

Del fuego al lienzo: la Guerra Civil española en la memoria artística y colectiva del País Vasco

Franck Wilson Gériel Kouyé
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody
Costa de Marfil

Introducción

La Guerra Civil española (1936-1939) dejó una huella profunda en la memoria colectiva del país y, de modo particular, en el País Vasco. En esta región, la guerra supuso no solo la devastación material y humana —culminada con el bombardeo de Gernika en 1937—, sino también la pérdida del Estatuto de Autonomía, la represión cultural y el exilio de numerosos intelectuales y artistas. Este trauma fundacional, convertido en símbolo universal del horror bélico, sigue ocupando un lugar central en la identidad vasca contemporánea. Frente al silencio impuesto por el franquismo, el arte se erigió como un espacio de resistencia y de reconstrucción simbólica. A través de la pintura, la escultura o el muralismo, los creadores vascos transformaron el dolor en expresión y la memoria en afirmación cultural. Desde el *Guernica* de Picasso hasta las obras de Oteiza, Chillida, Basterretxea o Ibarrola, la experiencia de la guerra fue resignificada a través de un discurso estético que combina denuncia, identidad y esperanza.

Este artículo se propone analizar cómo la experiencia bélica en el País Vasco se convirtió en expresión artística y símbolo identitario. La pregunta central que guía esta investigación es: ¿de qué manera la memoria de la Guerra Civil se tradujo en un lenguaje visual que contribuyó a forjar la identidad vasca frente al olvido y la represión? En este sentido, también interesa interrogarse sobre cómo el arte vasco actuó como medio de resistencia simbólica frente a la censura franquista y qué papel desempeñan las generaciones posteriores de artistas en la reinterpretación contemporánea de aquel pasado traumático.

La hipótesis principal plantea que el arte vasco ha funcionado como un dispositivo de memoria colectiva que, más allá de su dimensión estética, ha contribuido a mantener viva una identidad cultural reprimida por el franquismo. De ello se desprende la idea de que las obras creadas entre la posguerra y la Transición configuraron un lenguaje simbólico de

resistencia, mientras que el arte contemporáneo continúa este legado resignificando los símbolos del pasado en clave de diálogo y reconciliación con la historia.

El estudio adopta un enfoque interdisciplinario que combina historia del arte y estudios sobre la memoria, a partir de un corpus de obras producidas desde 1937 hasta la actualidad. Se examinarán tanto las creaciones individuales como las iniciativas colectivas, su recepción social y su papel en la construcción de una memoria pública.

El artículo se organiza en tres partes: la primera aborda las huellas de la guerra y el silencio franquista en el País Vasco; la segunda analiza el arte como espacio de memoria y resistencia; y la tercera estudia la transición de la memoria artística hacia una memoria colectiva contemporánea. De esta manera, el texto muestra cómo el arte ha permitido transformar la herida del pasado en una forma de identidad y de diálogo con la historia, al tiempo que ha desempeñado un papel esencial en la conservación de la memoria colectiva del pueblo vasco.

1. La Guerra Civil y sus huellas en el País Vasco

La Guerra Civil española (1936-1939) no solo transformó el paisaje político y social de España, sino que dejó una marca indeleble en las regiones que experimentaron la violencia más intensa. En el País Vasco, el conflicto adquirió una dimensión particular: se trató, al mismo tiempo, de una guerra por la supervivencia política de una autonomía recién conquistada y de una batalla simbólica por la preservación de una identidad cultural y lingüística amenazada. La región se convirtió en un escenario donde confluyeron la defensa de la República, el deseo de autogobierno y el enfrentamiento entre distintas concepciones del Estado y de la nación. Las huellas de este periodo —físicas, emocionales y culturales— se inscribieron en la memoria colectiva vasca y dieron origen a una narrativa histórica y artística singular.

