5 *LURZORUAREN ERABILPENAK. KEINUAK ETA PRAKTIKAK ESKULTURAN*
USOS DEL SUELO. APUNTES SOBRE GESTOS Y PRÁCTICAS EN LA ESCULTURA
MARIA VIRGINIA JAUA 14

21 *LURZORUA*
SUELO
PEDRO DE LLANO 29

37 *ANA LAURA ALÁEZ ETA MAITE GARBAYOREN ARTEKO ELKARRIZKETA*
CONVERSACIÓN ENTRE ANA LAURA ALÁEZ Y MAITE GARBAYO
MAITE GARBAYO 45

54 **AMAIA MOLINET** 54

56 *68AREN OSTEAN. ARTEA ETA PRAKTIKA ARTISTIKOAK EUSKAL HERRIAN, 1968-2018*
DESPUÉS DEL 68. ARTE Y PRÁCTICAS ARTÍSTICAS EN EL PAÍS VASCO, 1968-2018
MIRIAM ALZURI, BEGOÑA GONZÁLEZ, MIGUEL ZUGAZA 62

67 *DENBORA PREMIAREKIN, IRRIBARREA ESPAZIOAREKIN, PATATAK PATATEKIN. ELKARRIZKETA BAT JOSÉ RAMÓN AMONDARAINEN ETA NADIA BARKATEREN ARTEAN*
TIEMPO CON URGENCIA, RISA CON ESPACIO, PATATAS CON PATATAS. UNA CONVERSACIÓN ENTRE JOSÉ RAMÓN AMONDARAIN Y NADIA BARKATE
NADIA BARKATE 74

82 ALKOLEA BEACH
SANDRA CUESTA, LARRAITZ TORRES, AMAIA URRA 89

96 ZENA ETA DENA
OIER IRURETAGOIENA 101

106 **HARRIAK** 106

107 **AGENDA** 107

108 **JONE LOIZAGA** 108

ERREALA #5

eremuak #5

edizioa / edición
Iñaki Imaz, Pello Irazu, Maider López, Leire Vergara

koordinazioa / coordinación
Natalia Barbería

testuak / textos
María Virginia Jaua / Pedro de Llano / Maite Garbayo, Ana Laura Aláez / Miriam Alzuri, Begoña González, Miguel Zugaza / Nadia Barkate, José Ramón Amondarain / Sandra Cuesta, Larraitz Torres, Amaia Urra / Oier Iruretagoiena

testu-edizioa / edición de textos
Fernando Quincoces

irudiak / imágenes
azken orrialdea / contraportada: Jone Loizaga

erdiko orrialdea / página central: Amaia Molinet

HARRIAK-eko irudiak / imágenes de HARRIAK [1] [2] [3] David Hornback, [4] [5] [6] Dani Mera, [7] [8] [9] Maia Villot de Diego

irudiak / imágenes de agenda [1] Lydia Lomas, [2] [3] [4] [5] [6] Dani Mera, [7] Leire Vergara, [8] Miriam Petralanda, [9] [10] Damaris Pan, [11] [12] Leo Burge [13] Alberto Peral

diseinu grafikoa / diseño gráfico
Maite Zabaleta Nerecán

euskararako itzulpena / traducción al euskera
Belaxe

inprenta / imprenta
Artes Gráficas Lorea, Donostia

aleak / tirada 1.500
Donostia-San Sebastián 2018ko urria / octubre de 2018
www.eremuak.net

© irudiena, artistek / de las imágenes, los artistas
© textuena, egileek / de los textos, los autores

ISSN: 2444-6319
lege gordailua / depósito legal: SS-1149-2015

eremuak. Arte garaikidearen testuingurua ekoizteko programa irekia. Kultura eta Hizkuntza Politika Saila, Eusko Jaurlaritza

eremuak. Programa abierto para la producción de contexto en el arte contemporáneo. Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco

EDITORIALA

2013an abiarazitako ibilbidea honaino jorratu eta dagoeneko bost zenbaki argitaratu ondoren, unea da Euskal Herriko arte garaikideko testuinguruan egiten diren arte-jarduerei buruzko gogoeta, kritika eta azterketa egiteko eta **eremuak** programak bultzatutako lanen berri emateko bitartekotzat erabiltzea aldizkaria. Ildo horretan, 3. zenbakitik aurrera, argitaraldi bakoitzaren edukiak gai-ardatz baten inguruan egituratzea erabaki genuen, itxuraz elkarren artean independenteak izan arren, kultura-ingurune berean sortutako proposamenen arteko harremanak zehaztu eta interpretazio kritikoak ahalbidetzeko asmoz.

Eta hari berari tiraka, arte-jarduera askotan lurzoruak arte-gertaerarako gunetzat hartu duen garrantziaz hausnartu dugu *eremuak #5* honetan. Azken garaian, instalazioetan, eskulturetan edo objektuetan, baita performanceetan eta margoetan ere, lanak zoruaren gainean aurkezten dira, sarritan espazioan sakabanatuta, beraien izaera materiala eta mundutarra nabarmentzeko antolatuta. Gure iritzian, eginbide horren sustraiak tokian bertan bila genitzake, laurogeiko hamarkadako euskal eskulturan bereziki jorratutako jarrera batzuetan. Nolanahi ere, gure eremuko nahiz kanpoko artista ugariren eginbideetan erabiltzen den antolamendu-mota guztiz hedatua da. Horren inguruko interpretaziorik edo baloraziorik egin gabe, fenomeno hori egoera jakin baten sintomatzat hartzen dugu: itxuraz horizontalarekin kontaktuan eraginkortasun handiagoz hezurmamitzen diren erabaki kontzeptual eta adierazpen-premia batzuk agerrarazten dituen aldarte erkide baten sintomatzat, alegia.

Egoera hori aztertzeko, testuingurutik kanpoko begiratuetara jo dugu, bestelako ikuspegi bat eman dezaketelakoan. Horra hor, hain zuzen, Pedro de Llano historialari eta erakusketa-komisarioaren eta Maria Virginia Jaua idazle eta editorearen kolaborazio nagusien arrazoia.

Bilboko Arte Ederren Museoak 2018ko azarorako antolatutako *68aren ostean* erakusketaren komisario-taldea osatzen dute Miriam Alzurik, Begoña Gonzálezek eta Miguel Zugazak. Hain zuzen, horiek sinatutako testuak, Museoaren bildumatik eta beste erakunde batzuen lanetatik abiatuta, Euskal Herriko azken urteotako artearen ikuspegi zabala aurkeztuko duen proiektu horren bozgorailu izan nahi du.

Horretaz gain, artistekin egindako ohiko elkarrizketak ere hartzen ditugu aldizkarian: kasu honetan 2018an Donostian eta Bilbon egindako bi erakusketa garrantzitsuren berri emateko. Batetik, José Ramón Amondarain pintorearen *Espazioaren barrea,* Donostiako San Telmo Museoan egindako tamaina handiko erakusketa, eta, bestetik, Ana Laura Aláezek Bilboko CarrerasMugica galerian aurkeztutako *Resistencia* erakusketa (artistak ibilbide luzea duen arren, bi hamarkada baino gehiago eta gero, Bilbon egiten duen lehenengo banakako erakusketa ere bada). Belaunaldiak elkarren artean lotzeko asmoz, Nadia Barkate artistak eta Maite Garbayo ikerlari, idazle eta erakusketa-komisarioak egin dituzte, hurrenez hurren, elkarrizketa horiek.

Zenbakia biribiltzeko sartu ditugu, halaber, Oier Iruretagoienak Markinan Harriak programaren baitan komisariatutako *Zena eta dena* erakusketarako idatzi zuen testua; Sandra Cuesta, Larraitz Torres eta Amaia Urra artistek (Deialdi Jarraituaren laguntzaz) sorturiko Alkolea Beachen kolaborazioa, berrikitan itxi den sorkuntzarako eta arte-bitartekotzarako gunearena; Amaia Molinet artistaren kolaborazioa erdiko orrialdeetan (haren *Das Paradies* proiektuak ere Deialdi Jarraituaren babesa jaso zuen); eta, amaitzeko, Jone Loizagaren atzeko azala.

Azkenik, ongi etorria eman nahi diogu Maider López artistari, 2018ko maiatzean **eremuak**eko batzorde teknikoan (eta, ondorioz, aldizkariko talde editorialean ere) hasi berri den kideari. Aldi berean, egindako lana eskertu eta agur esan nahi diogu Pello Irazuri, editore gisa izan duen azken parte-hartzearen ondoren batzordea utzi duen kideari; haren ordez sartu da Maider, hain zuzen.

eremuak #5 doan banatuko da, eta hainbat kultura-zentro eta liburutegi publikotan dago eskuragarri, baita www.eremuak.net webgunean ere, nahi duenak libre deskargatzeko.

Editorial

Con una historia que arranca en 2013 y tras cinco números ya publicados, afrontamos en este momento el reto de ir consolidando la revista como espacio para la reflexión, la crítica y el análisis de las prácticas artísticas del contexto del arte contemporáneo en el País Vasco, así como medio para la difusión de trabajos apoyados por el propio programa **eremuak**. En esa dirección, a partir del número 3 se decidió articular los contenidos de cada entrega en torno a un eje temático que posibilitase interpretaciones críticas y el establecimiento de relaciones entre propuestas, en principio independientes entre sí pero surgidas de un mismo entorno cultural.

Continuando en esa estela, en este *eremuak #5* reflexionamos acerca de la relevancia que el suelo ha tomado en muchas prácticas actuales en cuanto lugar para el acontecimiento artístico. En muchas ocasiones en los últimos tiempos, ya sea desde soluciones instalativas, escultóricas u objetuales, performativas o incluso pictóricas, las obras aparecen a ras de tierra, a menudo diseminadas por el espacio, en una disposición que agudiza su carácter material y mundano.

Entendemos que se trata de un modo de hacer cuyas raíces podrían rastrearse dentro de lo local en ciertas actitudes desarrolladas específicamente en la escultura vasca de los ochenta, pero que, en todo caso, pone en juego un tipo de solución dispositiva muy extendida que atraviesa las formas de hacer de un amplísimo espectro de artistas dentro y fuera de nuestro ámbito. Sin entrar en interpretaciones ni valoraciones al respecto, observamos el fenómeno como síntoma de cierto estado de cosas, de cierto ánimo compartido que pone en evidencia decisiones conceptuales y necesidades expresivas que, al parecer, toman cuerpo de manera más efectiva en contacto con la horizontal.

Para examinar la presente situación hemos recurrido a miradas externas al contexto que pueden aportar un punto de vista diferente. De ahí las colaboraciones principales del historiador y comisario de exposiciones Pedro de Llano y de la escritora y editora María Virginia Jaua.

El texto firmado por Miriam Alzuri, Begoña González y Miguel Zugaza, equipo comisarial de *Después del 68*, exposición organizada por el Museo de Bellas Artes de Bilbao para noviembre de 2018, pretende servir de altavoz para un proyecto que, tomando como punto de partida la propia colección del Museo y obras de otras instituciones, presentará un amplio panorama del arte de los últimos años en el País Vasco.

Incluimos, además, las ya habituales entrevistas o conversaciones entre artistas, en este caso para dar cuenta de dos exposiciones importantes realizadas durante 2018 en Donostia y Bilbao. Nos referimos a *La risa del espacio*, del pintor José Ramón Amondarain en el Museo San Telmo de Donostia, exposición de gran envergadura, y a *Resistencia,* que, a pesar de la ya larga trayectoria de la artista, ha sido la primera individual en Bilbao de Ana Laura Aláez después de más de dos décadas, en la galería CarrerasMugica. Con la intención de poner en relación a generaciones diversas, las encargadas de realizar esas entrevistas han sido respectivamente la artista Nadia Barkate y la investigadora, escritora y comisaria de exposiciones Maite Garbayo.

El número se completa con un texto de Oier Iruretagoiena escrito para la exposición *Zena eta dena*, que él mismo comisarió en Markina dentro del programa Harriak; la colaboración de Alkolea Beach, recientemente cerrado espacio de creación y mediación artística en Donostia a cargo de las artistas Sandra Cuesta, Larraitz Torres y Amaia Urra, apoyado en la Convocatoria Continua; la intervención en las páginas centrales de la artista Amaia Molinet, cuyo proyecto *Das Paradies* fue también apoyado en la Convocatoria Continua; y, para finalizar, la contraportada de Jone Loizaga.

Por último, queremos aprovechar la ocasión para dar la bienvenida como miembro de la comisión técnica de **eremuak** y, en consecuencia, también del equipo editorial de esta revista, a la artista Maider López, recién incorporada en mayo de 2018. Asimismo agradecemos su labor y despedimos a Pello Irazu, que, al ser relevado por Maider, deja la comisión tras esta su última participación como editor.

De distribución gratuita, *eremuak # 5* está disponible en diversos centros culturales, bibliotecas públicas y, a través de libre descarga, en el sitio web www.eremuak.net

LURZORUAREN ERABILERAK. KEINUAK ETA PRAKTIKAK ESKULTURAN: ZENBAIT OHAR

MARÍA VIRGINIA JAUA

Gauza jakina da "lurzoruaren erabilera" esamoldeak —oso esamolde arrunta mendebaldeko gizarteetako lurralde antolamenduaren esparruan— gizakiek lur azalera jakin batean egiten dituzten ekintzei, jarduerei eta esku-hartzeei egiten diela erreferentzia, eta lur azalera hori emankor bihurtzea, aldatzea edo dagoen-dagoenean mantentzea du helburu. Hala, azterketa bat egin eta ondoriozko txosten bat atera ondoren, lurzoru erabilera batzuk esleitzen zaizkie gizakiaren jarduerekin loturiko (eta zehazki gizakiaren sorrera, garapen eta heriotza prozesuekin loturiko) produkzio eta zerbitzu askotariko batzuei.

Esamolde hori landa-lurzorua hiri-lurzorutik edo lurzoru urbanizagarritik bereizteko sortua izan arren berez, kulturaren esparrura ekar dezakegu —jauzi ausart samar bat eginda— artearen praktikan gertatzen diren aldaketak, biraketak edo adierazpenak zehazteko eta haien inguruan hausnartzeko.

Goian aipatutako hiru prozesu mota handi horietan gizakiak aurrera eraman ditzakeen jardueren kopurua ia amaigabea dela kontuan hartuta, guk "garapen prozesuak" atalean jarriko dugu arreta, eta, atal horren barruan, artista eta eskultore batzuek "lurzoru erabilera"ren inguruan egiten dituzten praktika batzuk aztertuko ditugu.

Gaiari heldu baino lehen, baina, zehaztapen bat egin beharra dago: hemen ez dugu hitz egingo Rosalind E. Kraussek eskulturari buruzko bere gogoeta egiteko euskarri gisa baliatu zituen artistez eta lanez,[1] nahiz eta hark aztertu zituen adibideetako asko hemen aipatuko ditugun artisten eta obren ikus-kulturaren parte ere izan. Horren arrazoiak bi dira funtsean: batetik, haren testua —ezinbesteko erreferentziatzat dudana— digeritua eta geureganatua dugula uste dudalako, eta, beraz, ez dagoelako askoz gehiago esaterik hari buruz; bestetik, saiakera honetan aztergai ditudan praktikak eskala txikiagokoak direlako, eta xumeagoak bere osagaietan eta luze-zabaleran; dena dela, esan beharra daukat lan horiek helburu monumental, arkitektoniko edo paisajistiko berezirik ez izan arren ez direla horratik asmo txikiagokoak.

Esan dezadan, beraz, genealogia pertsonal moduko bat, ohar antzeko batzuk nahi nituzkeela partekatu irakurleekin, haurrek puxtarri-jokoan aritzean erakusten duten naturaltasun eta indar horrekin berarekin lurzoru gainean erakusgai jartzen diren arte ekoizpenen keinu eta praktika batzuk berriz aztertzeko asmoz.

Aipatu berri dudan asoziazio hori egitean (hasiera batean burutazio hutsa eman balezake ere), lotura bat baino gehiago erlazio-sistema oso bat aurkitu genuen jokoaren eta artearen artean. Horietako batzuen inguruan arituko gara segidan.

Mundurako lehen hurbilpena haur txikiak katamarka ibiliz ezagut dezakeen espazio horretan gertatzen da; aurrerago, bere burua sozializatzen hasi orduko,

Marcel Duchamp, *Trébuchet* ikuspegia, 1917. © Association Marcel Duchamp / ADAGP, París / VEGAP, Bilbao, 2018

haurrak jokoetan praktikatu ditu bizitzaren arauak eta aukerak. Puxtarri-jokoa kalean praktikatu ohi da, orubeetan, eskolako jolastokian edo parkeetan, baina berdin praktika daiteke toki itxietan ere, euriaren babes. Normalean hainbat jokalarik hartzen dute parte, baina banaka edo binaka ere jolas daiteke. Artean bezala, jokoak bere *denbora* eta bere *izatea* determinatzen du; horregatik, berak zehaztu du beti bere iraupena: iraun behar duena irauten du. Hori da, beharbada, jarduera biek —arteak eta jokoak— partekatzen duten ezaugarri ontologiko nagusietako bat. Beste datu bitxi bat: bai ingelesez, bai frantsesez, puxtarriei "marmol" deritze (*marbles* eta *marbres*, hurrenez hurren), eta jakina denez, marmola da eskultura klasikoaren material kutunena. Horiek horrela, material hori erabiltzen duen jolasa eta diziplina artistikoa objektu arkeologiko gisa ikus daiteke egun, iragan baten lekuko izan eta historiaren zimenduak jarri ez ezik guri interesatzen zaizkigun arte-keinuetako batzuk sorrarazten dituzten objektu gisa, hain zuzen.

Lurzoruaren erabilerari buruzko lehen kasua: Duchamp

Ez da kasualitatea Marcel Duchampek nahiago izatea xakearen praktika artearena baino. 1917an, Lehen Mundu Gerra amaitu gabea artean, New Yorken bizi zen: han aurkeztu zituen artearen historia errotik aldatu zuten lehen lanak. Keinuen pasio ludiko horrek —erabakigarria guk hemen aztergai dugunari dagokionez— sortu zuen nire ustez *lurzoru erabilera* bete-beteko lehen eskultura izan zena, xumea, ludikoa, haurtzaroari loturiko askatasun erabatekoa: *Trébuchet*.

Irudia artistak New Yorken zuen etxe-estudioan bertan hartua izango da, segur aski, obra sortu zuen urte berean. Mitologia abangoardistak obra honen sorreraren inguruan egindako kontakizunaren arabera, Duchampek berokiak zintzilikatzeko erosi zuen esekitokia, baina "aukeran, nahiago ez" sindromeak egunero estropezu (*trébucher*) eginarazten zion etxeko zoruan utzia zuen objektu harekin. Eguneroko ezbehar txiki horiek esekitokia zoruan iltzatzeko kreazio-ekintza ekarri zuten ondorioz. Ekintzari emandako izenak artistaren pasio handienetako bi ohoratzen zituen: asmaketa (ideia batekin topo egitea) eta xakea.

Pieza hori galdu egin bide zen, edo agian New Yorkeko etxebizitzaren zoruan iltzatuta geratu zen betiko. Urte batzuk geroago, 1964an, Duchampek erreprodukzio bat egiteko eskatu zion galerista bati eta honek zortzi kopia enkargatu zituen. Haietako bat *Locus Solus - Impresiones de Raymond Roussel* erakusketan egon zen ikusgai, eta MNCARSen aurkeztu zen. Dena dela, komisarioek pieza euskarri baten gainean jartzean haren "lurzoru erabilera"n eragin zuten aldaketak erabat indargabetuta utzi zuen arte kontzeptualaren haren estropezu aitzindari haren jatorrizko zentzua.

Une egokia dugu hau esateko, arteak (edo artearen sistemak) oinarrizko bi gailu erabili izan dituela artelanak aurkezteko: euskarria edo idulkia eskulturarentzat eta objektu tridimentsionalentzat, eta markoa pinturarentzat eta, geroago, argazkiarentzat. Gailu horiek eta haien aldaerak obraren zerbitzura daude eta hura aurkezteko erabili izan dira, hari ikusgarritasuna emateko, dotoretzeko, baina baita babesa emateko ere, nola obrari berari hala hari begira dagoen pertsonari ere.[2]

Artearen "zerbitzura" jarritako elementu horien inguruan hausnartu dutenen artean, aipa dezagun, irakurleen hurbileko adibide gisa, CVA kolektiboaren lana. Marisa Fernándezek eta Juan Luis Morazak osatua, kolektiboak berariaz aztertu zituen gai horiek: markoarekin zerikusia duen guztia bereziki, baina baita pinturaren eta eskulturaren arteko erlazioa ere. *(P) Punto de vista* (1982) instalazioa *(15. or.)* baliagarria izan dakiguke kolektiboaren ikerketak zer ekarri zuen ikusteko.

Behin honetara ezkero, eta ordena ezinezko bati eustearren, Jorge Oteiza aipatu beharra dago: euskal kulturaren maisu handia (eta ez hori bakarrik) izan zena, dena eta izaten segituko duena. Esaldi hori idazten ari naizela neure buruari galdetzen diot ea Oteiza bera bat etorriko ote zen nire iritziarekin, ez ote zuen nahiagoko eskultura hitzaren ordez *estatuaria* hitza erabiltzea. Ez bainaiz gai enigma hori argitzeko, esango dut Oteizak artisten artean —euskal artisten artean bereziki— izan duen eragina erabakigarria dela oraindik ere; are gehiago, gazteenek erreferentziatzat daukate.

Oteizak bere lanentzat hautatutako kokalekuak aztertzean, beste enigma batekin egin nuen topo. (Artea enigmaz beterik dago, edo egon behar luke.) Haren lanen artean giltzarri izan zitekeen pieza baten bila ari nintzela, adierazgarrienetakotzat daukadan bat topatu nuen: *Kutxa hutsa* (1958).

Ez da "lurzoru erabilera" esmoldearen barruan, haur jolas batean, betebetean egokitzen den obra bat; ez dago, ezta ere, material galkorrez edo xumeez egina (kartoiz egina, adibidez), altzairuz baizik, baina funtsezkoa gertatzen da kasu-estudio batzuk aurkeztea helburu duen azterketa-ildo honen barruan. Orain ikusiko dugu.

"Kutxa hutsa" honek —artista honen obraren testuinguruan sortua eta irakurria izan zen moduan— deseraiki egiten du eskultura, hustu kuboaren forma edo gorputza, Oteizak berak erabiliko lituzkeen hitzetan esateko. *Hustuketa* prozesu horrek ugaldu eta indartu egiten ditu irakurketa- eta esanahi-mailak. Ikus dezakegunez, "kutxa hutsa" gogoeta hauetan txertatzea posible ez ezik koherente ere egiten duen zerbait dago horretan. Baina bada besterik ere. Hustuketa horretan, obraren "arkitekturizazio" prozesu bat dago, eta horrek beste aukera bat eman digu, bitan adarkatzen du bidea, puxtarrien zoru-erabilera libre eta ludikoarekin batera maketen unibertso ludikoa eta ordenatua agertzen baitzaigu. Gogora dezagun haurrek oso gogoko duten beste joko bat eraikuntza-jokoa dela: munduak eraikitzea zurezko kubo txikiak eta bestelako materialak edo han-hemen aurkitutako objektuak erabiliz. Haurrek munduak eraikitzen dituzte lur gainean, bestelako bizitzak bizi ditzaketen beren neurriko munduak. Aurrerago ikusiko dugunez, maketak eraikitzeko ariketa horren barruan dagoen asmoak lotura zuzena du, puxtarri-jokoak bezala, artearen lurzoru-erabilera horrekin.

Jorge Oteiza, *Caja vacía* (1958), corten altzairua, 53,5 x 46 x 46 cm © Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2018

Oteizarengan —XX. mendeko bigarren erdian artearen munduak eman zuen buru argienetako bat izan zen artistarengan— bat egiten dute itxuraz bateraezinak ziruditen bideak. Kutxa hutsak erretratu erlijioso gisa funtzionatzen du, kutxa metafisiko gisa —*utsgoikoa*—, doikuntza dialektikoz arnasa hartzen duen barne espazio bat bezala. Deskribapen eta funtzio horiek ez dira nireak, Oteizarenak baizik, eta niretzat "argitzapen" moduko batzuk dira denak. Gauza bat baino ez nuke gehituko: Oteizak, arte-ikerkuntzan, "desokupazioa" iradokitzen duenean, kreazioegintzaren beraren potentzialtasun osoa betetzeko prozesuan dago.

Ea hori esanik dena esana dago.

Hona hemen *Kutxa hutsa*ren bi irudi; niri bitxiak iruditzen zaizkit, beren antzekotasunak eta ezberdintasunak direla eta.

Ikus daitekeenez, argazki biak ia berdinak dira. Dena dela, nola batean hala bestean ezberdintasun bat dago azpian (munduko "bizitzak" berezkoa duen ezberdintasun bat, bidenabar esanda). Lehen irudian, pieza idulki txiki eta bistara ikusezin baten gainean dago jarrita. Piezak gainalde horizontalaren gainean proiektatzen duen itzalari esker ondoriozta daiteke badela idulkia. Iduri luke pieza idulkiaren gainetik lebitatzen dagoela, eta horrek beste esanahi bat ematen dio obrari. Bigarren irudian *(16. or.)*, berriz, norbaitek (ez dakigu zehazki nork: artistak, komisarioak, kontserbatzaileak, argazkilariak) erabaki du piezaren argazki-hartze bera egitea, baina pieza zuzenean gainalde baten gainean jarrita, euskarri hori gabe. Ezin dezakegu jakin zein izan zen artistaren asmoa eta argibiderik utzi ote zuen bere obra instalatzeko orduan bete beharreko baldintzei dagokienez. Baina baiezta dezakegu, ordea, aukera biak baliagarriak direla eta egituratu nahi den kontakizunaren kargu dagoenaren esku geratzen dela bata edo bestea hautatzea; batzuetan diskurtsoaren lanketatik at dauden beste zirkunstantzia batzuen mende dago hori.

Lurzoruaren erabilerari buruzko bigarren kasua: Gabriel Orozco

Oteizaren kutxa metafisikotik abiatuta, beste jauzi kuantiko bat emango dugu Gabriel Orozcoren *Zapata-kutxa hutsa*raino (1993). Jauzi kuantikoa deitzen diot nik, bi kutxa horien artean baitago hasieran aipatu dugun —eta hemen aztertuko ez dugun— eremu hedatuko ia eskultura guztia.

Ia ziur nago Oteizak eragina izan zuela artista mexikarrarengan. Baieztapen hori gehiago da intuizio bat proposamen bien azterketa konparatibo batetik ateratako ondorio bat baino. Batzuetan pentsatzen dut intuizio bat askoz erabakigarriagoa eta sendoagoa dela posible egiten duen erlazio-sistemarengatik. Intuizio bat, ene iritziz, harri bat jasotzeko edo altxatzeko ekintzaren antzekoa da: behin harriak bere patua zein pertsonaren esku utzi hautatu ondoren, hura altxatua izango dela atzerabiderik ez daukan gertaera bat da ia. Baina ez nadin bidetik aldendu...

Gabriel Orozco, *Island within an Island* (Uhartea uhartean), 1993. Irudia: artistak eta kurimanzuttok utzitakoa, Mexiko Hiria, New York

Artista biek, Oteizak zein Orozcok, kutxa hutsak aurkeztu zituzten bere garaian. Hala ere, nahiz eta biak kutxak izan eta benetan hutsak egon, haien *hustuketa* ez da modu berean gertatzen eta ez dute esanahi bera ere. Saia nadin hau ahalik eta argien azaltzen.

1993an, Gabriel Orozko New Yorken bizi zen. Bada horretan korrespondentzia bitxi bat (ez da bakarra) Duchampekin. Izan ere, hiri horretan hasi zen artista mexikarra bere hiri txangoak egiten, bere lehen "estropezu" artistikoei bide ematen. Bereziki gustukoa dudan adibide bat, nahitaez aipatu beharrekoa nire ustez, *Island within an Island* da. Pieza hori argazki-erregistro moduan dago jasota.

Uste izatekoa da Orozcok ikuspuntu bat, ohol batzuk eta eskulturak egiteko beste material batzuk aurkitu zituela bere txango horietako batean, eta horrek lurzoruaren erabilera libre bat egitera bultzatu zuela, hitzaren zentzu oso eta zabalean, non eta munduko hiri garestienetako batean. Bere *ready made* pertsonal eta barnekoi horretan, bere keinu artistikoa guztiz bat dator maketen jokoak irekitako bidearekin. Niretzat hori da agian New Yorkeko hiriari egin zaion omenaldi eder eta poetikoenetako bat, Dorre Bikiak eraitsiak izan aurretik.

Zapata kutxa hutsa obran —1993an erakusgai jarria, Veneziako Bienalean—, berriz, bestelako *lurzoru-erabilera* batzuk darabiltza artistak, lotuagoak nire ustez *art system*arekin eta haren estrategiekin, *estropezua*rekin eta aurkikuntzarekin baino.

Zapata kutxa hutsa (17. or.) bere izenak dioena da, ez gehiago, ez gutxiago. Eta oso objektu soiltzat aurkezten bada ere, piezak badu bere kontakizun mitikoa ere. Esaten da areto bateko lurrean bertan jarri zutela erakusgai, eta behin eta berriro berritu beharra zegoela, Bienaleko bisitariek zapaldu eta ostikatu egiten zutelako, edota garbiketako langileek zaborretara botatzen zutelako, norbaitek han ahaztuta utzitako gauza bat zelakoan. Artea hondakinaren eta haren erreproduktibilitatearen aroan, nolabait esateko.

Orozcoren kutxa hutsa jada ez da Oteizaren kutxa metafisikoa, ezta Duchampen harako *Trébuchet* hura ere. Artea galdera existentzialei erantzuteko gai izateko helburua kapitalismoaren eta kontsumoaren distopia bat bezala agertzen da Orozcorengan. Baina baita hondakinaren eta esanahi-hustuketa baten distopia bat bezala ere. Hala ere, hustuketa hori etsiagoa da eta ez dago gerrei kontrajartzen zaizkien balio etikoek eraginda, ezta errepresio politikoak edo zentsurak eraginda ere. Aitzitik, kasurik onenean, giza sorkuntzak berak baztergarritik eta hutsaletik duenaren kontrako kritika zorrotz bat izan daiteke.

Ez dugu ahaztu behar, bestalde, zapatak kontsumo-artikuluak zirela, luxuzkoak, aro ekonomiko berri batean sartzen ari zen testuinguru hartan, bai New Yorken bai munduko beste hainbat tokitan. Kapitalismo basatia eta neoliberalismoa iristearekin batera, zapatak, artea bezala, ez ziren inoiz gehiago izango ordu arte izan zirena.

Obra honekin, Orozcok bere aurkezpen "ofiziala" egin zuen artearen munduan. Bestalde, obrak posizionamendu estetiko jakin bat ekarri zuen, elkarri kontrajarritako bi erreakzio eragin zituena: batetik, eskandalua eta, ondorioz, arte garaikidearen kontrako jarrera gero eta handiagoa izatea, sektore batzuen artean behinik behin; bestetik, Orozco arte garaikidean ate handitik sartzea eta ordu arte oso tradizio piktoriko markatua izandako herrialde batzuek —Mexikok, esate baterako— atxikimendu kontzeptuala agertzea.

Lurzoruaren erabileraren hirugarren kasua: Cildo Meireles

Beste pieza adierazgarri bat, adierazgarria bai lurzoruaren erabileragatik bai bere ezaugarriengatik, *Cruzeiro do sul* (*Hegoaldeko gurutzea*, 1969) da: zurezko kubo txiki-txiki bat —erdia pinuzkoa eta beste erdia haritzezkoa—, espazio huts baten erdian kokatua. Eskultura ia ikusezin hori —ikusleak, handitasunera eta obraren nagusitasunera ohituta egonda, hura ez ikusteko eta ez ulertzeko arriskua du, baita zapaltzeko arriskua ere— areto "ia" huts baten erdian "botata" aurkeztu zuten. Dagoen toki horretatik, obrak Ameriketako biztanle autoktonoen kosmogonia sinbolizatu nahi du: indiarrentzat, bi zur horiek elkarrekin igurzteak sua sortzen zuen, mundua sorrarazten.

Meirelesen *Hegoaldeko gurutzea*k oso ondo betetzen du lurzoru-erabilera bien —maketaren eta puxtarriaren— arteko topaketa perfektuaren promesa. Hura berriro ikustean, gogora datozkit bolatxo gardenak, eta bolatxook atomo sortzaileen desplazamenduarekin eta minimotasunaren potentziarekin izan dezaketen erlazioa. Baina, era berean, maketa ekarri dit gogora, bai eta nola kubo ñimiño horrek zalantzan jar dezakeen, eta erabat desmuntatu ere, bera barne hartzen duen edozein kubo zuriren diskurtso arkitektonikoa.[3]

Lurzoruaren erabileraren laugarren kasua: ekintza-eskultura

Elena Aitzkoa eskultoreak erlazio sakona du lurzoruarekin. Ameriketako, Ekialdeko eta Afrikako antzinako kulturetako emakumeena bezain zaharra den erlazioa. Gogora erkatzen ditugunean herriren bateko merkatuaren irudiak, adibidez, hor agertzen zaizkigu beti emakumeak lurrean eserita, menditxo talde baten antzera, salgaiak gonen gainean zabalduta. Orain burura trumilka datozkigun irudi horietan kolore asko agertu ohi dira, emakumeek eskaintzen

Elena Aitzkoa, *Opera building* performancea, *Headscarfs Close to the Ground* proiektukoa. OSLO PILOT 2016.
Argazkia: Niklas Lello

dituzten produktuen eta jantzita daramatzaten oihalen aberastasun kromatikoa dela eta. Baina oroimena zorrozten badugu, orobat ikusiko dugu emakume horien ondoan beti agertzen direla salgaiak garraiatzeko erabiltzen dituzten zorro eta edukiontziak: poltsak, zakuak, maletak, motxilak, kutxak... Izan ere, emakumeek merkatu finkoetan zein ibiltarietan egiten duten lana desplazamenduari lotuta dago beti, desplazamendu horren izaerak beti lurzorura erakartzen baditu ere. Mendiak toki batetik bestera mugi daitezkeelako froga bizia ditugu, beraz, emakumeok.

Euskal artista honen lanak aztertuta, esan dezakegu hark lurzoruarekin duen harremana hain kultura zaharreko eta desberdineko emakume haiek dutenaren mota berekoa dela: halako energia teluriko eta arkaiko bat dariona. Aitzkoarentzat, lurzorua bere piezak produzitzeko baliatzen dituen lantegia, mahaia eta euskarria izateaz gainera, ekintza bera (beraren ustez eskulturak berezkoa duen nolakotasuna da ekintza) gauzatzeko baliatzen duen espazioa ere bada, hark bere piezak erakusgai jartzen dituen eta bere performanceen bidez (piezaren inguruan ibiltzea, errezitatzea, kantatzea) biziarazten dituen tokia.

Baliteke, bai, haren lanetan animismo zerbait egotea: bada zerbait pentsarazten diguna bizia eman nahi diela bere obrei, mugimendua, hotsa eta hitza nahasiz egiten dituen erritu horien bidez.

Bere herri-ingurunearekin duen harremanaren bidez eta bere ekintzen bidez bere eskultore-zeregina aberastea lortu du hala Aitzkoak. Bere lanetan marrazkia, pintura eta eguneroko bizitzako objektuak (oihalak, liburuak edo orraziak) txeratzen ditu, baina baita naturak bakarrik sor ditzakeen elementuak ere (harriak, fosilak eta enborrak), hala nola ezkutatuta edo bilduta egoteagatik identifikatu ezin diren beste gauza asko ere. Elementu horiekin guztiekin eraikitzen ditu Aitzkoak bere eskulturak: mukulu biribildu moduko batzuk, behin amaituta lurzoruan ordena nolabaiteko batean kokatzen dituenak.

Obra horiek lurzoruan kokatzeko orduan, artistak ez ditu soilik artearen sistemak berezkoak dituen espazioak hautatzen —galeria edo museoa—, baita kanpoko espazioak ere, hirikoak —kalea, kaia, geltokia— zein naturakoak. Mukulu horietako txikienek gogora ekartzen dizkigute haurrek garai batean, errieta baten ondoren edo, beren ondasun apurrak zapi batean bilduz prestatzen zituzten fardelak, etxetik alde egiteko prest zeudelako itxurak eginez; baina tarteko tamainakoak edo handiak beste kultura batzuetako emakumeek beren salgaiak garraiatzeko —eta gero paseatzaileen eta erosleen begi harrituen aurrean zabaltzeko— egiten dituztenen antzekoak dira.

Bosgarren eta azken kasua: Zorua eta horma

Orain arte ikusitako kasuen artean *Zorua eta horma* dugu aurkezten berriena. Nik bi aldiz bisitatu dut, beste artista batzuekin batera. Narelle Jubelin eta Rubén Santiago artistek Madrilgo Vallecas herrian, ABM espazioan, elkarrekin egin zuten lan bat da.

Bi artista horiek, 2018an, aldi berean egindako instalazio batean datza lana. Jubelinek espazioaren lurzoruan kokatu zuen bere pieza eta Santiagok, aldiz, hormetan antolatu zen bere esku-hartzea. Lurzoruaren erabilerak eta gehiegizko erabilerak kritikatzen zituen instalazioak, burbuila inmobiliario berri baten garaian.

Irudietan instalazioaren ikuspegi orokor bat ikus dezakegu, eta hortik abiatuta haren eskala kalkula dezakegu, gutxi gorabehera. Hala ere, ez dago instalazioaren ikuspegi oso bat eskaintzerik, espazioaren oinplanoa irregularra baita. Hortaz, instalazioaren ideia osoena ematen duten ikuspegiak hautatu behar izan ditugu. Alde batera utzi genuen, baita ere, Jubelinen maketaren goitikako ikuspegia eskaintzeko ideia, Santiagok aretoko hormetan egindako esku-hartzea ere ager zedin.

Jubelinen piezak *NJABM04 Suelo* du izena eta kalean topatutako bilgarri-elementuez, kartoizko eta paperezko bilgarriz, osatua dago. Elementuok, ondoren, zoru gainean ordenatu zituen, Bruno Taut eta Martin Wagner arkitektoek Berlingo Britz auzoan egin zuten *Hufeisensiedlung* (1925-1931) izeneko urbanizazioaren aireko ikuspegi baten arabera. Luis Moya Gonzálezek urbanizazio horren berri ematen du bere testu interesgarri honetan: "La realidad de la vivienda obrera. Poblados de absorción, mínimos y dirigidos, y Unidades Vecinales de Absorción (U.V.A.s)".[4]

Hormei ondo erreparatzen badiegu, ohartuko gara inprimatutako edo eskuz idatzitako hainbat neurritako paper orriz estalita daudela. Kartel inprobisatu horiek Santiagok auzo horretan bizi izan zen garaian aurkitu eta bildu zituen iragarkiak dira, Madrilgo Vallecasi eta tradizionalki langile auzoak izan diren beste toki batzuei ere eragiten dien boom eta espekulazio immobiliarioa jasotzen dutenak. Kartelak inguruko auzo-lagunek etxebizitzak alokairuan eskainiz edo salgai jarriz eginiko oharrak dira eta agerian uzten dute egunetik egunera haziz doan espekulazio geldiezina.

Espazioa hutsik gelditu izan balitz ere, Rubén Santiagoren horma tapizatuarekin bakarrik, piezak ez zuen galduko bere zentzu osoa eta betea bere garaiarekin kritikoa den arte gisa, baina Narelle Jubelinen "povera maketa"ren presentziak gorputza eta errealitatea ematen die nolabait aldaketei eta Santiagok agerian utzi nahi dituen lurzoru-erabileraren gaineko espekulazio ekonomikoei. Gainera, maketak eskultura-objektuaren "aurkikuntzan" eta antolamendu librean bilduta dagoen poetikotasuna eskaintzen du, bai

eta eraikuntza utopikoen sorkuntza-prozesuan dagoen ludikotasuna eta pasioa ere.

Lan honen kasuan, lurzoruaren erabilerak arteari hasiera batean agindu zitzaizkion promesa guztiak betetzen ditu. Instalazioak zenbait erregistro ditu. Batetik, espazioaren barruan hirigintzari, politikari, ekonomiari eta, azken baten, gai sozial orori egindako kritika, eta espazio horrek bere ingurunearekin duen erlazioa; bestetik, ikerketa, abilezia formala, eta artista biek, beren arteko lankidetzan, eskulturaren eta arkitekturaren artean egin duten elkarrizketa. Hori guztia dela eta, uste dut obra horrekin bukatutzat eman ditzakedala, oraingoz behintzat, idatzi honetan lurzoruaren erabileraren inguruan egin ditudan gogoetak.

OHARRAK

1. Ikus "La escultura en el campo expandido" in Hal Foster (edit.), *La posmodernidad*. Bartzelona: Kairós, 1985, 59-74. or.
2. Honek pentsarazten digu arteak (edo artearen sistemak) elkarrekiko mesfidantzan oinarritutako erlazioak ezartzen dituela hasieran. Mesfidantza hori dela eta, batzuetan, erakusketa-gailuak erabiltzean, ezinbestekoa izaten da babes-hesiak eta abisu-kartelak jarri behar izatea, eta are obrari poliziak eta zaindarik gehitu behar izatea ere.
3. Gai honen inguruan testu bat idatzi nuen, 2009ko abuztuaren 25ean Salonkritiken argitaratua: "El espacio reflexionado: un cubo dentro de un cubo. Cildo Meireles en el MUAC".
4. Luis Moya González, "La realidad de la vivienda obrera. Poblados de absorción, mínimos y dirigidos, y Unidades Vecinales de Absorción (U.V.A.s)", in *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*. Madril: COAM, 1997, 81-91. or.

