

De la acción restringida al espacio político del arte (y viceversa)

(From restricted action to the political space of art
(and vice versa))

Golvano, Fernando

UPV/EHU. Fac. Filosofía y CC. de la Educación. Avda. Tolosa, 70.
20018 Donostia – San Sebastián

BIBLID [1137-4403 (2008), 26; 15-36]

Recep.: 14.01.08

Acep.: 14.01.08

El cambio de contexto social-histórico que se inicia en la transición política afecta a las relaciones o interacciones que se dan entre los artistas, sus elecciones estéticas y prácticas, y ese nuevo contexto. Se analizarán algunos casos de la ambivalencia de lo estético, de las tensiones entre su condición autónoma o heterónoma, o de la problematización del papel del arte en la situación contemporánea.

Palabras Clave: Ambivalencia de lo estético. Acción restringida. Oteiza. Acción heteróclita. Arte relacional. Historicidad. Memoria. Transición política.

Trantsizio politikoarekin abiatu zen testuinguru sozial-historikoaren aldaketak eragina izan zuen artisten artean gertatzen ziren harremanetan edo interakzioetan, horien aukera estetikoetan eta praktiketan. Hemen estetikoaren anbigualentzia kasu batzuk aztertuko dira, bai eta horren izaera autonomoaren edo heteronomoaren arteko tentsioak edo egungo egoeran arteak duen egitekoaren inguruko arazoak ere.

Giltza-Hitzak: Estetikoaren anbigualentzia. Ekintza mugatua. Oteiza. Ekintza heteroklitoa. Erlazio artea. Historikotasuna. Oroimena. Trantsizio politikoa.

Le changement de contexte social historique qui s'établit dans la transition politique affecte les relations ou les interactions qui existent entre les artistes, leurs élections esthétiques et pratiques, et ce nouveau contexte. On analyse quelques cas de l'ambivalence de l'esthétique, des tensions entre sa condition autonome ou hétéronome, ou de la problématisation du rôle de l'art dans la situation contemporaine.

Mots Clés: Ambivalence de l'esthétique. Action restreinte. Oteiza. Action hétéroclite. Art relationnel. Historicité. Mémoire. Transition politique.

«Lo estético es la vez el modelo secreto de la subjetividad humana en la temprana sociedad capitalista, y una visión radical de las energías humanas, entendidas como fines en sí mismos, que se torna en el implacable enemigo de todo pensamiento de dominación o instrumental».

Terry Eagleton, *La estética como ideología*, 1990

«Una gran obra artística es algo misterioso y complejo, a lo que es arriesgado aproximarse armado de barómetros ideológicos, morales o políticos, aunque no hacerlo es escamotear algo que también le es consustancial: que ella no nace en el vacío, que ejerce su influencia dentro de la historia».

Mario Vargas Llosa, en *El País*, 28 / XII / 1992

Una cierta incomodidad crítica puede surgir cuando se pretende revisar un periodo del arte, dado que las ideas, cosmovisiones, prácticas y recepciones de eso que llamamos “arte” traman una noción lábil, algo metamórfica y, como poco, nada unívoca. Sea el periodo que sea podríamos reconocer en su transcurso diversas historias del arte, dependiendo del objeto específico de análisis que hayamos elegido. Así cabría evaluar, por ejemplo, una específica historia del arte vasco focalizando una genealogía de las tradiciones vinculadas a cada “disciplina” basada en las técnicas utilizadas, o, por el contrario, en su superación o expansión a modalidades híbridas; o también podrían recorrerse las rupturas o emergencias de nuevas prácticas artísticas acontecidas en una específica temporalidad histórica. Por otro lado, tampoco es unívoco el sentido del topónimo «vasco» que acompaña y cualifica al arte objeto de revisión en estas jornadas. La identidad del arte vasco ha declinado

en diversos campos semánticos y en significaciones imaginarias contrapuestas. En este texto se postulará una noción de arte vasco que acepta su condición paradójica: reconoce tanto la situación heredada como la potencia de lo por ser. No se defenderá una identidad esencialista, cerrada y estable; por el contrario, se reconocerá la radical pluralidad y heterogeneidad inscrita en la denominación de arte vasco. También en el paso del tiempo esa identidad ha tomado formas y sentidos diversos.

En estas notas se abordarán algunas cuestiones relacionadas con las tensiones propias de la creación contemporánea en el contexto vasco, y que en su mayoría participan también en el dominio creciente de la *localización* que afecta a las dinámicas culturales, económicas y políticas. El sentido del arte, su reconocimiento, sus dimensiones políticas, la cuestión de la memoria y el archivo, su

relación con el contexto social-histórico, y la permanente cuestión de lo nuevo, serán examinadas tomando como caso algunos artistas, obras o eventos, sin voluntad alguna de instaurar una cartografía canónica sobre las prácticas artísticas más “contemporáneas”. Antes bien, estas notas deben leerse como una propuesta provisional e incompleta de cuestiones a problematizar y elucidar en el curso de un debate que permanece siempre abierto.

LITIGIO CON EL MUNDO Y LA EXISTENCIA

El arte, como ámbito de la producción imaginaria y simbólica, siempre ha sido tensionado por un conflicto entre aquellas concepciones que primaban su autonomía y otras que anhelaban inscribirlo en un horizonte heterónimo de diverso signo (religioso, político, mítico...). La ambivalencia de lo estético y su potencia para la creación de subjetividad, ha motivado que esa querrela sobre la función del arte y su actualidad no cese nunca. El poeta y el artista en la tradición romántica, así como en las concepciones de algunas corrientes de las vanguardias históricas, han sido considerados como nexos de comunicación permanente entre los orígenes de la humanidad y su más elevado progreso. Pero sabido es que la ambivalencia de la naturaleza de lo estético es abierta: puede contribuir a consolidar lo dado como a cuestionarlo. Schiller a finales del siglo XVIII, en sus célebres cartas, ya defendió que es “a través de la belleza como se llega a la libertad”. Desde entonces y hasta nuestros días si en lugar de la idea de belleza, dado que ya no designa necesariamente la noción de arte, la reemplazamos por obra de arte (sin entrar a cualificar la expansión de la misma en nuestra época), ese postulado schilleriano se ha actualizado mediante múltiples (y dispares) obras, manifiestos y acciones que han atribuido a lo estético y artístico un carácter modélico y anticipatorio. En esta perspectiva, el arte juega un rol decisivo en la *paideia* de la época. Y la educación estética procura el ennoblecimiento del ser humano. Simón Marchán ha observado como Schiller prolonga una tradición ilustrada (que va de Shaftesbury a Lessing), que concebía el arte y la experiencia estética como paradigmas de la actividad formativa del espíritu humano, como mediaciones que la emanciparían de la alienación. Este modelo de acción estética volverá a manifestarse en el romanticismo y en las utopías estéticas de las vanguardias artísticas. La aportación de Schiller residiría en esa «analogía derivada» de lo estético a la razón práctica como un modelo de comportamiento¹.

