

Escultura en los años 90 en el País Vasco: Reconfigurando el pasado-presente

Iñigo Sarriugarte*

RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT

La creación escultórica en el País Vasco durante los años noventa se siguió nutriendo del entramado creativo de la década anterior, mientras se iban difuminando los últimos coletazos programáticos de la posmodernidad. Los jóvenes artistas de esta última década no plantean lenguajes originales, ni plantean la búsqueda de temáticas inéditas, simplemente se aboga por ubicarse en un marco espacial y temporal que les permita seguir creando en base a procesos anteriores, pero con perspectivas que les sirvan para analizar y experimentar las situaciones enclavadas en el presente.

Laurogeita hamarreko hamarkadan, Euskal Herriko eskultura-sorkuntzak aurreko hamarkadako sormen-egituratik hornitzen jarraitu zuen, postmodernitatearen azken arrasto programatikoak desagertzen ziren bitartean. Azken hamarkadako artista gazteek ez dute lengoaia originalik planteatzen, ezta gai berrien bilaketarik ere. Aitzitik, aurreko prozesuetan oinarrituta, baina orainaldiko egoerak aztertzeke eta esperimintatzeko ikuspegiekin sortzen jarraitzea ahalbidetuko dien espazio- eta denbora-esparru batean kokatu nahi dute, besterik gabe.

The creation of sculptures in the Basque Country during the nineties continued to be fed by the creative network established during from the previous decade, while post-modernity gradually faded away into its death throes. Young artists from this last decade have not sought original languages, nor have they searched for new subject matters. They have simply advocated working within a framework in time and space that enables them to continue creating based on previous processes, albeit via perspectives that help them to analyze and experience situations that are deep-rooted in the present.

PALABRAS CLAVE
GAKO-HITZAK
KEY WORDS

Escultura, País Vasco, objetos, instalaciones, cuerpo.
Eskultura, Euskal Herria, objektuak, instalazioak, gorputza
Sculpture, Basque Country, objects, installations, body

Fecha de recepción/Harrera data: 20-05-2011

Fecha de aceptación/Onartze data: 31-05-2011

* Universidad del País Vasco

Si la era industrial moderna fue un período fructífero y el arte era de producción de imágenes, en cambio, la era posindustrial es un período consumista y se muestra más propenso a adoptar imágenes¹. La era posindustrial es paralela a la economía informativa de la sociedad de consumo avanzada y a su comercio en imágenes manipuladas, de hecho, introduce un nuevo tipo de demanda basada en la necesidad emocional más que en la material.

Para Kathy Halbreich², tanto la década de los ochenta y, por ende, la siguiente han sido testigos de la proliferación de repeticiones, reprocesamientos y reproducciones, resultando muy difícil lograr la sensación de renovación. Sus representantes ya no se someten a ninguna meta idealizada del arte moderno. El arte en los noventa se muestra alegórico, es decir, no inventa las imágenes, sino que las confisca, reclamando lo que es culturalmente significativo para plantearlo como su intérprete. Se utilizan las imágenes de la modernidad, pero reinterpretadas, tal y como lo versionan numerosos artistas vascos.

El debate en torno a la modernidad-posmodernidad parece que finaliza en los años noventa, una vez que los creadores han deshecho, desmoronado y deconstruido los significados iniciales de la modernidad para arruinar los conceptos de verdad, razón, globalidad y totalidad. En este sentido, la deconstrucción se asumió como una des-estructuración en el sentido de deshacer algunas etapas estructurales dentro de un sistema; era como deshacer una edificación para averiguar como estaba constituida y deconstituida³, de esta manera, se analizaban las estructuras, llevándolas hasta el límite para mostrar únicamente sus desajustes y falacias.

Desde los años ochenta, pasando por los noventa, encontramos la ruptura de los discursos lineales, el cuestionamiento de la idea del progreso y la potenciación de los procesos de relecturas y recorridos oblicuos a través de la historia del arte. Igualmente, se produce la destrucción del mito humanista de crear desde cero, la afirmación de la muerte del artista y la crítica del concepto de representación. Se trata de una trasgresión y crítica desde el interior de las mismas formas que se utilizan, invitándonos a repensar y representar de otra manera. Como afirma Teresa Pérez-Jofre “la mayoría del arte que se ve hoy en día es una interpretación y reinterpretación, más o menos afortunada, de lo que ha ido sucediendo desde las vanguardias históricas, de modo que

1. INTRODUCCIÓN

1 Jeffrey DEITCH: “Geometría cultural”, en Ana María GUASCH (ed.). *Los manifiestos del arte posmoderno*, Akal, Madrid, 2000, pág. 178.

2 Kathy HALBREICH: “Cultura y comentario: una perspectiva de los ochenta”, en Ana María GUASCH (ed.): Op. cit., pág. 257.

3 Cristina de PERETTI: *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Anthropos, Barcelona, 1989, págs. 166-167.

el público asimila un producto ya machacado y comprensible que no ofrece ningún tipo de agresión.”⁴

Para otros autores, como David Pérez, “cuando nos referimos al arte de los noventa no estamos aludiendo a un arte específico en sí mismo, ya que el arte de esta pasada década no ha aportado ni alternativas ni posiciones ni, en menor medida, argumentos que puedan ser considerados como específicamente nuevos –o renovadores– desde consideraciones de índole conceptual, estética o ideológica.”⁵ Posteriormente, el mismo autor comenta en su interesante texto *¿Los noventa? ¿Qué no-venta?* lo siguiente: “si el arte de nuestros días continúa viviendo –en gran parte y todavía– de las consecuencias suscitadas a raíz de las investigaciones emprendidas durante las primeras décadas del siglo XX, ello se debe no tanto a una carencia de obras o de artistas de interés. . . . como a una problemática derivada de la propia situación que atraviesa el arte”⁶

Como bien anota Enrique Juncosa, a mediados de los noventa “se produce un evidente cambio generacional. Este llega en momentos de mayor escepticismo –se han vivido nuevas guerras internacionales y un par de crisis del mercado artístico–, y de cierto desencanto político –se han normalizado las relaciones con Europa, pero no se han solucionado los mayores problemas internos del país: el paro y el terrorismo–.”⁷ En este sentido, los artistas asumen posturas de repliegue, adentrándose en muchos casos en la propia banalidad. Ante el abandono de los grandes relatos de la modernidad, el artista se sumerge en su propio mundo de subjetividad auto-exploratoria. En general, se abordan temáticas de carácter individual, las relaciones interpersonales, el deseo y lo puramente emocional.

Desde la segunda mitad de la década de los 80 y especialmente en los noventa, en Europa, se produce la vuelta al objeto, como consecuencia de la recuperación de la figura de Marcel Duchamp, recuperación en la que desempeñaron un papel importante las reflexiones de Thierry de Duve. Para Achille Bonito Oliva, el trabajo con este neo-objetualismo no supone un trabajo con objetos aislados en su soledad metafísica, sino con objetos atravesados por distintos procesos de contaminación,

4 Teresa PÉREZ-JOFRE: “El arte en los 90. Incógnitas, dudas y apuestas para un final de siglo”, *Revista Trimestral del Centro de Arte Reina Sofía*, nº 4, marzo-agosto de 1990, págs. 60-61.

5 David PÉREZ: “¿Los noventa? ¿Qué no-venta?”, en VV.AA.: *La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Alava*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 2001, pág. 68.

6 Ibid.

7 Enrique JUNCOSA: “Arte Nuevo Español”, en VV.AA.: *Arte nuevo español*, Museum für Gegenwart, Berlín, 2002, pág. 30.

que sedimentan un cierto espesor temporal en tanto que son objetos de pasado y presente, de antes y ahora⁸.

Para Alicia Murría, “insistiendo en el tema de trazar una especie de cartografía del arte que se realiza en nuestros días se hacen patentes una serie de líneas dominantes como son el trabajo respecto a la memoria individual y también en torno a sus dificultades, su indecibilidad, así como una mirada hacia el territorio de la infancia con la aparición abrumadora de objetos y elementos procedentes de esa etapa, a veces tratados como humor, otras de forma irónica o dramática. Con una fuerte presencia se da la investigación de lo cotidiano, tanto en el terreno del comportamiento respecto a los objetos, como hacia los objetos mismos que ya no son representaciones sino que se dan como forma constitutiva y desplazada de su realidad dentro de la obra...”⁹, siendo estas propuestas abordadas a nivel internacional por Rosemarie Trockel, Peter Fischli y David Weis; y en el ámbito vasco por Pablo Milicua, Koko Rico, Gema Intxausti y Bene Bergado, entre otros.

