

El legado material de lo inmaterial: el caso de la Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC) (1994 – 1998)

Sheila Portilla Prado
Universidad del País Vasco (España)

Recibido: 21/09/2024. Aceptado: 16/03/2025

RESUMEN

En el presente artículo se propone un análisis del legado material del colectivo vasco Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC), que se encuentra actualmente almacenado en el museo Artium (Vitoria) pero apenas ha sido estudiado o expuesto. Además de la relevancia de la producción y trayectoria del colectivo, se analizará también la importancia del vestigio para investigar estas obras de naturaleza efímera que se incluyen dentro de lo que se denomina como arte participativo.

PALABRAS CLAVE

Arte participativo, efímero, material, SEAC, arte vasco.

The material legacy of the immaterial: the case of the Selección de Euskadi de Arte de Concepto (1994 - 1998).

ABSTRACT

This article proposes an analysis of the material legacy of the Basque collective Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC), which is stored in the Artium museum (Vitoria), but has hardly been studied or exhibited. In addition to the relevance of the collective's production and trajectory, the importance of the vestige will also be analyzed in order to investigate these works of an ephemeral nature that are included in what is called participatory art.

KEYWORDS

Participatory art, ephemeral, material, SEAC, Basque art.

A modo de introducción

En el presente artículo se propone un análisis del legado material del colectivo Selección de Euskadi de Arte de Concepto (SEAC). Puesto que la mayoría de sus obras pueden introducirse dentro de lo que se denomina arte participativo, entre cuyas características se encuentra el apenas dejar vestigios materiales, este legado es especialmente relevante para estudiar y entender la obra del colectivo.

Antes de comenzar, es necesario introducir una serie de aspectos relacionados con el arte participativo. Como evidencia el arte de las últimas décadas, la participación del espectador se ha hecho fundamental: ahora ya no nos limitamos únicamente a contemplar la obra de arte, sino que se nos invita a formar parte activa de ella. En resumidas cuentas, podemos definir el arte participativo como todo aquel que necesita del público y las personas receptoras para la compleción del proyecto artístico. En palabras de Bourriaud, “la obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado”.¹ Así, como establece Suzanne Lacy, este tipo de obras tratan, en primer lugar, con la audiencia: el artista involucra en el proceso a los individuos que conforman el público, redefiniendo esa relación que existe entre el artista y su audiencia, y la propia audiencia y la obra de arte.² Son también concebidas como obras abiertas, en el sentido en el que lo plantea Umberto Eco en *Obra abierta*, es decir, un tipo de obra que no aparece acabada, y que puede ser llevada a término por el propio espectador en el momento en el que la vive o disfruta.³

Al tratarse de un tipo de arte que todavía está en desarrollo, no existe un consenso con respecto a términos y definición, pero sí contamos con una serie de autores que se han acercado a él. Además de los arriba mencionados, otro ejemplo de ello es François Matarasso, quien defiende que el arte participativo cuenta con dos características principales: que implica, obviamente, la creación de arte, y que toda persona involucrada en dicho proceso artístico es considerada, por lo tanto, un artista⁴ y, con ello, rompe esa figura del artista genio que está tan presente en el arte tradicional. Otros autores como Markus Miessen intro-

ducen términos como colaboración, eliminando también la jerarquía entre autor y espectador.⁵ Pero ¿cómo diferenciar, entonces, colaboración y participación? Remitiéndonos a las palabras del artista David Crespo, la obra participativa es aquella en la que se invita al público a participar, siendo el espectador una pieza especialmente relevante para activar la obra. Al contrario, en la obra colaborativa, las personas involucradas (normalmente artistas), participan en el proceso desde el principio hasta el final, mano a mano con el artista que lidera el proyecto.⁶ Dentro de todas estas definiciones y acercamientos, resulta especialmente interesante la idea que expone Javier San Martín, quien defiende que este tipo de arte trata de la producción de ocio, camuflando así el arte como servicio y el objeto como dispositivo funcional.⁷ De este modo, en muchas ocasiones, este tipo de proyectos no conceden especial importancia al objeto material, sino que se centran más en la propia relación entre espectadores, obra y autor. Para Claire Bishop, este arte se basa también en esa creación de situaciones, que en muchas ocasiones irá ligado a lo social, por lo que introduce el término *social aesthetics*.⁸ Por su parte, Suzanne Lacy introducirá el *new genre public art*, que se refiere a un tipo de arte participativo, creado públicamente, que introduce la implicación social de la obra, el artista y el espectador.⁹ No debemos olvidar traer a colación al ya mencionado Bourriaud, quien analiza este tipo de trabajos dentro de lo que él denomina estética relacional, defendiendo que el artista se focaliza, cada vez de forma más clara, en las relaciones que su trabajo crea en el público más que en el objeto material.¹⁰

Este tipo de obras, en definitiva, crean interacciones sociales, basadas en las relaciones entre los cuerpos (tanto de los artistas como de los espectadores y/o participantes), los objetos (si los hay) y el propio espacio¹¹, siendo estos los elementos fundamentales de dichas creaciones.