1.1. El conflicto y la especificidad vasca

Tras la aprobación del Estatuto de Autonomía en 1936, en plena Guerra Civil, el País Vasco se encontraba en un proceso activo de afirmación política y cultural. El nuevo Gobierno vasco, presidido por José Antonio Aguirre, articulaba simultáneamente la defensa de la República y la preservación de una identidad histórica basada en los fueros, el euskera y la

tradición católica (Julía, 1999). En este contexto, la contienda en Euskadi no fue solo un enfrentamiento militar, sino una pugna entre dos proyectos de Estado: el centralista impulsado por los sublevados y el autonomista defendido por los vascos.

El episodio más emblemático de esta etapa fue el bombardeo de Gernika el 26 de abril de 1937, llevado a cabo por la Legión Cóndor alemana y la Aviación Legionaria italiana —y cuya imagen se muestra seguidamente. Más que un objetivo militar, la villa representaba el corazón simbólico de la soberanía vasca: bajo el Árbol de Gernika juraban su cargo los señores y autoridades del territorio. Su destrucción fue interpretada como un ataque directo a la memoria colectiva del pueblo vasco. Como señala Helen Graham (2005), la devastación de Gernika constituyó «un acto de terror dirigido tanto contra la población civil como contra el imaginario político de un pueblo».



Figura 1. *Gernika tras el bombardeo (27 de abril de 1937). Fotografía atribuida a Photo-Hoffmann, difundida por George L. Steer en The Times. Archivo Museo de la Paz de Gernika.*

En la imagen de arriba se evidencia lamentablemente una ciudad reducida a cenizas —calles arrasadas, vigas calcinadas, hogares abiertos como heridas. Eso no solo documenta la destrucción material, sino la violencia simbólica de intentar borrar un lugar de identidad. Como ha indicado Zulaika (2018), Gernika quedó inscrita en la memoria vasca como el lugar donde la identidad se convirtió en herida y legado.

Es más, tras la caída de Bilbao en junio de 1937, la derrota militar fue seguida por una política sistemática de represión: abolición de la autonomía, depuración de funcionarios, clausura de instituciones culturales, prohibición del euskera y persecución o exilio de

numerosos intelectuales y artistas, como José de Ariztimuño (Aitzol) o el escultor Alberto (Payne, 2012). Este proceso selló el trauma colectivo que acompañaría a la sociedad vasca durante el franquismo.

Así, el bombardeo de Gernika y la posterior represión no solo marcaron una derrota histórica, sino que configuraron un trauma fundacional de la memoria vasca contemporánea, en el que la defensa de la identidad quedó ligada para siempre a la experiencia del despojo, la pérdida y la resistencia simbólica.

1.2. El silencio impuesto por el franquismo

Con la victoria franquista en 1939, se instauró un régimen autoritario que basó su legitimidad en la negación del pasado republicano y en la imposición de una memoria oficial. En el País Vasco, esta política se tradujo en la eliminación sistemática de los símbolos locales, la prohibición del euskera y la disolución de las instituciones autonómicas. Como subraya Santos Juliá (2003), el franquismo construyó un relato histórico homogéneo y triunfalista, que borró deliberadamente las experiencias diferenciadas de las regiones, especialmente las de carácter nacionalista.

La censura artística y literaria limitó toda forma de expresión contraria a los valores del régimen. Las obras que evocaban la guerra o el sufrimiento civil fueron suprimidas o reinterpretadas bajo el prisma del “martirio nacional”. En el caso vasco, la represión se extendió también al ámbito religioso y cultural: se suprimieron himnos, fiestas locales y emblemas considerados separatistas (Moreno Luzón, 2017). Sin embargo, como destaca Labanyi (2000), el silencio no fue absoluto. En los márgenes del discurso oficial sobrevivieron formas de resistencia cultural: la transmisión oral de los recuerdos familiares, la conservación de la lengua vasca en el ámbito doméstico y religioso, y las actividades clandestinas de asociaciones culturales.

