



Jesús Uriarte

157-169

MIREN JAIO
DANIEL LLARÍA

Guadalupe
Echevarria
espíritu
de aventura

La trayectoria profesional de Guadalupe Echevarria (Bilbao, 1948) es inseparable de su itinerario vital. Echevarria ha trabajado siempre dentro de los márgenes de la institución (la organización política, el museo, la escuela de arte), y siempre lo ha hecho con actitud amateur e indisciplinada. Esto le ha permitido pensar la institución como espacio de posibilidad y encuentro, explorar sus límites. La conversación que sigue —mantenida por vídeo-conferencia los días 23 y 25 de abril de 2020 durante el confinamiento debido a la crisis sanitaria del COVID-19—, visita algunos de los hitos de una biografía que atraviesa distintos momentos de la historia reciente. Un itinerario influido por las perspectivas abiertas por el feminismo y la práctica de los artistas.

GE Guadalupe Echevarria
MJ Miren Jaio
DL Daniel Llaría

- DL Hola, ¿cómo estamos?
- GE Yo encantada de estar aquí sola. Mi cuidadora viene de vez en cuando.
- MJ ¿Sales a la calle?
- GE Soy persona de riesgo y no puedo. El otro día salí. Abrí la puerta de la casa y creí que me moría: el aire, la atmósfera... Era una cosa increíble.
- MJ Por cierto, tendrías que escribir un libro sobre tu vida.
- GE Me gustaría, pero escribo mal. Tengo tres lenguas en la cabeza.
- DL ¿Te sientes más cómoda hablando en francés?
- GE Mucho más. Además, sigo teniendo allí muchos amigos. Amigas, sobre todo. La verdad es que me es necesario hablar con ellos, y lo hago en francés.

1991-2013

- MJ Nos gustaría empezar por tu experiencia como directora durante 22 años de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos ¿Cómo fuiste a parar allí en 1991?
- GE Fue a través de un encuentro casual con Jean-Louis Froment, director del CAPC,¹ que me dijo: «Está libre esta plaza, ¿te interesa?». No me lo pensé dos veces —lo monstruosa que podía llegar a ser—, dije sí inmediatamente. Era algo nuevo para mí, un terreno que

no conocía: una ciudad pequeña, una institución francesa con su burocracia, una escuela de arte de la que, que yo supiera, no había salido un solo artista... Era un trabajo titánico, pero allí me fui. Me hice muchas ilusiones. Es así como funciono. Me ilusiono.

Antes de iniciar el proyecto de la Escuela, visité muchísimas escuelas: las inglesas, también CalArts en Los Ángeles... Me interesaban las inglesas por la importancia que le concedían al taller, a que los estudiantes produjeran. Entendían la escuela como una fábrica, y contaban con una estructura organizativa y unos medios de producción que lo hacían posible. En ese sentido, la anglosajona es una tradición del hacer, frente a la tradición francesa, que prioriza la idea. Las escuelas de Arte inglesas también me interesaban porque en los años sesenta salieron de ahí grandes músicos —Mick Jagger, David Bowie, Bryan Ferry... — con una conciencia clara de qué es tener «actitud».

- DL La Escuela, ¿estaba muy anquilosada en un modelo cercano a la Academia del XIX?
- GE Era un mamotreto: arquitectura del siglo XIX, pocos talleres técnicos, poca visión internacional... No tenía medios, yo estaba convencida de que había posibilidades, e iniciamos un proyecto nuevo. Había una generación de profesores que querían hacer cosas. Yo llegaba alimentada por la noción de la transversalidad, presente entre los artistas y los intelectuales, en las cosas que leía de Émile

Durkheim, Gabriel Tarde, Jean-François Lyotard... El proyecto hacía desaparecer la noción de departamento, de disciplina. En la escuela, pasamos de tres departamentos a dos. Suprimimos comunicación —que se había quedado anclado en los años setenta— y mantuvimos arte y diseño. Y, en medio de todo, estaba el taller. Eran talleres temáticos y temporales.

Hubo una pelea de entrada mayestática: broncas, profesores que se quejaban, periódicos de por medio... Me llamaban Superecheverría, por Superlópez.² Pero Al Ministerio de Cultura le costó aceptarlo, pero lo hizo. El Ayuntamiento —con Chaban-Delmas³ al frente— me dio apoyo total y un buen presupuesto. También tenía el apoyo del CAPC, para el que era importante que hubiera una escuela en Burdeos.

DL ¿Puedes hablarnos de los talleres temáticos y temporales?

GE Existían ya algunas experiencias en la Escuela en torno a la idea del trabajo a partir de talleres. De ahí surgen propuestas como el taller *Pensée Nomade, Chose imprimée* (*Pensamiento nómada, cosa impresa*), impartido por el colectivo 4taxis. Unos artistas estupendos, de esos que se crean en el silencio de las escuelas de arte.

DL ¿Profesores?

GE Sí, son una pareja, Michel Aphenbero y Danielle Colomine. Artistas de la edición, del diseño.

