

# Frankismoaren zentsura arte plastikoetan

La censura franquista en las artes plásticas

Le censure franquiste dans les arts plastiques

Franco's regime censorship on the plastic arts

MANTEROLA ISPIZUA, Ismael  
(UPV/EHU-MHLI)<sup>1</sup>

Noiz jaso: 2019-03-04

Noiz onartua: 2019-06-07

---

<sup>1</sup> Argitalpen hau Eusko Jaurlaritzak finantzatzen duen MHLI ([www.mhli.net](http://www.mhli.net)) ikerkuntza taldearen US 17/10 (UPV-EHU) eta FFI2017-84342-P (MINECO) proiektuen baitan gauzatu da.

Arte plastikoen zentsura Francoren garaian gutxi ikertu da zinema, literatura edo prentsarekin alderatuta. Egin diren ikerketak diktaduraren epe zehatz bati lotuta egin dira, baina ez iraun zuen ia berrogei urteak osotasunean hartuta. Artikulu honen asmoa gaiaren inguruko azterketa egitea da diktaduraren aldaketak eta moldaketak kontuan hartuta. Horregatik, testua hiru zatitan banatuta dago: gerraostea, 50eko hamarkada eta 60ko hamarkadaren erdialdetik trantsiziora. Epilogoan zentsurak azken garai horretan izan zuen jarraipena aztertzen da.

**Gako-hitzak:** Arte plastikoak, zentsura, diktadura, trantsizioa, debekua, konpromiso soziala.

Si comparamos con el cine, la literatura o la prensa, la censura en las artes plásticas se ha estudiado poco en la dictadura de Franco. Las investigaciones realizadas se han centrado en un periodo concreto pero no así a los 40 años que duró este periodo. Es por ello que el objetivo de este artículo es profundizar en todo el periodo, teniendo muy presentes los cambios y remodelaciones que tuvieron lugar dentro de la dictadura franquista. En consecuencia, el texto esta dividido en tres épocas: la posguerra, la década de los 50 y desde la década de los 60 hasta la transición. En el epílogo se analiza la continuación que tuvo la censura en esa última época.

**Palabras clave:** Artes plásticas, censura, dictadura, transición, prohibición, compromiso social.

Contrairement à ce qui a été fait dans les domaines du cinéma, de la littérature ou de la presse, la censure dans les arts plastiques sous la dictature franquista a été peu étudiée. Les recherches réalisées se sont limitées à une période précise alors que la dictature franquiste a duré 40 ans. C'est pourquoi l'objectif de cet article est d'approfondir la recherche et de l'élargir à toute cette période, en tenant compte des changements et des remaniements que connut la dictature franquiste. Le texte se divise donc en trois époques : l'après-guerre, les années 50 et de la moitié des années 60 à la transition. L'épilogue analyse la poursuite de la censure au cours de la dernière époque.

**Mots-cles :** Arts plastiques, censure, dictature, transition, interdiction, compromis social.

The censorship of plastic arts during Franco's dictatorship was studied very little if compared with literature or the press. The studies carried out all centre on fixed period of time but not however, on the 40 years that this period lasted. For this reason the aim of this article is to address this period in depth, bearing in mind the changes and remodelling that took place during the Francoist dictatorship. As a consequence, the text is split into 3 eras: the post war years, the 1950s, and from the sixties decade up to and including the transition years. The continuation of censorship during the last era is analysed in the epilogue.

**Key words:** Plastic arts, censorship, dictatorship, transition, prohibition, social commitment

## Sarrera

Gai honetara lehenbizikoz hurbiltzean atentzioa ematen du, nabarmen, bibliografia faltak. Harrigarria da ez egotea ikerlan monografikorik frankismoaren garaiko arte plastikoen zentsuraren gainean; batez ere, zinema, aldizkari edo literaturaren arloetakoari buruz egindakoekin alderatzen badugu. Angel Llorenteren *Arte e ideología en la España de la posguerra (1939-1951)* tesian, bada zentsurari buruzko kapitulu orokor bat, baina artelan inprimatuei buruzkoa da nagusiki. 2016an, «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953» erakusketa antolatu zen Reina Sofía museoan, Maria Dolores Jiménez-Blancoren ardurapean. Erakusketan zentsuraren gaia azaltzen bazen ere, ez zen gai nagusia, eta Llorenteren ikerlanean bezala, frankismoko lehenbiziko epea besterik ez zuen aztertzen. Gauza bera gertatzen da 2015ean argitaratutako *Arte en España (1936-2015)*. *Ideas, prácticas, políticas* liburuarekin; lehenbiziko kapituluko «El ámbito social» ataleko azpiatal bat eskaintzen dio zentsurari, baina aurreko lana bezalaxe, frankismoko lehen urteetara mugatzen da, eta onartzen du: «No existe prácticamente bibliografía sobre la censura artística en la España de la posguerra, lo que no ocurre con la dedicada al cine, el teatro, la literatura o la música» (Marzo eta Mayayo, 2015: 71). Arte plastikoen zentsurari buruzko ikerketa faltaren aurrean eta ebidentzia batzuk kontuan hartuta, hurrengo lerrootan hipotesi bat aurkeztera ausartuko gara, jakinda behin-behinekoa dela, etorkizunean egingo diren ikerketek zehaztuko dutelako.

Ezer aurreratu baino lehen, esan beharrekoa da zentsura ezin azter daitekeela fenomeno isolatu moduan. Zentsura instituzionalak lotura estua du garaiko testuinguruarekin. Adierazpen-askatasuna ezabatzea izaten da zentsuraren helburua, eta kontrol-mekanismoak jarri zituen horretarako, toki eta une zehatz batean esan, argitaratu, ikusi eta entzun zitekeenaren gainean. Errepresio-tresna denez, estatuak esaten du herritarrek zer ikusi, entzun eta irakurtzeko baimena duten, eta horrela azpimarratzen du boterea noren esku dagoen.

Francoren zentsura instituzionala frankismoaren testuinguruan aztertu behar da, eta frankismoak iraun zituen 40 urteak ez ziren berdinak izan.

Diktadurako garai bakoitzak bere tresnak erabili zituen adierazpen-askatasuna kontrolatzeko, batzuetan errepresioaren bidez, beste batzuetan zentsuraren bidez eta zenbaitetan biak batera erabiliz. Testuingurua kontuan hartuta, beraz, hiru epetan banatuko dugu frankismoko zentsura arte plastikoei dagokienez:

1. Gerraoste gordina
2. 1950eko hamarkada: frankismoaren garaipena, zentsurarik gabeko arte-sistema otzandua
3. 1960ko hamarkadaren erdialdetik trantsiziora

## 1. Gerraoste gordina

Gerra Zibilaren ondorengo urteak gordinak izan ziren Espainiako herritar gehientzat. Errepresio politikoari egoera ekonomiko gogorra gehitu zitzaion, eta, hala, gosea eta heriotza ohikoak bihurtu ziren urte haietan. Esparru politikoari begiratuta, irabazleek Gerra Zibilean zabaldutako balio autoritario eta atzerakoien indartzea etorri zen. Elizari emandako kontrolak moralaren arloan erabat baldintzatzen zuen bizimodua, eta irudiaren gaineko kontrol erabatekoaren adibide ezin hobea da zinemaren eta arte plastikoen gaineko etengabeko zelata. Egoera horretan urte gogorrenak, gutxi gorabehera, 40ko hamarkadakoak izan ziren.