La Iglesia desempeñó un papel ambivalente. Mientras parte del clero apoyó al régimen, sectores progresistas y vascófilos mantuvieron viva una espiritualidad ligada a la identidad vasca y al recuerdo del sufrimiento. En el exilio, intelectuales y artistas crearon redes de solidaridad y publicaron testimonios que contrarrestaban la propaganda franquista (Lasa, 1987). Esta resistencia silenciosa, sostenida en la memoria privada y en la creatividad simbólica, preparó el terreno para el resurgimiento cultural de las décadas posteriores.

1.3. La memoria subterránea del conflicto

Durante los años de la dictadura, la memoria de la Guerra Civil en el País Vasco permaneció “subterránea”, transmitida principalmente a través de la oralidad, la familia y la cultura popular. Siguiendo el concepto de “lugares de memoria” de Pierre Nora (1984), se puede afirmar que el País Vasco conservó sus propios espacios simbólicos —el árbol de Gernika, las canciones, las romerías, las obras de arte clandestinas— como depositarios de un pasado silenciado. La represión generó una forma de memoria fragmentaria, pero resistente, que sobrevivió al margen de las instituciones.

En el ámbito artístico, las primeras manifestaciones de esta memoria aparecieron tímidamente en los años cincuenta y sesenta. Artistas como Jorge Oteiza o Néstor Basterretxea reinterpretaron el trauma colectivo a través de lenguajes abstractos, que permitían aludir al dolor sin desafiar abiertamente la censura. Como señala Estrella de Diego (1997), la abstracción vasca de posguerra no fue una huida de la realidad, sino una estrategia simbólica de resistencia: el vacío, la materia y la forma se convirtieron en metáforas del silencio impuesto.

Paralelamente, el muralismo de Agustín Ibarrola y los movimientos culturales ligados a Euskaltzaindia y a las ikastolas consolidaron la idea de que el arte podía ser un vehículo de memoria colectiva. La identidad vasca comenzó así a reconstruirse a partir del recuerdo compartido del sufrimiento y de la voluntad de supervivencia cultural. Como explica Tzvetan Todorov (2000), la memoria no es solo una evocación del pasado, sino una herramienta ética y política para el presente. En el caso vasco, esta memoria subterránea se transformó, con el tiempo, en una fuerza de cohesión y en una reivindicación frente al centralismo franquista y al olvido impuesto.

2. El arte como espacio de memoria y de resistencia

La memoria de la Guerra Civil en el País Vasco no se construyó únicamente a través de los relatos históricos o de la transmisión familiar; encontró en el arte un lugar privilegiado para su expresión, elaboración y proyección pública. Frente a la censura y el silencio impuesto durante el franquismo, la creación artística se convirtió en un lenguaje capaz de decir lo que no podía decirse, de hacer visible el dolor colectivo y de reivindicar una identidad negada. La producción estética no solo reflejó el trauma, sino que lo transformó en símbolo, en gesto

compartido, en elemento de pertenencia. En este sentido, el arte vasco se configura como un espacio donde memoria y resistencia se entrelazan: resistencia al olvido, resistencia a la homogeneización cultural, resistencia a la pérdida de la voz propia. Los artistas, dentro y fuera del País Vasco, dieron forma a una narrativa visual que permitió mantener viva la memoria del conflicto y proyectarla hacia las generaciones posteriores.

2.1. *“Guernica” de Picasso: de la denuncia universal a la memoria vasca*

El *Guernica*, pintado por Pablo Picasso en 1937, constituye una de las expresiones artísticas más poderosas del siglo XX. Fue encargado por el Gobierno de la República para el Pabellón español de la Exposición Internacional de París, tras el bombardeo de la villa vizcaína de Gernika el 26 de abril de ese mismo año. Aunque Picasso no presencié los hechos, se inspiró en crónicas periodísticas y fotografías que circularon por Europa, buscando no representar un episodio concreto, sino expresar el horror y la deshumanización provocados por la guerra moderna (Chipp, 1988).