Llegados a este punto, es conveniente realizar una introducción al colectivo seleccionado. SEAC (Selección de Euskadi de Arte de Concepto) se creó en 1994 a través de dos colectivos ya existentes: IMA (International Mola Art) y la

1 Bourriaud, 2006: 14

2 Lacy, 1995: 54

3 Aguilar, 2012: 14

4 Matarasso, 2019: 58

5 Claramonte, 2010: 13

6 Blasco/Insúa/Carrión/Crespo, 2016: 21

7 San Martín, 2019: 156

8 Bishop, 2006: 96

9 Lacy, 1995: 52

10 Bourriaud, 2006: 31

11 Bonet/Négrier, 2018: 63

Fundación Rodríguez. El primero de ellos estaba formado por Juan Martínez de Ilarduya (Beni) y Pepo Salazar y, el segundo, por Arturo Fito Rodríguez y Natxo Rodríguez. A pesar de que algunos de ellos se conocían ya anteriormente, será en el Centro de Imagen y Nuevas Tecnologías (CINT) de Vitoria donde se crucen sus caminos y decidan empezar a colaborar. En un contexto dominado por el mercado del arte y las instituciones, el colectivo nace con el afán de pasárselo bien y trabajar al margen de ese sistema establecido. Así, abogaron por un arte efímero, inmaterial, reproducible, combinado con un toque humorístico que buscaba actuar y desmontar el sistema del arte del momento.¹²

Entre las características de la producción del colectivo encontramos, además de una autosuficiencia económica y conceptual, un cuestionamiento de conceptos presentes en el arte tradicional como la autoría individual (invitando al espectador a formar parte de la creación de la obra), la obra de arte material (al llevar a cabo estas acciones efímeras) o el propio espacio expositivo (rompiendo las normas establecidas en lo que O'Doherty denomina como el cubo blanco: no correr, no comer, no gritar...). Todo ello combinado con toques humorísticos e irónicos y un notable afán por involucrar a todo tipo de públicos y que estos disfruten participando en el arte.

Aunque se ha seleccionado la obra de SEAC por la notable relevancia de su legado material, es cierto que existen en los años 90 en el País Vasco otra serie de artistas que integran lo participativo en su obra. Uno de los ejemplos de esto a lo que me estoy refiriendo es el artista José Ramón Morquillas, que buscará la interacción y reacción del público. Prueba de ello son obras como *El plano óptico, el espacio virtual, la palabra real* (1982), realizada en la Galería Windsor Kulturgintza de Bilbao, en la que, a pesar de que acudieron diversos conferenciantes, ninguno hablaba. Debido a esta especie de “engaño”, la gente del público comenzó a discutir y terminaron pegándose entre ellos. Otra de estas obras la realiza a principios de los años 80: El almuerzo sobre la hierba, una clara referencia al cuadro de Manet. Para su realización, montaron una especie de prado en la galería con hierba del monte Pagasarri e hicieron un asado, invitando y atrayendo así a los participantes.¹³ Miembros de SEAC recuerdan haber participado en alguna

de las obras del artista, por ejemplo durante la exposición *Mutantes del Paraíso* (1998) de la que ellos también forman parte, y en la que Morquillas expuso una esvástica realizada con pescado e invitaba a los espectadores a tirarle vasos de vino.¹⁴

Uno de los colectivos vascos que introduce también la participación en su producción artística es Comité de Vigilancia Artística (CVA, 1979 – 1985), formado por Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández. Nos interesan especialmente obras como *Coninferencia* (1982), conferencia-acción en la que, al igual que lo hará SEAC, realizan una encuesta a los participantes, en su caso sobre lo que sería el perfil del “artista ideal”, dándoles esta oportunidad de formar parte en la obra de arte.¹⁵

Encontramos asimismo estos atisbos de participación en el Proyecto Mostra, formado por Alberto Lomas, Ana Dávila, Claus Groten, Manu Serramito y Rosa Soloaga. Pueden citarse ejemplos como *Serie I del Proyecto Mostra* (1990), que consistía en una intervención en la ciudad en la que colocaban en la calle unas planchas metálicas que podían ser intervenidas por cualquier persona que pasase por allí. Muchas de las planchas, fruto de esa participación, eran robadas, sustituyéndose por otras nuevas en las que los artistas escribían la palabra “sustraída”.¹⁶

En los años 90 trabaja también el italiano afincado en Bilbao Fausto Grossi, quien busca acabar con el rol pasivo del espectador, convirtiéndolo en un agente activo de sus acciones. Destacan obras como *Pasta de autor* (1992), en la que el público ayuda al artista a cocinar pasta para después comérsela, o *Ammassato* (1996), en la que los espectadores le ayudan a realizar una masa de la que podrán llevarse un pedazo.¹⁷

A su vez, cabe mencionar dos artistas que, a pesar de que no siempre fomentan la participación directa, sí consiguen en algunas de sus acciones que el público decida participar. La primera de ellas es Beatriz Silva, una figura especialmente relevante en el contexto de los 90 en el País Vasco por su implicación en espacios alternativos como Safi Gallery o Las Chamas. De su producción podemos destacar obras como *En transmisión 2 (dedicatoria)* (1994), una especie de performance-conferencia en la que la artista

12 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 110 – 155

13 López Landabaso: 2016, 96 – 97

14 Rodríguez F. & Rodríguez, N., comunicación personal 9 de noviembre de 2023

15 Arrazola-Oñate, 2012: 455

16 Ibidem: 465 – 466

17 López Landabaso, 2016: 148 – 154

tapa la boca de los asistentes con un trozo de cinta, o *Desenterramiento 1* (1994), en la que Beatriz Silva, completamente cubierta y atada por vendas, apela de forma indirecta a la interacción del público, que se levanta y comienza a retirarle los vendajes.¹⁸ La segunda artista es Dolo Navas, de quien es necesario mencionar obras como *Arrópame* (1995), en la que aparecía desnuda ante los espectadores, y estos deciden participar quitándose su propia ropa para dársela a ella e ir tapando su cuerpo desnudo.

A pesar de estos y otros muchos ejemplos que se pueden citar, es cierto que, como se hace evidente, estos artistas y colectivos no entienden la participación como un fin en sí mismo, sino como una característica más de sus creaciones. Es por esto, entre otras muchas razones, que la obra de SEAC se hace ideal para investigar ese legado material de una obra inmaterial y participativa como es la del colectivo.