Errepublika garaiak kulturaren militantzia soziala indartu zuen. Artistek, eta beste kultura-eragileek, konpromiso sozial handia izan zuten Espainiako demokraziaren, berdintasun sozialaren eta garai hartako Espainiako nazionalitateek zituzten kultura berezitasunen alde. Horregatik, bai gerrak iraun bitartean eta bai gerra bukatu ondoren, Francoren erregimenak hilda, atzerrian edo kontrolpean nahi zituen abangoardiako artistak eta oro har kultur eragile guztiak; baita falangismoari lotutakoak ere. Azken horien jarrera iraultzaileenak gerra bukatu eta berehala neutralizatu zituen, Elizaren betiko moralaren aldeko presioarekin, batez ere Alemaniak eta Italiak Bigarren Mundu Gerra galdu ondoren.

Beraz, gerraoste gordinan, Errepublika garaiko artisten eredia deabruaren pareko azaldu zen Francoren propaganda zerbitzuetan. Picasso zen ere-

du horren adibiderik garbiena, eta artista horien lanak ezin ziren gerra ondorengo urteetan Espainian erakutsi, salbuespenak salbuespen. Adibidez, Bilboko Studio galeriak, 1947-1948an, Picassoren grabatuak erakutsi zituen, nahiz eta komunikabideek sortu zuten giroa oso lagungarria ez izan<sup>2</sup>. Studio galeriaren ekimen horrek ederki erakuts dezake zenbaterainokoa zen falangista izandako gazteen abangoardia zaletasuna garai hartan Bilbo bezalako hiri kontrolatuak bizi zuen giro itogarrian. Horrelako salbuespenak Espainiako toki gehienetan topatu ditzakegu, batez ere falangista izandakoen eskutik, eta, horregatik, abangoardia baloratzeko ahaleginak han eta hemen azaldu ziren. Adibide moduan Eugeni d'Ors aipa dezakegu, Franco-ren gobernuko lehenbiziko Arte Ederren zuzendaria.

Gerra ondorengo urteetan, erregimenak zituen erakusketak debekatzen edo baimentzen, eta kontrol horren pean, erabat galarazita zegoen artista batzuen lanak erakustea, baita irudi mota batzuk erakustea ere. Bestalde, garai hartan moral katolikoak azken hitza zuenez arte plastikoen arloan, biluziak edo horrelakoak erakustea zorrotz kontrolatzen zen, ordurako aurrez zuzenean debekatua izan ez bazen. Esate baterako, Bilboko Studio galerian Rafael Figuerak emakume biluzien pinturak eta marrazkiak erakutsi zituen 1949an, baina ez edonola:

Hubo intentos de prohibición que, según Antonio Bilbao, logró evitar arguyendo que la pintura de Figuera era de un postsorollismo cuyo tema principal era la luz. Fue autorizada a condición de no anunciarla en prensa ni radio, no permitir la entrada a menores y exigir que las señoras fuesen acompañadas de sus maridos. (Moya, 2008: 17)

Erakusketa hartaz, honela esan zion Andrés Conejo artistari gutun batean Studio galeriaren bultzatzaileetako batek, William Wakoniggek: «Además de novedades hemos tenido un gran escándalo: una exposición de desnudos que ha originado verdaderos terremotos en sacristías y reboticas; nuestros pequeños Torrrrquemadas (sic) consiguieron que nos cerrasen la exposición al tercer día» (Prado, 2011: 90).

<sup>2</sup> Ledeko markesak erakusketaren inauguraziorako gonbidapena itzuli egin zion galeriari, esanez bera gonbidatzea gaizki-ulerturen bat izango zela.

## 2. 1950eko hamarkada: frankismoaren garaipena, zentsurarik gabeko arte-sistema otzandua

Gerra ondorengo errepresioak emaitzak izan zituen hurrengo urteetan. Frankismoak bere helburuak lortu zituen arte-sistema kontrolatu ondoren, eta horregatik, argia da frankismoaren garaipena, zentsurarik gabeko arte-sistema otzandua lortu zuelako, salbuespenak salbuespen, ia hamarkada osoan.

Erabateko errepresioaren bidez, diktadurak beldurra zabaldu zuen, eta arte-sistema otzanduta ikusi zuenean, estrategia-aldaketa diseinatu zuten Francoren kultura-arduradunek. 50eko hamarkadako gizartean aldaketa txiki baina eraginkorrek sumatu ditzakegu. Alde batetik, burgesia kulturaduna abangoardia baloratzen hasi zen, baliozkoa baitzizaion bere prestigio soziala eta modernotasuna adierazteko eta nazioarteko egoerarekin bat egin edo parekatzeko. Egoera horren lekuko nagusia Kataluniako goi-burgesia-aren gorakada izan zen, baina Euskal Herrian ere izan zen halakorik; adibidez, Felix Huarte enpresariaren seme-alabak (Juan eta Maria Josefa, batez ere). Sektore horiek frankismoaren boteregunera iritsi zirenean, nazioartean Espainiaren irudia garbitzeko artea erabil zitekeela konturatu ziren. Eta hala, frankismoaren kultura propagandako arduradunek aurreko hamarkadaren bukaeran sortu ziren arte mugimendu aurrerazaleenak nazioartean erabiltzeko aukerari heldu zioten. Artea propagandarako erabiltzea ez zen berria Francoren diktaduran, baina erregimenaren gustukoa ez zen arteaz baliatzea bai, ordea; hori berrikuntzat har dezakegu Gerra Zibilean irabazle gertatutakoen erregimenean. Gainera, egoera horrek 50eko hamarkadan gertatu zen beste aldaketa garrantzitsu batekin bat egin zuen: Ameriketako Estatu Batuetara hurbiltzea.

Izan ere, hamarkada haren hasieran garrantzi handiko aldaketa bat jazo zen: Franco nazioarteko isolamendutik irtetea eta AEBren onarpena lortzea. Bigarren Mundu Gerraren ondoren Europa berreraikitzeke AEBk bulztatu zuten Marshall planetik Espainia kanpo utzi ondoren, 1950. urtean lehenbiziko diru-kreditua jaso zuen AEBren eskutik, eta handik hiru urtera, Francok Eisenhower presidentearekin ituna sinatu zuen, Gerra Hotzaren testuinguruan. Politika horien ondorioz, Espainiak nazioarteko isolamendua gainditu eta Nazio Batuen Erakundean sartu zen, 1955ean.

Arte plastikoei dagokienez, Ameriketako Estatu Batuetan espresionismo abstraktua herrialdearen eta Bigarren Mundu Gerraren ondoren sortutako boteregune berriaren adierazle izan zen moduan, Espainian ere artea erabil zezaketen modernitatearen eta berrikuntzaren irudia nazioartean zabaltzeko. Horretarako abangoardia onartu behar bazen, ideologiaz hustea zen lehenbiziko baldintza; batez ere, informalismoaren inguruan Espainian egiten ari zen artea. XX. mendearen hasierako abangoardia iraultzaileak (bai jarrera politiko gisa, baina baita jarrera estetiko gisa ere) alderdi estetiko hutsera mugatu behar zuen, AEBn Clement Greenbergek espresionismo abstrakturako zabaldutako ideiak eredu hartuta. Eta horretarako, garai hartan ibilbide eredugarria egiten ari ziren artista informalista gazteak hartu ziren: Tàpies, Txillida, Saura, Millares... Sinbiosi moduko bat gertatu zela esan dezakegu: nazioarteko proiektioa artistentzat ona zen eta diktadurarentzat ere bai.