Usos del suelo. Apuntes sobre gestos y prácticas en la escultura

María Virginia Jaua

Sabemos que la expresión común "uso del suelo" se refiere, en el ámbito del ordenamiento territorial de las sociedades occidentales, a las acciones, actividades e intervenciones que realizan los seres humanos sobre una superficie terrestre determinada con el fin de hacerla productiva, modificarla o mantenerla. De esta manera, mediante un estudio y un posterior dictamen, se asignan unos usos de las distintas superficies a la variedad de producciones y servicios asociados a las diversas actividades del ser humano, que se pueden resumir en los procesos de nacimiento, desarrollo y muerte.

La expresión, en principio acuñada para diferenciar el terreno rural del urbano o urbanizable, puede trasladarse, dando un salto un tanto audaz, al ámbito cultural con el objeto de situar y reflexionar acerca de ciertos cambios, giros o manifestaciones en la práctica del arte.

Como el número de actividades humanas posibles en los tres grandes tipos arriba mencionados es casi infinito, nos centraremos en el rubro "procesos de desarrollo" y en su interior abordaremos algunas prácticas del "uso del suelo" por parte de algunos artistas y escultores.

Antes de entrar propiamente en materia es importante hacer una precisión: aquí no se tratará de los artistas y las obras que sirvieron como soporte a la reflexión de Rosalind E. Krauss sobre la escultura,[1] aunque muchos de los ejemplos que ella analiza formen parte de la cultura visual de los artistas y las obras que aquí se expondrán. Obedece esta decisión, en primer lugar, a que considero que su texto, de referencia obligada, ha sido ya digerido y asimilado, por lo que poco más se puede añadir, y, en segundo lugar, a que las prácticas en las que se centra este ensayo son de menor escala, más humildes en sus proporciones y materiales, si bien, aun careciendo de pretensiones propiamente monumentales, arquitectónicas o paisajísticas, no por ello son menos ambiciosas.

Digamos entonces que lo que me gustaría compartir con los lectores es una suerte de genealogía personal —a la manera de apuntes— que revisa algunos gestos y prácticas de la producción de arte que se despliegan sobre el suelo con la misma naturalidad y la misma energía que ponen los niños al jugar a las canicas.

Al proponer esta asociación, que en principio podría parecer simple ocurrencia, no encontramos una única vinculación, sino todo un sistema de relaciones entre el juego y el arte. Empezaremos enumerando algunas.

Nuestro primer acercamiento al mundo ocurre en el espacio que el niño pequeño puede recorrer a gatas; más tarde, una vez que haya empezado a socializar, ensayará en los juegos las reglas y posibilidades de la vida. El juego de las canicas se lleva a cabo generalmente en la calle, en terrenos baldíos, en el patio de recreo o en los parques, pero también puede ser una actividad bajo techo, al abrigo de la lluvia. Normalmente en esta actividad intervienen varios participantes, pero también puede jugarse en solitario o en dúo. Igual que en el arte, el juego determina su propio *tiempo* y su propio *ser*; por esa razón su duración la determina siempre él mismo: dura lo que debe durar. Esta es quizás una de las principales características ontológicas que ambas actividades, arte y juego, comparten. Otro dato curioso es que a las canicas se las llame tanto en inglés como en francés 'mármoles' (*marbles* y *marbres*, respectivamente), el material preferido de la escultura clásica. Es así como el juego y la disciplina artística que utiliza ese material pueden también ser vistos hoy como objetos arqueológicos que dan testimonio de un pasado y que en cierto modo cimientan la historia y dan origen a algunos de los gestos del arte que nos interesan aquí.

Primer caso de uso del suelo: Duchamp

No es casual que Marcel Duchamp prefiriese la práctica del ajedrez a la artística. En 1917, cuando aún no había concluido la Primera Guerra Mundial, vivía en Nueva York, donde presentó los primeros trabajos que cambiarían de manera radical la historia del arte. Es la pasión lúdica de los gestos —crucial en lo que aquí examinamos— la que dio origen a la que, pienso, fue la primera escultura con un pleno *uso del suelo,* modesto, lúdico y de una enorme libertad asociada a la infancia: *Trébuchet*.

Suponemos que la imagen *(p. 6)* fue tomada en la casa-estudio del artista en Nueva York el mismo año de su concepción. El relato que ofrece la mitología vanguardista acerca del nacimiento de esta obra es que Duchamp había adquirido ese

Vista parcial de la instalación *(P) Punto de vista* (1982), Juan Luis Moraza. CVA. Colección Artium. Fotografía: Gert Voor in't Holt

perchero, que pensaba colgar de la pared para sus abrigos, pero que el síndrome del "preferiría no hacerlo" le hacía *trébucher* (tropezar) diariamente con el objeto abandonado sobre el piso (como le dicen al suelo al otro lado del océano). Estos percances cotidianos suscitaron el acto creativo de clavarlo al suelo de madera y darle un nombre que a la vez honra dos de sus grandes pasiones: el dar con algo (tropezar con una idea) y el ajedrez.

La pieza debió perderse o quizás permaneció clavada en el piso neoyorkino; años más tarde, en 1964, Duchamp la hizo reproducir a través de un galerista, quien encargó ocho copias. Una de ellas pudo verse en la exposición *Locus Solus - Impresiones de Raymond Roussel*, que se presentó en el MNCARS. Sin embargo, la modificación que realizaron los comisarios en el "uso de suelo" de la obra al colocarla sobre una peana desvirtuó por completo el sentido original de aquel tropiezo pionero del arte conceptual.

Este es el momento oportuno para comentar que existen dos dispositivos básicos por medio de los cuales el arte (o su sistema) usualmente ha presentado las obras de arte: la peana para la escultura y los objetos tridimensionales, y el marco para la pintura y más tarde para la fotografía. Estos dispositivos y sus variantes están al servicio de la obra y han solido utilizarse para presentarla, hacerla más visible, ennoblecerla, pero también para protegerla, tanto a ella como también a la persona que la contempla.[3]

Entre los artistas que han reflexionado acerca de estos elementos puestos "al servicio" del arte recordaremos, como ejemplo cercano a los lectores, el trabajo de CVA, el colectivo formado por Marisa Fernández y Juan Luis Moraza, que abordó estos temas, en particular lo relacionado con el marco, pero también la relación entre la pintura y la escultura. La instalación *(P) Punto de vista* (1982) podría servirnos para darnos una idea de hacia dónde llevaron sus investigaciones.

Esta cita nos obliga, para continuar con cierto orden imposible, a invocar a Jorge Oteiza, que fue, es y seguirá siendo el gran maestro de la escultura vasca, y no solo eso. Escribo esta frase y aun sin haberla terminado me pregunto si él estaría de acuerdo con ella y si no habría preferido que en lugar de escultura hubiese empleado *estatuaria*. Como dilucidar el enigma me resulta imposible, diré que su influencia en los artistas —sobre todo en los vascos— sigue siendo determinante hoy e incluso es una referencia para los más jóvenes.

Al investigar acerca del emplazamiento que Oteiza dio a sus trabajos me topé con otro enigma. (El arte está lleno de ellos, o debería estarlo.) Buscando una pieza suya que pudiera ser clave, di con la que considero una de las más emblemáticas: la que tituló *Caja vacía* (1958).

No es una obra que participe de una manera clara y evidente del "uso de suelo", de un juego infantil, y tampoco está hecha de materiales efímeros o humildes como el cartón, sino de acero, pero resulta clave dentro de esta línea que busca presentar diversos estudios de caso. Ahora lo veremos.

Esta "caja vacía", tal y como fue concebida y leída en el contexto de la obra de este artista, deconstruye la escultura, vacía la forma o el cuerpo de un cubo, como diría el propio Oteiza con otras palabras. Este proceso de *vaciamiento* multiplica y potencia los niveles de lectura y de significado. Vemos que ahí hay algo que hace posible y coherente la incorporación de "la caja vacía" a estas reflexiones. Pero también hay algo más. En dicho vaciamiento se da un proceso de "arquitecturizacion" de la obra, y esto nos abre otro camino, hace que se bifurque el sendero, pues junto al uso del suelo libre y lúdico de las canicas aparece el universo lúdico y ordenado de las maquetas. Recordemos que otro de los juegos infantiles preferidos es construir mundos con pequeños cubos hechos de madera y diversos materiales y objetos encontrados. Los niños construyen en el suelo mundos que ellos pueden abarcar y en los que pueden inventarse vidas. Más adelante veremos cómo la intención que hay detrás del ejercicio de elaborar maquetas también participa, lo mismo que el juego de las canicas, del uso del suelo en el arte.

En Oteiza, que fue una de las mentes más brillantes en el arte de la segunda mitad del siglo XX, convergen senderos cuya confluencia parecía imposible. La caja vacía funciona como retrato religioso, como caja metafísica, *uts-goikoa,* espacio interior que respira por ajuste dialéctico. Estas descripciones y funciones no son mías, provienen del artista, y para mí todas son como pequeñas "iluminaciones". Solo añadiría que cuando Oteiza apunta hacia la "desocupación" en la investigación artística está en proceso de cumplir la potencialidad absoluta del propio ejercicio creador.

Y tras decir esto, no cabe añadir nada más.

Veamos dos imágenes de la *Caja vacía* que me parecen curiosas por sus semejanzas y sus diferencias.

Jorge Oteiza, *Caja vacía* (1958), acero corten, 53,5 x 46 x 46 cm.
© Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2018

Como puede observarse, ambas fotografías son prácticamente idénticas. Sin embargo, en ellas subyace la diferencia (que, por otra parte, es intrínseca a la "vida" en el mundo). En la primera imagen la obra está sobre un pedestal muy pequeño e invisible a la vista *(p. 8)*. Se deduce su existencia gracias a la sombra que la pieza proyecta sobre la superficie horizontal. La obra parece que levita sobre este soporte y esto la dota de otro significado. Mientras que en la segunda alguien, no sabemos quién, si el artista, el comisario, el conservador o el fotógrafo, ha decido realizar la misma toma de la pieza sin ese dispositivo, colocándola directamente sobre la superficie. No podemos saber cuál fue la intención del artista y si dejó alguna instrucción con respecto a la instalación. Lo que quizás sí podemos afirmar es que se intuye que ambas posibilidades son válidas y que elegir una u otra queda a criterio de quien esté a cargo del relato que se quiera articular; depende de otras circunstancias que a veces escapan a la elaboración del discurso.

Segundo caso de uso de suelo: Gabriel Orozco

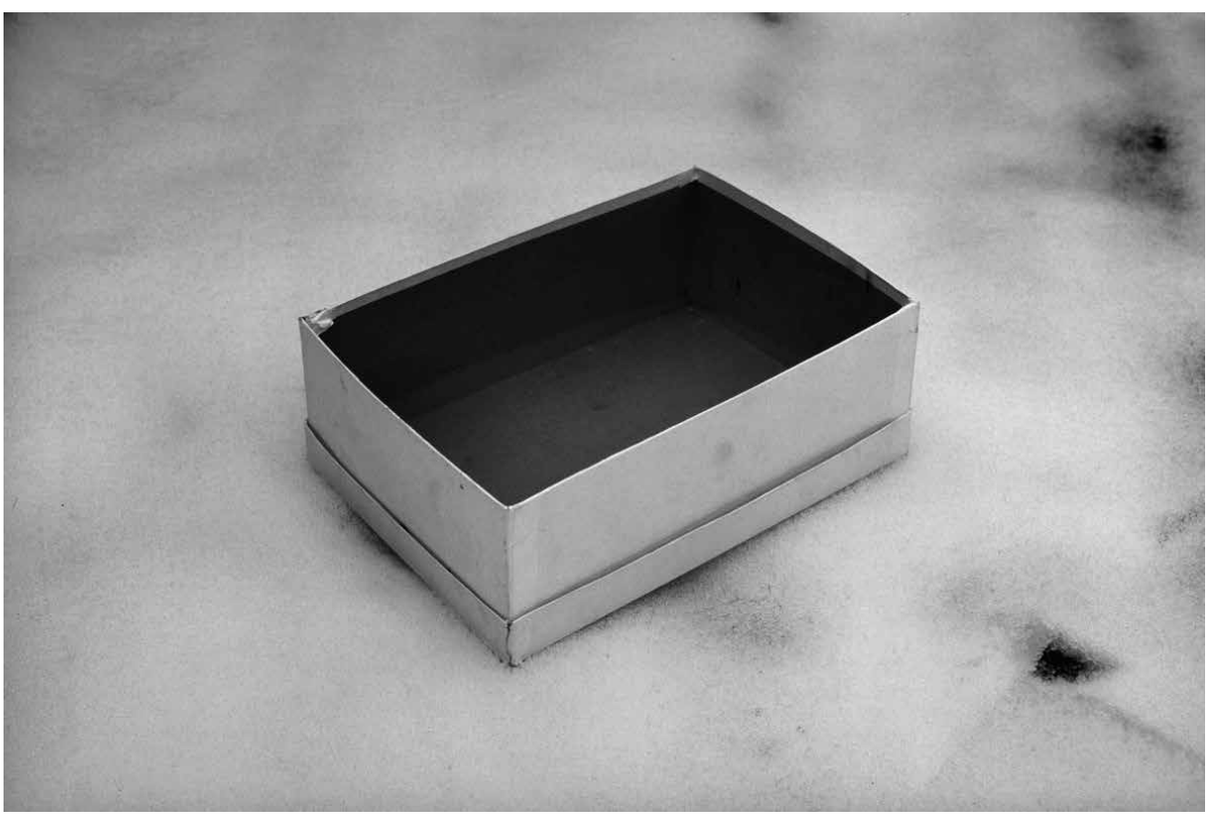
De la caja metafísica de Oteiza daremos otro salto cuántico hasta la *Caja de zapatos vacía* (1993) de Gabriel Orozco. Lo llamo salto cuántico porque entre las dos cajas se halla prácticamente toda la escultura en el campo expandido a la que aludimos al principio y de la que no trataremos aquí.

Estoy casi segura de que Oteiza influyó en el artista mexicano. Se trata de una intuición más que de un estudio comparativo de ambas propuestas. A veces pienso que una intuición es mucho más determinante y contundente por el sistema de relaciones que hace posible. Pienso que una intuición se parece al acto de levantar o recoger una piedra: una vez que la piedra elige a la persona a quien entregará su destino, su levantamiento es casi un hecho consumado. Pero no quiero desviarme...

Ambos artistas, Oteiza y Orozco, presentaron en su momento cajas vacías. Sin embargo, a pesar de que ambas son cajas y están en realidad vacías, su *vaciamiento* no se produce de la misma forma ni significan lo mismo. Intentaré exponer este asunto lo más claramente posible.

En el año 1993 Gabriel Orozco vivía en Nueva York. Hay aquí, y no es la única, una curiosa correspondencia con Duchamp, porque fue en esa ciudad donde el artista mexicano comenzó a hacer sus paseos urbanos y a propiciar sus primeros "tropiezos" artísticos. Un ejemplo que me gusta especialmente, y que me parece necesario citar, es *Island within an Island* (*Isla en la isla*). Esta pieza existe en forma de registro fotográfico *(p. 9)*.

Cabe imaginar que durante uno de sus paseos Orozco encontró un punto de vista y unas tablas y otros materiales propios de la escultura,



Gabriel Orozco, *Empty shoe box* (*Caja de zapatos vacía)*, 1993. Imagen: cortesía del artista y de kurimanzutto, Ciudad de México, Nueva York

y esta circunstancia lo invitó a hacer, en una de las ciudades más caras del mundo, un libre uso del suelo en el pleno y amplio sentido de la palabra. En su personal e íntimo *ready made* su gesto artístico coincide de manera brillante con el sendero abierto por el juego de las maquetas. Para mí este es quizás uno de los homenajes más hermosos y poéticos que se le hayan hecho a la ciudad de Nueva York antes de la caída de las Torres Gemelas.

En *Caja de zapatos vacía* —expuesta en 1993 en la Bienal de Venecia— participa, en cambio, de otros *usos de suelo* que estarían relacionados, desde mi punto de vista, no tanto con el *tropiezo* y el hallazgo sino con el *art system* y sus estrategias.

Caja de zapatos vacía es ni más ni menos lo que dice ser. Y aunque se presenta como algo tan simple, la pieza también posee su relato mítico. Se dice que estuvo colocada en el suelo y que había que reponerla una y otra vez, sea porque los visitantes de la Bienal la pisaban y pateaban, sea porque el personal de limpieza la tiraba a la basura creyendo que algún visitante se la había olvidado. El arte en la era del desecho y su reproductibilidad, se podría llamar.

La caja vacía de Orozco ya no es la caja metafísica de Oteiza ni tampoco el *Trébuchet* duchampiano. La aspiración a que el arte conteste las preguntas existenciales se ve representada en Orozco como una distopía del capitalismo y del consumo. Pero también del residuo y de un vaciamiento de significado. Sin embargo ese vaciamiento es más desencantado y no está motivado por los valores éticos que se contraponen a las guerras, la represión política o la censura, sino que, en el mejor de los casos, puede ser una crítica mordaz a lo desechable y banal de la propia creación humana.

Tampoco podemos dejar de pensar en los zapatos como artículo de consumo y de lujo en el contexto de una Nueva York y de un mundo que entraban en una nueva era económica. Con la irrupción del capitalismo salvaje y el neoliberalismo, los zapatos, lo mismo que el arte, nunca más volverían a ser lo mismo.

Con esta obra Orozco hizo su presentación "oficial" en el escaparate del arte. También significó un posicionamiento estético con el que desató dos reacciones opuestas: de un lado, el escándalo y, en consecuencia, el creciente rechazo del arte contemporáneo por parte de algunos sectores; del otro, la entrada por la puerta grande de Orozco en el arte contemporáneo y la adhesión al conceptual de países que, como México, hasta entonces habían estado muy marcados por una tradición pictórica.

Tercer caso de uso del suelo: Cildo Meireles

Otra pieza emblemática, tanto por su uso del suelo como por sus características, es *Cruzeiro do sul* (*Cruz del sur*, 1969), que consiste en un diminuto cubo de madera de 9 mm de lado, mitad de pino y mitad de roble, colocado en medio de un espacio vacío *(p. 10)*. Esta escultura prácticamente invisible, que el visitante, acostumbrado al gigantismo y a la preeminencia de la obra, corre el riesgo de no ver ni entender y el peligro de pisar, también se presentó "tirada" en el suelo de una habitación "casi" vacía. Desde ese lugar busca simbolizar la cosmogonía de los habitantes autóctonos de América, para quienes el frotamiento de esas dos maderas producía el fuego y daba origen al mundo.

La cruz del sur de Meireles cumple la promesa del encuentro perfecto entre ambos usos del suelo, el de la maqueta y el de la canica. Al verla de nuevo, recuerdo las bolitas transparentes y su posible relación con el desplazamiento de los átomos generadores y con la potencia de lo mínimo. Pero también me hace recordar la maqueta, y que este minúsculo cubo es capaz de cuestionar y desmontar el discurso arquitectónico de cualquier cubo blanco que lo albergue.[3]

Cuarto caso de uso del suelo: la escultura-acción

La relación de la escultora Elena Aitzkoa con el suelo es profunda. Tan antigua como la de las mujeres de las ancestrales culturas americanas, orientales y africanas. Cuando, por ejemplo, evocamos las imágenes del mercado de algún pueblo siempre aparecen las mujeres sentadas en el suelo, como un grupo de pequeñas montañas, que despliegan en las faldas sus mercancías. En esas imágenes que ahora acuden a nuestra mente suelen aparecer muchos colores por la riqueza cromática de los productos que ellas ofrecen y de los diversos tejidos que portan. Pero si afinamos nuestros recuerdos, también podemos ver que cerca de ellas siempre se puede ver alguna pista de los contenedores que emplean para el transporte de las mercancías: bolsa, saco, costal, maleta, mochila, cajas, cartones. Porque la actividad de las mujeres en los mercados fijos o ambulantes siempre va asociada a un desplazamiento aunque su naturaleza las atraiga siempre hacia el suelo. Ellas son la demostración viva de que las montañas pueden desplazarse.

Al observar los trabajos de la artista vasca podríamos afirmar que su relación con el suelo es de la misma estirpe que la de las mujeres de culturas tan antiguas y tan diferentes: de energía telúrica y arcaica. Aitzkoa no solo hace uso del suelo para producir sus piezas sino que, además de servirle de taller, de mesa y de so-

Elena Aitzkoa, performance *Opera building*, del proyecto *Headscarfs Close to the Ground*. OSLO PILOT 2016.
Fotografía: Niklas Lello

porte, el suelo es el espacio donde lleva a cabo la acción que para ella es intrínseca a la escultura y donde exhibe y da vida a sus piezas por medio de las acciones performáticas que ella les dedica: moverse a su alrededor, recitar o incluso cantar.

Quizás en su trabajo hay algo de animismo: algo nos hace pensar que ella busca darle vida a sus obras mediante esos ritos personales que involucran el movimiento, el sonido y la palabra.

Aitzkoa ha conseguido, a través de su relación con el entorno de su pueblo alavés y de sus acciones, enriquecer su quehacer escultórico. A él incorpora el dibujo, la pintura y la recopilación de diversos objetos cotidianos, derivados de la civilización, como telas, libros o peines, pero también de elementos que solo produce la naturaleza, como piedras, fósiles y troncos, así como de muchas otras cosas que son imposibles de identificar por el hecho de estar ocultas o envueltas. Con todos estos elementos ella construye sus esculturas, que forman una suerte de bultos que una vez terminados dispone sobre el suelo con un cierto orden.

La disposición de las obras sobre el suelo se lleva a cabo no solo en los espacios del sistema del arte —galería o museo— sino también en los espacios exteriores, tanto urbanos —calle, muelle, estación— como naturales. Curiosamente, los más pequeños de esos bultos recuerdan a los que antaño podían hacer los niños cuando, tras sufrir alguna reprimenda, recogían sus pocas pertenencias en un pañuelo atravesado con un palo y simulaban abandonar la casa; pero cuando son medianos o más grandes se asemejan a los que hacen las mujeres de diversas culturas —a las que ya hemos aludido— para transportar las mercancías que más tarde despliegan ante los ojos curiosos de los paseantes y compradores.

Quinto y último caso: *Suelo y pared*

De los casos presentados hasta ahora *Suelo y pared* es el más reciente. Lo visité en un par de ocasiones y lo recorrí junto con los artistas. Se trata del trabajo conjunto que llevaron a cabo Narelle Jubelin y Rubén Santiago en el espacio ABM, en el municipio madrileño de Vallecas.

Este trabajo, de 2018, consiste en una instalación a dúo en la que Jubelin situaba su trabajo sobre el suelo del espacio, mientras que Santiago disponía su intervención en las paredes: un despliegue que cuestiona los usos y abusos del suelo en tiempos de una nueva burbuja inmobiliaria.

En las imágenes apreciamos una vista general de la instalación y a partir de ella podemos calcular más o menos su escala. Sin embargo no es posible abarcarla entera en una sola toma debido a que la planta del espacio es irregular; tuvimos, por tanto, que elegir tomas que ofrecieran la idea más completa. Asimismo descartamos la vista cenital de la maqueta de Jubelin para que

Narelle Jubelin y Rubén Santiago, *Suelo y pared*, vista de la instalación en ABM, Vallecas, 2018

también apareciera la intervención de Santiago en las paredes del local.

La pieza de Jubelin se titula *NJABM04 Suelo* y está hecha de diversos elementos de embalaje de cartón y papel encontrados en la calle. Posteriormente se ordenaron sobre el piso según una fotografía aérea de la urbanización *Hufeisensiedlung,* en Berlín-Britz*,* de Bruno Taut y Martin Wagner (1925-1931), citada por Luis Moya González en su interesante texto "La realidad de la vivienda obrera. Poblados de absorción, mínimos y dirigidos, y Unidades Vecinales de Absorción (U.V.A.s)".[4]

Si nos fijamos, también vemos que las paredes están recubiertas con diferentes hojas de papel de distintos tamaños, impresas o escritas a mano. Estos carteles improvisados son los distintos anuncios que Santiago fue encontrando y recopilando durante el tiempo que vivió en el barrio y que registran el *boom* y la especulación inmobiliaria que también afecta a barrios tradicionalmente obreros como Vallecas. Los carteles son los avisos en los que los vecinos de la zona ofrecen viviendas para alquilar y vender y en ellos se puede leer la creciente e imparable especulación.

Si el espacio se hubiera quedado vacío solo con el tapizado de las paredes de Rubén Santiago, la pieza ya habría tenido un sentido completo y cumplido de arte crítico de su tiempo, pero la presencia de la "maqueta povera" de Narelle Jubelin de alguna manera da cuerpo y realidad a los cambios y a las especulaciones económicas del uso del suelo que Santiago quiere evidenciar. Además, la maqueta aporta lo poético que se concentra en el "hallazgo" y la libre disposición del objeto escultórico, así como lo lúdico y lo apasionante en la concepción de las construcciones utópicas.

En el caso de este trabajo el uso del suelo cumple todas las promesas que en principio le fueron encomendadas al arte. La instalación posee varios registros. De un lado, la crítica sobre el tema urbano, político, económico, y en suma social, que ocurre dentro del espacio y su relación con el entorno; del otro, la investigación, el acierto formal y el diálogo entre escultura y arquitectura con el que ambos artistas resuelven la colaboración. Por todo ello pienso que es con esta obra con la que las reflexiones sobre los usos del suelo desarrolladas en este escrito podrían por ahora concluir.

NOTAS

1. Véase "La escultura en el campo expandido" en Hal Foster (edit.), *La posmodernidad.* Barcelona: Kairós, 1985, pp. 59-74.
2. Esto nos hace pensar que a veces el arte (o su sistema) establece de entrada unas relaciones basadas en la desconfianza mutua. Esta provoca en ocasiones que al usar los dispositivos de exhibición sea necesario poner barreras de protección y carteles de advertencia, o que incluso se añadan a las obras policías y vigilantes.
3. Sobre este tema escribí un texto, "El espacio reflexionado: un cubo dentro de un cubo. Cildo Meireles en el MUAC", que se publicó en Salonkritik el 25 de agosto de 2009.
4. Luis Moya González, "La realidad de la vivienda obrera. Poblados de absorción, mínimos y dirigidos, y Unidades Vecinales de Absorción (U.V.A.s)", en *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*. Madrid: COAM, 1997, pp. 81-91.

LURZORUA

PEDRO DE LLANO

I

1980ko eta 1990eko hamarkadetako Euskal Herriko testuinguru artistikoan harrera bereziki bizia egin zitzaien minimalaren eta performancearen diskurtsoei, baita, atzerago joz gero, konstruktibismoarenari ere. Lehenbizi, "Euskal Eskultura Berria" zeritzon belaunaldiari (Badiola, Bados, Fernández, Irazu, Moraza…); aurrerago, berriz, beste artista batzuei (Sergio Prego eta Itziar Okariz, adibidez) zeinek elementu performatiboak txertatu baitzituzten beren lanetan.

Prozesu horren alderdirik interesgarrienetako bat hau izan zen: eskulturaren osagai gisara lurzoruak hartu zuen protagonismoa, bai maila formalean bai sinbolikoan. Baina, iparramerikarrek ez bezala, euskal artistek eskulturan eta idulkiaren "arazoan" ardaztuta eutsi zioten erreferentzia-esparruari; iparramerikarrek, berriz, pintura abstraktuaren kritika eta dekonstrukzioa oinarri nagusi zituztela proposatu zuten eztabaida hori. Robert Morrisek, Andy Warholek eta beste zenbait artistak abiarazi zuten pinturaren "desublimazio" prozesuaren aurrean, Euskadiko artistek objektuaren eta erreferentzia-esparru hedatu baten, hots, arkitekturaren, arteko balizko artikulazioekin esperimentatzeari ekin zioten eta elementu eusleak (idulkia) elementu sostengatuekin (obra) fusionatzeari. Hala azaldu zuen Rosalind Kraussek *Inkontziente optikoa* bere liburuan (1993).[1] Azkenean ondorio bertsuetara iritsi ziren, abiapuntu desberdinetatik: bata, batez ere prozesuala eta pinturaren konbentzioei lotua; bestea, batik bat objektuala eta eskultura abstraktu modernoari atxikia. Kasu bietan, indartsua zen ilusionismoaren aurkako jarrera.

1980ko hamarkadako eztabaida horiek ulertzeko funtsezko lan bat hau dugu: *Límite (implosión)* (1982) instalazioa, María Luisa Fernández eta Juan Luis Morazaren Zaintza Artistikoko Batzordeak (Comité de Vigilancia Artística, CVA) egina. Ezpal gisara barreiatutako marko- eta moldura-ertz ugarik, idulki bikoitz batek eta urre-koloreko esfera batek osatzen dute obra hori. Hein handi batean, 1980ko hamarkadan Espainian gertatzen ari zen fenomeno baten kontrako erreakzioa izan zen lan hori, eta ironiarik ere ez zuen falta; "benetako pinturara" itzultzeaz ari gara. Zentzurik literalenetik eta apaingarrienetik begiratzen zion pinturari mugimendu hark, eta garrantzi handia ematen zion eremu bisualetik materialera aldatzeari, irudiaren eta gorputzaren, plano bertikalaren eta horizontalaren arteko anbiguotasunari, bai eta minimalismoak ezaugarri izan zuen beste honi ere: arkitekturaren eta ikuslearen aktibazioari. *Límite (implosión)* lana izan zen Fernández eta Morazaren ibilbide independenteen abiapuntua, non biek aztertu baitzuten sakonki egungo eskulturaren idulkiaren krisia eta horrek zer ondorio dakartzan.

Garbi ikusten da hori María Luisa Fernándezen lehen lanetan: zoruarekin zuzeneko harremanean dauden zurezko piezek, aldi berean, ez diote uko egiten irakurketa-maila bati non beste errealitate batzuk —bertako arkitektura, paisaia, lurraldea…—gogorarazten dituzten tinduen bitartez materialaren testura eta ezaugarriak nabarmentzen diren. Adibidez, *Mar Rojo* (1986) eta *Lo semejante, un Dios lo junta siempre* (1987) lanez ari naiz. Obra horietan, kritika modernoaren sektore jakin batentzat anatema edo sakrilegioa izan den eskulturaren interpretazioko elementu bisual horrekin batera, obrei espazioan halako jarraitutasun birtual edo alegiazko bat ematen diela dirudien mugimendu bat ere atzematen da; kasu batean, kota-joko sotil baten bidez, eta bestean, berriz, idulki integratu baina ezegonkor gisara diharduten ziri metalikoen bidez.

Gauza jakina da Euskal Eskultura Berriarekin lotzen ditugun artistek etengabe hitz egin zutela elkarrekin beren obretan islatzen diren zenbait gairi buruz. Besteak beste, Jorge Oteizarekiko eta modernitatearekiko harreman "edipikoa", idulkiaren galera eta eskulturaren hedapena, eta gai espezifikoago batzuk (eskulturan koloreak erabiltzearen legitimotasuna, adibidez) izan zituzten hizpide. Haietako asko ageri dira Txomin Badiolaren 80ko hamarkadako obran, non, Oteizarekin zuzeneko harremana ezartzeaz gain, bide neokonstruktibista bat proposatzen duen. Badiolaren 1980ko hamarkadako obraren ezaugarri garrantzitsuetako bat dugu haren eboluzioa abstrakzioaren eremuko planteamenduetatik eta, horrenbestez, objektuaren autonomiarekiko zuen ikuspegitik, espazio arkitektonikoaren elkarreraginean jarduten zuten obretarantz, zoruarekin nahiz paretarekin loturak sortuz (1981eko *Serie negra*, adibidez, edo konstruktibismoari atxikiagoak ziren geroagoko beste batzuk: *E. L. el Ruso*, 1987, *Pieza insatisfecha*, 1987, eta *E. L. el Ruso*, 1987-1988). Kasu hartan, Oteizak eta Anthony Carok konstruktibistekin eta minimalistekin izan zuten lehia bigarren aipatu ditugunek irabazi zuten. Hamarkada haren amaiera aldera —90ekoan murgildurik jada— prozesu hark lengoaia figuratibo eta antzerki-tankerako batera eraman zuen Badiola. Herri-kulturaren aipamen ugari izateaz gain, bere lana ikuslearen espazioarekiko jokabidea baldintzatzen zuten gailuez edo instalazioez baliatzen zen.

Bai Fernández, bai Badiolari antzematen zitzaien idulkirik gabeko gaitasun espazial eta bolumetrikoen eta bi dimentsioko baliabideen erregistro bisual eta figuratiboen arteko dialektika bat, pinturan eta haren paisaia-erreferentzietan lehenbizikoari, argazkietan eta serigrafietan bigarrenari. Beste ekarpen interesgarri bat Juan Luis Morazak zenbait obraren bidez egin zuena dugu: *Éxtasis, status, estatua* (1994) eta *Suelo imperial (fragmento)* (1994), besteak beste. Lan horien bitartez, elementu adierazgarriak —sarritan gorputzari lotuak— txertatzen ditu Morazak, zeinak 80ko hamarkadan ere garatua baitzuen lengoaia abstraktu bat (*Lithos*, 1987). Lehenbizikoa gizonezko eta emakumezkoentzako oinetakoen takoi-molde batzuen bilduma dugu. Garai hartako Espainiako eskulturagintzan berritzailea zen material batez eginak ziren moldeak: erretxina sintetikoa. Zoruan buruz behera jartzen dira takoiak, zeharrargiak, 420 x 400 cm-ko angeluzuzen bat osatzen dutela. Objektuak xumeak izan arren, bereziki liluragarria da begientzat haien altuera eta argiak sortzen dituen distirak. Bigarren hurbilketa batean, berriz, gorputz absenteak dakartza gogora obrak. Tituluak, azkenik, sexuen arteko botere-harremanak aipatzen ditu.[2]

Hiru artista horien lanek ondo asko erakusten digute nola kolonizatu zuten zorua eta nola eman zioten bizkarra idulkiari 1980ko eta 90eko hamarkadetako euskal artistek, berrikitan zenbait artista gazteagok egin dutenaren aitzindari gisara.

II

Egin diezaiogun begiratu bat June Cresporen *Cosa y tú* (2015) erakusketari, adibidez. *Cheek to Cheek* (Elkarren ondo-ondoan) deiturapean, zenbait lan jarri zituen ikusgai artistak erakusketa hartan, non pisua eta oreka ziren obrak zoruarekin uztartzeko artikulazio-elementu nagusiak, eta beste hiru eskultura, zeinek irudi fotografikoa eta publizitarioa zituzten osagaien artean. Interesgarria da bi lan-multzo haien arteko elkarrizketa: batek tentsio horizontala sortzen zuen, eskulturek indar ikusezin baten presioa jasaten ariko balira bezala; besteak, berriz, sabairantz tentetzen ziren, burdinazko plano ortogonalak (*De nuevo al frente*, 2015) edo segailak, dardarkariak eta ezegonkorrak hedatuz: *Daytime Regime (Brigitte)*, 2015.

Gorputz-zatien (hankak, aldakak, ipurdiak…) hormigoizko eta zementuzko zenbait molde-lanek osatzen dute *Cheek to Cheek* seriea. Bilboko denda txinatar batean kasualitatez aurkitu zuen emakume itxurako maniki batetik hartu zituen Crespok "gorpuzki"

June Crespo, *Cosa y tú* erakusketaren ikuspegi orokorra, CarrerasMugica galeria, 2015. Argazkia: CarrerasMugica-k utzia

Elena Aitzkoa, *Conejos*, 2016. Argazkia: Dani Mera

haiek.[3] Zuzenean lurrean daude jarrita obrak, etzanda baleude bezala, eta elkarren gainean ipinita dauden bi zati edo gehiagotan artikulatzen dira. Arropa estuekin (galtza bakeroak, bainujantziak…) "jantzi" ditu artistak gorputz-zatiak, haien formak nabarmentzearren, denda "merke" batean zuten jatorrizko eginkizunaren harmoniarik gabeko oihartzun modura. Eskultura tektonikoak dira, zakartasun-kutsu bat dutenak, non garbi bereizten diren harriaren eta erigarritasunaren arteko halako efektu arraro bat eragiten duten gorputz bentzutu eta elbarrituaren irudiak, batetik, eta materia bizigabe eta gris baten puska bat estaltzearen keinu dibertigarria eta absurdoa.

Mutur batean estatua klasikoak —zatikatuak eta osagabeak, haietako asko— eta bestean zenbait artista garaikideren lana —Robert Gober iparramerikarrarena, adibidez, zeinak 90eko hamarkadaren hasieran gorputz etzanez osatutako zenbait obra-serie egin zituen argizariz eta beste material batzuez— dituen diskurtso historiko eta artistiko bat dakarzkigu gogora *Cheek to Cheek*-ek. Cresporen obran, zementuaren laztasunak arkitekturaren tankera hartzen du, eta marmolaren leuntasunarekin kontrastatzen da, etzaneko posizioa greziar edo erromatar irudien bertikaltasunari kontrajartzen zaion bezala. Kasu horretan, gertuago dago Crespo generoari eta doilorkeriari buruzko diskurtsoetatik, zeinek hies-epidemiak eragin zuen testuinguru dramatiko hartan Goberrek egindako obra haiek dituzten jatorri, inongo jarrera nostalgikotik baino. Azkenik, hona hemen artistari berari deigarria iruditzen zaion beste zer bat: ikusleak pieza horiekiko garatzen duen jokabide fenomenologikoa eta harreman psikodinamikoa, liluraren eta higuinaren arteko ibilbide bat sortzen baita haien inguruan.[4]

Cheek to Cheek serieko lanak ez bezala, June Crespok 2015eko erakusketa horretara eraman zituen gainerako eskulturek hau zuten erkide: oinarri gisara ziharduten zementuzko molde batzuk (X edo Z formakoak, egitura ortogonal eta abstraktua gogorarazi nahirik bezala). Haietako bat metroa baino gehiago altxatzen zen lurretik, eta txikiagoak ziren gainerakoak. Bazuten beste elementu komun bat ere: 1970eko moda-aldizkariak erabili zituen artistak elementu eskultoriko gisa; obraren osagai ez ezik, multzo osoaren itxura eta irudikapena ere bazen elementu hura. Obra horietan publizitate-argazkiak erabili izana bat zetorren aurrekoetan arropa erabili izanarekin, eta lan haien izaera abstraktua leuntzen edo zehazten zuen bulkada figuratibo beraren emaitza zen. Honenbestez, nolabaiteko lehia bat sortzen zen artelanaren fisikotasun materialaren eta irudiari eta artifizioari gehiago begiratzen dion kultura garaikidearen artean.

Elena Aitzkoa dugu zorua eskulturaren osagai gisara jorratu duen beste artista bat. Deigarria da bere kasua, June Crespo atxikirik dagoen aurreko belaunaldiaren aldean oso bestelako lengoaia materiala eskaintzen baitu. Jarduera industrialetik eskuzkora garamatza Aitzkoak, estetika gogor eta soil batetik koloretsua eta itxuraz xaloa den beste batera. Garrantzi handia du eskulanak obra horietan, baina edozein birtuosismo teknikotik ihesi dabil beti artista, eta lan bakoitzaren berezkotasuna gordetzen du. Izaera ludiko horrek Rachel Harrison artista iparramerikarraren planteamendu eta baliabide batzuk gogorarazten ditu.

2016an Carreras Mugica galerian egin zen *célula, gorrión, lago rupestre* erakusketa dugu erreferentzia. Izenburuak berak —zelula, artatxoria, haitzetako lakua— oso bestelako unibertso batera garamatza: Aitzkoaren mundu-ikuskerari gehiago eragiten diote paisaiak eta naturak, baita bere oroimenak eta mitologia subjektiboak ere (fantastikoa), hiriko esperientziak edo hedabideen kulturaren presioak baino. *Conejos*, *Lendialakua* eta *Subo a tu monte* lanak, guztiak 2016koak, erakargarriak zaizkie begiei; enigmatikoak dira, eta arras nagusitzen dira forma apetatsuak, lanen eskala txikia izan arren, eta hauskorra eta delikatua haien itxura. Objektu konplexu eta korapilatsuak dira, adibidez, *Conejos* obrakoak, non igeltsudun oihal margotuz egindako bolumen obalatu edo katilu-, maskor- edo saski-formako batek barruan dituen beste elementu batzuen euskarri gisa jarduten duen. Edo, artistak dioen bezala, "barruan bizi diren" elementuez jardun behar genuke.[5] Obra horri dagokionez, zehazki, hauek dira elementuak: kontratxapatuzko ohol

bat, olioa, poesia-liburu bat, harriak, galtzerdiak, oihalezko sokak, oihalezko lore bat, kamiseta baten pusketa bat eta urez erdiraino betetako ur-poto bat. Ezkutatzearen poetika hori Ángel Badosen lanean ikusten denaren antzekoa da. Postminimalismoaren alorreko zenbait artistaren antzik ere hartzen zaio —Barry Le Va-rena, adibidez—, Aitzkoaren lan-prozesuan sakabanatuta eta kontzentratuta dauden gaien artean sorten den harremanagatik, bai eta hondar-materialekiko edo soberakinekiko sentikortasunagatik ere, emaitza formalak oso desberdinak badira ere.