Como veremos, a pesar de la notable relevancia de sus creaciones, el grupo se disolvió sólo cuatro años después de haberse creado, en 1998. La cantidad ingente de encargos que recibían y el darse cuenta de que estaban fallando a los principios que ellos mismos habían establecido tras presentarse a los premios Gure Artea, dieron lugar a su desaparición.¹⁹ A pesar de todo, quizá conscientes del valor que podía tener su legado, SEAC donó todo el material del que disponían al Museo de Bellas Artes de Álava, que pasaría posteriormente a estar almacenado en el museo Artium de Vitoria.²⁰

Resulta curioso que, incluso en ese último gesto, la donación de toda su obra al museo, se encuentra el característico espíritu de SEAC: donaron todo el material en una caja, poniendo al mismo nivel obras que habían recibido cierto reconocimiento con otras que pudieron pasar desapercibidas, y su única condición fue que se realizasen copias para los miembros del colectivo.²¹

Cabe destacar que, a pesar de que todo el material del colectivo se encuentra a disposición de los investigadores en el museo, apenas encontramos referencias o estudios exhaustivos sobre la obra de SEAC. Contamos con un artículo realizado por Gabriel Villota, “Una PICCA en la SEAC” (1997)²², un catálogo editado a posteriori

de su disolución, *SEAC: 1994 – 1998 (2019)*²³, referencias a la obra del colectivo en tesis doctorales como la elaborada por Txaro Arrazola-Oñate *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo* (2012)²⁴, y la realizada por Patricia López Landabaso *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco* (2016)²⁵, o referencias en los catálogos de las exposiciones de las que ha formado parte su obra, como *Mutantes del Paraíso* (1998)²⁶, *Suturak. Cerca de lo próximo* (2015)²⁷ o *Después del 68: Arte y prácticas artísticas en el País Vasco, 1968-2018* (2018)²⁸, entre otros. Así, lo que se intenta con el presente artículo es poner en valor no sólo la obra del propio colectivo dentro de la historia del arte, sino demostrar la relevancia de estos vestigios materiales para el estudio del arte participativo en general, y la obra de SEAC en particular.

El legado material de lo inmaterial

En esa caja (recipiente en el que todavía está almacenado el legado de SEAC) pueden encontrarse infinidad de objetos que nos ayudan a entender la trayectoria del colectivo. A pesar de que se podría hablar largo y tendido de todos y cada uno de los objetos que lo conforman, se han seleccionado únicamente cuatro de ellos: los elementos en papel, las imágenes (fotografías, negativos y diapositivas), los objetos y los “nuevos medios”.

Material I: el papel

El primer elemento en el que nos detendremos serán las piezas que el colectivo ha realizado en formato papel. Tanto el papel como la confección de elementos en este material son muy abundantes en la trayectoria de SEAC por una serie de motivos. En primer lugar, porque uno de los miembros del colectivo, Beni, trabajaba en la copistería de la familia, lo que proporcionaba a SEAC acceso a materiales y medios de produc-

18 Ibidem: 104 – 121

19 Arrazola-Oñate, 2012: 591

20 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 120

21 Rodríguez, F./Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023

22 Villota, 1997: 39 - 43

23 Marzo/San Martín/SEAC, 2019

24 Arrazola-Oñate, 2012

25 López Landabaso, 2016

26 Milicua, Pablo/Mintegi Areitioaurtena, Mikel, 1998

27 Elorza/Martínez Goikoetxea/Sáenz de Gorbea, 2019

28 Alzuri/González/Zugaza/Sagredo Ezquerria/Balenciaga/Aguiirre, 2018

ción, diseño e impresión.²⁹ Esto es fundamental puesto que, de no ser por ello, y al tratarse de un colectivo de artistas que todavía estaba empezando, hubiese sido imposible realizar tantas obras en este material debido a sus costes de producción. Otro de los elementos que resulta de especial relevancia es que el propio Beni estaría especializado en diseño, aspecto que permitiría una configuración de carteles, folletos, invitaciones, etc., muy avanzada para una época en la que, recordemos, no existían tantos medios digitales como actualmente. Y este último aspecto es también destacable, puesto que hoy en día resulta relativamente sencillo realizar un cartel, una invitación... Existen multitud de programas que prácticamente los hacen por nosotros, sin ningún tipo de esfuerzo por nuestra parte, pero hay que tener en cuenta que esto, a mediados de los 90, era impensable.

Las primeras piezas de este tipo que demandan nuestra atención son los carteles, empleados para anunciar los eventos que iban a llevar a cabo y para llamar a la asistencia del público, parte fundamental de sus acciones. Debemos detenernos aquí brevemente, siendo el público un elemento clave para el arte participativo, y un aspecto especialmente relevante en la obra de SEAC. Situándonos en el contexto en el que SEAC crea su obra, entre mediados y finales de los años 90, es necesario pensar la relevancia que tuvieron los carteles para ayudar a atraer público a sus acciones: en la era pre-internet, tanto el boca a boca como la colocación de carteles en sitios clave eran especialmente relevantes para que el espectador se acercase a participar en sus acciones. Los miembros del colectivo establecen que tanto ese boca a boca como la colocación de carteles eran fundamentales, pero que también hicieron uso del teléfono, avisando casa por casa a todas las personas a las que les podía interesar el evento, así como del correo postal, enviando invitaciones que ellos mismos confeccionaban, una especie de *mail-art*.³⁰ De este modo, invitaban al espectador a desplazarse, a constatar un hecho, que realmente sólo existe como obra de arte gracias a esa constatación: de lo contrario, la obra no podría existir.³¹

Además, los carteles no dejan de ser un elemento que, como investigadores, nos proporciona información muy valiosa: desde la fecha hasta

el lugar en el que se lleva a cabo la acción, hasta incluso, a veces, una breve descripción de lo que iba a ocurrir. De este modo, si no disponemos de fotografías (aunque, como veremos más abajo, no es el caso) que documenten este tipo de evento y acciones efímeras, se trata de un vestigio de gran valor.