Igualmente, para Biel Mesquida, hay una clara tendencia en el arte contemporáneo español a utilizar objetos sencillos y cotidianos, como signos, “como representantes de metas subjetivas, de deseos, de proyecciones. Este arte objetual –a pesar de todas las artes mediáticas y progresos virtuales- se ha afirmado como tendencia propia e incluso ha experimentado una nueva y vigorosa revalorización a principios de los años noventa. Hal Foster hablaba con énfasis sobre *The Return of the Real*. Esta evolución es especialmente acertada en el arte español, ya que su tendencia a lo material es tradicionalmente muy acusada.”¹⁰, dándose nombres como Javier Pérez, Alberto Peral, Susy Gómez y Eulália Valldosera, quienes han elegido como medio de expresión objetos reales y de gran sencillez. Igualmente, para Teresa Blanch¹¹, estas últimas décadas han venido caracterizadas por el uso de objetos cotidianos

Por otro lado, de acuerdo a María Molina, en referencia al arte de los años noventa, se observa una “preocupación por el límite: límites de género, límites entre la vida y el arte, entre pintura, espacio y fotografía, límites que definen el arte, límites de las formas, límites del espacio. Una preocupación que es reflejo de la conciencia persistente de los propios límites del artista, y que conduce a crear en la frontera, a la revisión,

8 Ana María GUASCH: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Alianza Editorial, Madrid, 2000, pág. 419.

9 Alicia MURRÍA: “Algunas notas sobre nuestro presente”, en VV.AA.: *V Anual América Artes Plásticas*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1997, pág. 13.

10 Biel MESQUIDA: “Saltos sutiles. La elegancia de lo frágil”, en VV.AA.: *Arte nuevo español*. Op. cit., pág. 20.

11 Teresa BLANCH: “Transitions-Fugues-Assimilations”, en VV.AA.: *Dobles Vides*, Electa, Barcelona, 1999, pág. 17.

readecuación y recomposición.”¹² Igualmente, Javier San Martín plantea que diversos artistas trabajan “en la práctica del *límite*, como forma de continuar y actualizar derivaciones posibles de la vanguardia, mientras la mayoría explora la actitud vanguardista desde un *descrédito* de sus presupuestos formativos, desde la crítica y, sobre todo, desde la desconfianza de la validez de sus usos y sus resultados.”¹³

Para Craig Owens, desde la aparición de la crisis de la representación occidental, centrando este planteamiento en una crítica radical contra los discursos dominantes del hombre artista¹⁴, se incide en la constante presencia y asentamiento de propuestas artísticas ejercidas por mujeres, minorías étnicas y raciales, homosexuales y aquellas provenientes del Tercer Mundo.

Bajo el paraguas del *otro múltiple*, se da la aparición de obras de numerosas mujeres que marcan unas pautas diferenciadas respecto a las formas dominantes de la representación cultural masculina y elitista. Si la primera generación de creadoras feministas en la escena norteamericana defendió la existencia de una sensibilidad específicamente femenina, que se reflejaba tanto en los temas como en la formalización de las obras, la generación feminista de los años noventa recondujo su posición reivindicativa hacia el terreno de la teoría y del discurso crítico. En el llamado arte posfeminista¹⁵, la reivindicación ha dejado paso a la reflexión crítica sobre el orden o la clase en que son clasificadas las personas.

Parece que una vez desaparecidos los movimientos y los últimos *neos*, se da un retorno obligado al individuo, tal y como lo ha planteado Javier Muguerza¹⁶, lo que nos llevaría a retomar otros ámbitos como el auge de la privacidad y el aparente declive de lo público. En este periodo, el artista se sitúa con un discurso que funciona esencialmente a partir de su propia y directa referencialidad experiencial. Igualmente, para Javier San Martín, “nos encontramos con los modelos más rampantes de la subjetividad, una auténtica *hiperrealidad del sujeto*. Los

12 María MOLINA: “2001: Arte Emergente”, en VV.AA.: *Arte Emergente*, Nuevo Milenio; Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, A Coruña, 2001, pág. 18

13 Javier SAN MARTÍN: “Hiperrealidad del sujeto, activísimo decorativo (Análisis de dos componentes de la situación actual)”, en VV.AA.: *II Anual América de Artes Plásticas*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1994, pág. 12.

14 Craig OWENS. Véanse los comentarios de Hal FOSTER: “Introducción al postmodernismo”, en Hal FOSTER (ed.): *La Posmodernidad*, Editorial Kairós, Barcelona, 1985, pág. 14; así como “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”, en Brian WALLIS (ed.): *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Akal, Madrid, 2001.

15 Dan CAMERON: “Post-Feminism”, *Flash Art*, 132, febrero-marzo, 1987, págs. 80-83.

16 Javier MUGUERZA: “El retorno del individuo en el pensamiento posmetafísico”, *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 1993.

elementos de la realidad se filtran en el depósito de las experiencias del artista. Pero, también esas experiencias pretenden servir como modelo para la comprensión de lo real.

Muchos artistas parten del presupuesto de que algún micro-acontecimiento de su vida puede convertirse, a través de los mecanismos de amplificación y sublimación del arte, en auténticos modelos reflexivos, visuales y críticos. La proliferación abusiva de la presencia del artista en el interior de la obra, de su cuerpo como vehículo insustituible de la significación, hace de la figura del artista un mecanismo *modélico* que ejemplifica actitudes y corrige abusos¹⁷.

Para Álvaro Martínez-Novillo¹⁸, en referencia a la generación española de los años 90, resulta indiscutible que este grupo haya disfrutado en su formación y en los inicios de su carrera de algunas ventajas objetivas, entre las cuales hay que destacar un ambiente de libertad creadora y un evidente cosmopolitismo, no sólo porque sus obras respectivas se enmarquen, de una manera natural, dentro de las tendencias más actuales del arte internacional, sino también porque gran parte de ellos han cursado estudios o realizado experiencias de posgrado en centros extranjeros que, además, ya no son los habituales – París, Londres, Roma o, incluso, Nueva York – de épocas anteriores. Las becas Erasmus y otras ayudas similares han hecho accesible para esta nueva generación las amplias posibilidades que ofrece el espacio común europeo y ello es un dato destacable en sus biografías y, sin duda, resulta también un factor importante en la evolución de su propia obra. Por ejemplo, Iñigo Cabo cursa estudios en la Hochschule der Künste de Berlín; Naia del Castillo y Mainer López realizan un master en el Chelsea College of Art and Design de Londres; Txaro Fontalba y Asier Mendizabal desarrollan su posgrado en el Byam Shaw College of Art de Londres; y Javier Pérez amplía estudios en la École de Beaux Arts de París, por citar algunos casos.

También, los jóvenes creadores suelen participar en talleres organizados por artistas de renombre internacional. En lo referente a los artistas vascos, encontramos que Iñigo Cabo amplía conocimientos en el taller de Rebecca Horn; Juan Carlos Meana y Javier Tudela estudian con Christian Boltanski; y Txaro Arrazola en el taller de Julian Schnabel. Como bien afirma Manel Clot: “Parece ser que todavía resulta difícil desprenderse de la afición al *international style*, es decir, desprenderse del miedo a la disonancia, a la disidencia, a la discrepancia y, en suma, desprenderse de esa enfermiza afición al consenso tan en boga en el arte actual”¹⁹.

17 Javier SAN MARTÍN: Op. cit., pág. 9.

18 Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO: “El reto de una generación”, en VV.AA.: *Arte Emergente*, Op. cit., pág. 31.

19 Manel CLOT: “Imágenes del pensamiento, imágenes del ser”, en VV.AA.: *I Anual América Artes Plásticas*, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1993, pág. 21.

Para Kevin Power²⁰, los ochenta son años caracterizados por un mimetismo desenfrenado con una evidente fragilidad y falta de profundidad intelectual. En esta misma línea, José Luis Brea afirmará que esta década es de un barroco delirante, manierizado, aberrante y mojado de accidentes²¹. Si los años 80 fueron una década de euforia y de moda de lo español, por otra parte, los años 90 intentan recuperar un rumbo, que defina no sólo un marco temporal, sino espacial. Es hora de volver a concreciones y a resituar los lenguajes, desarrollándolos de una manera más madura. Uno de los objetivos de los 90 fue esclarecer la situación de dicha época, después de la resaca productiva, que había supuesto la década anterior. Para Santiago B. Olmo, “la década de los 90 se abre para el arte con la resaca de una borrachera insensata de entusiasmo desmedido, que ha propiciado la ficción de la obra artística entendida como una acción de bolsa, como una inversión financiera y como un contenido mediático.”²²

Javier San Martín²³ se plantea si en los años noventa se ha mantenido un hilo histórico de arte radical o si se trata de un fenómeno de recuperación cuyas competencias corresponden más al consumo de la cultura. Por otro lado, algunas formas de arte parecen que tienen más eco dentro de las instituciones, lo que no impide que sean mostradas en los diferentes ámbitos artísticos. Ante todo, los años noventa se caracterizan por un gran eclecticismo y extremado conglomerado discursivo.