Presentzia materialaz gain, izaera literarioa edo narratiboa ere badute Elena Aitzkoaren lan horiek, alegiazkoa, eta artistak berak azpimarratu egiten du izaera hori bere performanceetan. 2013an, *Nuestro amor nació en la edad media* (Artium, Gasteiz) izeneko lana egin zuen, non bere eskulturetako batzuekin interakzioan jarduten zen. Artistak txistua jotzen zuen, kanta-marmarrean jarduten eta poesiak errezitatzen aretoan oinez, korrika eta saltoka zebilen bitartean (aldez aurretik "delizien lorategi" primitibo eta surreal moduko bat bihurtua zuen aretoa).[6] Irakurtzen zuen testuaren zati handi batek, berriz, iraganeko garai bat zekarren gogora, izenburutik hasita. Badirudi iragan horrek baduela loturaren bat, artistaren obran, hasiera-uneren batekin, non sorkuntza fikzioaren, asmakizunaren sinonimo zen.

Elena Aitzkoak eta Josu Bilbaok elkarrekin partekatzen dute materiaren eta lengoaiaren arteko harremanekiko interesa. Kasu bietan, hizkuntza ezezagun baten partikulak dirudite haien eskulturek, eta ezin jakin hizkuntza hori jada sortua den edo sortzeko dagoen. Josu Bilbaok 2016an CarrerasMugica galerian egin zuen *Etórridxe* erakusketan aurkeztu zituen obrei erreparatu diet bereziki; izan ere, haren eskultura delikatu haietako asko hondakinak edo material pobreak erabiliz egindako keinu leunak baino ez ziren, jatorrizko egoeratik apenas urruntzen zirenak. Alde horretatik Fernanda Gomes brasildarraren lana gogorarazten didate. Gainera, keinu horiek errepikatu egiten dira, baina ez dira inoiz berdinak: zirkuluen, kurben, zilindroen aldakuntzak, piramide edo kutxa moduko batzuk… Hizkuntza-artikulazioan ere halaxe gertatzen da, Saussurez geroztik dakigunez: errepikapena eta desberdintasuna. Hizkuntza ezkutuko bat gogorarazten dute Bilbaoren eskulturek —Aitzkoarenek ere bai— hitz- edo esaldi-zatiak ematen baitute. Zaila da isolatuta irudikatzea eskulturak, lurrean haien artean sortzen den elkarrizketari edo harremanari uko eginez, eremu arkitektoniko jakin batekiko erreakzio gisara.

Bartzelonako Halfhousen 2016an egin zuen *Esaná* erakusketarako idatzi zuen testuan hau zioen Josu Bilbaok: "Munduaren sorrera hizkuntzaren bidez, drama etnografikoetatik kanpo. Orokorretik espezifikora; osotasunetik partera; abstraktutik konkretura: zehaztugabetik zehatzera; infinitutik finitura."[7] Eta beste hau ere bazioen: "Lurraren ahotsa nire ahotsa da orain. Haren bidez biziko naiz, behin eta berriz, Nire aurrean, nire atzean, nire azpian, nire gainetik. Irten eta lekua utzi, behin eta berriro, haizeari."

Lurzorua, orduan, hitzaren substratu gisara ageri da; beharbada, horregatik erabaki zuen artistak zuzenean lurraren gainean jartzea lanak. Agian, lanak egiteko erabilitako materialak ere lurretik zetozelako jarri zituen han. CarrerasMugicako erakusketan, zurpusketak ziren, kontratxapazko oholak, zuhaitz-azalak… Landare-erreinuko elementuak gehienak, beren prozesu morfogenetikoan —gutxi-asko aspaldikoa— fotosintesiaren eta hazarazten eta garatzen dituen *arnasaren* hatsa zizelkatua daramatenak. Gizakien artean hizkuntza eta hizketa bezala, zeinak jaioberriaren fase guturalean hasten baitira eratzen (lehen hatsetik bertatik), ingurunearekiko interakziotik abiatuta, soinuak hautatuz (adierazleak) eskaintzen zaizkien aukera infinituen artetik, sarritan hizkuntza bat baino gehiago daudelarik elkarbizitzen. Bilbaoren kasuan, ez du bere lankideek bezala ikusten zorua: "lurraren" eta han bizi diren taldeen irudi moduko bat da harentzat zorua, emankorra eta sortzailea. Hurbiltze horrek intuitiboagoa dirudi galeriako erakusketan, eta Halhouse egoitzako proiektuan argiago nabarmendu zen. Proiektu horretarako idatzi zuen, hain zuzen ere, aipatutako testua. Han, askoz ere berehalagokoa zen materialen arteko lotura

—zementua, landareak, harriak, enborrak, adreiluak…, haietako batzuk "brancusitar" samarrak (abstrakzioaren eta antropomorfismoaren arteko erdibidean)— eta piezetako askok han bertan "hazi" zirela ematen zuten eta horregatik zeuden kamuflatuak lorategian, ia-ia ezkutaturik.

Horri lotutako beste gai bati buruzko gogoeta eragin dit irakurketak (subjektiboegia eta sentimentalegia, agian): artista gazteen lur-zaletasun horrek ba ote zerikusirik ikuspegi bertikalak aspertu edo nekatu izanarekin? Horrenbeste pantaila ikustearekin, haietan etengabe ageri den eta hirietako ekosistema bisuala kutsatzen duten publizitatearekin nazkatuta ote? "Behera" begiratze horrek esperientziaren fisikotasuna, "hemen eta orain" kontzeptua berreskuratzeko ahalegina adierazten ote?

Entsegu hau amaitu aurretik, azken artista bat aipatu nahi nuke: Daniel Llaría. Izan ere, hark ere zoruari buruzko ikuspegi desberdin eta original bat dakarkigu; zehazki, *The Get-Rich* serieko lanen bidez. 2017an aurkeztu zuen lan hori, New Yorkeko Parsons eskolan, MFA Thesis titulua eskuratzeko. Pieza haien guztien ezaugarri komuna hau zen: zarpail bihurtutako arropen eta zenbait elementu elektronikoren bilgarriekin egindako hormigoizko moldeen arteko konbinazioa. Zoladuraren edo espaloi baten zatiak ziruditen moldeek, abstrakzio-prozesu baten pean egonak baitziren: zintzilik zeuden euskarri zituzten janzkietatik (haietako asko jaka koloretsuak, kirol-kamisetak edo prakak…, garbi bereiztea ez zen erraza, hain zeuden urratuak); janzkiak, berriz, arkitekturatik zintzilik zeuden zingiletan jarriak. Irmoa eta bortitza zen tentsiopean eta oreka ezegonkorrean zeuden elementu haien efektua, eta noiznahi eror zitezkeela ematen zuen.

Lan-serie hori deskribatzeko idatzi zuen testuan egungo kapitalismoak ezartzen dituen bizi-kondizioak eta norbanakoaren kokapenik eza aipatzen zituen Llaríak, batez ere Mendebaldeko gizon zuriarena.[8] Eta horrek badu nolabaiteko lotura aurreko galderekin, egungo hiri-esperientziari eta iragarki, irudi likido eta mezu ideologikoen bidez norbanakoak etengabe jasaten duen jazarpenari buruzkoekin alegia. Llaríaren eskulturak gorputzak dira, ingurune birtual eta linguistiko horien aurka erreakzionatu dutenak. Mugaraino eramandako gorputzak, Erdi Aroko tortura batean bezala luzatuak eta zatikatuak. Digitalizazioaren tirania abstraktuaren aurkako borrokatik bizirik ateratzen saiatzen diren gorputzak. Honenbestez, erabat desitxuratuta geratzen da haren lanean kirol-arropa arin eta koloretsu haiek gogorarazi behar luketen bizimodu osasungarria. Etorkizunak ekar lezakeen itxaropen edo ilusio oro, tituluan aipatzen den aberastasun materialaren bidezko edozein aurrerabide- eta zoriontasun-aukera hormigoizko blokeen eta grabitatearen pisuak sabotatzen du. Zalantzarik gabe, obra dramatikoak dira. Gizatiarrak. Horregatik, umorez eta sarkasmoz hornituak.

Beste artista batzuek ez bezala (June Crespo, adibidez), Llaríak ez du erabiltzen zorua hain nabarmenki; hala eta guztiz ere, beste era bateko loturak ditu Cresporekin eskulturara, abstrakziora eta figuraziora hurbiltzeko bidean. Llaríak nahiago du tentsio edo dialektika bat sortu plano bertikalaren berezko ikusgarritasunaren eta horizontalaren materialtasunaren artean, irudiaren (alegiazkoa) eta gorputzaren artean. Paretan baieztatzen dena (mugimendua, dinamismoa, bizitasuna) ukatu egiten da lurrean (gelditasuna, estatikotasuna, adorerik eza).

Lau artista horien lanak elkarrekin konparatuta, deigarria egin zait sorkuntzaren eta suntsipenaren arteko halako dialektika moduko bat. Bilbaoren eta Aitzkoaren lanak lurrean jarrita daude, baina gorako bulkada bizi bat dute, grabitatearen aurkako lehian. Cresporenak eta Llaríarenak, aldiz, hondamendiaren eta desagertzearen estetika batez jantziak daude, baten lanei falta zaizkien gorputz-ataletan eta bestearen hutsuneetan ongi atzematen denez. Lehenbizikoak naturatik hurbilago daude bigarrenarenak baino, zeinak hiriko bizimodua modu dekadente batean islatzen baitute. Nolanahi dela ere, guztiak dira kalearen eta pantailaren, mundu errealaren eta mundu birtualaren arteko bereizketaren

esperientzia garaikide baten adierazgarri. Gorputzaren, ingurune materialaren eta begiradaren artean kokatzen diren obrak dira, ikusi bezainbat sentitu egiten direnak.

III

Artelanak —eskulturak, batez ere— kokatzeko eta haiek jartzeko moduei buruz zenbait euskal artista ikertzen ari diren gaiek lotura estua dute hasieran aipatu dudan tradizio eta testuinguru kultural oso jakin batekin. Alabaina, haien jarreretako batzuek aurkitzen dute oihartzunik beste leku batzuetan lanean ari diren beren belaunaldi bereko artisten artean; beste jarrera batzuek, aldiz, ez horrenbeste.

Esate baterako, hautatu ditudan lau artistetako batek berak ere ez du interesik eskulturatradizio "hedatuan" (performatibotasunean, alegia) eta, horrenbestez, ikuslearen partaidetzan. Agian, Elena Aitzkoa da salbuespena; dena dela, haren kasuan performatibotasuna ez dator hainbeste objekturen ezaugarri material edo fenomenologikoetatik, baizik eta haien eta euren edukien artean sortzen diren loturetatik. Alde horretatik, ez dira Félix González-Torres artistaren minimalismoaren zuzeneko oinordekoak. Aipatutako artistak mugimendua antolatzen zuen bere obren inguruan, karamelu "alfonbrak" edo argazki-piloak prestatuz, eta ikusleei gogotsu parte hartzeko eskatzen zien, irudimenaz landa. Aldiz, beste euskal artista batzuen lanetan nabari dira performatibotasunarekiko eta partaidetzarekiko zaletasuna —adibidez, Sergio Prego eta Maider Lópezen obretan—, baina ez González-Torresen ikuspegi beretik begiratuta.

Bestalde, artista horietako batek berak ere ez du lurraren kontzeptua lekuarenarekin lotzeko asmorik, ez eta eskulturaren "berariazko lekuari" buruzko teoriekin ere, Josu Bilbaok izan ezik —agian—, haren lanetan nabari baita lotura zuzenagoa testuinguru arkitektoniko, hiritar eta instituzional jakin batzuekin. Antzeko zerbait sumatzen da Mauro Cerqueira portugaldarraren eta Renato Leotta italiarraren obran, biek ere leku jakin batzuk gogorarazten dituzten eskultura autonomoen edo instalazioen multzoak eratzen baitituzte. Lehenbizi aipatu dugunak erakusketa bat egin zuen (*Ter que falar*, Hitz egin beharra), 2013an, Madrilgo Heinrich Ehrhardt galerian. Zenbait galtzada-harri jarri zituen artistak zoruan, material galkorrez (xaboia, Portugalgo antzinako ezkutuen txanponak eta billeteak) egindako eskultura txiki batzuen euskarri izan zitezen. Estetikoki autonomoak baziren ere, konposizio haiek artista bizi den hiriak, Portok, izan dituen aldaketa urbanistikoak, sozialak eta ekonomikoak gogorarazten dituzte. Leottak, berriz, duela gutxi aurkeztu du instalazio bat, *Notte di San Lorenzo* (Done Laurendiren gaua, 2018), Palermoko Manifestan, eta nahiko monumentala da haren efektua. Baratze baten azalera terrakotazko lauzaz estali du erabat, obra dagoen Plazzoko aretoan. Lehen begiratu batean, zoladura arrunta dirudi, baina hobeto begiratuz gero, zuhaitzetatik eroritako limoien bolumena markatuta ikusten da lauza batzuetan. Sotila eta poetikoa da efektua, Povera artearen tradizioari eta prozesu naturalekiko zuen interesari jarraikiz eratua.[9]

Euskal artistengandik hurbilago daude, agian, beste pintore eta eskultore gutxi asko gazte batzuk. Hurbiltze horretan, lan-prozesuak lengoaia objektualago batean amaitzen du, eta, aldi berean, 80ko hamarkadako aitzindari haiekin lotzen ditu egileak. Julia Spínola eta haren lan batzuk datozkit gogora; esate baterako, *Frase (objeto)*. *BOCA* (2013), non objektuen eta formen arteko harremanak sortuz lurrean leku bat okupatzen zuen, Elena Aitzkoarengana edo Josu Bilbaorengana hurbiltzen duen helburu protolinguistikoa tarteko, edo Ángela de la Cruz eta haren objektu pertsonifikatuak, eleberri pikareskoaren tradizioari jarraikiz, sarritan lurraren gainean jartzen dituen itxura antropomorfikoko astoak eta mihiseak erabiliz jarriak.[10]

Amaitzeko, eta performatibotasunaren, lekuaren eta lan-prozesuaren ideiarekin batera, adierazi behar genuke, beharbada, azken hamarkadan orokorra izan den eta artearen materialtasuna nabarmentzen duen joera baten jarraitzaile izan direla artista horiek guztiak, batez ere eskulturari dagokionez (Baghramian, Harrison, Hopf, Skaer…). Kasu batzuetan, objektu artistikoaren berrinterpretazioa eragin du horrek, objektu horrek autonomia sendoagoa izatea eta "bizi propioa" hartzea. Nolabait esatearren, "subjektualizatu" egiten da objektua, ahaldundu. Edo, beste era batera esanda, kontzientzia hartzen du. Crespo, Aitzkoa, Bilbao eta Llaríaren lanean ikusten da ezaugarri hori, baina ez guztietan berdin. Haien eskulturak materialtasun abstraktuaren eta figurazioak berekin dakarren giza presentziaren artean kulunkatzen dira. Zorua da agertokia eta testuingurua, objektu "subjektualizatu" horien eta ikuslearen irudimenaren arteko harremanak gauzatzen diren lekua.

OHARRAK

1. Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico* [1993]. Madril: Tecnos, 1997, 260-261. or.
2. Juan Luis Moraza, Éxtasis*, status, estatua*. Zaragoza, Pablo Gargallo Museoa, 1995.
3. "Forma cerrada pero rota", elkarrizketa Marc Navarrori, *El Estado Mental*-en, 2016ko azaroan.
4. Ibid.
5. Elena Aitzkoaren mezu elektronikoa, 2018ko abuztuaren 8koa.
6. Performance horren titulua lehenagoko poema batetik dator, eta duela gutxi (2018) egindako film batean erabili da berriro; dena dela, elkarrekiko independenteak dira lan horiek guztiak.
7. http://www.halfhouse.org/josu-bilbao.html (2018ko uztailaren 26an berreskuratua)
8. https://vimeo.com/217540332 (2018ko uztailaren 27an berreskuratua)
9. Antzeko jokabidea atzematen da Josu Bilbaoren lanean: desagertzeko zorian dagoen eta ikusezina izateko joera duen leku batera jotzen saiatzen da (Halfhousen, adibidez), edo obra "monumentalago" eta desafiatzaileago bat egiten du (Botín Fundazioarentzat 2018an egin zuen *Esàk-Esà,* adibidez).
10. Hona testu hau idaztean burura etorri zaizkidan eta gaiari buruzko eztabaida zabaltzean han agertzea merezi luketen beste artista batzuk: Armando Andrade Tudela, Leonor Antunes, Ángel Bados, Bruno Cidra, Sandra Cuesta, Diogo Evangelista, Rodrigo Hernández, Anne Imhof, Pello Irazu, Oier Iruretagoiena, Adrià Julià, Claudia Rebeca Lorenzo, Josep Maynou, Vera Mota, Gabriele Muguruza, Gonçalo Sena, André Sousa, Susana Talayero, Manu Uranga eta Ricardo Valentim. Jakina, guztiz subjektiboa da zerrenda eta, gutxi asko, nire azken bost urteotako esperientziari lotua.

Lurzorua

Pedro de Llano

I

La recepción de los discursos del Minimal y la performance —e incluso, yendo más atrás, del constructivismo— se realizó de una manera especialmente intensa en el contexto artístico del País Vasco en las décadas de los ochenta y noventa. Primero con la generación de lo que se denominó como "Nueva Escultura Vasca" (Badiola, Bados, Fernández, Irazu, Moraza…) y más adelante con otros artistas como Sergio Prego e Itziar Okariz que introdujeron elementos performativos en sus obras.

Uno de los aspectos más interesantes de este proceso fue el protagonismo que tuvo el suelo como elemento integrante de la escultura, tanto a nivel formal como simbólico. Pero, a diferencia de los norteamericanos, que plantearon este debate fundamentalmente a partir de la crítica y deconstrucción de la pintura abstracta, los artistas vascos mantuvieron su marco de referencia centrado en la escultura y el "problema" del pedestal. Frente al proceso de "desublimación" de la pintura iniciado por autores como Robert Morris o Andy Warhol, tal y como señaló Rosalind Krauss en su libro *El inconsciente óptico* (1993),[1] los artistas en Euskadi se dedicaron a experimentar con las posibles articulaciones del objeto en relación con un marco de referencia expandido, que era la arquitectura, y a fusionar los elementos sustentantes (la peana) con los sustentados (la obra). Al final llegaron a conclusiones similares desde puntos de partida distintos: uno más procesual y apegado a las convenciones de la pintura y otro más objetual y vinculado a la escultura abstracta moderna. En ambos casos con un fuerte componente antiilusionista.

Una obra fundamental para comprender estos debates en el contexto de los años ochenta es la instalación *Límite (implosión)* (1982), del Comité de Vigilancia Artística (CVA), formado por María Luisa Fernández y Juan Luis Moraza. La obra se compone de un gran número de fragmentos de esquinas de marcos y molduras esparcidos como esquirlas, junto con un doble pedestal y una esfera dorada. En gran medida esta obra fue una reacción, no exenta de ironía, al retorno a la "pintura-pintura" que tenía lugar a principios de los ochenta en España. La pintura se concibe aquí en su sentido más literal y ornamental. En ella está muy presente el desplazamiento del ámbito de lo visual a lo material, la ambigüedad entre la imagen y el cuerpo, entre el plano vertical y el horizontal, así como la activación de la arquitectura y del espectador, que también caracterizó al minimalismo. *Límite (implosión)* puso las bases de las carreras independientes de Fernández y Moraza, en las que ambos reflexionaron intensamente sobre la crisis del pedestal en la escultura contemporánea y sus implicaciones.

Esto es algo que se puede ver con claridad en la obra temprana de María Luisa Fernández, con piezas de madera que establecen una relación directa con el suelo, al mismo tiempo que no renuncian a un nivel de lectura en el que la textura y las cualidades del material son realzadas a través de tintes que evocan otras realidades como, por ejemplo, la arquitectura vernácula, el paisaje y el territorio. Me refiero a piezas como *Mar Rojo* (1986) o *Lo semejante, un Dios lo junta siempre* (1987), en las que junto a este elemento visual en la interpretación de la escultura —que para cierto sector de la crítica moderna ha sido siempre anatema o sacrilegio— se puede apreciar también un movimiento que parece dar una continuidad virtual o imaginaria a las obras en el espacio; en un caso a través de un sutil juego de cotas y en el otro mediante las cuñas metálicas que actúan como una especie de pedestal integrado aunque inestable.

Es sabido que los artistas que identificamos con la Nueva Escultura Vasca mantuvieron un diálogo constante entre ellos que incidía en temas que se ven reflejados en sus obras. Por ejemplo, la relación "edípica" con Jorge Oteiza y la modernidad, la cuestión de la pérdida del pedestal y la expansión de la escultura, o cuestiones más específicas como la legitimidad del color en la escultura. Muchas de ellas aparecen en la obra de los ochenta de Txomin Badiola, en la que, además de establecer un diálogo directo con Oteiza, plantea una vía neoconstructivista. Un aspecto importante de la obra de los ochenta de Badiola es el modo en que evoluciona desde unos planteamientos deudores de la abstracción, con lo que esta implica en relación con la autonomía del objeto, hacia obras que interactúan con el espacio arquitectónico, bien sea creando relaciones con el suelo o con la pared (como la *Serie Negra* de 1981 u otras posteriores más vinculadas al constructivismo: *E. L. el Ruso*, 1987; *Pieza insatisfecha*, 1987, o *E. L. el Ruso*, 1987-1988). En su caso, el pulso entre Oteiza y Anthony Caro con los constructivistas y minimalistas fue ganado por los segundos. A finales de la década y ya en los noventa este proceso condujo a Badiola hacia un lenguaje figurativo y teatralizado que apelaba al espectador no solo a través de referencias a la cultura popular, sino también mediante dispositivos o instalaciones que determinaban su comportamiento en el espacio.

Tanto en el caso de Fernández como en el de Badiola se percibe una dialéctica entre las cualidades espaciales y volumétricas de la escultura sin pedestal y el registro visual y figurativo propio de los medios bidimensionales, bien sea con la pintura y sus referencias paisajísticas, en el caso de la primera, o con la fotografía y la serigrafía, en el del segundo. Otra aportación interesante en esta línea sería la de Juan Luis Moraza en obras como *Éxtasis, status, estatua* (1994) o *Suelo imperial (fragmento)* (1994). En ellas Moraza, que también había desarrollado un lenguaje abstracto en los ochenta (*Lithos*, 1987), introduce elementos representativos, a menudo vinculados al cuerpo. La primera consiste en una colección de moldes de tacones de zapatos de hombre y mujer realizados en resina sintética, un material innovador en la escultura española de la época. Los tacones, traslúci-

Juan Luis Moraza, *Suelo Imperial* (1994). Fotografía: cortesía del artista.
© Juan Luis Moraza, VEGAP, Bilbao, 2018

María Luisa Fernández, *Mar Rojo* (1986). Fotografía: cortesía de Maisterravalbuena y la artista

dos, se disponen en el suelo boca abajo conformando un rectángulo de 420 x 400 cm. Las diferentes alturas de los objetos, aunque modestas para el espectador, junto con los brillos generados por la luz, hacen que el conjunto resulte especialmente seductor a la vista. En una segunda aproximación, la obra es capaz de evocar los cuerpos ausentes. El título, finalmente, hace referencia a las relaciones de poder entre los géneros.[2]

Las obras de estos tres artistas muestran la colonización del suelo y el abandono del pedestal en el contexto vasco de los años ochenta y noventa, como precedente de la reactivación del mismo que han realizado artistas más jóvenes recientemente.

II

Fijémonos, por ejemplo, en la exposición *Cosa y tú* (2015) de June Crespo. En ella la artista mostró una serie de trabajos titulada *Cheek to Cheek* en la que el peso y el equilibrio eran los principales elementos de articulación de las obras con el suelo, junto con otras tres esculturas que integraban la imagen fotográfica y publicitaria entre sus componentes. El diálogo entre ambos cuerpos de trabajo resultaba interesante porque mientras uno creaba una tensión horizontal, como si las esculturas acusasen la presión de una fuerza invisible, las del otro se erguían hacia el techo, bien desplegando planos ortogonales de hierro (*De nuevo al frente*, 2015) o bien gráciles, vibrantes e inestables, como *Daytime Regime (Brigitte)*, 2015.

La serie *Cheek to Cheek* está compuesta por una serie de vaciados en hormigón y cemento de fragmentos de cuerpos (piernas, caderas, culos…) extraídos de un maniquí femenino que Crespo encontró por casualidad en el escaparate de una tienda china en Bilbao.[3] Las obras reposan directamente sobre el suelo como si estuviesen acostadas y se articulan a partir de dos o más fragmentos que descansan unos sobre otros. La artista los "viste" con prendas de ropa ajustadas (*jeans* o trajes de baño) que resaltan las formas, como un eco incongruente de su función original en un comercio de "bajo coste". Son esculturas tectónicas, con un cierto grado de rudeza, en las que la imagen del cuerpo vencido y mutilado —que transmite un extraño efecto entre lo pétreo y lo mórbido— contrasta con el gesto festivo y absurdo que supone cubrir un pedazo de materia inerte y gris.

Cheek to Cheek apela a un discurso histórico y artístico que tiene como extremos las estatuas clásicas, muchas de las cuales nos han llegado desmembradas e incompletas, y la obra de artistas contemporáneos como el norteamericano Robert Gober, que, a principios de los noventa, realizó varias series de obras compuestas por fragmentos de cuerpos yacentes, en su caso con cera y otros materiales. En las obras de Crespo la aspereza del cemento las asimila a la arquitectura y contrasta con la tersura del mármol, del mismo modo que la posición yacente se opone a la verticalidad de las figuras griegas o romanas. Crespo está, en este caso, más próxima a los discursos sobre el género y la abyección —que tienen su origen precisamente en aquel contexto traumático provocado por la epidemia de sida en el que Gober creó aquellas obras— que a cualquier postura nostálgica. Por último, otro aspecto sobre el que la propia artista llama la atención es el comportamiento fenomenológico y la relación psicodinámica que el espectador desarrolla con estas piezas al generar un recorrido a su alrededor[4] que oscila entre la fascinación y la repulsión.

A diferencia de las obras de la serie de *Cheek to Cheek*, las otras esculturas que June Crespo presentó en esta exposición de 2015 fueron unas composiciones cuyo punto en común eran moldes de cemento geométricos (en forma de X o Z, como remitiendo a la propia estructura ortogonal y abstracta) que actuaban a modo de base. Una de ellas se elevaba más de un metro por encima del suelo mientras que las otras eran más bajas. El otro punto en común era el uso de revistas de moda de los años setenta como elemento escultórico, que, al mismo tiempo que participaba en la composición de la obra, integraba la imagen y la representación en el conjunto. La presencia de la fotografía publicitaria en estas obras está en sintonía con el empleo de la ropa en las anteriores y responde a un mismo impulso figurativo, que atenúa o matiza la condición abstracta de estos trabajos. Se genera, en este sentido, una especie de confrontación entre la fisicidad material de la obra de arte y una cultura contemporánea cada vez más dependiente de la imagen y del artificio.

Otra artista que ha experimentado con el suelo como elemento integrador de la escultura es Elena Aitzkoa. Su caso llama la atención porque ofrece un lenguaje material muy distinto al de la generación anterior, a la que June Crespo está más vinculada. Con Aitzkoa pasamos de lo industrial a lo artesanal; de una estética dura y austera a otra colorida y aparentemente ingenua. Son obras en las que la manualidad tiene un papel destacado pero evitando siempre todo tipo de virtuosismo técnico, conservando la espontaneidad en cada obra. Por este carácter lúdico podrían recordar a algunos planteamientos y recursos de la artista norteamericana Rachel Harrison.

La exposición *célula, gorrión, lago rupestre*, celebrada en la galería CarrerasMugica en 2016, nos sirve como referencia. Desde el título nos situamos en un universo muy distinto; la cosmovisión de Aitzkoa está más influida por el paisaje y la naturaleza, incluso por su memoria y por una mitología subjetiva, fantástica, que por la experiencia urbana o la presión de la cultura mediática. *Conejos*, *Lendialakua* o *Subo a tu monte* (todas 2016) son obras visualmente atractivas y enigmáticas en las que el color, las texturas y las formas caprichosas se imponen con rotundidad a pesar de la pequeña escala y su aspecto frágil y delicado. Se trata de objetos complejos e intrincados, como *Conejos*, en los que un volumen ovalado o en forma de cuenco, concha o cesto, confeccionado con telas escayoladas y pintadas, actúa como contenedor de otros elementos que se esconden dentro. O, como señala la artista, "que lo habitan".[5] En el caso de esta obra en concreto: una tabla de contrachapado,

óleo, un libro de poesía, piedras, calcetines, cuerdas de tela, una flor de tela, parte de una camiseta y un frasco de cristal con agua hasta la mitad. Esta poética de la ocultación es similar a la que podemos encontrar en el trabajo de Ángel Bados. Aunque la relación que se establece en el proceso de trabajo de Aitzkoa entre lo disperso y lo concentrado, así como su sensibilidad por los materiales sobrantes o de desecho que se generan en el estudio mientras trabaja en otras piezas, también podrían asociarse a artistas del posminimalismo, como Barry Le Va, aún cuando los resultados formales son muy diferentes.

Más allá de su presencia material, estas obras de Elena Aitzkoa poseen un carácter literario o narrativo, como de fábula, que la propia artista enfatiza a través de sus performances. En 2013 Aitzkoa realizó una titulada *Nuestro amor nació en la edad media* (Artium, Vitoria) en la que interactuaba con un grupo de sus esculturas. En ella la artista silbaba, tarareaba y recitaba poesías mientras caminaba, corría y saltaba por una sala que había transformado previamente en una especie de "jardín de las delicias" primitivo y surreal.[6] Buena parte del contenido del texto que leía hacía referencia a un tiempo pasado, empezando por el título. Este pasado parece tener que ver en su obra con un momento originario, de génesis, en el que la creación es sinónimo de ficción, de invención.

Elena Aitzkoa y Josu Bilbao comparten su interés por las relaciones entre la materia y el lenguaje. En ambos casos sus esculturas parecen partículas de un idioma desconocido, no sabemos si perdido o todavía por crear. Lo parecen, y ahora me fijo especialmente en las obras que Josu Bilbao presentó en su exposición *Etórridxe*, en la galería CarrerasMugica en 2016, porque muchas de sus delicadas esculturas se reducen a gestos leves ejecutados sobre desperdicios o materiales pobres, que apenas los alejan de su estado original. Me recuerdan, en esto, a la brasileña Fernanda Gomes. Estos gestos, además, se repiten sin ser nunca idénticos; variaciones de círculos, curvas, cilindros, una especie de pirámides o cajas… Lo que sucede también, como sabemos desde Saussure, en la propia articulación lingüística: repetición y diferencia. Las esculturas de Bilbao recuerdan a un lenguaje arcano —y esto se podría aplicar a Aitzkoa— porque se asemejan a fragmentos de palabras o de frases. Resulta difícil concebirlas de manera aislada, negando las relaciones o el diálogo que establecen entre ellas dispuestas sobre el suelo y como reacción a un espacio arquitectónico concreto.

En el texto que escribió con motivo de su exposición *Esaná*, en la residencia Halfhouse de Barcelona, en 2016, Josu Bilbao escribió: "La creación del mundo a través del lenguaje, fuera de dramas etnográficos. Lo general a lo específico; lo entero a la parte; lo abstracto a lo concreto; lo indefinido a lo definido; lo infinito a lo finito."[7] Y también: "La voz del suelo se ha convertido en mi voz. Por medio de esta viviré sucesivamente. Delante de mí, detrás de mí, debajo de mí, por encima de mí. Salir y dejar espacio, una tras otra, al viento."

El suelo aparece entonces como sustrato del habla; tal vez de ahí que el artista opte por colocar sus obras directamente sobre él. También porque los materiales pobres que las conforman proceden de ahí. En el caso de la exposición de CarrerasMugica se trataba de fragmentos de maderas, tablones contrachapados, cortezas de árboles… Casi siempre elementos del mundo vegetal que llevan inscrito en su proceso morfogenético —más o menos remoto— el aliento de la fotosíntesis y de la *respiración* que los hace crecer y desarrollarse. Como el habla y el lenguaje en los humanos, que comienza a estructurarse en la fase gutural del neonato (literalmente, desde el primer aliento) a partir de su interacción con el entorno, seleccionando sonidos (significantes) entre las infinitas posibilidades que se le ofrecen; en muchas ocasiones con más de un idioma coexistiendo simultáneamente. El suelo podría entenderse, en el caso de Bilbao, de una forma distinta a sus compañeros: el suelo sería un trasunto de la "tierra" —una tierra fértil, creadora— y de los distintos colectivos que la habitan. Esta aproximación, que parece más intuitiva en la exposición de la galería, se cristalizó con mayor claridad en el proyecto de la residencia Halfhouse, para el que escribió el texto citado. Allí el vínculo entre los materiales —cemento, plantas, piedras, troncos, ladrillos…— era mucho más inmediato, hasta el punto de que muchas de las piezas, algunas de ellas un poco *brancusianas* (a medio camino entre lo abstracto y lo antropomorfo), parecían haber "crecido" allí mismo y, por ello, permanecían camufladas hasta casi desaparecer en el jardín.

Esta lectura —tal vez demasiado subjetiva y sentimental— me hace reflexionar sobre otra cuestión paralela: ¿puede estar relacionado este recurso al suelo de los artistas más jóvenes con un hartazgo o aburrimiento de la visión vertical? Es decir, de la visión de las pantallas y la publicidad que atiborran y contaminan el ecosistema visual contemporáneo en las ciudades. ¿Supone esta mirada hacia "abajo" un intento por recuperar la fisicidad de la experiencia, la conciencia del aquí y del ahora?

El último artista al que me gustaría referirme antes de cerrar este ensayo es Daniel Llaría, porque también él aporta una visión distinta y original sobre esta cuestión del suelo. En concreto los trabajos de la serie *The Get-Rich*, que presentó en 2017 en la exposición para obtener su MFA Thesis en la escuela Parsons de Nueva York. La característica común de todas estas piezas era la combinación de prendas de ropa convertidas en harapos con moldes de hormigón creados a partir de embalajes de distintos elementos electrónicos. Los moldes, que podrían confundirse con fragmentos del pavimento o de una acera al haber sido sometidos a un proceso de abstracción, cuelgan de las prendas —en muchos casos coloridas chaquetas, camisetas o pantalones deportivos, aunque resulta difícil identificarlas, de lo destrozadas que están— que los sostienen, al mismo tiempo que estas son sostenidas por cinchas pendientes de la arquitectura. El efecto de todos estos elementos en tensión y manteniendo un equilibrio precario, como si fuesen a desmoronarse en cualquier momento, es contundente y violento.

Daniel Llaría, *The Get-Rich #5 (Studio Test)*, 2017. Fotografía: cortesía del artista

Josu Bilbao, *Esaná* (2016). Vista de la exposición en Halfhouse. Fotografía: Gontzal Gutiérrez

En el texto que escribió para describir esta serie de obras, Llaría habla sobre las condiciones de vida bajo el capitalismo contemporáneo y la desubicación del sujeto; especialmente el hombre blanco occidental.[8] De alguna forma esto conecta con las preguntas anteriores sobre la experiencia urbana en el presente y el asedio constante al sujeto por medio de anuncios, imágenes líquidas y mensajes ideológicos. Las esculturas de Llaría son cuerpos que reaccionan simbólicamente a este tipo de entornos virtuales y lingüísticos. Cuerpos al límite, estirados y despedazados como en una tortura medieval. Cuerpos que se esfuerzan por sobrevivir a la tiranía abstracta de lo digital. Así, el ideal de vida sana y saludable al que remiten las prendas deportivas, ligeras y coloridas, queda completamente desfigurado en su trabajo. Cualquier esperanza o ilusión de porvenir, cualquier posibilidad de progreso y de felicidad a través de la riqueza material a la que alude el título, parece saboteada por el peso de los bloques de hormigón y la gravedad. Son obras dramáticas, sin duda. Humanas. Y por ello también humorísticas y sarcásticas.

A diferencia de los otros artistas, Llaría no utiliza el suelo de una manera tan evidente como June Crespo, con la que, no obstante, establece otro tipo de vínculos en la aproximación a la escultura, la abstracción y lo figurativo. Llaría prefiere generar una tensión o dialéctica entre la visualidad propia del plano vertical y la materialidad del horizontal, entre la imagen (ficticia) y el cuerpo. Lo que se afirma en la pared (movimiento, dinamismo, vitalidad) se niega en el suelo: quietud, estatismo, desmayo.

Comparando el trabajo de estos cuatro artistas, me ha llamado la atención una especie de dialéctica entre creación y destrucción. Las obras de Bilbao y Aitzkoa se posan en el suelo pero tienen un impulso ascendente y vital, en pugna con la gravedad. Las de Crespo y Llaría, por el contrario, participan de una estética de la ruina y la desaparición que se manifiesta en los miembros ausentes de una y en los vacíos del otro. Los primeros están más cercanos a la naturaleza mientras que los segundos representan la vida urbana de una manera decadente. Todas son, en cualquier caso, muestras de una experiencia contemporánea escindida entre la calle y la pantalla, entre lo real y lo virtual. Obras que se sitúan en un punto intermedio entre el cuerpo, el entorno material y la mirada; obras que se sienten tanto como se contemplan.

III

Las relaciones que algunos artistas de la escena vasca están investigando acerca de los posibles emplazamientos y modos de instalación de la obra de arte (especialmente la escultura) están claramente vinculadas a una tradición y a un contexto cultural muy concreto al que me refería al principio. A pesar de ello, algunas de sus actitudes encuentran eco en artistas de su misma generación que están trabajando en otros lugares, mientras que otras no tanto.

Por ejemplo, ninguno de los cuatro artistas que he seleccionado están interesados por investigar un aspecto muy concreto de la tradición escultórica "expandida" como es la performatividad y, derivada de ella, la participación del espectador. La excepción es, quizá, Elena Aitzkoa, aunque en su caso la performatividad no surge tanto por las características materiales o fenomenológicas de los objetos como por las relaciones que se tejen entre ellos y sus contenidos. No son herederos directos, en este sentido, de la interpretación del minimalismo que hizo un artista como Félix González-Torres, quien, a través de sus "alfombras" de caramelos o de sus pilas de fotografías, generaba un movimiento alrededor de sus obras e invitaba al espectador a participar activamente, más allá de su imaginación. Lo performativo y la participación sí están presentes, sin embargo, en otros artistas vascos como Sergio Prego y Maider López, aunque por otros derroteros muy diferentes a los de González-Torres.

Tampoco pretende ninguno de estos artistas asociar el concepto de suelo con el de lugar, ni con las teorías sobre el "sitio específico" de la escultura, tal vez con la excepción de Josu Bilbao, en cuyos trabajos sí se percibe una relación más directa con determinados contextos arquitectónicos, urbanos o institucionales. Algo similar vemos en la obra del portugués Mauro Cerqueira o del italiano Renato Leotta, que también crean conjuntos de esculturas autónomas o instalaciones que remiten a lugares específicos. El primero realizó una exposición en 2013, en la galería Heinrich Ehrhardt de Madrid, titulada *Ter que falar*, en la que instaló una colección de adoquines sobre el suelo que servían de soporte, a su vez, a pequeñas esculturas realizadas con materiales perecederos, como el jabón, o con monedas y billetes de los antiguos escudos que se usaban en su país. Estas composiciones, aunque estéticamente autónomas, hacían referencia a las transformaciones urbanísticas, sociales y económicas de la ciudad en la que vive, Oporto. Leotta, por su parte, ha presentado recientemente una instalación en la Manifesta de Palermo cuyo efecto es bastante monumental, titulada *Notte di San Lorenzo* (2018). Lo que ha hecho ha sido reproducir la superficie de un huerto a través de baldosas de terracota que cubren por completo el suelo de la sala del Palazzo que acoge su obra. A primera vista parece un pavimento normal, pero si nos fijamos vemos que en algunas baldosas ha quedado marcado el volumen de los limones caídos de los árboles. El efecto es sutil y poético, en la tradición del arte Povera y su interés por los procesos naturales.[9]

Más próximos a los artistas vascos estarían otros escultores y pintores más o menos jóvenes, con una aproximación en la que el proceso de trabajo desemboca en un lenguaje más objetual que los liga, a su vez, a sus predecesores de los años ochenta. Pienso por ejemplo en Julia Spínola y algunas de sus obras como *Frase (objeto). BOCA* (2013), en la que ocupa un espacio en el suelo a partir de la creación de relaciones entre objetos y formas, con una intención protolingüística que la acerca a Elena Aitzkoa o Josu Bilbao, por ejemplo; o en Ángela de la Cruz y sus objetos personificados en la tra-

dición de la novela picaresca, con caballetes y lienzos de aspecto antropomórfico, que, muchas veces, instala directamente sobre el suelo.[10]

Para terminar, y junto a estas cuestiones relativas a la performatividad, la idea de lugar y el proceso de trabajo, tal vez cabría señalar que todos estos artistas participan de una tendencia general de la última década que enfatiza la materialidad de la obra de arte, especialmente en la escultura (Baghramian, Harrison, Hopf, Skaer…). En algunos casos esto deriva en una reinterpretación del objeto artístico, que se dota de una renovada autonomía y le infunde una especie de "vida propia". El objeto, por así decirlo, se "subjetualiza"; se empodera. O por decirlo de otro modo: toma conciencia. Esta característica está presente, de maneras diferentes, en el trabajo de Crespo, Aitzkoa, Bilbao y Llaría. Sus esculturas oscilan entre una materialidad abstracta y la presencia humana que lleva implícita la figuración. El suelo es el escenario y el contexto en el que las relaciones entre estos objetos "subjetualizados" y la imaginación del espectador tienen lugar.