Agian, Instituto de Cultura Hispánicaren sorrera izan zen, 1945ean, propagandarako lehenbiziko ahalegina. Erakunde haren bidez antolatu ziren hurrengo hamarkadan artearekin zerikusia zuten erakusketak, bai Espainian bertan eta baita nazioartean ere.

Erakusketa horietan garrantzitsuenak 1951ko Hispanoamerikako I. Arte Bienala izan zen. Erakusketa hartan arte joera kontserbadoreak izan ziren nagusi, baina talde abangoardista berriak sartu zituzten estreinakoz; Bartzelonako Dau al Set taldea, Millares eta Indalianos taldea, esaterako. Tàpiesek kontatu zuenez, irekiera-ekitaldian erakusketaren arduradun batek Francori honela esan zion: «Excelencia, esta es la sala de los revolucionarios». Eta hauxe erantzun omen zion Francok: «Mientras hagan las revoluciones así...». Jorge Lluis Marzoren esanetan, artearen arriskurik eza adierazten du horrek, eta halaxe hasi ziren berez Francoren kontrakoak ziren artista batzuen lanak erabiltzen. (Marzo, 2007: 206)

Gainera, erregimenaren intelektuaren artean informalismoko artearen espainolotasuna azpimarratzeko diskurtsoa sortu zuten, nahiz eta artistek berriak ez zuten onartu. Propaganda zerbitzuek zabaldutako diskurtso horren bidez, abangoardiaren arteari arrisku guztia kentzen zitzaion, bi zentzutan: artearen indibidualtasuna eta helburu estetiko hutsa azpimarratuta, alde

batetik (gizartetik isolatuta, alegia), eta tradizio nazional espainiartuaren barruan txertatuta, bestetik.

Abangoardiari behin betiko onarpena 1955ean eman zion Francoren erre-gimenak, Bartzelonan, Hispanoamerikako III. Bienalean. Gerra Hotzaren testuinguruan, Francok nazioarteko onarpen ia erabatekoa lortu zuen, Espai-nian AEBn, Frantzia edota Alemanian bezala pintatzen zela erakutsi zue-lako; herrialde normala zela erakutsi zuen nazioarteko begien aurrean<sup>3</sup>. Adierazgarria da, hain zuzen, Bienala egin bitartean, New Yorkeko MOMA-tik eramandako «El Arte Moderno en los EEUU. Selección de las coleccio-nes del Museum of Modern Art de Nueva York» erakusketa Bartzelonan zabaldu izana. Espainian ikusi zen espresionismo abstraktuaren lehenbiziko erakusketa izateaz gain, lehenbizikoz AEBk Espainia nazioarteko erakusketa ibiltarietan sartu zuten. Eta ez da ahaztekoa AEBko gobernuak eta Nazio Batuen Erakundeak Franco onartu zuteneko urtea izan zela hura.

Artea erregimenaren nazioarteko legitimazioa lortzeko bide moduan era-biltzearen adibide ugari ditugu 50eko hamarkada guztian. Horietako bat 1957ko São Pauloko Bienala izan zen, eta 1999an egindako elkarrizketa batean halaxe adierazi zuen orduko arduradun Luis González Roblesek, Kanpo Harremanetarako Ministerioaren barruan zegoen Kultura Harrema-netarako Bulegoko Erakusketa Zerbitzuetako buru izandakoak: «A mí me importaba muy poco si alguien era rojo, homosexual o lo que fuera. A mí me traía sin cuidado que Oteiza escribiera textos políticos antifranquistas, mientras ganara el primer premio de escultura para España». Garaiko an-tzeko lekukotasunak jasota, Jorge Lluis Marzok honela dio bere liburuan:

La política artística que el franquismo emprendió por aquellos años otorgaba al arte la capacidad de expresar tanto la identidad nacional como las manifestaciones de vitalidad del régimen, tan ne-cesitado de una imagen de liberalidad de los nuevos tiempos diplo-máticos y económicos que se avecinaban. El nuevo arte no podía

<sup>3</sup> Jorge Lluis Marzok azpimarratzen duen modura, ikuspuntu horrek kontraesan handia eragiten du, zeren eta, burgesia liberalaren diskurtsoaren arabera, demokrazia liberalek lortu baitzuten Amerike-tako Estatu Batuetako espresionismo abstraktuan eta Europako informalismoan garatu zen arte-adierazpen askea. Nola zen posible, beraz, Espainiako diktaduran ere antzeko artea egitea?



hacer daño, todo lo contrario. Dado que el artista 'nacional' era rebelde individual por antonomasia, era imposible que la práctica artística pudiera suponer un problema. (Marzo, 2007: 206)

Alde horretatik, nazioarteko onarpen eta arrakastaren adibide asko aipa daitezke, hala nola Oteizari berari emandako lehenbiziko eskultura-saria aipatutako São Pauloko Bienalean 1957an, Txillidari emandakoa 1958ko Veneziako Bienalean, eta Tàpiesi eman ziotena Pittsburgheko Carnegie Institutuan urte berean. Azken arte-erakunde horrek antolatutako nazioarteko erakusketek ondo adierazten dute AEBn Espainiako arteari ematen ari ziztaion nazioarteko legitimazioa (Pérez Segura, 2017).

Hala ere, Francok lortu zuen arte munduaren baretasun horrek bazituen mugak. Izan ere, sarritan, agintariak zentsura bi modutan erabiltzen dute: gogorra, estatuaren mugen barruan; eta arinagoa, kanpora irtendakoa. Eta nazioartean zabaltzen ari zen irekitasun irudi hark Espainiako estatuan bertan ez zuen eragin handirik. Horren adibide Arantzazurako proiektua izan daiteke.

Hainbat arrazoik esplika dezakete salbuespen hura. Alde batetik, goizegi izan zela, 1950. urtean, hain zuzen; 5-7 urte geroago izan balitz, ez zatekeen ezer gertatuko. Bestetik, ez zela burgesiaren testuinguruan gertatu, artearen balorazio estetiko hutseko testuinguruan, alegia (ez baitira gauza bera etxean jartzeko koadro bat edo proiektu publiko bat), baizik eta oso bestelako eginkizun bat bete behar zuen eremu batean: erlijio-artearen eta arte sinbolikoaren eremuan. Badirudi, burgesiak ez bezala, Elizako agintari talde nagusiak ez zuela ondo hartu arkitekturatik aparteko arte berrikuntzarik, eta horregatik, Eliza katolikoko alderdi kontserbadoreenak ez zuen Arantzazuko proiektu artistikoa onartu (nahiz eta arkitekturaren aldetik arazo handirik ikusi ez). Horrekin lotuta, Arantzazuren alderdi sinbolikoa ere bazegoen, lanak hasi orduko Arantzazuko proiektua berreskuratze nazional moduan ulertu zelako Euskal Herrian; batez ere, Oteizaren praktika eta diskurtsotik. Arantzazuko proiektuaren garai hartan euskal artistak elkartzea eta etorkizuneko euskal abangoardiaren eskola bultzatzea Oteizaren buruan bazeuden ere, artistek elkar ezagutzeko eta komunikazioa izateko lehenbiziko ahalegina izan zen hura. Alde horretatik, Arantzazuko santutegiak Euskal Herriko kultura-berreskurapenaren sinbolo bihurtzeko arriskua

zeukan, horrek izan zezakeen irakurketa politikoarekin, eta, beraz, ez da harritzekoa goi-agintari batzuegan sortutako beldurra.