Mallarmé defendió “la acción restringida” como disidencia poética focalizada en el lenguaje y en la literatura, y que, al dislocar la lógica del sentido, resemantiza de otro modo el mundo y la experiencia. Ése fue su empeño enunciado en sus *Divagaciones* (1897): el poeta puede nombrar el mundo, resemantizarlo verbalmente, pero no puede cambiarlo; y por ello su acción restringida se dirige al lenguaje, o al espacio del libro como instrumento espiritual, tal y como ha obser-

1. Simón Marchán Fiz, «A través de la belleza se llega a la libertad. La estetización ético-política en Schiller y sus derivas» en F. Oncina y M. Ramos (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller*, PUV, Valencia, 2006, p. 198

vado cabalmente Jean-François Chevrer². En esa tentativa vanguardista, la invención de lenguajes expresa su potencial radical –como señalara también Marcuse en *Contrarrevolución y revuelta* (1972)– sólo como arte en su propio lenguaje y con su propia imagen, que invalidan el lenguaje ordinario, la *prose du monde*. Para Marcuse entonces, «el “compromiso” político se convierte en un problema de “técnica” artística y, en vez de que el arte (la poesía) se traduzca a la realidad, ésta se traduce a una nueva forma estética. (...) Subversión estética permanente: esto es el arte»³. Debiera entonces el arte procurar la transformación imaginaria del mundo objetivo, del ser humano y la naturaleza; no obstante, advierte ese pensador que cualquiera que sea su forma, el arte nunca podrá eliminar su tensión con la realidad. Diríase que «el esfuerzo radical por sostener e identificar el “poder de lo negativo”, el potencial subversivo del arte, debe preservar e intensificar el poder *enajenante* del arte: la forma estética, única en que la fuerza radical del arte se vuelve comunicable»; pero esa estrategia de realización de los sueños que requiere de nuevas formas estéticas, «no puede ser nunca “completa”, ni una traducción a la realidad»⁴. Al fin y cabo, entre la creación artística y la praxis política hay una oscilación entre una relación solidaria y otra antagónica, que toma formas diferentes en cada contexto. Probablemente, como afirma Andreas Huyssen, la cuestión «no es eliminar la tensión productiva entre lo político y lo estético, entre la historia y el texto, entre el compromiso y la misión del arte. La cuestión es incrementar esa tensión, aunque sea para redescubrirla y replantearla dentro de las artes y la crítica»⁵.

En el contexto vasco, a partir de la irrupción de una trama vanguardista en los años sesenta, emerge una nueva problematización sobre esas tensiones entre el

2. Jean-François Chevrer, en el catálogo *Art and Utopia*, Macba-Actar, Barcelona, 2004

3. Herbert Marcuse (1972) *Contrarrevolución y revuelta*, Editorial Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 119.

4. Herbert Marcuse, *Op. cit.*, p. 123.

5. Andreas Huyssen, «Cartografía del postmodernismo» en VV. AA. (1988) *Modernidad y postmodernidad*, Alianza Editorial, Madrid, PP. 189-248

arte y lo político. Los apremios de lo social-histórico y en especial la vigencia de la dictadura franquista determinarán en gran medida las formas de esa tensión. La agenda de la contestación radical a la situación implica a los artistas más relevantes, bien mediante colaboraciones de agi-prop o participando en movimientos sociales disidentes al régimen. Sabido es que Oteiza representa el caso más relevante de ese paradigma ilustrado y moderno que confía en la educación estética y en el arte como una escuela política de toma de conciencia. Postula un compromiso político del artista que se manifiesta en primer lugar en la elaboración de una Ley de los Cambios en el Arte que le permita concluir su investigación experimental. ¿En qué consiste esta investigación? Para Oteiza se trata de proceder a una nueva ontología del arte, es decir, a la definición objetiva del ser estético, de una nueva sensibilidad que corresponda al contexto social-histórico. Este enfoque tiene inequívocamente un ascendiente hegeliano, pues atribuye al arte un nexo historicista y una capacidad de producir una cohesión política y espiritual. Tal posición conlleva además una dimensión religiosa: dado que, como reclama Oteiza, «en el arte se diseña este nuevo tipo de sensibilidad, es una sensibilidad estética, de proyección religiosa puesto que este sentimiento inclinado a la transcendencia, al sentido entero de la existencia, se produce integrado en una sensibilidad libre, existencial y política, de comportamiento»⁶. Desde que presentara su *Propósito experimental* (1957) relacionará la conclusión de la escultura con el desarrollo de una memoria del futuro: «El escultor trabajando en una nueva visión, no hace más que construir una nueva memoria. Se nos acaba la escultura y comenzamos a recordar, hacia delante, a vivir de un modo distinto. El arte contemporáneo ha terminado. Como todo lo que comienza verdaderamente tiene verdaderamente un fin. Me refiero estéticamente. Como teoría y experimentación. Desde una poética, como refería Varèly, continuará. Esto es, como ejercicio romántico y popular, como prolongación secundaria, que ya es esto el arte contemporáneo»⁷. El arte pasa del artista al urbanista y al diseñador industrial: «La oposición estética a estas dos soluciones en las que finaliza experimentalmente el arte contemporáneo –espacios ocupados como arte didáctico y de información, y espacios desocupados como aparcamiento espiritual– va a producirse, no en las galerías de exposición tradicional, sino en la misma y dramática realidad de la vida y la ciudad. (...) Quiero decir que me paso a la ciudad –resumiendo todo

6. Oteiza «Ideología y técnica, desde una Ley de los Cambios para el arte (conclusiones de urgencia estética y política para el artista de hoy)», ponencia para el 13 congreso internacional de crítica de arte en Italia, Madrid, 17 de septiembre de 1964. Publicado en (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, p. 164

7. Oteiza, «El final del arte contemporáneo» en *Oteiza 1933-68*, Nueva Forma, Alfaguara, Madrid, 1967, p. 44

conocimiento estético en Urbanismo y diseño espiritual– para defenderla de la ocupación tradicional de la expresión»⁸. Tal desvío de la praxis artística a la acción vital y política ya había sido explorado por otras experiencias vanguardistas politizadas, pero la utopía oteiziana del hombre nuevo quedaba modulada paradójicamente por elementos atávicos y míticos, y en ello residirá uno de sus postulados más singulares, como han observado Gorriarán y Aguirre⁹. Oteiza, con todo, no abandonará plenamente su acción restringida a la elaboración de lenguajes y formas nuevas en el arte: proseguirá en los años setenta en la investigación de su laboratorio de tizas, realizará de modo esporádico nuevas esculturas y, simultáneamente, desarrollará una intensa intervención en el ámbito del urbanismo y la arquitectura, así como en acontecimientos y debates sobre política cultural. También proseguirá en la siguiente década con una proteica dedicación a la elaboración de ensayos sobre cuestiones estéticas, lingüísticas y antropológicas, y a la escritura poética. Pero a cada tentativa y proyecto le acompañará casi siempre la sombra de un fracaso. En su libro *Existe Dios al noroeste* (1990) dejará escrito: «... y si el arte ha sido para estar más cerca o para estar más lejos de los demás, siento que no es hora de ser artista, es hora de haberlo sido, la de haber intentado ser artista todos, me avergüenzo de tanta fe en el arte y en el hombre para nada». A mediados de los setenta pasa a residir en Alzuza buscando un cierto retiro para seguir investigando y escribiendo. Ya iniciada la transición política, la participación en la Bienal de Venecia en 1976 será otra fuente de querellas absurdas y sectáreas entre los comisarios, Ibarrola y una plataforma de artistas vascos, apoyada por Oteiza, que demandaba una delegación propia. En 1978 se edita *Oteiza, su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, de Pelay Orozco, que será la referencia más importante para conocer la trayectoria vital e intelectual de ese artista. Pero su inquietud política que le había llevado años atrás, bajo la dictadura, a colaborar en el difuso Frente Cultural relacionado con ETA, se manifestará en otras iniciativas que irán desde la colaboración con Euskadilo Ezkerra, a un creciente desencuentro con la política jeltzale, con la del Gobierno Vasco y a continuas querellas con la izquierda abertzale. En uno de sus artículos publicado en *Deia* (14-XII-1980) postulará la creación de un Departamento Autónomo de Arte, y, en un tono apocalíptico, escribirá que era preciso hacer una revolución cultural para poder salvarlo de su mortal hundimiento. Siguiendo una herencia vanguardista que sintonizaba con la creación de nuevas síntesis de las artes, elaborará junto a Basterretxea un magnífico proyecto para la Fundación Sabino Arana en Bilbao (1979). Su anhelo de expandir-abandonar la escultura en el diseño urbano y arquitectónico, encontrará una nueva oportunidad monumental y también un nuevo fracaso. «En todo caso –escribirá Marchán Fiz– la circunstancia de que, como sucediera en tantos otros proyectos de la vanguardia clásica, no se materializaran les ha conferido no sólo la condición de ocasiones frustradas, sino incluso un estatuto aurático que difícilmente se desligará en el futuro de la leyenda que envuelve al propio artista»¹⁰. Pocos años después, en 1983, se edita la 4ª