Otro de los aspectos más característicos de los años noventa es el asentamiento de la fotografía mediante los procesos de digitalización, siendo la forma representativa más relevante en imágenes. A partir de aquí, se ha empleado en el marco de las instalaciones, todo tipo de imágenes y materiales en un espacio real, siendo uno de los procedimientos artísticos más característicos del final del siglo XX. Especialmente, destaca por su versatilidad, cuando es integrado por vídeo, cine, sonido, fotografía y arte objetual, lo que ha empujado a numerosos creadores a trabajar bajo este perímetro.

20 Kevin POWER: “Los gozos y las sombras de los 80”, *El Paseante*, nº 18-19, 1991, págs. 82-92.

21 José Luis BREA: *Nuevas estrategias alegóricas*, Colección Metrópolis, Madrid, 1991, pág. 39.

22 Santiago B. OLMO: “Entre el entusiasmo y la crisis”, en VV.AA.: *V Anual América Artes Plásticas*, Op. cit., pág. 19.

23 Javier SAN MARTÍN: “La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava (Presente remoto)”, en VV.AA.: *La década de los noventa en el Museo de Bellas Artes de Álava*, Op. cit., pág. 42.

**2. LA ESCULTURA
EN LOS AÑOS 90
EN EL PAÍS VASCO**

Para Javier San Martín, los artistas vascos que trabajan en los noventa “se debaten entre el puro enfrentamiento con la realidad, una operación de orden lingüístico, y el más específico enfrentamiento con la realidad del arte, una operación de orden político y cultural. Ya no se trata tanto de tautología, citacionismo, arte en el espejo, espejismo o ritualidad, sino sobre todo de una discurrir burocrático e institucional que indistintamente ensalza lo banal o rechaza lo profundo en relación con la actitud más o menos despierta que los artistas manifiestan de cara al sistema del arte. De la referencia al arte se ha pasado a la referencia al sistema del arte. Como derivación de ello, su obra y su actividad, no sólo —y a veces no tanto— la de los artistas, sino la de todos los agentes acreditados en el sistema, se sitúan en un punto indeterminado entre la crítica y la complacencia, entre la militancia y el hedonismo, pero siempre en el interior de una institución que se vuelve más y más autosignificante.”²⁴

Muchas de las piezas de los años noventa hacen referencia al arte de los últimos treinta o cuarenta años, de hecho, se tratan de verdaderas citas. A la vez, se retoman aspectos de interés político, después de que en los años ochenta, los artistas dejaran este apartado a favor de una búsqueda de internacionalismo artístico. Entre los aspectos relevantes, que plantean numerosos de estos artistas, encontramos los siguientes: la dialéctica local/global y la idea de redefinir lo regional ante la aplastante avalancha de lo globalizador, en este sentido, algunas propuestas plantean cuestiones sobre el significado y el funcionamiento del arte desde una territorialidad que indaga la pertenencia a un lugar y una cultura.

Gran parte de las piezas objetuales, las instalaciones y por ende, su correlativo en las videoinstalaciones, mantienen relaciones con el factor urbano, claramente orientadas hacia los estímulos personales. Las propuestas se ven influenciadas por la cultura visual del cine y la televisión, así como aspectos cercanos al consumo, la publicidad, moda o diseño, tecnología digital, Internet, música juvenil y drogas, etc. Para Javier San Martín, “una vez desprestigiadas las mitologías de la rapidez, la instantánea epifanía de lo joven, también el mito de la creatividad está siendo desalojado hacia sectores como la moda o el diseño, mientras la religión del experimentalismo pierde adeptos día a día. El arte parece asentarse pausadamente en su dinámica lineal —el mito del avance, del progreso— mientras se instala el sentido de una exploración en vertical que profundiza en el patrimonio de lo moderno”²⁵.

Gran parte de estos artistas son nómadas, moviéndose entre su localidad de origen y Madrid, Barcelona, París y Nueva York, tal y como ocu-

24 Ibid., págs. 34-36.

25 Javier SAN MARTÍN: “Azar y necesidad, educación y descanso”, en VV.AA.: *Gure Artea 2002*, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 2002.

re con Pablo Milicua, Javier Pérez, Itziar Okariz y Ana Laura Aláez. Igualmente, la mayoría de ellos han vivido una temporada en Europa o en los Estados Unidos, mediante la obtención de diferentes becas, como los programas Erasmus o simplemente por propia iniciativa personal, caso de Mabi Revuelta, quien ha pasado largos periodos en Nueva York tanto por deseo personal como cuando obtuvo la beca de la Fundación Marcelino Botín. Este nomadismo no sólo se observa en el aspecto espacial y geográfico, sino en la alternancia de los lenguajes, ya que estos son renovados a los pocos años.

Podemos observar cómo se agrupan intereses similares en torno a ciertas pautas, tal y como ocurre con el apropiacionismo objetual, que es elaborado por Pablo Milicua (Bilbao, 1960), Javier Tudela (Vitoria, 1960) y Esteban Torres (Vitoria, 1963). De hecho, este será uno de los aspectos generalizados de la escultura en el País Vasco: el uso objetual, como valor hegemónico del pluralismo artístico que define a la sociedad contemporánea.

Pablo Milicua emplea fetiches de la vida moderna, es decir, todo tipo de fragmentos objetuales de la sociedad de consumo, de acuerdo a una interacción empática con el propio objeto. Estos objetos, que son acumulados y reorganizados, de acuerdo a una nueva estructura, pertenecen a la vida cotidiana, lo que le permite generar nuevos iconos. Este escultor recicla cualquier tipo de materia, siendo incorporada a un universo aglutinante, lleno de mil detalles y fragmentos unidos por silicona. Como bien afirma J.M. Esparta “los objetos que asocia a sus últimos trabajos son figurillas animales, fragmentos de vajilla convencional, pequeños juguetes infantiles, imaginería religiosa de mesilla, etc., pero en su versión más barata, extremadamente kitsch en sí mismos y mucho más cuando son reunidos y sacados de su contexto.”²⁶ Por otra parte, emplea el sentido surrealista de la elección objetual, junto con el uso de imágenes populares y extraídas de los mass-media y la historia del arte, así como aspectos extraídos de la memoria infantil.

Javier Tudela continúa trabajando bajo dosis de la construcción, con alusiones al lenguaje y al paisaje. Hay una intención de aplicar valores del metalenguaje y la estética posminimalista, con tonos blancos y colores apagados. Juega con todo tipo de posibilidades, de hecho, utiliza materiales extraídos de su entorno, incluso mantiene vinculaciones beusianas. Igualmente, realiza trabajos en torno al cuerpo y muestra elementos de vestuario. Sus montajes asumen matices de carácter doméstico, empleando cafeteras, muebles y otros enseres, junto a piezas de madera y materiales diversos.

26 José María ESPARTA: “Hoy Realidad”, en VV.AA.: *Sei: Artistas Becados I Muestra de Arte Joven de Euzkadi*, Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz, 1991, pág. 15.

Esteban Torres centra parte de su obra en piezas de automóvil de desguace (de cementerio), materiales empleados anteriormente por el artista norteamericano Richard Chamberlain durante los años sesenta y setenta. Estos organismos mecánicos desechados representan una muerte artificial, ya que todos quedan inutilizados, lo que nos habla de su finalización utilitaria. Estas piezas y motores suelen ser cubiertos con pintura de pistola, en color de rosa carne, un color que alude a la carne de un organismo vivo. Se aprecia la estética del desperdicio y la reutilización de materiales inservibles, tal y como lo realiza la artista navarra Dora Salazar. Otras obras relacionadas con esta misma línea de trabajo son *Caja de cambios*, *Caja de fuerzas*, *Yo y el cubo romántico* y *Mausoleo*, todas de 1994. Muchas de estas piezas están desnudas, mientras que otras aparecen encerradas en una urna. En algunos casos, esta labor objetual se combina con el uso de fotografías, como *Mary-Lou, vida en familia*, una serie de ocho retratos en repromaster y una cámara fija de fotomecánica, que se emplea sólo para tomas de objetos planos e inanimados, siendo una metáfora de la muerte.