Ez gara luzatuko Arantzazuko proiektuaren gorabeheretan, baina aipa ditzagun datu batzuk, gertatu zena kokatzeko. Aita Pablo Lete frantziskotarren Kantauri probintziako buruak bultzatuta, 1950ean Arkitektura Lehiaketa Nazionalerako deialdia egin zen, santutegi berria eraikitzeko. Luis Laorgak eta Javier Saenz de Oizak irabazi zuten lehiaketa, eta berehala, azken hori Oteizarekin harremanetan jarri zen, eskultura-lanak egin zitzaizkion. Azkenean, Oteizak Ibarrolaren eta Basterretxearen lankidetzara bilatu zuen pinturaren lanak egiteko, eta hala, lanek iraun bitartean, Arantzazuk garai hartako euskal artista berritzaileenak bildu zituen, Oteiza, Basterretxea eta Ibarrola ez ezik hantxe baitzen Txillida ere, elizako ateak egiteko enkargua bere gain hartuta.

Alabaina, dekoraziorako aurkeztutako eskultura eta pintura proiektuek zalaparta sortu zuten Elizako agintarien artean, eta horregatik, 1953an gotzainak eta agintariak santutegia bisitatu ondoren, elizbarrutiko batzordea deitu zuten, kasua aztertzeko. Erromari iritzia eskatzea erabaki ondoren, Italiako Arte Batzordeak idatzi eta Costantini kardinalak sinatutako erabakiak hartaratu, lanak geldiarazi zituzten 1955ean. Oteizaren apostoluek bide bazterrean itxaron behar izan zuten, behin betiko fatxadaren jarri arte, 1968an. Basterretxeak kriptan pintatutako irudiak ezabatu egin zituzten, eta Ibarrolak ez zituen Ama Birjinaren ganberarako pentsatutako irudiak pintatu. Harrigarria bada ere, santutegiko artelan abstraktuenean, Txillidaren ateen, ez zuten arazo handirik izan, kultu-elementu ez baina atal erabilgarriak zirelako, seguru asko.

1955ean santutegia zabaldu zenean, garbi geratu zen artearen bi alderdien bereizketa: lehen aipatu dugun alderdi estetiko hutsak ez zuten inolako arazorik izan, eta inguruarekin edo gizartearekin lotutako artea geratu zen zentsuratuta.

### 3. 1960ko hamarkadaren erdialdetik trantsiziora

Informalismoko artistak Francoren propagandarako oso baliagarriak izan baziren ere, 60ko hamarkadaren erdialdetik aurrera egoera aldatzen hasi

zen. Langile eta ikasleen erakundeek indarra hartu zuten, eta horregatik, artea ere konpromiso sozial handiagoa hartzen hasi zen. Informalismoaren jarraipenak eta indarrak artista askoren izena indartu zuen nazioartean, eta horrek Francoren kontrako jarrerak erraztu zizkien. Espainia barruan, intelektualen edo kulturaren mundua Francoren kontra azaltzen hasi zen gero eta era agerikoagoan. Aurreko urteetan arrakasta handia izan zuten artista asko 60ko hamarkadaren erdialdetik aurrera Francoren kontra jarri ziren, eta jarrera horiek indartu egin ziren 70eko hamarkadan, diktadorea hil eta beste erregimen bat iritsiko zela ikusita. Interpretazio batzuen arabera, artista askok, intelektual askoren modura, diktadura atzean lagatzeko «irteera-jarrera» hartu zuten, zetorrenari eroso aurre egiteko.

Informalismoaren eta erregimenaren arteko haustura zeharo agerian geratu zen Espainiako arte garaikideari buruz nazioartean antolatu zen erakusketa batean<sup>4</sup>. 1964an, Giulio Carlo Argan arte-historialari eta kritikari italiar ezagunak «España Libre» izeneko erakusketa antolatu zuen Rimini hirian, eta gero Italiako beste hiri garrantzitsu batzuetara eraman. Askotariko erakusketan aurreko belaunaldiko artista askok hartu zuten parte, hala nola Tàpies, Saura eta Oteizak, eta horregatik, Francoren administrazioko buruek ez zuten ondo hartu artista haiek parte hartzea. Luis González Roblesek honela esan zuen erakusketari buruz:

Por el título de la exposición parece ser que lo que se exhibe es la obra de aquellos artistas que viven una especie de exilio político [...] Pues es todo lo contrario: los artistas seleccionados –en su inmensa mayoría– son artistas que viven maravillosamente en España, que trabajan libremente y que fueron lanzados precisamente por el Gobierno de su país, consiguiéndoles premios, llevándolos por todos los Museos, por todo el mundo en infinidad de exposiciones [...] Después vienen otros artistas totalmente desconocidos por sus propios

<sup>4</sup> Juan Albarránen arabera, hausturaren lehen aztarna 102 intelektualek 1963an sinatu eta Manuel Fraga orduko Informazio eta Turismo ministroari helarazitako protesta-gutuna izan zen. Asturiasko meatzariak jasandako torturak eta tratu txarrak salatzen zituzten gutun hartan, eta sinatzaileen artean ziren, besteak beste, Manolo Millares, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Angel Crespo eta Pedro Serrano artistak. (Albarrán, 2010)

medios, y es gracias a la labor del Estado Español, y de su comisario, el que sean conocidos. (Marzo, 2007: 275)

Nazioartean ospea zuten artisten parte-hartze horrekin erregimenetik bereizten hasi ziren, urruntzen nolabait. Hurrengo urteetan sakondu zen erregimenarekiko arrakala, eta Tàpiesen eta Txillidaren 70eko hamarkadako ibilbideak adibide onak dira. Tàpiesen *L'esperit català* koadroa har daiteke adibidetzat artista gizartearekin hartzen ari zen konpromiso gero eta estuagoa erakusteko. 1971n pintatutako ohol handi horretan (200 x 275 cm), Kataluniako banderaren jatorrian dauden lau lerro gorri azaltzen dira hondo horiaren gainean. Odolak horman lagatako aztarnak irakurketa bikoitza izan dezake: bata, Kataluniaren aldarrikapena, eta bestea, bestelako ideia politikoak defendatzen zituztenak suntsitzearren diktadurak egindako hilketen salaketa. Azpiko hondo horian, gainera, Tàpiesek *Visca Catalunya*, *Dret al tiranici* eta *Democracia* hitzak idatzi zituen, besteak beste. Koadroa katalanismoaren eta askatasunaren aldarria izan arren, Parisko Maeght galeriak huartetarrei saldu zien (Francoren erregimenarekin aberastu ziren eraikuntza-enpresa baten jabeei), eta hala, salerosketa hori tarteko, koadroaren testuingurua neutralizatuta geratu zen, artelanaren alderdi estetiko hutsaren alde.

Gauza bera esan daiteke Eduardo Txillidari buruz ere. 1972an *Lugar de Encuentros III* izeneko eskultura jarri zuten Madrilgo Castellana kalean, baina hurrengo urtean, Madrilgo alkatea zen Carlos Arias Navarrok eskultura kentzeko agindua eman zuen. Txillidak beti aipatu izan zuen arrazoi ideologikoak bultzatuta hartu zela erabaki hura. Badirudi Francoren goi agintariari ez zitzaizela gustatu urte haietan Txillidak arte konprometituago baten alde hartutako bidea<sup>5</sup>. 1978ra arte eskultura ez zen lehengo tokira itzuli.