8. Oteiza, *Op. cit.*, p. 46

9. Carlos Martínez Gorriarán e Imanol Aguirre, *Estética de la diferencia*, Galería Altxerri, 1995.

10. Simón Marchán Fiz, «Una poética de la desocupación y del vacío. El transitar de Oteiza a la arquitectura desde la escultura» en *VV. AA. ¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*, FUNDACIÓN CULTURAL MAPFRE VIDA, Madrid, 2003, p. 238

edición de *Quosque tandem...!* (1963) y a finales de año se publica *Ejercicios espirituales en un túnel*, que fue escrito y publicado en 1965-66, censurado, y editado en Endaia, y ampliado para esta nueva edición, «como complemento para mi QT-1963 trataba de reunir reflexión y trabajo, operaciones, en nuestro Frente resistente cultural de lucha gozosa esperanzada en aquellos días difíciles en oscuro túnel para todos y nuestro concreto, para nosotros, Laberinto cultural vasco». En una explicación que incorpora en la 2ª edición, marzo de 1984, refiere que «nunca he estado conforme con la alusión, la misma siempre, al misterio de nuestro pasado mítico, religioso, cultural, lingüístico. Creo haber dado, finalmente, en este libro con una situación existencial concreta de nuestra Prehistoria como para sorprender el momento fundacional, o uno de sus secretos momentos cardinales, de autoconciencia y arranque original en nuestra cultura»¹¹. No obstante, la acogida de su libro no fue la esperada y devino en una fuente más de amarguras y frustraciones. Otros proyectos se añadirán a esa memoria de tentativas fracasadas: en 1985, su proyecto para el cementerio de Ametsagaña, elaborado con Fullaondo; o años después será la audaz propuesta para reforma de la alhóndiga de Bilbao, que proyectaría con Sáenz de Oiza y Fullaondo. Al menos, en 1988, se inicia la gestación de su futura Fundación en Alzuza, y se presentará su primera exposición antológica comisariada por Txomin Badiola en la sala de la Caixa en Madrid. No deja de ser paradójico que esa primera retrospectiva del artista vasco más activo y que proclamaba haber dejado de realizar esculturas en 1960, fuera cuando cumplía ya ochenta años, y cuando sus teorías sobre el arte eran más conocidas que sus propias obras. Con todo, pudo redescubrirse la potencia y diversidad de su producción artística donde el vacío activo como desocupación espacial, cuya formalización más cabal la define en sus cajas metafísicas de los años cincuenta, remite al nexo paradójico que recreó: una dialéctica del vacío y la plenitud espiritual. Como enigma que difiere su sentido último, y como negatividad dialéctica que –en el sentido adorniano– procura la emergencia de lo no-idéntico, la asombrosa y coherente investigación escultórica de Oteiza, expande el arte a la mediación espiritual y conceptual. Titán de las paradojas: la más radical y paradigmática quizá sea la que refiere su anhelo de reinención de una estética vasca mítica interconectada –y con pretensiones armónicas– a una acción estética universal y cosmopolita. Ya en 1961 se había autodefinido como Acteón, emblema del destino paradójico. Las aceradas críticas a la política cultural del Gobierno Vasco, sus desavenencias públicas con Chillida, e innúmeras frustraciones jalonarán el curso de los años siguientes.

11. Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición.

La creación poética mitigará en parte su amargura y le permitirá sublimar de otro modo su inconformista litigio con el mundo y la existencia. Su poemario *Existe dios al noroeste* se publicara en 1990 y ese mismo año en una entrevista realizada por Juan Cruz en *El País* (21 de octubre de 1990) describe la función de su poesía: «La poesía suplanta a dios. Te saca de las cosas y te asoma a algo en lo que tú estabas ya y te acerca más a ti mismo, alejándote de lo que te rodea. Con ella me siento protegido totalmente. Es una necesidad». Oteiza ha sido un caso paradigmático de una genuina labilidad entre lo estético y lo político, así como de la tentativa de ligazón o síntesis entre una estética con pretensiones universalistas y cosmopolitas, por un lado, y un telos comunitario y popular, por otro lado. Su praxis del arte y su praxis política han colisionado frecuentemente, como también su abuso de nociones estéticas de base científica con sus postulados mítico-poéticos. En unas notas elaboradas a principios de los ochenta y editadas en su libro *Ejercicios espirituales en un túnel*, examina sus concepciones poéticas: «Yo me debatía con una problemática de herencia racionalista, tratando de los contenidos y definición de una Estética normativa y general para la conducta. Para mí existían dos poéticas, una ingenua y de entrada a las preocupaciones estéticas y experimentales, a la investigación socialmente comprometida, y la otra, una Poética pos-experimental, Poética 2, en la que el hombre se supone diseñado nuevamente, sale del arte. (...) Hoy sí, vivo dentro de una Poética 2, tanto artísticamente como en política, porque también hay una política 2, como Poética 2 (en el fondo toda ciencia aplicada, toda normativa, funciona como Poética 2, es lo mismo)»¹². También recuerda que en un artículo reciente (*Deía*, 14-12-1980) sugería tratar «lo Político como Estética aplicada, podía haber dicho lo mismo diciendo lo Político como Arte popular. En el Arte popular el artista es dentro de la vida, no dentro del arte, es herencia de confianza cultural artística, no es herencia de problemas artísticos, es herencia para comportamientos en confianza de soluciones. Urdaneta, Loyola, Lope de Aguirre, Sabino, cada uno en su circunstancia distinta hacen lo mismo, Poética 2, Política 2». No obstante, parece refractario a aceptar la ambivalencia de lo estético, su paradojas, y que la acción poética no concluye nunca, y que modula una compleja relación entre sus devenir autónomo y su tentación heterónoma. Con todo, su exigencia de producción de lo nuevo radical en el arte y en la vida, lo alejará progresivamente de las tendencias del momento que primarán lo espectacular y la insignificancia. Sus escritos y sus acciones quedarán como un testamento artístico y político desconectado de las nuevas generaciones de artistas, salvo en una primera fase de las nuevas prácticas escultóricas de los primeros años ochenta. «La política fracasa porque el revolucionario sigue siendo político por dentro de su ideología. El arte contemporáneo ha concluido dentro experimentalmente, pero ahí siguen los artistas copiando lo que ya han investigado otros antes (y no han entendido nada), ahí siguen repitiendo, adornando»¹³.