El cuadro, ejecutado en tonos de blanco, negro y gris, elimina cualquier referencia cromática para intensificar la dimensión trágica del acontecimiento. Los cuerpos fragmentados, los animales en agonía y las figuras humanas en gestos de dolor configuran una composición caótica, casi escultórica, donde la violencia no se muestra como una escena narrativa, sino como una experiencia existencial. Como observa Werner Spies, Picasso no representa el horror, sino que lo encarna mediante una sintaxis visual de descomposición y grito.¹ El toro y el caballo, símbolos recurrentes en su iconografía, adquieren aquí una lectura política: representan la brutalidad y la víctima, la fuerza ciega y el sufrimiento colectivo.



Figura 2. Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Óleo sobre lienzo, 349 × 776 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.

Desde su presentación, *Guernica* fue interpretado como una denuncia universal contra la violencia, trascendiendo las fronteras del conflicto español. Sin embargo, como subraya T. J. Clark (1997), el cuadro conserva un profundo vínculo con la memoria vasca: el título, los símbolos —el toro, el caballo, la madre con el hijo muerto— y la atmósfera de devastación remiten directamente al trauma colectivo de Euskadi. En ese sentido, *Guernica* une lo local y lo universal, transformando una tragedia regional en emblema de la humanidad doliente.

Durante el franquismo, la obra permaneció exiliada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, custodiada bajo la voluntad de Picasso de que solo regresara a España cuando se restablecieran las libertades democráticas. Ese exilio simbólico reforzó su papel de memoria viva del exilio vasco y republicano. Tras su retorno a España en 1981, el lienzo adquirió un nuevo valor memorial: no solo como denuncia universal, sino como gesto de restitución democrática. En el País Vasco, su evocación continúa siendo fundamental, presente en museos, murales y en el imaginario visual de artistas contemporáneos. Exposiciones, homenajes y réplicas murales —como las del Museo de la Paz de Gernika— contribuyeron a resignificar la obra desde una perspectiva vasca y contemporánea (Llorens, 1997). Hoy, el *Guernica* sigue siendo un referente moral y estético que articula memoria, arte y conciencia colectiva. Como señala T. Calvo Serraller, *Guernica* «trasciende la pintura de historia para convertirse en un documento moral», donde el arte no narra, sino que reconstruye el trauma.

2.2. *Artistas vascos y reconstrucción del recuerdo*

Tras la devastación de la Guerra Civil y la represión franquista, la creación artística en el País Vasco se convirtió en un espacio para reelaborar el dolor colectivo y reconstruir los símbolos identitarios. La obra de Jorge Oteiza constituye un ejemplo significativo: su trayectoria evoluciona hacia una escultura que busca el vacío y el silencio como lugares de memoria, donde la forma no se impone, sino que se retira para dejar entrar la experiencia interior del trauma. Sus *Cajas Metafísicas* y propuestas escultóricas para espacios públicos no solo dialogan con la espiritualidad moderna, sino también con una identidad vasca herida pero persistente (Oteiza, 2006).

En contraste, la obra de Eduardo Chillida se desarrolla a partir del diálogo entre materia y vacío, hierro y viento, horizonte y mar. En piezas como *Peine del Viento*, la materia se abre literalmente al espacio natural y simbólico de San Sebastián, evocando una memoria que pertenece al territorio mismo. Chillida no representa el trauma de forma explícita, pero lo incorpora como densidad emocional silenciosa: una memoria sin relato, inscrita en la rugosidad del hierro y la tensión de los volúmenes (Amo, 2008). Aquí la memoria no se enuncia, resuena.

Distinto es el caso de Néstor Basterretxea, cuya producción —especialmente la *Serie Basque*— se orienta hacia una iconografía identitaria explícita. Su interés por los mitos, signos y genealogías culturales precristianas busca reafirmar un imaginario propio frente a siglos de homogeneización cultural. La memoria aquí se afirma en forma de resistencia simbólica, una relectura orgullosa de las raíces.