De otra tradición, más cercana a la de los Países Bajos. El taller llevaba a profesores y estudiantes de arte y diseño de una ciudad a otra: Los Ángeles, Nueva York, Oaxaca, Roma... Si viajaban a Oaxaca, trabajaban con el contexto cultural y artístico de allí... Era un proyecto innovador en su época. El desplazamiento era importante. 4Taxis produjeron unas revistas maravillosas... En la Escuela, la edición era importante. Teníamos un taller con máquinas, con medios. En paralelo a esa estructura de talleres y departamentos, había una tercera vía, que era la técnica.

MJ ¿Cuántos alumnos había en la escuela?

GE Unos 300 en 5 cursos... También contábamos con artistas visitantes —Dan Graham, Matt Mullican, Dominique Gonzalez-Foerster... —, y se organizaban seminarios teóricos —Patricia Falguières, gran historiadora de la École des Hautes Études en sciences sociales (EHESS), dio clases durante más de una década y fue una persona decisiva en el diseño del planteamiento teórico de la escuela—... ¡No hemos hablado del café Pompier!

DL Cuéntanos.

GE Todo empezó con la idea de Coralie Ruiz,⁴ una estudiante de último curso, que quería hacer una reproducción de *Food* (1971), el proyecto del artista Gordon Matta-Clark en Nueva York. Se propuso con el mismo planteamiento del café de Matta-Clark, con el objetivo de crear empleos, pagar

su casa-estudio a cada empleado y sacar dinero haciendo conciertos y vendiendo bocadillos. El nombre se lo puse yo. Estoy muy orgullosa, porque era la antigua estación de bomberos.

En el Reina Sofía teníamos muchísimo dinero, porque el gobierno socialista —con Javier Solana⁷ como ministro de cultura— utilizó la cultura como una bandera.

MJ Pensaba en el arte *pompier*...

MJ «La cultura, ese invento del gobierno», que decía Sánchez Ferlosio.⁸

GE También. Esa era la gracia. Allí nos juntábamos estudiantes, profesores, vecinos... Había profesores que recibían allí a los alumnos, los fines de semana se organizaban conciertos. Era importante, un contra-espacio a la escuela. La escuela, y los estudios incluso, eran lugares de transmisión ordenados, disciplinados, y en el café se daban bajo otros parámetros, pero sin la excusa de la enseñanza y la transmisión.

GE Sí, todo formaba parte de la estrategia general de poner a España en el mapa. Fue un fenómeno muy particular de la Transición española. El Reina Sofía estaba en la cresta de la ola. No había trabajado nunca en una institución así, y me di cuenta de que para los artistas no era bueno. Porque los artistas de los años setenta y los ochenta, que habían surgido en épocas duras y no tenían un duro, trabajaban e inventaban su vida un poco como podían.

1987-1989

DL ¿Puedes hablarnos de tu experiencia anterior a finales de los años ochenta en Madrid?

DL ¿Quieres decir que había un desfase entre artistas y medios de producción?

GE Fue una de las razones por las que me fui a Burdeos. Había trabajado en uno de los lugares más atendidos y esperados de la época, el Reina Sofía.⁵ Su directora, Carmen Giménez,⁶ que es una linca, lo había puesto en el mapa. Yo era su asistente. Ella me ofreció la oportunidad de hacer algunos proyectos sola. Estoy muy orgullosa de ellos. Pero había una cuestión que no me gustaba. A finales de los años ochenta, en el sistema del arte, el dinero empezaba a entrar a espueetas.

GE Quiero decir que los artistas cambiaron. Se adaptaron a la nueva situación y el arte sufrió mucho. Todo tenía que ser producido a lo grande. Parte del arte de esa época me parece que está muy inflado, es muy institucional, muy caro, muy vacío.

DL En aquella etapa comisariaste exposiciones de John Baldessari, Dan Graham, Muntadas...

GE En la exposición de Baldessari, que comisarié junto a Vicente Todolí,⁹ sucedió algo que me gusta porque, como os imaginaréis, me interesa

mucho el impacto mediático. En una entrevista, Baldessari había dicho: «El arte es cuestión de fe; si no, todo sería irrelevante».¹⁰ Entonces, en un partido del Real Madrid, de la UEFA, el locutor dijo: «Como dice John Baldessari, el fútbol es una cuestión de fe. Si no, todo sería irrelevante». Yo estaba viendo el partido, y me tiré por el suelo de la risa. Se lo conté a John y le encantó.

En el Reina trabajé con artistas establecidos. Recuerdo aquel momento con mucha pasión, pero tengo que decir que me fui porque echaba de menos a los artistas jóvenes. Quería experimentar el desarrollo de un artista, su emergencia; trabajar con equipos de profesores, con críticos, con otros artistas... También quería volver cerca de casa, porque mi hijo estaba creciendo.

1982-1985

MJ Otro de los momentos cruciales de tu trayectoria son los festivales de vídeo que dirigiste en San Sebastián y en Vitoria-Gasteiz. Poco antes, estuviste en París.

GE Bueno, en París conocí a muchísima gente y descubrí lo que era el vídeo. Era la gran época del Centro Pompidou. Durante un año trabajé en el American Center. Estuve ayudando a montar los vídeos, preparando las clases...