Así, realizaron carteles para promocionar diversas acciones, como el evento en el que se consagrarían como la Selección de Euskadi de Arte Conceptual, *X-Ray Mission* (1994), la posterior fiesta que organizaron para el visionado del vídeo que grabaron en dicho evento (1994), la acción que llevarían a cabo en *Expresión de un deseo joven* (1994), o su charla performance en la Facultad de Bellas Artes de Leioa (1994), en la que realizaron un sorteo de una beca para uno de los asistentes, entre otros.

Otro elemento en papel que se conserva del colectivo son los folletos. No contentos con las peripecias de diseño que habían llevado a cabo en los carteles, confeccionan también folletos que repartirán en sus acciones y eventos con una estética muy cuidada y elaborada. En algunos casos, estos folletos serán fundamentales si se pretende estudiar su obra, puesto que algunos de ellos incluyen las instrucciones que se le presentaban al espectador para participar en la acción. Estos, acompañado de las fotografías, nos ayudan a entender mejor el desarrollo de la acción y a ponernos en la piel de esos espectadores que se animaban a interactuar en la pieza. Cuando se trata de acciones efímeras sin ningún tipo de vestigio material, este es un elemento clave para analizar la obra.

El colectivo empleará este formato en el ya mencionado evento *X-Ray Mission* (1994). En este caso, la acción consistió en una especie de tour por los talleres de los artistas en Vitoria.³² Por cada taller que visitaban, los participantes recibían una parte de la tarjeta de acetato (que también había sido confeccionada por SEAC), en la que podía leerse ¡COMUNICACIÓN!, lema que se iba coreando mientras se realizaba el recorrido.³³ En el folleto de la acción aparecía un pequeño mapa con los talleres señalados, así como una pequeña explicación del evento y una serie de textos escritos por los artistas, algunos de ellos referidos a ese concepto de comunicación (“La comunicación bien entendida empieza por

29 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 103

30 Rodríguez, F./Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023

31 Bourriaud, 2006: 33

32 Villota, 1997: 39

33 Rodríguez, F./Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023

uno mismo), y otros sobre temas más variados (“Una diosa en minifalda”, “Nido de OVNI”, “Los invasores del espacio interior” o “Vigilad el cielo”).

Algo similar encontramos en el folleto que realizan para su acción *El cuerpo del delito* (1995), una especie de performance-encuesta en la que invitan a los participantes a responder una serie de preguntas sobre el arte moderno (que presentan también en formato papel) mientras les ofrecen degustar un Colacao caliente y contemplar cómo los coches de juguete se despeñan en una montaña de Colacao al salirse de la pista de Scalextric.³⁴ El folleto, ya más elaborado, incluía instrucciones, fotografías, decoraciones con forma de pista de Scalextric, y algunos fotogramas del capítulo de la serie *Super Agente 86* que reproducían y que llevaba el mismo nombre que la obra.

También en forma de instrucciones emplean el folleto en su acción *Menudo menú* (1995). En este caso, la acción constaba de dos partes: en la primera de ellas, los artistas recitaban a ritmo de rap un listado de platos representativos de la gastronomía vasca (bacalao al pil-pil, bacalao a la vizcaína, kokotxas en salsa verde, marmitako...), mientras de fondo se proyectaba una imagen de un plato de sopa humeante. En la segunda parte, se invitaba a los participantes a dibujar dicho plato de sopa en perspectiva y a enviárselo a su apartado de correos.³⁵ Las instrucciones decían lo siguiente:

1. “Trazar las diagonales del cuadrado.
2. Dibujar la cruz del centro, con las líneas fugando a su punto correspondiente.
3. Dividir la mitad de una diagonal en tres partes.
4. Dibujar un nuevo cuadrado en el interior del anterior, a partir del punto que hemos hallado.
5. Trazar la circunferencia a pulso, con ayuda de los ocho puntos de referencia.
6. Después del intento por rescatar este instante, observará que la representación resultante sobre su servilleta está incompleta.

Algo, escapa a su propósito.

La geometría es fría y la sopa... caliente.

Y no es sólo el efecto humo, sino algo más...”

Cabe reparar en que la presencia de estas instrucciones es una clara referencia al arte conceptual, concretamente al movimiento fluxus, co-

riente que sabemos que influenció notablemente a los artistas. Según los miembros del colectivo, la incorporación de estas instrucciones dependía del tipo de público con el que se fuesen a relacionar y del espacio en el que se desarrollase la obra, de ahí que las encontremos en algunas de sus creaciones.³⁶

Pasamos ya al siguiente elemento que nos interesa: sus encuestas y las respuestas de las mismas. Como se avanzaba más arriba, SEAC empleará la encuesta como modo de participación en algunas de sus obras. Además de estar presente en *El cuerpo del delito* (1995), la emplea también en su video-performance *GDB* (1995) (acrónimo de “goma de borrar” o “Guggenheim de Bilbao”³⁷). En ella, los artistas repartían gomas de borrar y folletos a los asistentes en los que aparecía, además de una especie de propaganda sobre el uso de la goma de borrar como elemento de dibujo, una encuesta que les invitaban a contestar y a enviar posteriormente a su apartado de correos.³⁸ En los folletos repartidos a los asistentes aparecían las instrucciones para completar la encuesta, cuyas preguntas se proyectaban a través de una serie de diapositivas que se comentarán más abajo. Así, en esa hoja, además de la clásica plantilla para seleccionar a, b, c... aparecían las siguientes instrucciones:

“Utiliza las casillas de la página central para responder a las preguntas que se te proponen en la proyección de diapositivas.