Notas

1. Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico* [1993]. Madrid: Tecnos, 1997, pp. 260-261.
2. Juan Luis Moraza, *Éxtasis, status, estatua*. Zaragoza, Museo Pablo Gargallo, 1995.
3. "Forma cerrada pero rota", entrevista con Marc Navarro en *El Estado Mental*, noviembre de 2016.
4. Ibid.
5. Email de Elena Aitzkoa, 8 de agosto de 2018.
6. El título de esta performance procede de un poema anterior y ha sido utilizado de nuevo en una película reciente (2018), aunque todos estos trabajos son independientes entre sí.
7. http://www.halfhouse.org/josu-bilbao.html (recuperado el 26 de julio de 2018)
8. https://vimeo.com/217540332 (recuperado el 27 de julio de 2018)
9. En la obra de Josu Bilbao encontramos un comportamiento similar: bien puede apostar por una aproximación al lugar que tiende a la desaparición y lo invisible, como en Halfhouse, o por otra más "monumental" y desafiante, como sucede en su pieza *Esàk-Esà*, para la Fundación Botín en 2018.
10. Otros artistas en los que he pensado al redactar este texto, y que bien podrían haber sido incluidos en él contribuyendo a ampliar el debate sobre esta cuestión, son: Armando Andrade Tudela, Leonor Antunes, Ángel Bados, Bruno Cidra, Sandra Cuesta, Diogo Evangelista, Rodrigo Hernández, Anne Imhof, Pello Irazu, Oier Iruretagoiena, Adrià Julià, Claudia Rebeca Lorenzo, Josep Maynou, Vera Mota, Gabriele Muguruza, Gonçalo Sena, André Sousa, Susana Talayero, Manu Uranga y Ricardo Valentim. Obviamente se trata de una lista absolutamente subjetiva y ligada a mi experiencia en los últimos cinco años, aproximadamente.

ANA LAURA ALÁEZ ETA MAITE GARBAYO ELKARREKIN HIZKETAN

MG: CarrerasMugica galeriako *Resistencia* erakusketan, "Boceto de Mujeres sobre zapatos de plataforma, 1992" pieza ikusteko aukera izan dugu, harako *Mujeres sobre zapatos de plataforma* instalazio haren zitazio garaikide bat. Imajinatzen dut une hura deitzeko, orainera ekartzeko asmo bat dagoela horretan: gorputz horien presentzia-absentzia agerrarazteko.

ALA: Erakusketa horretan, pieza horren zirriborro batetik abiatu nintzen, bai, neure burua gaur egun duela hogeita zazpi urte baino gehiagoko harako *Mujeres sobre zapatos de plataforma* instalazio hartan bezain ondorio oroz erantzia agertzeko asmoz, hain zuzen. Orain sentitzen dut nik gauzak testuinguruan kokatzeko beharra. Ez naiz ari, ordea, atzera begirako analisi bat egiteko beharraz, immobilizatzera edo kategorizatzera eramango baikintuzke horrek, baizik eta ahots bi, ahots asko, elkarrekin hizketan jartzeko beharraz, bidean gelditu diren lehenagoko beste lan edo ideia batzuk berreskuratzeko eta egungo lanekin alderatuta berrinterpretatzeko beharraz. Hori dena zen *Resistencia*.

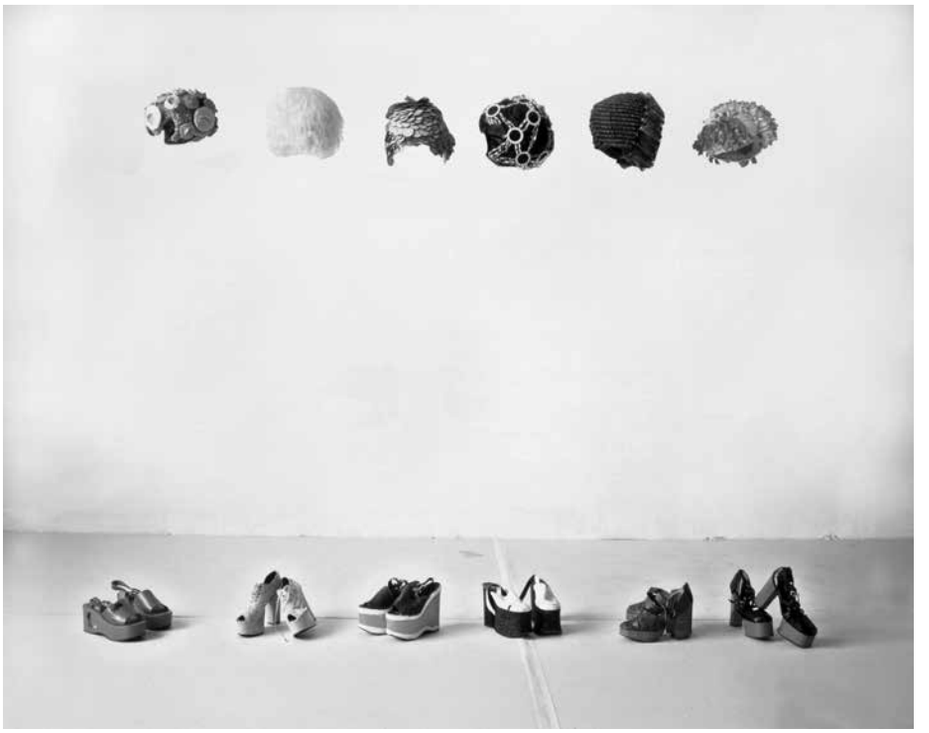
Gainera, "antieskultura" ideia inplizitu dago proposamen horretan, dogmaren oihartzunak bizirik segitzen duen neurrian. Duela hilabete *statement* moduko bat idatzi nuen Bilboko erakusketa honetan bizitako esperientziaren haritik, esanez betidanik ezagutu ditudala nik, nire jardunbidearen hasieratik bertatik, bi bektore paralelo, modu gutxi gorabehera esplizituan beti presente egon direnak. Batetik, femeninotasunak artean presente egoteko duen modua. Eta bestetik, eskultura-jarduna tradizionalki maskulinotzat jotzen zien nozioei (indarra, gogortasuna, fisikotasunaren nagusitasuna, norbere buruarenganako ziurtasuna, etab.) loturiko arte bat bezala definitu duten elementu plastikoak zalantzan jartzeko beharra.

MG: Interesgarri zait femeninotasuna artean presente egoteko moduaz aipatu duzun hori (determinismo biologikotik haratago, logika hegemonikoen kontrako kontestazio espazio gisa ulerturik beti ere femeninotasuna). Uste dut beharrezkoa dugula artean egon daitezkeen —eta agian hain kategorikoak edo argiak ez diren— beste presentzia batzuez hitz egitea, absente samar dauden presentziez, alegia. Presentzia kutsatuez, itxuratiez...

ALA: Beti geure pitzaduren barruan (mugatu ezin diren eta, ageriago edo ezkutuago, beti hor dauden espazio horietan) lanean dihardugun izakiak gara. Iraganera egin behar genuke jauzi, zuk aipatzen dituzun presentzia ez-kategoriko horien inguruan hitz egiteko. Nire kasuan pisu espezifiko bat du emakumearen gorputza oinaze-gune bezala kontsideratua izateak eta emakume-gozamena aintzat hartua ez izateak.

Beste elkarrizketa batean nioen bezala, nire haurtzaroko eta gaztaroko ingurunea ez zen preseski artistikoa edo kulturala, hitzaren zentzu tradizionalean. Narrazio fantastikoak ez, baina, aitzitik, lehen pertsonako esperientziak barrabarra eman ziren urte haietan. Emakumezkoak ohituagoak zeuden mundu esoterikoarekin eta, moduren batean, bazekiten transmititzen han ere bazegoela magikotasunik. Herri bakoitzean beti bazen emakume bat "eroa", "sasimedikua", "ermitaua", "emagaldua" sinbolizatzen zuena. Artistikotasunaren kontrako testuinguru ia idor eta anker samar horrek norabide bat erakutsi zidan ezezagun dugun, kategoria edo definizio itxirik ez duen horretara bidean. Badira zirrara sakona eragin didaten bi isiltasun: bata nire familiak nire amaldeko aitona Gerra Zibilean "desagertuetako" bat izatearen inguruan gorde zuen isiltasuna; eta bestea, garai hartako emakumeen artean, nire klase sozialean, nagusi izandako isiltasuna.

Boceto Mujeres sobre zapatos de plataforma, 1992
Resistencia, 2018, Galería CarrerasMugica, Bilbo
Duela hogeita sei urteko oharra, obra-ekoizpen berria sorrarazi zuena



Mujeres sobre zapatos de plataforma, instalazioa, 1992
La Caixa bilduma
Superficie erakusketan jarri zen ikusgai lehen aldiz, 1992an (Alberto Peralekin partekatua), Espacio 13 aretoan, Fundación Miró, Bartzelona

MG: Emakumeen isiltasunarena gai konplexua da... Boterearen aurrean erakutsitako erresistentzia bezala ikustea interesatzen zait niri. Batzuetan, isiltasuna hitzek baino gehiago adierazten duen keinu bat da, mendekotasun egoeretan batez ere. Bada Juana Inés de la Cruzen testu bat nik asko landu dudana: *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691): "Ez diosku zer ikusi zuen, baina diosku ezin duela esan; halako eran non, esan ezin diren gauza horiek nahitaez esan beharrekoak baitira, esan ezin badira ere, uler ahal izan dezagun isilik egotea ez dela zer esanik ez edukitzea, baizik eta esateko daukagun horrek guztiak ahotsetan lekurik ez izatea". Isiltasuna ahotsetan lekurik ez izatea bezala ikusita...

ALA: "Errebolta" maila batek ez du zertan gertagarria izan garrasitik, profanaziotik, anarkiatik edo indarkeriatik soilik abiatuta, gertagarria izan daiteke hizkuntza sinboliko batetik abiatuta ere. Argitara ez ateratzeko borrokan diharduten alderdirik problematikoenak izango dira interesgarrienak artean.

MG: Jarrera femenino batetik euskal tradizio eskultorikoaz jabetzeko ahalegin moduko bat ikusi zuen Txomin Badiolak *Mujeres sobre zapatos de plataforma* lanean: "Espazioa indartzean datzan prozedura hori (hain ohikoa euskal kulturan) emakumezko presentzia baten (ia ikusiezina euskal eskulturaren mundu maskulinoan) zerbitzura jartzea ironikoa gertatzen da". [1] Iritzi hori oso iradokitzailea iruditzen zait, ez soilik eskultura horren inguruan gogoeta egiteko, baita zure lanetako askori begiratzeko ere. Izan ere, lan horiek toki berezi bat eskatzen dute, genealogia horren barne/kanpo bat.

ALA: *Mujeres sobre zapatos de plataforma* lanaren indarra, hain zuzen, falta den hori nabarmentzetik ateratzen da, hutsa material gisa baliatzetik. Gogoan dut zerk bultzatu ninduen pieza hau moldatzera. Oso une egokia zen objektuari nire New Yorkeko (han egin nuen pieza) bizi-esperientziaren intentsitatea transmititzeko. Eta, bide batez, baita nire jaiotze-hiriko oihartzun akademiko askori mendeku hartzeko ere. Izan ere, han, adierazpen pertsonalak bakartze fisiko eta espiritual batekin lotuta egon behar zuen nahi eta nahi ez; hala zegoen arautua. Garai haietan ematen zuen zuretzat interesgarria zena —esperientzia haiek guztiak: beldurra, katarsia, umilazioa, kaosa, arbuioa, zalantza, ihesa, traizioa, errua, egonlekurik eza, jatorri ukapena, desira, sexua, zitalkeria, mugimenduan diharduen identitatea, lohikeria, porrota, tentazioa, gainbehera, atzerapena, etab.— artearentzat ez zela behar bezain garrantzitsua.

Ale bakoitza, buru bakoitza sortzeko unean, sei egin nituen arte, ez zen aurretiko diskurtsorik egon. Hori geroago sortu zen. Eremu kritiko baten beharra (José Luis Brearen hitzetan esateko) obraren ekoizpen-unea baino askoz geroago sortzen da, nire kasuan behintzat. Orain bai hitz egin dezakete instalazio honetan dauden, eta, zuk diozun moduan, nire lanaren alderdi desberdinetan ere ezkutuan dauden eskultura-ezaugarri petoez. Banan-banan aipatzen ahaleginduko naiz: elkarren aurkakoak plano berean jartzea; hutsa materia gisa erabiltzea; objektuekiko fetitxismo jakin bat. Eskulturaren arazo klasikoak, hala nola burua eta bustoa. Errepikapena: nola agertu jendaurrean kodetuta ez dauden eta, bakarrak izanik, errepikatu ezin diren —printzipioz behintzat— beste modu batzuetan (pentsa dezagun, adibidez, elkarren antzik ez duten bi kasutan, Sol LeWitt eta Eva Hesse, eta nola erabiltzen duten haiek, kasu bakoitzean, doblearen ideia). Lan ildo bat, egile sinadura edo egiletza kontzeptua: norberaren munduaren "estilo garbitasuna"ren kontra eta beste artisten mundua kutsatzearen alde. Hautespen-prozesuaren ideia, ikuslearen aurrean pertsonak lerrokatuta jarriz: Pina Bauschek *Kontakthof* izeneko bere obrari buruzko dokumental batean dio (obra horretan, emakume batzuk eta gero gizon batzuk ilaran jartzen dira ikuslearen aurrean eta keinu eta mugimendu batzuk egiten dituzte: ilea jaso, besoak erakutsi, hortzak erakutsi, alboka jarri, bizkarrez jarri, etab.) lan horren jatorrian bera *casting*etara aurkezten zeneko oroitzapena zegoela, ilaran jarrarazten baitzituzten, zer itxura zuten aztertzeko. "Parentesi arteko" identitateak; gizon-ahots diktatorial hori ez bezalako errepresentazio bat: gizon batzuek lotsarik gabe botatzen duten "*too much*", "ez zaitez makillatu" hori emakume bat euren gusturako modu sobera probokatzailean agertzen denean, ziurtzat jotzen baita haientzat zuzendutako ekintzak direla. Subjektua idulki gisa, obraren euskarri gisa. Ikusezintasuna, ezeztapena, isiltasuna. Sakontasuna azalean. Azala, jantzi ikusezin hori.

1. Txomin Badiola, "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", in *Ana Laura Aláez. Using Your Guns*. Leon: MUSAC / Milan: Edizioni Charta, 2008, 71. or.

MG: Zure erantzunak beste galdera askotarako bidea ematen du... Interesgarria iruditzen zait nola kokatzen duzun, sendotasun handiz, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* hori *continuum* eskultoriko baten barruan. Behin edo behin esan izan duzu ezen, artista gisa lanean hasi zinenean, laurogeiko urteen amaieran, "iruzurti" bat bezala sentitu izan zinela (gero beste alderdi batetik heldu nahi nioke iruzurraren gai horri, gorputzetik, maskaradatik...).

ALA: Maskarada hitza ez dut gustukoa, ezta mozorro hitza ere. Halako doinu peioratibo eta etorkor batekin erabiltzen dira. Ez zait gustatzen hitzok nire bizitzan edo nire lanean aplikatzea. Inoiz ez dut ulertu "naturala izan" enuntziatua. Arte Ederretako ikasle nintzela, nire adierazpen-iturri nagusia nire janzkera bera izan zen. Une horretan, nire estetika pertsonala muturreraino eramateak gizarte-portaerako arauetan ez erotzea esan nahi zuen. Uste dut hiri-tribuak geure burua adierazteko behar handi bat bezala sortu zirela une horretan, eta zerikusi handia zutela langile klaseko kide izateko fantasia alde batera utzi beharrarekin. Ez zen erositako estetika bat izan. "Langile jantzia" —hau da, "austeritatea eta sakrifizioa"— alde batera uzteko eta, ordez, zeuk sortutakoa erabiltzen hasteko beharra. Neure burua adierazteko eskueran neukana erabiltzeak nire bizitzaren norabidea aldatu zuen. Nire estetika ez zetorren bat ingurunearekin, eta, hori dela eta, gizarteak "iruzurti"tzat tratatzen ninduen.

MG: Ulertzen dut maskarada eta mozorroa terminoak gustuko ez izatea. Badakit modu akritiko eta azaleko batean erabili izan zirela zure lanaren kontra. Niri, ordea, oso nozio interesgarriak iruditzen zaizkit; uste dut modu peioratiboan erabili izan direla femeninotasun gehiegizkoa estigmatizatzeko, batzuek artifiziotsutzat edo "ez egiazko"tzat ikusten duten femeninotasun hori (lehen aipatu duzun "ez zaitez makillatu" hori) laidoztatzeko. Hain zuzen, horixe da logika hegemonikoa gainditzen duena eta, *logos*ari aurre eginez, zibilizazioa sortzen eta egituratzen duen hori bezala agertzen dena. Gehiegikeria horren potentziala ezezaguna da, eta, horregatik, beldurra sortzen du, errealitatea kontzeptualizatzeko beste logika batzuk badaudela iragartzen duelako. Modu horretan ulertuta, maskaradak zalantzazkotzat jotzen ditu hainbat nozio, hala nola, argitasuna, gardentasuna edo egia, gure gizartean oso aintzat hartuak eta maskulinotasunari, demokraziari, modernotasun ilustratuari eta abarri lotuak. Tasun horietatik abiatuta ulertzen du ezkerrak bere ordezkagarritasun politikoa.

ALA: Gustatzen zait nola defendatzen dituzun termino horiek. Baina nik neuk beste era batera deituko nituzke kontzeptuok, honela: pertsonaren eta pertsonaiaren artean, izendapen biologikoaren eta beste gorputz baten eraikuntzaren artean "zintzilik gelditu diren tokiak".

MG: Zure lehenengo erantzunean esan didazu nozio maskulinoei loturiko arte bat bezala ikusten duzula zuk eskultura. Orain, zertxobait sakondu nahiko nuke gai horretan, baina euskal testuinguruan, eta jakin nahiko nuke nola ikusten duzun zeure burua egun genealogia horiekiko.

ALA: Artisten iritzia garrantzitsua da genealogiak trazatzeko orduan. Artea ez da aldatu, baina artearen mundua bai. Aspaldi da nire sorlekua presondegi gisa sentitzen ez dudana. Gertatu diren gauza guztiak gertatuta, polita da oraina hain iluna ez dela ikustea. Duela gutxi eman dudan hitzaldi batean, laurogeiko urteetako paisaia industrial ilun baten irudia (kea zerien tximiniaduna) erabili dut genealogia moduan, orain ezagutzen dugun Bilbori aurre egiten dioten hitzak gainean jarrita. Euskal Herrian, une jakin batetik aurrera, halako adiskidetasun bat izan da artisten artean. Nire kasuan, hori begien bistan gelditu da, laurogeita hamarreko urteen hasieratik, Artelekun. Belaunaldi berrietako artista multzo bat badago oso indartsu datorrena. Nork bere burua besteengan ezagutzea norberaren burua ezagutzea da.

MG: Hitz dezagun orain zure hasierako urteez: Bilbo, laurogei-laurogeita hamarreko urteak, Arte Ederren Fakultatea... Eskulturak/maskulinotasunak hain markatutako testuinguru bat izateko, zure adin bereko emakumeen artean asko ziren lan indartsuak zituztenak: Itziar Okariz, Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites, Itziar Bilbao, Idoia Montón, Bene Bergado, Miren Arenzana, Gema Intxausti, etab.

ALA: Bizipen asko partekatu ditut haiekin EHUn eta Artelekun, ikasketetako eta bizitzako bizipenak, ustez oso prekarioa zen aldi batean, gutako inork gutxik zeukanean lan artistiko bat atzean. Eta hala ere, nor geure hizkuntzaren bila aritu ginen garai bat izan zen hura. Horrekin ez dut esan nahi errekonozimendu bila ibili ginenik.

Máscara y naturaleza, 2018
Bideo-sekuentzia, 13 min
Resistencia, CarrerasMugica galeria, Bilbo
Keinu beraren errepikapena, gainazal islatzailea edo hutsa sortuz

Pabellón de Escultura instalazioa, 2008
(aurreko ikuspegia)
MUSAC bilduma, León
Legitimar desde el arte: zenbait eskultura pabiloitik kanpo zeuden ikusgai, arte-eremuak berak kanporatu balitu bezala

She Astronauts instalazioa, 1997
(aurrealdea)
Montcada aretoa, Bartzelona
Publiko parte-hartzaile batentzat egin dudan lehen instalazioa, testuinguru jakin bat sortzeko; beste artista batzuk laguntzera gonbidatu nituen (Carlos Díez, César Rey, Manuel Saiz, Txomin Badiola, Bene Bergado, Alberto Peral, Madelman) "egilearen sinaduraren" edo "estiloaren" ideia ezabatzeko

Dance & Disco instalazioa, 2000
(lehen zatia)
Espacio Uno, MNCARS, Madril
Lehen espazioak lau elementu zituen: dantzalekua, dj-aren mahaia, tabernako barra eta diban jarraitua; lehen egunetik azkenera klub bizia izan zen, museoko ordutegiarekin

Gauza desberdinak dira horiek. Inork ezin zuen jakin presentzia maskulino bakarraren aurrean sentitzen genuen ahultasun hura guztia geure aldeko indar bihurtuko zenik. Gainera, garai hartan gazteei apenas onartzen zitzaien autoritaterik. "Emakume gaztea" izateak ilarako azkena izatea esan nahi zuen.

Bereziki oroitzapen politak ditut Artelekuz. Han, zure belaunaldi bereko beste artista batzuen lanek eragina zuten zuregan, zure garapen osoaren lekuko ziren neurrian. Horrek ere aukera ematen zizun ikusteko prozesu artistikoek ez dutela zerikusirik gizarteak imajinatzen duenarekin, argi egiten digun presentzia moduko bat badagoelako ustearekin. Hori baino zerbait zitalagoa eta doilorragoa da, gure ezintasunei aurre egin behar diegun toki bat. Bere aurkako hedonistarekin orekatzen dena.

Unibertsitatean barreiatuago zegoen dena. Nik, behintzat, ezin esan dezaket ikasle ona nintzenik, nota onak ateratzen zituzten horietakoa, beti akademikotasunaren kontra egon bainaiz eta zalantzan jarri izan baititut irakasle haiek (gehienak gizonak), beren planteamendu zurrunak kritikatzeko gauza ez izateagatik. Irakasle haiek ez zekiten eskuzabal jokatzen beren garaiarekin, ez zituzten artearekiko erlazioak eguneratzen, ez zuten ulertzen emakume batek bere burua beste modu batez agertu nahi izatea, eta ez ziren behar beste konprometitzen beren lan pedagogikoan.

Testuinguru bereziki zail batetik abiatzeak erabakiak hartzera eramaten zaitu, bizi-iraupen hutsak bultzatuta. Euskal Herrian, laurogeiko urteen amaieran erabiltzen ziren materialak, kategoria sinboliko itxikoak, beste material "doilorrago" eta galkorrago batzuekin ordezkatu genituen. Badira ezkutuko beste bi kontu oraindik: batetik, "artista-genio" ideiaren aurrez aurreko enfrentamendu bat; bestetik, arteari buruzko definizio dogmatiko baten ez-onartze bat. Uste dut esperientzia hori nire belaunaldiko gainerako kide emakumezko gehienengana zabal daitekeela.

MG: Nahiz eta zure gorputzaren presentzia garrantzitsua izan den zure lanetan (baita kritikatua ere, emakumezko artista guztiekin gertatzen den bezala), uste dut emakume-gorputzaren subjektu gisako presentziari datxekion prekarietate moduko bat identifika daitekeela haietako zenbaitetan. Presentzia hori erabat bermatuta ez balego bezala, etengabeko tirabira bat balego bezala agertzeko borondatearen eta ezkutatzeko, desagertzeko, lekutzeko nahiaren artean. Behin esan zenuen zure lanetan zaurigarritasuna adierazteko gai izatea gustatuko litzaizukeela; nik uste garbi ageri duzula jada hori, zure gorputza presente egiten duzun modu horretan.

ALA: Itxura batean, emakume batek bere gorputza erabiltzen duen unetik beretik, bere burua "objektu" gisa nabarmendu nahian dabilela eman lezake. Baina berak erabakitzen badu bere burua nola erakutsi, eta hainbatetan errepikatzen badu ekintza hori, hau da, ekintza bakartu bat ez bada, bere buru-erakuste hori beste zerbait bilaka daiteke. Emakumearen errepresentazio edo irudikapena beti izango da tabu bat, agerian uzten baitu genero-rol bitarrak ez direla inola ere baliagarriak.

MG: Oso egokia iruditzen zait zure aldetik feminotasunaren irudikapena ezaugarritzen duten subjektu/objektu erlazioen subertsio posible bat errepikapenean eta diferentzian kokatzea... Gure arteko azken elkarrizketan (Skype bidez), "zure ibilbidearen lagun izateko beharra" sentitzen duzun momentu batean zaudela esan zenidan.

ALA: Bai. Uste dut "ibilbide" ideia, aditzera eman nahi ohi den moduan, ez dela existitzen. Hau da, artistak ez du aurrera egiten zentzu kronologiko batean. Eta aurrerantz doalako ustean, atzerantz joan liteke. Eboluzio bat baino gehiago aurrerabide terminoetan, edo bere aldaketen analisi kuantitatibo batean, arrasto aldakor bat baino ez da, bere goraldiak eta beheraldiak dituena. Bizitzea egokitu zaion denboraren ondarearen zati bat bihurtzen denean memoria kolektiboaren parte izatea lortzen duen arrasto gutxi-asko egoki bat.

2008. urtean, MUSACen nire *Pabellón de Escultura* proiektua aurkeztu nuenean, inflexio-puntu espezifiko bat eman zen. Une hartan, "jatorrira buelta" deitu nion. Orain, areago sinplifikatuko nuke. Kontua zera dela esango nuke: eskarmentua beti zure alde dagoen (eta inoiz ez zure kontra) tresna arin bat bezala erabiltzea. Masa eragabe hori, "ni"aren bilaketa holistiko baten barruan dagoen zera hori, hizkuntzaren mugen barruan komunikatzeko gaitasuna duen zerbaitetan bihurtzea.

MG: Inflexio-puntu diozunean, zure aurreko lanaren inguruan gogoeta egin beharraz ari zara?

ALA: Bai, halako batean ohartu nintzen estilo mediatiko batean espezializatzen ari nintzela eta subertsio gaitasuna apaltzen ari zitzaidala, baita beste orain bat atzemateko gaitasuna ere. Galtzen ari nintzen nire lehenengo instalazioak bultzatu nahi izan zuen hura. Oraindik ere bertigoa sentitzen dut gelaxka formatua bertan behera uztera eraman ninduten arrazoietan pentsatzean. Espazio artistiko batean beste espazio "erreal" bat txertatzeaz ari naiz: denda bat, estudio eramangarri bat, prostituzio-etxe bat, klub bat, apaingela bat, etab. Arte erlazionalaren "ismo"aren barruan sartzen ziren lanak. Oraindik sakonago aztertu beharra daukat 1997an Montcada Aretoan lana aurkeztu nuenetik 2003an Parisko Palais de Tokyon parte hartu nuenera bitartean gertatu zen guztia. Nicolas Bourriaudek 1997an deitu zidan jada, *She Astronauts* lanari buruzko bere iritzia emateko.

MG: *Dance & Disco* (2000) instalazioan pentsatzen aritu naiz eta hari buruzko berri batzuk irakurri ditut berriki. Uste dut kritikak jaso zituela baina ez zela ondo ulertu une hartako gure testuinguru artistikoan. Uste dut nahiko keinu erradikala izan zela, baina garai hartan nagusi ziren kanonak eta kodeak zirela eta, "hutsala" edo "eduki gabekoa" bezala hartu zela. Hala ere, zenbait urtez aurreratu zinen. Orain, horri "gauaren politikak" deitzen diogu, eta teoriak asmatzen ditugu hedonismoaren politikak duen garrantziaren inguruan, festa guneen inguruan, eta festak berekin dakartzan topaketen inguruan... Lehengo urtean, "Políticas de la noche" musika eta performance zikloa ikusi genuen Matadero-n, *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ* proiektuaren barruan (Fefa Vila eta Fernando López), eta berriki Manuel Segade eta Sabel Gavaldón-ek *ballroom* bat bihurtu dute CA2M zentroa. Ariketa interesgarria izan daiteke harako *Dance & Disco* hura egungo ikuspegitik pentsatzea.

ALA: *Dance & Disco*-n aurreko proiektuak muturreraino eramatea zen helburua. Museora ekarri nahi izan nuen oso gertutik bizi izan dudan unibertso paralelo hau: gauaren mundua. Reina Sofiaren 1 Espazioa musika elektronikoko klub bat bihurtu zen duela hemezortzi urte. Kritika, oro har, txarra izan zen. Batetik, proiektuak berak kanpora egozten zituen arte kritikari batzuk. Atetik sartu bezain laster, "zertan ari zarete zuek hemen?" galdetzen ziela ematen zuen espazio batekin egiten zuten topo. Askorentzat, "*fuck art, let's dance*" motako jarrera hedonista bat muturreraino eramatea, edota behekulturako adibide bizi bat Reina Sofia bezalako museo batera eramatea onartezina izan zen guztiz. Nirearen ondorengo belaunaldikoek, baita hurrengokoek ere, proiektu horrek haiengan izandako eraginaz hitz egiten dute orain. Eta, egia esan, hori entzuteak konpentsatu egiten ditu iraganeko beste ikuspegi negatibo batzuk. Ondorioek, artearen munduan, oso epe luzera funtzionatzen dute. Batzuetan, une bateko inpaktuak ez du zerikusik gerora hari buruz nagusituko den ikuspegiarekin. Hala ere, oroitzapena, esperientzia, oro har, positiboa izan da niretzat. Une eta egoera egokian burutu nuen proiektu hori.

MG: Zein proiektu dituzu une honetan esku artean?

ALA: Manuel Segadek CA2M zentroan erakuseketa bat egitera gonbidatu nau datorren urterako. Hasiera batean, haren proposamena *Dance & Disco*-ren berrikuspen bat egitea zen, baina uste dut, une honetan, aukera hori, interesgarria izango bada, bere aurkakoan eraldatu beharra dagoela. Beti dut sentsazioa ez ditudala ezkutuko potentzialtasun guztiak atera nire aurreko proiektuetatik. Eta hori da, hain zuzen, erronka berri bati aurre egitera bultzatzen nauena gero. Segade eta Bea Espejo (komisarioa) lankide perfektuak dira horretaz beldurrik gabe eztabaidatzeko. Oraindik hasi ere ez dudan proiektu horrek badu ordea titulua: *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*.

Conversación entre
Ana Laura Aláez y Maite Garbayo

> **MG**: En la exposición *Resistencia*, en la Galería CarrerasMugica, hemos podido ver la pieza "Boceto de Mujeres sobre zapatos de plataforma, 1992", una cita contemporánea de la instalación *Mujeres sobre zapatos de plataforma*. Entiendo que hay una intención de convocar aquel momento, de traerlo al presente. De hacer aparecer la presencia-ausencia de estos cuerpos.

ALA: En esa exposición partí de un boceto de esa pieza precisamente para mostrarme tan despojada de conclusiones en el momento presente como cuando hace más de veintiséis años produje la instalación al completo *Mujeres sobre zapatos de plataforma*. Es ahora cuando considero necesario un ejercicio de contexto. Pero no me refiero a un análisis con un enfoque retrospectivo, que tiende a inmovilizar o a categorizar, sino a la necesidad de poner en diálogo dos voces, muchas voces, a rescatar trabajos o ideas anteriores que se han quedado en el camino y reinterpretarlas en relación a trabajos actuales. *Resistencia* consistía en todo esto.

Además, está latente la idea de "antiescultura", porque el eco del dogma sigue vivo. Hace un mes escribía una especie de *statement* gracias a la experiencia de esta muestra en Bilbao. De cómo, desde los inicios de mi práctica, hay dos vectores paralelos que siempre han estado presentes de una forma más o menos explícita. Uno, el modo de la presencia femenina en el arte. Y dos, la puesta en cuestión de los elementos plásticos que tradicionalmente han definido la escultura como un arte vinculado a nociones consideradas básicamente masculinas, como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico, un sujeto seguro de sí mismo, etc.

> **MG**: Me interesan esos modos de presencia femenina a los que te refieres (entendiendo lo femenino más allá del determinismo biológico, como espacio de contestación a las lógicas hegemónicas). Creo que es necesario hablar sobre la posibilidad de otras presencias, no tan categóricas o tan claras, presencias que sean un poco ausentes. Presencias contaminadas, afectadas...

ALA: Somos sujetos trabajando dentro de nuestras propias fisuras, esos espacios imposibles de acotar y que siempre están ahí, de una manera más o menos visible. Habría que dar un salto al pasado para hablar sobre esas presencias no categóricas a las que tú te refieres. En mi caso tienen un peso específico la consideración externa del cuerpo de la mujer como un espacio de dolor y la omisión del goce femenino.

Decía en una entrevista que mi entorno durante la niñez y pubertad no era precisamente artístico o cultural, en el sentido más tradicional de la palabra. No se prodigaban las narraciones fantásticas, aunque sí las experiencias en primera persona. Las mujeres estaban más familiarizadas con lo esotérico y, de alguna manera, sabían transmitir que lo mágico estaba también allí. En cada pueblo había, al menos, una figura que simbolizaba "la loca", "la curandera", "la ermitaña", "la ramera". Ese contexto antiartístico, casi árido, bastante cruel, me marcó una dirección hacia lo desconocido, hacia aquello

que no tiene categorías o definiciones cerradas. Hay dos silencios que me han marcado profundamente: uno, el silencio que mi familia decidió tener respecto a que mi abuelo materno fuera uno de los llamados "desaparecidos" en la Guerra Civil; y dos, el silencio imperante de las mujeres en aquella época dentro de mi clase social.

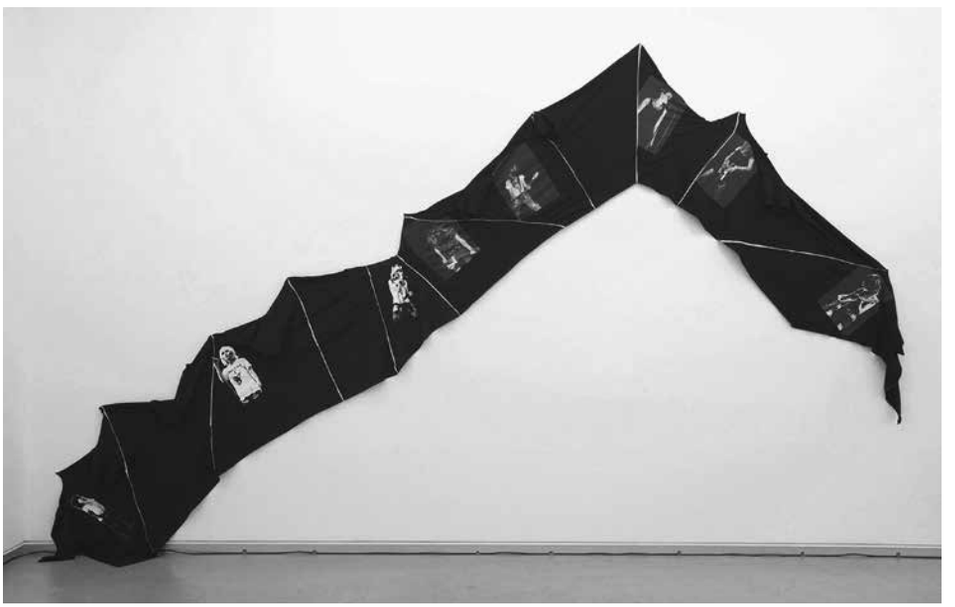
MG: El silencio de las mujeres es un tema complejo... Me interesa pensarlo como estrategia de resistencia frente al poder. A veces el silencio es un gesto que dice más que las palabras, sobre todo en situaciones de subalternidad. Hay un texto de sor Juana Inés de la Cruz que he trabajado mucho, la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz* (1691): "No dice lo que vio, pero dice que no lo puede decir; de manera que aquellas cosas que no se pueden decir, es menester decir siquiera que no se pueden decir, para que se entienda que el callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir". El silencio como no caber en las voces...

ALA: Un grado de "rebelión" no tiene por qué darse únicamente desde el grito, la profanación, anarquía o violencia, es posible también desde un lenguaje simbólico. Las partes más problemáticas que luchan por no querer salir a la luz van a ser las más interesantes en el arte.

MG: Txomin Badiola vio en *Mujeres sobre zapatos de plataforma* una suerte de apropiación de la tradición escultórica vasca desde una posición femenina: "Resulta irónico el hecho de que este procedimiento consistente en potenciar el espacio (tan común en la escultura vasca) se ponga al servicio de una presencia femenina (casi inapreciable dentro del masculino mundo escultórico vasco)." [1] Su apreciación me parece muy sugerente, no solo para pensar esta escultura, sino también para mirar muchos de tus trabajos, que reclaman un lugar singular, un dentro/fuera de esta genealogía.

ALA: La fuerza de *Mujeres sobre zapatos de plataforma* se extrae de destacar lo que falta, de valerse del vacío como material. Me acuerdo del impulso que

1. Txomin Badiola, "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", en *Ana Laura Aláez. Using Your Guns*. León: MUSAC / Milán: Edizioni Charta, 2008, p. 71.



Biografía (vista de planta), 2018
Resistencia, 2018, Galería CarrerasMugica, Bilbao
Pulso entre alta y baja cultura; serigrafías sobre las camisetas con referentes femeninos del mundo pop

me llevó a hacer esta pieza. Era un momento perfecto para transferir al objeto la intensidad de mi experiencia vital en Nueva York, el lugar donde la produje. Y de esa manera, vengarme con creces de muchos ecos académicos de mi ciudad de origen, donde la expresión personal debía ligarse, por norma, a un aislamiento físico y espiritual. Eran tiempos en los que lo que te interesaba parecía insuficientemente relevante para el arte. Las experiencias de miedo, catarsis, humillación, caos, rechazo, duda, huida, traición, culpa, falta de ubicación, negación de origen, deseo, sexo, abyección, identidad en movimiento, impureza, fracaso, tentación, caída, retroceso, etc., etc.

En el momento de generar cada unidad, cada cabeza, hasta que sumé el total de seis, no hubo un discurso previo. Este iba a surgir después. La necesidad de un campo crítico, que diría José Luis Brea, en mi caso nace mucho después del momento de su producción. Es ahora cuando puedo hablar de cualidades propiamente escultóricas que se encuentran en esta instalación y, como dices, latentes también en diferentes partes de mi trabajo. Voy a intentar enumerarlas: colocar dos opuestos en un mismo plano; el vacío como materia; un determinado fetichismo objetual. Problemas clásicos de la escultura como la cabeza y el busto. La repetición: cómo presentarse de otras formas que no estén codificadas y que en principio no se pueden repetir porque son únicas (pensemos en casos tan distintos en un mismo contexto, como Sol LeWitt y Eva Hesse y cómo utilizan en cada caso la idea del doble). Una línea de trabajo, firma de autor o concepto de autoría: en contra de la "pureza de estilo" del mundo propio del artista y a favor de la contaminación del mundo de los otros. La idea de proceso de selección alineando personas ante un espectador: Pina Bausch dice en un documental sobre su obra *Kontakthof* (donde se colocan en línea frente al espectador mujeres, y luego hombres, repitiendo gestos como cogerse el pelo, mostrar sus brazos, enseñar los dientes, colocarse de perfil y de espalda, etc.), que se generó con el recuerdo de presentarse a *castings* donde les hacían ponerse en fila para examinar su aspecto. Las identidades "entre paréntesis"; una representación distinta a la dictadora voz masculina: el "*too much*", el "no te maquilles" que determinados hombres se atreven a decir cuando una mujer se representa de una forma demasiado provocativa para su gusto, porque se da por hecho que son acciones dirigidas hacia ellos. El sujeto como peana, como portador de la obra. La invisibilidad, la anulación, el silencio. Lo profundo en la superficie. La piel como un traje invisible.

> **MG**: Tu respuesta podría abrir muchas otras preguntas... Me parece interesante la forma en la que sitúas, con mucha contundencia, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* dentro de un *continuum* escultórico. Alguna vez has hablado de que cuando empezaste a trabajar como artista a finales de los años ochenta te sentías una "impostora" (luego quisiera profundizar en la impostura desde otros lugares, desde el cuerpo, desde la mascarada...).