DL ¿Qué tipo de institución era el American Center?

GE Era un sitio estupendo.¹¹ Tenía un departamento que seguía la evolución cultural de los países occidentales. Era un modelo de exportación y promoción de la cultura norteamericana. Estaban convencidos de que el vídeo tenía un futuro explosivo. También se programaba mucha danza... ¿Qué año sería?

DL He leído que 1982.

GE ¿Quién era presidente en Estados Unidos?

MJ ¿Carter? ¿Reagan?

GE Carter era un presidente estupendo. Es el único que ha dejado una seguridad social en el país. Todo el mundo le tenía manía porque se confundía y se caía...

DL ¿Tu experiencia en el American Center fue después de ver a Brian Eno en Nueva York?

GE Sí, eso fue a principios de los años ochenta. Ya entonces la música era importante para mí... Esto a modo de paréntesis: cuando yo tenía 13 o 14 años, en Vitoria, que es donde pasé la adolescencia, la única diversión que teníamos era ir a una tienda que tenía discos importados... Todas las amigas íbamos como locas a comprar discos de Elvis Presley, Johnny Hallyday, Sylvie Vartan... El dueño sabía mucho y nos aconsejaba y educaba.

MJ ¿Cómo se llamaba la tienda?

GE Erviti. Era una tienda de electrodomésticos que tenía un pequeño cajón con discos.

- MJ ¿Y cómo es posible, en aquellos años, en Vitoria?
- GE Pues esas cosas de la vida... Así he conocido a muchísima gente, por casualidad, por aventuras personales. Siempre me ha gustado la música. He ido a muchísimos conciertos, en todas partes. En San Sebastián, durante la época dorada del velódromo de Anoeta, no había que irse fuera. Recuerdo grandes conciertos, de Roxy Music, AC/DC, The Clash...
- MJ La música siempre te ha acompañado.
- GE Es una señal de identidad. Hablé sobre ello en "Peripecias a borbotones".¹²
- DL Y, ¿cómo pasas de París al Festival de vídeo de San Sebastián?
- GE Estaba con la cabeza llena de vídeos, y se me ocurrió escribirle una carta a Luis Gasca,¹³ el director del Festival de Cine en aquel momento. Sabía que había sido publicista y que le interesaría. Le escribí una carta con un bolígrafo dorado que me había comprado y un papel morado... Le escribí como un lunes y se presentó en París un miércoles. Me dijo que sí. No tenía ni idea de lo que era el vídeo, pero quería cambiar el Festival, que estaba en crisis, porque había demasiados festivales... La misma cantinela de hoy, pero hace 30 años.
- MJ ¿Cómo fueron esos tres años de relación con el festival grande?
- GE Muy buenos. Teníamos dinero para hacer cosas, mucho público y mucha prensa. Pero también había miedo. Pilar Miró¹⁴ decía que no se podía hacer vídeo en San Sebastián, porque el vídeo se iba a comer al cine y aquello era una traición...
- MJ Los miedos de la época.
- GE En el tercer festival, propuse a ETB¹⁵ —que empezaba a hacer pruebas para salir al aire— que pasara el Festival entero por televisión. Tuvimos 30.000 personas siguiéndolo.
- MJ ¿Se te ha acercado alguien para decirte: «Lo vi entonces»?
- GE Sí, mucha gente. El vídeo es atractivo, fácil. Entra por los ojos. Da felicidad. Pasábamos noches enteras de videoclips. Había un nivel de videoarte elevado, con artistas como Nam June Paik, Bill Viola, los Vasulka... El *boom* del vídeo en el Estado español lo provocó este festival. Como tuvo éxito y salió en prensa, los alcaldes socialistas de todas las ciudades quisieron tener su propio festival. El vídeo sonaba a modernidad.
- MJ ¿Quiénes llevabais el festival?
- GE Éramos un equipo de cuatro chicas: Nuria Gutiérrez, Marta Pérez Yarza, Cristina Elguezabal y yo. Nos divertimos mucho... y un día se acabó. Cuerda,¹⁶ el alcalde de Vitoria, tenía un concejal de cultura que era maravilloso. Me propuso llevar el festival a Vitoria y me dijo: «¿Por qué no? Pero vamos a hacer otra cosa».

DL ¿Por qué?

GE Porque en San Sebastián lo que atraía mucho era la ciudad, también el Festival de cine, que tenía un eco internacional.

MJ ¿Fuisteis el mismo equipo?

GE El festival era más pequeño y fuimos Nuria y yo. Hicimos un festival de vídeo musical, con una programación de vídeos traídos de The Kitchen¹⁷ y un concurso. Escribimos a todos los grupos de Euskadi para ver si querían hacer vídeos y presentarlos en el festival. Para nuestra sorpresa, nos contestaron todos. En el jurado estaban Paloma Chamorro,¹⁸ Poch,¹⁹ Xavier Villaverde...²⁰ Los vídeos también se vieron en el Festival de Tolosa.²¹ En Vitoria, como venían todos los grupos y la sala era pequeñísima, no cabía un alma. Había colas, mucha litrona...

DL Una punkarrada...