Agustín Ibarrola, por su parte, encarna el vínculo más directo entre arte y militancia. Su *Bosque de Oma*, donde los árboles pintados revisten el paisaje de formas geométricas y figuras totémicas, propone un diálogo entre naturaleza, comunidad y experiencia histórica. Frente a la censura franquista, Ibarrola hace del territorio un mural vivo, una obra colectiva que puede ser recorrida, no solo contemplada (Echevarría, 2010). La memoria deja de ser imagen para convertirse en experiencia compartida.

A lo largo de estas trayectorias, se observa una tensión constante entre abstracción y compromiso político. Mientras Chillida y Oteiza desarrollan lenguajes formales de resonancia universal, Basterretxea e Ibarrola reivindican el arraigo cultural y la memoria insurgente. Sin

embargo, ambos caminos convergen en un mismo punto: la voluntad de elaborar una identidad herida sin renunciar a su capacidad de futuro.

2.3. El exilio artístico y la memoria cultural en el exterior

El exilio vasco tras la Guerra Civil trasladó la creación artística a nuevos territorios culturales y políticos. Muchos artistas continuaron produciendo desde América Latina y Europa, donde el arte se convirtió tanto en medio de supervivencia como en herramienta de memoria militante (Lecornu, 2011). Allí, la identidad vasca se reformuló no como recuerdo estático, sino como experiencia de desplazamiento y reconstrucción. En este contexto, la obra se cargó de un sentido testimonial. La memoria del territorio perdido se articuló a través de símbolos reinterpretados —el roble de Gernika, la *lauburu*, el caserío, el paisaje atlántico— que se convirtieron en signos portátiles de pertenencia. La producción artística en el exilio fue, por tanto, una cartografía emocional: un mapa de lo que se perdió, pero también de lo que permanecía.

El diálogo entre arte y militancia fue especialmente visible en organizaciones culturales de la diáspora, donde exposiciones, publicaciones y actos conmemorativos sirvieron para sostener una memoria alternativa a la narrativa oficial franquista (Lacarra, 2018). A través de redes culturales transnacionales, los símbolos de Guernica y la lucha vasca circularon internacionalmente, encontrando resonancia en movimientos pacifistas, antiimperialistas y antiautoritarios.

La memoria vasca en el exilio fue, entonces, una memoria viajera, que no buscaba regresar al pasado sino transformarlo en un horizonte de acción colectiva. Así, en el País Vasco y en su diáspora, el arte no solo dio forma al dolor, sino que lo convirtió en un espacio compartido de sentido, donde recordar se volvió una manera de permanecer. A partir de aquí, el análisis debe orientarse hacia cómo esta memoria artística, inicialmente fragmentada, se institucionaliza y se vuelve memoria pública, especialmente desde la transición democrática.

3. De la memoria artística a la memoria colectiva

La memoria artística solo se convierte en memoria colectiva cuando es asumida y reinterpretada por la sociedad. Esta dimensión comunitaria implica instituciones que la legitimen, prácticas educativas que la transmitan y lenguajes contemporáneos que reactualicen el trauma sin agotarlo. Como afirma Jelin, “la memoria es siempre trabajo, nunca resultado cerrado” (Jelin, 2002), y en el País Vasco este trabajo se inscribe en una historia marcada por el duelo, la resistencia y la reconstrucción cultural.

3.1. Instituciones y recuperación del pasado

La recuperación de la memoria histórica en el País Vasco no puede comprenderse sin la acción articulada de museos, archivos, fundaciones y centros culturales que han asumido la tarea de reconstruir narrativas colectivas interrumpidas por el franquismo y sus secuelas. Estos espacios —como el Museo de la Paz de Gernika, el Centro de Documentación de la Fundación Gernika Gogoratz o los programas autonómicos de memoria democrática— funcionan como lugares simbólicos donde se reactivan memorias heridas y se confrontan versiones históricas en disputa. En este sentido, su labor no se reduce a la conservación de objetos o documentos, sino que crean marcos interpretativos que orientan la percepción social del pasado.