50eko hamarkadan erregimenaren eta artisten artean sortutako sinbiosia hautsita, aurreko urteetan hasitako beste arte mota eta artista modu batzuk indarra hartzen hasi ziren 60ko hamarkadan, langile eta ikasleen borroka-

<sup>5</sup> Ezaguna da hainbat herri-mugimenduren alde izandako jarrera. Adibidez, 1974an zentral nuklearren kontrako logotipoa diseinatu zuen, eta hurrengo urteetan, euskal unibertsitatearen aldekoa (1975ean) eta amnistiaren aldekoa (1976an).

rekin bat eginda. Urte haietan zaila izan zen artearen helburu estetiko hutsaren ideari eustea, eta arte konprometitua aldeko jarrerak azaleratu egin ziren urpetik. 50eko hamarkadan informalismoaren abstrakzioari aurre egin zioten joera ugari zabaldu ziren, nazioarteko figurazioari jarraituta edo Espainiako egoerara moldatuta. Figurazioaren inguruan ibilitako artista gehienak antifrankismoko militante intelektuaren artean zeuden, Espainiako Alderdi Komunistaren inguruan, hain zuzen ere: Eduardo Arroyo (atzerrian), Equipo Crónica, Juan Genovés, Estampa Popular eta abar. 50eko hamarkadan erregimenarentzat ez ziren arriskutsuak, beste arte joera nagusiaren aldean ikusezinak eta klandestinoak zirelako. Baina 60ko hamarkadan gizartean gertatzen ari ziren aldaketak ikusita, diktaduraren egiturak haiek zelatatzea eta kontrolatzea erabaki zuen. Orduetik aurrera artista eta idazle asko «intelectuales políticamente conflictivos» etiketaren pean sailkatu zituzten, eta behin baino gehiagotan Informazio eta Turismo Ministerioak haiei buruzko txostenak egin zituen: Vicente Aguilera Cerni, Andreu Alfaro, Francisco Álvarez, Juan Antonio Bardem Muñoz, Manuel Calvo Abad, Francisco Candel, José Manuel Caballero-Bonald, José María Castellet, Carlos Barral, Gabriel Celaya, Francisco Cortijo, Ángel Crespo, Juan Genovés, José Agustín, Juan eta Luis Goytisolo, Jesús López Pacheco, Armando López Salinas, Manolo Millares, José Monjalés, Isaac Montero, Francisco Moreno Galván, Lauro Olmo, Blas de Otero, José María de Quinto, Alfonso Sastre, Rafael Solbes, Francisco Vallverdú, Ricardo Zamorano eta abar (Haro, 2010: 218).

Arte joeren artean, Estampa Popular izeneko kolektiboa izan zen arriskutsuena frankismoarentzat. Mugimendua artista-talde batek fundatu zuen Madrilan, 1959an, Jose Ortegak bultzatuta. Madrilgoaz gainera, Sevillan, Kordoban, Bizkaian, Valentzian, Katalunian eta Galizian ere sortu ziren taldeak. Bizkaikoa 1962an osatu zuten Agustin Ibarrola, Maria Dapena, Ismael Fidalgo eta Dionisio Blanco artistek eta Gabriel Aresti, Antonio Gimenez Pericas eta Vidal de Nicolas idazleek.

Hasieran frankismoko agintariak ez ziren batere kezkatu Estampa Popular zela eta, haien iritziz kolektibo horretakoek egiten zituzten grabatuek ez zutelako kalitate artistikorik, eta, gainera, arte-sare komertzialetatik kanpo

zeudelako. Honelaxe hitz egiten zuten Estampa Popularri buruz arte plastiko-koen sailean 1960an:

En contestación a tu nota nº182/63 de fecha del cte., te comunico que el grupo de artistas progresistas de Madrid, centrado en torno a lo que ellos llaman 'La estampa popular' es, en cuanto grupo artístico, una auténtica porquería. Se han refugiado en él los pintores fracasados que no pueden triunfar por ningún otro camino y que lo que desean es un poco de ruido en torno a ellos. Hay un solo valor de primera fila, de primerísima incluso, que es Antonio Saura. Con los demás no vale la pena contar. (Haro, 2010: 218)<sup>6</sup>

Baina hamarkada aurrera zihoan heinean, zentsura erabili beharko zutela konturatu ziren Francoren goi-agintariak. Hain zuzen, erakusketak debekatzea eta argitalpenak zentsuratzea izan zen Estampa Popularren ekimen interesgarri batzuk eragozteko tresna.

1963ko otsailean, esate baterako, Estampa Popularrek erakusketa bat zabaldu zuen Madrilgo Quixote izeneko galerian. Otsailaren 23an idazle-talde zabal baten testuak irakurtzekoak ziren erakusketaren testuinguruan, horien artean Gabriel Celaya, Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo, Caballero Bonald, Angel González, Pacheco, Julián Marcos, Carlos Álvarez, José Esteban, Antonio Leyva eta José García Blanco. Ezin izan zuten ekitaldia egin, ordea, gobernuak debekatu egin baitzuen iragarri bezain laster (Haro, 2010). Antza, hitza irudia baino arriskutsuagoa zen frankismoko agintarien begietara, 50eko hamarkadako esperientzia kontuan hartuta.

Hala ere, hitzaren eta irudiaren arteko elkarketak bultzatzen segitu zuten Estampa Popularreko taldeek, eta badugu literaturaren eta artearen arteko kolaborazioaren adibide eder bat Bizkaiko Estampa Popularreko taldean. 1967an, Gabriel Arestik *Euskal Harria* liburua argitaratu nahi izan zuen Agustín Ibarrolaren grabatuekin. Liburuek lehenbizi zentsuraren galbahea

<sup>6</sup> «Carlos Areán. Sobre los artistas progresistas de Madrid (Estampa Popular). Informe del Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Audiovisuales al Ilmo. Director General de Información, Madrid, 26 de diciembre de 1960». (Haro, 2010: 218)

pasatu behar zuten, ordea, eta hantxe geratu ziren bahe xeheegian, argitaratu ezinda, Arestiren poema batzuk eta Ibarrolaren 13 grabatuetatik bi (kartzelaren irudi esplizitua zuena eta ukalondoa altxatuta ageri zuen giza irudia) eta azala.

Hamarkadaren bukaera aldera, 1968ko irailaren 26an, Galiziako Estampa Popularrek erakusketa bat antolatu zuen Tuyko Galicia izeneko jabetxe batean. Erakusketa ibiltaria behar zuen, eta urriaren 3an itxi behar zuten Tuykoa, handik Galizian barrena jarraitzeko, baina alde aurretik poliziak itxi zuen, erakusgai zegoen Jose Ignacio Pardo Pedrosaren grabatua armadarentzat iraingarria zela iruditu zitzaielako. Xavier Pousa, erakusketaren antolatzailea, atxilotu eta kartzelara eraman zuten. Salaketan, erakusketak baimenik ez izatea leporatzen zitzaien, besteak beste, baina aitzakia hutsa dirudi horrek, aurretik emana baitzieten baimena. Epaile militarren aurretik pasatu ondoren, antolatzaileak atxilotu egin zituzten; grabatuaren egilea, ez, ordea, harrigarria bada ere. Arazoa grabatuak irudikatutako militarren bustoan zetzan, antza. Bi zatitan banatutako irudiak alde batean militar baten burua eta bularraldea irudikatzen zituen, irabazitako dominak paparrean zituela; beste aldean, berriz, irudi beraren erradiografia moduko bat ageri zen, dominetan hildakoak ikusten zirela. Jendea hiltzeak militarrei saria zekarkielako interpreta zezaketen ikusleek, eta horrek asaldatu zituen agintariak, itxuraz, nahiz eta azkenean epaile militarrek salaketa artxibatu zuen (Haro, 2010).