GE ¡Imagínate! Ganó *Sarri Sarri*²² de Kortatu²³ y quedó segundo *Hil ezazu aita* de Hertzainak.²⁴ En la entrega de premios, pasamos los vídeos seleccionados y un vídeo de David Byrne. Hubo un segundo pase y se llenó hasta los topes... ¡3.000 personas! ¡Clavadas a la silla! Un chorro de felicidad. Es mi festival favorito. Había algo, y es que el ayuntamiento se portaba muy bien. Pero, a nivel general —político, económico, social...—, fueron unos años terribles. No quería quedarme aquí. De hecho, me fui enseñada.

DL ¿Cuál fue tu siguiente parada?

GE Me fui primero a Boston, al Contemporary Art Televisión Fund, y después a Madrid, a trabajar con Carmen Giménez.

1972-1980

MJ Una curiosidad: ¿dónde estudiaste?, ¿en qué facultad?

GE En ninguna.

MJ Muchos en tu generación se formaron desde el negarse a pasar por la universidad...

GE No, lo que pasa es que era muy difícil. Solo pasaban las listas, las de 10.

MJ No pasabais las díscolas.

GE Es que en aquella época en el colegio nos educaban para vestir santos y ser mujeres de no sé quién.

MJ Y tú procedes de un entorno social privilegiado... En tu construcción personal, ¿qué modelos tuviste?

GE Tuve muchos modelos... y mucha suerte. Soy una pija, no os olvidéis. A mí me han educado para que luche por lo mío.

DL ¿Quieres decir que, aunque te construiste fuera de tu contexto de clase, tu itinerario viene marcado por una educación privilegiada?

GE Más que por mi educación, por mi experiencia, porque, educación, no he recibido ninguna.

MJ No has recibido ninguna, ¡pero has sido directora de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos!

GE Bueno, sí. En París, fui a algunos seminarios de Foucault, Lacan, Althusser... Después de mayo del 68, la universidad francesa se abrió a todos. Podíamos ir a l'Ecole des Hautes Etudes o la Universidad de Vincennes.

DL ¿Cómo es que estabas en París?

GE A finales de los años sesenta, viví con mi hermano Manu en Cambridge, Londres, París y Madrid. Era una persona muy culta. Fue fundamental en mi educación —y me presentó a Roberto Negro,²⁵ otra referencia—.

Cuando Manu murió, entré en ETA VI²⁶ junto con el que entonces era mi compañero. Trabajaba como obrera en la fábrica Nerecan de Herrera. Más tarde, en 1972, la policía nos pilló en Vitoria. Nos marchamos a París... La vida era la militancia, pero íbamos a los museos, al cine, a conciertos, al teatro... París estaba en plena ebullición.

Me afilié a *Les Pétroleuses*, un grupo feminista de la LCR, partido francés asociado a la LKI.²⁷ Ya sabéis el porqué de «Petroteras», ¿no? En la Comuna de París de 1871 eran las que acercaban el petróleo a las barricadas. A mí no me gustaba el nombre. Era como de secundarias... Las Petroteras estaban muy politizadas. Había muchísima discusión sobre cómo nos trataban los camaradas. Se decía que la política no servía para la lucha feminista. Los temas

centrales eran: ¿cuál debe ser la mujer política?, ¿cuál es su estatus?, ¿a qué aspiramos? Se hablaba sobre el cuerpo, la maternidad, el orgasmo... Cuestiones del ideario feminista de aquellos años. Prácticamente, el mismo que ahora... La feminidad era un tema importante, que yo tengo pendiente y aún no he resuelto.

MJ ¿Cómo afectó la toma de conciencia feminista a lo que vino luego?

GE Luego, con la Amnistía²⁸ tras la muerte de Franco, nos volvimos a Euskadi. Me separé y tuve un hijo. Estaba cansada de la política. En los partidos, a la hora de hacer una huelga o una manifestación, siempre surgía el problema de la unidad de acción: que si el PC no quería, que si no sé quién no quería... Era una lucha de marimachos. Para mí, la cuestión era simple: «¿Dónde podemos encontrarnos y hacer cosas unidas?». Es ahí cuando me dediqué a trabajar en formar la Asamblea de Mujeres de Vitoria.²⁹

Ya en San Sebastián, en las reuniones feministas de la época, conocí a Arantxa Urretabizkaia,³⁰ que me ayudó a entrar en *ERE*.³¹ Arantxa y yo hicimos cosas juntas, como entrevistas a Leonard Cohen y Alaska y los Pegamoides³² y, yo sola, artículos de The Ramones, The Clash, Roxy Music, una historia del rock por entregas...

MJ A comienzos de la Transición, en el País Vasco se asiste a una eclosión de publicaciones periódicas. *ERE* destaca de entre el resto de revistas generalistas.