ALA: La palabra mascarada no me agrada, ni tampoco disfraz. Se utilizan con un determinado tono peyorativo y condescendiente. No me gusta aplicarlas ni en mi vida ni en mi trabajo. Nunca he comprendido el enunciado "ser natural". Cuando era estudiante de Bellas Artes lo que más me sirvió como fuente directa de expresión fue mi propio atuendo. En ese momento, llevar mi estética personal a un extremo suponía no sucumbir a las normas de comportamiento social. Creo que precisamente en ese momento las tribus urbanas nacían como pura necesidad de expresión, y tenían mucho que ver con la

exclusión de la fantasía por pertenecer a la clase obrera. No era una estética comprada. Expresar el abandono del "atuendo de trabajador" que significa "austeridad y sacrificio" por aquel creado por ti. Expresarme con lo que tenía a mano cambió el rumbo de mi vida. La sociedad me trataba de "impostora" porque mi estética no se correspondía con el entorno.

> **MG**: Entiendo que no te guste aplicar los términos mascarada y disfraz. Sé que fueron usados de forma acrítica y superficial para atacar tu trabajo. A mí son nociones que me interesan muchísimo, pienso que se han utilizado de modo peyorativo para estigmatizar lo femenino excesivo, aquello de lo femenino entendido como artificioso o "no verdadero" (ese "no te maquilles" del que hablabas). Que es en realidad lo que excede a las lógicas hegemónicas y se sitúa en oposición al *logos* como aquello que funda y articula la civilización. El potencial de este exceso es desconocido, y por ello temido. Porque anuncia otras lógicas posibles de conceptualizar la realidad. Entendida de este modo, la mascarada pone en entredicho nociones como claridad, transparencia o verdad, altamente valoradas en nuestra sociedad y asociadas a lo masculino, a la democracia, a la modernidad ilustrada... etc. Cualidades a partir de las cuales la izquierda entiende también la representatividad política.

ALA: Me gusta cómo defiendes estos términos. Pero personalmente llamaría a esos conceptos "lugares en suspenso" entre la persona y el personaje, entre la asignación biológica y la construcción de otro cuerpo.

> **MG**: En tu primera respuesta has hablado de la escultura como un arte vinculado a nociones masculinas, pero me gustaría que profundizáramos un poco más en el contexto vasco en particular, en cómo te piensas actualmente en relación a estas genealogías.

ALA: La opinión de los artistas es relevante a la hora de trazar genealogías. El arte no ha cambiado, pero si el mundo del arte. Hace ya mucho tiempo que no siento mi lugar de origen como una prisión. Es bonito pensar en todas las cosas que han pasado y ver otro presente menos tenebroso. En una conferencia reciente he utilizado la imagen, a modo de genealogía, de un oscuro paisaje industrial de los ochenta con chimeneas escupiendo humo, superpuesta con palabras que se enfrentan al Bilbao que conocemos ahora. En el País Vasco se da una camaradería entre los artistas a partir de determinado momento. En mi caso esto se ha evidenciado desde principios de los años noventa con Arteleku. Hay un buen filón de artistas de nuevas generaciones muy potentes. Reconocerse en los demás es reconocerse a sí mismo.

> **MG**: Hablemos de tus inicios, en el Bilbao de los años ochenta-noventa, en la Facultad de Bellas Artes... Para ser un contexto tan marcado por lo escultórico/masculino, había muchas artistas con trabajos potentes entre tus coetáneas: Itziar Okariz, Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites, Itziar Bilbao, Idoia Montón, Bene Bergado, Miren Arenzana, Gema Intxausti... etc., etc.

ALA: He compartido con todas ellas vivencias en la UPV, de estudio en Arteleku o de vida, sobre todo en un periodo que se suponía era el más precario, cuando ninguna tenía apenas un trabajo artístico detrás, y sin embargo era justo cuando aspirábamos a tener un lenguaje propio. Esto no significa que persiguiéramos reconocimiento, que son cosas muy distintas. Ninguna podía suponer que toda esa vulnerabilidad que arrastrábamos ante una única pre-

sencia masculina se iba a convertir en nuestra fuerza. Además, era un tiempo en que apenas se les daba autoridad a los jóvenes. "Mujer joven" significaba ser la última de la fila.

Especialmente tengo muy buenos recuerdos de Arteleku, donde los trabajos de otros artistas de tu generación te influían al ser testigo de todo su desarrollo. Esto permitía también presenciar que los procesos artísticos no tienen nada que ver con lo que la sociedad se imagina, como una presencia que te ilumina. Es más abyecto y ruin, un lugar donde estamos obligados a enfrentarnos a nuestras incapacidades. Se equilibra con su opuesto hedonista.

En la universidad todo estaba más diluido. Yo, al menos, no puedo decir que fuera una alumna diligente con buenas notas, ya que siempre me he rebelado contra lo académico y he cuestionado a aquellos profesores, a menudo hombres, que no eran capaces de ser autocríticos con sus planteamientos inflexibles. Que no eran generosos con su tiempo, que no reactualizaban sus relaciones con el arte, que no entendían que una mujer se mostrara de modo distinto, o que no se comprometían suficientemente en su labor pedagógica.

Partir de un contexto particularmente difícil obliga a tomar decisiones por pura subsistencia. Los materiales que se utilizaban a finales de los ochenta en el País Vasco con categorías simbólicas cerradas, los sustituiríamos por otros más "innobles" y perecederos. También se hallan latentes un enfrentamiento frontal a la idea del "artista-genio" y un no asumir una definición dogmática del arte. Creo que esta experiencia se puede extender a la mayoría de mis compañeras de generación.

MG: A pesar de que la presencia de tu propio cuerpo ha sido importante en tus trabajos (y criticada, como suele ocurrir con las mujeres artistas), creo que en algunos de ellos puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino. Como si esta presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar. Una vez dijiste que te gustaría ser capaz

Paisaje industrial (margen izquierda) típico de los años ochenta (mi periodo de formación) con la palabra impostura insertada entre otras

de expresar la vulnerabilidad en tus trabajos; yo pienso que ya está ahí, en la forma en que tu cuerpo se hace presente.

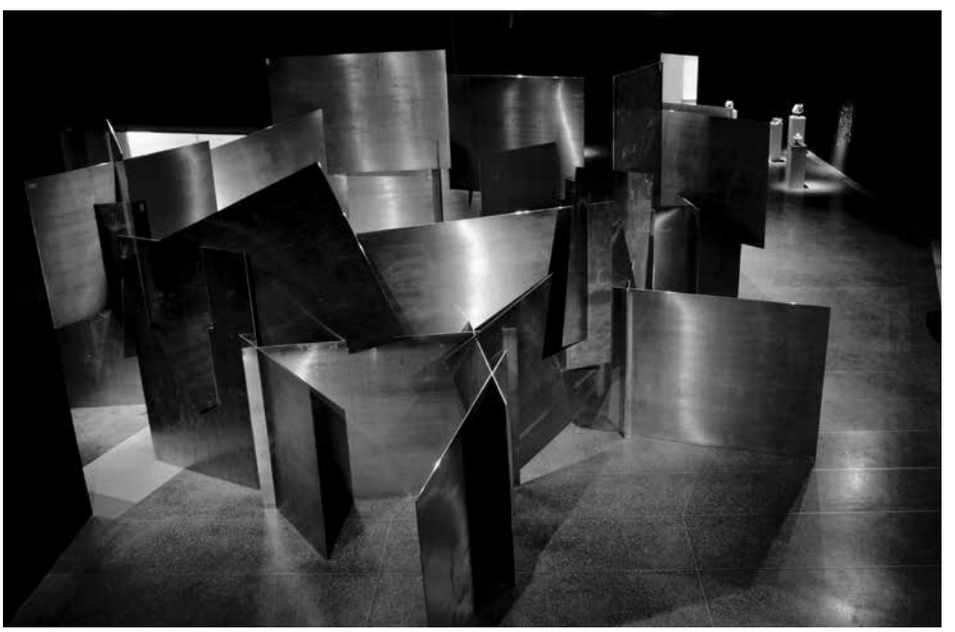
ALA: En apariencia, desde el momento en que una mujer utiliza su propio cuerpo puede parecer que se exhibe como "objeto". Pero si es ella quien decide cómo mostrarse, y lo hace repetidas veces y no como un acto aislado, puede convertirse en otra cosa. La representación de la mujer siempre va a ser un tabú porque manifiesta que los roles binarios de género no son válidos.

MG: Me parece muy acertado que sitúes una posible subversión de las relaciones sujeto/objeto que caracterizan la representación de lo femenino en la repetición y en la diferencia...

En la última conversación que tuvimos por Skype, hablabas de que te encuentras en un momento en el que ha aparecido la "necesidad de ser amiga de tu trayectoria".

ALA: Sí, porque creo que la idea de "trayectoria" tal y como se quiere dar a entender no existe. Es decir, el artista no avanza en sentido cronológico. Y cuando cree que va hacia delante puede ir hacia atrás. Más que una evolución en términos de progreso, o en un análisis cuantitativo de sus cambios, es simplemente un rastro desigual con sus curvas ascendentes y descendentes. Una huella más o menos acertada que logra formar parte de la memoria colectiva, cuando se convierte en una porción del patrimonio del tiempo que le ha tocado vivir.

Ya en 2008, cuando mostré mi proyecto *Pabellón de Escultura* en el MUSAC, se dio un específico punto de inflexión. En aquel momento lo llamé "volver al origen". Ahora lo simplificaría aún más. Diría que se trata de utilizar la experiencia como un instrumento ágil y a tu favor, nunca en tu contra. De convertir esa masa informe, aquello que se encuentra latente dentro de una búsqueda holística del "yo", en algo que pueda comunicar dentro de los límites del lenguaje.



Instalación *Pabellón de Escultura*, 2008
(vista aérea)
Colección MUSAC, León
El "habitáculo", la caja dentro de otra caja, abandonado en el 2003, transformado en una escultura asimétrica y abstracta a gran escala

MG: Cuando dices punto de inflexión, ¿te refieres a reflexionar sobre tu trabajo anterior?

ALA: Sí, hubo un momento en el que me di cuenta de que me estaba especializando en un estilo mediático y de que se estaba apagando el nivel de subversión, y también el de capturar otro presente. Se perdía aquello que había impulsado mi primera instalación. Aún me sigue dando vértigo pararme en las razones que me hicieron abandonar el formato de habitáculo. Me refiero a insertar un espacio "real" dentro de otro artístico: una tienda, un estudio portátil, un prostíbulo, un club, un gabinete de belleza, etc. Trabajos que se incluían dentro del "ismo" arte relacional. Todavía necesito hacer un análisis más completo de todo lo ocurrido desde mi trabajo en la Sala Montcada en 1997, hasta mi participación en 2003 en el Palais de Tokyo de París. Nicolas Bourriaud ya me había llamado para darme su opinión sobre *She Astronauts* en 1997.

MG: He estado pensando en *Dance & Disco* (2000) y he leído algunas reseñas que se publicaron sobre la instalación. Pienso que fue criticada porque en general no se entendió en el contexto artístico estatal de aquel momento. Fue un gesto bastante radical para ciertos cánones y códigos que imperaban en la época, que hicieron que se leyera como "banal" o "sin contenido". Sin embargo, te adelantaste algunos años. Ahora lo llamamos "políticas de la noche" y teorizamos sobre la importancia política del hedonismo, los espacios festivos y los encuentros que propician... El

Instalación *She Astronauts*, 1997
(parte de atrás)
Sala Montcada, Barcelona
Pocos espectadores atravesaban esa puerta para ver la parte de atrás circundante, una falsa tienda de ropa insertada dentro del propio lugar expositivo

año pasado se pudo ver en Matadero el ciclo de música y performance "Políticas de la noche", dentro de *El porvenir de la revuelta. Memoria y deseo LGTBIQ* (Fefa Vila y Fernando López) y recientemente Manuel Segade y Sabel Gavaldón han transformado el CA2M en un *ballroom*... Creo que puede ser un ejercicio interesante pensar *Dance & Disco* desde la perspectiva actual.

ALA: En *Dance & Disco* se trataba de llevar a un extremo los proyectos anteriores. Quise trasladar al museo un universo paralelo que he vivido muy de cerca, como es el mundo de la noche. El Espacio 1 del Reina Sofía, hace dieciocho años, se convirtió en un verdadero club de música electrónica. En términos generales la crítica fue bastante negativa. Por una parte el propio proyecto expulsaba a ciertos críticos de arte. Nada más entrar por la puerta se encontraban en un espacio que parecía decir "¿qué hace usted aquí?". El llevar al extremo una actitud hedonista tipo "*fuck art, let's dance*" y portar un ejemplo vivo de baja cultura a un museo como el Reina Sofía fue intolerable para muchos. Una o dos generaciones posteriores a la mía hablan ahora de lo que supuso ese proyecto para ellos. Y, la verdad, esto compensa otros puntos de vista muy negativos del pasado. Las consecuencias en el arte funcionan a largo plazo. El impacto del momento puede no tener nada que ver con la visión que se tenga después. No obstante, el recuerdo, toda la experiencia, para mí es positiva. Hice ese proyecto en el momento y sitio adecuados.

Instalación *Dance & Disco*, 2000 (segunda parte)
Espacio Uno, MNCARS, Madrid
Límites y fronteras: un laberíntico "cuarto oscuro" que remitía a los lugares de encuentros sexuales en espacios públicos

MG: ¿Qué proyectos tienes ahora?

ALA: Manuel Segade me ha invitado a hacer una exposición dentro de un año en el CA2M. En principio su propuesta era una revisión de *Dance & Disco,* pero considero que esta opción solamente puede ser interesante en estos momentos si muta en su opuesto. Siempre tengo la sensación de no haber extraído aún potencialidades ocultas de todos mis proyectos anteriores. Y precisamente esto es lo que me permite afrontar un nuevo reto. Segade junto con Bea Espejo, la comisaria, son los compañeros perfectos para discutir abiertamente. Este nuevo proyecto que aún no he comenzado ya tiene un título: *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*.

68AREN OSTEAN. ARTEA ETA PRAKTIKA ARTISTIKOAK EUSKAL HERRIAN, 1968-2018

MIRIAM ALZURI, BEGOÑA GONZÁLEZ, MIGUEL ZUGAZA

ARTE GARAIKIDEAN ARDAZTUTAKO ARTE EDERREN MUSEOA

Iraganeko artelanak estimatzen ez ezik, ikusleei sorkuntza garaikidea errespetatzen ere irakastea: horra hor Bilboko Arte Ederren Museoak duela 110 urte jaio zenean bere buruari ezarri zion helburuetako bat. Bilbon Bigarren Mundu Gerraren aurretik sortutako bi instituziok 1945ean bat egin izanaren emaitza da gaur egun ezagutzen dugun museoa. Premisa berbera hartu zuten oinarri, ordea, batak nahiz besteak: gizarte modernoen aurrerabidean artea nahitaezko elementua delako ustea. 1908an sortutako Arte Ederren Museoa zen bata, eta 1924an sortutako Arte Modernoaren Museoa bestea. Lehenengoa 1914an ireki zuten jendearentzat, bilduma txikia zeukala: 137 pintura eta eskultura. Esan behar, ordea, ia parean ordezkatuta (77-60) zeudela *antzinako* artea zein arte *modernoa* (azken horri dagokionez, Errenazimenduaz geroztik terminoari ematen diogun esanahiarekin, hau da, arte "berria", "gaurkoa"; azken batean, arte garaikidea). Azpimarratzekoa da Arte Ederren Museoaren lehen bilduma osatu zuten artelan "modernoen" artean zeudela XIX. mendearen amaieran Bilbon sortu berria zen arte-komunitatea gorpuzten ari ziren euskal margolari eta eskultore gazteen lan esanguratsu batzuk. Izan ere, ezin da museoaren historia ulertu beraren testuingurua aintzat hartu gabe; egia da tokiko artegintzaren dinamismoak museoa eratzea eragin zuela (eta, bide batez, etorkizunean izango zuen garapena baldintzatu), baina, horrekin batera, Bilboko Arte Ederren lehen museo hura Arte eta Lanbideen Eskola zegoen leku berean ezarri zen; hau da, hirian arte-prestakuntzaz arduratzen zen instituzio publiko nagusiarekin partekatzen zuen eraikina. Ordutik hona iragan diren 110 urteetan, museoak ingurunearekin izan duen harremana (inoiz harreman gatazkatsua ere bai) funtsezkoa da erakunde horren dimentsio garaikidea ulertzeko.

Iragana eta oraina dira museoaren bilduma-lanaren funtsezko bi ardatzak. Hasierako urte haietan, Euskal Artisten Elkarteak (1911-1936) Bilbon egindako erakusketa-jardun biziak paregabeko aukera eskaini zuen museoa handitzeko, eta dohaintzen eta bilduma partikularren ekarpenen bidez osatu zen hasierako bildumaz harago joateko. 1919an Pinturaren eta Eskulturaren Nazioarteko I. Erakusketa garrantzitsu-garrantzitsu hura egin ondoren, arte garaikidearen esparruan buru-belarri jardungo zuen beste erakunde bat sortzeko beharra azaleratu zen, museoa artelan garaikidez hornitzen jarraitzeko borondate irmoari eusten baitzitzaion. Lorenzo Hurtado de Saracho diputatuaren mozioak bultzatu zuen Aldundiaren eta Udalaren ekimen bateratua; izan ere, 1922an, New Yorken MoMa ireki baino urte batzuk lehenago, Bilbon arte modernoaren museoa sortzea proposatu zuen. 1924an ateak ireki zituen Bilboko Arte Modernoaren Museoaren lehen araudiaren aitzinsolasean, gaur egun arte garaikideko edozein museok bere egingo lituzkeen hitzak erabili ziren zentroaren misioa aipatzeko. "Gure Museoak", zioen, "mezu guztiei irekitako antena izan behar du, urrutikoak eta bitxiak iruditu arren. Behatzaile-eginkizun horrek orotariko arriskuak, baita huts egitekoa ere, hartzera behartuko du."

Aurelio Arteta margolariaren zuzendaritzapean, museoko aretoek tokiko arte garaikideko erakusketak —halaxe esaten baitzitzaien Arabako, Bizkaiko eta Gipuzkoako artisten erakusketei— hartu zituen eta, erakundearen aurrekontu apalaren baitan, artista hasiberrien lanak erosteari ekin zioten.

Museoaren azken berrogeita hamar urteko historiari dagokionez, arte garaikidearekin duen lotura ezin da bereizi bertako arte-testuingurutik. Hirurogeiko hamarkadaren hasieran berriro ere agerian gelditu zen bilduma *modernoa* erruz garatzeko apustua, Álvaro Líbano eta Ricardo Beascoa arkitektoei orduko museoaren eraikinari atxikita egongo zen eraikin berri bat diseinatzeko agindu zietenean, XX. mendeko artearen funtsak bertan kokatzeko. Eraikin berria, 1970ean inauguratua, arte garaikidearen museoa izateko berariaz pentsatu eta diseinatutako Estatu osoko lehen gunea izan zen. Hamarkada horren hasieran erositako artelanek ingurunearekiko begirada gorabeheratsua erakusten dute. Izan ere, artista-belaunaldi berri baten lanak (Mari Puri Herrero, Vicente Larrea, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elgea, Andrés Nagel edo José Ramón Sáinz Morquillas aipa daitezke) eskuratu baziren ere, bildumak hutsune handiak ere utzi zituen agerian. Adibidez, *68aren ostean* erakusketak islatu zuen ikuspegia ulertzeko funtsezkoak diren bi artista falta ziren: Eduardo Chillida (1981an sartu ziren haren lehen artelanak Museoaren bilduman) eta Jorge Oteiza (1982ra arte ez zen haren lanik eskuratu).

Trantsizio demokratikoaren eta Gernikako Estatutuak ekarritako instituzio-egitura berriaren ondorioz, aldaketa handiak izan ziren museoan. Laurogeiko hamarkadaren hasieran azpiegiturak berriztatu, Euskadiko eta nazioarteko artelan garrantzitsuak erosi eta arte garaikideari, batik bat euskal arteari, lotutako programazio aktiboa bultzatu zuten. Baten batzuk soilik aipatzeagatik, laurogeiko hamarkadaren hasieran antolatu ziren Adolfo Guiard, José María Ucelay eta Nicolás de Lekuona margolarien edo Chillidaren atzera begirako lehen erakusketak. Euskal artea, tradizionala nahiz garaikidea, berreskuratzeko ahalegin handi horren berorren ondorioz etorri ziren, halaber, beste erakusketa-proiektu zabalago batzuk, hala nola *Euskal artearen bilbea* (*La trama del arte vasco*, 1980), artearen modernizazioak XIX. mendetik gaur egunera arte euskal testuinguruan egindako ibilbide luzearen isla. Erakusketa hartan orduan oso gazteak ziren artistek ere hartu zuten parte, hala nola Txomin Badiolak, Darío Urzayk eta Daniel Tamayok. Urte horietan, museoak parte-hartze aktiboa izan zuen euskal arte garaikidea hedatzeko plataformak garatzeko lanean, hala nola 1981etik 1983ra bitartean

Jon Mikel Eubaren esku-hartzea, museoko beirateetako batean, *Gaur, Hemen, Orain* erakusketa zela eta, 2001
Vicente Ameztoy, *Izenik gabe* [*Poxpolinak* (Arias Navarro)] c. 1978. Oihal gaineko olio-pintura. 108 x 140 cm. Bilboko Arte Ederren Museoa

sortutako Arteder, Euskal Arte Garaikidearen Azoka. Gure erakundeak hartu dituen erakusketa eder askoren artean aipa daiteke *Correspondencias. 5 arquitectos, 5 escultores* (1983), besteak beste Richard Serra eskultoreari gure hiriarekin estreinakoz topo egiteko aukera eman ziona. Hementxe bertan burutu zuen *in situ* egindako bere lehen lana, *Bilbao* izen adierazgarria duena. Museoak ahalbidetu zuen eskultore estatubatuarraren eta berrindarturik ekinean zebilen Euskal Artisten Elkartearen arteko topaketa. Bestalde, Elkartearen eta museoaren arteko harreman tirabiratsua agerian gelditu zen erakusketa hori egin eta gutxira Oteizaren eskultura bildumatik bahitu eta Bilboko Udalaren esku utzi zutenean.

Laurogeita hamarreko hamarkadak arte-azpiegitura berriak ekarri zituen Bilbora, hala nola Rekalde aretoa eta, batez ere, Guggenheim Bilbao Museoaren proiektuaren garapena. Arte Ederren Museoak eta beraren erosketa-programak ibilbide klasikoagoa urratu zuten orduan, harik eta hamarkadaren amaieran instalazioak goitik behera berritzeko lanari (2001ean burutu zen) ekin zitzaion arte. Une horretatik aurrera, museoak berriro heldu zion, are indar handiagoz, arte garaikidearen gaineko ardurari. *Gaur, Hemen, Orain* erakusketaren bidez erakutsi zion museoak jendeari bere arkitektura-itxura berria. Jarduneko euskal artisten belaunaldi batzuen lanak jarri ziren ikusgai museoko gune guztietan, baita bilduma iraunkorrean ere. Zoritxarrez, museoa dagoen lekuko arte-geografia onartzea zekarren norabide berri horrek ez zuen jarraitutasunik izan. Asmo bat baino ez zen mamitu: euskal arteari eta artistei buruzko datu-baserik garrantzitsuena sortzea ekarri zuen ARTEDER izeneko dokumentazio- eta ikerketa-proiektua.

Erakusketa

Lehen esan duzun bezala, aurten museoak 110. urteurrena ospatzen du, eta, betiere bilduma iraunkorrean ardaztuta, barneko lan- eta ikerketa-ildo berriak arakatzeaz gain, ikusleei kontaketa- eta erakusketa-ibilbide berriak proposatuko dizkieten erakusketa-proiektuak ere jorratu nahi izan ditu programazioak.

Alde batetik, jendartean aurkeztu berri da azken lau hilabeteetan eraikin zaharrean (horrela esaten baitiote) egindako goitik beherako berriztatze museografikoa, *ABC Museoaren alfabetoa* izeneko aldi baterako muntaketaren bidez (Kirmen Uribe idazleak komisariatu du). Euskarazko, gaztelaniaz-

Elena Mendizabal, *Melena*, 1986. Burdina. 165 x 45 x 25 cm. Bilboko Arte Ederren Museoa
68aren ostean erakusketan sartutako material dokumentala

ko, ingelesezko eta frantsesezko hitzez osatutako alfabetoa erabili da lanak aurkezteko oinarritzat, eta ez, museo handi guztiek egin ohi duten bezala, bildumak artelanik zaharrenetik berrienera "ordenatzea", kokapen kronologikoa eta eskolen araberakoa eginez, adibide eta ikasgai izan dadin.

Eraikin modernoari dagokionez, *68aren ostean. Artea eta praktika artistikoak Euskal Herrian, 1968-2018* erakusketa hartuko du datorren urteko apirilera arte. Euskadin azken berrogeita hamar urteetan jorratutako artea berrikustea du helburu, eta museoak berak bultzatu du, testu hau sinatzen dugunok osatzen dugun talde kuratorialaren bidez. Petronor sorreraren 50. urteurrenak eskaini dio aukera museoari, patronatuko kide horrek babestu baitu proiektua. Ondoren datozen lerroek *68aren ostean* zer den azaldu nahi dute, instituzioaren ikuspegitik; ingurune hurbileko artegintzarik berrienetara berriro ere hurbiltzeak zer eskatu dion azken urteotan batez ere iraganeko artea (kontserbatu, ikertu eta aztertzeko gaitzat) landu duen museoari.

Lehenengo eta behin argitu egin behar dugu museoaren bilduma bera izan dela erakusketa-proiektuaren abiapuntua, baina ez hori bakarrik: Museoaren bildumaz harago, azken hamarkada hauetan Euskal Autonomia Erkidegoko eta kanpoko erakunde eta bilduma publiko nahiz pribatuek gauzatu duten euskal artearen bilketa-lana erakarri eta, hein batean, aldarrikatu ere egin nahi izan dugu komisariook. Hor daude, esate baterako, Arabako Probintzia Museoa (egungo Arabako Arte Ederren Museoa), 1942an sortu eta 1975az geroztik Euskadiko eta nazioarteko artista garaikideen lanak bildumaratzeko ahalegin etengabea egin duena. 1999an funtsak berregituratu zituztenean, arte modernoko bilduma beste museo batera bideratu zuten: hiru urte geroago zabaldu zuten Artiumera, denboraren poderioz Euskadiko arte garaikidearen museorik adierazgarriena bihurtu den horretara. Etengabe aberasten eta eraikitzen ari den Artiumen bildumak artelan garrantzitsuak laga dizkio *68aren ostean* erakusketari. Euskaditik kanpoko erakunde askok ere adierazi dute laurogeiko hamarkadako erdialdetik aurrerako euskal artea biltzeko interesa; Bartzelonako "la Caixa" fundazioak, besteak beste. Izan ere, 1985etik aurrera, nazioarteko bokazioko arte garaikideko bilduma osatzen hasi zen eta bertan bildu zituen euskal artista hasi berrien lan ugari ere (Ángel Bados, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Pello Irazu eta Ana Laura Aláez, gutxi batzuk baino ez aipatzearren). Centro de Arte Reina Sofía museo nazionalak (1986an sortu zuten arte-zentrotzat, eta 1988an museo bihurtu), Bartzelonako Museu d'Art Contemporani museoak (MACBA, 1995ean irekia) edota Gaztela eta Leongo Arte Garaikidearen museoak (MUSAC, 2005) jorratutako bilketa-lanetan ere egin diote lekua XX. mendeko bigarren erdialdeko euskal arteari. Are gehiago, esan liteke "historikotzat" eta "ikonikotzat" ere jo genitzakeen euskal sortzaile garaikideen artelanak gordetzen dituztela. Erakunde horietatik datoz Sergio Prego, Asier Mendizabal, Ibon Aranberri eta Iñaki Garmendia artisten lanak, erakusketan sartu ditugunak.

Beraz, hautatutako artelanetako batzuk baino ez datoz museoaren bildumatik. 1966/67 eta 1985 bitarteko esparru kronologikoan kokatutako lanak dira, museoak bilketa-lan berezi ki handia egin baitzuen tarte horretan. Pieza horiek sarri askotan egoten dira museoko erakustaretoetan ikusgai eta, ziurrenik, museoko ohiko bisitariaren —gure museoan ohiko pinturez eta eskulturez bestelako egungo arte-jarduerak ikustera oso ohituta ez dauden adin ertaineko bisitarien— ikusizko (eta, agian, sentimenduzko) memoriaren parte izango dira. Euskal artearen hirurogeiko hamarkadatik gaur egun arteko kontakizun ulergarria eskaintzea izan da komisariook geure buruari agindutako eginkizun nagusietako bat, pentsatzen baitugu lehentasunezkoa dela ohiturakotik edo araututakotik kanpo dauden proposamenetara iristeko bidea normalizatzea.

Aldi horretan Euskadin sortu den arte-ekoizpena aztertzeko eta aurkezteko era asko daude, eta, izan ere, aldi baterako erakusketa bat baino gehiago egin da gure inguruan

asmo horrexekin. Denboran hurbila delako, Juan Luis Morazak Guggenheim Bilbao museoaren hamargarren urteurrenaren harira prestatu zuen *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi (2007)* gogorarazi nahi dugu. Euskal arte garaikidearen ikuspegi zabal horrek kultur transmisioa aztertu zuen eta euskal artisten hiru belaunaldiren lana lotzen ahalegindu zen. Donostiako San Telmo museoak Artium kulturunearekin lankidetzan ekoitzitako *Suturak / Cerca a lo próximo* erakusketak (Xabier Sáenz de Gorbea eta Enrique Martínez Goicoechea komisarioen zuzendaritzapean) artearen norabidean eta Euskal Herriaren irudietan "testuinguruak" izandako garrantzia azaleratu nahi zuen, 1954tik hasi eta gaur egun arteko artistak eta lanak bilduz.

68aren ostean erakusketa ez da "autore-proiektutzat" planteatu, ez eta azken berrogeita hamar urteetako euskal artearen kontakizun kritikotzat ere. Hirurogeiko hamarkadatik hona euskal arte-esparruak barneratu zituen modernizazio-erak aztertu nahi ditu erakusketak, baina, aldi berean, inguru horretan sortu ziren bananako ibilbide batzuek nazioarteko panoraman izan zuten garrantzi handia baloratu ere bai. Arte-esperientzien eta euskal artista nagusien norabidea ikusarazi nahi da, pieza zehatzak adibidetzat erabiliz, museoko ikusleek errazago uler ditzaten tokiko arte-agertokiko jarraitutasun-ildoak eta, aldi berean, haustura-ildoak. Espazioari erreparatuta, museoko bi erakusketa-eremutan egituratzen da: eraikin modernoaren lehen solairuan eta beheko solairuko aldi baterako erakusketa-aretoan. Batean eta bestean artistek (ia ehun) eta beraien lanek (ehun eta berrogeita hamar inguru) artxiboko material ugarirekin partekatzen dute espazioa, diskurtso kronologikoa osatzeko. Hala, liburuxkak, liburuak, idazkiak, argazkiak, orotariko ikus-entzunezko materiala, kartelak eta abar erabili dira 1968 eta 2018 bitartean lau artista belaunaldik (gutxienez) landu duten egoera soziopolitikoa eta kulturala (testuinguru instituzionala, erakustaretoen lana, arte-kritikaren eginkizuna) agertzeko. Dokumentu-bilduma itzel horri esker, erakusketan proposatutako hautapenaren atzean dagoen paisaia zabalagoa eta konplexuagoa osatzen duten egileen, eragileen eta instituzioen zerrenda handitzeko aukera dago. Ildo beretik, erakusketarekin batera antolatu diren bestelako jardueren bidez (zinema-zikloa, Zibebirekin elkarlanean antolatutako bideo ziklo bat, garai horretako herri-musikari buruzko erakusketa osagarria…), artegintza hutsaz haragoko beste eremu batzuetara eraman nahi izan da erakusketaren beraren esanahia. Katalogoan sartuta daude, besteak beste, Francisco Javier San Martínek, Fernando Golvanok, Peio Aguirrek, Miren Jaiok eta Mikel Onandiak idatzitako testuak. Hain zuzen ere, aldi horretan arte-jarduera hamarkaden arabera berrikusteko eskatu diegu lehenengoei. Mikel Onandiari dagokionez, arte-jarduera horiei lotutako testuingurua xedatzen lagundu zuten arte- eta kultura-gertaeren kronologia guztiz zehatza egiteko lana egokitu zaio.

Erakusketan ez daude urte horietako arte-adierazpen guztiak. "Ohikotzat" jotzen diren formatuak dira nagusi: pintura eta eskultura. Ia ez dira ageri objektuzkoak ez diren jarduerak, eta ikus-entzunezko formatuak edo instalazioak gutxi dira, eskura izan dugun erakusketa-espazioaren araberako mugen ondorioz. Lanak hautatzeko, artista bakoitza agertoki artistiko edo kronologiko jakin batean sartu zen uneko lanak lehenesten ahalegindu gara. Asmoa ez da izan arte-*ibilbide* osoak erakustea edo aldarrikatzea, ezinezkoa baita horren ibilbide kronologiko luzea biltzen duen erakusketa kolektibo batean. Hartara, hautatutako artisten ibilbidearen une zehatz batera erakarri nahi izan dugu publikoaren arreta. Gehienetan, artisten hasierako lanei erreparatu diegu.

Erakusketa 1968an abiatzen da, Gaur taldea sortu eta bi urtera, berrogeiko hamarkadan jaiotako euskal sortzaileen belaunaldia tokiko arte-agertokian sartu zen unean, Euskal Eskolaren kide beteranoekin bat egiteko; hain zuzen, Jorge Oteiza eta Eduardo Chillida izan litezke azken horien erreferente nagusiak. Bataren eta bestearen lan bikainak ekarri ditugu erakusketara: *Homenaje a Paul Klee* (1955-56) eta *Retrato del Espíritu Santo*

(1958-59) Oteizaren kasuan (biak ala biak bilduma partikularrek lagatakoak) eta Cuencako Espainiako Arte Abstraktuaren Museotik etorri den *Abesti gogorra IV* (1964) Chillidaren kasuan. Lan horien bidez, erakusketan proposatzen den esparru kronologikoaren aurre-aurreko garaian egindako lanaren berri eman nahi izan dugu. Erakusketak lantzen duen epealdiaren hasieran, 1970eko irailaren 28an, arte modernoko eta garaikideko bilduma hartu behar zuen eraikin berria inauguratu zen, Álvaro Líbanok eta Ricardo Beascoak diseinatua. *68aren ostean* erakusketak L itxurako eraikin horren erakusketa-eremu osoa hartzen du. Izatez, hasieran eraikina zutabeen gainean egin zuten. Eguzkiaren argia jasotzen du erakusketaren solairuan eta kristalezko fatxada jarraitua dauka. Izan ere, ireki zen une beretik, garai horretako arte garaikidearen (eta ez soilik Euskadikoaren) kontakizun instituzionalean txertatzen den mugimendu modernoaren eragina jaso du. Urte horretan bertan abiarazi zen, Bilboko Arkeologia eta Etnografia Museoaren bigarren solairuan, Bilboko Arte Ederren Goi-eskola, gerora Arte Ederren Fakultatea izango zena, eta tokiko artearen bilakaeran funtsezko eragina izango zuena, euskal geografia osotik etorritako sortzaile-belaunaldiak biltzeko gaitasuna izan zuelako. Euskal artean egindako ibilbidea 2018an amaitzen da, batez ere laurogeiko hamarkadaren hasieran jaio diren artista gazteen proposamen berriekin. Hor dira, besteak beste, Manu Uranga, Raúl Domínguez, Elena Aitzkoa eta Lorea Alfaro. Esther Ferrer artistaren *Mallarmé revisé o Malarmado revisado* (1968) lanak ematen dio hasiera *68aren ostean* erakusketari, politika eta gizartea errotik astindu zituen hamarkada baten abiapuntua irudikatuz. Euskal arteak ere, hizkera informalisten eta abstrakzio konstruktiboaren krisia ezagutu eta bide berritzaileen eragina jaso zuen pop artearen proposamenetan (eta nazioartean izan zuen ospe handian) oinarritutako arte figuratiboaren eskutik, bai eta minimalismoaren eta arte kontzeptualaren proposamenen eskutik ere, adierazpen ilusionista eta arte-*objektuaren* ideia bera zalantzan jarrita.

68aren ostean ez da, eta ez da izango, euskal arte garaikidearen ikuspegi aberatsa irudikatzeko —edo berreraikitzeko— lehenengo ahalegina. Zinez pentsatzen dugu proiektuak inoiz ikusi gabeko ikuspegia eskaintzen duela, Euskal Herriko museo historiko nagusiak bere historiaz eta nortasunaz jabetuta egindako berrikusketa delako. Artearen Historian buru-belarri murgilduz, museoak "bildumen bilduma" eskaintzen du eta fisikoki nahiz sinbolikoki bere espazio propioa jartzen du jokoan, kontakizun historikoa egunerokotasunik zorrotzenera ekartzeko asmoz. Erakusketa ez da inolaz ere artisten entziklopedia edo "40 nagusien" zerrenda; guztiz bestela, 68tik honako arte-panorama ulertzen lagunduko duten artelan berezien ekarpenean oinarritutako kontakizun historikotzat egituratu da. Ildo horretan, Bilboko Arte Ederren Museoaren gaur egungo denbora- eta espazio-mugak arakatzeko aukeratzat bizi izan dugu komisariook proiektua, begirada ezinbestean etorkizunean ipinita.

Después del 68.

Arte y prácticas artísticas en el País Vasco, 1968-2018

Miriam Alzuri, Begoña González, Miguel Zugaza

Un museo de Bellas Artes con vocación por lo contemporáneo

Educar al público en el aprecio a las producciones artísticas del pasado, pero también en el respeto por la creación contemporánea fue uno de los objetivos fundacionales del Museo de Bellas Artes de Bilbao, nacido hace ahora 110 años. Tal y como lo conocemos actualmente, el museo es resultado de la fusión, en 1945, de dos instituciones creadas en Bilbao antes de la II Guerra Mundial bajo la premisa de que el arte era un elemento necesario en el progreso de las sociedades modernas: el Museo de Bellas Artes, fundado en 1908, y el de Arte Moderno, inaugurado en 1924. El primero abrió sus puertas al público en 1914 con una colección modesta —137 pinturas y esculturas— pero en la que, casi con total paridad (77-60), convivían ejemplos de arte *antiguo* y de arte *moderno*, entendido este último en el sentido que se le venía dando al término desde el Renacimiento, es decir, el de arte "reciente", arte "de hoy", arte contemporáneo, en definitiva. Merece la pena resaltar que entre las obras "modernas" que conformaron la primera colección del Museo de Bellas Artes se encontraban algunas piezas significativas de los jóvenes pintores y escultores vascos que, por entonces, estaban contribuyendo a dar forma a la incipiente comunidad artística surgida en la ciudad a finales del siglo XIX. En este sentido, la historia del museo no puede entenderse sin tener en cuenta su contexto: no solo fue el dinamismo de la escena artística local lo que permitió la iniciativa de su fundación —condicionando también su desarrollo futuro—, sino que el primer Museo de Bellas Artes de Bilbao se instaló en el mismo edificio que ocupaba la Escuela de Artes y Oficios, la principal institución pública encargada de la formación artística en la ciudad. A lo largo de estos 110 años la relación del museo con su contexto, a veces conflictivo, ha sido determinante para entender la dimensión contemporánea de la institución.

Pasado y presente han sido los dos ejes fundamentales de la labor coleccionista del museo. En los años de su creación, la actividad expositiva que desarrolló en Bilbao la Asociación de Artistas Vascos (1911-1936) generó un sinfín de oportunidades para que el museo pudiera desbordar el marco coleccionista inicial establecido por aquellas donaciones y aportaciones de colecciones particulares que hicieron posible su creación. Tras la celebración, en 1919, de la importantísima I Exposición Internacional de Pintura y Escultura, la voluntad de seguir incorporando a las salas del museo la producción artística contemporánea determinó la creación de una institución exclusivamente dedicada a ella. La iniciativa conjunta de la Diputación y el Ayuntamiento fue animada por la moción del diputado Lorenzo Hurtado de Saracho, quien en 1922, unos años antes de la fundación del MoMA de Nueva York, propuso la creación en Bilbao de un museo de arte moderno. El preámbulo del primer reglamento del Museo de Arte Moderno de Bilbao, abierto al público en 1924, se refiere a la misión del centro en términos que hoy suscribiría cualquier museo de arte contemporáneo. "Deberá ser nuestro Museo", se explicaba, "una antena sensible a todos los mensajes por alejados y extraños que parezcan. Su puesto de centinela le obligará a correr todos los riegos, hasta el de la equivocación."

Vista del edificio moderno del museo, 1975

Dirigido por el pintor Aurelio Arteta, las salas del museo acogieron varias exposiciones dedicadas al arte contemporáneo local —se denominaron Exposiciones de Artistas Vascongados— que sirvieron, dentro de la modestia presupuestaria de la institución, para adquirir obras de artistas noveles.