60ko hamarkadan diktaduraren kontra gizartean sortutako borroka eta erregimenaren erantzun errepresiboak artearen konpromisoa bultzatu zutela esan dezakegu. Artea zenbat eta konprometituagoa, erregimenak orduan eta erantzun errepresibo handiagoa, eta hala, zentsura bere ekina areagotuz joan zen 60ko hamarkadan eta 70ekoan. Aipatu ditugu Estampa Popularreko artistek izan zituzten arazoak, eta zentsuraren beste hamaika adibide aipa genezake, hasi arte-liburuetan eta buka erakusketa debekatuetan, batez ere 70eko hamarkadaren hasieran Euskal Herrian.

Adierazgarria da arte-liburu batek Euskal Herrian izan zuen arrakasta itzela eta liburu horren beraren jarraipenak zentsurarekin izandako arazoak. Jorge Oteizak 1963an argitaratutako lan batez ari gara: *Quousque Tan-*

dem...! *Ensayo de interpretación estética del alma vasca* liburuaz. Zentsurak baimendutako lan hark izugarritzko arrakasta izan zuen euskaldunen artean; batez ere, Oteizak euskal kulturari egin zion gorazarrearengatik. Gaur egunetik begiratuta, argi dago zentsurak ez zuela asmatu *Quousque Tandem* baimenduta<sup>7</sup>, baina hiru urte geroago ez zuen berriro oker berbera egin liburuaren bigarren zatia izan behar zuen harekin: *Ejercicios espirituales en un túnel* izenekoa. Joan Mari Torrealdai *La censura de Franco y el tema vasco* liburuan jasota laga zuenaren arabera, zentsuratzaileek idatzitako txostenetan liburuaren arriskuak azpimarratzen zituzten, hala nola, Eliza ofizialaren nahiz Francoren erregimenaren kontrakoa izatea. Txostenaren egile batek argi eta garbi azaltzen du liburuaren argitalpena zati batzuk ezabatu eta aldatu ondoren egin beharko litzatekeela:

Despechado por la oscuridad a que le relega su persistente y explicable frustración profesional, sigue Oteiza debatiéndose en el laberinto mental de unas pretendidas teorías estéticas, en las que ya se embrollaba la singular dialéctica de su QUOUSQUE TANDEM.

Solo que entonces los desahogos del autor en torno a su estafalaria y sintomática devoción por el vacío no traspasaban los límites de una divagación caprichosa, como esta, por ejemplo de los idiomas y de los nombres cóncavos y convexos, o de la elocuencia tácita de las palabras inexistentes, inadvertidas por Unamuno, mientras que aquí se lanza resueltamente al disparate escandaloso y agresivo: 'Lenin (lo mismo que Juan 23, ambos de feliz memoria...)' (página 2 del Ejercicio 3); ... 'horrorizado de tanto ataque continuado al alma de nuestro pueblo...' (el horrorizado es un grupo de artistas integrado por el propio Oteiza y un amigo suyo); ... 'la descomposición del alma vasca por efecto del catolicismo y de la cultura grecolatina...' (pág. 3)... 'nuestra generación sofocada en el túnel sin salida de

<sup>7</sup> «Este ejemplo de confusión mental, difícilmente superable, desacreditaría por sí solo la presunción racista de superioridad vasca en que el autor se complace con inocente confianza. Así como en la versión plástica de su concepción del 'vacío arquitectónico receptivo' estuvo por lo visto desacertado, tampoco es de temer que haga escuela en la literaria. Por consiguiente, la obra, que no ataca a la moral, no acusa tendencia política reprobable, ni ostenta –por desgracia– asomo alguno de mérito literario, puede autorizarse como un inocuo desahogo personal.» (Torrealdai, 1999: 65)



1936'... y otras intolerables desconsideraciones al Vaticano, a los Obispos y a la integridad patria marginadas en negro en anterior lectura y ahora subrayadas o tachadas en rojo por el suscrito, que no las considera publicables, ni siquiera en una obra como esta, de escasa difusión y de antemano desautorizada por su patente futilidad.

Por lo que propone que se condicione su publicación a las mutilaciones señaladas.

Beste txosten batzuetan ematen den azken aholkua, ordea, ez argitaratzea da: «Todo el libro es de una incoherencia, de un disparatado subido, junto a unas indudables manifestaciones neuróticas que hacen comprensibles las alusiones continuas a la denegación de los impresores para aceptar sus trabajos.»

Es evidente que por las razones obvias de un separatismo a ultranza, de un remover aguas tranquilas, de un querer agitar a los jóvenes sacerdotes (pág. 43), y de tratarse de algo sin pies ni cabeza, la opinión del Lector es que la obra NO DEBE AUTORIZARSE. (Torrerdaiz, 1999: 66-67)

Bestalde, diktadorearen azkena gertu ikusten hasi ziren urteetan errepre-sioa eta zentsura indartu egin ziren, aurreikusten zuten trantsizio-epera diktaduraren balioak ahalik sendoena iristeko. Horren adierazgarri dira debekatutako liburu, antzezlan eta erakusketa ugariak 70eko hamarkadaren hasieran.

1972an Iruñeko Topaketak izeneko ekitaldi interesgarria antolatu zen huartetarren babespean. Nazioarteko artearen erakusgarri izan behar zuen hark euskal artearen presentzia ere izan zuen, erakusketa baten bidez. Santiago Amon arte-kritikariak *Arte vasco actual* izenburupean 20 euskal artista bildu zituen Nafarroako Museoan, eztabaida ugariaren artean. Baina irekiera-egunaren ostean, antolatzaileek Dionisio Blancoren *El proceso de Burgos* koadroa erakusketatik kendu zuten, gobernuko agintariak egin aurretik. Horrek artisten arteko istiluak eragin zituen, eta Blancok berak gainerako bere lan guztiak erakusketatik kendu zituen. Ibarrolak beste horrenbeste egin zuen, eta beste artista batzuek beraien lanak oihalez estalita edo atzekoz aurrera jarrita erakutsi zituzten. Antzeko zerbait gertatu zitzaion Xabier Morras artistak erakusketan zuen Kristo gurutziltzatua irudiari. Antolatzaiz-

leek lana kendu ez bazuten ere, zati batzuk estali zizkioten, zentsura ofizialaren beldur. Gertaera horrek ondo adierazten du zentsura ofizialak lortutako garaipena. Haiek artelanik zentsuratu baino lehen, garaiko arte-antolatzaileek beraiek autozentsura erabiltzen zuten beldurrak eraginda.

