

Arteak euskal identitate *bati* forma eman zionean. Kultur politikak, artearen historia eta generoa

Ane Lekuona Mariscal

UPV/EHUKo Artearen eta Musikaren Historia Saileko doktoregaia

Behin Madrildik Donostiarako Blablacar batean nintzela, gidariak galdetu zidan ea banekien zergatik zeuden halako burdinazko eskultura handiak erki-degoko karretera eta kaleetan. Hasiera hau borobiltzeko esan nezake, gainera, Huntza taldearen *Aldapan gora* kantua entzuten zela orduantxe irratian, «gaztainondo eta pago, eskultura arraro» abesten. Hain zuzen, Txillida, Basterretxea edo Oteizaren objektu artistikoak gure paisaiaren eta herri-kulturaren elementu bihurtu dira, gure iruditegi kulturalaren parte. Alabaina, horien kokapena ez da arbitrarioa; garai, desira eta funtzionalitate zehatzekin lotzen direlakoan nago.

Artikulu honen helburua, hain zuzen, hortik doa: Gaur talde artistikoaren partaide izan ziren artisten¹ lengoaia plastikoaren hedatzearen eta Espainiako trantsizio urteetatik aurrerako Eusko Jaurlaritzaren kultur politiken arteko harremana aztertuko dut. Lotura horien arrazoiak eta nondik norakoak identifikatzen saiatuko naiz, eta prozesu horren

eta Euskal Herriko artearen historiaren finkatzearen artean dagoen erlazioa ere kontsideratuko dut. Ikuspegi feminista batetik fenomeno horrek ekarri dituen ondorioen hausnar-ketarekin amaituko dut.

Hortaz, Espainiako trantsiziora egin behar dugu salto. Ja-kina da Francoren heriotzak garai politiko berri bati eman ziola hasiera. Lehen hauteskunde demokratikoetan, EAJk emaitza arrakastatsua lortu zuen, eta 1979an Gernikako Es-tatutua sinatu zen. Gizarte mailan, aldiz, guztiz urte nahasiak izan ziren: alde batetik, ETAk indarkeriaren bidea jarraitu zuen eta gizartea asaldatu zuten gertaera ugari egon ziren. Besteak beste, testuinguru horretan loratu ziren amnistiarako mugimendua eta Askatasunaren Ibilaldia edo bestelako mu-gimendu sozialak. Giro horretan, azken ia berrogei urteetan isilpekoak ziren indar eta ekintza abertzaleek esparru publi-kora egin zuten salto eta gizarteko alderdi guztietan islatu ziren, baita kultura ulertzeko eta kudeatzeko moduan ere. Hain zuzen, Espainiako gobernu zentralak erkidegoari hain-bat eskumen transferitzeari esker, EAEn erakunde publiko eta pribatuak sortu eta berrezartzeko aukerak bideratu ziren. Funtsezko aldaketa izan zen hori, euskal kultura zabaldu, berreskuratu eta defendatzearen alde lan egiteko norabidea ekarri baitzuen. Esate baterako, beste ekimen batzuen artean, elebitasun ofiziala instituzionalizatu zen, Euskaltzaindia edo Eusko Ikaskuntza berrezarri ziren eta HABE institutua sortu zen. Hedabide berriak ere gehitu ziren, hala nola euskarazko programazioa barneratzen zuen Euskal Irrati Telebista edota Euskadiko Orkestra. Arte plastikoaren esparruari dagokionez, erakunde eta programa sustatzaile berriak eratu ziren, En-koari, Kulturgintza eta Faustino Orbegozo Fundazioa, edota Gure Artea lehiaketa, kasu.

Bada, euskal kulturaren babesia beste esparru batzuetan ere islatu zen, esate baterako, herri mailako ikusizko adie-razpenetan. Pixkanaka, hiri eta herrietako espazio publikoak euskal sinboloez hasi ziren apaintzen: ikurrina eta bere kolo-reak, ekilore babeslea, baserri munduko ikonografia, Euskal

Herriko zazpi probintzietako silueta, txalaparta, haritzaren hostoa edo lauburua lurraldeko plazetan zabaltzen joan ziren. Baina kultur giro horrek kutsu euskaldun bera zuten sinbolo berriak sortzea ere bultzatu zuen, edo zaharrak eguneratzea. Fenomeno horren adibide garbia «euskal grafiak» bizi izan zuen berragerpena da, adibidez (Järlehed 2012).