1914-1970

- GE Estaba dirigida por Genoveva Gastaminza,³³ una mujer con muchísimo valor que luego trabajó en *El País*. La revista era un producto de su momento, pero estaba bien diseñada, en la línea de una Bauhaus revisada. La diseñaba una pareja, no recuerdo sus nombres.³⁴ Eso era algo que me asombraba de la gente de la Transición: sin haber salido nunca de aquí —como sí había salido yo—, habían bebido de la cultura europea. Y tenían unas ganas enormes, grandes sueños.
- DL ¿Qué más nos puedes contar de aquellos años?
- GE Con Arantxa hice un viaje en autobús de Nueva York a San Francisco y vuelta. En Nueva York, fuimos a The Kitchen y vi por primera vez una obra en vídeo. El de Brian Eno del que he hablado antes. Me dije que eso era lo que quería hacer.
- MJ Además de con Urretabizkaia, ¿te relacionabas con otros escritores de literatura vasca?
- GE No mucho, pero recuerdo una reunión de escritores en Bilbao. Se discutía si participar o no en la feria de Durango.³⁵ Después de muchas horas de discusión, se decidió que había que participar. Bernardo Atxaga³⁶ propuso montar un *stand* con unos hornillos en los que freír libros para comer, porque no se podía vivir de la literatura.
- MJ Volvamos a la Escuela de Bellas Artes de Burdeos y a los vínculos que estableciste con otros lugares. En un catálogo de Arteleku³⁷ de 1993,³⁸ aparece un alumno de la Escuela, Franck Larcade. En 1996, Larcade fundaría *consonni*.³⁹
- GE Efectivamente, era alumno, y hablábamos mucho. Él planteaba un proyecto en Bilbao —mi ciudad— de una manera internacional, muy abierta... Al final, lo que sucedió es que Franck se encontró allí con muchísimos artistas.
- MJ La generación de los talleres de Arteleku.
- GE Sí. Le apoyé en todo lo que pude. Me pidió que, de cara a las instituciones, fuera presidenta de *consonni*. Mi única intervención consistió en una reunión en el Gobierno Vasco. Eso le permitió empezar.
- MJ Inicialmente, *consonni* se presentaba como un proyecto cercano a las estéticas relacionales.
- GE Se encontraba en la línea en la que estábamos muchos por influencia directa —o no tan directa— de Nicolas Bourriaud, que en su *Estética Relacional*⁴⁰ planteaba una relectura de *El proceso creativo* de Duchamp.⁴¹ Fue una cosa muy general en Francia. Cuando algo brota, pronto se convierte en masiva.
- DL ¿A qué se debe eso?
- GE Pues a que es un estado muy fuerte y centralizado, con una capacidad de difusión y discusión muy

fuerte. Antes de publicar *Estética Relacional*, en 1996, Bourriaud comisarió *Traffic*⁴² en el CAPC de Burdeos. Es ahí donde introdujo el término. Fue muy criticado en Francia por el *art establishment*. Lo que proponía estaba ya planteado por artistas de generaciones anteriores, pero él le dio una cara mediática. En *Traffic* trabajaron como asistentes los alumnos de la Escuela.

MJ ¿Amateur?

GE Autodidacta me gusta más: una puede inventar su propia metodología... He hecho siempre lo que me ha dado la gana, que es lo que me decía mi madre.

MJ ¿«Siempre haces lo que te da la gana» o «Haz lo que te dé la gana»?

GE «Siempre haces lo que te da la gana».

DL Siguiendo con Arteleku. En su revista, *Zehar*, publicaste un artículo⁴³ sobre Luis Mariano.⁴⁴

GE Fue alumno de la Escuela. También Rosario Weiss —supuesta hija de Goya—, sobre la que escribí un libro.⁴⁵ En Francia, Luis Mariano es importantísimo. En cierto modo, contribuyó a integrar a los emigrantes y hacerles pasar a tener una identidad bisagra. Otros artistas —Enrico Macias...— cumplieron el mismo papel. La inmigración de millares y millares era complicada y comprometida. No solo había que buscarles trabajo, también había que buscarles una identidad. Francia es así, necesita una nación sólida.

DL En relación a ese texto, ¿puedes hablarnos de tu experiencia como híbrido cultural?

GE Yo me he sentido muy Luis Mariano. He tenido una relación con Francia desde siempre. Mi abuelo era francés. Y creo que he hecho lo que tenía que hacer: viajar, ir de un lado a otro, conocer a gente, aprender... No he tenido apegos a nada, tal vez porque no soy universitaria. Soy autodidacta.