12. Oteiza (1965-1983) *Ejercicios espirituales en un túnel*, HORDAGO, Donostia, 1984, 2ª edición, pp.432-433

13. Oteiza, *Ibidem*, p. 434

ARTE Y CONTEXTO EN LA TRANSICIÓN POLÍTICA

Me he detenido en el caso de Oteiza como referente principal del arte vasco, que ha transitado liminarmente por esos dominios de la estética, la política, la indagación teórica y las inquietudes religiosas. Pero la trama vasca del arte ha integrado otras poéticas y prácticas, que la han ido “homologando” a la plural y entrópica situación internacional, donde, en palabras de Aumont, «el arte está por doquier, su centro no está en ningún sitio y su periferia es indecisa. (...) Ahora, por el contrario, es casi imposible distinguir quién es el artista, a partir de qué práctica, de qué grados de reconocimiento público, de qué tipo de teorización se hace artista; los museos acogen cada vez más géneros, formas, dispositivos y prácticas, como si se tratara de abolir o de transgredir sistemáticamente la mayor cantidad posible de fronteras»¹⁴.

Los Encuentros de Pamplona, celebrados en el verano de 1972, pueden ser considerados, como el evento que conectará a la renovada trama del arte vasco y español de los sesenta con las nuevas tendencias de la escena internacional de la creación contemporánea. Asombros, hallazgos estéticos y polémicas de índole dispar tramarán la secuencia de su duración tanto entre los propios artistas como entre éstos y los públicos (locales y foráneos). Bajo el patrocinio de la familia Huarte, esos *Encuentros* promovidos por el Grupo Alea de música experimental, y coordinados por Luís de Pablo y José Ramón Alexanco, significaron un acontecimiento excepcional. Varios centenares de artistas se dieron cita en Pamplona con la premisa de que “el arte actual es una aventura colectiva”, y no limitada a la tradición artística occidental. Uno de los momentos más impactantes fue la intervención de John Cage. La Muestra de Arte Vasco Actual, comisariada por Santiago Amón, pretendió relacionar a varias generaciones de artistas: desde los que participaron en los denominados grupos de la Escuela Vasca a otros más jóvenes. Mas esa excepcional cita contó también con viejas y nuevas querellas entre los artistas y entre diferentes sensibilidades sociales. Un agitado debate transcurrió en las reuniones previas de artistas, y parecía prolongar otro agrio conflicto que sucedió en torno a la I Muestra de Artes Plásticas celebrada en Baracaldo (1971). Una propuesta promovida por La Escuela de Arte de Deba (mayo, 1972) exponía las condiciones para la participación de la mayoría de los artistas vascos (un local en Pamplona gestionado por los propios artistas, cesión del material audiovisual de los encuentros, subvenciones y exigencia de participación en las futuras ediciones). Muñoa valora esa iniciativa como la pionera para la constitución de un Grupo de Artistas Vascos, pero tal «*desideratum* no fue ni siquiera difundido, y por lo tanto ni aceptado ni rechazado. Oteiza no apareció por Pamplona»¹⁵.

14. Jacques Aumont (1998) *La estética hoy*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 286-287

15. Pilar Muñoa, *Oteiza. La vida como experimento*, Alberdania, Irún, 2006, p. 193

Los setenta, ciertamente, fueron unos años muy agitados donde acontecen los últimos años del franquismo y los primeros de la transición a un régimen democrático. Y todo ello supone el encuentro con un formidable magma de rebeldías diversas, afanes utópicos y movimientos sociales, políticos y culturales emergentes. Sin embargo, ese magma social incorporó al mismo tiempo sus propias líneas de sombra: sectarismos de todo pelaje, dogmatismos de variada índole y ciertos voluntarismos tan tenaces como ingenuos. Si en otros países de Europa occidental la escena contestataria se presentó con una intensidad inédita en los últimos años sesenta, en nuestro ámbito aquel realismo que pedía lo imposible se expresaría sobre todo a mediados de los setenta, siendo además modulado específicamente por la declinación final de la dictadura. En unas notas anteriores he definido como “acción heteróclita” a esa formidable constelación de prácticas y acciones artísticas que integraban lo contemporáneo y vanguardista con la cultura popular¹⁶. En aquellos años convulsos la acción creativa

16. Véase Fernando Golvano, «La acción heteróclita. Notas sobre el irreplicable calidoscopio creativo y disidente de los setenta en Euskadi» en el catálogo de la exposición *Disidentziak oro / Disidencias otras*, KM Kulturunea, GFA-DFG, Donostia, 2004.

y disidente parecía capaz de suspender mágicamente lo real. Esa dimensión utópica se expresaba en una diversidad de acciones culturales y políticas, muchas de las cuales se generaron clandestinamente.

El contexto favoreció el impulso de iniciativas múltiples para la recuperación democrática de signos de la identidad vasca, donde la acción artística evidenciaría otras dimensiones políticas y comunitarias; y donde adquiriría un sentido nuevo la propuesta escultórica de la serie *Cosmogónica Vasca* (1972-1975), realizada por Basterretxea. Oteiza había señalado a propósito de esa *Cosmogónica* la «urgente tarea de visualizar tanto para el artista contemporáneo estancado, como para nuestro pueblo estancado en tradición creadora, un completo vocabulario de símbolos, mitos y leyendas»¹⁷. Sabido es que los mitos son figuraciones, mediante narraciones, que permiten a una sociedad dada investir de sentidos al mundo, y en el contexto vasco de la época era una forma de recreación de una identidad colectiva y de un sentido de pertenencia en clave nacionalista¹⁸. El arte de este modo cifraba una voluntad pedagógica y una especie de propedéutica, al tiempo que fenomenalizaba o ponía en forma cada vez de manera específica un magma de cosmovisiones que asimismo eran una creación social-histórica particular. El proyecto de Basterretxea encontraba, por medios diferentes, una afinidad con el de Oteiza o el de Mendiburu en ese *telos* identitario que cohabita paradójicamente con una praxis vanguardista y moderna que indaga sobre las formas y misiones del arte. La memoria más antigua deviene memoria del futuro¹⁹, los imaginarios míticos se traducen a estatuaría moderna, lo fantasmagórico adviene corpóreo. En palabras de Basterretxea, «rayos en el yunque, fuego en los cielos, canciones en las entrañas de la tierra...: una especie de densidad poética continuamente siento, que trato de aplicar a la obra, que desquicia un poco la realidad y que me ayuda a soñar»²⁰.

Conforme avanzará la transición democrática y nuevas instituciones públicas entren en juego, también se diversificarán las formas de expresión de la tensión entre el arte y la política. Una iniciativa singularmente radical promovida por el escultor Reinaldo fue el Taller de AYA (1975-1986). Tras el fracaso de la Escuela de Deba, en la que fue uno de sus impulsores, y aún en la sintonía con la herencia de postulados oteicianos, ese proyecto pretenderá ser algo más que un nuevo taller de arte: un proyecto social y pedagógico. Hacia el año 1977, con la incorporación de Xavier Laka y de otros artistas, se abre la experiencia a toda persona interesada en integrar práctica artística y vital en un proyecto abierto y comunita-

17. Jorge Oteiza en Néstor Basterretxea, Ediciones Vascas, Donostia-San Sebastián, 1977, p. 76.

18. Carlos Catalán no se limitó a definir esta serie como «retablo mitológico, bosque totémico» sino que la sublimó como «ectoplasmas de nuestros héroes civilizadores». Cfr. C. Catalán en el catálogo *Basterretxea*, MACUF, A Coruña, 2001, p. 8

19. En una entrevista que le hace Kortadi refiere que «Me he planteado de nuevo mi obra y es por ello por lo que me he pasado a los comienzos, a los orígenes, a los mitos. Es el deseo de empezar de la nada. Por eso me he ido tan atrás, para empezar desde el comienzo. Quisiera extender, universalizar todo lo vasco», en «Veladas otoñales», *Zeruko Argia* nº 555, Donostia-San Sebastián, 21 octubre de 1973.