Hala, arte plastikoen alorrean antzeko fenomeno bisuala gertatu zen. Hau da, aurreko hamarkadetan arrakasta handiena lortu zuten euskal artisten hizkuntza plastikoa, pixkanaka, euskal aro demokratiko berriaren ikur bilakatzen hasi zen. Zehazki, eskultura abstraktu geometrikoari egiten diot erreferentzia, Eduardo Txillida, Jorge Oteiza, Nestor Basterretxea edo Remigio Mendibururen lengoaiari. Fenomeno hori agerikoa da 1975etik aurrera sortzaile horiek euskal gizarteko erakunde eta ekimen garrantzitsuenentzat egin zituzten diseinu eta logotipo ugarietarako erreparatzen badiegu. Besteak beste, Euskal Kostalde Ez Nuklear baten defentsaren aldeko logoa, Nazioarteko Amnistiarena, Eusko Ikaskuntzarena, EIA alderdi politikoarena, Bai Euskarari mugimenduarena, Euskal Herriko Unibertsitatearena, Eusko Legebiltzarrarena, eta, urteak aurrera, Kutxa banketxearena, Donostiako Orfeoiarena edo Bertsolari Elkartearena. Era berean, udalen, diputazioen edo Jaurlaritzaren enkargu eta erosketetarako, egile horien eskulturak euskal lurralde barrenean pilatzen joan ziren, gehienak piezek jatorrian zutena baino eskala handiagoan eraikiak.² Modu horretan, bertako hiri eta herrietako kaleak, plazak, parkeak, begiratokiak, errepide nagusiak edo eskualdearentzat historikoki garrantzi sinbolikoa zuten lekuak –Gernika, kasu–³ nortasun ikur berriekin jantzi ziren. Lengoaia plastikoa, ondorioz, euskal nortasunarekin eta aro

Aurreko hamarkadetan
arrakasta handiena lortu
zuten euskal artisten
hizkuntza plastikoa,
pixkanaka, euskal aro
demokratiko berriaren
ikur bilakatzen hasi zen

politiko berriarekin identifikatzen zen iruditegi artistiko gisa barneratu zen. Kontu garrantzitsua dela deritzot; izan ere, frankismoaren amaierarekin euskal iruditegi artistikoak bizi izan zuen plazaratze fenomeno hertsiki lotua dago, alde batetik, kulturaren inguruan agintari politikoek bideratu zuten diskurtsoarekin eta, beste aldetik, legitimatuko zen Euskal Herriko artearen historiarekin, baita ere legitimazio prozesuarekin berarekin ere. Eta, genero ikuspegitik, uste baino ondorio garrantzitsuagoak ekarri ditu prozesu horrek.

Kultur politiken nondik norakoak Espainiako trantsizioan

Demokraziaren iristearekin, euskal esparru politikoak garrantzi berezia eskaini zion kulturaren arloari. Hala ere, hori ez zen fenomeno isolatua izan, Espainiako trantsizio urteetako bereizgarria izan zen. Giulia Quaggiok (2011) aztertu bezala, gobernu sozialista berriak kultura eta arteen alorra esentzia demokratikoaren adierazpen goren modura aurkeztu zuen, herritarrek agertoki publikoa eta eskubide zibilak berreskuratu ahal izateko irtenbide hoberen modura. Gainera, kulturarako hurbilpen horrek identitate demokratiko berri bat berreraikitze aukera eskaini zuen; hau da, atzeratua, kulturalki isolatua eta gainerako herrialde europarretatik desberdina zen Francoren Espainia atzean utzi eta nortasun 'hobetu' bat josteko bidea zirudien. Hala, estatuko gune desberdinetan kultura eta artearekiko begirada bera errepikatu zen. Eta, batik bat Euskadin eta Katalunian, politika nazionalisten alde egin zuten eskualdeetan, kulturaren esparrua identitate zapalduak berrindartzeko ekintza eremua izan zen (Marzo eta Badía 2006).

Euskadiko testuinguru politikoari begira, gogoan izan behar dugu alderdi jeltzaleak diktaduraren amaierarekin aurre egin behar izan zion funtsezko kontu bat Sabin Aranaren doktrina identitarioaren parametro arrazista eta esentzialista gainditzea izan zela. Hala, behar hori gainditzeko, alderdiak