Notas

- 1 Centre d'Art Contemporain de Burdeos, que Froment (1944) fundó en 1973 y dirigió hasta 1996.
- 2 José Ignacio López de Arriortua (1941). Ingeniero vasco conocido por sus novedosos sistemas de gestión. En los años ochenta, fue Jefe de Compras de General Motors y, en los noventa, vicepresidente de Volkswagen.
- 3 Jacques Chaban-Delmas (1915-2000). Alcalde de Burdeos de 1947 a 1995.
- 4 Coralie Ruiz. Artista, parte del dúo franco-británico Ruiz Stephinson. Juntos dirigen la editorial y el espacio gestionado por artistas basado en París Goswell Road.
- 5 Centro de Arte Reina Sofía, creado en 1986 y origen del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, inaugurado en 1990.
- 6 Carmen Giménez (1943). Historiadora y comisaria. Directora de exposiciones del Centro de Arte Reina Sofía de Madrid hasta 1989 y conservadora del Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York. En los años noventa, participará en la creación del Museo Guggenheim Bilbao y el Museo Picasso de Málaga.
- 7 Javier Solana (1948). Ministro de Cultura del primer gobierno socialista (1982-1988) y Secretario General de la OTAN (1995-1999).
- 8 Rafael Sánchez Ferlosio: «La cultura, ese invento del Gobierno». *El País*, 22-11-1984. → https://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html
- 9 Vicente Todolí (1958). Entre otros cargos, conservador jefe (1986-88) y director artístico del IVAM (1988-96), director fundador del Museu Serralves (1996-2003), director de la Tate Modern (2003-2009).
- 10 Rosana Torres: «Entrevista a John Baldessari: "El arte es una cuestión de fe; si no, todo sería irrelevante"». *El País*, 12-01-1989.
- 11 American Center. Institución privada, independiente y sin ánimo de lucro fundada en 1932 con el objetivo de ser un lugar de encuentro e intercambio de estudiantes y artistas anglo-americanos basados en París. En los años sesenta del siglo pasado, se constituyó en un centro franco-americano de vanguardia, una institución única e interdisciplinar con un programa público que reunía música contemporánea, jazz, cine, danza, performance y poesía, a menudo a través de colaboraciones entre artistas de esas disciplinas. Hasta su desaparición en 1996, fue un espacio para la experimentación radical.
- 12 Publicación presentada en *Stock 13*, serie de tres audiciones comentadas organizada por el Audiolab de Arteleku. La audición a cargo de Guadalupe Echevarria se celebró el 27 de mayo de 2008.
- 13 Luis Gasca (1933). Director del Festival de Cine de San Sebastián en 1977 y de 1981 a 1983.
- 14 Pilar Miró (1940-1997). Directora de cine, teatro y televisión. Entre 1982 y 1985, fue Directora General de Cinematografía.
- 15 Euskal Irrati Telebista, radiofusión pública vasca. ETB1, su canal en euskera, comenzó a emitir el 31 de diciembre de 1982.
- 16 José Ángel Cuerda (1934). Primer alcalde de Vitoria de la etapa democrática. Ejerció el cargo entre 1979 y 1999.
- 17 The Kitchen. Espacio neoyorquino multidisciplinar de arte y performance fundado en 1971 por los artistas Woody y Steina Vasulka.
- 18 Paloma Chamorro (1949-2017). Periodista e icono de la Movida madrileña. Dirigió y presentó *La edad de oro* (1983-1985) en La 2 (canal de la televisión pública española) un programa musical referente en el panorama subcultural de la Transición española.
- 19 Ignacio Gasca, «Poch» (1956-1998). Músico y líder, entre otros, de Derribos Arias, grupo de post-punk de la Movida madrileña.
- 20 Xavier Villaverde (1958). Director de cine y vídeo gallego.
- 21 Bideoaldia (1987-1990), Festival de vídeo de Tolosa promovido por Bosgarren Kolektiboa.
- 22 Canción de Kortatu dedicada a la fuga de Joseba Sarrionandia (1958) de la cárcel de Martutene. El escritor en euskera y miembro de ETA salió escondido dentro de un altavoz durante un concierto del cantante Imanol (1947-2004).
- 23 Kortatu (1984-1988). Grupo musical del conocido como Rock Radical Vasco influido por el ska y el punk.
- 24 Hertzainak (1981-1993). Grupo musical en euskera del Rock Radical Vasco. Muy influido por The Clash. El título de la canción *Hil esazu aita* significa «mata a tu padre».
- 25 Roberto Negro. Director de teatro *amateur* e introductor en el Bilbao del franquismo de dramaturgos como Samuel Beckett y Harold Pinter. Dirigió el festival Zinebi de cortos y cine documental de Bilbao entre 1972 y 1981.
- 26 Sector «obrerista» de ETA, mayoritario tras la VI Asamblea de 1970, opuesto al sector «militarista».
- 27 Liga Komunista Iraultzailea. Partido político trotskista surgido de la VI Asamblea de ETA.
- 28 Ley de Amnistía de 1977, que incluía la amnistía de presos políticos, puesta en vigor al inicio de la Transición a la Democracia.
- 29 Asamblea de Mujeres de Álava, AMA. Creada en 1976 en el contexto posterior a los sucesos del 3 de marzo.
- 30 Arantxa Urretabizkaia (1947). Escritora de ficción, poesía y ensayo en euskera, periodista y feminista.
- 31 En euskera, «también».
- 32 Alaska y los Pegamoides (1979-1982). Grupo musical de la Movida madrileña.