Zentsura giro horretan gertatu zen beste artelan bat kentzea erakusketa batetik. Hurrengo urtean izan zen, 1973ko abenduan. Gobernuaren aginduz, Mikel Diez Alabaren lan bat kendu zuten Bilboko Lúzaró galeriatik. Izenbururik gabeko koadro hartan besoan oihal beltza eta bularrean burezur baten irudia zituen gizon baten zatia ageri zen. Urte hartako abenduaren 20an ETAk Luis Carrero Blanco gobernuko presidentea hil zuen Madrilen, eta agintariak uste izan zuten Diez Alabaren koadro hark hildakoari egiten ziola erreferentzia. Errespetu falta edo isekatzat hartuta, beraz, erakusketatik kentzea agindu zuten, nahiz eta irudian hildakoari erreferentzia zuzena egiten zionik ezer ez zegoen.

### Epilogo: trantsizio delakoa

70eko hamarkadaren hasieran bizi izandako errepresio eta zentsura giroa ez zen desagertu Franco hil ondoren; alderantziz, 1980ra arte egoera ez zen baretu. 1977 eta 1978 artean legeak aldatu arren, zentsura ez zen Francoren diktadurarekin desagertu, Joan Mari Torrealdai eta beste zenbait ikertzailek –tartean, Berta Muñoz Cálizek– azpimarratu duten moduan. Trantsizio deritzon garaian behin eta berriz erabili zen zentsura politiko eta morala, behar zen toki eta uneetan. *La cultura en transición* liburuan Guilia Quaggio historialariak trantsizioko lehen urteetako zentsuraren adibide ugari ematen ditu:

En 1975, un librero de Cáceres fue condenado por escándalo público por haber expuesto en el escaparate de su tienda la Maja Desnuda de Goya. [...] A finales de 1976, en Málaga, en una sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera se produjo un acontecimiento muy ilustrativo de los tiempos en curso: el mismo día de la inauguración de una muestra, el Director de la sala, Alfonso Canales, ex-Premio Nacional de Literatura, ordenó que se retirasen cinco diseños del artista José Díaz Pardo. En las pinturas aparecía un Cristo desnudo con el corazón en la mano. Para el señor Canales el

tema representaba una clara falta de respeto. El resto de artistas presentes armaron un gran revuelo y, como sucedió en otras muchas circunstancias similares, por solidaridad, decidieron no participar más en la exposición. (Quaggio, 2012: 214)

Ez dira ahaztekoak, gainera, Els Joglars konpainiari 1978an egindako gerra-kontseilua, *La Torna* antzezlanaren taularatzeagatik, eta 1979an Pilar Mioren *El crimen de Cuenca* filmari ezarritako debekua, guardia zibilaz filmean ematen zen irudia zela eta (torturengatik, batik bat); filma ezin izan zen 1981era arte pantailaratu.

Interesgarria da, bestalde, arte-liburu batek jasan zuen debekua Franco hil ondorengo urteetan. Nahiz eta zentsura era ofizialean 1976an desagertu, agintariak urte hartako Veneziako Bienalaren katalogoa banatzea debekatu zuten. Espainiaren parte-hartzea berezia izan zen 76ko Bienal hartan. Franco hila zen, Estatuak lehen urratsa egin zuen nazioarteko presentzian aldatketak erakusteko, eta hala, Bienalaren antolatzaileek Tàpies, Saura, Equipo Crónica, Tomás Llorens eta Valeriano Bozalek osatutako komisioaren esku utzi zuten Espainiako pabiloian jarri behar zen erakusketa. Aurkeztu zuten erakusketa, «España: vanguardia artística y realidad social», ez zen gobernuaren gustukoa izan, XX. mendeko Espainiako artearen oso bestelako irakurketa bat egiten zuelako, ordura arteko Francoren gobernuak egindakoa ez bezalakoa. Bienaleko erakusketa egin zen, egin, gobernuaren eta komisioaren arteko istilu artean izanda ere, baina katalogoa ezin izan zen Espainian banatu, «por supuesta propaganda ilegal», garaiko *El País* egunkariak azaldutakoaren arabera<sup>8</sup>. Argi dago Franco hil ondoren erabili ziren argudioak diktadorea bizirik zegoen garaikoen oso antzekoak zirela.

Hain zuzen, arte-historiaren irakurketa izango da urte haietatik aurrera gudu-zelaia. Errepublikara garaiko eta diktadura garaiko arte konprometituen interpretazioak hustu eta artearen alderdi estetikoak azpimarratzea izan zen trantsizioko gobernuen helburua (bai UCDekoena, bai PSOErena), Francok 50eko hamarkadan egin zuen bezala. Quaggiok dioen moduan:

<sup>8</sup> *El País*, 1976ko abenduaren 14an. (Quaggio, 2012: 214)

Sin embargo, los actos institucionales prescindieron, en buena lógica de la razón de estado, de aquellas expresiones artísticas manifiestamente críticas con el estado de cosas imperante. Tales expresiones se consideraban potencialmente desestabilizadoras del statu quo y capaces de socavar la unidad de las instituciones españolas. Así sucedió, por ejemplo, con el arte de Estampa Popular, complejo movimiento que, con sus diversos grupos, se fraguó como forma de oposición política y ética a la dictadura. Con el cambio democrático, de hecho, la propuesta artística muy politizada de este movimiento no concordaba con la esperanza de moderación, reconciliación y superación de las herencias de la dictadura que albergaba, si no la población, sí el Estado. A la nueva España democrática no le gustaba contemplarse en los retratos de un colectivo muy vinculado a la ideología marxista y que mostraba descarnadamente el pasado y el presente de un país atrasado, aislado, oscuro y tristemente oprimido. España era ahora diferente, o sobre todo quería serlo: el espejo en el que la Nación debía descubrir su imagen estaba siendo construido en ese mismo momento porque el reflejo buscado no vivía en el día de ayer sino que habitaba en el de mañana. (Quaggio, 2012: 216)

Gertatuaren kontakizuna edo irakurketa eraikitze horretan beste laguntzaile bat gehitu zitzaion zentsura instituzionalari, eta artista konprometituen kontrako beste errepresio-modu bat bihurtu zen. Estatuko aparatuetatik hurbil zeuden talde paramilitarrak artistak mehatxatzen eta beldurtzen hasi ziren, Gerra Zibilean eta diktaduran lortutakoak gordetzeko erregimen berrian. Euskal Herrian, esate baterako, Ibarrolari baserria erre zioten 1975ean<sup>9</sup>, eta 1976an Txillidak heriotza-mehatxuak jaso zituen Comando Benito Mussolini de Orden Nuevo izeneko talde baten izenean, Amnistiaren Aldeko Batzordeekin lankidetzan aritzen zela eta. Halaber, testuinguru horretan gertatu zen Ibarrolaren erakusketa batek jasandako zentsura, 1980an. Zaragozan zuen Ibarrolak erakusketa, eta hiriko alkate sozialistak hura ixtea erabaki zuen, militar eta ikurrina asko irudikatzen zirela argudiatuta<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Harrigarria da 2000. urtetik aurrera mehatxuak eta bere lanen kontrako erasoak beste mutur politikotik iristea, ETAK Ibarrola behin baino gehiagotan mehatxatu baitzuen, eta Omako basoaren kontrako erasoak ez ziren gutxi izan.

<sup>10</sup> *El País*, 1980ko azaroaren 26an. (Quaggio, 2012)

Bai era instituzionalean eta bai modu parainstituzionalean, jarrera gogorak erabili ziren trantsizio deritzen urte haietan disidentziaren kontra, eta ugaritu egin ziren debekuak. Francoren diktaduratik irtendako kultura gizartearekin konprometituta zegoen, eta erakunde berriek kontrolatu nahi zuten.