Contesta lo más sincera y creativamente que puedas.

Rellena el cupón con tus datos.

Despréndela del resto del panfleto.

Entréganosla bien en persona o por correo.”

En el fondo donado por los artistas al museo no sólo se encuentra almacenada una copia del folleto, sino también un sobre con todas las respuestas enviadas por los participantes. A pesar de que los artistas no realizaron un seguimiento o estudio de las respuestas obtenidas, a nosotros

36 Sabemos que fue fundamental para los artistas un manual de arte fluxus que fotocopiaron y consultaron en la época. (Rodríguez, F/Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023)

37 El museo Guggenheim de Bilbao se inauguraría en 1997, pero en este momento (1995) las obras de construcción ya habían comenzado. La creación del museo fue un tema muy polémico en la época, sobre todo para los artistas de la zona, que veían amenazado el arte local, ya que en un principio la institución no consideró la inclusión de artistas vascos en su programa expositivo. Es por ello que será un tema recurrente en las obras de los artistas del momento.

38 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 93

34 Arrazola-Oñate, 2012: 482

35 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 206

como investigadores sí nos sirven para analizar una serie de aspectos como el número aproximado de asistentes a la acción, el tono formal o informal de esta, el compromiso de los participantes... No dejan de ser, al fin y al cabo, testimonios de esa participación activa en la obra.

Testimonio de esa participación directa son también sus álbumes de cromos, así como los propios cromos en sí, muchos de ellos conservados en el archivo del colectivo. También en *Expresión de un deseo joven* (1994), el colectivo invitaba a los espectadores a completar un álbum de cromos en los que aparecían fotografías de los miembros de SEAC, editado por ellos mismos. En este caso, el álbum funcionaba como objeto activador de la acción, puesto que obligaba a los asistentes a acercarse, hablar entre ellos, e intercambiar cromos para poder completarlo.³⁹

Como fruto de ese acceso a los medios de producción y su interés por el diseño, llevarán a cabo la realización de pequeños boletines, en los que se hace todavía más evidente su pericia en este ámbito. En ellos combinaban textos escritos por los miembros del colectivo, imágenes o información sobre las obras que habían realizado.

Además de todo esto, los artistas confeccionaron también pequeñas invitaciones a las acciones, y guardaron elementos en formato papel como cartas (algunas de especial relevancia, como la escrita por el investigador Francisco Javier San Martín), noticias de la prensa o incluso la cartilla de ahorros del colectivo.

Material II: la imagen: los negativos y diapositivas

Sin duda, si hay un recurso fundamental para documentar e investigar las obras de arte participativo (o cualquier tipo de arte efímero) son las fotografías y, por suerte, en el legado de la Selección de Euskadi de Arte de Concepto es uno de los elementos más abundantes. Los artistas se encargaron de archivar todo tipo de fotografías y negativos: de sus propias vivencias y viajes como colectivo, de la instalación de sus obras en el espacio, de los participantes tomando parte en la acción, de la acción desarrollándose, de los asistentes a sus convocatorias... Todas ellas conforman un material especialmente valioso, sobre todo porque nos permiten saber cómo se activaban y ponían en marcha sus obras, así como la reacción de los públicos. También nos permiten

saber cómo se comportaban o desarrollaban sus obras en el espacio. Puesto que uno de los aspectos más complicados de este tipo de arte efímero es investigar cómo funcionaba la obra, las imágenes constituyen, en muchas ocasiones, el único testigo del que disponemos. Es cierto que, frecuentemente, se trata de un testigo poco fiable, puesto que no nos sitúa en el lugar y el momento de los hechos, ni nos proporciona una visión objetiva, pero aún así no deja de ser fundamental.

Si nos referimos a la imagen, es necesario mencionar también las diapositivas que se encuentran en el archivo de SEAC. Este recurso, además de contener algunas de las imágenes de sus acciones, será empleado para realizar las propias acciones en directo, es decir, como una parte más de la obra. Este segundo aspecto nos interesa especialmente, puesto que la consulta de estas diapositivas nos permite acceder, por ejemplo, a las preguntas de la encuesta que realizan en la ya mencionada GDB (1995), entre las que se encuentran las siguientes:

“Pregunta nº1: Contexto

- Buenas noches, un Ballantine's por favor
- Buenas noches, me gusta el SEAC
- Black night, I love art
- Hola! ¿Qué es performance?

Pregunta nº3: ¿A estas alturas sabes qué es G.D.B.?

- Guggenheim de Bilbao
- Goma de borrar
- Gol de Beбето
- Gorro de baño"

Lo emplearán también en *Elevación de fútbol N°2* (1998), obra que presenta un fútbol del revés, abierto, lo que imposibilitaba la opción de poner en marcha el juego, rodeado de una serie de dibujos elaborados por SEAC e iluminados por flexos. Además, la obra se acompañaba de un grafiti proyectado en la pared: “Os hemos tomado súper en serio”, involucrando e invocando al público, haciendo que se sintiese como una parte más de la obra⁴⁰

Material III: lo tangible: los objetos

En ocasiones, a pesar de que nos estamos refiriendo a obras de arte efímeras, existen objetos que se han empleado para activar la acción o la interacción, es decir, como dispositivos rela-

39 Ibidem: 112 – 187

40 Ibidem: 254



Figuras 1 y 2. Algunas imágenes de la web ya obsoleta de SEAC (back up de la web proporcionado por los artistas)

cionales o, simplemente, han funcionado como vestigios de la acción que ha sido realizada. En el caso de SEAC, los objetos conservados en su legado pertenecerán a este último grupo. Serán pocos, puesto que, en un tipo de arte que buscaba ir en contra del mercado y del sistema del arte, se evitaba casi a toda cosa la creación de objetos materiales que pudiesen pasar, posteriormente, a museos y subastas. En palabras de Bourriaud: “no se puede comercializar lo que está destinado a desaparecer.”⁴¹

Uno de los objetos que todavía conservan es la goma de borrar que se empleó en *GDB* (1995). Se conservan dos de ellas, de tamaños grande y pequeño, en perfecto estado, todavía con el sello del colectivo y el apartado de correos.