En lo que a los últimos cincuenta años de la historia del museo se refiere, su vínculo con lo contemporáneo tampoco puede separarse del contexto artístico en el que desempeña su labor. La apuesta por desarrollar plenamente la colección *moderna* volvería a quedar de manifiesto a comienzos de los años sesenta, cuando se encarga a los arquitectos Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa un edificio de nueva planta, anexo al ya existente, para albergar los fondos de arte del siglo XX. Inaugurado en 1970, fue el primer espacio plenamente pensado y diseñado como museo de arte contemporáneo en todo el Estado. Las adquisiciones realizadas a comienzos de esa década muestran una atención desigual al contexto y, junto a la meritoria incorporación de una nueva generación de artistas (Mari Puri Herrero, Vicente Larrea, José Antonio Sistiaga, José Luis Zumeta, Carmelo Ortiz de Elgea, Andrés Nagel o José Ramón Sáinz Morquillas), la colección certifica también grandes ausencias. Sirvan de ejemplo los casos de dos artistas fundamentales para entender el panorama que describe la exposición *Después del 68*: Eduardo Chillida, cuya obra no se incorpora a la colección hasta 1981, y Jorge Oteiza, cuya inclusión se demoró hasta 1982.

La transición democrática y el nuevo cuerpo institucional derivado de la aprobación del Estatuto de Gernika supusieron para el museo un momento de cambio importante. A comienzos de los años ochenta se reformaron sus infraestructuras, tuvieron lugar adquisiciones relevantes de arte vasco e internacional y se impulsó una programación activa en relación con el arte contemporáneo y, sobre todo, con el arte vasco. Por señalar solo algunas, en los primeros años ochenta se organizaron las primeras exposiciones retrospectivas de los pintores Adolfo Guiard, José María Ucelay, Nicolás de Lekuona o de Chillida. Este hasta entonces inédito esfuerzo de recuperación del arte vasco, el tradicional y el actual, dio también lugar a proyectos expositivos de carácter general como *La trama del arte vasco* (1980), con la que se trataba de representar el largo camino de la modernización del arte en el contexto vasco desde el siglo XIX a la actualidad. La exposición incluyó obras de los artistas entonces más jóvenes, como Txomin Badiola, Darío Urzay o Daniel Tamayo. En esos años el museo también participó activamente en el desarrollo de otras plataformas para la difusión del arte contemporáneo vasco, como la Feria de Arte Contemporáneo Arteder, celebrada entre 1981 y 1983. Una exposición memorable, de las muchas que acogió nuestra institución, fue *Correspondencias. 5 arquitectos, 5 escultores* (1983) que, entre otras cosas, propició el primer encuentro del escultor Richard Serra con la ciudad. Aquí realizó su primera obra *in situ*, titulada significativamente *Bilbao*. El museo fue el marco que propició el encuentro del escultor estadounidense y la renovada, y activa, Euskal Artisten Elkartea (EAE). La tensa relación entre la asociación y el museo quedó de manifiesto poco después de esta exposición con el secuestro de una escultura de Oteiza de la colección y su entrega posterior en el Ayuntamiento de Bilbao.

Los años noventa estuvieron marcados en Bilbao por la creación de nuevas infraestructuras para el arte, como la Sala Rekalde, y, sobre todo, por el desarrollo del proyecto del Museo Guggenheim Bilbao. El Museo de Bellas Artes y su programa de adquisiciones tomaron un derrotero más clásico, hasta que, a finales de esa década, sus instalaciones se sometieron a una profunda reforma que culminó en 2001. En ese momento el museo decide retomar, y hacerlo de una forma más clara, su responsabilidad respecto al arte contemporáneo. Su transformación arquitectónica se presentó al público con la exposición *Gaur, Hemen, Orain*, que presentó obras de varias generaciones de artistas vascos en activo y se extendió por diversos espacios del museo, incluida su colección permanente. Lamentablemente, la dirección que el centro tomaba, que implicaba el reconocimiento de la propia geografía artística en la

Xabier Morrás, *Underground Station in Holborn Street*, 1969
Papel, metal, cemento y tablero. 170,2 x 115,2 cm. Museo de Bellas Artes de Bilbao

que se encuentra enclavado, no tuvo continuidad. Solo llegó a desarrollarse el proyecto de documentación e investigación denominado ARTEDER, que confluyó en la creación de la base de datos sobre el arte y los artistas vascos más importante de nuestro país.

La exposición

Este año, como decíamos, el museo conmemora sus 110 años de existencia y, con la colección permanente como elemento vertebrador, su programación se ha concentrado en una serie de proyectos expositivos que quieren explorar no solo nuevas líneas de trabajo e investigación internas, sino también de proponer al público nuevas narrativas y recorridos expositivos.

Por una parte, la renovación museográfica integral llevada a cabo durante los últimos cuatro meses en el edificio antiguo (así se le denomina comúnmente) acaba de presentarse al público con un montaje temporal de la colección que lleva por título *ABC Museoaren alfabetoa*, con el comisariado del escritor Kirmen Uribe. La habitual disposición cronológica y por escuelas de los fondos del museo —una disposición que responde a esa voluntad, tan característica de los grandes museos históricos, de "ordenar" la colección desde los antiguos a los modernos para que sirva de ejemplo y de educación— ha sido sustituida ahora por una presentación de las obras a partir de un "abecedario" formado por palabras en euskera, castellano, inglés y francés.

El edificio moderno, por su parte, acoge hasta abril del próximo año la exposición *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco, 1968-2018*, que ha querido revisar el panorama artístico de Euskadi en los últimos cincuenta años y ha sido preparada desde el propio museo por un equipo curatorial integrado por quienes firmamos este texto. La oportunidad se la ofrecía al museo el 50 aniversario de la fundación de Petronor, patrono del museo y patrocinador del proyecto. Las líneas que siguen a continuación pretenden contar, desde la perspectiva de la institución, qué es *Después del 68* y qué ha supuesto para un museo acostumbrado en los últimos años a trabajar, principalmente, con el arte del pasado como materia de conservación, investigación y estudio, volver a acercarse a las prácticas artísticas más recientes de su entorno más próximo.

Conviene explicar, en primer lugar, que el punto de partida del proyecto de exposición ha sido la propia colección del museo, pero no solo ella. A los comisarios nos ha interesado también recoger y, hasta cierto punto, reivindicar por medio de préstamos temporales, la labor coleccionista que, en relación con el arte vasco, han desarrollado a lo largo de las cinco décadas algunas instituciones y colecciones públicas y privadas de dentro y fuera del País Vasco. Instituciones como el antiguo Museo Provincial de Álava (hoy Museo de Bellas Artes de Álava), fundado en 1942 y que en 1975 comenzó a incorporar regularmente a su colección obras de artistas contemporáneos, no solo vascos sino también internacionales. La reestructuración de sus fondos en 1999 supuso la salida del museo de su colección de arte *moderno* con destino a otro centro de nueva creación abierto al público tres años más tarde, Artium, que con el tiempo se ha convertido en el museo de arte contemporáneo del País Vasco por excelencia. Su colección, en permanente enriquecimiento y construcción, ha aportado importantes piezas a *Después del 68*. Fuera de Euskadi, son numerosas las instituciones que, desde mediados de los años ochenta, han encontrado en el arte vasco un importante punto de interés coleccionista, como la Fundación "la Caixa" de Barcelona, que en 1985 comenzó a construir una colección de arte contemporáneo con vocación internacional a

Ángel Bados, *Sin título*, 1987. Hierro bañado en cobre. 122,5 x 82 x 79,5 cm. 83 x 79 x 45 cm. Colección "la Caixa". Arte Contemporáneo

la que se incorporaron, en un momento muy temprano de sus carreras, numerosos artistas vascos (Ángel Bados, Txomin Badiola, Cristina Iglesias, Pello Irazu o Ana Laura Aláez, por citar a unos pocos). También el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (creado en 1986 como Centro de Arte pero convertido en museo en 1988), el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, abierto al público en 1995) o, más recientemente, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC, 2005) han desarrollado políticas coleccionistas en las que el arte vasco de la segunda mitad del siglo xx ha estado muy presente, hasta el punto de que estas instituciones cuentan con piezas que hoy podríamos considerar "históricas", incluso "icónicas" de creadores vascos nacidos en las últimas décadas. De estos centros proceden obras de Sergio Prego, Asier Mendizabal, Ibon Aranberri o Iñaki Garmendia incluidas en la exposición.

Por tanto, solo una parte de las obras seleccionadas pertenecen a la colección del museo. Corresponden a un marco cronológico situado entre 1966/67 y 1985, un periodo en el que el museo ha concentrado especialmente su esfuerzo coleccionista. Son piezas que se exponen con regularidad en las salas y que, muy posiblemente, forman parte de la memoria visual —y, quizás, sentimental— del visitante habitual del museo, de ese público de mediana edad muy poco acostumbrado a que la institución acoja en sus espacios otras prácticas artísticas actuales que no tengan que ver con las tradicionales pintura y escultura. Construir un relato del arte vasco desde los años sesenta a la actualidad que fuera accesible para este público ha sido una de las principales tareas que nos hemos marcado los comisarios, por entender que era prioritario normalizar su acceso a propuestas distintas de las que marca la costumbre o la convención.

Existen muchas formas de estudiar y presentar cuál ha sido la producción artística en Euskadi durante este periodo y, de hecho, en nuestro entorno han tenido lugar diversas exposiciones temporales organizadas con tal cometido. Por su cercanía en el tiempo, queremos recordar aquí *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (2007), la "exposición-ensayo" que preparó Juan Luis Moraza para el Museo Guggenheim Bilbao con motivo de su décimo aniversario, una panorámica del arte contemporáneo vasco que indagaba sobre la transmisión cultural y trataba de conectar el trabajo de tres generaciones de artistas vascos. O *Suturak//Cerca a lo próximo* (2014-2015) que, producida por San Telmo Museoa en colaboración con Artium y comisariada por Xabier Sáenz de Gorbea y Enrique Martínez Goicoechea, quiso arrojar luz sobre la importancia que el "contexto" había tenido en el devenir del arte y de las imágenes en el País Vasco e incluyó artistas y obras desde 1954 a nuestros días.

Después del 68 no se ha planteado como un proyecto "de autor" ni como un relato crítico del arte vasco de los últimos cincuenta años. La exposición se propone estudiar las formas de modernización asumidas por la escena artística vasca desde los años sesenta, pero también valorar la trascendencia que algunas de las trayectorias individuales aquí surgidas han tenido en el panorama internacional. Se trata de señalar el derrotero de experiencias del arte y de los principales artistas vascos a través de obras concretas que sirvan al público del museo para entender las líneas de continuidad y, al mismo tiempo, las líneas de ruptura de la escena artística local. Espacialmente, se articula en dos ámbitos expositivos distintos del museo —la primera planta del edificio moderno y la sala de exposiciones temporales de la planta inferior— a través de un discurso cronológico en el que los artistas (casi un centenar) y sus obras (unas 150) conviven, por primera vez en la insti-

Ixone Sádaba, Fotografía de la serie *Citerón*, 2003. 90 x 130 cm. Colección MUSAC

tución, con numerosos materiales de archivo. Folletos, libros, escritos, fotografías, material audiovisual de todo tipo, carteles, etcétera, documentan el escenario sociopolítico y cultural (el contexto institucional, la labor de las galerías, el papel de la crítica de arte) en el que han trabajado al menos cuatro generaciones de artistas entre 1968 y 2018. Este extraordinario repertorio documental nos sirve para amplificar el elenco de autores, agentes e instituciones que forman el paisaje más completo y complejo que subyace en la selección propuesta. Otras actividades organizadas en paralelo a la exposición —un ciclo de cine, uno de vídeo organizado en colaboración con Zinebi, una exposición complementaria en torno a la música popular de esos años, entre otras— tratan de extender su significado a otros ámbitos distintos a lo puramente *artístico*. El catálogo incluye textos especialmente escritos por Francisco Javier San Martín, Fernando Golvano, Peio Aguirre, Miren Jaio y Mikel Onandia. A los primeros les hemos pedido que revisen, por décadas, las prácticas artísticas del periodo. Mikel Onandia, por su parte, ha afrontado la tarea de recoger en una cronología exhaustiva los hechos artísticos y culturales que contribuyeron a definir el contexto en el que estas prácticas tuvieron lugar.

No todas las manifestaciones artísticas de estos años están presentes en la exposición. Predominan los formatos que podríamos considerar "tradicionales", es decir, la pintura y la escultura. Apenas aparecen recogidas las prácticas no objetuales y la aparición de formatos como el audiovisual o las instalaciones se produce en las salas solo de forma puntual a causa de las limitaciones que ha impuesto el espacio expositivo del que hemos dispuesto. A la hora de seleccionar las obras hemos procurado elegir piezas que se correspondan con el trabajo de los artistas en el momento de su incorporación a un escenario artístico y/o cronológico concreto. No hemos tratado de representar o reivindicar *trayectorias* artísticas completas; no era posible en el contexto de una exposición colectiva de tan largo recorrido cronológico. Nuestra propuesta ha sido focalizar la atención del público en un momento específico de las carreras de los artistas seleccionados, un momento que, casi siempre, se corresponde con etapas muy tempranas de su trabajo.

La exposición arranca en 1968, dos años después de la fundación del grupo Gaur y en el momento en que una generación de creadores vascos nacidos en los años cuarenta va a incorporarse a la escena artística local y a compartirla con los veteranos integrantes de los grupos de la Escuela Vasca, con Jorge Oteiza y Eduardo Chillida como principales referentes. Ambos están representados con una serie de piezas excepcionales —*Homenaje a Paul Klee* (1955-1956) o *Retrato del Espíritu Santo* (1958-1959), en el caso de Oteiza, ambas préstamo de colecciones particulares, o *Abesti gogorra IV* (1964), de Chillida, procedente del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca— con las que hemos querido dar cuenta de lo que había sido su trabajo en los años inmediatamente anteriores al marco cronológico que propone la exposición. Justo a comienzos del periodo, el 28 de septiembre de 1970, se inauguró el nuevo edificio del museo destinado a acoger su colección de arte moderno y contemporáneo, diseñado por Álvaro Líbano y Ricardo Beascoa. *Después del 68* ocupa la totalidad del espacio expositivo de este edificio en forma de L, en origen levantado sobre pilares, con iluminación cenital en su planta expositiva y una fachada corrida de cristal, que recoge el influjo del movimiento moderno y que, desde su apertura, forma parte del relato institucional del arte contemporáneo, y no solo vasco, de este periodo. Ese año inicia también su actividad —en la segunda planta del Museo Arqueológico y Etnográfico de Bilbao— la Escuela Superior de Bellas Artes de Bilbao, futura Facultad de Bellas Artes, que tendría una influencia determinante en la evolución del contexto artístico local por su capacidad para aglutinar a varias generaciones de creadores procedentes de toda la geografía vasca. Nuestro recorrido por el arte vasco concluye en 2018 con las más recientes propuestas de una serie de artistas relativamente jóvenes y nacidos, en su mayoría, a comienzos de los años ochenta, como Manu Uranga, Raúl Domínguez, Elena Aitzkoa o Lorea Alfaro. Es una obra de Esther Ferrer, *Mallarmé révisé o Malarmado revisado* (1968), la que inaugura *Después del 68*, señalando el inicio de una década política y socialmente convulsa durante la cual el arte vasco va a conocer la crisis de los lenguajes informalistas y de la abstracción constructiva, y en la que las novedades van a ir llegando de la mano de un arte figurativo basado en las propuestas del arte pop —y su enorme prestigio internacional— así como del cuestionamiento de la representación ilusionista y de la misma idea de *objeto* artístico que van a proponer el minimalismo y el arte conceptual.

Después del 68 ni es el primero ni será el último intento de representación —o de reconstrucción— del rico panorama del arte vasco contemporáneo. Creemos sinceramente que el proyecto ofrece un punto de vista inédito por tratarse de una revisión realizada desde el principal museo histórico del País Vasco que asume su propia historia e identidad. En un ejercicio de historia del arte, el museo reúne excepcionalmente una "colección de colecciones" comprometiendo física y simbólicamente su propio espacio para llevar el relato histórico hasta nuestra más estricta actualidad. La exposición, que no es una enciclopedia de artistas ni una lista de "los 40 principales", se ha configurado como un relato histórico basado en la aportación de obras singulares que ayudan a entender el panorama artístico después del 68. Los comisarios, en este sentido, hemos vivido el proyecto como una oportunidad de explorar los límites espaciales y temporales del actual Museo de Bellas Artes de Bilbao mirando irremediablemente al futuro.

DENBORA PREMIAREKIN, IRRIBARREA ESPAZIOAREKIN, PATATAK PATATEKIN

ELKARRIZKETA BAT JOSÉ RAMÓN AMONDARAINEN ETA NADIA BARKATEREN ARTEAN*

* Elkarrizketa honetan Jose Ramon Amondarainen *Espazioaren barrea (Guernica)* erakusketari egiten zaio erreferentzia. Erakusketa Donostiako San Telmo Museoan egon zen ikusgai, 2017ko azaroaren 25etik 2018ko otsailaren 25era bitartean, Daniel Castillejo komisario zela. Nadia Barkatek Donostian bertan elkarrizketatu zuen Amondarain, 2018ko maiatzean, lehendabizi aurrez aurre, eta ondoren email bidez.

"Picassok mihise bat amaitzen duenean, mihise hori berez da ederra, bere antzekotasun-indarra dela eta, nahiz eta gure begia ez gauza izan hura margotzera motibatu duten objektuak zerrendatzeko. Izan ere, Picassok, maisuek sustatua, bere lurraldearen zati handi bat soilduz, ondo daki zeinen ospe eskasa duten arabeskoek eta orbanek. Dekoratzaileentzat uzten ditu horiek. Objektu-multzo bati begira dagoela, haiek irentsi, eta, pixkana-pixkana, berea duen mundu batera eramaten ditu objektuok; mundu horretan bera da nagusi, inoiz ez du bistatik galduko bere indar objektiboa. Modu horretan identifikazioa ezabatu eta antzekotasuna kontserbatzen du, beste zifra batzuen arabera banatuta baina guztizko bera eratuz. Begia tronpatzen duena espiritua tronpatzen duenarekin ordezkatzen du. Bere koadroa koadro bat da. Berezko bizitza du Ez du inoiz inolako informaziorik ematen. Horrelakoa behar du izan poemak (...)."

Jean Cocteau, *Sekretu profesionala* [1]

N: Kaixo, JR. Uste dut atzo aski leku zakarra aukeratu nuela, tortilla entsaladillarekin jan genuen, patatak patatekin, baina hala ere hasiera on bat iruditzea espero dut. Oso pertsona barreiatua naiz, zuri entzutean ahaztu egiten zitzaidan nondik nentorren. Nik esaten dudan guztia ondo iruditzen zaizu, gauzak erraz jartzen dizkidazu. Iñaki Imazek elkarrizketa hau egiteko eskatu zidanean, esan zidan interesgarriak iruditu zitzaizkiola nik zure erakusketari buruz egindako iruzkinak. Elkarrizketa honek hortik abiatu behar luke, baina, egia esan, ez dakit zer esan nuen, ez naiz gogoratzen.

JR: Iñakiren iruzkinari buruz diozuna irakurri ondoren, nire lehen erreakzioa izan da pentsatzea interesgarriagoa izango zela beharbada Iñakik zuri egitea elkarrizketa: ez zarenez oroitzen esandakoaz eta ozta-ozta erakusketaz, haluzinazio bat pertsonifika zenezake, existitzen ez diren gauzak, erakusketan ez zeudenak, hauteman izan bazenitu bezala. Normalean ez dugu ezer harrigarri edo berritzailerik espero izaten geure irudietan; hala ere, diotenez, haluzinazioak ustekabez beterik egon daitezke, xehetasun gehiago eskain ditzakete, eta arreta handiagoa bereganatu.

N: Bada, inprobisatu egingo dut. Alaitasuna gauza soilen gozamena da, konplexutasuna dramari dagokio. Konposizioaz den bezainbatean, *Guernica* konplexua da, aldeak alde Duchampen *Beira Handia* edo beste hainbat bezain: kosmos oso bat da, baina baita norbere buruaren txikiagotze-ariketa bat ere. Hara zer aurkitu dudan Oteizaren idatzi batzuen artean: "Ene Jaun maitea: harri txiki hau eman nahi dizut, Zuk egindako gauza guztien artean ez zegoen hauxe: orain, harri txiki honek zure bakardadea hautsiko du, beira handi baten moduan hautsi ere; hain zuzen, beira horren gainean marraztu zenituen Unibertsoan sortu zenituen planeta guztiak eta litxarreria mota guztiak, Zuri hitz erditxo bat ere esateko gauza izan ez ziren horiek guztiak."[2]

JR: *Guernica* koadroa hunkigarri zait berez denagatik, ez berari buruzko interpretazioengatik. Badakit hotz samarra eman dezakedala zentzu horretan, eta batere hunkibera ez. Oso koadro bitxia iruditzen zait, eta oso berezia: hainbat irudi, hainbat forma argi-itxuran biltzen dituen eta Picassoren ia obra guztia zeharkatzen duen atze-oihal moduko bat. Niri Tintorettoren *Oin ikuzketa* gogorarazten dit: koadro horrek ere hainbat eszena independente ditu, hondo baten gainean jarriak, marrazki bizidun klasikoan egin ohi zen moduan. Zentzu horretan, nahiz *Guernica* formatu handiko koadroa izan, Picassok "eszena" bakoitzean ixten du bere burua,

astoko pinturako eskala batean lan egiteko, eta horregatik aldentzen da hainbeste, neurriak gorabehera, espresionismoko obretatik. Gordintasun handiko koadroa izanagatik, bere atalen elkarren arteko premiaren gainean dago eraikia. *Guernica*z diozun horrekin, koadroaren konposizioari darion klasikotasunari egin nahiko diozu erreferentzia agian. *Beira Handia*ren kasuan, lanaren gaineko bere ideia azaltzen digu Duchampek: esperientzia mental bat da. Esanahi opaku samarreko hitz-joko bat da hori, material garden baten gainean moldatua, sinestesikoa den zerbait. Picasso ukimenetik hauteman daiteke; Cézanne ere bai. Gutxi dira txiki sentiarazi nauten obrak. *Guernica*ren aurrean ez, baina Pollocken *dripping* baten aurrean bai, txiki sentitu naiz; sublimetasunaren ideiatik hurbilago dago lan hori.

N: Behin esan zenuen ez duzula asko pentsatzen lanean diharduzun bitartean. Gustukoa dut Hélène Cixousek Rembrandten marrazki bati buruz idatzi zuena: "Damutasunaren hariari jarraituz pentsatzeak izugarri nekatzen du. Pentsamenduaren azala pentsamenduaren azalarekin pentsatzen saiatzea bezala litzateke. Norbera baino azkarrago pentsatzen saiatu beharra dago. (...) Denbora eta gorputza gure ibilgailu geldoak dira, gure gurdi gurpilgabeak..."[3]

JR: Gustatzen zait jakitea ez dugula bakarrik pentsatzen. Artea jarrera erromantikoetatik —gure kulturan XIX. mendetik haratago hedatu ziren horietatik— urrun dagoela ulertzen laguntzen digu horrek. Jean-Pierre Garnier Maletek pentsamenduen mekanismoa azaltzen digu, intuizioak, instintuak eta bihozkada ahalik eta hobekien erabiltzen erakusten digu. Pentsamenduek potentzialak sortzen dituztela azaltzen digu behin eta berriro: haziak ereiten ditugu pentsamendu horiek gauzatuak izan daitezen. Fisikari frantsesaren arabera, "maiztasun" jakin batean dauden pentsamenduak igortzen ditugu, eta soilik maiztasun horrekin sintonizatzen duenak jaso dezake mezua. Sheldrakek "erresonantzia morfikoa"ri buruz eginiko teoria gogorarazten dit horrek: sistema autoantolatu batek memoria kolektiboa dauka, hura eratzen duten espezieko kide guztiek osatua. Beste artista batzuen lanak biltzen dituen argitalpen bat begiratzen dudanean, begirunezko jarrera bat hartzen dut haren aurrean; era berean, irudiok bide-urratzaileak dira, zantzuak dira, aztarnak. Irudiak areago atzematen du, radarraren lana egiten du. Irudiok nirea dudan zerbait agerrarazten didate, ez egilearen asmoen mende, ez bertan islatutako obren mende dagoen zerbait; ikusgaitasun-egitura bat da; ikusezintasun- eta antzinatasun-egitura bat, beraz. Hori dio Jodorowskyk estalki eta aterpe dugun "geruza"ri buruz diharduela. Nolanahi dela ere, lan-prozesua ez da pentsatze-ekintza batean oinarritzen, ezta diskurtso batean ere; fluxu bat da beste ezer baino gehiago. Nik informazio mota orori uzten diot fluxu horretan sartzen. Arteak zerikusi gutxi du frankotiratzaile-lanarekin; artistok gure lana eskaintzen dugu, baina, oroz gain, harekin eginak gara, hartaz eginak.

N: Ondo pasatu banuen ere, ez dut zure koadroen oroitzapen garbirik gordetzen. Zintzilik zeuden pieza beltz txikiak bai, argi eta zehatz oroitzen ditut: halako gauzatxo kiskali batzuk ziren, barregarriak eta belaxkak. Zakilak, ezpainak, buru txiki bat.

JR: Zuk gordean duzuna digestio bat da, eta ulertzen dut hori zuretzat oso higienikoa izatea. Ni, berriz, irudi eta objektuekiko maitasunez hazia naiz; han-hemen kokatu edo ezarritako gauzak bezala ikusten ditut. Zuk aipatu zintzilikario horiek oso inportanteak izan ziren lan-prozesuan, zirkuitulabur bat bezala aktibatu ziren lantzen ari nintzen trama lineal horretan. Proiektu horretan zentratu baino lehentxoago, buztinez egindako zakil-multzo bat irudikatzen zuen irudi batekin egin nuen topo. Liluratuta utzi ninduten: zer izango eta Erroma zaharreko kutunak ziren. *Fascinum*ak*, fascinatio* edo aztikeriaren kontrako kutunak, bekaizkeriatik babesten zuen eramailea, eta, beste irudi askoren artean, zeremonia publikoetan erabiltzen zen idolo bat zen. Bulkada batek bultzatuta, ni ere zakil bat hasi nintzen moldatzen, olioz, egun haren biharamunean.

Espazioaren barrea proiektuak aurrera egin ahala, zakil gehiago egiten segitu nuen. Sabaitik zintzilik jartzean okertu egiten ziren; oso zaila da oliozko masa bat manipulatzea eta haren egonkortasun-ardatza kalkulatzea. Piezetako bati berunezko zati bat erantsi nion, eta une horretatik zerbait fisikoa bezala ikusi nuen operazio hori, irudikapen hutsetik haratagoko zerbait bezala, eta talisman ideiara ohitzen joan nintzen (bidenabar esanda, talisman hitza grekozko *télesma*tik dator, *telein*en deribatu batetik: norbait misterioan iniziatzea). Prozesu hori luzatuz joan zen —azkenean, ehundik gora pieza egin nituen—, lantegian gertatzen zen guztira hedatzen: galdategian egindako brontzeak, lantegian urtutako berunezko piezak, maskorrak, poliesterrak, etab.

Zakilak MacGuffin baten lana egin zuen: irudika-pen-geruza desberdinetan jardunez, erreala denarekiko erlazio konplexu bat ezarri zuen, gaiari dagokionez eta gainerakoaren gaineko ikuspegia kutsatzeko moduan.

N: Erabiltzen duzun olio-masa hori dela eta, nik ere nahasturekiko obsesio hori bera dudala uste dut. Duela gutxi, pigmentu-nahasturak egiten aritu nintzen, olio eta glizerina desberdinak erabiliz, gero hatzekin marrazteko erabili nuen grafitozko buztin bat lortzeko. Geroztik, zerri eginda daukat estudioa. Pizza sinple bat egiteko sukaldea kakaztea bezala izan zen hura. Lan egiteko orduan, badakit ez dagoela zertan hortik pasatu, baina nik beharrezkoa dut kontaktu estu bat izatea materialarekin, hari forma ematen hasi baino lehen. Egia esan, ez dakit oso ondo zergatik egiten dudan hori, baina nondik hasi ez dakidanean, horrek abiapuntu bezala funtzionatzen dit beti.

JR: Errezeta oso erraza eta ezaguna da: kearen beltza, linazi-olioa eta argizari pixka bat. Susmoa dut materialarekin duzun erlazio horrek artistok plastikotasunarekiko dugun harreman motaren erakusgarri dela. Material hautaketak prozesuaren eta amaierako obraren ezaugarrietako asko mugatzen ditu. Niri izugarri gustatzen zait material berriak erabiltzea: inertzietatik urruntzeko aukera ziurtatzen dute eta arrotz ikusarazten zaituzte egoera berrien aurrean. Gustukoa dut kalkulutik kanpoko intentsitate hori. Eta, gainera, ezezagun denak ematen dizun baldartasun hori oso emankorra da, harridura eragiten du eta desira berresten. Deskribatzen duzuna desira bat bezala ulertzen dut nik, gure garunaren eta eskuen artean dagoen harremanarekin oso lotua dagoen desira bat bezala. Badakizu, ideia bat buruan maiz erabiltzea... Esku artean zerbait erabiltzea marrazteko modu bat da berez.

N: Gogoan dut ere beste pertzepzio bat: koadro batean sartutako zerrenda horizontal eta bertikal batzuk, zerrendaka landutako gauza batzuk, bineta moduko batzuk non ekintza, ebakia eta birkokatua izan ordez, gauza elastiko baten moduan, txikle bat bezala luzatzen baitzen. Gehiago dut eskuztatze baten sentsazioa, collage baten sentsazioa baino; niretzat, eskuztatze-sentsazio hori oso presente dago zure lanean.

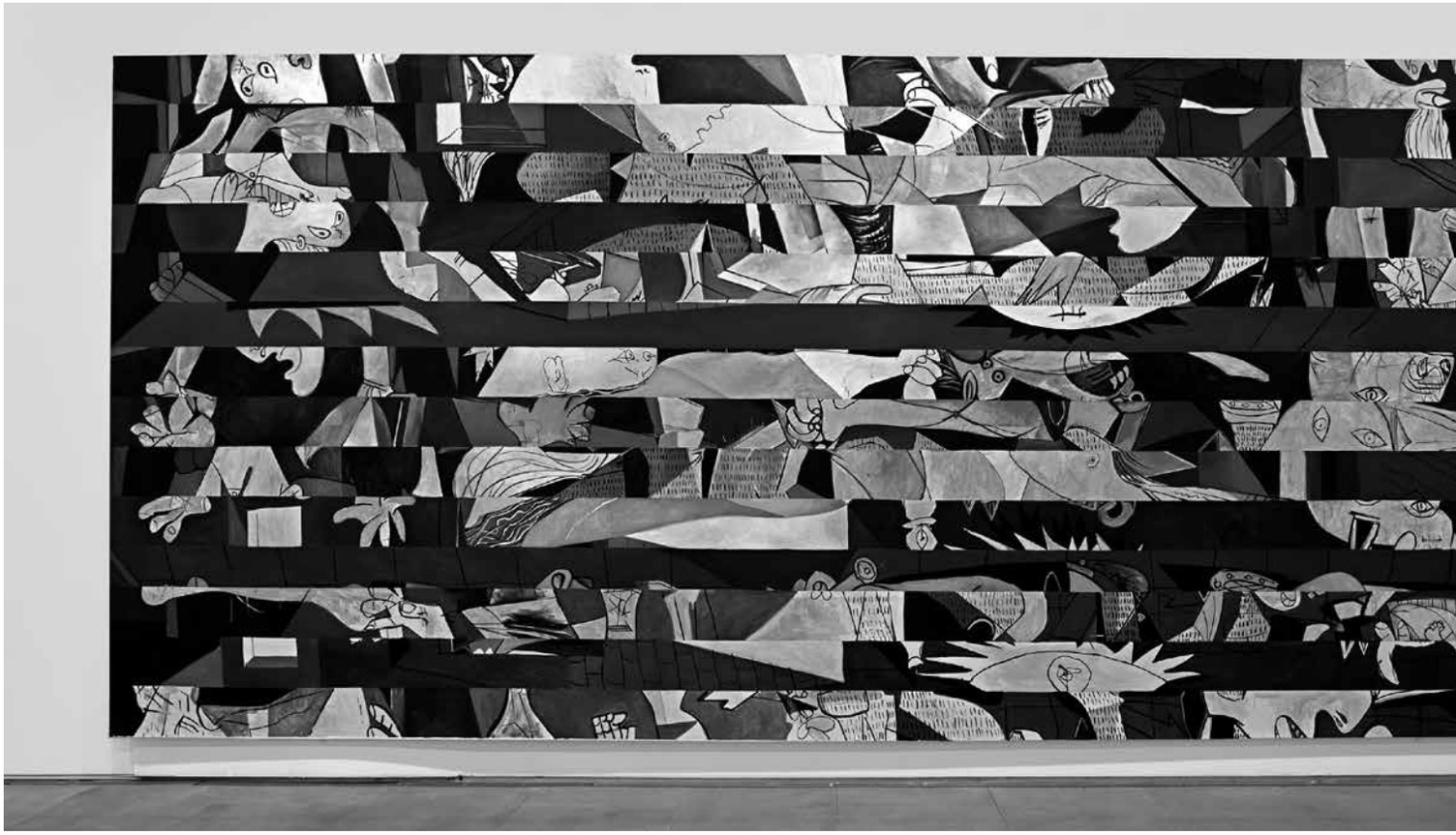
JR: Zerrenda horizontal horiek *Guernica* hamalau zerrendatan banatuta eta desordenatuta agertzen den koadro batenak dira. Ikuslearengan atxikipena sortzea da horren helburu printzipala. Zerrendetan agertzen diren irudiak deformatu gabe daude; hala ere, irudiak badu zuk aipatzen duzun elastikotasun-propietate hori, kanpotiko tentsioari erantzunez-edo. Oro har, plastikoa denari —ez bisuala denari— buruzko ideia batetik abiatuta garatzen da erakusketa osoa, eta, hori dela eta, eskuztatze hori erreala denarekin egindako tratu bati dagokio.

N: Esan zenidan, JR, obsesiboa ere bazinela. Jakin nahi nuke ea zure lanaren zein unetan geratzen zaren trabatuago, zein unetara bueltatzen zaren, non jokatzen duzun eskrupuluz, eta ea batzuetan ez ote zaizun iruditzen (niri bezala) zigor-leku batean kokatzen duzula zeure burua lanerako orduan. Neure buruari galtzen diot zein ote diren ordenatuta atxikitzen dituzun guneak eta zein kaos baten antza dutenak. Ez dakit iritzi hori ez ote den oso iritzi subjektiboa, edota penagarria den horretaz hitz egiten jardutea.

JR: Obsesioak direla eta, gogora datorkit Gertrude Steinen *Iparamerikarrak izatea* liburua. Idazleak hainbatetan errepikatzen ditu esaldi batzuk bere eleberrian, etengabeko berriz haste bat balitz bezala; ez dago aurrerapen linealik, denbora gelditu egiten da, dena gertatzen ari delako ezer gertatzen ez den orainaldi betiereko batean izoztuta. Ramón Gómez de la Sernaren *greguería* batzuk ere ekartzen dizkigu gogora: "Ez dugu geure burua ezagutzen, gu geu ere geure buruaren atzean gaudelako." Lantegian lanean ari naizelarik, nekez egoten naiz geldirik, hori eragozteko sistema bat garatu dudalako. Gutxitan galtzen dut bulkada bat gauzatzeko aukera, nahiz ustekabean gertatu edo une horretan esku artean dudan lanarekin zerikusirik ez izan. Hala, lantegia era askotako gauzez, prozesuez eta materialez betetzen zait. Dinamika horrek ustekabeko konputazioak eta erlazioak ekartzen ditu berekin. Einsteinek esan zuen mundu fisikoan ez dagoela aldiberekotasunik, hura sortuko duen behatzailerik ezean.

N: Praktika mantentzeari eta hariari jarraitzeari dagokionez, nik ikusten dudan jarraitutasun bakarra egunero lantegira joateko borondatea da, hormara begira geratzeko besterik ez bada ere. Ama izan ondoren, eguneroko bizitzako zeregin sinpleetan ezinezkoa zitzaidan neure burua ezagutzea. Blokeo handi bat bezala bizi izan nuen une hura, eta blokeoa ezintasun samingarri bihurtu zitzaidan azkenean. Hura pasatu zenean, pentsatu nuen ez nuela ezertxo ere ikasi; hau da, egoera txar batetik indartuta ateratzen zarela sinestarazten dizuten autolaguntza-formula horietan ez bezala gertatu zitzaidan niri. Niretzat hori misterio bat izan zen, jateko gogoa galtzea edo sexu-grina des-

La risa del espacio IV, 2017. Oihal gaineko olio-pintura. 347 x 1.534 cm



La risa del espacio III, 2017. Oihal gaineko olio-pintura. 347 x 1.534 cm

agertzea bezala. Batzuetan, hori berriro gertatuko zaidan beldurrez egiten dut lan. Oraingoz, beti aurkitu dut, tarteka, beste urrats bat egitera bultzatzen nuen zerbait.

JR: Praktika mantentzea eta hariari jarraitzea... Fluxua kudeatzen jarduten dugu: hau edo hura azpimarratu, honetan edo hartan tematu. Coen anaien *The Man Who Wasn't There* filmean, protagonistaren begiradak barne-ikuskerarako zailtasuna ezagutarazten digu: offeko ahots etengabe batek gisa honetako esaldiak botatzen dizkigu: "Batzuetan, zenbait eta gehiago begiratu, orduan eta gutxiago ulertzen dugu", irudiak bere buruaz eginiko galdera bat. Dirudienez, beti berandu iristera kondenatuta gaude. Baina zuk unean unekoaz eta orainaz diharduzu, irudikapenaz baino gehiago esperientziaz.

N: Horretaz dihardut, bai, baina, era berean, bide desberdin askotatik jotzen dut. Ikusle gisa begira hasten banaiz, nire gaiak fagozitatzen dituzten gaiak ikusten ditut hor kanpoan. Aldi berean arbuioa eta jakin-mina eragiten dizkidaten egiteko moduak eta tokiko klixeak ikusten ditut; eta fardel bakoitzaren barruan (arte ergela, arte serioa, arte aspergarria...), alienagarria izan daitekeen zerbait. Niretzat aitzakia hutsak dira, artearena ere baden konbentzio bat, askatasunik ez duzula gogorarazten dizuna. Berriz ere bide desberdin bat hartzen badut, injustua iruditzen zait gai nagusiarekin (hots, artearen espazioa babestuz praktikatzen jardutearekin) zerikusirik ez duten gai horietatik aldentzea. Ez da erraza horretara mugatzea; beste zerbaitekin —gero, ez daukagulako faltan sumatzen dugun horrekin— hartzen dugun konpromiso bat da. Uste dut ahalegin handia egin behar dugula gauden tokian mantentzeko... Asko zaindu behar dugula geure burua, zintzotasun osoz jokatu. Zure jarreran eta irribarrean ikusten dut zuk lortua duzula jada hori. Eta nahiago nuke, JR, horretatik probatzera emango bazenigu...

JR: Dantzariek ondo dakite puntu egonkor batean finkatuta egon beharra dagoela bira osoa eman ahal izateko. Zuk diozuna zerorren desira tratatzeko modu bat bezala ulertzen dut nik, nahi hori sumatzeko eta zeure burua bertan islatuta ikusteko modu bat bezala. Badirudi susmoak dituzula benetan denaren gainean, izan beharko lukeenaren mesedetan, hori nahiaren ondorio bat balitz bezala; eta hortik abiatuta, guztiz iraultzailea litzateke ezer adierazteko borondaterik ez izatea. Régis Debrayk dio jada ez ditugula obrak idolatratzen, artistak baizik. Obra bere baitan ixten delarik, artista hieroglifiko ibiltari bat bihurtzen dela. Legionarioari ohorea bezala, artistari ere jakintza suposatzen zaio, baina, sarritan, egungo panorama artistikoa parametro guztiz esanguratsu batzuen artean ikusten dut nik; ilustratzen eta identifikatzen duen baina erakusten ez duen bisualtasun hori eskaintzen digula iruditzen zait. Aipatzen dituzun "fardel" horien artean lerratzea saihestezina da; atalez eginak gaude eta goaz egiten, desiraren dinamikarenak diren atalez. Ildo horretan, artista bakoitzak teknika bat dauka egokitzeko. Nire ustez, artistaren lana zenbat eta jakingura gehiagoz eta estrategia gutxiagoz egina egon, orduan eta biziagoa izango da. Imajinatzen dut horixe erakutsi zuela nire irribarreak.

N: Bai, ziur. Kasu honetan, zureari erreferentzia eginez hitz egiten dizut nire desiraz, baita azaltzen zaila zaidan egin-modu erdi-automatiko baten paralelo diren erabakiez ere. Honela deskribatzen dut nik hori: saiatuaren saiatuaz, dena ustekabean bezala gertatu dela pentsatzen dut.