- 33 Geneveva Gastaminza: periodista, inicia su carrera profesional en 1969 en *La Voz de España*.
- 34 Paloma G. Amezúa y Sebastián Valencia.
- 35 Feria del libro y del disco vasco de Durango, fundada en 1965. Es la cita anual más relevante de la cultura vasca.
- 36 Bernardo Atxaga (1951). Escritor vasco. Su obra ha sido traducida a 32 idiomas.
- 37 Arteleku (1987-2014). Centro de arte dependiente de la Diputación Foral de Gipuzkoa.
- 38 *Topaketak-Rencontres-Encuentros. Arteleku-Bordeaux-Salamanca*. Donostia / San Sebastián, Gipuzkoako Foru Aldundia, 1993.
- 39 Iniciada como productora de proyectos artísticos, en la actualidad es una editorial y un espacio cultural independiente.
- 40 Nicolas Bourriaud: *Esthétique relationnelle*. Dijon: Les presses du réel, 1998.
- 41 Marcel Duchamp: «The Creative Act». *Art News*, vol. 56, no. 4, Verano 1957.
- 42 En *Traffic* participaron, entre otros, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Rirkrit Tiravanija.
- 43 Guadalupe Echevarria: «Una vida entre canciones, personajes y roles». *Zehar*, nº 40. Donostia / San Sebastián: Arteleku, 1999, pp. 52-57.
- 44 Luis Mariano (1914-1970). Tenor y actor de películas musicales de origen vasco. Guadalupe Echeverría testimonia en el citado artículo el paso de Luis Mariano por la Escuela de Burdeos.
- 45 Guadalupe Echevarria: *La jeune bâtarde et la modernité*. Burdeos: Le Festin, 2008.

Diego A. Manrique / Jesús Uriarte
 «El vídeo despierta el miedo al futuro entre la gente de cine»
Vídeo Actualidad
 November / Noviembre 1982

FOTO: Jesús Uriarte.

Guadalupe Echevarría ha sido la responsable principal de ese pequeño milagro que se llamó I Festival de Video, desarrollado a la sombra del XXX Festival de Cine de San Sebastián. Ciertamente es que los esfuerzos de los organizadores donostiarras estaban orientados hacia la recuperación de la categoría internacional del Certamen pero han tenido la magnanimidad e inteligencia de patrocinar una manifestación paralela dedicada al video, medio artístico envuelto en misterios y mirado con desconfianza por los veteranos del cine. Con escasez de presupuesto y con el *handicap* de ser el recién nacido, el Festival de Video ha sido un triunfo. Tanto a nivel de atracción popular como en calidad de las obras presentadas. Sin olvidar los debates, contactos y proyectos generados durante los 10 días en que los Bajos del Ayuntamiento de San Sebastián han estado invadidos por las imágenes electrónicas.

—Guadalupe explica los orígenes del Festival:

—Yo estaba trabajando en el Centro Americano de París, haciendo *workshops* y filmando los fines de semana. París tiene actualmente un gran ambiente por lo que respecta a las artes de vanguardia, ya que las restricciones económicas del gobierno Reagan han empujado a muchos artistas hacia Europa. El director actual del National Endowment For The Arts es ahora Charlton Heston y eso ha terminado con la época Carter, donde había muchísimas ayudas estatales para la investigación del video. Ahora, las ayudas van hacia Hollywood y Nueva York está muriéndose en el aspecto artístico. Eso ha propiciado una explosión del video en París. Animada por ello, yo me propuse llevar una exposición del video actual, una muestra. Y resulta que la gente del Festival de Cine de San Sebastián estaba abierta a todo lo que representase novedad dentro de lo visual. El caso es que se lo propuse un lunes y el viernes ya lo habían aceptado. Luego, vino la segunda parte: conseguir dinero. El Festival nos cedía su marco, sus medios, su infraestructura, que es francamente ideal. Pero no tenían dinero. Así que, con el programa ya completamente acabado y con las visitas apalabradas, convencimos al Consejero de Cultura del Gobierno Vasco y conseguimos los dos millones necesarios. Lo que hemos hecho con ese dinero es increíble. Gracias a que la mayor parte de los artistas y conferenciantes son amigos y se sienten animados por la idea de que esto es un primer paso, que se puede crear un pun-



“EL VIDEO DESPIERTA EL MIEDO ENTRE LA GENTE DE CINE”

to de encuentro para creadores, críticos, productores y público del video.

—La acogida popular ha sido apreciable ¿no?

—Desde luego. En los pases de tarde hemos tenido entre 80 y 150 asistentes cada día; los pases de mañana, dedicados principalmente a los videos musicales, han llegado a convocar hasta 300 personas. Está muy bien, la audiencia del video es muy reducida, apenas unas docenas de asistentes. Lo de San Sebastián ha sido excepcional. Y no olvides que había que pagar por entrar.

—También he comprobado que gran parte de los asistentes estaban en una edad juvenil.

—Sí. Aunque también hemos tenido un público más adulto, como durante el de-

bate *Video y psiquiatría*, que ha convocado a estudiantes de psicología y asistentes sociales y profesionales interesados en el tema.

AUTOSUFICIENCIA

—¿Tenéis planes para el próximo año?

—Desde luego. Pero lo primero es reposar, la avalancha de estos días ha sido tremenda, desde gente que nos venía con cintas hasta personas que querían estudiar seriamente el medio. El I Festival ha pretendido poner el contador en cero, diciendo «esto es lo que se ha hecho en video durante los últimos años», por eso hemos hecho retrospectivas de los artistas que se han presentado. A



DO AL FUTURO

partir de ahora tiene que tener un carácter de actualidad y novedad. También habrá que profundizar en los trabajos de los artistas, dejando de lado las muestras de instituciones, que tienden hacia el eclecticismo, a enseñar la variedad de trabajos que patrocinan, pero ocurre que se han presentado selecciones —como la del Centro Pompidou— que a mí me han parecido sencillamente malas.