Otro de estos objetos serán las camisetas, un elemento especialmente relevante para SEAC puesto que constituía su marca, su identidad. En muchas de sus acciones, vestían su equipación formada por un uniforme rojo, blanco y verde, con un diseño muy parecido al de la selección vasca de fútbol.⁴² Lo emplearán en su acción de 1996 consistente en peculiares visitas a lugares como el Museo de Bellas Artes de Álava, el Palacio Ajuria Enea, el museo Guggenheim de Bilbao, la Facultad de Bellas Artes del País Vasco o las salas En Canal y Rekalde.⁴³ Se trató de una serie de acciones en las que buscaban romper esos lugares considerados como sagrados para el mundo del arte, esos templos de autoridad en los que ni siquiera hablar en voz alta nos está permitido.

Encontramos también en el legado cedido por SEAC un gorrito de papel, una especie de cofia de enfermera. Se trata de un objeto que entregarán a todas las personas que asistan a la presentación de su CD en la Sala América (1996)⁴⁴, consiguien-

do así que tanto artistas como participantes en el evento fuesen un todo, eliminando esa diferencia entre artistas y público, un rasgo más que tantas veces encontramos en el arte participativo. Ese gorro funcionaba, también, como una invitación a la fiesta del arte que tanto gustaba a SEAC.

Este tipo de elementos entran en ese campo de la documentación, del vestigio como elemento que aporta información sobre algo que fue y que, ahora, no podrá, o difícilmente podrá, volver a ser.

Material IV: “los nuevos medios”

Como se ha ido haciendo evidente en el presente artículo, la producción artística de SEAC cuenta con numerosos elementos innovadores que hacen de su obra una pieza fundamental para el arte de este momento. Uno de estos aspectos es la experimentación con nuevos materiales y formatos que, aunque hoy en día parezcan comunes y ya prácticamente pasados de moda, en aquel momento eran muy avanzados y todavía no demasiado explorados por los artistas de este contexto.

Notablemente interesados por las tecnologías, realizarán algunos CDs, CD-ROM y cassettes, con testimonios de amigos y conocidos, con videos de sus acciones, etc... Además, con las herramientas disponibles en los 90, crearon una web del colectivo en la que incluyeron fotografías e información de algunas de sus acciones, datos de contacto, exposiciones, o la propia historia del colectivo, entre otros [figs. 1 y 2]. Cabe reparar en que la web del grupo se puso en marcha en 1995, cuando prácticamente nadie usaba Explorer de Windows, sino que todo iba con Netscape⁴⁵, lo que le otorga todavía un mayor valor.

41 Bourriaud, 2006: 7

42 Villota, 1997: 40

43 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 93

44 Ibidem: 302

45 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 128

Esta característica de la obra del colectivo nos remite de nuevo a lo expuesto por Bourriaud en *Estética relacional*. El autor establece que esta emergencia del empleo de nuevas técnicas, como puede ser Internet, indica ese deseo de crear nuevos espacios de sociabilidad, de relación, y de instaurar nuevos tipos de transacción frente al objeto cultural⁴⁶, huyendo de nuevo de las instituciones tradicionales y del mercado, y de lo establecido en el mundo del arte del momento.

Al hablar de este tipo de manifestaciones, cabe traer a colación el net art, movimiento artístico que, al igual que la obra de SEAC, comienza a desarrollarse a finales del siglo XX. Este término describe la actividad artística y comunicativa en internet, en cuyo proceso creativo es fundamental el ordenador para crear las piezas y, al mismo tiempo, exponerlas. Se trata de un tipo de arte que plantea particularidades como nuevas formas de contemplación, mediante la pantalla del ordenador e internet, sin necesidad de desplazarse al museo para contemplar la pieza en su totalidad (siempre y cuando la obra siga viva en el sitio web), puesto que el espectador puede hacerlo desde la intimidad de su casa.⁴⁷ De forma similar a lo que encontramos en la obra de SEAC, el net art plantea también una serie de aportaciones como el cuestionamiento del papel del autor, el carácter único y no reproducible de la obra, su condición de mercancía o la relación con el propio espectador, que se produce ahora de forma distinta. Comparte también similitudes con la obra del colectivo en el sentido en el que este tipo de arte de acceso libre en la web da también acceso a un mundo aparentemente desjerarquizado, en el que todos podían producir y crear, al igual que en el arte participativo el espectador tiene la oportunidad de ser parte del proceso creativo.⁴⁸ A pesar de todo, no era el propósito de SEAC crear arte en la red, sino simplemente emplearla como un medio para experimentar y, al mismo tiempo, difundir sus creaciones.