JR: Zintzotasunetik egin dut lan beti, eta, moduren batean, egin dudan lan guztiak —baita urteen joanean gorroto izango ditudan obra horiek ere— toki bat dauka nire baitan. Ez nau kezkatzen eta apenas eskaintzen diodan arretarik ezein desbideratze edo bitxikeriari, segurtasunik eza edo zehaztasun falta erakusteagatik. Izan ere, artista batengan gehien estimatzen dudana bitxikeriak dira, taxugabeko konputazioei erantzuten dien guztia batez ere. Lan-prozesua konplexua eta zehaztugabea da. Hala, lantegian ari naizela, ziurgabetasunak, prestasunak, arretak, jakin-minak —eta baita, horiekin batera, jakintza-mota batzuek, emozioek, sentipenek... ere— kasurik onenean aurreikusi ere ezin diren gertaerak eta obrak sortzen dituzte —nire ustez—, hau da, ezusteko moduko batzuk. Horren ondoren, te berde bat, eta deskantsatzera: gorputz berdea, gose berdea... Izan ere, berde-mota pila dago.

N: Poema batekin bukatu duzunez..., beti pentsatu izan dut poesiak arteak baino konplexu gutxiago dituela. Poema bati buelta eman dakioke. Adibidez, bitxia da Cocteauk Picassoz dioena: "Bere koadroa koadro bat da. Berezko bizitza du. Ez du inoiz inolako informaziorik ematen. Horrelakoa behar du izan poemak (...)." Nire ondorioa da zuk Picasso irentsi egin duzula, omendu baino gehiago, eta ez dakit nor atera den galtzen, zu edo zure urdaila. Guk dakigula, Picasso ez zen bertan egon.

JR: Ez dut uste arteak inolako konplexurik duenik. Erakusketa batek benetan garena

erakusten du. Biluzten gara erakutsiz zer garen, zer falta zaigun, zer nahi dugun, zer ez, etab.

N: Orduan, nire konplexuak dira? Poesiak zein margolaritzak oso arreta eskasa jasotzen dute, baina ñabardura bat egin nahi nuke horren gainean: poesia ez da hain lausengaria, nik uste; minoritarioagoa ote akaso? Uste dut ate handi bat zabaltzen diola irudikapenari, ekonomia muturreko batetik abiatuta. Gure alorrean paradoxikoa da prekarietate hori, artista izateak berekin dakarren zor horretan izan ezik. Gure ahultasuna apaltasunaren adibide gisa aurkeztu ohi da kasu askotan, eta hori ez zait gustatzen. Hemen segitzen dut, beste aldera begiratzen, zuk diozun moduan beharrak hartaratuta.

JR: Artea egiten jarduteak ez du zentzurik, beharrak hartaratuta ez bada, nolabaiteko larritasun batek bultzatuta ez bada; gainerako guztiak gure kulturak artista izateaz (haren eskubide eta betebeharrez) duen pertzepzioari erantzuten dio.

N: Bada, bai. Aurrekoaren ildotik, lehen ere esan nizun mesfidantzaz hartzen nuela harako "pertsonala dena politikoa da" esaldi hura, inork bere gain hartzen ez duena, bidenabar esanda. Bestalde, David Cronenbergek esana da artistak ez duela inolako erantzukizun sozialik, eta hori ere gustuko dut. Baduzu erantzunik motibazio gordinena gozamena dela dioenarentzat?

JR: Artistaren lana esperantza bati erantzutea da. Jarrera horrek artista adina alderdi eta ñabardura onartzen ditu, baina, nolanahi ere, artea egin nahi izateko kontzientzia bat erakusten du, erantzukizun eta konpromiso horren arabera bizitzeko halako gogo bat. Asko gozatzen dugu lanaz, prozesu guztiaz eta materialekin dugun harremanaz, baina uste dut "gordin" adjektiboa ez dela oso estimulatzailea eta kontrol faltari eta ezagutza gabeziari buruzko konnotazioak dituela. Artearen helburua transmititzea da, loturak proposatzea, sintonizatzea. "Motibazio gordinena gozamena" dela dioen esaldiak ez du, itxura batean, kontuan hartzen ikuslea, ezta hark desiran barrena sartzeko asmorik erakusten ere. Hau da, piezaren beste aldea gutxiesten du; bestea aintzat hartu gabeko gozamena aldarrikatzen du.

N: Baina ni beste zerbaitez ari nintzen: besteari zu gabe gozatzen uzteaz ari nintzen, haren gozamena ez baldintzatzeaz. Haurrek oso jokaera gordinak erakusten dituzte beren kasa dabiltzanean, elkarri makilaka has daitezke, baina horrek ez du esan nahi haien jokoak barnehartzaileak eta emankorrak ez direnik. Hunkigarri zait Gordillok 84 urtetan duen gazte itxura. Harengandik kitzikatzen nauena ez da haren eskarmentua, inposizio baten ondorio den bere xalotasun usteldu gabe hori baizik. Lehen aldiz ikusi nuenean, lotsatu egin nintzen, hari besarkada bat emateko gogoa etorri baitzitzaidan. Oso oldartsua naiz eta gero beti damutzen naiz. Beraz, disimulatu eta buelta eman nuen.

JR: Ziur naiz Gordillo, egiazki, Benjamin Button dela: 80 urtetan gaztetzen hasi zen. Hipotesi horren arabera, egun 76 bat urte izango ditu. Uste dut badagoela halako erlazio bat, genetika gorabehera, artisten egoera fisikoaren eta lanarekin hartzen duten konpromiso motaren artean. Haren gazte itxura horrekin lotuta egongo dela pentsatzen dut. Bestalde, interesgarria da erreparatzea haren azken aldiko (informalismoko) marrazkien eta pop kutsuko lehen marrazki-pinturen artean suma dezakegun zirrarari. Une horretan, garbi ikus daiteke nola sortzen den haren estiloa, nola doan barneratzen geroago denok ezagutuko dugun hori.

Oharrak

1. Jean Cocteau, *El secreto profesional y otros textos.* Bartzelona: Orbis (Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges), 1987, 32. or.
2. Jorge Oteiza, "De una especie irregular de Diario del escultor (Buenos Aires, 1948-6-19)", in *Existe Dios al noroeste.* Iruña: Pamiela, 1990, 47. or.
3. Hélène Cixous, "El despegue del verdugo", *Poetas en pintura. Escritos sobre arte*. Castelló: Ellago Ediciones, 2010, 40-41. or.

Tiempo con urgencia, risa con espacio, patatas con patatas

Una conversación entre José Ramón Amondarain y Nadia Barkate *

> "Cuando Picasso termina una tela, es hermosa por su fuerza de parecido aun cuando nuestro ojo no enumere los objetos que la motivan. Y es que Picasso, alimentado por los maestros, desbrozando una mayor porción de su territorio, conoce el pobre prestigio del arabesco y la mancha. Lo deja para los decoradores. Cuando mira un grupo de objetos, los digiere y los transporta, poco a poco, hasta un mundo que le es propio, en el que gobierna, jamás borda, jamás perderá de vista su fuerza objetiva. Suprime de este modo la identificación y conserva el parecido de esos objetos, distribuido de acuerdo con otras cifras, pero formando el mismo total. Sustituye lo que engaña al ojo por lo que engaña al espíritu. Su cuadro es un cuadro. Vive solo. Jamás informa sobre algo. Así debe ser el poema (...)."
>
> Jean Cocteau, *El secreto profesional* [1]

N: Hola JR, creo que ayer elegí un sitio un poco cutre, comimos tortilla con ensaladilla, patatas con patatas, espero que aun así haya sido un buen comienzo. Soy muy dispersa, al escucharte se me olvidaba de dónde venía. A ti todo lo que te digo te parece bien, lo pones bastante fácil. Cuando Iñaki Imaz me encargó esta conversación, me dijo que le habían parecido interesantes mis comentarios de tu exposición. Este diálogo tiene que partir de ahí, pero la verdad es que no recuerdo ni una sola palabra de lo que dije.

JR: Mi primera reacción después de leer lo que cuentas sobre el comentario de Iñaki es pensar que quizás hubiera sido más interesante que la entrevista te la hiciera él a ti: al no recordar lo que le dijiste ni apenas la exposición podrías personalizar una alucinación, como si hubieras percibido cosas que no existen, que no estaban. No solemos esperar nada sorprendente o innovador en nuestras propias imágenes; sin embargo, según dicen, las alucinaciones pueden estar llenas de sorpresas, con más detalles y reclamando más atención.

N: Improviso entonces; la alegría es el disfrute de las cosas simples, lo complejo pertenece al drama. En términos de composición el *Guernica* es complejo, salvando las distancias, como el *Gran Vidrio* de Duchamp o tantos otros, un cosmos pero también un ejercicio de empequeñecimiento. Encuentro esto que Oteiza escribió: "Querido Dios mío: quiero dejarte esta pequeña piedra, esta piedra que no había entre todo lo que Tú hiciste: ahora esta pequeña piedra rompe tu soledad, lo único que la rompe como a un gran vidrio en el que dibujaste todos los planetas y todas las especies de chucherías que creaste en el Universo y que fueron incapaces jamás de decirte una sola palabra." [2]

JR: El *Guernica* es un cuadro que me sobrecoge por lo que es, no por sus interpretaciones. Reconozco que quizás me muestre un poco seco en este sentido y desde luego nada sensiblero. Me parece un cuadro muy extraño y muy particular: una especie de fondo que recoge varias imágenes, varias figuras en forma de luz y que recorre prácticamente todo Picasso. A mí me recuerda al

* Esta conversación hace referencia a la exposición *La risa del espacio (Guernica)* de José Ramón Amondarain, comisariada por Daniel Castillejo y exhibida del 25 de noviembre de 2017 al 25 de febrero de 2018 en el Museo San Telmo de Donostia. Nadia Barkate entrevistó a Amondarain en esta misma ciudad durante el mes de mayo de 2018, primero en persona y posteriormente por email.

Lavatorio de Tintoretto; cuadro que también contiene varias escenas independientes sobre un fondo, como se hacía en el dibujo animado clásico. En este sentido, a pesar de que el *Guernica* es un cuadro de gran formato, Picasso se encierra en cada "escena" trabajando en una escala de caballete y por ello se aleja, pese a sus dimensiones, de un trabajo expresionista, y aun siendo un cuadro tremendamente crudo se construye en la necesidad de sus partes. Quizás con lo que dices del *Guernica* te refieras a lo que tiene de clásico en su composición. En el caso del *Gran Vidrio,* Duchamp muestra su idea del trabajo: una experiencia mental. Es un juego de palabras con un significado opaco, sobre un material transparente, algo sinestésico. A Picasso se le puede apreciar desde el tacto; a Cézanne también. No hay muchas obras con las que me haya sentido empequeñecido. Frente al *Guernica* no, pero sí delante de un *dripping* de Pollock, más cercano a la idea de lo sublime.

N: Dijiste que no piensas mucho mientras trabajas. Me gusta algo que Hélène Cixous escribió en *El despegue del verdugo*, sobre un dibujo de Rembrandt: "Pensar siguiendo el arrepentimiento cansa en extremo. Es como si intentara pensar la piel del pensamiento con la piel del pensamiento. Hay que pensar más rápido que sí mismo. (...) El tiempo, el cuerpo son nuestros lentos vehículos, nuestros carros sin ruedas..."[3]

JR: Me gusta saber que no pensamos solos. Nos ayuda a entender que el arte está alejado de posiciones románticas, las que se registraron en nuestra cultura más allá del siglo XIX. Jean-Pierre Garnier Malet nos explica el mecanismo de los pensamientos y cómo utilizar lo mejor posible las intuiciones, instintos y premoniciones. Él insiste en que los pensamientos crean potenciales: iríamos sembrando semillas para que esos pensamientos se conviertan en una realidad. Según el físico francés, vamos emitiendo pensamientos en una determinada "frecuencia"; quien sintonice con esa frecuencia los recibirá. Me recuerda a la teoría sobre la "resonancia mórfica" de Sheldrake: un sistema autoorganizado posee una memoria colectiva a la que contribuyen todos los miembros de la especie a la cual conforman. Cuando miro una publicación con trabajos de otros artistas sostengo una actitud de respeto; al mismo tiempo esas imágenes son precursoras, indicios, pistas. La imagen capta más lejos, hace de radar. Esas imágenes me revelan algo que me pertenece y que no depende de las intenciones del autor ni de las obras que se reflejan; es una trama de visibilidad, por tanto de invisibilidad y cosa de época, como dice Jodorowsky cuando habla de "la capa" que nos cubre, que nos acoge. En cualquier caso el proceso de trabajo no se fundamenta en un pensar, ni siquiera en un discurso, es más un fluir. Yo dejo que todo tipo de información entre en ese flujo. El arte poco tiene que ver con un trabajo de francotirador; los artistas ofrecemos nuestro trabajo pero sobre todo nos hacemos con él, de él.

N: Aunque disfruté, no tengo ninguna imagen clara de ninguno de tus cuadros. Tengo definido el recuerdo de las piezas pequeñas negras, que colgaban, que eran como cositas calcinadas, chistosas y un poco mórbidas. Eran pollas, labios, y una cabeza pequeña.

JR: Lo que guardas es una digestión y entiendo que para ti debe de ser muy higiénico. Yo sin embargo he crecido con amor hacia las imágenes y los objetos, como cosas engastadas. Las piezas colgantes a las que te refieres fueron muy importantes en el proceso de trabajo porque se activaron como un cortocircuito en la trama lineal que estaba desarrollando. Poco antes de centrarme en dicho proyecto tropecé con una imagen que representaba un cúmulo de penes realizados con arcilla. Me cautivaron, resultaron ser amuletos de la antigua Roma. El *fascinum,* amuleto contra la *fascinatio* o hechizo, protegía de la

envidia a quien lo portaba, y entre muchas figuras era un ídolo que se exhibía en ceremonias públicas. Guiado únicamente por un impulso, al día siguiente me dispuse a realizar un pene con óleo.

Según avanzaba el proyecto *La risa del espacio* iba elaborando más penes. Al suspenderlos desde el techo se descentraban; es muy complicado manipular una masa de óleo y calcular su el eje de estabilidad. A una de las piezas le adherí una parte de plomo, desde ese momento acepté esa operación como algo físico, más allá de la representación, y me fui familiarizando con la idea de talismán (término que por cierto proviene del griego *télesma,* un derivado de *telein,* iniciar a alguien en el misterio). Este proceso se extendió hasta el final con más de cien piezas y sobre todo lo que sucedía en el taller: bronces realizados en fundición, piezas de plomo que fundí en el taller, conchas, poliéster, etc.

El falo hizo las veces de un MacGuffin: actuando en distintas capas de representación estableció una compleja relación con lo real, en lo referente a lo temático y en la manera en que contaminaba la visión del resto.

N: Acerca de esa masa de óleo que usas, creo que esa fijación con las mezclas yo la comparto. Hace poco estuve haciendo unos potingues de pigmentos con diferentes aceites y glicerinas para conseguir un barro de grafito que luego usé para dibujar con los dedos. Tengo el estudio hecho un asco después de esto, fue como ensuciar demasiado para cocinar una simple pizza. Seguro que se puede trabajar sin pasar por ahí, pero para mí es necesario tener un contacto íntimo con el material antes de someterlo a formas. Lo cierto es que no sé muy bien por qué lo hago, pero cuando no sé por dónde empezar eso siempre funciona como comienzo.

JR: La receta es bien sencilla y conocida: negro de humo, aceite de linaza y un poco de cera. Tengo la sensación de que esa relación que dices tener con el material indica el tipo de acercamiento que tenemos los artistas hacia lo plástico. La elección del material determina muchas características del proceso y de la obra final. A mí me apasiona utilizar materiales nuevos porque garantizan distanciarte de las inercias y te ves extraño por lo que transcurre. Esa intensidad fuera del cálculo. Y además la torpeza que te ofrece lo desconocido es muy generosa, te sorprende y reafirma el deseo. Lo que describes lo entiendo como un deseo de hacer, muy ligado a la relación que tenemos entre el cerebro y nuestras manos. Ya sabes, acariciar una idea... Tener algo entre las manos es una forma de dibujar.

N: También guardo una percepción de franjas horizontales y verticales dentro de un cuadro, de cosas trabajadas por franjas, como viñetas en las que la acción, en vez de ser recortada y reubicada, ha sido estirada como una cosa elástica, un chicle. Más una sensación de manoseo que de collage; para mí está muy presente esa sensación de manoseo en tu trabajo.

JR: Las bandas horizontales que mencionas corresponden a un cuadro que divide el *Guernica* en catorce bandas y las desordena con la primera finalidad de generar retención en el espectador. No deformé las imágenes que aparecen en las bandas; sin embargo la imagen sí ofrece esa propiedad de elasticidad a la que haces referencia y respondería a la tensión que recibe desde el exterior. En general toda la exposición se desenvuelve desde una idea de lo plástico, no desde lo visual, y desde ahí el manosear pertenece a un trato con lo real.

N: Me dijiste, JR, que también eras obsesivo. Me pregunto en qué momentos de tu trabajo te quedas más trabado, a cuáles vuelves, dónde operan tus escrúpulos o si tienes la sensación (como yo) de que a veces te pones en un lugar de castigo

para trabajar. Qué zonas mantienes ordenadas y cuáles son un caos. No sé si esta apreciación es demasiado subjetiva o si es lamentable hablar de ello.

JR: Pensando en lo obsesivo se me hace presente Gertrude Stein con su libro *Ser norteamericanos*. La escritora repite varias veces las frases en su novela, en un constante empezar; no hay un avance lineal, se detiene el tiempo, se congela en un presente eterno en el que nada ocurre porque todo está ocurriendo. Podemos también pensar en algunas greguerías de Ramón Gómez de la Serna: "Nos desconocemos a nosotros mismos, porque nosotros mismos estamos detrás de nosotros mismos." En mi trabajo de taller es muy extraño que me inmovilice porque desarrollo un sistema que lo impide. En pocas ocasiones pierdo la oportunidad de abordar cualquier impulso, por poco previsto que sea o por muy apartado que esté de lo que me traiga entre manos en ese momento. De tal manera que el taller se llena de cosas, procesos y materiales muy dispares. Esta dinámica provoca computaciones y relaciones inesperadas. Einstein dijo que en el mundo físico no existe simultaneidad alguna sin un observador que la cree.

N: De mantener la práctica y seguir el hilo, la única continuidad que yo observo es la voluntad de ir al estudio cada día, aunque sea para mirar la pared. Después de ser madre no me reconocía haciendo la cosa más sencilla y cotidiana, lo viví como un gran bloqueo que se tradujo en una impotencia desoladora. Cuando acabó pensé que no había aprendido absolutamente nada, lo contrario de alguna fórmula de autoayuda en la que se te convence de que te has fortalecido. Para mí esto fue un misterio, como perder el apetito o que desaparezca el deseo sexual. A veces trabajo con miedo a que vuelva a suceder. Por el momento siempre encuentro, por intervalos, algo que me permite hacer lo siguiente.

JR: Mantener la práctica y seguir el hilo... Nos dedicamos a gestionar el flujo: subrayar, insistir. En la película de los Coen *El hombre que nunca estuvo allí* la mirada del protagonista revela la dificultad de una visión interior; una constante voz en *off* dice frases como: "Hay veces que cuanto más observas menos comprendes", una interrogación de la imagen sobre sí misma. Parece que estamos abocados a llegar siempre tarde. Pero tú te refieres al instante y al presente, a la experiencia más que a la representación.

N: Sí, me refiero a eso, pero también me desdoblo mucho. Si miro como espectadora, ahí fuera veo temas que fagocitan mis temas. Formas de hacer y clichés locales que me producen rechazo y a la vez mucha curiosidad; y dentro de cada paquete (arte chorra, arte serio, arte aburrido...) algo susceptible de ser alienado. Para mí no son más que excusas, una convención también del arte, que te recuerda que no eres libre. Si vuelvo a doblarme, me parece injusto el desvío de estas cuestiones que nada tienen que ver con la principal, que entiendo que es practicar defendiendo el espacio del arte. No es nada sencillo reducirse a esto, es un compromiso con otra cosa, que luego lloramos porque nos falta. Yo siento que hay que hacer un esfuerzo muy grande por resistir en el tiesto... Que hay que cuidarse mucho, que hay que ser muy recta. Veo en tu actitud y en tu sonrisa que esto es algo que tú has conseguido y, JR, me gustaría que des de fumar de eso...

JR: Los bailarines saben que hay que asegurarse sobre un punto estable para girar todo lo que da. Entiendo lo que dices como una manera de tratar tu propio deseo, de intuirlo y verte en él. Parece que sospechas de lo que es, en favor de lo que debe ser, como cosa del deseo; y desde ahí sería profundamente subversivo el no querer expresar nada. Régis Debray dice que ya no idolatramos las obras sino a los artistas. Que cuando la obra se cierra sobre sí

Vista parcial de la exposición

Sin título, 2017. Óleo. 16,5 x 13 x 24,5 cm
Sin título (dibujo de luz), 2017. Fotografía. 30,5 x 40 cm

misma el artista se convierte en un jeroglífico ambulante. Como al legionario el honor, al artista el saber se le supone, aunque a menudo encuentro el panorama artístico entre unos parámetros extremadamente "significamentosos", ofreciéndonos lo visual que ilustra e identifica pero no muestra. Deslizarse entre los distintos "paquetes" a los que te refieres es inevitable; estamos hechos y nos hacemos de porciones y pertenecen a la dinámica del deseo. En este sentido cada artista tiene una técnica para ajustarse. A mi parecer, cuanto más curiosidad y menos estrategia contenga el trabajo del artista, más intenso será. Supongo que eso refleja mi sonrisa.

N: Seguro que sí; en este caso te hablo de mi deseo refiriéndose al tuyo, también de decisiones paralelas a una forma de hacer semiautomática que no te puedo explicar sin torpeza. Me aproximo a describirlo así: que a fuerza de intentarlo pienso que todo ha sucedido como por accidente.

JR: Siempre he trabajado desde una posición honesta y de alguna manera todo mi trabajo tiene un sitio en mí, incluso las obras que pueda detestar con el paso de los años. No me preocupa ni concedo apenas atención a ningún desvío o extrañeza por el hecho de poder delatar inseguridad o una equívoca falta de rigor. De hecho, en cualquier artista, me interesan especialmente las rarezas, todo lo que responda a impensables computaciones. El proceso de trabajo es muy complejo e indeterminado. Así que desde el taller, la incertidumbre, la disponibilidad, la atención, la curiosidad... —junto con ciertos tipos de conocimiento, emociones, sensaciones, etc.— generan a mi entender acontecimientos y obras que en el mejor de los casos no pueden predecirse; o sea, una especie de accidentes. Después de eso, un té verde y a descansar: verde cuerpo, verde hambre... Hay una inmensa variedad de verdes.

N: Ya que acabas con un poema, te diré que he llegado a pensar que la poesía está más exenta de complejos que el arte. Se le puede dar la vuelta. Por ejemplo, es curioso que Cocteau diga de Picasso: "Su cuadro es un cuadro. Vive solo. Jamás informa sobre algo. Así debe ser el poema (...)." Mi conclusión fue que habías digerido a Picasso más que homenajearlo, y no sé quién ha salido perdiendo, si tú o tu estómago. Sabemos que Picasso no estaba presente.

JR: No considero que el arte tenga ningún complejo. Una exposición muestra lo que somos. Nos desnudamos mostrando lo que somos, lo que nos falta, lo que deseamos, lo que no, etc.

N: ¿Entonces son mis complejos? Poema y pintura, ambas cosas reciben muy poca atención, pero matizando: al primero lo veo menos servil, ¿quizá más minoritario? Creo que abre una gran puerta de representación partiendo de una economía extrema. Precariedad que en nuestro terreno es paradójica, salvo en la deuda que supone ser artista. Me molesta que nuestra vulnerabilidad se presente en muchos casos como un ejemplo de modestia. Aquí sigo mirando hacia otro lado, como dices tú, por necesidad.

JR: Dedicarse al arte no tiene ningún sentido si no es desde la necesidad, desde cierta urgencia; el resto responde a la percepción que tiene nuestra cultura de lo que es un artista: sus derechos y obligaciones.

N: Pues sí. En la línea de lo anterior, te dije que desconfiaba de la frase "lo personal es lo político" (de la que vimos que nadie se responsabiliza). También me gusta que David Cronenberg dijera que el artista no tiene ninguna responsabilidad social. ¿Tienes alguna respuesta al disfrute como motivación bruta?

JR: El trabajo del artista responde a una esperanza. Esta predisposición acepta tantos aspectos y matices como artistas podamos encontrar, pero en cualquier caso hay una conciencia de querer hacer arte, de vivir bajo esa responsabilidad y ese compromiso. Disfrutamos mucho del hacer, de todo el proceso y del contacto con los distintos materiales, pero entiendo que el adjetivo "bruta" no es muy estimulante y nos ofrece connotaciones referidas a la falta de control y conocimientos... El arte requiere transmitir, proponer vínculos, sintonizar. "Disfrutar como motivación bruta" no parece tener en cuenta al espectador, ni pretender calar en su deseo. En definitiva, desconsidera la otra cara de la pieza; es disfrutar sin el otro.

N: Pero yo me refería más bien a dejarle disfrutar sin ti, es decir, a no condicionar su disfrute. Los niños tienen formas muy brutas cuando están solos, que se aticen con un palo no impide que sus juegos sean muy inclusivos y generosos. Me emociona mucho el aire juvenil de Gordillo, a sus 84 años. No es su experiencia, sino una inocencia incorrupta como resultado de una imposición, lo que me pone. Cuando lo vi en persona me dio vergüenza, porque lo que me salía era darle un abrazo. Soy muy impulsiva y luego siempre me arrepiento, así que me giré disimulando.

JR: Estoy seguro de que Gordillo en realidad es Benjamin Button, que a los 80 años comenzó a rejuvenecer. Según esta hipótesis en la actualidad debe tener 76 años. Creo que hay una relación entre el estado físico de los artistas, más allá de la genética, y el tipo de compromiso que establecen con su trabajo. Supongo que su tono juvenil, al que haces referencia, tiene que ver con esto. Por otro lado es muy interesante advertir la vibración que podemos encontrar entre los dibujos de su última época correspondiente al informalismo y los primeros dibujos-pinturas con un aroma pop. En ese momento se puede ver cómo surge su estilo, cómo va calando lo que más tarde todos reconoceremos.

NOTAS

1. Jean Cocteau, *El secreto profesional y otros textos.* Barcelona: Orbis (Biblioteca Personal Jorge Luis Borges), 1987, p. 32.

2. Jorge Oteiza, "De una especie irregular de Diario del escultor (Buenos Aires 19-6-48)", en *Existe Dios al noroeste.* Pamplona: Pamiela, 1990, p. 47.

3. Hélène Cixous, "El despegue del verdugo", *Poetas en pintura. Escritos sobre arte*. Castellón: Ellago Ediciones, 2010, pp. 40-41.

ALKOLEA BEACH

Alkolea Beach arte-jarduerak ezagutarazteko eta, hedaduraz, ikaskuntza esperimentalerako espazio bat izan da, hiru artistaren ekimenez sortua. Hona hemen artistok: **Sandra Cuesta, Larraitz Torres** eta **Amaia Urra**.

Alkolea Beachen programak itxura hartu zuen gure arte-jardunbideen garapenean sortutako eztabaidetan oinarrituta eta egiteko beste bide batzuekin bateratzearen ondorioz.

Erakusketa bere aldaera guztietan ulertuta, metodologiak erlazionatu ditugu, praktikaren bidez prozesu artistikoak nola gauzatzen diren aztertzeko.

Egia auzoko (Donostia) Alkolea kalexkako 1ean kokatua, Alkolea Beachek 2017ko martxotik 2018ko martxora bitartean funtzionatu du, orduan itxi baitziren esparrua zein proiektua[1].

http://alkoleabeach.hotglue.me

Amaia: eremuak-etik testu bat idaztea proposatu digute, nolabait esperientzia honen lekuko izan dadin.

Sandra: Alkolea Beach guk hirurok dauzkagun hainbat behar ezberdinen ondorioz sortu da. Desberdintasun horiek programaren atalak markatu dituzte, proiektuak iraun duen urtean zehar proposatutako jardueren egutegian tartekatu ditugunak. Halaber, hutsuneetan, lan-esperientziak partekatu ditugun urteetan sortutako interes-multzo bat jartzen dute agerian (ikus Mugatxoan).

Amaia: Elkarrekin lan egiteko modurik onena bakoitzak independentzia-maila handia izatea zela erabaki genuen. Bakoitzak programa bat proposatuz, proposamen desberdinek elkar gurutzatuko zutela jakinda.

Larraitz: Nire ustez, Alkolea Beach gure artean, gure proposamenen artean eta, beraz, haietan sartzen zen jendearen artean marruskadurak sortzeko prozesu bat izan da. Nire kasuan, oso gustuko ditudan gauzak ikusi, egin eta partekatzeko beharraren ondorioz sortu da programazioa.

Amaia: Proiektua tokiko testuinguruari zerbait desberdina ematen saiatzen zen, egitura bizkor batetik; izan ere, egitura horrek nolabaiteko inprobisaziorako aukera eman eta, praktikatik, hurbilketa baten alde egiten zuen. Gure lehentasunetako bat zen, egoera ezegonkorra izan arren, artistek ahalik eta lan-baldintzarik onenak izatea eta guk haiei ordaindu ahal izatea.

Sandra: Berez, iraganean hitz egitea pisu bat da. Izan zen. Nire ustez, proiektua ondoen azaltzeko, zehazki egin genuenari buruz hitz egin beharko dugu. Orain iraganean mintzatuz, Alkolea Beachen burututako programaren zati bat aipatuko dut. Gunea hirurok kudeatzen genuen eta erakusketa, lan eta ikerketa eremu bat aurrera eramateko behar diren zeregin guztietan inplikatuak ginen.

1.Alkolea Beach partzialki autofinantzatutako proiektua izan da, eta hauen laguntza jaso du: eremuak, Eusko Jaurlaritza eta Susperka (Gipuzkoako Foru Aldundia).

SANDRA CUESTA
LÍNEA IMAGINARIA

Programa horretan, hainbat erakusketa egin ziren, eta, bakoitzean, beste artista baten proposamena gurutzatzen zen, egun bateko esku-hartze gisa.

Erakusketa bakoitza modu irekian lantzen zen, muntaiaren ondorengo egunetan gerta zitezkeen aldaketak onartze aldera. Beste artista batek egin behar zuen esku-hartzeak (tailerra, kontzertua, bideoa…) materialean hasieran ezarritako ordena aldatzen zuen. "Izan ahal izatea" zen abiapuntua, muntaia ideia gisa irekitako aukerak. Hasiera batean ezezagun gisa proposatzen zen horrek materialen kohesio bat sortzen zuen, eta haien artean beste begirada batzuk sorrarazten zituen.

LEHIOR BILBAO

Aldi baterako geruzak entzuteko aukera ematen du, eta, horrenbestez, formaren nozioa hasiera-hasieratik hartzeko, berak ibilbide hori etetea erabakitzen duen arte. Desioaren produkzioa gelditu egiten da, eta, baietz, hala izango dela dirudien leku batean jartzen da, baina gelditu egiten da. Dantza ez da osatzen, baldin eta entzun duzunetik abiatuta proiektatzen ez baduzu.

Keinua, haren kasuan musika egitean, denbora jarraituan hartzen diren erabakiek baldintzatzen dute. Kontzentrazioko denbora da.

Lehiorren abestietan, nola egiten ari diren entzuten eta ikusten duzu. Egiteak dena xedatzen du, eta erabakiak hor daude, ezkutuan.

JORGE NÚÑEZ

Dagoeneko grabatutako baseek ehundurak argitzen dituzte eta ahotsa atera eta mikroan esateko keinuaren bidez irekitzen dituzte ere.

Plastikoki ekoiztea erabaki duen irudian. Izaki bat, forma bereizgarria ez duena, eta berak sortzen duen soinuaren gainean jartzen dena.

Orainaldi oso bat. Artikulazioa beti hor, gure aurrean. Keinua agertu egiten da; esatean egiten da. Horrela, freskoa eta ilundua.

JOSEBA ESKUBI

Trazuari zuzenean egiteko modu bat aplikatzen diozu. Bertan, esku hartutako iturriak identifikatzen dira, non irudia gorputzean eraldatua den eta eskultura bat beste erregistro batean agertzen den. Objektuetan hartzen duzu esku, ezagututako berberaren beste pertzepzio bat agertu arte.

Irudi guztien artean zuzeneko kontaktu bat egon dadin saiatu naiz, narratiba posiblea erlazio- eta talka-sare horren ondorioz gainezka egitea eragiten duen ikusmen-fluxu bat egon dadin.

Irudi-sail horien formatu txikiak entziklopedikoa den zerbaiten gisa funtzionatzen du, irudi bakoitzak bere ondokoa indartzen duen irudizko hiztegi baten gisa.

Esku hartutako argazkietan, paradoxa bat gertatzen da: forma piktoriko hori testuinguru erreal batean txertatzen da, pintzelkada dokumentuan txertatu eta logika bisual horren zati bihurtzen da.

Metaketa zure metodologian. Gehiegikeria, irudien ordena. Edizio amaigabea, eta gailuaren mugek egon behar dute, nahiz eta lanak eskatu ez.

Txakurraren irudi alderantzikatu hori forma huts bihurtzen da; hankak lerroak dira, ahoa zulo bat… Definizioa galdu arte jariatu eta modelatzen diren masak.

Irudien izaera eskultoriko horrek haien posizioa indartzen du atzealdearen kontra. Keinu piktorikoak masak eraiki eta arautzen ditu, guztia "benetakoa" dela irudi izateko.

JULEN ALBERDI

Sandra: Nondik abiatzen zara irudi bat eratzeko?

Julen: Ia beti, beste gauza batetik abiatzen naiz. Oso aitzakia lauso bat bilatzen dut, neure buruan ustez behar dudan horretara eramango nauen zerbait aurkitzeko beste irudi batean. Gero, horri bueltak ematea da kontua.

S: Aurretik zehaztuta dago irudi horrek izango duen formatua, edo pixkanaka asmatzen duzu?

J: Erabat eraldatzen da, zati bat izatea baita haren zeregina; haren zeregina beste pieza batzuetan dago oinarrituta, eta hura ere joko horren zati bat da. Eta, hortaz, formatuak ere aldatzeko joera du. Ohikoena izaten da formatua zenbait aldiz aldatzea paperetik ordenagailura, eta alderantziz, horrek berekin duen guztiarekin, eta sortzen dituen konpresio eta gorabeheretatik probetxua ateratzea.

S: Irudiaren azpitestutzat har daitekeen kontakizun modukoren batera jotzen duzu?

J: Uste dut hori geroago sortzen dela, edo pieza-joko horren emaitza anekdotiko gisa. Baina ez dut aitzakia gisa erabiltzen.

2# Joseba Eskubiren *Ello es esto* erakusketaren irudia.

3# Julen Alberdiren erakusketa: *EE*

5# Íñigo Pastrana: esku-hartzea EE erakusketan (https://www.youtube.com/watch?v=65QcYSJiJYU)

LARRAITZ TORRES

PROGRAMA ANALFABETO ETA ESTO PEGA CON…

Nire lanerako zenbait jardunbide probatu, partekatu eta gainjartzeaz gain, Alkolea Beach *Programa Analfabeto* proiektua haritzeko aukera izan da, eta beste proiektu batzuk hasteko, hala nola *Esto pega con…*

Programa Analfabeto musika jotzeko praktikaren bidez aktibatu da[2], baita zenbait erakusketaren eta bi argitalpenen[3] bidez ere (eremuak-ek 2016an eta 2017an finantzatutako bi aldizkari). (http://analphabet.hotglue.me)

Alkolea Beachen, honekin hasi nintzen:

Marrazkiak: Estanis Comella. Zuntzak: Jorge Satorre. Argazkiak eta eskulturak: Sandra Cuesta

1. Erakusketa

Eta **hitzaldiak,** erakusketari hasiera emateko:

Valeria Graziano: "Learning to Talk Back" (*Publicación Analfabeta* 1eko testua, 2016):

> *Etengabe gomendatzen digute: irakurtzea ona da. Baina zer gertatzen da helburuen ordez baliabideak lehenesten ari bagara? […] Beste modu batean esperimentatu ahal izateko bide bat izan daiteke irakurketa, hots, ikasteko, baina irakatsia izan gabe ikasteko, eta horregatik handitu daiteke irakurleek irakurketarekiko sentitzen duten plazera?*

Oier Etxeberria: "Canon X" (*Publicación Analfabeta* 2ko testua, 2017):

> *... beharrezkoa izan zen ondorio bat lortzeko asmoa zeinen alferrikakoa izan zitekeen argitzea. Korapilo bat egiteko zerbait harrapatzea zen helburua, probetxuzko batasun bat egitea edo zehaztugabea zen beste bat desegitea. Azken finean, X-ren (goiko eta beheko munduen komunikazioaren zeinua) inguruko gorabehera horiek guztiak infraarintasunera hurbiltzeko saiakerak baino ez ziren, hitzek astintzean euren nukleo semantikotik askatzen duten horretara hurbiltzeko…*

Eta **Analphabet Orchestra**ren saioak, erakusketaren hasiera-egunean. Eta, halaber, ostiralero, erakusketak iraun zuen hilabetean, erakusketa egiten genituen soinuformekin erlazionatzeko ariketa egiten genuen batera.

Hilean saio bat egingo zuen ikasketa-talde bat proposatu zen: ikasteko desio bat, guztiona, *Publicación Analfabeta* 2an oraindik argitaratu gabeko testuak irakurtzea eta elkarrekin jotzea aitzakia gisa hartuta.

> *Aste honetan, Julia Morandeirarena amaitu eta abesti batzuk jotzen jarraituko dugu.*
>
> *Gainera, argitalpenaren zuen kopia izan dezakezue! Urtarrilaren 17an, asteazkena, 18:00etan, Alkolea Beachen.*

Orkestraren parametroak aldatu beharra zegoen, baina baita harreman-dinamiketan jarraitu beharra ere, eta,

ondorioz, ***Esto pega con…*** sortu zen. Zinema-programa bat zen, bi objektu —filmeko bat eta beste mota bateko beste bat— erlazionatzen zituena. Haren helburua jatorri desberdineko materialen arteko erlazioak aktibatze hutsa zen, eta aldaketak, interpretazio libreak eta itxuraz desberdinak diren elementuak aldarrikatzea, batzuetan abiapuntu gisa, eta beste batzuetan amaiera gisa. (https://estopegacon.hotglue.me/)

Saioetara gonbidatutakoak:

Jorge Núñez eta Loty Negarti
Elba Martínez eta Joxe Caballero
Maite Caballero eta Tamara García
Itzi Orbegozo eta Ander Sagastiberri

> *Baietz, zinemaldia hasi dela, eta, horrela, nahi gabe, Alkolea Beachen ere zinema emango dugu! Gaur, 19:30ean… —bi artista hauek izugarri gustatzen zaizkigu!!!!!—Maite Caballero Arrieta eta Tamara García (2017ko abuztua)*

Encuentro de objetos analfabetos beste programa analfabeto bat izan zen. Hartan, beste erakusketa bat eta beste zenbait hitzaldi egon ziren, eta *Publicación Analfabeta* 2ren aurkezpena egin zen. Izenburu hori jarri behar izan nuen, arte-objektuaren, ahozko objektuaren (hitzaldiak) eta dj saioaren (beste objektu bat) arteko erlazioa errazagoa izan zedin.

1. jardunaldia

Hitzaldiak:

Jeleton taldea. Seta bitan zatituta zegoen: alde batean, mahai bat eta proiektagailu bat, hitzaldirako, eta, bestea, anpli bat eta gitarra bat, zenbait abesti jotzeko. Taroteko kartak eta karta bakoitzari eskainitako joten errepertorioa (gitarra elektrikoz joak).

Andrea Rodrigo. Julia Morandeiraren izenean etorri zen, La Escuelita de CA2M proiektuko parte-hartzaile gisa, hezkuntza-proiektuaren ikuspegiari edo erakunde batean ikasteko dauden beste modu/egoera horiei buruz mintzatzeko.

2. jardunaldia

Fabro Tranchida eta **Dante Litvak** (**Torrecuadra y los Picoletos**) artisten erakusketa. Egungo punk-panoramak, skatea eta komiki-itxura handiko marrazkiak uztartzen dituzte, arte-testuinguru batean.

Palabra #2 aldizkariaren aurkezpena. Gaur egungo euskal testuinguruko grafitien eta grafitiak egiteko erabiltzen diren arkitekturen bilduma.

Inaugurazioa girotzeko, dj Purasangre Babyk (aka Mesiasdeloschavales) saio bat eskaini zuen; hain zuzen, haren lehen saio publikoa izan zen.

> *Hona hemen dj purasangre babyk (aka mesiasdeloschavales) girotutako jaiaren zatitxo bat. Une hartan, lola floresen abesti batetik cumbia batera aldatzen ari zen* (2017ko azaroa)

2.Ezagunak edo *mainstream* diren abestiak jotzea, jotzen jakin gabe. Pertsona bakoitzak, taldearekin eta aurikularren bidez, abesti bera entzuten du, eta, aldi berean, "kopiatzen" saiatzen da. Praktika horretan oinarritzen da; inork ezin ditu kantuak ikasten, ezta instrumentuak jotzen ere, eta aurreko pauso horretan geratzen da beti. (http://analphabet.hotglue.me)

3.*Publicación Analfabeta* 1 eta 2. Salmenta- edo kontsulta-puntuak: Kaxilda (Donostia), Ubik-Tabakalera (Donostia), Anti (Bilbo), CA2M (Mostoles), La Canibal (Bartzelona) eta Section 7 (Paris).

