comentaba que la identidad danesa es conflictiva desde el punto de vista de su falta de cuestionamiento en tanto que identidad nacional

homogénea. Su proyecto así como su trabajo gira en torno a estar desplazado en contacto con culturas cercanas, en un país extranjero dentro de la UE, y las diferencias culturales, lingüísticas y subjetivas que surgen de este contacto. Su trabajo también cuestiona qué significa la identidad nacional a la hora de ser artista y estar representada como tal bajo una nacionalidad concreta [danesa] en exposiciones nacionales y bienales a lo largo y ancho del mundo.

Es también habitual [en unos países más que en otros, y quizás esto nos diga bastante de las relaciones de estos países con el pasado colonial, las políticas de inmigración y demás] que, independientemente de cuestiones administrativas que, de papeleo, artistas de diversas nacionalidades representen en bienales internacionales a los países donde residen y trabajan.

Los casos de proyectos y artistas trabajando bajo estas coordenadas conceptuales o simplemente bajo reconsideraciones de identidades nacionales estancas o fronterizas son cada vez más numerosos y muestran el alto grado de provincialización [¿o deberíamos decir aquí desterritorialización?] a la que está llegando Europa.²⁵

²⁵ A ESTE RESPECTO VER *PROVINCIALIZING EUROPE*, DIPESH CHAKRABARTY, PRINCETON UNIVERSITY PRESS, 2000.

artistak, komisarioak eta kritikoak hartuta ere, maila eta abiadura desberdineko irekitze eta elkarlan kanalak ezarrita. Horren adibide dira azken urteotan ikusi ditugun hainbat “mirari”; denek agerian uzten dituzte periferia erlatiboan potentzialtasunak, bat-batean sorkuntza foku garrantzitsu bihurtu direnak eta esportatzeko, *labelizatze*ko eta, azkenik, komertzializatze prest. Lehenbizikoa “Glasgow miraria” izan zen, gero “Eskandinaviako miraria” eta amaitzeko, “Helsinki fenomenoa”.

“Mirari” horietan artistek izan dute ekimena eta gobernuek laguntza eskuzabalak eman dituzte proposamen kolektiboentzat, nola lurraldeko mugen barruan hala kanpoan egindakoentzat.²⁶

Gaur egungo Europan, identitate kolektiboak eraikitze prozesu horiek dira askotan Estatu-nazioen eta estaturik gabeko nazioen edo lurraldeen mugak sinbolikoki marrazten diren guda-zelaiak. Gogoan dut duela gutxi artista errumaniar eta hungariar kolektibo baten arteko mahainguruan izandako eztabaida. Elkarren ondoan dauden herrialdeak izanik, gutxi gorabehera gutxie zegokien nortasun baten deskripzioak sortu zuen desadostasuna eta eztabaida.

Europako errealitate soziala mota guztietako tirabiraz beteta dago eta etengabeko eztabaida hori da bere marka osagarria.

Duela ez aspaldi egindako elkarrizketa batean, Zygmunt Baumanek zioen Europaren berezitasuna honako dela, batez ere, hizlari motez osaturiko ugaritasuna izatean eta “Europa kultura pluralista dela *avant la lettre*”.

Aldi berean honakoa ziurtatzen zuen “gu, Europarrok, dibertsitatean hazi gara eta desberdintasunaren konpainian igarotzen dugu bizitza”.²⁷

Baieztape hori idazteko dagoen Europako konstituzio berriaren diskurtsoarekiko paraleloan irakurri beharko litzateke, eta testu honetan atzera eginez, komunitateari buruzko ideia oro osatzen duen gu/haiek dinamikarekiko paraleloan.

²⁶ ENTSEGU HAU IDAZTEN ARI NAIZEN UNE HONETAN, MANIFESTA 5 [DONOSTIA, 2004] DUELA HIRU ASTE ESKAS AMAITU DA, NAHIZ ETA ASKO BELDUR GAREN GURE KASUAN EZ DELA MIRARIRIK IZANGO.

²⁷ ZYGMUNT BAUMAN/KEITH TESTER, *LA AMBIVALENCIA DE LA MODERNIDAD Y OTRAS CONVERSACIONES*, PAIDÓS ARGITALETXEA, BARTZELONA, 2002. 49. OR.