20. Entrevista de J. A. García Marcos en Radio Popular, 4 de septiembre de 1973.

rio. Oteiza, que en un principio visitaba el taller de su amigo Reinaldo, no muestra mucho interés por esa iniciativa y se queda al margen de ese proyecto que, no obstante, tuvo un complemento de carácter integral en lo que se denominó Escuela Unitaria de Aia (artistas y profesores desplegaron una experiencia educativa inédita con estudiantes de 12 a 14 años). Tomó aquella aventura una impronta disidente frente a otras dinámicas elitistas e individualistas de la práctica artística.

Otros artistas harán emerger otras sensibilidades renovadoras de los lenguajes heredados. Así, más jóvenes, y enunciando una novedosa disidencia lúdica y transgresora a través de una figuración con derivaciones surrealistas e irónicas, serán Vicente Ameztoy –cuya aportación al imaginario disidente y satírico fue relevante en la revista *Euskadi Sioux*, en algunas portadas de *Zeruko Argia* (1978-79) y en el cartelismo–, Andrés Nagel, José Llanos, Ramón Zurriarain o Rosa Valverde: modularán una creación lúdica y excéntrica. Juan Luis Goenaga en la segunda mitad de los setenta innova la figuración expresionista con motivos inéditos, y, al mismo tiempo, desarrolla una serie de fotografías intervenidas que recrean un imaginario punki de onda contestataria. Manifiestos, colectivos, revistas, festivales de música, encuentros y otras historias: toda una poética de la acción y de la colaboración

entusiasta recorría la geografía vasca del arte y la cultura. Todo sucedía muy rápido. Proliferaron eventos y revistas que catalizaban en gran medida ese anhelo poético y disidente, así como una experiencia transversal entre creadores y ámbitos diversos. En aquel contexto saturado de programas, banderas y consignas, *Euskadi Sioux* (1979)²¹ surgió con el aguijón pesimista e inteligente de la sátira y con el optimismo de la voluntad lúdica. Lo hacían “alejados de toda intención redentora o salvatríz”. Otros colectivos surgidos un poco antes, así Txomin Barullo (1978)²² en Bilbao, promovido por el EMK y cuya primera acción fue ganar el concurso de proyectos de fiestas de Bilbao; o el neodadaísta grupo Cloc de arte y desarte (1978)²³ en Donostia, modulaban otras formas de intervención cáustica desde los márgenes tanto de las convenciones culturales y políticas heredadas como de las emergentes.

21. Entre los escritores, artistas y agitadores que participaron cabe destacar a: Maya Aguiriano, José María Aguirre, Vicente Ameztoy (encargado del diseño), Iosu Bilbao, Rafael Castellano, Juan Carlos Eguillor, Laura Esteve, Juan Ignacio Echart, Mentzu Iglesias, Fernando Illana, Juan Mendizabal, Ernesto Murillo, Antton Olariaga, Teo Uriarte, Rosa Valverde, Jon Zabaleta y Paloma Zuloaga. Una referencia de los contenidos y avatares de esa revista se encuentra en www.euskadisioioux.org

22. La imagen visual y los exitosos guiones satíricos de este colectivo fueron elaborados principalmente por Álvaro Gurrea, Santi Burutxaga, Bittor Allende, Juan Carlos Eguillor, Josepe Zuazo y Patxi.

23. Fernando Aramburu y Álvaro Bermejo fueron sus impulsores más destacados. Para un análisis en profundidad de la génesis y desarrollo de ese grupo véase: Juan Manuel Díaz de Guereñu (1999) *Cloc. Historias de arte y desarte*, Hyperión, Madrid, que se editó con motivo de la muestra que presentó la Ganbara del KM Kulturunea (Donostia)

En esos años seguirán más reuniones de artistas con el nuevo poder autonómico vasco. La prefiguración de la Facultad de Bellas Artes y la puesta en marcha de iniciativas para demandar que el *Guernica* de Picasso fuera a Gernika, serán las principales cuestiones abordadas en una reunión entre algunos artistas muy representativos y Carlos Garaikoetxea, a la sazón Presidente del Consejo General Vasco. Desde 1982 asistimos a un nuevo impulso a favor de la institucionalización del arte y la cultura. Los cambios promovidos por gobiernos más progresistas y desde el desarrollo de políticas culturales sustentadas en el eje de la democratización van a consolidar nuevas estructuras institucionales al tiempo que fagocitarán numerosas energías creativas surgidas en el espacio público no oficial. La poderosa eclosión creativa surgida en la década anterior y la dinámica transversal de las artes que concernió activamente a la plural trama artística, se irá desvaneciendo en un conglomerado institucional dependiente de los diversos poderes locales, autonómicos y estatales. Simultáneamente, se promoverá una moderada difusión internacional del arte contemporáneo vasco y español. El incremento de las expectativas de profesionalización artística dependerá de ámbitos renovados o de la emergencia de otros nuevos. Podrían enumerarse varios: el de la enseñanza (y, en particular, el impulso de las facultades de Bellas Artes), el de la creación de nuevas instituciones museísticas y centros de arte, el incipiente mercado del arte con la apertura de nuevas galerías y con el desarrollo del evento más significativo: la feria Arco. La mediación crítica verá crecer su importancia en conexión con la consolidación de lo que se ha denominado la institución arte, y nuevas figuras entrarán en escena, como la del comisario de exposiciones.

La puesta en marcha de la Facultad de Bellas Artes será un factor importante en la incorporación de otras generaciones de artistas que impugnarán los legados de sus antecesores vinculados a los grupos de la Escuela Vasca. La

nueva escultura identificada con las propuestas de Txomin Badiola, Angel Bados, Pello Irazu, Juan Luis Moraza, María Luisa Fernández, José Ramón Sainz Morquillas y otros artistas emergentes representó un giro conceptual que se desmarcaría de esas poéticas referidas, fueran la metafísica y experimental de Oteiza, la poética del límite de Chillida, o la del informalismo romántico de Mendiburu. La instalación ha devenido recurso privilegiado para la puesta en forma de otros modelos de narración conceptual, y será una suerte de “lenguaje internacional postmoderno” del arte que homologará a artistas de diferentes contextos. Txomin Badiola (Bilbao, 1957). Fue uno de los principales precursores de la Nueva Escultura Vasca a principio de los ochenta, que reconocía una herencia de la escultura experimental de Oteiza, y asimismo de las rupturas artísticas de los sesenta (principalmente del conceptual y del minimalismo). Sus primeras obras, creadas desde un acusado formalismo geométrico, se exponían de modo poco convencional, apropiándose del espacio con otras posibilidades. *Cuadrado sólido nº 1* (1980), se trata de una obra muy representativa de ese periodo. A mediados de los ochenta se distancia de ese movimiento, y ahonda en sus propuestas irónicas y críticas respecto a su etapa anterior y a postulados escultóricos relacionados con las vanguardias. Paralelamente sigue dialogando artísticamente con investigaciones oteizianas (unidad Malevich), como se refleja en *Conspirador* (1987) y en otras obras. En su estancia en Londres (1989), en compañía de Pello Irazu, desarrolla otra apertura que desborda lo más específi-