Siguiendo a Pierre Nora, estos espacios pueden ser considerados *lugares de memoria*, es decir, dispositivos donde la memoria se institucionaliza cuando ya no puede transmitirse de modo espontáneo. Son, por tanto, escenarios de reconstrucción histórica pero también de producción identitaria, en los que la sociedad vasca reelabora su relación con la violencia, la pérdida y la resistencia. El bombardeo de Gernika y su posterior tratamiento memorial constituye un ejemplo paradigmático: primero silenciado, después reivindicado mediante la acción conjunta de instituciones, historiadores y artistas, hasta convertirse en un referente ético de la memoria europea del siglo XX.

No obstante, como recuerda Elizabeth Jelin, toda política de memoria implica necesariamente un conflicto de relatos. Las instituciones culturales vascas operan así en un campo donde convergen demandas de reconocimiento, tensiones ideológicas y debates sobre la legitimidad de las víctimas. La memoria institucionalizada puede tender a la

monumentalización o al consenso simbólico, pero también puede abrir espacios de crítica al discurso estatal y a los discursos internos del nacionalismo vasco.

En esta perspectiva, las instituciones culturales adquieren un rol mediador entre trauma histórico y comunidad presente: permiten nombrar lo innombrado, archivar lo que fue borrado y hacer visible aquello que fue negado. Actúan, por tanto, como un puente entre historia y ciudadanía, entre dolor privado y memoria pública, entre silencio y palabra compartida. Si las instituciones constituyen la arquitectura pública de la memoria, es en la transmisión intergeneracional y educativa donde esta memoria se vuelve viva, dinámica y apropiada por las nuevas generaciones. De ahí la importancia del arte como herramienta pedagógica y experiencia de transmisión simbólica.

3.2. Transmisión intergeneracional y educación artística

La memoria colectiva no se sostiene únicamente en instituciones o archivos: necesita ser transmitida, reinterpretada y asimilada por las generaciones que no vivieron directamente los acontecimientos traumáticos. En el País Vasco, el arte ha desempeñado un papel central en este proceso, al permitir que el pasado no se presente como un relato cerrado, sino como una experiencia sensible capaz de generar identificación, duelo y reflexión crítica.

La escuela, los talleres artísticos y los programas públicos de mediación cultural han actuado como espacios donde la memoria de la guerra, de la represión franquista y de las violencias políticas posteriores se reactiva a través de prácticas creativas. En esta perspectiva, el arte deja de ser solo objeto de contemplación y se convierte en herramienta pedagógica. Tal enfoque coincide con la concepción de Marianne Hirsch sobre la *postmemoria*, es decir, la relación que los descendientes establecen con un pasado que no vivieron, pero que sienten como propio gracias a narraciones, imágenes y gestos transmitidos dentro del entorno familiar y comunitario.

Proyectos educativos como los desarrollados por el Museo de la Paz de Gernika o por la fundación Gernika Gogoratz permiten que niñas, jóvenes y adultos se confronten con testimonios, archivos visuales, relatos personales y recreaciones artísticas de los hechos históricos. Estas experiencias favorecen la empatía histórica y el reconocimiento del dolor del otro, condición indispensable para construir una memoria democrática inclusiva y no partidista.

El arte vasco contemporáneo ha demostrado una particular eficacia para suscitar este tipo de transmisión afectiva. Instalaciones participativas, intervenciones urbanas o performances conmemorativas hacen que la memoria se inscriba en el espacio público, en los cuerpos y en los gestos. De este modo, la transmisión intergeneracional deja de ser mera repetición: se convierte en una apropiación activa, donde cada generación resignifica el pasado en función de los desafíos presentes. Sin embargo, esta transmisión no está exenta de tensiones. La emergencia de discursos revisionistas y la banalización del pasado violento desafían permanentemente estos procesos. Es precisamente en el arte contemporáneo, con sus lenguajes experimentales y críticos, donde se abre un espacio para responder a esas disputas y reinscribir la memoria en un horizonte de diálogo y resistencia simbólica.