Azkenik, eta harrigarria bada ere, ezkerrera lerratutako kultur mugimenduek beren burua eskaini zuten bake sozialaren alde. Guillem Martínezek *Arte y transición* liburuan aipatzen duen bezala, kulturaren desaktibazioa ezkerretik iritsi zen. Erakunde barruan txertatzen hasi zen ezkerraren itunen garaia Moncloako Itunarekin zabaldu zen 1977. urtean. Orduetik aurrera, ezkerrek, bake sozialaren alde, zituen altxorretan preziatuena eskaini zion estatuari: kultura. Guillem Martínezen hitzetan: «Básicamente la relación del Estado con la cultura en la Cultura de la Transición es la siguiente. La cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores–» (Martínez, 2012: 45).

Jarrera horren adibide ugari eman badaitezke ere, Juan Genovések 1976an Junta Democrática zelakoarentzat diseinatu zuen kartela aipatuko dugu. Junta Democráticak Espainia demokrazian sartzeko 12 puntu idatzi zituen, eta horietako bat, garrantzi handikoa, amnistia zen. Horregatik, kartelean azaltzen zen irudia *amnistia* hitzari lotuta geratu zen 1976az geroztik. Baina, 1980an, Espainiako Kultura Ministerioak erosi egin zuen kartela argitaratzeko erabilitako Genovésen koadro originala. Honela justifikatu zen prentsan: «Suponía, además, el símbolo de nuestra transición hacia la democracia y el ferviente anhelo de la definitiva reconciliación entre los que Antonio Machado denominó las dos Españas»<sup>11</sup>. *Amnistia* hitzaren arrastorik ez. Nahiz eta Reina Sofía museoaren bilduman 1980. urtean sartu, ez zen orain dela gutxira arte erakutsi.

Ikusten denez, trantsizioan zentsura ez zen desagertu, nahiz eta 80ko hamarkadatik aurrera zertxobait baretu. Eta baretu zen, zuzen esanda, egiaz zentsura beharrik izan ez zelako, kulturak disidentziaren gotorleku izateari

<sup>11</sup> *El País*, 1980ko urtarrilaren 3an. (Quaggio, 2012: 211)

laga baitzion, berriz ere esparru estetikora mugatuta, konpromiso soziala alde batera lagata.

Zentsura aplikatu izan zenetan, hala nola ezkerreko talde kritikoei eta erregimenak onarpen ahula zuen tokietan (Euskal Herrian, batez ere), ez zuten aparteko arazorik izan, beste zerbaiten aurkako borrokatzat mozorrotuta erabili zenez, zentsuratzat hartu ez zelako, eta, gainera, borroka hark Espainian ia erabateko kontsentsua zuelako (baita intelektual deritzenen artean ere). Euskal Herrian bertan, kontsentsua hain erabatekoa ez bazen ere, herritarren ehuneko handi bati zentsura ikusezina gertatu zitzaion, hitza bera erabiltzen ez zelako eta bitartekoek helburu nagusiagoak justifikatzen zituztelakoan.

Trantsizioko egoeraren bukaeraren aurrean egon gaitezke azken urteotan. Zentsura itzuli izanak adierazten du kultura berriro ere gizarteari begira jarri dela. Erregimen batek bere burua arriskuan ikusten duenean, zentsura erabiltzea izaten du lehen tresna, eta azken urteotan hamaika zentsura-ekinaldi izan dugu, hamaika kultura-adierazpenetan, direla rap-kantariei, direla komiki-marrazkilariei, direla idazle eta artista plastikoei ezarriak.

## Ondorioak

Francoren zentsura errepresiorako tresna zenez, diktadura aldatuz joan ahala aldatu egin zen zentsura ere. Zentsuraren zenbaterainokoa artearen arriskuaren heinekoa izan zen, noiz gogorra noiz arina, zer behar zen. Lehenbiziko epe bateko errepresio bortitzak artea otzantzea lortu zuen. Diktadurak bigarren epe hura nazioartean modernizazio- eta normaltasun-itxura emateko erabili zuen; Espainiako arteak arrakasta lortu zuen nazioartean, hantxe zituzten hainbat artistaren sariak: Tàpies, Txillida, Saura, Oteiza, Palazuelo... Baina 60ko hamarkadak aurrera egin ahala, artea berriz ere gizartearekin lotu zen, konpromiso sozialak Franco hil arte iraun zuen, eta trantsizioko lehenbiziko urteetan jarraitu, 80ko hamarkadara arte gutxi gorabehera. Horrek zentsura indartzea ekarri zuen.

Arte plastikoetan, debekatzearen eta erakusketak ixtearen estrategia erabili zen nagusiki, lehenago zentsura baino gehiago. Lanak erakuts zitezen

debekatea, erakusgai jarritakoak kentzea edo erakusketak ixtea izan zen diktaduraren zentsuraren lana. Zinemaren eta literaturaren aldean arte plastikoek zabalpen murriztagoa eta elitistagoa izan ohi dutenez, debeku administratiboa nahikoa izaten da.

Azkenik, oraindik ez dago ikerketa zehatzik arte-liburuen zentsuraren gainean, liburu eta diskoen azalen, kartelen edo komikien inguruan.

## Bibliografia

Albarrán, Juan (zuz.), 2012, *Arte y transición*. Madril: Brumaria.

Albarrán, Juan, 2010, «Estéticas de la resistencia en el último franquismo: entre la investigación lingüística y la consolidación del movimiento asociativo», *Artigrama*, 25 (2010).

Haro, Naomi de, 2010, *Grabadores contra el franquismo*. Madril: CSIC.

Jiménez-Blanco, M.D. (zuz.), 2016, *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*. Madril: Reina Sofía Arte Zentroaren Museo Nazionala.

Llorente, Angel, 1995, *Arte e ideología en el franquismo (1939-1951)*. Madril: Visor.

Martínez, Guillermo, 2012, «CT o 35 años de cultura española. Descripción, estupor, temblores y un ejemplo barcelonés de cómo fue desactivada la cultura en la Transición», in *Arte y Transición*. Madril: Brumaria.

Marzo, Jorge Luis, 2007, *Art modern i franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

Marzo, Jorge Luis eta Mayayo, Patricia, 2015, *Arte en España (1936-2015). Ideas, prácticas, políticas*. Madril: Cátedra.

Moya, Adelina (zuz.), 2008, *Sala Studio (1948-1952). Una aventura artística en el Bilbao de posguerra*. Bilboko Arte Ederren Museoa.

Pérez Segura, Javier, 2017, *iBienvenido, Mr. Carnegie! Arte español en las Internacionales de Estados Unidos (1898-1955)*. Universidad de Alcalá de Henares.

Prado, Begoña, 2011, *Sala Studio 1948-1952. Tedio o vanguardia en el Bilbao de Posguerra*. Tesis.

Quaggio, Giulia, 2014, *La Cultura en Transición: reconciliación política cultural en España, 1976-1978*. Madrid: Alianza Editorial.

—, 2012, «Recomponer el canon estorbado. Pio Cabanillas y la política cultural de UCD», in *Arte y Transición*. Madrid: Brumaria.

Torrealdai, Joan Mari, 1999, *La censura de Franco y el tema vasco*. Donostia: Fundación Kutxa.