camente escultórico, y la voluntad narrativa y alegórica queda más afirmada en sus obras. Posteriormente se marcha a Nueva York, donde residirá durante la década de los noventa, y consolidará sus actuales concepciones artísticas: crear una estructura o dispositivo –valiéndose de todo tipo de imágenes y recursos expresivos– que le permita integrar todo lo que desea o imagina. Su obsesión por ficcionalizar la vida, dar forma al deseo y al delirio, le lleva a presentar complejas instalaciones y narraciones que enuncian, bajo una apariencia de totalidad, un universo irreductible y denso en conflictos y sentidos. También sus obras revelan cierta marca de ilegibilidad a través de esa dificultad de percepción que habitualmente mantienen. No ha renunciado a la poética constructivista y a la minimalista, pero en sus instalaciones incorpora otras referencias sutiles a tres cineastas que aprecia mucho: Godard, Pasolini y Fassbinder. De sus últimas obras cabe destacar: *Bastardo en Bañiland* (1990-1992), *Complot de familia* (1994), *Sueños de otros* (1997-1998), *El juego del otro* (1997), y *Bedsong* (2000). Juan Luís Moraza (Vitoria, 1960), será otro de los artistas más comprometidos con la deriva conceptual. Su trayectoria refiere un continuo desplazamiento de propuestas entre ámbitos diversos, de cruces seminales, de apropiaciones y de juegos de lenguaje. Parecen quedar lejos sus inicios en lo que se denominó la nueva escultura vasca surgida al inicio de los años ochenta alrededor de la Facultad de Bellas Artes en Bilbao, y en donde realizó una singular deconstrucción de las propuestas vascas. Paralelamente a su práctica artística ha venido impartiendo clases y seminarios, y también ha venido elaborando una compleja producción intelectual reflejada en sus libros y catálogos. Interesado en el erotismo, en la geometría de las pulsiones y las pasiones, en los procesos cognitivos relacionados con la producción y recepción del arte, o en las dinámicas espectaculares que rigen la institución arte y la esfera pública en las sociedades contemporáneas, Moraza hace de cada exposición una encrucijada crítica en la que cada obra es un camino semiótico que podemos recorrer en un diálogo ininterrumpido. Su exposición más importante celebrada en el País Vasco ha sido *Interpasividad* (en 1999, Sala de Exposiciones del KM Kulturunea), y con esa denominación Moraza parece referirse a una comunidad de percepción de carácter interpasivo –para él en las sociedades actuales la comunicación interpersonal es desplazada por una interacción objetual en un espacio público regido por la lógica del mercado–, que es la forma que toma el mito de la interacción social. En esa muestra sobresalía la instalación *ANESTÉSICAS. Algologos* (1998), en la que manipula modelos diferentes de máquinas tragaperras que trans-

forma en artefactos que, desde el azar combinatorio que las rige, nos premian con frases y sátiras. Se trata de una cabal y cáustica reflexión sobre la condición actual del arte y sus mediaciones. El resto de obras se inscriben en esa capacidad conceptual que modula para llevar el arte a sus límites y transmutarlo en dispositivo autorreflexivo.

En la década de los ochenta emerge una nueva generación de artistas interesados en los diferentes ámbitos del audiovisual. Los festivales de vídeo constituyen una magnífica plataforma de construcción de un público específico y de una mirada creativa en jóvenes creadores. En este sentido, resultó muy relevante el papel que desempeñó el Festival de San Sebastián, a pesar de su corta trayectoria (1982-1984). Se mostraron obras de artistas de reconocimiento internacional como Paik o Viola, y favoreció un contacto entre artistas. Tras la estela de aquella iniciativa dirigida por Guada Echevarría, surgieron otros festivales: el de Vitoria en 1985, que aún perdura y abierto a otras manifestaciones como el multimedia. el Bideoaldia impulsado por Bosgarren Kolektiboa en Tolosa (1986-1990), y el de Getxo (1988). En ese contexto surgió una nueva generación de artistas que pudieron mostrar sus trabajos: Javier Angulo, José Luis Aldekoa, Colectivo ETECE, Juan Echarte, Juan Carlos Fernández Izquierdo, Koldo Gutiérrez, Miguel Gutiérrez, Colectivo Tipula beltza y Josu Zabala. De esa generación cabría destacar a Juan Carlos Eguillor (Donostia, 1947) con obras como *Bilbao la muerte* (1982), *De Imaginum* (1984), *Menina* (1986) que fue la primera obra creada íntegramente por ordenador en el ámbito español, y *Poeta en Nueva York* (1987). Gerardo Armesto, un videoartista experimental que realizó obras como *La elección del soporte* (1981) y *Disfraces para un cubo* (1986). Cabría mencionar también a Isabel Herguera (*Spiegeier*, 1986; *Txalaparta*, 1987; *Spain Loves You*, 1988), que también realizó varias video-esculturas (*Lavomatic*, 1984; *El lavabo*, 1986; *Los sueños de Iñigo*, 1990), Antonio Herránz (*Ciudad submarina*, 1984; *Quirófano seguido de la luna*, 1985; *UTS-*

Espacio Circular Vacío, 1987), Josu Rekalde (*Herrera de la Manchako Bidea*, 1987; *Disertando en la taberna*, 1996, *Memoria genética*, 1996), Iñigo Salaberria (*Qual de Jewel*, 1984; *Birta Myrkur*, 1987; *Caliza*, 1985) y Gabriel Villota (Bilbao, 1964) es un artista, teórico, agitador cultural y profesor en la UPV-EHU, que ha realizado videocreaciones, y también otros proyectos en colaboración con Marcelo Expósito. La instalación fue uno de los recursos que se empezó a utilizar en esos años para exhibir videocreaciones. Francisco Ruiz de Infante fue uno de los artistas vascos que mayor impacto causaron en ese escenario de festivales. Sus realizaciones, casi siempre integradas en complejas instalaciones, condensan una red de sentidos y símbolos. *La transmisión, el poder y el viaje* se presentó en el Bideoaldia 90.

Otro factor que ha condicionado el desarrollo de nuevas prácticas artísticas ha sido la progresiva institucionalización de una red de recursos y de centros de arte. Desde la experiencia pionera de Arteleku (creado por la Diputación Foral a mediados de los ochenta) y su permanente mutación de funciones y programas que impulsara singularmente Santi Eraso, una nueva generación de centros se ha situado en el mapa vasco de la creación, formación, investigación y difusión de prácticas artísticas diversas. Así, por ejemplo, Bilbaoarte, a punto de cumplir diez años y promovido por el ayuntamiento, con un tono más discreto ha sido un centro muy valioso para las trayectorias emergentes de numerosos artistas. Con un impacto menor, el Centro Cultural Montehermoso en Vitoria y de titularidad municipal ha ido incrementado su aportación a la producción, y desde la nueva orientación defendida por el equipo gestor nuevo, parece apostar por un arte más comprometido, transversal y experimental. Otros centros que combinan ejes de difusión y ejes de producción son los vinculados a las Diputaciones Forales. Tal es el caso del KM Kulturunea que acumula una trayectoria de exposiciones relevantes con ayudas a la producción. La Sala Rekalde está más orientada a promover un arte emergente que se integra en redes o circuitos internacionales, pero debería evitar la tentación a cierta endogamia comisarial. El museo insignia de la política cultural de Gobierno Vasco, el Museo Guggenheim-Bilbao ha cumplido diez años, y es de sobra conocido su formidable efecto en la remodelación urbana, en la renovación de una economía de servicios y en la dimensión mediático-simbólica de Bilbao (y de Euskadi). No obstante, sigue sin contar con un director artístico, lo cual no representa ninguna paradoja con su papel de museo-franquicia de la sede neoyorkina. Paradigma del arte en su deriva espectacular y de una oscura política de compras, con unos criterios de definición de la colección que merecerían una elucidación crítica, el balance en su implicación con la trama del arte vasco resulta muy negativo. Salvo Chillida, Oteiza y Cristina Iglesias ningún otro artista vasco ha merecido su difusión mediante su poderosa red; y tampoco ha sido un centro que haya favorecido el desarrollo de una investigación y de una formación del comisariado de nuestro contexto.