3.3. El arte contemporáneo frente al olvido y al revisionismo

En el contexto actual, la memoria vasca ya no se disputa únicamente en el terreno de la historia académica o de las instituciones, sino también en el del espacio público, donde conviven relatos, silencios, negaciones y reinterpretaciones del pasado. El auge de discursos revisionistas —que tienden a minimizar la violencia franquista o a diluir las responsabilidades históricas— obliga a reconsiderar el papel del arte contemporáneo como territorio crítico donde la memoria se reconfigura y se defiende frente al olvido programado.

Artistas como Ibon Aranberri, Itziar Okariz o Asier Mendizabal han explorado en sus obras la fractura entre memoria oficial y memoria vivida. Aranberri trabaja con archivos y restos materiales del territorio industrial vasco, interrogando la relación entre ruina y continuidad histórica. Sus instalaciones, que a menudo reconstruyen paisajes fragmentados, ilustran cómo la memoria puede permanecer sedimentada en el espacio incluso cuando el discurso oficial intenta borrarla. En una línea distinta, Okariz interviene el cuerpo y la voz, performando lenguas, silencios y acentos, lo que convierte la memoria en acto manifiesto, inscrito en la fragilidad del gesto. Mendizabal, por su parte, se interesa por los símbolos: los desconstruye, desfigura y recombina para revelar que la identidad colectiva no es fija sino un campo de fuerzas en permanente disputa (Mendizabal, 2018).

Este arte no busca ofrecer lecciones moralizantes ni discursos cerrados. Más bien, propone espacios de pregunta, lugares donde la memoria es interrogada y el espectador se ve obligado a posicionarse. Así, el arte contemporáneo contribuye a desnaturalizar las narrativas

dominantes, a poner en evidencia sus omisiones y a reactivar sensibilidades que habían sido aletargadas.

Además, los nuevos lenguajes visuales —instalaciones inmersivas, performance, videoarte, intervenciones comunitarias— permiten que la memoria sea vivida como experiencia sensorial y colectiva, y no solo como relato verbal. En este sentido, el arte contemporáneo prolonga el trabajo de instituciones y programas educativos descritos en el apartado anterior, pero lo hace desde una estética de la intensidad crítica, capaz de resistir las tentaciones de estandarizar, neutralizar o mercantilizar el pasado.

El País Vasco aparece así como un laboratorio donde el arte no solo recuerda, sino que discute el recuerdo, lo tensiona y lo abre. Se trata de una memoria que permanece inquieta, móvil, dispuesta a revisarse a sí misma para no convertirse en monumento vacío. De este modo, la memoria artística vasca no se limita a conservar el pasado: lo reactiva, lo reinterpreta y lo confronta continuamente con el presente, contribuyendo a una cultura democrática que reconoce la pluralidad del dolor y la necesidad de seguir elaborando los traumas colectivos.

Conclusión general

La reflexión desarrollada en este trabajo pone de manifiesto que la memoria de la Guerra Civil en el País Vasco no puede comprenderse sin considerar el papel central del arte como vehículo simbólico, político y afectivo. Lejos de ser una simple representación estética del pasado, las obras analizadas han funcionado como espacios de resistencia frente al silencio impuesto, como archivos sensibles de experiencias traumáticas y como formas activas de construcción identitaria. El arte vasco del siglo XX —desde el Guernica, convertido en matriz icónica de la denuncia universal, hasta las esculturas y proyectos memoriales de Oteiza, Chillida, Basterretxea o Ibarrola— ha configurado un lenguaje visual capaz de afirmar la existencia de una comunidad herida, pero también resiliente.

Este estudio muestra que el trabajo de la memoria no es estático; se transmite, se transforma y se renegocia colectivamente. Las instituciones culturales, las iniciativas educativas y las prácticas artísticas contemporáneas continúan renovando esta memoria en diálogo con nuevas generaciones. De cara al futuro, la investigación sobre la relación entre arte y memoria abre la posibilidad de profundizar en cómo los lenguajes visuales emergentes

(performance, arte digital, prácticas comunitarias) pueden contribuir a afrontar los desafíos actuales de convivencia, reparación y reconciliación social.