También es significativo, y no muy positivo, que apenas existan artistas extranjeros creando en el País Vasco [algo que contrasta con el hecho de que cada vez más artistas locales estén fuera] quizás debido a la falta de programas de artistas en residencia o a la escasez de estructuras que inviten a artistas extranjeros a realizar proyectos *site-specifics* de corta convivencia trabajando con comunidades locales. Estos procesos de contagio e intercambio son fundamentales, no sólo saliendo al exterior, sino también recibiendo y alojando a otros artistas, comisarios y críticos, estableciendo canales de apertura y colaboración a diferentes niveles y velocidades. Como ejemplo de esto, en los últimos años hemos asistido a una serie de denominados “milagros” que ponen de relieve las potencialidades de periferias relativas convertidas repentinamente en importantes focos de creación dispuestos a ser exportados, *labelizados* y finalmente comercializados. El “milagro Glasgow” primero, el “milagro nórdico” después y “el fenómeno Helsinki” para acabar.

En estos “milagros”, los artistas han llevado la iniciativa a la vez que los respectivos gobiernos han apoyado

generosamente las propuestas colectivas tanto dentro como fuera de sus fronteras territoriales.²⁶

En la Europa actual, estos procesos de construcción de identidades colectivas constituyen muchas veces el campo de batalla donde se dibujan simbólicamente los límites de los Estado-nación y las naciones sin estado o regiones. Sin ir más lejos, recuerdo recientemente una discusión en el marco de un coloquio entre un colectivo de artistas rumanos con otro húngaro. Siendo países vecinos, la descripción de una identidad meridianamente común da origen al desacuerdo y a la disputa.

La realidad social en Europa está llena de fricciones de todo tipo y es esta continua disputa su marca constitutiva. En una entrevista no muy lejana, Zygmunt Bauman aseguraba que la especificidad europea es ante todo una multiplicidad consistente en una variedad de oradores y que “Europa es una cultura pluralista *avant la lettre*”.

Al mismo tiempo que asegura que, “nosotros, los ‘europeos’, hemos sido criados en la diversidad y pasamos nuestras vidas en compañía de la diferencia”.²⁷

Sin duda esta afirmación habría que leerla en paralelo al

²⁶ EN EL MOMENTO EN EL QUE ESCRIBO ESTE ENSAYO, MANIFESTA 5 [DONOSTIA-SAN SEBASTIÁN, 2004] HA CONCLUIDO HACE ESCASAS TRES SEMANAS, AUNQUE MUCHO NOS TEMEMOS QUE NINGÚN MILAGRO VAYA A OCURRIR EN NUESTRO CASO.

²⁷ ZYGMUNT BAUMAN/KEITH TESTER, *LA AMBIVALENCIA DE LA MODERNIDAD Y OTRAS CONVERSACIONES*, ED. PAIDÓS, BARCELONA, 2002. P. 49.

Hemen azaldutakoa laburtzeko, agian komenigarria litzateke Utopia kontzeptua berreskuratzea duen beste esanahian, hau da, duen ikuspegi idealista horri kontrajarritako forman, eta kategoria negatibo bezala ikusi [eskuarki “modernismoaren amets txarra” bezala deskribatuko genukeena].

Gaur egun adibide ugari dago sistema neo-liberal globalak duen beharraz; eskualde txikiek hedatutako gogo bero dosi handiak behar ditu eta horiei begiratzan die, izan ere, badaki gogo bero horrek kapitala sortuko duelako. Eta eskualde horiek Nancy Fraserek aipaturiko borroka horietan buru-belarri sartuta daude, onarmenaren aldeko borroketan alegia. Baian gogo beroa ahultasunaren zeinu bezala ikustea baikortasun ariketa da berez.

Inoiz baino behar handiagoa dago tresna bereizleak izateko, baita identitate kolektiboak eta komunitateak sortzean erabili diren bitartekoen eta prozesuen berezitasuna azpimarratuko duten teknika metodologikoak izateko ere, hartu ditugun aurreiritzi zurrunduak berritzeko tresnak aurki ditzagun artera eta kulturara joaz.

Antzinako eta zorionez ahaztutako eztabaida batek, erabilitako teknika artistikoari buruzkoak, hain zuen, [Gure Arteako ardatz nagusia 1996ra arte] esanahi sinbolikoa eta metaforikoa izan dezake hemen.