Uno de los mayores ámbitos de trabajo para los escultores del País Vasco va a ser la instalación, donde se dan cita un importante número de artistas, como Javier Pérez (Bilbao, 1968), Francisco Ruiz Infante (Vitoria, 1966) y Juan Carlos Meana (Vitoria, 1964). También, destacan creadores relacionados con la videoinstalación como Sergio Prego (Donostia, 1969), Jon Mikel Euba (Bilbao, 1967), Koko Rico (Vitoria, 1965), Iñigo Cabo (Bilbao, 1970), Asier Mendizabal (Ordizia, 1973) y Pepo Salazar (Vitoria, 1972).

Javier Pérez emplea materiales frágiles, como la piel, pelo y cáscaras, al igual que lo hacía Kiki Smith. Destaca especialmente su obra presentada en la 49 Bienal de Venecia a modo de semiesfera colgante de cientos de vasos en forma de bombilla. Los temas de la máscara y la identidad son habituales en la obra de este escultor, bajo un marco esteticista y teatral, mediante ambientes oscuros y ambiguos. De hecho, utiliza la escultura en espacios de penumbra en los que actúa y se sitúa el ser humano en base a instalaciones compuestas de proyecciones, performances, vídeos y objetos.

Igualmente, realiza cuerpos de humo mediante el uso de motores que producen dichas formas etéreas, así como huellas de pasos en esferas de vidrio, máscaras que son espejos y vestidos realizados con crisálidas. En sus primeros trabajos, solía emplear materiales orgánicos, como crines e intestinos, por este motivo, podemos decir que lo artesanal sigue estando presente en sus propuestas. En sus últimas instalaciones, han aparecido torres y escaleras, enfatizando ideas de tránsito y repetición, como *La Torre de sonido* de 1999, una gran estantería metálica en forma de torre y repleta de objetos de vidrio transparente.

En 1998, en la Sala de Exposiciones Rekalde de Bilbao, mostró su trayectoria hasta ese año, siendo definidas sus obras por Javier González de

Durana de la siguiente manera: “referencias al sueño, a las sombras y lo nocturno, a lo mítico y ritual, a la levitación y los deseos diseccionados, citan expresamente el campo natural de lo inconsciente y las ambiguas realidades que lo pueblan. Si prestamos atención, enseguida damos cuenta de que el aliento que anima cada pieza creada por Javier Pérez es un deseo, obstinado o insoslayable, tenazmente perseguido o de desprendimiento imposible, que se materializa tras aflorar desde alguna profundidad muy privada.”²⁷

En el trabajo de Francisco Ruiz Infante, encontramos tres pilares básicos: el videográfico, el literario y las artes plásticas. En las propuestas de este creador, observamos temas obsesivos, que se relacionan con la infancia, la adolescencia, la violencia, la locura y la culpabilidad. Su apuesta en las instalaciones ha acabado orientándose paulatinamente hacia la video-instalación y los espectáculos coreográficos. No obstante, como parte imprescindible de sus creaciones siempre aparecen objetos y mobiliarios diversos, desde mesas y sillas hasta lámparas y ventiladores, que intentan alterar las percepciones del espectador.

Juan Carlos Meana, doctor en Bellas Artes por la UPV/EHU y profesor en la Facultad de Pontevedra, emplea de manera abstracta la conciencia del deseo, construyendo un puente en el tiempo y en el espacio, mediante códigos, signos y símbolos con las características físicas de los materiales seleccionados, acercándose temáticamente al dolor y el deterioro corporal. Por ejemplo, en la instalación *Ruinas y proyectos*, realizada en 1998, trata la posibilidad constructiva a partir de la ruina, incluyendo elementos de escayola pertenecientes a una arquitectura fragmentada.

Muchas de sus piezas se realizan en base a planos y estructuras cúbicas, rectangulares y volumétricas, con madera contrachapada, que sobresalen de la pared. Se presentan a modo de estanterías, quedando algunas de ellas cerradas frontalmente con metacrilato translúcido, impidiendo ver su interior, mientras que otras, que están abiertas, permiten ver objetos distribuidos como si fueran libros.

Tetsuo bound to fail, de 1998, es el título del vídeo que formó parte de la videoinstalación que realizó Sergio Prego para la galería Antonio Barnola de Barcelona. Son montajes complejos, donde se emplean hasta cuarenta cámaras fotográficas, que se disparan simultáneamente, que luego son registradas en el montaje del vídeo. En las pantallas aparece el propio artista mediante imágenes congeladas, dando la sensación de

²⁷ Javier GONZÁLEZ DE DURANA: “Los sueños cristalizados del deseo”, en VV.AA.: *Javier Pérez*, Musée d’art contemporain, Nîmes; Artium, Vitoria-Gasteiz, 2003, sin número de página.

una cierta levitación. Su interés se centra en unir escultura con video-creación.

Jon Mikel Euba trabaja con videoinstalaciones y grandes murales de imágenes dibujadas. En general, emplea imágenes fijas (dibujos, fotografías manipuladas digitalmente), que se combinan con imágenes en movimiento, mediante vídeos. Generalmente, el factor dibujístico, que puede invadir el espacio de la galería, está combinado con imágenes videográficas, caso de *Abierto y boca abajo en Gatika*, del año 2000, donde se trata de documentar incidentes, situaciones y experiencias en las que participa el artista. Este fenómeno de la combinación entre el dibujo y el audiovisual también se ha observado en propuestas de Txuspo Poyo, Charo Garaigorta, Abigail Laskoz y Juan Pérez, entre otros.

Koko Rico realiza instalaciones donde juega con el mundo de la muñeca, tal y como lo lleva a cabo en la instalación de la III Anual América, del año 1995, donde aborda una proyección de 40 imágenes, con cajones, objetos diversos, acumulación de restos de trabajos y especialmente muñecas de juguete. Observamos el uso de la muñeca, pero con cuerpos alargados irracionalmente, caso de *10 gigantes* o sus famosos frascos con formol donde van insertados distintos muñecos.

El artista bilbaíno Iñigo Cabo, que también imparte docencia en el Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, mantiene su ámbito de investigación en los audiovisuales y lo multimedia, de ahí la configuración de instalaciones, como *Prothese me*, de 1996, donde utiliza la vídeo proyección complementada con soportes de vidrio troceado y técnicas mixtas. En *You ain't go nowhere*, de 1999, se combina una vídeo proyección y figuras humanas a escala reducida en el suelo. La imagen en la pantalla representa tres secuencias diferentes con panorámicas del cielo, mientras se oye el sonido del motor de un avión, que luego aparece desde una nube. Posteriormente, unas figuras humanas se dirigen hacia el haz de proyección.

En las instalaciones de finales de los años noventa y comienzos del 2000, Asier Mendizabal conjuga una tensión dialéctica entre fondo, figuras, estructuras y objetos. Destaca la propuesta *No time for love*, del año 2000, basada en una gran pieza de plástico blanco y estructura de metal cuya forma remite a estructuras relacionadas con grandes pantallas de paneles informativos, donde proyecta imágenes videográficas. Nuevamente, alusiones a formas arquitectónicas en espacio y construcciones escultóricas, conformadas con imágenes videográficas. Su trabajo se relaciona con la estrategia del montaje cinematográfico, junto con visos de un interés por lo popular. En esta instalación, se muestra el mejor exponente de la condición de cine expandido, donde se pone en entredicho los conflictos entre deseo y militancia, amor y política, es decir, la imposibilidad del amor en tiempos de conflicto. Esta instalación tiene una estructura de mecano-tubo y plástico blanco, haciendo alusión a los escenarios de mítines y plataformas políticas. De este

modo, mezcla elementos de la ficción, el documental y el cine político. Diedrich Diederichsen comenta lo siguiente en relación a la obra de este artista: “Articula exactamente la relación de la forma política y el contenido político, de modo que puede reconocerse que la forma política es ya un contenido con referencia a otra posibilidad, abstracta, más generalmente concebida o justamente *forma*: llamémosla arte o escultura concreta. Cuando forma y contenido no se interpretan binariamente como dos lados de un código, sino como la relación que hace estables o inestables los elementos concluyentes, determinativos y abiertos con respecto a los demás, entonces se puede interpretar la obra de Mendizabal como una virtuosa discusión de constelaciones diversas dentro de este paradigma en el ámbito de lo político”²⁸

Otro sector de artistas han estado elaborando una apuesta por el discurso deconstructivista, caso de Peio Irazu (Andoain, 1963), quien marcha en 1990 a New York, asumiendo nuevas maneras de trabajar, que le vienen propiamente por el propio contexto. De hecho, utiliza con más asiduidad la madera contrachapada, formica, plástico, pintura acrílica y cintas adhesivas, tanto en sus obras exentas como adosadas a la pared. Se observa un acercamiento a la obra de Richard Artschwager durante su estancia en Nueva York. Este escultor norteamericano emplea formas similares a estanterías y apilamientos en madera contrachapada (material que también utiliza Txomin Badiola, desde que estuvo en New York), que ensambla y no talla. Trata la ocupación de la obra en el espacio con un carácter perceptivo, mediante la utilización de materiales industriales. Por otra parte, hay un claro interés por retomar un arte efímero (con la idea de movimiento y tiempo en la obra) con objeto de ver el carácter de los fenómenos.