© Franck Wilson Gériel Kouyé

Bibliografía

- Amo, Javier del. *Chillida: Materia y Espiritualidad*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Aranberri, Ibon. *Paisajes de la Ruina: Archivo, Territorio y Memoria Visual*. Donostia: Tabakalera, 2020.
- Basterretxea, Néstor. *Serie Basque*. Donostia-San Sebastián: Kutxa Fundazioa, 1988.
- Bozal, Valeriano. *El Guernica*. Madrid: Akal, 2002.
- De Diego, Estrella. *Travesía por la Incertidumbre: Arte Español entre el Franquismo y la Transición*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Echevarría, Ana. *La Memoria Herida: Arte y Posguerra en España*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- Etxeberria, Xabier. *Memoria Cultural y Espacio Público en el País Vasco*. Donostia: Gakoa, 2017.
- Gabilondo, Joseba. “Modernidad Vasca y Representación Estética del Trauma.” *Vasconia. Cuadernos de Historia-Geografía*, no. 35, Eusko Ikaskuntza, Donostia-San Sebastián, 2005, pp. 113-139.
- Glenny, Michael. *Picasso's Guernica: Images within Images*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.
- Graham, Helen. *The Spanish Republic at War 1936–1939*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Juliá, Santos. *Memoria de la Guerra y del Franquismo*. Madrid: Taurus, 2006.
- Juliá, Santos. *Un Siglo de España: Política y Sociedad*. Madrid: Marcial Pons, 1999.
- Labanyi, Jo. “History and Hauntology: The Politics of Memory in Contemporary Spanish Culture.” *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 1, no. 1, 2000.
- Lacarra, María. “El Exilio Artístico Vasco: Memoria, Política y Estética.” *Revista de Cultura Vasca*, vol. 7, Universidad del País Vasco, Bilbao, 2018, pp. 77-101.
- Lasa, José Ramón. *La Cultura Vasca en el Exilio (1936-1975)*. Donostia: Erein, 1987.
- Lecornu, Marie-Pierre. *Les Artistes Basques en Exil*. Paris: L'Harmattan, 2011.
- Mendizabal, Asier. *Símbolo y Conflicto: Ensayos sobre Forma y Memoria*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018.

- Minguet, Joan. *La Vanguardia Herida: Arte y Política en la Posguerra Española*. Barcelona: Bellaterra, 2007.
- Moreno Luzón, Javier. *Memoria e Historia de la España Contemporánea*. Madrid : Taurus, 2017.
- Nora, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard, 1984.
- Okariz, Itziar. *Cuerpo, Lengua y Voz: Intervenciones Performativas en la Memoria Política*. Vitoria-Gasteiz: Artium, 2022.
- Oteiza, Jorge. *Propósito Experimental*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2006.
- Payne, Stanley G. *The Spanish Civil War*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Pérez, Isidro. “El Guernica y su Retorno: Memoria, Museo y Política Cultural.” *Boletín del Museo Reina Sofía*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2012, pp. 205-226.
- Tussell, Javier. *Arte y Poder en España: de la Restauración al Franquismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- Ugarte, José Ramón. *La Construcción de la Memoria Histórica Vasca: Museos, Archivos y Políticas Culturales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, 2020.
- Zulaika, Joseba. *Territorios de Memoria: Violencia, Identidad y Representación en el País Vasco*. Madrid: Cátedra, 2018.

Iconografías

Figura 1. Gernika tras el bombardeo (27 de abril de 1937). Fotografía atribuida a Photo-Hoffmann, difundida por George L. Steer en *The Times*. Archivo Museo de la Paz de Gernika.

Figura 2. Pablo Picasso, Guernica, 1937. Óleo sobre lienzo, 349 × 776 cm. Museo Reina Sofía, Madrid.