Errusiar formalistek teknikaren nozio konbentzionala bere konklusio logikora eraman zuten. Aristotelesek edo Greziako tradizioan teknikaren kontzeptu hori arte lanetik kanpo eraman izan zuten beti, “amaierara” edo egina izan zen helburura, bere eraginera, psikologiara edo antropologiara edo etikara.

Formalistek eredu hori itzuli egin zuten eta teknika ororen nahia arte lana bera egitea zela ikusi zuten. Lanaren esanahia, duen eragina, duen mundu ikuskera, teknika bihurtu zen formalistekin: material gordinak lan jakin horri izatera iristen uzteko daudenak hor. Lehentasunak itzultzearen bidez, lan bera ere alderantziz jartzen da, orain ekoizlearen ikuspegitik ikusten bai da kontsumitzailearenetik baino.²⁸

Formalismo horietan [Konstruktibismoa edo Suprematismoa, esaterako] teknikaren gaiak, funtzionalismo bezala hartuta, arte guztiak bat egiten zituen eta gizartearen zerbitzura jartzen. Aldi berean, teknikak modernoaren kritika eta isla bezala

²⁸ ZENTZU HORRETAN IKUS WALTER BENJAMINEN *EL AUTOR COMO PRODUCTOR* IDATZIA ALDERANTZIZKO PROZESU HORREN ALEGORIA GISA. IN “ILUMINACIONES III. TENTATIVAS SOBRE BRECHT”, TAURUS ARG., MADRID, 1998, 117-134. OR. BAITA FREDRIC JAMESONEK *METACOMMENTARY*N PROPOSATZEN DUEN METODO INTERPRETATIBOA ERE, IN “THE IDEOLOGIES OF THEORY. 1. LIBURUKIA, SITUATIONS OF THEORY”, UNNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS ARG., 1988, 3-16. ORR.

discurso de una nueva constitución europea a redactar o, volviendo hacia atrás en este texto, a la dinámica nosotros/ellos que conforma cualquier idea de comunidad.

-IV-

Como resumen de lo aquí expuesto, quizás sea necesario recuperar el concepto de Utopía en su otra acepción de forma opuesta a la visión idealista que su término conlleva, y verla como una categoría negativa [lo que vulgarmente podríamos describir como “el mal sueño del modernismo”].

Actualmente, existen numerosos ejemplos de cómo el sistema neo-liberal global necesita y mira a las grandes dosis de entusiasmo desplegadas por parte de regiones minúsculas, inmersas en las batallas por el reconocimiento a las que se refiere Nancy Fraser, porque saben que este entusiasmo producirá capital.

Sin embargo, ver el entusiasmo como un signo de debilidad ya es en sí un ejercicio de optimismo.

Más que nunca, es necesario dotarse de herramientas distintivas y técnicas metodológicas que pongan de relieve la singularidad de los medios y procesos empleados en la

formación de identidades colectivas y comunidades, recurriendo al arte y la cultura como instrumentos que renueven nuestros anquilosados prejuicios adquiridos.

El antiguo y afortunadamente olvidado debate sobre la técnica artística empleada [todavía el eje central del Gure Artea hasta 1996] puede tener aquí un significado simbólico. Los formalistas rusos llevaron la noción convencional de la técnica a su lógica conclusión. En Aristóteles o en la tradición griega, este concepto de la técnica se había llevado siempre fuera de la obra de arte misma hacia el “final” o finalidad para la que había sido construida, hacia su efecto, hacia la psicología o la antropología o la ética.

Los formalistas reversaron este modelo y vieron la aspiración de toda técnica simplemente como la producción de la obra de arte misma. Con ellos, el significado de la obra, el efecto que produce, la visión del mundo que acarrea, se convierten ellos mismos en técnica: materiales crudos los cuales están ahí de manera que permitan a este trabajo particular llegar a ser. Con esta inversión de las prioridades, la obra misma se vuelve del revés, vista ahora desde la óptica del productor más que del consumidor.²⁸