Bajo el carácter deconstructivista, que ya había comenzado en los años 80, Peio Irazu plantea una serie de transformaciones formales, a la vez que se aprecia un interés por la proyección del mobiliario y el uso de ciertos procesos propios de la industria. En la instalación que realiza en la Galería Soledad Lorenzo, en 1992, se puede observar como las piezas continúan manteniendo un claro cromatismo, donde en determinados casos la forma se supedita al color, caso de *Summer Kisses*. En muchas propuestas, procura poner de antemano el valor de la intuición y la espontaneidad al dictamen del racionalismo, aunque de hecho siempre ha mantenido una actitud libre de limitaciones y rigideces.

A mediados de esta década, sus propuestas con madera, pintura y cinta adhesiva simulan bloques de ladrillos y estructuras de construcción, como en *Sin título (Célibe)* y *Muro y Esquina*. De igual manera, se hace referencia al espacio habitado, caso de *Sin título (à la maison D’Ayui)*,

28 Diedrich DIEDERICHSEN: “Dialéctica subescultural”, en VV.AA.: *Asier Mendizabal*, MACBA, Barcelona, 2008, pág. 77.

una construcción en forma de casa y realizada con aluminio, metacrilato, madera y moqueta, donde las dimensiones de esta obra se acercan al tamaño natural. También, existen otras similitudes a espacios habitados, como *Love in the kitchen* y *Dreambox (La casa)*, ambas de 1994.

También, el discurso de la mujer creadora ha mantenido un importante espacio de definición, por parte de escultoras como Mabi Revuelta (Barakaldo, 1967), Gema Intxausti (Gernika, 1966), Itziar Okariz (Donostia, 1965), Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964), Txaro Fontalba (Pamplona, 1963), Txaro Arrazola (Vitoria, 1963), Bene Bergado (Salamanca, 1963) y Miren Arenzana (Bilbao, 1965).

Mabi Revuelta combina el sarcasmo, la acidez, junto a pequeñas dosis de humor lúdico. En un principio, abogó por ahondar en los conceptos de lo sensible y lo femenino, distanciando el sujeto del objeto y desarticulando la conexión de los sentimientos vitales con los objetivos artísticos. En 1996, comienza a acercarse al mundo de las arañas, produciendo diferentes juegos metafóricos. Posteriormente, en *Manjar carnibal*, de 1997, se centra en dentaduras, afiladas uñas, tiras de plástico, medias y mallas metálicas. Aunque se juega con la idea de la satisfacción por la comida, según Xabier Sáenz de Gorbea, la propuesta de esta creadora se “vincula con el uso primigenio que se manifiesta mediante la presencia de unos dientes asquerosos, con rastros de las deformaciones del paso del tiempo y las huellas de las curas de ortodoncia. Un manjar es una satisfacción para el gusto, pero lo que da satisfacción también devora. Las recetas aportadas son como pócimas mágicas para los sentidos, donde placer y displacer se encuentran formando parte de la experiencia humana.

Hay piezas que portan dentaduras, algunas de las cuales se mueven, castañeteando como si fueran útiles de pega o representaciones de comic y dibujos animados. Son una especie de barroca *vanitas* con materiales y connotaciones de nuestro tiempo.”²⁹

Gema Intxausti ha trabajado con el cristal, vinculándolo a lo femenino, especialmente al hacer alusiones a los juegos de los niños. Crea collares y pulseras para el adornamiento corporal, así como ropa confeccionada con bayetas.

Itziar Okariz, afincada en Nueva York, trabaja habitualmente con la fotografía, vídeo-instalaciones y el performance, en base a temáticas tratadas por el grupo de artistas e intelectuales revolucionarios denominados *Situationist International*³⁰, lo que le ha introducido en pro-

29 Xabier SÁENZ DE GORBEA: “Sarcásticas alusiones”, *Deia, Asteburua*, 24 de julio de 1998, págs. 20-21.

30 Sobre este colectivo, resultan de interés las siguientes publicaciones: Miguel AMORÓS: *Los Situacionistas y la Anarquía*, Mutturko burutazioak, Bilbao, 2008; Simon

blemáticas feministas. Ella misma suele aparecer como actora de sus propuestas, lo que le lleva también a analizar aspectos como la relación entre el individuo y la sociedad, la construcción de identidades, el sentido de los signos culturales y la incursión en el espacio público mediante posturas ideológicas, sociales y políticas, entre otros aspectos.

Entre sus principales propuestas, encontramos *Rambo y yo* de 1990, un collage, donde cambia la cara de Rambo por la suya. En *Variations sur le même t'aime* de 1991, la artista se rapa el pelo, dibujando un mapamundi sobre su cabeza, generando un icono a través de su propia alteración corporal. Para las fotografías tituladas *Body Building*, de 1992, construye una prótesis a modo de barba postiza, confeccionada con pelo humano y poliuretano, estableciendo una relación con lo fragmentado y la mutilación, a la vez que mostraba el sentido de lo corpóreo como algo percedero, al utilizar pelo real.

En *The Art of Falling Apart*, de 1996, muestra una instalación compuesta de varios vídeos a partir de la réplica de su piel, a la que añade una careta con unas orejas de conejo, creando un personaje que gritaba y se arrastraba por el suelo. Ha jugado igualmente en sus videoinstalaciones con relaciones cinematográficas y el teatro de sombras, especialmente, a finales de los años 90, caso de *Faces* de 1999, donde produce sombras generadas por su propio cuerpo, que se proyectan sobre la pared mientras sus manos representan distintos personajes hablando.

Por último, resultan de interés sus *Acciones con moscas*, de 1997, documentadas mediante fotografías y un vídeo, en donde se plantea una acción basada en coger una mosca, atarle un pelo al cuello y dejarla volar, haciendo alusión de este modo al juego infantil, pero desde su lado más perverso y cruel.

Ana Laura Aláez emplea la barra de labios en la fotografía titulada *Sade* de 1999. La artista aparece rodeada de barras de labios, mostrando dichos pintalabios una forma fálica. La obra de esta escultora se mueve cercana al mundo de la moda, siendo ella misma el punto de partida de muchas de sus obras fotográficas o videográficas, de hecho, suele aparecer maquillándose o bailando. En este sentido, le interesan las estrategias de seduc-

FORD: *The Situationist International: A User's Guide*, Black Dog, London, 2004; Stewart HOME: *The Assault on Culture: Utopian currents from Lettrisme to Class War*, Aporia Press and Unpopular Books, London, 1988; Jean-Marc MANDOSIO: *En el caldero de lo negativo*, Pepitas de calabaza, Logroño, 2006; Greil MARCUS: *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1990; Tom MCDONOUGH (ed.): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2004; Sadie PLANT: *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época postmoderna*, Errata Naturae, Madrid, 2008; Mario PERNIOLA: *Los situacionistas. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX*, Acuarela Libros, Madrid, 2008; McKenzie WARK: *50 Years of Recuperation of the Situationist International*, Princeton Architectural Press, New York, 2008.

ción, desde la simulación de identidades falsas hasta un tipo de fantasía cercana a lo ornamental.

En otras ocasiones, en sus esculturas e instalaciones, el ser humano tiende a desaparecer, quedando únicamente sus vestidos y pelucas. Entre sus principales obras, destacan *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, *Pantalón preservativo* y *Cortesana*, todas de 1992, donde juega con propuestas biológicas de referencias táctiles y sexo convulsivo. Ha empleado todo tipo de materiales, como el poliespán, ganchillo, punto y metal, en diferentes esculturas e instalaciones. Para Javier San Martín, “en la obra de Ana Laura hay un juego perverso entre las *distancias* del cuerpo, entre puntos determinados que señalan una búsqueda *emocionada* del sentido: entre la peluca y los zapatos de *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, la cabeza y los pies, entre las chancletas y los preservativos de fantasía, entre la cabeza y el sexo, entre el sexo y los pies. Incluso proximidades o inversiones, también perversas, como en la serie *Bolsos* de 1992. En todo caso, no son comentarios sobre las distancias “sociales” del cuerpo y su circulación, sino sobre la propia *accesibilidad* de cada miembro y, por lo tanto, de cada placer y cada enfermedad.”³¹ El trabajo de esta creadora recorre el cuerpo humano en base a sus distancias y artificialidad, haciendo énfasis en una escultura anatómica, que señala puntos de importancia en relación con su uso y tipología por parte de la cultura contemporánea. Se trata de una simbiosis entre cuerpo y maquillaje, cuerpo y prótesis, natural y artificial.