eman zuen erantzuna zera izan zen: ordutik aurrera, euskal nazioa egiaz definitzen zuena komunitateak partekatzen zuen kultura izango zen. Irizpide aldaketa horri esker, identitate nazionala –ideologia abertzale ororen funtsa– parametro integratzaile batean oinarritu zen: nahi zuen edonork aukera zuen bertan barneratzeko (Montero 2015). Hortaz, EAJren diskurtso berriarentzat kultura baldin baten euskal nortasuna definitzen zuen irizpidea, horrek bere jatorri historikoa-rekin izan behar zuen zerikusia, nahitaez. Sabin Aranaren diskurtsoari jarraituta, iragana baitzen euskal komunitateari forma ematen zion funtsa, baita orainaldia eta etorkizuna batzen zituen giltzarria ere (Landaberea 2016). Horregatik, frankismoak suposatu zuen arrakala gainditzeko, lurraldeko ondare historiko eta kulturala berreskuratu eta eguneratzea panorama berriaren premia kolektibo gisa aurkeztu zen. Gainera, iraganaren berreskurapen horri esker, bereizgarri historiko, linguistiko eta kultural propioak gorde zituen herri euskaldunaren existentzia ziurtatu egiten zen; alegia, nazionalismoaren printzipioak bermatzen ziren.

Era berean, ondare zehatz hori suspertzeak komunitateak eta bertako herritarrek partekatzen zituzten ezaugarriak zein ziren zehazten laguntzen zuen. Hala ere, Manuel Monterok (2015) azpimarratu bezala, euskararen inguruko aipamenez gain, maila praktikoan ia ez zen zehaztu bereizgarri horiek zein ziren. Hau da, euskal kultura zer ezaugarri osatzen zuten ez zen zehaztu EAJren diskurtsoan. Alderantziz ere: ezezkoaren logikapean oinarritu zen. Euskal kultura ‘bestearen’ kontra definitzen zen, ez zenak gorpuzten zuen. Hala, premisa hori aurrera eramateko, garbiketaren ideia erabili zen. Hau da, berezkozat jo ziren edo adostu ziren nortasun markak nabarmendu ziren, eta iruditegi horretan sartzen ez zirenak, berriz, baztertu.

Bestalde, EAJk ondare historiko eta kulturala berreskuratzearen alde erakutsi zuen jarrerak alderdiari aukerak eman zizkion orduko testuinguru politiko korapilatsuan irudi duin eta zehatz bat josteko. Zehazki, frankismoaren aurka luze

Premisa beretik abiatu ziren arren, Euskadin trantsizio urteetan kulturaren eta artearen arloa artikulatzeko bideak ez zuen gobernu sozialistak hartutako norabide bera izan

borrokatu zuen eta Errepublikaren lagun izan zen alderdi leialaren eitea zen hori. Modu horretan, gainera, testuinguruan sortzen zihoazen alderdi gazteekiko sinesgarritasuna lortzen zuen alderdiak (Arrieta Alberdi 2012). Hortaz, iragan kulturala berreskuratzeko joera tresna politikoa ere izan zen. Alde batetik, subiranotasun nazionala eta autodeterminazioaren saiakera egiteko baliabidea izan zen, eta, bestetik, herritarrek autoritatearen narratibak barneratzeko bidea.

Modernitatea eta tradizioa uztartu zituen iruditegi artistikoa

Premisa beretik abiatu ziren arren, Euskadin trantsizio urteetan kulturaren eta artearen arloa artikulatzeko bideak ez zuen gobernu sozialistak hartutako norabide bera izan. Hau da, helburu bera lortzearren –iruditegi artistiko eta kulturalaren bidez nazioarte mailan gizarte ireki eta eguneratua zuen herrialde gisa aurkeztea–, bide ezberdinak hartu ziren. Gobernu zentralarentzat, kultura modernoaren ideia ez zen abangoardia hitzarekin lotu, hura zaharregizat edo militanttegitzat hartu zelako (Marzo eta Badía 2006). Aldiz, euskal agintariak alderantzizko parametroetan oinarritu ziren aro berriaren irudia eraikitzeke orduan: Euskal Herriaren iraganera jo zen. Izan ere, begirada horri esker, aro demokratiko berria aurkeztuko zuen irudi plastikoak diskurtso abertzalearen oinarrizko printzipioak integra zitzakeen: euskal gizartearen eta kulturaren irudi eguneratu, ireki eta moderno azalartzea eta, aldi berean, nazioaren sustrai edo tradizio historikoei erreferentzia egitea. Hain zuzen, Gaur talde artistikoko kideek eta horien lengoaiak printzipio horiek bereganatzen zituzten.