EL ARTE COMO INTERSTICIO SOCIAL

En los años noventa surgirán nuevos paradigmas artísticos y nuevas formulaciones del compromiso ético-político vinculado a los mismos. Sucede que aquel momento implosivo y explosivo de las artes, diagnosticado por Adorno a

finales de los años sesenta, se ha multiplicado en la situación actual, y además a la pluralidad «infinita» de las prácticas artísticas le acompaña otra pluralidad-estallido de las teorías. Ni el arte, ni las teorías pueden ya ser informados desde categorías cerradas ni desde instituciones estables. Tampoco el arte contemporáneo puede acceder a la sobrevalorada función transformadora que obtuvo en el periodo moderno hasta finales de los sesenta. La contemporaneidad del arte parece quedar definitivamente absorbida por el *maëlstrom* de la modernización, y deviene en una dinámica simultánea de inclusión y de exclusión en la industria del espectáculo y del entretenimiento. No obstante, hay instituciones, agencias y prácticas artísticas que impugnan esas dinámicas hegemónicas. Pero, ¿en qué consiste la contemporaneidad del arte? De hecho, los discursos que intentan dar cuenta de las obras de los artistas contemporáneos están obligados a buscar lo que podría hacerlas legibles fuera de la esfera artística, ya sea en “temas” culturales, extraídos de los registros literarios y filosóficos (deconstrucción, simulación, vacío, ruinas, desechos, recuperación), ya sea aún en una sucesión temporal (clasificada en “neo”, “ante”, “post” y “trans”), lógica de evolución muy difícil de mantener. (...) De modo que en la situación actual, una estructura se prueba indispensable como un continente, un entorno. Y es precisamente esa estructura la que debería poder operar la separación entre el arte contemporáneo y lo que no lo es, y por otra parte, reagrupar sus manifestaciones dispersas según un cierto orden» (Anne Cauquelin)²⁴. Ahí reside uno de los problemas de la situación del arte contemporáneo: ¿Cómo se define y constituye esa estructura? Una red compleja de agencias, instituciones y mediaciones es la que funciona como esa estructura que crea y legitima los valores artísticos y su contemporaneidad. Pues bien, las bienales (y Manifesta no escapa a esa dinámica) son momentos privilegiadas en los que se manifiesta tal estructura. El arte se expande a sus límites al tiempo que realiza un pasaje de la enunciación y puesta en forma/obra de objetos a las acciones (acción de nombrar, de construir sentido, de dar placer).

Christian Ruby en un aproximación a la situación actual examina el surgimiento de otros modos de disidencia en la creación contemporánea y los relaciona con una exaltación de lo múltiple, la producción de singularidades expresivas, o con la excentricidad y dislocación de lo sublime. El horizonte postulado es una suerte de sinergia de las disidencias que impugne una situación modulada por la hegemonía de lo idéntico, lo espectacular y por las solicitudes de la globalización. Para Ruby, esa impugnación va más allá de las temáticas y permite a las obras abrir brechas «en la inconsciente unanimidad de los gustos, en los consensos pasivos que dominan las emociones, y en la experiencia de las estetizaciones tan numerosas hoy en día, en cualquier caso desde que sirven de paliativo a lo que hemos convenido en llamar la disolución de los referentes»²⁵. Tienen algo de la deriva situacionista, crean heterotopías otras donde surgen agrupaciones informales, y modos de experiencia y de significación efímera. Se dividen en dos categorías (porosas): obras que resisten a la estetización del

24. Anne Cauquelin (1992) *L'Art contemporain*, PUF, París, p. 5

25. Christian Ruby, «La “résistance” dans les arts contemporains» en la revista digital www.pensamientocrítico.org, 20-II-2003, Madrid, (tomado de *EspacesTemps.net*).

mundo (Gabriel Orozco, Martin Parr, ...) y obras que resisten a la instrumentalización de las artes por parte del Estado (Krzysztof Wodiczko, Jochen Grez, ...). En realidad, son las dos caras de un único y mismo problema. En el primer caso, se trata de resistir a lo comunicable, a la fabricación de una "estésica" uniforme, de una sensibilidad sometida a las normas; en el segundo caso, se trata de resistir a las políticas culturales en el nombre de la responsabilidad de los ciudadanos.

Pues bien, estas tendencias se han manifestado también en el contexto vasco, con modulaciones propias y a través de artistas relacionados con Arteleku, Bilbaorte o la sala Rekalde, y también desde estructuras de producción independiente como la Fundación Rodríguez, Consonni, DAE o Amasté. Un paradigma algo difuso parece recorrer muchas de esas prácticas contemporáneas: se trata de la noción de arte relacional, que ha tenido en Nicolas Bourriaud uno de sus más preclaros defensores. La posibilidad de un arte relacional –un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado– da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Su tesis más relevante afirma que «la parte más vital del juego que se desarrolla en el tablero del arte responde a nociones interactivas, sociales y relacionales»²⁶. Las obras que mejor responden a ese paradigma enuncian una «utopía de la proximidad», dado que tales prácticas artísticas relacionales crean un ámbito rico en experimentaciones sociales, en impugnaciones a la cosificación general o a la uniformización de los comportamientos, y en dinámicas alternativas a la deriva espectacular. En realidad, la novedad es relativa, puesto que Bourriaud reconoce que el arte siempre ha sido relacional en diferentes grados; entonces, ¿dónde reside la diferencia o la emergencia de este nuevo paradigma? Precisamente, en su poder de producción de una sociabilidad específica, dado que «más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social», en el sentido marxista, a saber, puede escapar de la lógica económica capitalista al no responder a la ley de la ganancia. Por lo tanto, el arte contemporáneo puede crear espacios libres donde sucedan modos de intercambio distintos a los capitalistas vigentes. «El arte contemporáneo desarrolla efectivamente un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola». En ese sentido la exposición «es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados»²⁷. El desplazamiento observado es el paso de las utopías sociales a las microutopías de lo cotidiano. En ese enfoque serán consideradas obras de arte tanto a) momentos de lo social, como b) objetos productores de lo social. Y por ello se amplía el modelo de producción artista/comisario a otros como artista/productores de espectáculos: «Estos artistas, que actúan en el interior del mundo del arte según los parámetros de "mun-

26. Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, Adriana Hidalgo editora, Buenos aires, Argentina, 2006, p. 6

27. Nicolas Bourriaud, *Ibidem*, p. 17

dos” heterogéneos, introducen universos relacionales regidos por la noción de clientes, encargo, proyecto»²⁸. Asier Pérez, Ibon Aranberri o Mainer López, por señalar algunos casos de nuestro contexto, dan cuenta con diferentes matices de la actualidad de ese enfoque relacional.