—¿Cómo se hizo la selección de obras para este primer Festival?

—De forma sencilla. Me puse en contacto por carta con los directores del departamento de video-arte de diferentes museos e instituciones, gentes a las que yo conozco, proponiéndoles que organizaran un programa para exhibir en San Sebastián. Pero los próximos años los

protagonistas serán los artistas, que ellos vengan y presenten su trabajo. También hacer secciones más específicas: *La cámara en los deportes*, *La TV por cable en tal tema*. También hay idea de organizar una sección de concurso, donde las cintas se presenten para optar a unos premios, hacerlo competitivo. En el Festival de Montbliard se va a crear un comité internacional para coordinar las actividades de las manifestaciones video que se celebran en Europa.

—¿Ves cercano un día en el que el video-arte pueda mantenerse gracias a crear un público específico?

—Es posible pero no es eso lo que pretendemos. Esto ha tenido éxito, tanto en público como en repercusión sobre los medios de comunicación. Pero no queremos pasar al terreno comercial, no queremos que esto sea un mercado del video. Este es el escaparate de un arte nuevo que empieza y nosotros solo nos planteamos ofrecer trabajos de interés.

—¿Cuál es tu diagnóstico respecto al subdesarrollo del video creativo en España?

—Lo primero, que no hay talleres-video: no hay necesidad, no existe una demanda. TVE produce un video tan mierda que no propicia el desarrollo de producciones exteriores. No se ha sentido la necesidad de cambiar el concepto de imagen en televisión. Tal vez hubiera ocurrido con la televisión privada. Claro que eso es solamente un aspecto del video: luego está el video profesional (medicina, psiquiatría, etc), el video social (ayuntamientos, barrios, minorías). Pero lo que me interesa particularmente es el video de creación, que tiene dos canales: uno, la televisión con programas especiales; dos, las galerías. Todo está por hacer. El hecho de que este festival haya tenido lugar en 1982 ya da una idea del retraso que se lleva.

—En San Sebastián han estado los pioneros españoles del video: El Hortelano, Eugenia Balcells, Muntadas...

—Sí, en Cataluña es donde hay una mayor actividad. Pero están en un momento muy malo: falta de producción, no existen talleres, hay muchos trabajos empezados y no acabados por falta de medios. Apenas hay tres o cuatro talleres con un equipo adecuado. No es nada.

—¿Es posible que el Festival de Video cubra alguna de estas diferencias?

—Hombre, en mi proyecto está eso. Lo de 1982 ha sido una tarjeta de visita, mi idea —y así lo he propuesto al Gobierno Vasco— es crear un departamento de video permanente, que tenga posibilidad de comprar cintas para crear una video-

teca, que tenga capacidad de producción (al menos un par de obras al año), que se hagan cursos con gente de fuera, que se graben todo tipo de acontecimientos, que se exponga periódicamente todo lo que se ha filmado. También está la Televisión Vasca como posibilidad.

RETICENCIAS

Insiste Guadalupe en la juventud del video y de sus creadores («la gente en punta pertenece a la misma generación que Mick Jagger») y *recuerda la desconfianza con que es visto por gentes de educación más tradicional* («incluso el director del Pompidou está en contra del video»).

—Para mi modo de ver, es miedo de perder el poder cultural. Son gente de la era de Picasso, que todavía viven de la revolución del arte abstracto y no pueden aceptar que esto sea otro tipo de revolución. Gente que en realidad está en contra de todas las últimas tendencias artísticas. En ese sentido, el video es subversivo y difícil de aceptar. Como es una de las pocas cosas nuevas que han surgido en los últimos quince años, hay mucha gente que lo ha recibido con un entusiasmo incluso excesivo, lo que explica los recelos.

—*Ahí está aquella famosa frase de Truffaut, en el sentido de que se retiraría en cuanto el video dominara en lo audiovisual.*

—Claro, para los cineastas es una putada, trastorna todo. En vez de ir trescientos a filmar, basta con que vayan diez. Esto es un cambio muy fuerte para la industria cinematográfica. Pueden ver inmediatamente lo que están grabando, con lo que todos los directores de fotografía están totalmente en contra. Los realizadores también, ya que parten de un guión o una idea, no sobre el producto material que se va consiguiendo. Les enloquece: cuando los directores de cine han hecho video, se han perdido totalmente, con la excepción de Godard. Sin embargo, estoy segura de que el cine se reconvertirá en video, de forma muy lenta, casi sin que nos demos cuenta. Hoy por hoy, el video está haciendo la misma función que en los años sesenta hacía el cine experimental, el cine de artistas. Como éste, será englobado poco a poco por la industria del cine. Irá desplazando al cine químico, el cine artesanal que se monta con tijeras y pegamento. Existe un miedo al futuro entre la gente del cine, que intuyen que nos estamos acercando hacia el cine electrónico. ■ DIEGO A. MANRIQUE.