Hain zuzen, 1966ko Euskal Eskola mugimendu artistikoaren parte izan ziren gainerako azpitaldeek ez bezala, Gipuzkoako Gaur kolektiboak nahiko lengoiaia plastiko homogeneo eta identifikagarria izan zuen;⁴ abstrakzioa lehenetsi zuten eta, bereziki, joera geometrikoak eta eskulturak presentzia handia izan zuten. Aurretik aipatu bezala, agintariak eskualdeko identitatearen sostengu berria kultura zela adostu arren, ez zen zehaztu euskal kulturaren bereizgarriak zein ziren: ez zenaren aurka definitu zen. Hala, abstrakzio geometrikoaren lengoaiak zehaztugabetasun horri erantzuteko aukera eskaintzen zuen. Izan ere, estatu mailako berrogeita hamarreko hamarkadako arte kritikak abstrakzioaren irakurketa apolitikoa orokortu zuen eta, ondorioz, interpretazio askotarikoak jaso zitzaizkeen plastika ireki gisa jaso zen abstrakzioa. Bestetik, hirurogeiko hamarkadatik aurrera, Oteiza eta inguruko artistek euskal kulturarekiko erakutsi zuten interes eta inplikazioarengatik, frankismoaren amaieratik aurrera eta, batez ere, trantsizio urteetan, beren lanak begirada abertzaletik hasi ziren irakurtzen eta balioztatzen. Modu horretan, Gaur taldearen partaide izan ziren artisten lengoaiak bi baldintza horiek elkartzen zituen. Alde batetik, kontu existentzialista, unibertsal eta metafisikoekin lotzen zen estiloz hartu zen eta, aldi berean, tokikoarekin, euskal iraganarekin uztartzen zen artetzat.

Hortaz, irudi ezin aproposagoa zirudien aro demokratiko euskal erakundeak nazioarteko esparrura proiektatzeko desirari forma emateko. Hau da, alde batetik, abstrakzioari egokitu zitzaion izaera irekiari esker, bat zetorren iruditegi horretan islatuta edo identifikatuta ikusi nahi zuen orok aukera hori izateko premiarekin. Bestetik, tokikoa maila globalarekin uztartzeko desira ere betetzen zuen. Izan ere, EAJren diskurtsoan, Europako dinamiketan parte hartzeko borondatea konstante bat izan zen, Europako Batasunak espazio berri bat suposatzen baitzuen alderdiaren asmo abertzaleentzat. Baina, gainera, lengoiaia plastiko horren erabilerak euskal kulturari forma bisuala emateko ere balio zuen. ‘Beste’

horren aurrean definitzeko hautuari jarraiki, burdinazko edo harrizko eskultura abstraktu geometrikoak gai ziren espainiar iruditegi pasiotsu, barroko eta zaratatsutik bereizteko eta identitate berri bati gorputza emateko: hoztasunarekin, seriotasunarekin, razionaltasunarekin edo gogortasunarekin lotzen zen identitate bat.

Diskurtsoen barneratzea

Esan bezala, hauxe da artikulu honen hipotesia: Gaur taldeko artista famatuena iruditegia euskal identitatearen parte bilatzeko prozesuak garai zehatz bateko desira eta behar politikoen harremana duela, eta fenomeno horrek ondorio erabakigarriak ekarri dituela. Alabaina, horretarako aintzat hartu beharreko galdera bat hauxe litzateke: nola bihurtu zen artista protagonista horien iruditegi artistikoa euskal identitatearen ikur? Nola barneratu eta bereganatu zuen euskal komunitateak iruditegi artistiko hori?

Euskal Herriko artearen historiako liburuetan edo artista ezagunen ibilaldiak landu dituzten obretan, oro har, galdera horri honela erantzun zaio: 1970eko hamarkadatik aurrera euskal gizarteak iruditegi hori berezkitzat hartzea, artistek behar kolektibo hori entzuteko izan zuten gaitasun eta egokitasunari dagokio. Hau da, Mendebaldeko artearen historian sekulako pisua duen artista-jeinuaren kategoriarekin azaldu izan da fenomeno.

Beste irakurketa bat proposatzen dut oraingoan, eta, horretarako, kontuan hartu beharreko faktore bat honakoa da: iruditegiaren ezarpena ez zela diskurtso politikotik inposatutako elementutzat jo, baizik eta herri eremutik zetorren adierazpen gisa ulertu zela. Hain zuzen, diktadura urteetan nazioartean arrakasta lortu zuten eta euskal kulturaren alde egin zuten artista horiek, demokraziaren ezarpenetik aurrera, pixkanaka, babes instituzionala jasotzen hasi ziren. Artista horien obrak espazio publikoan kokatzen hasi ziren,⁵ herrialdeko arte areto zein museo nagusietan beren lanak

erosten hasi ziren eta horien erakusketek ere gora egin zuten nabarmenki. Aldi berean, aurretik komentatu moduan, artista horiek herri mugimenduen aldeko ekintzetan parte hartzen jarraitu zuten. Hori dela eta, instituzio eta herri mailan babesa jaso zuten figurak izan ziren.