²⁸ EN ESTE SENTIDO, VER EL ESCRITO DE WALTER BENJAMIN *EL AUTOR COMO PRODUCTOR*, COMO UNA ALEGORÍA DE ESTE PROCESO INVERSIVO. EN “ILUMINACIONES III. TENTATIVAS SOBRE BRECHT”, ED. TAURUS, MADRID, 1998, PP. 117-134. TAMBIÉN EL MÉTODO INTERPRETATIVO QUE FREDRIC JAMESON PROPONE EN *METACOMMENTARY*, EN “THE IDEOLOGIES OF THEORY. VOLUME 1. SITUATIONS OF THEORY”, ED. UNNIVERSITY OF MINNESOTA PRESS, 1988, PP. 3-16.

funtzionatzen zuten, baina baita mitoaren kritika bezala ere, Adornok eta Horkheimerek iradoki zuten bezala *Dialéctica de la Ilustración* ospetsuan.²⁹

Euskal Herrian gaur egun egiten den artearen kasuan, aniztasun politikora irekia eta diskurtso anitzez osatua, modernitatea versus nazionalismoa debatean mitoa kritikatzearen gaia litzateke alderdirik sendo eta konplexuenetakoa. Teknizismoaren eta esoterismoaren arteko tentsioak ere ate bat irekiko lioke abangoardia proiektuari mugimendu bikoitz legez: etorkizunean aurreratutako zeinu unibertsal objektiboak dituen komunikazio ingeniari eta, aldi berean, iragan mistiko bateko oinarrizko formetara eta diseinuko irudietara itzuli.

Techné batek ez gaitu egiteko modu batera bakarrik igortzen, ezta praktika zientifikoan pilatutako esperientziara bakarrik ere, baizik eta baita teknologia batera ere [hitzaren zentzu foucaultarrean], non subjektuek euren buruak egiten baitituzte botere sistemaren bidez eta horren barruan, eta non teknika horiei esker hartzen duten auto-kontzientzia dela-eta, euren jokaerak, pentsamenduak, gorputzak eta ekintzak arautzen baitituzte. Teknologia horiek [Ni-arenak] jendeak [artistek?] erabiltzen dituen metodoak dira; besteek eta eurek beraiek “norbera” bezala nola hautemango dituzten kezka dutenek erabiltzen dituztenak, hain zuten. Agian aldatze horretan aldatu ahal izango dugu erregistroz eta euskal teknikaz hitz egiten hasi euskal artearen ordez.

²⁹ *DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN*, THEODOR W. ADORNO/MAX HORKHEIMER, TROTTA ARG., MADRID, 1994.

En estos formalismos [Constructivismo o Suprematismo por ejemplo] la cuestión de la técnica, entendida como funcionalismo, aunaba todas las artes y las ponía al servicio de lo social. A su vez, la técnica funcionaba como crítica y reflejo de lo moderno pero también como crítica del mito, como bien sugirieron Adorno y Horkheimer en su famosa *Dialéctica de la Ilustración*.²⁹

En el arte realizado en el País Vasco hoy en día, con su abierto pluralismo político y con la multiplicidad de discursos que lo conforman, la cuestión de la crítica del mito en el debate modernidad versus nacionalismo conformaría una de las vertientes más sólidas y complejas.

La tensión entre el tecnicismo y el esoterismo también abrirían un horizonte al proyecto vanguardista en la forma de un doble movimiento: el anticipo en el futuro de una ingeniería de la comunicación con objetivos signos

universales y, al mismo tiempo, el retorno a las elementales formas e imágenes del diseño de un místico pasado.

Una *techné*, no sólo remite a un modo de hacer o a una experiencia acumulada en la práctica científica, sino también a una tecnología [en el sentido foucaultiano del término] donde los sujetos se constituyen a sí mismos dentro y a través de sistemas de poder, y donde gracias a estas técnicas adquieren una auto-conciencia que les permite regular sus conductas, sus pensamientos y sus acciones. Estas tecnologías [del yo] son métodos empleados por gente [¿artistas?] preocupados en cómo serán percibidos como “mismos” por los otros y por ellos mismos. Es quizás entonces, en este trasvase, cuando podemos cambiar de registro y empezar a hablar de una técnica vasca en vez de un arte vasco.

²⁹ THEODOR W. ADORNO/MAX HORKHEIMER, *DIALÉCTICA DE LA ILUSTRACIÓN*, ED. TROTTA, MADRID, 1994.