Por otro lado, en los noventa emerge una acción artística de orientación feminista. Un caso relevante lo constituyó la asociación Erreakzioa-Reacción, creada por Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis. Editaron una revista y organizaron jornadas y talleres como las celebradas en Arteleku en verano de 1997. Han indagado en cuestiones como la revisión feminista de la historia del arte y de los modelos de representación hegemonizados por la mirada masculina, las políticas de la identidad y de la subjetividad, la apropiación desbordante de algunas imágenes pertenecientes a la moda, modalizando así un desplazamiento semántico, una perturbación en la noción de autoría. Dibujos, collages, fotografías, vídeos e instalaciones son realizados con un sentido crítico y transgresor. La trayectoria conceptual y crítica de Critical Art Ensemble constituye otro referente para estas artistas.

También se reconoce en las últimas décadas un giro hacia el pasado, la memoria y las políticas de archivo. Tal vez se deba, como ha señalado Andreas Huyssen, a que «en este contexto de pérdida de confianza en los poderes utópicos del arte para imaginar, aproximarse o encarnar una plenitud utópica (en la vida, en el texto o en la trascendencia) donde el giro contemporáneo hacia la historia, la memoria y el pasado, asume su plena justificación»²⁹. También cree

28. Nicolas Bourriaud, *Ibidem*, p. 42

29. Andreas Huyssen, «recuerdos de la utopía» (1995) en *En busca del futuro perdido*, FCE, México, 2002, p. 276.

que hay un retorno a la obra de arte a pesar de las poderosas tendencias a la reproducción, diseminación y simulación. Y es precisamente en mantener la tensión entre ficción y realidad contra la tentación del simulacro, donde focaliza la energía utópica en la literatura contemporánea, que dialoga críticamente con el pasado y en lugar de citarlo superficialmente. Lenguaje y memoria están anudados a lo real, posibilitan una resemantización del mundo y de la experiencia. Lo real es inseparable de su condición magmática y caótica, de lo sin-sentido detrás de todo sentido, de la precariedad de sus representaciones. Algunos estratos devienen realidad cognoscible, otros permanecen inefables. El arte crea nuevos accesos a esa multiplicidad de lo real. Dado que el mundo es tolerante con una variedad ilimitada de creaciones imaginarias que han acontecido o que pudieran ser; o dicho de otro modo, dado que no hay una significación intrínseca, podemos dotarlo de múltiples significaciones heterogéneas o dispares. Por lo tanto la acción o práctica artística interesada en intervenir sobre la memoria individual o colectiva, no actualiza retrospectivamente un acontecimiento del pasado, sino que lo narrativiza creando un sentido en ese magma de hechos, interpretaciones, vestigios, representaciones de carácter heteróclito. Y es que lo antiguo no puede ser retomado en lo nuevo más que en la significación que lo nuevo le da. Así, por ejemplo, José Ronco, en su proyecto *memoria Alfa* (2005-06), reúne un hermoso atlas de imágenes sobre la demolición de ALFA, memoria de un modelo de desarrollo industrial, residencial y de tipología arquitectónica que constituía un patrimonio colectivo a redescubrir. Es sabido que las ruinas pueden ser sublimadas por la acción artística a la categoría de monumento emblemático. Las imágenes de este fotógrafo, desde su *poiesis* formal y documental, activan una memoria crítica para el presente y el futuro; y cierta melancolía o piedad por espacios y arquitecturas desaparecidos. Así, la acción restringida a la imagen visual no está exenta de dimensiones éticas. Baudrillard en su pesimista diagnóstico de la creación contemporánea deja un intersticio para otras posibilidades del arte como excepción radical: «la forma —es decir, la ilusión del mundo y la posibilidad de inventar esa otra escena— persiste, aunque en carácter de excepción radical»³⁰. Considera que haría falta recuperar la ilusión del arte, serían necesarios artistas «capaces de inventar, de recrear ese vacío en el que puede tener lugar el acontecimiento puro de la forma».

En un contexto de conformismo generalizado, espectacularización del arte y la cultura, y disolución de los imaginarios utópicos, la práctica artística que interroga las cuestiones de la memoria, que inventa nuevas lógicas de archivo y que incorpora lo nuevo en un duelo complejo con los estratos temporales del pasado, es uno de los ámbitos donde más resistencia se pone en acto frente a la evanescencia del pensamiento y la imaginación críticos. La acción anamnésica del artista o la del receptor se encuentran unas veces, o se perturban en otras ocasiones, pero siempre pueden procurar nuevas comunidades estéticas a través de la no identidad. Con todo se sabe que no hay criterios estéticos universales: el arte está profundamente vinculado al cerco cognitivo y a las significaciones imaginarias de una sociedad dada o de mundos históricosociales diferentes. Entonces, conviene aceptar cierto relativismo en cuestiones estéticas, culturales

30. Jean Baudrillard (1997-2005) *El complot del arte*, Amorrortu editores, Buenos Aires-Madrid, 2006, p. 122

e históricas. Impugnar el historicismo y sus versiones no equivale a negar que acontece un magma de temporalidades históricas en juego, de estratificaciones y fragmentaciones significativas en las que sucede la creación y destrucción de formas sociales y acontecimientos. Por otro lado, está la compleja relación entre la creación y los contextos histórico-sociales. Hay, indudablemente, una dimensión histórica (no resuelta en la perspectiva de la dialéctica hegeliana); pero hay asimismo un entorno de innumerables condiciones necesarias, de las cuales algunas son absolutamente exteriores mientras que otras se vinculan o cristalizan en el contenido de esas creaciones. Hay segmentos conexos de la historia donde se manifiesta de modo más explícito su "historicidad". Así, en la emergencia de las vanguardias históricas y en las aperturas postvanguardistas de los años sesenta, o, en el contexto vasco, durante la formidable erupción de disidencias en el ámbito de la creación cultural de los setenta. Para Castoriadis, en el campo del arte lo que precede no es articulable en el sentido de que no se puede ni se quiere crear a la manera del pasado³¹. Con todo, la creación artística pertenece a un contexto sociohistórico determinado pero asimismo puede abrir nuevas brechas en las clausuras de significación heredadas. Con otras palabras, Octavio Paz se ha referido a ese haz de tensiones y paradojas que afectan a esa cuestión: «El arte no es una nacionalidad pero, asimismo, no es un desarraigo. El arte no es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo produce: no obstante, es inseparable de ellos. El arte escapa de la historia, pero está marcado por ella»³². En ese haz paradójico discurre el permanente conflicto entre la acción poética y la ético-política. La situación actual, en justas palabras de Gerard Vilar, conlleva un «desarrollo policéntrico de las corrientes neo- y post- cuya característica más notoria es la dispersión, el pluralismo centrífugo, el estado entrópico»³³; y el arte contemporáneo ha devenido así en un arte de todos los posibles.

31. Cornelius Castoriadis (2002) *Sujeto y verdad en el mundo histórico-social*, FCE, Buenos Aires, Argentina, 2004, pp. 49-50.

32. Octavio Paz, en el suplemento Babelia, en *El País*, 25.VII.1992

33. Gerard Vilar (2000) *El desorden estético*, Idea Books, Barcelona, p. 11