Gauzak horrela, kontaktaren egituratze eta barneratzearen inguruan proposatzen dudan irakurketa zera da: frankismoaren amaierarekin gizartean bilatu zen helburu edo desira orokorra Francoren diktaduraren behin betiko gainditzea eta euskal gizarte berritua altxatzea izan zenez, prozesu horretan parte hartu zuten agenteen indarrak uztartu egin ziren, horien jatorria eta izaera desberdinak ziren arren. Indar instituzional zein herrikoiek edo indibidual zein kolektiboek desira amankomun baten alde egin zuten lan. Panorama horretara hurbiltzeko, lagungarria deritzot Antonio Gramsci teorialari marxistaren printzipioak kontuan izatea; hau da, ulertzea kulturaren espazioa borrokaleku edo eztabaida gunea dela beti. Indar heterogeneo eta zatituek, menderatzaile eta mendekoek beraien artean borrokatu edo lehia egiten dutela hegemoniaren bila. Begirada horren baitan errazagoa da ulertzea, batetik, demokraziaren etorrerarekin, ordura arte kutsu disidentea izan zuten herri mailako ahaleginek komunitateko espazio publiko eta ordezkagarrietara iritsi nahi izan zutela, eta, bestetik, botere instituzionalek behe mailako indar eta energia berritzaile horiek bereganatzeko borondatea izan zutela.

Ikasitako historietatik askatzeko premia

Arte historialariaren begiradatik, ezinbestekoa deritzot galdetzeari zein lotura dagoen Gaur taldeko artisten iruditegi artistikoak bizi izan zuen hedatze fenomenoaren eta Euskal Herriko artearen historiaren artean. Izan ere, Espainiako gerratik aurreragoko Euskal Herriko artearen historia ere, oro har, demokraziaren etorrerarekin hasi zen idazten; alegia, orain arte erreparatu diogun testuinguru soziopolitiko

berean. Horregatik, finkatzen zihoan lurraldeko artearen kontaketa historikoa ere gizarte mailan gertatu ziren pultsio eta desira horien fruitua eta isla izan zen, baita ere orduko genero egiturena. Adibidez, demokraziarekin, euskal kulturaren inguruan mintzatzen zen arte kritika eta literaturak gora egin zuen; eta idatzi horiek zuten idaztankerari begiratu gero, hiru estiloren nahasketa identifikatu zitekeen: joera abertzalea, marxista edo soziologikoa eta Oteizaren idatzien eragina zuen estilo filosofiko-antropologikoa. Esan bezala, gizarte mailan bizi ziren energien isla ziren idatzi horiek (Lekuona 2020). Bestalde, artistek berek burutu zituzten idatziek ere eragin handia izan zuten kontaketa horri forma ematean, eta beren buruak legitimatzeko bidea ere izan zitzaien. Hori dela eta, eratzen zihoan narrazioan hobetsi ziren artistak beren ibilbidean diktaduraren aurkako jarrera erakutsi zutenak edota euskal kulturaren alde egin zutenak izan ziren. Norabide berean, taldekatze artistikoak edo horien saiakerak bereziki ongi zetozen euskal iragan artistikoaren inguruan eman nahi zen irudi edo definizio horrekin. Hori dela eta, Arantzazuko basilikaren proiektua, Bizkaiko Estampa Popular taldea edo Euskal Eskola mugimendua kontaktaren ardatz garrantzitsuak bihurtu ziren, eta protagonistak Oteiza, Txillida, Basterretxea edo Ibarrola artistak izan ziren, besteak beste. Hau da, ustez berezkoa zitzaion esentzia antifrankista eta borrokalaria zuen Euskal Herriko artearen historia bat joan zen errotzen, data, protagonista eta gertakizun mugarriak zituen kontaketa bat.

Historia nola errotu zen galderari erantzuteko, kontuan izan behar dugu, urteak aurrera egin ahala, arte kritikan hasi ziren arte historialari horietariko asko, ondoren, erakundeetara pasa zirela: unibertsitateko irakasle edo erkidegoko museo eta arte areto garrantzitsuetako zuzendaritza postuetara igo ziren. Era berean, lurraldeko museo garrantzitsuen bildumatze eta erakusketa politikak ezinbestekoak izan ziren kontaktaren legitimazio prozesu horretan; Arte Ederren Fakultateak edo Arteleku espazioak bitartekaritza

lan esanguratsua egin zuten hurrengo belaunaldietako artistengan, eta, bestetik, ikusi bezala, Gaur taldeko kideen iruditegi artistikoaren hedatzea gertatu zen. Elementu guztiak diskurtso zehatz baten ezartze eta bermatzearen lekuko eta partaide izan ziren. Esan dezakegu, ondorioz, hamarkada gutxitan xx. mendeko Euskal Herriko artearen historiak legitimazio prozesu garbia bizi izan zuela eta kontaketa objektibo eta bakarraren irudia irabazi zuela (Lekuona 2021).