Txaro Arrazola no trabaja de manera uniforme, sino que plantea diferentes actuaciones, pero conexas entre sí, lo que demuestra un interés por el eclecticismo y la hibridez de técnicas y lenguajes. Hay alusiones corporales físicas y reflexivas en relación a las prácticas domésticas femeninas, para ello, se hace uso del punto de cruz, los patrones de las modistas y el tejido de las medias de nylon. Igualmente, sus objetos se relacionan con prácticas y motivos femeninos como bordar, coser sedas y gasas. De ahí, su relación con las propuestas de Annette Messager, Rosemarie Trockel y el *patterning*. Otras piezas aluden al cuerpo, pero desde el ámbito del vestir, para ello, utiliza objetos cercanos, con clara validez simbólica, como las zapatillas y las telas empleadas para componer la imagen de una mujer. Como bien indica la propia artista: “Todas las revoluciones están hechas. Ya no hay nada que inventar. Todo está felizmente para nosotros, para que lo utilicemos como nos dé la gana, cogiendo de donde queramos. El arte está más vivo que nunca. Fuera de las tradiciones únicas está la libertad, la obra

personal que nos permite niveles de expresión y lectura que la tradición entorpece.”³²

Bene Bergado elabora distintos prototipos de muñecas, como *Tina*, de 1998, el primer prototipo de muñeca surgido, que recrea un juguete personal. Conjunta esculturas, objetos, fotografías digitales e incluso en ocasiones hasta murales de pared, tal y como ocurre con su instalación *La zapatería de Alyx*, de 1999-2000.

Por último, Miren Arenzana comenzó trabajando con artefactos, para posteriormente elaborar propuestas marcadas por otros medios, desde la delineación del diseño hasta la intervención de arte público, acciones interactivas, fotografías y vídeos.

Uno de los ámbitos de mayor interés para los creadores del País Vasco ha sido la búsqueda de diálogos fronterizos entre la pintura y la escultura, especialmente con los trabajos de Juan Pérez Agirregoikoa (Donostia, 1963), Marina Mendieta (Barakaldo, 1974) y Mainer López (Donostia, 1975), quien también ha tratado la relación escultura-arquitectura, al igual que Ibon Garagarza (Getxo, 1975) y David Cívico (Donostia, 1974). Por último, destaca Naia del Castillo (Bilbao, 1975) al analizar las relaciones surgidas entre la fotografía y la escultura.

Juan Pérez Agirregoikoa realiza en su serie pictórica de rombos un conjunto rupturista del cuadro, con cambios sucedidos al girar el soporte rectangular y convertirlo en un rombo. Un trabajo de apariencia deconstructiva, que juega entre la escultura y la pintura, utilizando sarcásticos títulos como *Calzoncillo de arlequín* de 1999.

Marina Mendieta, en *Gimnasia espacial I*, del año 2000, combina aspectos escultóricos con elementos pictóricos. Se trata de un módulo con planos desplegados en ángulo variable, siendo una obra sencilla, clara y con distintas posibilidades compositivas. Entre sus principales intereses, encontramos el análisis del espacio, el orden y el funcionamiento entre escultura y pintura. Desarrolla esculturas casi horizontales, que reposan directamente sobre el suelo. Según anota Xabier Sáenz de Gorbea: “La artista remarca la huella de lo interior, mostrando su pujanza, afirmando la existencia de algo que existe dentro. La obra despide una especial silueta recortada con unos abultamientos que salen del suelo”³³.

Mainer López aborda un campo expandido, que le permite ensanchar los límites y las posibilidades expresivas pictóricas en el ámbito escultórico. La artista ha analizado los límites que sustentan la pintura y la

32 Txaro ARRAZOLA. Texto de la artista en la exposición realizada en la Sala Olaguibel de Vitoria-Gasteiz. También, citado en el texto de José María ESPARTA: Op. cit., pág. 11.

33 Xabier SÁENZ DE GORBEA: *Arte y artistas en el País Vasco 2000*, Editorial: Xabier Sáenz de Gorbea, Bilbao, 2001, pág. 87.

posibilidad de expansión espacial fuera del soporte. En sus trabajos, la pintura se extiende por las paredes en planos de color unitario y puede aparecer en los márgenes de las obras. Por ejemplo, en *Sin título*, del año 2000, la pintura ocupa la parte posterior de un falso muro, quedando escondida al espectador, no obstante, se muestra el color reflejado a modo de gran pantalla monocroma. Esta artista cuestiona el lugar de la pintura, buscando su relación con el espacio que le rodea bajo un tratamiento posminimalista. Como bien afirma Xabier Sáenz de Gorbea: “la pintura es un objeto artístico que tiene sus límites, la artista se aprovecha de ellos, los utiliza y al mismo tiempo les niega, les extiende y les imbrica en el medio. La obra de Maider López tiene distintos niveles de existencia. Es física, dispone de unas cualidades materiales, algo que se transfiere sobre soportes autónomos.... Es rica o cosal, plantea un conjunto coherente de elementos plásticos comparables a los existentes en la realidad, ya que actúa en paralelo a la representación ordinaria de los espacios interiores”³⁴. Maider López juega conceptualmente entre la arquitectura, el lugar y el espacio expositivo, haciendo retornar al espectador a un espacio de diferentes relaciones.

En esta misma línea, encontramos a Ibon Garagarza, que trabaja con las características estéticas de los planos y la arquitectura trazada sobre papel, con su famosa serie *Hiriak* (2008), donde realiza con varillas de acero una serie de planos de diferentes ciudades, que se exponen sobre la pared. Por otro lado, David Cívico en su *Proyecto Red* de 2001 se interesa por la construcción humana en el sentido arquitectónico y del andamiaje.

Por último, Naia del Castillo relata en muchos de sus trabajos la relación de la mujer con el espacio doméstico. Se trata de sentir la casa como un vestido, que se le ajusta al cuerpo, cubriéndola suavemente, pero que restringe sus movimientos y controla su conducta y gestos, tal y como podemos observarlo en *Silla*, de 1999-2000, donde encontramos una antigua silla con un cojín que se convierte en minifalda. Si la mujer quiere sentarse tiene que ponerse dicha minifalda, quedando su cuerpo unido a la silla, objeto que le impide moverse libremente. Frente a la fotografía de una mujer empleando la silla, aparece el propio objeto manipulado.

El arte de acción sigue ocupando un interés notable para los creadores vascos, desde que el artista vizcaíno José Ramón Sainz Morquillas comenzará haciendo uso de este medio a principios de los años ochenta. En cualquier caso, su apuesta se acomete en combinación con soportes objetuales y videográficos, tal y como se puede observar con la princi-

pal representante de este medio Beatriz Silva (Valladolid, 1962) e Inazio Escudero (Bilbao, 1972).

Beatriz Silva es una de las principales representantes del arte de acción, realizando diferentes propuestas como *Comunión con los residuos de la memoria* (con una duración de treinta minutos) de 1991, *A los cuatro elementos. Homenaje a Pekka y Lea* (duración de veinte minutos) de 1992 o *¿Cómo hacer comulgar con Orlando? Variación 2* (de quince minutos aproximadamente) de 1996. Sus performances son definidos por la misma artista de la siguiente manera: “La vida como proceso y el proceso en sí como obra. Obra que es presentación y continuación de un cúmulo de coincidencias provocadas, azar reclamado, sin ninguna determinación previa de los medios. La sugerencia, idea originaria, es quien hace de reclamo. Textos, objetos, imágenes, conservaciones, son fragmentos de realidad que se van asociando con materias, sonidos, movimientos, palabras, hasta configurar una puesta en situación según la viva dinámica de la creación efímera como proceso vital. Las reacciones de los asistentes, la atmósfera generada, la determinación del espacio y cualquier imprevisto que pueda suceder en el contexto de su realización, terminan por definir ese proceso inaprensible.