Resulta llamativo pensar cómo, en solo unas décadas, han cambiado todos estos formatos. Actualmente, es muy complicado encontrar un ordenador portátil que cuente con reproductor de CD, y prácticamente todo lo que consumimos está en formato digital. En aquel momento, sin embargo, el CD o CD-ROM hacía de la obra un elemento portátil, barato y asequible, y facilitaba

la difusión de obras efímeras que se habían grabado en vídeo o imagen en dicho soporte. Hoy en día, por el contrario, estos CD son elementos de frágil conservación que puede que hayan dejado de funcionar tantos años después, y haya provocado que dichas obras se hayan perdido para siempre.⁴⁹

A pesar de que nos hemos acercado únicamente a algunos de los medios y materiales empleados por SEAC, sin duda destaca la cantidad ingente de formatos empleados para la creación de sus obras: literatura, cómic, producción editorial, música, arte sonoro, diseño gráfico, pintura, escultura, vídeo, instalación, enología, acción, performance, fax, casete, CD, CD-ROM, página web...⁵⁰

Por lo tanto, a modo de resumen, podemos concluir que, aunque es cierto que antes de SEAC existían ya diversos artistas que integraban la participación en sus obras, este no era el fin último de sus creaciones. Y no sólo eso, sino que el colectivo presenta además una serie de novedades que hacen de él un pilar fundamental para el arte participativo en el País Vasco. Como se ha desarrollado, novedades como la introducción de elementos como el humor o la ironía, el empleo de una cantidad ingente de manifestaciones y medios artísticos, y la creación de un arte sin grandes ambiciones, más que crear un espacio seguro y agradable para todo tipo de públicos y pasárselo bien, hacen que su legado sea especialmente interesante como objeto de estudio. Cabe recordar también que SEAC crea su obra en los años 90, un momento especialmente complicado en el contexto vasco, especialmente en el ámbito cultural, con la construcción del museo Guggenheim de Bilbao que amenazaba lo local con esa no-inclusión de artistas vascos en su programa. Esto dio lugar a que artistas como SEAC o muchos de los mencionados anteriormente, se moviesen en ambientes más *underground*, en los que su obra sí era apreciada. Y realmente ese era el público en el que se querían enfocar, acercando el arte a esos sectores de la sociedad que, frecuentemente, podían sentirse excluidos de los grandes museos o centros de arte. Es por esto que encontramos en SEAC la creación de unas acciones en cuyo motivo conceptual subyace una crítica al sistema y al mercado del arte del momento, en los que no había cabida para una obra como la que ellos desarrollaron. A pesar de esto, el fin último

46 Bourriaud, 2006: 28

47 Castillo Villapudua, 2016: 4

48 Zafra, 2020: 31 – 37

49 Fidalgo Alday, 2020: 40 - 41

50 Marzo/San Martín/SEAC, 2019: 126

Fig. 3. Exposición de la obra del colectivo en *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968 – 2018* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018 – 2019)



de sus acciones siempre fue pasárselo bien y que los espectadores-participantes disfrutasen del arte tanto como ellos lo hacían.

Conclusiones. ¿Qué hacer con este legado?

Problemáticas y propuestas.

Después de haber expuesto brevemente las características principales del arte participativo, y haber comentado algunas de las obras de SEAC a través de su legado material, surgen una serie de dudas relacionadas con el ámbito expositivo.

Teniendo en cuenta la relevancia de su legado y que este se encuentra almacenado, catalogado y accesible, cabría pensar que ha sido empleado en formas que permitan su difusión, como son las exposiciones. Esto no es así, puesto que no se han realizado todavía exposiciones monográficas del colectivo. Es cierto que se trata de un material complicado de exponer, puesto que son vestigios de acciones que ya no pueden volver a realizarse y que, además, el colectivo se encuentra ya disuelto. Se trata de un material complicado también por el hecho de que obliga a repensar los criterios del museo tradicional (prohibido tocar, únicamente está permitida la contemplación...), pero eso no le resta valor.

Remitiéndome a lo establecido por Bourriaud, este expone que, en muchas ocasiones, este tipo de arte relacional aparece como “no disponible”, es decir, se muestra en un momento determinado y, posteriormente, sólo queda su documentación. Aun así, esta documentación no puede confundirse con la obra misma, que es realizada en ese espacio tiempo y nunca volverá a repetirse de la misma forma. De este modo, “la obra suscita

encuentros y da citas, administra su propia temporalidad.”⁵¹

A pesar de que la obra del colectivo ha sido expuesta en muestras como *Incógnitas: cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (Guggenheim de Bilbao, 2007), *Tirar del hilo. La imagen especular* (Artium, 2012 – 2013), *Suturak. Cerca de lo próximo* (San Telmo Museoa, 2014 – 2015), *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968 – 2018* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018 – 2019) [fig. 3], *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002* (Artium, 2020) o *Los nuevos 90* (San Telmo Museoa, 2023) [fig. 4], encontramos una figura recurrente en todas las disposiciones: la vitrina. En una conversación con los artistas⁵² sobre los problemas expositivos de su obra, salía a colación esta figura tan limitadora para este tipo de arte participativo. ¿Cómo exponer una obra concebida, en su momento, para la interacción, en un continente que sólo permite su contemplación? Esto iría en contra de los principios según los cuales fue creada, por lo que no sería una decisión acertada. Pero, ¿cómo exponer, si no, un tipo de obra de la que sólo quedan vestigios y que lógicamente, no pueden ser tocados o manipulados, puesto que supondría su posterior deterioro?

Aunque la exposición es uno de los medios más efectivos para difundir el arte, quizá debemos detenernos a pensar si es el medio adecuado para difundir este tipo de obras. Como se ha comentado más arriba, precisamente una de esas

51 Bourriaud, 2006: 32

52 Rodríguez, F/Rodríguez, N., comunicación personal, 9 de noviembre de 2023



Fig. 4. Vista de la exposición Los nuevos 90 (San Telmo Museoa, 2023)

características del arte participativo en general, y de la obra de SEAC en particular, es que buscaban huir del sistema establecido, es decir, de instituciones como los museos o el mercado del arte. Y es que, como establece Bourriaud, en estas manifestaciones “los artistas exponen y exploran el proceso que conduce hasta los objetos, hasta el sentido”.⁵³ De este modo, un tipo de arte que se ha creado para ser vivido, experimentado y contemplado *in situ*, ¿querría ser expuesto, es decir, pasar a la posteridad como algo para ser contemplado? No existen todavía unas normas o unos modelos para exponer o desarrollar exposiciones de este tipo de arte pero, a pesar de todo, si estas obras (o sus vestigios o testimonios) no son expuestos y difundidos, estarían destinadas a desaparecer.