Aitzitik, feminismoen ekarpen garrantzitsuenetako bat objektiboak diruditen diskurtsoak zalantzan jartzea da. Kasu honetan, ikusi dugu Gaur taldeko kideen iruditegi artistikoak bizi izan zuen hedatze prozesuak garaiko agintari politikoaren diskurtsoarekin harremana baduela eta, aldi berean, eskutik doala Euskal Herriko artearen historiaren errotzarekin. Hala, begirada feministek ahalbidetzen duten posizio kritikoaz baliatuta, uste dut fenomeno beraren aurrean beste galdera batzuk plazaratu behar ditugula. Esaterako, iruditegi artistiko hori identitate euskaldunari forma emateko gai izan bazen, identitate horren atzean zein gorputz zegoen? Zein lotura dago historia legitimatuaren eta iraganeko emakume artisten ezagutza faltaren artean? Zein gauza bera iruditegi horren eskutik joan zen artearen historiarekin. Zein lotura dago historia legitimatuaren eta iraganeko emakume artisten ezagutza faltaren artean?

Bi galdera horiek elementu komun bat dute, azken finean, jasotako oroimen beraren adar ezberdinak direlako. Alegia, jaso dugun herentzia kultural zein artistikoaren ardatza gizona izan da. Adibidez, ikusi dugun moduan, Espainiako trantsizioko kultur politikagintzan euskal kulturari irudi edo

Iruditegi artistiko hori identitate euskaldunari forma emateko gai izan bazen, identitate horren atzean zein gorputz zegoen? Zein lotura dago historia legitimatuaren eta iraganeko emakume artisten ezagutza faltaren artean?

forma bat ematea premia garrantzitsua izan zen, eta horretarako erabili zen estrategia iruditegi espainiarraren kontra egitea izan zen. Alabaina, gorpuzkera hori, ezinbestean, balio eta ideia batzuekin lotzen zen, zehaztu zen iruditegi artistikoan agerikoa zen moduan. Hau da, Oteiza, Txillida edo Basterretxearen eskultura abstraktu-geometrikoek hispanitate estereotipatutik aldentzeko aukera ematen zuten moduan, obra horiek euskal identitateari izaera, irudi eta balio zehatzak gehitzen zizkioten, besteak beste, hoztasunarena, arrazoimenarena, kontrolarena edo seriotasunarena. Ondorioz, Mendebaldeko pentsamendu dikotomikoaren tradizioan gizontasunaren balioekin lotzen ziren berberak ziren euskalduntasunari erreferentzia egin zioten ideiak. Hau da, iruditegi femeninoarekin lotu izan diren pasioaren, sentiberatasunaren edo goxotasunaren kontrakoa zen euskaldunari zegokion ideala.

Gainera, artelan horien teknika eta materialek are gehiago azpimarratzen zuten egiaz iruditegi artistiko horrek berreskuratu nahi zuen euskal kultura ez zela unibertsala, baizik eta gizonari egiten ziola erreferentzia. Adibidez, burdinaren eta burdinolaren teknikak lurraldeko industria tradizioari egiten zion aipamena. Harria eta egurra ere, eskualdeko paisaia naturalari eta historiaurreko megalitoei erreferentzia egiteaz gain, gizasemeen tradizioarekin lotzen ziren, adibidez, zurgintza edo errementaritzaren ogibidearekin, baserri munduko kirol eta tradizioekin, aizkolaritza edo harri jasotzearekin. Bestetik, haritzaren erabilerak, besteak beste, Gernikako arbolaren sinbologiari egiten zion aipamena; Euskal Herriko zuhaitz mitifikatuena izanik, nazioaren *pater* 'aita' konnotazioa gehitu izan zaio haritzari, bere adarretatik herriaren leinua loratzen dela. Gainera, material gogor horien langintzak obren karga maskulinoa areagotzen zuen; indar, ausardia eta zuhurtasunaren balioak gehitzen zitzaizkien obrei, baita euskal artisten irudiari ere. Alegia, material eta prozedura horiek guztiek gizonen kulturari egiten zioten aipamena. Beraz, euskal identitatearen isla izan nahi zuen

iruditegi artistikoa, egiaz, ez zen neutrala, baizik eta gizontasun heterosexualaren irudiaren baitan gorpuztu zen. Ondorioz, inkontzienteki bazen ere, euskal identitate edo ideal horrekin bat ez zihoan komunitateko pertsona ororen aukera bakarra 'beste' horretan islatua sentitzea izan da, 'beste' horren historian eta irudian.