Como hacedora de procesos que suceden in situ, este intento de reflejar los procesos de los procesos me genera contradicciones, ya que ni siquiera mostrar la obra es posible, si no es a partir de sus residuos-reliquias, de su recuerdo y de su parcial registro. Por ello me he planteado la exposición como un recorrido por toda esta colección de fragmentos, incluyendo además indicaciones sobre la procedencia de datos y elementos previos, encontradas en los archivos de la memoria y en cuadernos de notas.”³⁵

Adentrados en los años 2000, Inazio Escudero registra las acciones mediante el vídeo, caso de *Anplia*, donde el mismo artista mueve la cámara entre micrófonos, guitarras, amplificadores y una batería, para luego ser proyectado lo grabado. El video es resultado del performance, entendiendo que este medio es el lugar de la grabación, pero también de la edición. En este trabajo, el video no explica lo que el performance es, ni esta explica lo que es el vídeo, ya que ambos son diferentes.

Por último, encontramos una serie de creadores que se han interesado por el referente anatómico humano, desde diferentes perspectivas, caso de Javier Pérez (Bilbao, 1968), Iñaki Larrimbe (Vitoria, 1968), Alberto Peral (Bilbao, 1966) y Kiko Miyares (Llanes, 1977).

Además de elaborar dibujos y objetos escultóricos, Javier Pérez ha trabajado en el ámbito de la instalación, la escenografía, el performan-

35 Beatriz SILVA: “Proceso de procesos”. Texto del catálogo *Beatriz Silva. Procesos de Trabajo*, Sala de Exposiciones Rekalde, Bilbao, 1996, sin número de página.

ce y el vídeo. En cualquier caso, su interés, independientemente del medio que se establezca, siempre reside en el cuerpo, que adopta todo un corolario de sustitutos objetuales, como pelucas, esferas de vidrio, lágrimas de cristal, es decir, objetos que funcionan como metáforas de un cuerpo despedazado que anhela reconstruirse. Por ejemplo, en esta misma línea, destacan trabajos como *Camisa de aire*, de 1994, donde un maniquí metálico muestra una camisa blanca con brazos hipertrofiados rematados en dos manos-globos lanzados inconscientemente hacia el aire. En cambio, en *Levista*, de 1998, será el pie el elemento anatómico que aparece fuera de su cuerpo.

Iñaki Larrimbe crea una imagen seductora a modo de árbol, que supura savia, y la cabeza de Eva Lootz, que destila materia gris en forma de mercurio. Igualmente, ha dirigido su interés hacia los rostros y aspectos fisionómicos, realizando algunas esculturas de su cabeza en diversos materiales comestibles, por ejemplo, en la exposición individual *Implusión*, de 1995, presentó tres cabezas en caramelo de fresa, de limón y de piña. Al año siguiente, en el Museo de las Encartaciones de Bilbao, presentó otra cabeza moldeada en caramelo de fresa, dando a entender la rapidez con que la sociedad digiere al artista convertido en un puro objeto de consumo. En otras ocasiones, ha presentado su cabeza en chocolate. Igualmente, encontramos otras alusiones corporales en *El peine de los vientos (2)* de 1994 o *Ataque con cepillo* del mismo año.

Alberto Peral ha empleado diversos soportes figurativos y abstractos. Aunque resulta complejo clasificar su obra, debido a la versatilidad a la que está expuesta, se acerca a composiciones orgánicas, que recrean seres híbridos de anatomía, mediante el uso de la cerámica y el metal, entre otros materiales y estrategias surrealistas. Para finalizar, debemos anotar la obra de Kiko Miyares, asturiano formado y asentado en el País Vasco, que trabaja la talla de madera, creando personajes de un metro de altura, que después son pintados. Desarrolla grupos escultóricos que se mueven entre lo humano y lo trágico, en base a relaciones sobre identidad individual y grupal.

La mayoría de las propuestas artísticas de los noventa no aporta alternativas específicamente nuevas, desde un punto de vista conceptual, estético o ideológico, sino que aparecen como una reinterpretación de lo que se ha estado haciendo desde los años sesenta. Este aspecto ya venía indicado durante los ochenta por la posmodernidad, fenómeno cultural que aunque va remitiendo de manera paulatina desde mediados de los años noventa, deja una serie de secuelas que se observan en el ámbito creativo, como la presencia dominante de la cultura del espectáculo, caracterizada por las leyes del mercado y la industria del museo y la aplicación de los pensamientos posestructuralistas y deconstructivistas.

3. BREVES CONCLUSIONES

Se observa el peso indiscutible de las tecnociencias, desarrollándose de manera autónoma e independiente ante las verdaderas necesidades sociales, de ahí la postura de Jean-François Lyotard en torno a la crisis de la ideología del progreso; el tema del fin de la historia planteado por Vattimo y Fukuyama; la caída de las ideologías por parte de Bell; la fragmentación y desintegración social, así como la crisis de orientación y la pérdida de sentido global de Berger.

La aparición de mujeres artistas se muestra consistente y sólida en los diferentes ámbitos expositivos, observándose un notable interés por la teoría y el discurso crítico, asumiéndose la temática feminista más en clave social y no tanto de género, de hecho, se pasa de la reivindicación a la reflexión crítica sobre el orden o la clase en que son clasificadas las personas. El papel presencial y creador de la mujer ha adquirido un notable peso en el País Vasco, no sólo asumiendo una mayor presencia en las diferentes muestras expositivas, sino en la utilización de los lenguajes más fronterizos.

Tanto internacionalmente como en el contexto vasco, se aprecia un consistente interés por los objetos a modo signos, confirmándose como una tendencia propia y de carácter más acusado en el ámbito español. No obstante, tanto la pintura como la escultura van dejando un mayor protagonismo a medios como la fotografía, el video, el performance y la instalación, que tenderán a agruparse en numerosas ocasiones bajo la video-instalación. En el marco de las instalaciones, se han hecho valer todo tipo de imágenes y materiales, ya que destaca por su versatilidad, cuando es integrado por vídeo, cine, sonido, fotografía y arte objetual, lo que ha empujado a numerosos creadores a trabajar en este marco.

Bajo diferentes soportes, medios y lenguajes, se ha estado abordando durante esta década la problemática del cuerpo, acogiendo su tratamiento un extenso abanico de intencionalidades. En definitiva, junto a este tema, se observa de manera generalizada por parte de los jóvenes creadores posturas analíticas conexas con el propio artista y su microespacio relacional, enmarcándose en valores claramente subjetivos y personalizados. En general, se abordan temáticas de carácter individual, relaciones interpersonales, el deseo y lo puramente emocional. Otra de las características de los noventa, ha sido la preocupación por el límite, tanto entre la vida y el arte, como entre diferentes medios y lenguajes, siendo en cierta manera el reflejo de la conciencia persistente de los propios límites del artista, lo que le conlleva a crear en la frontera.

La actitud artística de las jóvenes generaciones vascas ha demostrado un constante alejamiento respecto a sus señas de identidad, centrándose en una evidente voluntad por romper con el pasado. El artista vasco se alinea con los estilos internacionales, sin ninguna pretensión de mostrar discrepancias ni disonancias geográficas o culturales. Ante la euforia de los ochenta, la siguiente década contextualiza y ordena de manera más ajustada los lenguajes, desvelando objetivos más cercanos y reales rela-

cionados con la cultura visual del cine y la televisión, así como aspectos cercanos al consumo, la publicidad, moda o diseño, tecnología digital, Internet, música juvenil y drogas, etc.

El pulso de la escultura sobre la pintura es bastante fuerte, de hecho, en la Comunidad Autónoma de Euskadi la herencia escultórica mantiene un protagonismo muy significativo, lo que en cierta manera también demuestra un peso de la herencia local más allá de los vaivenes económicos y sociales de tipo internacional. Por otra parte, se apuesta por retomar el aspecto político, aunque de modo diferente a como se utilizó en los setenta, ya que la práctica política resulta menos ácida. De hecho, ahora a los creadores les interesa enfrentarse con la realidad del arte, desde una perspectiva política y cultural, pero sin llegar a manifestarse directamente contra el sistema del arte, siendo su posición más banal que nunca.

El nomadismo entre los artistas vascos resulta una característica evidente, ya que se desplazan en diferentes momentos vitales entre su localidad de origen y otras ciudades. Por otra parte, asumen que su formación profesional pasa por residir durante un tiempo determinado en el extranjero, lográndose esta residencia mediante becas o simplemente ejecutada por iniciativa personal. Este nomadismo no es sólo una característica referencial a su contexto espacial y geográfico, sino que igualmente se observa en la alternancia de los lenguajes empleados, ya que estos son renovados y sustituidos a los pocos años.