En este sentido podemos encontrar también similitudes con movimientos como el ya mencionado net art. Según Remedios Zafra, con movimientos como este las instituciones se dejaron afectar sólo livianamente, como si estos nuevos caminos les hiciesen cuestionar los pilares sobre los que descansa el mercado y la institución tradicionales.⁵⁴ Encontramos en este caso un vacío que las instituciones todavía no han conseguido llenar, puesto que no han conseguido encontrar una solución adecuada para la difusión de este tipo de obras, a pesar de que este arte efímero o participativo lleva décadas existiendo. Según la autora, “el mundo ha cambiado radicalmente, pero pervive aún un desajuste entre lo que el arte anuncia y lo que la institución promueve. Como si la práctica artística viviera un tiempo

adelantado y su institución, a cuestas con sus prerrogativas del pasado, olvidara su reclamación de vanguardia y fuera reacia a transformarse.”⁵⁵

Así, por ejemplo, Zafra propone para este tipo de arte en la red una desvinculación de las estructuras arquitectónicas museísticas tradicionales para pasar a trasladarlas a entornos domésticos, al ámbito privado.⁵⁶ De este modo, estas formas de arte obligan a pensar el ámbito expositivo de manera diferente, y de nada sirve reciclar las antiguas formas sino que, de alguna manera, lo que se debe hacer es pensar nuevas alternativas que permitan su exhibición o acceso de forma que no altere esa nueva naturaleza de la obra de arte. Puesto que este tipo de obras (hablamos ahora de las participativas) como hemos visto, alteran la naturaleza del objeto artístico tradicional, que pasa a ser efímero o meramente testimonial (fotografías, testimonios escritos u orales...), así como las nociones clásicas de autoría (incluyendo al espectador en este ámbito), aura, mimesis, y la propia relación del objeto artístico con la institución museística tradicional, obligan a pensar nuevas formas de exhibición que, parece, todavía no han sido creadas.

Referencias bibliográficas

- Aguilar, Guadalupe (2012): *El arte participativo*. Culiacán: Ayuntamiento de Culiacán.
 Alzuri, Miriam/González, Begoña/Zugaza, Miguel/Sagredo Ezquerria, Nerea/Balenciaga, Marina/Aguirre, Peio (2018). *Después del 68:*

53 Bourriaud, 2006: 65

54 Zafra, 2020: 29

55 Zafra, 2020: 47

56 Zafra, 2015

- Arte y prácticas artísticas en el País Vasco, 1968-2018*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Arrazola-Oñate, Txaro (2012). *Creación colectiva: Teorías sobre la noción de autoría, modelos colaborativos de creación e implicaciones para la práctica y la educación del arte contemporáneo*. Universidad del País Vasco: Departamento de Pintura.
- Bishop, Claire (2006). *Participation*. Londres: Whitechapel.
- Blasco, Selina/Carrillo, Jesús/Crespo, David/ Insúa, Lila (2016). *Glosario imposible: Obra*. Madrid: Hablarenarte.
- Bonet, Lluís/Négrier, Emmanuel (eds.) (2018). *Breaking the Fourth Wall: Proactive Audiences in the Performing Arts*. Elverum: Kunnskapsverket.
- Bourriaud, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Castillo Villapudua, Karla (Septiembre – Diciembre 2016). “El net-art como arte normal”, en *Sociearts. Revista de Artes – Facultad de Artes UABC*, I [Vol.], N°3.
- Claramonte, Jordi (2010). *Arte de contexto*. Donostia: Nerea.
- Elorza, Kontxa/Martínez Goikoetxea, Enrique/Sáenz De Gorbea, Xabier (2019). *Suturak: Cerca a lo próximo*. Donostia: San Telmo Museoa.
- Fidalgo Alday, Iker (Diciembre 2020). “El archivo de la Fundación Rodríguez. Análisis, potencia y gestión del legado”, en *Arte y políticas de identidad*, 23 [Vol], pp. 36 – 57.
- Lacy, Suzanne (1995). *Mapping The Terrain: New Genre Public Art*. Washington: Bay.
- López Landabaso, Patricia (2016). *La performance como medio de expresión artística. Expresiones actuales en el País Vasco*. País Vasco: Universidad del País Vasco.
- Marzo, Jorge Luis/San Martín, Francisco Javier/ SEAC (2019). *SEAC: 1994 – 1998*, Vitoria: Artium.
- Matarasso, François (2019). *A Restless Art: How Participation Won, and Why it Matters*. Londres: Calouste Gulbenkian Foundation.
- Milicua, Pablo/Mintegi Areitioaurtena, Mikel (1998). *Mutantes del Paraíso*. Vitoria: Diputación Foral de Álava.
- San Martín, Francisco Javier (2019). *Guía para el arte del siglo XXI*. Bilbao: BilbaoArte.
- Villota, Gabriel (1997). “Una PICCA en la SEAC”, en *Zehar*, [N° 33] pp. 39-43.
- Zafra, Remedios (2015). “El instante invisible del net.art”, en *Aleph. Net Art. Net Critique*.
- Zafra, Remedios (2020). “El arte después de internet (contradecirnos o erosionar los límites)”, en *Revista de Occidente*, N°465, pp. 26 – 47.