Proposatutako bigarren galderaren erantzunak erabateko lotura du azken ideia horrekin. Izan ere, Euskal Herriko artearen historiaren ardatza ere gizona izan da. Esan bezala, trantsizioko urteetatik aurrera Euskal Herriko arteaz mintzatzen zen literaturak gora egin zuen, eta bertan gehien baloratu ziren arte eta artistak disidentzia politikoarekin nolabaiteko lotura zuten horiek izan ziren. Borroka anti-frankista eta euskal kultura berrindartzeko interesa, ustez, euskal artistek berezkoa zuten izaera politikoarekin lotu zen, eta hura balioztatu zen oroimen kolektiboa josteko orduan. Diktaduratik demokraziarako aurrerapausoa garapen plastikoaren azalpen berarekin lotu zen, biak modernitatearen garapenaren adibide zirelakoan. Hori dela eta, euskal artista-
ren irudi zehatz bat elikatu zen: ausardiaren, gogortasunaren, konpromiso politikoaren eta akzioaren balioak berezkoak zituen gizasemearena. Beraz, esan daiteke Espainiako gerratik aurreragoko Euskal Herriko artearen historia gizotasunaren irudiaren baitan eta haren balioetan oinarritu zela, eta historiaren forma horrek erabateko eragina izan duela iragan kulturalako oroimenean emakume artisten eza-gutzarik ez izatean.

Hau da, emakume artistek beren testuinguruan bizi izan zituzten oztopo praktiko eta sinbolikoez gain, kontaktaren izaera androzentrikoa ere eragile izan da iraganeko emakumeen sormen artistikoa marjinetan uzteko orduan. Esate baterako, narrazioaren logika androzentrikoaren ondorioz, tradizionalki feminitateari egokitu zitzaizkion lore, paisaia eta natura hilen irudikapen figuratiboak, adibidez, bigarren mailako artetzat jo ziren, irakurketa apolitiko eta estetizistak bakarrik jaso zitzaizkien obren modura. Eta, aldi berean,

printzipio feminista edo profeministatzat jo ditzakegun kontuak landu zituzten artisten lanak ez ziren kontu sozial edo politikotzat jo garai hartan, eta, ondorioz, horiek ere jaso dugun oroimen kolektibotik kanpo geratu ziren.

Hortaz, gure oroimen kolektibo kultural eta bisuala Espainiako trantsizioko urteetan zehaztu ziren kultur politiken eta norabide teorikoen emaitza dela ondorioztatu dezakegu. Frankismoa gainditu zuen euskal kultura iraunkor zein modernoa jarri nahi izan zen diskurtsoaren erdigunean, eta, horretarako, historia eta iruditegi kulturalen berreskuratzea ezinbesteko erremintak izan ziren. Alabaina, unibertsaltasuna

Gure oroimen kolektibo kultural eta bisuala Espainiako trantsizioko urteetan zehaztu ziren kultur politiken eta norabide teorikoen emaitza dela ondorioztatu dezakegu

na eta objektibitatea helburu baziren ere, gizona izan zen lurraldearen oroimen artistiko horren ardatza. Horregatik guztiagatik, gizon heterosexual zuriak ez garen herritar guztiok 'beste' horren iruditegian eta historian babestu eta islatu behar izan dugu. Horregatik da garrantzitsua jaso ditugun historiak zalantzan jartzea, horiei balioa ematen

dieten irizpideen atzean zein parametro dauden galdetzea eta horiek bistaratzea. Izan ere, jasotako historien zama subjektiboa ikusgarri bihurtzean, beren izaera partziala onartzen dugu, eta, beraz, beste historiak berreskuratu, balioztatu eta gure egiteko aukerak irekitzen dira. Azken finean, komunitatea osatzen dugun gizabanako ezberdinak identifikatuak senti daitezkeen historiak berreskuratzea berdintasunaren alde egitea da, baita jasotako indarkeria historikoak erreparatzearen aldeko apustua egitea ere. 🍷