El apoyo institucional de carácter autonómico, foral y municipal ha representado una parte nada despreciable para el fomento del arte joven en el País Vasco, a partir de certámenes como *Gure Artea*, *Ertibil-Bizkaia* y el *Anual América de Artes Plásticas*, entre otros muchos. También, se debe destacar la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, siendo un centro de obligada referencia formativa para las jóvenes generaciones de escultores vascos. Gracias a este tejido institucional y educativo, se ha ido gestando un campo favorable para la creación y una dedicación profesional.

Como ya habíamos indicado, la obra de los 90 es deudora en numerosos casos de lo que se había hecho anteriormente, aunque obviamente consigue mantener su perfil de autonomía. Si algo caracteriza al escultor vasco es su eclecticismo en medios y lenguajes, siendo alternados y conjuntados constantemente, tal y como se puede observar en las propuestas de artistas como Itziar Okariz, Juan Carlos Meana, Txaro Arrazola, Koko Rico y Naia del Castillo, entre otros muchos.



1.1-Pablo Milicua - Motorino - Mosaico de objetos sobre motocicleta, 1994.



1.2-Javier Tudela - Catálogo frágil - Estantería de madera, objetos y pasta de modelar, 1994.



1.3-Esteban Torres - Yo y el cubo romántico - Corsés de coche, pieza de escape, fotografía, 1994.



1.4-Javier Pérez - Un pedazo de cielo cristalizado, 2001.



1.5-Javier Pérez - La torre del sonido - 1999.



1.6-Francisco Ruiz Infante - Puertas falsas, 1992.



1.7-Sergio Prego - Tetsuo bound to fail - videoinstalación y performance, 1998.



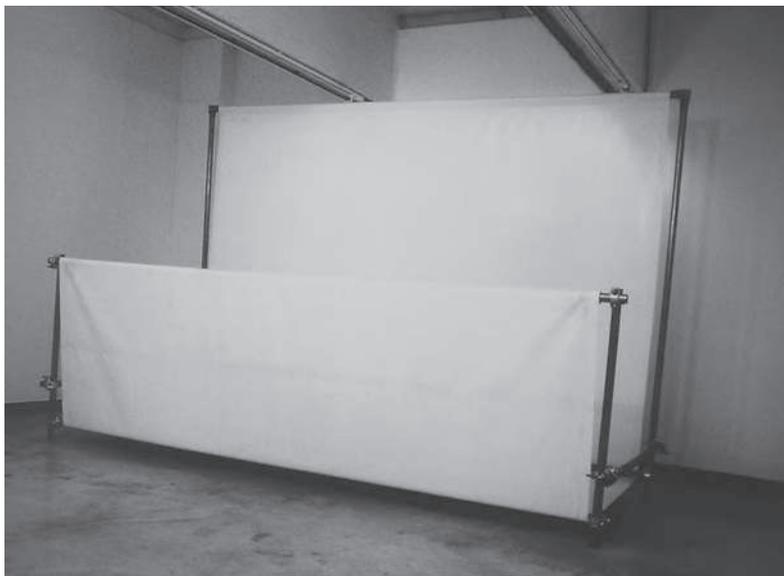
1.8-Jon Mikel Euba - Abierto y boca abajo en Gatika - Videoinstalación, 2000.



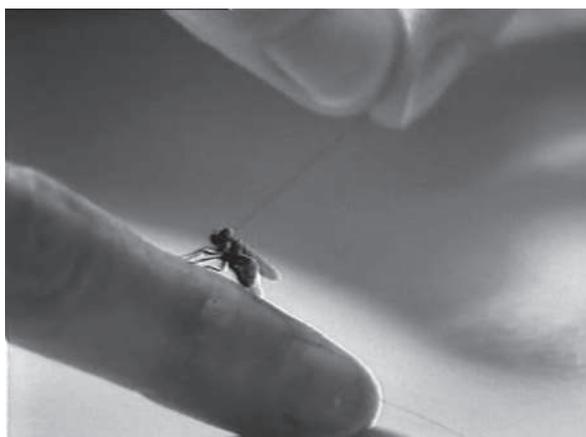
1.9-Koko Rico - Medidas variables - instalación, 1995.



2.0-Iñigo Cabo - Prothese me - 1996.



2.1-Asier Mendizabal - No time for love - videoinstalación, 2000.



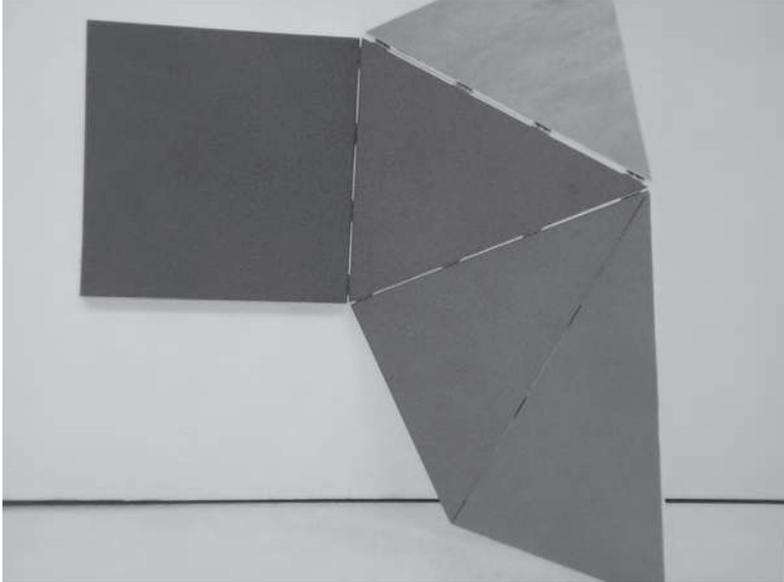
2.2-Itziar Okariz – Acciones con moscas - 1997.



2.3-Ana Laura Aláez - Sade - 1999.



2.4-Bene Bergado - Tina - 1998.



2.5-Juan Pérez Agirregoikoa - Calzoncillo de arlequín - Acrílico y ciamida de amonio sobre madera, 1999.



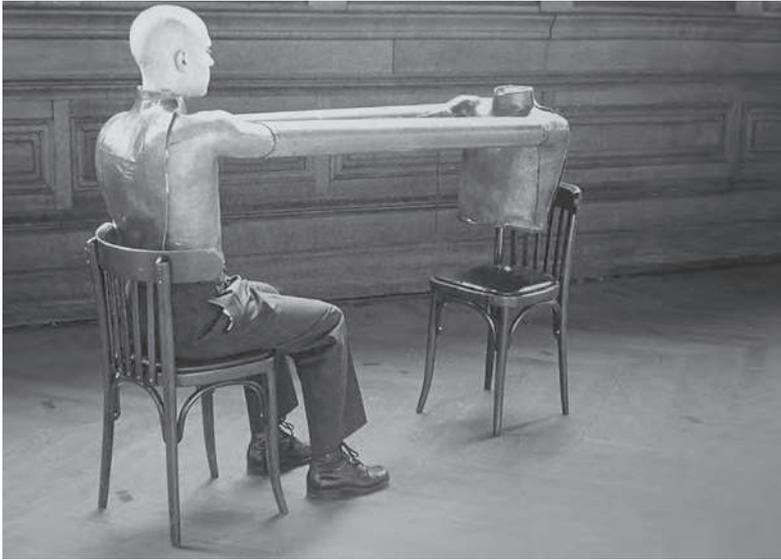
2.6-Marina Mendieta - Gimnasia espacial I - Acrílico sobre lienzo y madera, 2000.



2.7-Mainer López - Sin título - madera y pintura, 1999.



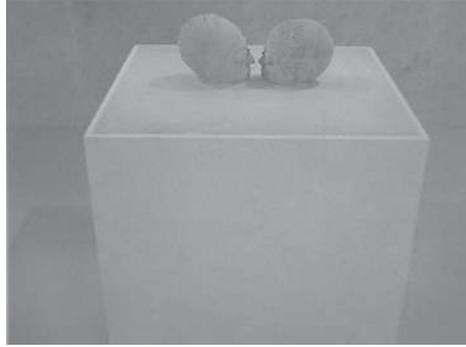
2.8-Naia del Castillo - Espacio doméstico. Silla - Técnica mixta, silla, tapicería y fotografía, 2000.



3.0-Javier Pérez - Diálogo - Cuero, hilo de algodón, velcro y soportes de acero, 1993.



3.1-Iñaki Larrimbe - Mi cara en chocolate - Chocolate, 1995.



3.2-Alberto Peral - Piscina - Escayola, 1994.