Oharrak

1. Amable Arias, Rafael Ruiz Balerdi, Nestor Basterretxea, Eduardo Txillida, Remigio Mendiburu, Jorge Oteiza, Jose Antonio Sistiaga eta Jose Luis Zumetak osatu zuten taldea.
2. Adibide gisa: *Herri txistu otza* (Remigio Mendiburu, 1975, Donostia, enkargu pribatua), *Haizearen orrazia* (Eduardo Txillida, 1976, Donostia, artistak udalerriri egindako dohaintza), *Amildegiko zarata* eta *Amildegiko haizea* (Remigio Mendiburu, 1977, Donostia, Gipuzkoako Aurrezki Kutxa). Baita urbanismo edo arkitektura proiektuak ere: Gasteizko Foru Plaza (Eduardo Txillidaren parte hartzea, 1979, Gasteiz, Arabako Foru Aldundia), *Bakearen usoa* (Nestor Basterretxea, 1988, Donostia, Donostiako Udala), *Bizkaia. Burdinezko olatu bat* (Nestor Basterretxea, 1989, Leioa-Getxo, Bizkaiko Foru Aldundia), *Flemingi eskainitako monumentua* (Eduardo Txillida, 1990, Donostia, Donostiako Udala), *Burdinari gorazarrea III* (Eduardo Txillida, 1991, Bilbo, BBV), Arriaran urtegiko dekorazioa (Nestor Basterretxea, 1994, Beasain, Gipuzkoako Foru Aldundia), *Askatasuna biribil zabaltzen da* (Nestor Basterretxea, 1994, Gasteiz, artistak udalerriri egindako dohaintza), *Bakearen gurutzea* (Eduardo Txillida, 1997, Donostia, artistak hiriko Artzain Onaren elizari egindako dohaintza), *Txopitea eta bakea* (Jorge Oteiza, 1998, Eibar, Eibarko Udala), *Pietatea* (Jorge Oteiza, 1999, Donostia, Donostiako Udala), *Bertsolaritzari omenaldia* (Jorge Oteiza, 1999, Zarautz, Eusko Jaurlaritza) edo *Mi siesta* (Jorge Oteiza, 1999, Zarautz, artistak Joseba Garateri egindako dohaintza).
3. Eduardo Txillida, *Gure aitaren etxean*, 1988, Gernika, Eusko Jaurlaritzaren enkargua.
4. Euskal Eskola mugimendua (1966) artearen bidez euskal kultura sustatzeko helburua izan zuen inizatiba artistikoa izan zen. Probinzia bakoitzeko azpialde bana osatu nahi izan zen: Gaur Gipuzkoan, Emen Bizkaian, Orain Araban eta Danok Nafarroan, nahiz eta azken hori ez zen gorpuztu. Guztien artean, talde gipuzkoarrak izan zuen ibilaldi emankorra, 1969an desegin zen arte.
5. Irakurketa orokor honetan, Jorge Oteiza salbuespen kasua da; izan ere, artista EAEko agintari eta erakunde publikoekiko oso kritikoa izan zen. Horren adibide garbia da bere ondarea Nafarroako Gobernuari eman izana. Hori dela eta, XXI. mendeko lehen hamarkadaraino itxaron behar izan zen EAEko lurraldean artista oriotarraren lanak ugaritzeko.

Bibliografia

- Arrieta Alberdi, L. (2012): 'Por los derechos del pueblo vasco. El PNV en la Transición (1975-1980)', *Historia del presente* 19, 39-52.
- Järlehed, J. (2012): 'La letra vasca. Tradición inventada, nacionalismo y mercantilización en el paisaje lingüístico en Euskal Herria', in T. Fernández Ulloa (arg.): *Ideology, Politics and Demands in Spanish Language, Literature and Film*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 334-357.
- Landaberea, E. (2016): *Los «nosotros» en la transición. Memoria e identidad en las cuatro principales culturas políticas del País Vasco (1975-1980)*, Madril, Tecnos.
- Lekuona Mariscal, A. (2020): "Entrada denegada. Revisión feminista de la crítica y escritura del arte del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco", in E. M. Ramos Frendo (zuz.): *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, Sevilla, Arcibel, 252-265.
- (2021): 'El imaginario artístico de 'lo vasco'. Prácticas y políticas culturales a finales del siglo XX', *Revista Historia Autónoma* 18, 165-182.
- Marzo, J. L.; Badía, T. (2006): 'Las políticas culturales en el estado español (1985-2005)' (www.soymenos.net/politica_espanya.pdf).
- Montero, M. (2015): 'La reformulación identitaria del nacionalismo vasco. La ideología del PNV tras la dictadura franquista', *Historia Actual Online* 38(3), 7-21.
- Quaggio, G. (2011): 'Política cultural y transición a la democracia: el caso del Ministerio de Cultura UCD (1977-1982)', *Historia del presente* 17, 109-125.