Jeleton

AMAIA URRA
GRAMÁTICA COMPARADA

Ez nuen inoiz pentsatu beste artista batzuei euren lana erakusteko gonbidapena egiten dutenen lekuan jartzea. Erronka polita zela pentsatu nuen.

Programaren izenburua *Grammaire étrangère* (Gramatika atzerritarra) Grand Magasin bikote frantsesaren poesia-errezitaldiaren aipamen bat da. Hartan, bi artista haiek euren ama-hizkuntzaz autodidaktak bezala jabetzea proposatzen zuten, hura atzerrian dabiltzanen gisa ezagutuz.

Gramatika konparatuak hizkuntza batzuen arteko antzekotasunak, erlazioak eta eragina aztertzen ditu; ildo horretan, gauzak ikusteko, egiteko eta jorratzeko modu desberdinak alderatzeko interesak sorrarazi zuen *Gramática comparada* proiektua. Artista bakoitzari erakusketa bat egitea proposatu zitzaion, eta prozesu bat edo egiteko modu bat partekatzeko lansaio bat egitea eskaini ere bai. Aitzakia eta lotura gisa, artista bakoitzak hizkuntzarekin (idazketa, ahozkotasuna…) eta/edo musikarekin (hizkuntzatzat hartua) zuen harremana hartu zen.

Bakoitzak proposamen berezi bat egin zuen, eta gauzak itxura hartzen hasi ziren.

Taldean konposatzea dibertigarria izan zen, bai eta, praktikaren bidez, "musika" deritzogun hori sortzeko/kontsumitzeko moduei buruz galdetzea ere, **Rafael Martínez del Pozok** proposatutako *Protomusika Saioak* ekitaldiak iraun zuen astean. Astearen amaieran, galdera horiek euren horretan jarraitu zuten AATigrek argirik eta anplifikaziorik gabe emandako kontzertuan.

Protomusika Saioak. Rafael Martínez del Pozo

Alejandra Pombok prozesu baten hasiera aurkeztu zuen. Prozesu horretan, bere filmak azaldu zituen testu-irakurketen, zuzeneko esku-hartzeen eta abarren bidez. Esperientzia horrek zenbait elementuz jabetzeko balio izan zion, aurrera egiten jarraitzeko.

Gertatu ez zen gauza bat: artista bati ez zitzaion bere lanaz hitz egitea interesatzen, lanaren beraren bidez ez bazen. Hori dela eta, nire proposamena zalantzan jartzen hasi nintzen. Ez du sistemak eskatzen duen artista diskurtsiboaren tipologian sartu nahi, eta harekin bat nator horretan, baina "lan-tresnak" partekatzea interesatzen zait.

Lan-tresnak partekatzeari dagokionez: gustuko dut nola idazten duen **Oier Iruretagoienak** bere lanari buruz, azalpenik eman gabe. Bere lanean eskultura eta soinua bereizten ote zituen jakin nahi nuen. Haren erantzuna *Jotzen gaituen musika II* izan zen, Alkoleako beiratean egin zuen esku-hartze bat; kaletik soilik entzun zitekeen, barruko eremua ia hutsik utzita. Ondoren, soinuaren fisikotasunean eta hark guri eragiteko moduan oinarritutako beste esperientzia batzuei buruzko irakurketa bat egin zen.

Olatz Otalorak, Oierrekin batera programazioan zegoenak, proiekzio bat eginez erantzun zion hutsaren aldeko apustu horri; 18 metrora egin zuen, aretoaren beste aldean. Atzealdeko horma gainezkatuz, eremua

handitu zuen eta Casablancako ikastetxe batera eraman gintuen. Olatzen ordu-erdiko saio hark interesa eta jakin-mina piztu zizkidan, material heterogeneoak nahasteko eta haietan zirkuitulaburrak sortzeko moduagatik: musika, irudiak, grabazioak eta haren ahotsa zuzenean, hausnarketak, poesia eta bizipenak erabiliz.

Agian, *Gramática* eta Alkolea izan diren saiakera ondoen laburbiltzen duena Egiako bizilaguna den Andrés Viturroren marrazki hori izan da. Idaztea interesatzen zitzaion, eta bat egin zuen **Gema Intxaustik** proposatutako tailerrean sortu zen lan-dinamika biziarekin. Baldintza bat izan zen abiapuntua: zenbait museotako informazio-paneletako esaldi-zerrendak jorratzea. Banaka nahiz taldean egin genuen lan, hilabetean, lau larunbatetan.

> *Zerbait pentsatu dut marrazkiaren eta idazketaren artean. Elkarrekin emandako denboraz gozatu dut.* [...]*Larunbat arratsaldean artetzat hartzen denari buruz hitz egin genuenari dagokionez, Wikipedian begiratu dut, eta beste leku interesgarriago batean; estekak bidaltzen dizkizuet.* [...] – Andrés Viturro

Topaketa horietan sortutako materiala erabiliz, erakusketa kolektibo bat antolatu genuen Alkolea Beachen, honako hauekin: **Unai Ruiz Ameztoy, Arantza Orbegozo, Saioa Martín Telletxea, Beatriz Setién, Sandra Cuesta Aizkorbe, Andrés Viturro, Olatz Otalora, Amaia Urra, Elisabeth Domínguez Ran, Gema Intxausti eta Mariel Salaberry.**

Saioa Martin Telletxeak itxi zuen programa, hitzaldi batekin. Hartan, Temple Grandin-ek animalien, gizakien eta autisten pertzepzioa alderatzeko egindako ikerketetatik abiatuta, azaldu zuen zer beharrezkoa den mundua sentitzeko, pentsatzeko eta hautemateko mota guztiak aintzat hartzea. Pertsona neurotipikoen pentsamendu arrazionala orokortzailea eta abstraktua da, eta aldez aurretik pentsatutako ideiak ditu; hori dela eta, askotan, ez dira aurrean dutenaz ohartzen.

Temple Grandinek hau esaten du: "*To understand animals, autism, and art requires getting away from verbal language*"[4].

4. "Animaliak, autismoa eta artea ulertzeko, hitzezko hizkuntzatik urrundu beharra dago".

Alkolea Beach

Alkolea Beach ha sido un espacio de visibilización de prácticas artísticas y, por extensión, de aprendizaje experimental, creado por iniciativa de tres artistas: **Sandra Cuesta, Larraitz Torres** y **Amaia Urra**.

El programa tomó forma a partir de los cuestionamientos generados en el desarrollo de nuestras prácticas artísticas y de la puesta en común con otros modos de hacer.

Entendiendo la exposición en todas sus variantes posibles, hemos compartido la puesta en relación de metodologías con el objetivo de analizar, a través de la práctica, diferentes materializaciones de procesos artísticos.

Situado en el pasaje Alkolea 1, en el barrio de Egia (Donostia), Alkolea Beach ha funcionado entre marzo de 2017 y marzo de 2018, cuando se cierran tanto el espacio como el proyecto.[1]

http://alkoleabeach.hotglue.me

Amaia: Desde eremuak nos plantean escribir un texto que sea de alguna manera testigo de esta experiencia.

Sandra: Alkolea Beach surge de diferentes necesidades compartidas entre nosotras. Esas diferencias marcan las partes del programa que hemos intercalado a lo largo del calendario de actividades planteadas durante el año que duró el proyecto. También dejan ver en los huecos cierta idea de conjunto de intereses originados en los años en que hemos compartido experiencias de trabajo (ver Mugatxoan).

Amaia: Decidimos que la mejor manera de trabajar juntas era manteniendo un alto grado de independencia. Proponiendo cada una un programa, sabiendo que se producirían cruces entre las diferentes propuestas.

Larraitz: Entiendo la fase de Alkolea Beach como un proceso de abrir roces entre nosotras, entre nuestras propuestas y con ello entre la gente que se incluía en estas. En mi caso la programación ha venido por una necesidad de ver cosas que me apasionan, de hacerlas y compartirlas.

Amaia: El proyecto intentaba aportar algo distinto al contexto local, desde una estructura ágil que permitía cierto grado de improvisación y apostaba por un acercamiento desde la práctica. Una de nuestras prioridades era que, aun siendo precaria la situación, los artistas tuviesen las mejores condiciones de trabajo posibles y pudiéramos remunerarles.

Sandra: Hablar en pasado ya es un peso. Fue. Pienso que como mejor se verá reflejado el proyecto es hablando de lo que hicimos concretamente. Hablando en pasado ahora, señalo parte del programa llevado a cabo en Alkolea Beach, espacio gestionado por las tres, implicándonos en todas las tareas que requiere llevar adelante un espacio de exposición, de trabajo y de estudio.

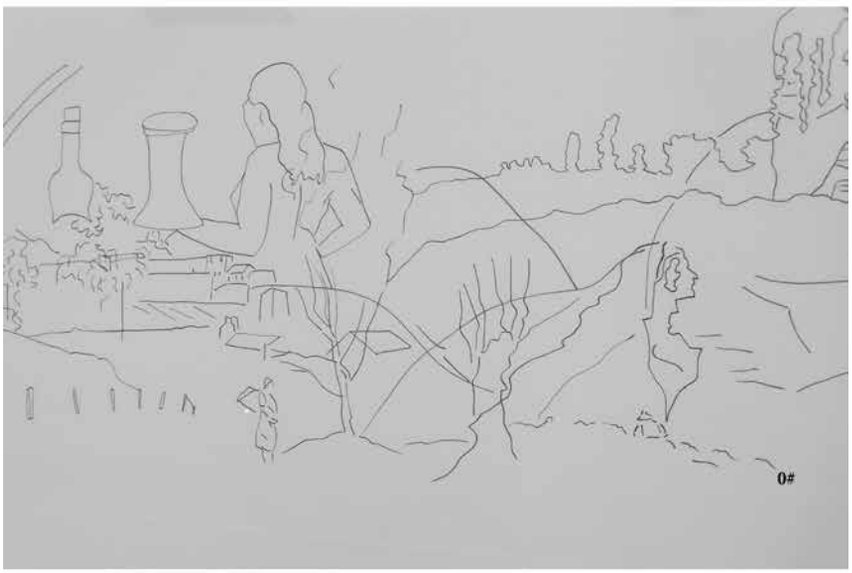
1. Alkolea Beach ha sido un proyecto parcialmente autofinanciado y que ha contado con el apoyo de eremuak, Gobierno Vasco/Eusko Jaurlaritza, y Susperka, Diputación Foral de Gipuzkoa.

Fue un programa donde se formalizaron diferentes exposiciones en las que se cruzaba la propuesta de otro artista como intervención de un día.

Cada exposición se trabajaba de forma abierta a los cambios que pudieran darse en los días posteriores al montaje. Una intervención futura de otro artista (en forma de taller, concierto, vídeo) venía a alterar el orden del material tal como se había establecido. Se partía del "poder ser", de las posibilidades abiertas como idea de montaje. Esto que en un principio se planteaba como una incógnita producía una cohesión de los materiales y articulaba otras miradas entre ellos.

LEHIOR BILBAO

Posibilita escuchar capas temporales, y así tomar desde su inicio la noción de la forma, hasta que él decide cortar ese recorrido. La producción de deseo se detiene y se coloca en un lugar donde parece que sí, que va a ser, pero se para. El baile no se completa más que si lo proyectas a partir de lo que ya has escuchado.



El gesto, en su caso al hacer la música, está determinado por las decisiones de tiempo en continuidad. Es un tiempo en concentración.

En las canciones de Lehior escuchas y ves cómo se van haciendo. El hacer es lo que todo lo determina y las decisiones están ahí ocultas.

JORGE NÚÑEZ

Bases ya grabadas aclaran texturas y las abren también a través del gesto que requiere sacar la voz y decirla al micro.

Lo plástico en la imagen que ha decidido producir. Un ser del que no distingues bien la forma y que se solapa al sonido que ya él mismo genera.

Un presente total. La articulación siempre ahí, delante de nosotras. El gesto aparece; al decirlo se hace. Así, fresco y oscurecido.

JOSEBA ESKUBI

Aplicas un modo de hacer directo al trazo, donde se identifican las fuentes intervenidas, donde la imagen es transformada en cuerpo y ya se presenta una escultura en otro registro. Objetos en los que intervienes hasta aparecer una percepción otra de lo mismo que se ha reconocido.

He tratado de que haya un contacto directo entre todas las imágenes, un flujo visual donde la posible narrativa quede desbordada por esa red de relaciones y choques.

El pequeño formato de estas series funciona como algo enciclopédico, un diccionario imaginario donde cada imagen se refuerza con su contigua.

En las fotografías intervenidas se produce la paradoja de que esa forma pictórica se incrusta en un contexto real, la pincelada es incorporada al documento y pasa a formar parte de esa lógica visual.

La acumulación en tu metodología. El exceso, el orden de las imágenes. Una edición interminable y los límites del dispositivo tienen que estar, aunque el trabajo no lo pida.

Esta imagen invertida del perro se convierte en pura forma, las patas son líneas, la boca un agujero… Masas que fluyen y se modelan hasta que pierden su definición.

Ese carácter escultórico de las figuras intensifica su posición contra el fondo. El gesto pictórico construye y regula las masas para que todo parezca "real".

JULEN ALBERDI

Sandra: ¿De dónde partes para construir una imagen?

Julen: Casi siempre parto de otra cosa. Busco una excusa muy vaga para encontrar algo en otra imagen que me lleve a lo que en mi cabeza creo que necesito. Luego es cuestión de darle vueltas.

S: ¿El formato que va a tener esa imagen viene ya dado o lo vas descubriendo?

J: Se transforma totalmente porque tiene el papel de ser un fragmento; funciona como parte de un juego en el que su papel está fundamentado por otras piezas. Y, por lo tanto, el formato también tiende a cambiar. Lo más común es que el formato vaya cambiando varias veces del papel al ordenador y viceversa, con todo lo que implica, y sacando provecho de las compresiones y accidentes que genera.

S: ¿Recurres a una especie de relato que podría ser contado como subtexto de la imagen?

J: Creo que eso más bien se genera después o como algo anecdótico resultado de ese juego de piezas. Pero no lo utilizo como pretexto.

0# Dibujo realizado durante la exposición de Lehior Bilbao en la que el dispositivo cambiaba cada día.
EL TIEMPO ES UNA ESFERA
NO TENGO MIEDO AL FINAL, PORQUE
NO TENGO COMIENZO, PORQUE
EL TIEMPO ES UNA ESFERA

1# Niebla Fascista presenta su nuevo disco, *Nevermind*, en el que se sumerge en la estructura del maravilloso disco de Nirvana y lo rellena de canciones *swimming pool* en el grunge más hermoso de su habitación soleada [#emo #techno #dreampop #lo-fi #grunge]. Producido, mezclado y masterizado por Agnès Pe. Voces y midis por Jorge Núñez. Con la colaboración de Nirvana, Claudia Rebeca Lorenzo, $DVore, Bricomaniac, NOFX, Elias e Ignacio, Blink 182 y Al Karpenter.

Exposición de Jorge Núñez "Temple of Doom"…Durante el proceso de TEMPLE OF DOOM se entrelazaron el dibujo y el vídeo confinándose en una potencia de lo fantástico. Grabar vídeo en medio de la noche y dibujar a pleno día dieron lugar a posters que son la película, los visitantes de dormitorio, un hechizo maldito proviniente de las plantas, la luz en el salón, las vistas desde la ventana.

4# Sesión "Make Up for Break Up", dirigida por Alazne Zubizarreta dentro de la exposición de Raisa Álava, *Para María Maijide*.

Además de probar, compartir y superponer diversas prácticas para mi trabajo, Alkolea Beach ha sido la oportunidad de hilar el proyecto *Programa Analfabeto* y también el principio de otros como el de *Esto pega con…* .

Programa Analfabeto se ha activado a través de la práctica de tocar música,[2] de varias exposiciones y de dos publicaciones[3] (dos revistas financiadas por eremuak en 2016 y 2017). (http://analphabet.hotglue.me)

Arranqué en Alkolea Beach con:

EXPOSICIÓN

Dibujos de Estanis Comella. Textil de Jorge Satorre. Fotos y esculturas de Sandra Cuesta (Ver foto en la versión en Euskera)

Y **conferencias**, como apertura de la exposición:

Valeria Graziano: "Learning to Talk Back" (texto en *Publicación Analfabeta* 1, 2016):

> *Continuamente nos aconsejan: es bueno leer. Pero ¿qué pasa si estamos cambiando los medios por los fines?* […] *¿Podría ser que la lectura fuera una vía para poder experimentar de otra manera, o sea, aprendiendo, pero aprender sin ser enseñado, y que sea eso precisamente lo que hace a los lectores aumentar su placer por la lectura?*

Oier Etxeberria: "Canon X" (texto en *Publicación Analfabeta* 2, 2017):

> *... fue necesario aclarar lo inútil que podría llegar a ser la pretensión de alcanzar una conclusión. Se trataba de atrapar algo para hacer con ello un nudo, se trataba de llevar a cabo una unión provechosa o de deshacer otra inexacta. Al fin y al cabo, todas estas peripecias en torno a la X (signo de la comunicación de los mundos superiores e inferiores) no eran sino intentos por aproximarnos a lo infraleve, a aquello que las palabras al agitarse despiden de su núcleo semántico…*

Y sesiones de Analphabet Orchestra durante el día de apertura de la expo. Y también cada viernes durante el mes de la exposición, practicando el ejercicio conjunto de relacionar la expo con las formas sonoras que íbamos produciendo.

También se propuso un grupo de estudio con una sesión al mes: un deseo de aprendizaje común tomando como pretexto la lectura de los textos aún sin publicar de *Publicación Analfabeta* 2 y el tocar juntxs.

> *Esta semana acabaremos con el de Julia Morandeira, seguiremos tocando unos temitas.*
>
> *¡Además podéis tener vuestra copia de la publi! Miércoles 17 de enero a las 18:00 en Alkolea Beach.*

Sesiones de Analphabet Orchestra

Con la necesidad de cambiar los parámetros de la orquesta, pero de seguir en dinámicas relacionales, surgió ***Esto pega con…***, un programa de cine que pone en relación dos objetos, uno fílmico y otro de diversa índole, con la idea de activar el simple hecho de relacionar materiales de distinto origen y de reivindicar los cambios, las libres interpretaciones y los elementos aparentemente dispares, a veces como punto de partida y otras como fin. (https://estopegacon.hotglue.me/)

Invitadxs a diferentes sesiones:
Jorge Núñez y Loty Negarti
Elba Martínez y Joxe Caballero
Maite Caballero y Tamara García
Itzi Orbegozo y Ander Sagastiberri

> ¡*Que sí, que ha empezado el festi de cine y así, sin quererlo Alkolea Beach, también damos cine! Hoy 19:30… —estas dos artistas nos pírran!!!!— Maite Caballero Arrieta y Tamara García (agosto de 2017)*

Encuentro de objetos analfabetos fue otro programa analfabeto donde hubo otra exposición, otra serie de conferencias y la presentación de *Publicación Analfabeta* 2. Necesité poner en el título "objetos analfabetos" para hacer más fácil la relación entre objeto de arte, objeto hablado (las conferencias) o incluso la sesión dj como un objeto más.

Jornada 1

Conferencias**:**
Equipo Jeleton. Set dividido entre una mesa y proyector, para una conferencia, y un ampli y guitarra para unas canciones. Cartas del tarot y repertorio de jotas (con guitarra eléctrica) dedicadas a cada carta.

Andrea Rodrigo. Vino de parte de Julia Morandeira, como participante del proyecto La Escuelita de CA2M, para hablarnos del enfoque del proyecto educativo o de esos otros modos/estados de aprendizaje desde una institución.

Jornada 2

Exposición de **Fabro Tranchida y Dante Litvak** (**Torrecuadra y los Picoletos**). Trabajan entrelazando panoramas punk contemporáneos, skate y el dibujo más comiquero en un contexto artístico.

Presentación de la revista ***Palabra #2.*** Recopilación de grafitis y de arquitecturas que sirven a grafitis del contexto vasco actual.

La inauguración estuvo acompañada de una sesión del dj Purasangre Baby (aka Mesiasdeloschavales), en la que fue su primera sesión pública.

> *Aquí un cachito del final de la fiesta con dj purasangre baby (aka mesiasdeloschavales) en ese momento de mezcla de lola flores a una cumbia* (noviembre de 2017)

---

2. Tocar canciones "famosas o *mainstream*" sin saber tocar. Cada persona, con el grupo y mediante unos auriculares, escucha la misma canción al mismo tiempo que "intenta copiarla" interpretándola. Se basa en esa práctica, sin llegar nunca a aprenderse las canciones ni a tocar los instrumentos, y se queda siempre en ese paso previo. (http://analphabet.hotglue.me)
3. *Publicación Analfabeta* 1 y 2. Puntos de venta o consulta: Kaxilda (Donostia), Ubik-Tabakalera (Donostia), Anti (Bilbao), CA2M (Móstoles), La Canibal (Barcelona) y Section 7 (París).

Nunca me había planteado ponerme en el lugar de invitar a otros artistas a exponer su trabajo. Pensé que era un bonito reto.

El título del programa hace referencia a *Grammaire étrangère* (Gramática extranjera), un recital poético del dúo francés Grand Magasin. En él se proponen descubrir, como autodidactas, su idioma materno, recorriéndolo como cuando uno circula por tierra extranjera.

Así como la gramática comparada estudia la semejanza, vinculación e influencia de unas lenguas sobre otras, *Gramática comparada* partía del interés por contrastar diferentes maneras de ver, hacer y abordar las cosas. Se propuso a cada artista exponer, ofreciéndosele también la posibilidad de realizar una sesión de trabajo en la que compartir un proceso o modo de hacer. Se tomó como excusa y nexo de unión la relación que cada artista tenía con el lenguaje (la escritura, la oralidad) y/o con la música (entendida como lenguaje).

Cada uno respondió con una propuesta singular y las cosas tomaron forma.

Fue divertido componer en grupo e interrogar a través de la práctica las formas de producir/consumir eso que llamamos "música", durante la semana de *Sesiones de Protomúsica*, centradas en la escucha, que propuso **Rafael Martínez del Pozo**. Estas cuestiones continuaron resonando durante el concierto sin luz ni amplificación de AATigre al finalizar la semana.t

Alejandra Pombo presentó el inicio de un proceso donde pone en situación sus películas a través de lecturas de textos, intervenciones en vivo, etc. Esta experiencia le sirvió para tomar consciencia de elementos con los que seguir avanzando.

Una cosa que no sucedió: a un artista no le interesaba hablar de su trabajo de otra manera que no fuese a través del propio trabajo. Esto me hizo cuestionar mi propuesta. Aunque comparto su resistencia a entrar en la tipología de artista discursivo que demanda el sistema, me interesa compartir "herramientas de trabajo".

Al hilo de intercambiar herramientas: me gusta cómo escribe sobre su trabajo **Oier Iruretagoiena** sin ser explicativo. Me interesaba saber si separaba en su práctica la escultura y el sonido. Su respuesta fue *Jotzen gaituen musika II*, una intervención en la cristalera de Alkolea que solo podía escucharse desde la calle, dejando el espacio prácticamente vacío. Fue seguida de una lectura sobre otras experiencias también basadas en la fisicidad del sonido y en cómo nos afecta.

Olatz Otalora, que compartía "cartel" con Oier, respondió a esta apuesta por el vacío con una proyección situada a 18 metros, en el extremo opuesto de la sala. Desbordando la pared del fondo, prolongaba el espacio trasladándonos a un colegio en Casablanca. De la sesión de media hora que expuso me interesa y me intriga cómo entrevera y cortocircuita materiales heterogéneos: música, imágenes, grabaciones y su voz en directo con reflexiones, poesía y vivencias.

Quizás lo que mejor resume ese intento que han sido *Gramática* y Alkolea sea este dibujo de Andrés Viturro, vecino de Egia. Le interesaba la escritura y se sumó a la intensa dinámica de trabajo que se generó en el taller que planteó **Gema Intxausti**. Una condición fue el punto de partida: trabajar sobre listados de frases de paneles informativos de varios museos. Trabajamos tanto individualmente como en grupo durante cuatro sábados a lo largo de un mes.

> *He pensado alguna cosa entre el dibujo y la escritura. He disfrutado del tiempo juntas (como se dice ahora).* [...] *En relación con lo que hablamos el sábado a la tarde sobre lo que se entiende por arte, he mirado en Wikipedia y también en otro sitio más interesante; os envío los links.* [...] – Andrés Viturro

Con el material que surgió de estos encuentros montamos una exposición colectiva en Alkolea Beach con **Unai Ruiz Ameztoy, Arantza Orbegozo, Saioa Martín Telletxea, Beatriz Setién, Sandra Cuesta Aizkorbe, Andrés Viturro, Olatz Otalora, Amaia Urra, Elisabeth Domínguez Ran, Gema Intxausti y Mariel Salaberry.**

Saioa Martín Telletxea cerró el programa con una charla donde, a partir de estudios de Temple Grandin que comparan la percepción animal, la humana y la de las personas autistas, planteó lo necesario que es, socialmente, considerar los diferentes tipos de sentir, pensar y percibir el mundo. El pensamiento racional de las personas neurotípicas, al ser un pensamiento generalizador y abstracto, con ideas preconcebidas, muchas veces las hace ciegas a lo que tienen delante.

Temple Grandin enuncia lo siguiente: "*To understand animals, autism, and art requires getting away from verbal language*."[4]

4. "Para entender a los animales, el autismo y el arte hay que alejarse del lenguaje verbal.

Dibujo de Andrés Viturro. Exposición colectiva *Zasca, dead easy*, propuesta por Gema Intxausti

ZENA ETA DENA*
OIER IRURETAGOIENA

I

Legendaren arabera, 490. urte inguruan Italiako Apulia eskualdeko Gargano mendiko abeltzain batek zezen bat galdu zuen., Hiru egunez itxaron ondoren, mendira haren bila joatea erabaki zuen; leize baten sarreran topatu zuen azkenean, baina zail zegoen zezena handik ateraraztea eta gezi pozoitu bat botata bertan akabatzea pentsatu zuen. Harrigarriki, geziak bere ibilbidean buelta eman eta abeltzaina bera zauritu zuen (bertsio zehatzenek diotenez, zuzenean begi batean). Inguru hartako gotzainak, gertaeraren berri izan zuenean, hiru eguneko otoitza eta baraua agindu zituen, gertaera haren atzean ezkutatzen zen mezuaren errebelazioren bat gerta zedin. Hiru egunen buruan, San Migel goiaingerua agertu zitzaion hain zuzen ere gotzain hari, leize hori gurtua izan zedila eskatzeko. Eta hala sortu zen Gargano mendiko San Migelen santutegia, leize barruan.

1626ko abuztuaren 17an, Xemeingo Arretxinagako ermitan, San Migelen aldarea kontsakratu zen. Garganoko santu bera hautatu zuten, bi lekuek antzekotasun handiak dituztela iritzita. Forma natural eta organikodun harkaitzaren presentziari dagokio parekotasun hori, jakina, nahiz Arretxinagakoa harri formazio bat izan eta Garganokoa, berriz, leizea. Harria-eliza / harria-eliza lotura bikoitza egin zuten.

Esan nezake aspaldi San Migel aukeratzeko erabili zen arrazoiketa bera erabili duela eremuak-en komisioak ni komisario bezala aukeratzeko. Analogia, alegia. Azken urte hauetan, artista bezala burutzen dudan lanean, kristautu aurreko sineskerien ustezko arrastoak dituzten ermita eta eliza batzuk ikertu ditut. Haietako asko leizeekin edo harriekin erlazionatuta daude, Arretxinagakoaren kasuan bezala. Komisioan bazekiten hori, eta harria-eliza / harria-eliza lotura egin zuten.

Halaber, kartzelako erakusketan eta ermitako ekitaldian parte hartzen duten lau artistak ere sistema bera jarraituz gonbidatu ditut. Denengan topatu dut lana aurkezten duten lekuko elementuren batekiko antzekotasunen bat, taldea ondo funtzionarazi zezakeen elkarren arteko gertutasuna usaintzeaz gain. Beraz, erakusketa ez dago gai konkretu baten inguruan eraikia, eta lekuekin bat egiteko saiakera batetik abiatzen da, bai kartzela eta bai ermita izaera handiko eta historiaren marka asko dituzten lekuak direla kontuan hartuz, eta ez areto garbi, neutro eta zuriak. Erakusketa bat analogiak jarraituz antolatzean ikusten dudan balio hori azaltzen saiatuko naiz, adibide batekin itzuli bat emanaz.

II

Aby Warburg (1866-1929) arte historialari alemaniarrak bere bizitza eman zuen tradizio klasikoaren eta paganismoaren "biziraupena" ikertzen, tradizio horrek Erdi Aroan eta Errenazimentuan izan zuen eragina eta denboran zehar jasandako eraldaketa argitzen. Irudiak hobeto analizatzeko eta euren arteko erlazioak azaleratzeko erabili zuen metodologia eta Atlas Mnemosyne deritzon erreminta interesatzen zaizkit batez ere.

---

* *Zena eta dena* Markina-Xemeinen gauzatu zen 2017ko azaroan HARRIAK programaren barruan. Markinako kartzela zaharrean egindako erakusketa batek eta Arretxinagako ermitan egindako soinu-instalazio batek osatu zuten proiektua. Kartzelako kasuan, Ignacio García Sánchez, Gabriele Muguruza eta Paula Prieto Fernández de Velasco izan ziren artistak, eta soinu-instalazioa Gerard Ortín Castellvík egin zuen.
Honako testu hau erakusketa lagundu zuen testu luzeago baten bertsio laburtua da. Helbide honetan deskarga liteke jatorrizkoa: http://www.eremuak.net/sites/default/files/zenaetadena_eus.pdf

Gabriele Muguruzaren eskulturak Markinako kartzela zaharrean. Argazkia: Amaia Molinet

Telaz estalitako egurrezko 63 panel multzo bat da atlas hori, eta irudiak ipintzen zituen bertan, euren barne analogien arabera antolatuz. Panel bakoitza elkarrekikotasun mota ezberdinen gurutzaketaz osatutako sistema txiki bat da. Elkarrekikotasun horiek tematikoak, formalak, teknikoak, etab. izan daitezke. Irudiak pentsatzen laguntzen dioten saiakera bisualak dira, ezaugarri komunek batzen dituzten piezez osatutako puzzleak, bata bestearekin erabat bat etorri gabe eta norabide bakar batean ulertu beharrik gabe. Batez ere artelanen argazkiak ipintzen zituen, baina bestelako materialak baztertu gabe. Berak ateratako errealitateko argazki batzuk ere topatzen ditugu paneletan, edo bere garaiko prentsako laginak.

46. panela aztertuko dugu adibide modura, atlaseko ezagunenetako bat denez gero. Panel hau Domenico Ghirlandaioren *San Joan Bataiatzailearen jaiotza* (1486-1490) freskoaren inguruan antolatzen da: zortzi emakume gela batean haur jaio berriaren inguruan erakusten dituen eszena bat. Keinuak, aurpegiak, orrazkerak, espazioa, arkitektura ornamentuak, konposizioa, etab. aletzen ditu Warburgek, eta aletutako xehetasun bakoitzetik analogiak bilatzen ditu, irudi bera adar ezberdinetan zabalaraziz. Adar ezberdin horiek elkar gurutzatuz amaitzen dute.

Lehen planoan eta ezkerraldean, adibidez, besoak luzatuta haurra hartu nahi duela adierazten duen emakume bat ikusten dugu. Keinu berberarekin, besoak luzatuz, zerbait eman edo hartzen den beste irudi batzuekin erlazionatzen du hori. Lan horien artean dago Botticelliren fresko bat, *Venus eta hiru graziak emakume gazte bati opariak eskaintzen* (1485-1490). Antzekotasuna ez datza keinuan soilik, baita Ghirlandaioren eta Botticelliren lanetan hurrenez hurren errepikatzen den modelo baten presentzian ere. Giovanna Tornabuoni da bera, eta Warburgek bere lau erretratu ezberdin biltzen ditu guztira panel honetan. Horiek genituzke dagoeneko bi adar. Beste jaiotza batzuen irudikapenak ere jasotzen ditu, denek San Joanenak izan beharrik gabe. Panel honen kasuan behintzat, jaiotzak irudikatzeko moduaren antzari erreparatzen diola dirudi, ez bibliako kontakizunari. Hala, Esau eta Jakoben edo Kristoren jaiotzen irudiak topa ditzakegu. Leku berezia ematen zaion beste adar bat buru gainean gauzak daramatzaten emakumeena da. Ghirlandaioren freskoan emakume bat ikusten dugu eskuinaldean, fruta erretilu bat buru gainean dakarrela. Warburgek pegarrak jarrera berean daramatzaten beste emakume batzuen irudiez inguratzen du. Arkitekturari dagokionez, Ghirlandaioren eszenako zutabeak liburu ilustratu bateko orrien ertzetako ornamentuekin parekatzen ditu. Guzti honez gain, analogia txikiak ikus ditzakegu orrazkeretan edo haizeak arropak mugitzen dituen moduan, esaterako. Eta amaitzeko, Warburg berak Florentzia inguruko emakume nekazari bati egindako argazki ere badago.

Bere ohar eta ikerketatan gehiago arakatuko bagenu, panel honek ninfen inguruko bere ikerketekin lotura zuzena duela ikusiko genuke. Benetan, ez dago inongo ninfarik, baina Antzinate klasikoko ninfak irudikatzeko moduaren herentziaren bila dabilela ulertzen dugu. Bere pentsamenduan zenbat eta gehiago sakondu, irudiak elkarlotzen dituzten gero eta hari eta geruza gehiago topatuko genituzke, baina ez dio denak erraz azaldu daitekeen arrazoiketa bati erantzuten, eta sistematizazioari izkin egiten dioten elementuak daude etengabe. Berak esan bezala "irudiak pentsatzeko makina bat" bada, esan genezake irudi asko pentsatzen laguntzen diotelako daudela hor, eta oso litekeena iruditzen zait elkarketak egin eta "zer pasatzen den" ikusteko desio hutsari erantzutea elkarketa askok.

Loturak egiten ditugun guztietan, elementu bakoitzak bestelakotze edo arrozte bat sortzen du besteengan, eta modu ezberdinean ikusten ditugu bai

batzuk bai besteak, edo gure arreta bideratzen dute bestela erreparatuko ez geniekeen xehetasunetara. Antolaketa espaziala ere garrantzitsua da, ez baitira gauza bera 3-1-2 eta 2-3-1. Ohiturak eguneroko ekintzak irensten ditu automatiko bihurtuaz, eta berdin gertatzen da inguratzen gaituzten irudi eta objektuen aurrean ere. Xehetasunen bat aldatuz, formak konplikatuz edo aldaera katalogo bat aurkeztuz, bestelakotu egiten ditugu, eta geure arreta pizten dugu. Warburgek esan omen zuen bezala (esaldi ezagun hau Voltaireri, Flauberti, Warburgi eta Mies van der Roheri egotzia izan da, ezinezkoa zinez norena den jakitea), "xehetasunetan dago jainkoa".

III

Lehen esan bezala, artisten aukeraketa erabilitako espazioen aspektu ezberdinekiko analogiak bilatuz egin dut, horrek erlazioak modu bereziki interesgarri batean aktibatu ditzakeelakoan. Bereziki interesgarria diot, sentsazioen eremuan sartutakoan zail delako hobeto azaltzea. Horregatik jo dut Warburgen adibidera, itzuli batekin azaldu ahal izateko zuzenean argitzeko zail dena.

Harriek eta harrobiek aurrez leizeetan eta harrobietan lan egin duen artista batengana eraman ninduten (Gerard Ortín Castellví). Interes arkeologikoa duten arrastoen presentziak, fikziozko arrasto arkeologikoekin lan egiten duen artista batengana (Ignacio García Sánchez). Grafitoen presentziak, grafitoekiko antzekotasuna izan zezaketen marrazkiak egiten dituen artista batengana (Paula Prieto Fernández de Velasco). Eta aurreko ekintzen arrastoek, ohiko objektuak batzuetan oso intentziozkoa ez dirudien moduan aurkezten dituen artista batengana (Gabriele Muguruza Goenaga).

Lan horiek espazio bera partekatuko dute harriekin, santuekin, altzari zaharrekin, grafitoekin, etab. Geure hurbilketa ez da historialariarena edo antropologoarena izango, zeinak ondorioak ateratzen saiatuko liratekeen lekuetan topatutako zantzuekin eta beste lekukotasun eta dokumentuen alderaketarekin. Geure kasuan, kontua ez da ezkutatuta dagoena arakatzea, harekin erlazioan zerbait berria eraikitzea baizik, aurretik zegoenari elementu berriak kontrajarrita.

Honek oso ondo funtzionatzen du, noski, nire desio eta fantasian, non erakusketa osoa Warburgen panel moduko bat izango litzatekeen, gai bakarrera mugatu gabe baina lekuen berezko izaerarekin erlazio estua lukeen barne logikarekin. Hori da batzuk eta ez besteak gonbidatzeko abiapuntua, eta baita leku batzuk eta ez beste batzuk aukeratzeko arrazoia ere, baina prozesuak beste leku batera eraman ahal izan gaitu, lanean ari den artista bat ez baita nahi bada moztu eta manipulatu litekeen duela bost mendeko artelanaren irudia. Bakoitza espektatiba ezberdinekin sartu da prozesura, eta inplikatutako guztien arteko negoziaziotik sortzen da emaitza. Hala ere, garrantzitsua iruditzen zitzaidan nire hasierako erabakien zergatia azaltzea, azken erakusketa era batekoa edo bestekoa izatea erabat baldintzatzen duten erabakiak direlako.

IV

Duela hilabete batzuk **Gabriele Muguruza**ren (Donostia, 1992) estudiora joan nintzen. Espazioaren erdialdean eskultura bat zegoen prozesuan, kartoizko tutu karratuen elkargurutzaketaren bidez artikulatua, eta zati batzuetan beltz mate batean margotua. Inguruko hormetan kartoizko elementu gehiago pilatzen ziren, amaitutako eskulturak batzuetan, erabili gabeko zatiak beste batzuetan (dendatik datozen bezalaxe), eta prozesuan baztertutako zati asko ere bai, berriz ere elementuen antolaketa berri baten zati izan daitezkeenak. Prozesu guztia materialarekin elkarrizketan ematen da, behartu edo bortxatu gabe, eta beti ere haren berezko malgutasuna, hauskortasuna eta arintasuna indartuz. Zoruaren eta hormaren artean jartzerakoan, edo zati bat airean esekita gera dadila uzterakoan, kartoia kurbatu egiten da. Eta forma geometrikoak izan arren, etengabe hartzen dituzte ahurtasun eta ganbiltasun txikiak. Badirudi materialaren nolakotasuna dela dena zoruan edo hormaren kontra deskantsuan uztera daramana ere, espazioan gehiegi gailendu edo euren

burua inposatu gabe, baina utziarena ez den presentziarekin. Materialarekiko errespetu hori nabaritzen da kartoi masak ez izatean ere, arnasa hartzen duten eta zer diren erakusten duten xaflak baizik: beste bi paperetara kolatutako paper kizkurra. Baliabideen aurrezpen bat dago, nahita bilatutako sinplezia, eta aldi berean, anbiguetate zehatz batean kokatuko den posizioaren etengabeko bilaketa, ez dadin izan ez behartuegia, ez intentziozkoegia, ez ausazkoegia ere. Izkina batek beste batekin erabat, pixka bat edo oso gutxi bat etorri behar duen, asteetan lantzeko gaia izan daiteke; erabat, pixka bat eta oso gutxiren artean egon litezkeen aldaera guztiengatik. Kokapen zehatzerako konponbidea gutxien espero den momentuan sortzen da askotan, ez zuzenean eta intentzio guztiz gerturatzen garenean, zeharka eta nahi gabe begiratzen dugunean baizik, beste zerbait egiten ari garenean adibidez (estudioan erratza pasatzerakoan, norbaitekin hitz egiterakoan, edozein gauzarekin entretenituta gabiltzanean), hainbeste pentsatu gabe ikusten dugulako.

Paula Prieto Fernández de Velascoren (Santander, 1993) prozesua, hasieran behintzat, askoz berehalakoagoa da. Bere marrazkietan ez da inoiz zuzenketarik edo bazterketarik ikusten, eta oso denbora laburrean eginak direla ikusten da, erabakimen handiz. Bere interesen artean kaligrafia aipatzen du, hain zuzen ere forma egokia lehen kolpean eta pultsu zorrotzez lortzean datzan artea. Hala ere, kaligrafia errepikapenez barneratutako zerbaiten erreprodukzioan oinarritzen da, eta bera aldi bakoitzean zerbait ezberdina egiten saiatzen da, erabakimen berberaz. Hasierako larritasun horrek denbora pausatuago baten filtroa pasa behar du, marrazkiak estudioan egunero ikusiz. Pertzepzioa eraldatu egiten da denboran zehar, eta begiratze hutsa ere egitea da. Edo posizioz aldatu eta berriz begiratzea. Batzuk zakarretara joango direla erabakitzea eta gainontzekoak begiratzen jarraitzea. Dena zakarretara botatzen amaitzea eta berriz hastea. Prozesua aurreikusi ezina da, eta produktibo izan beharraren ikuspuntutik begiratuta, energia xahuketa bat, non lanean pasatako denborak ez duen zertan lortutako emaitzekiko proportzionala izan. Zaila da gogobeteko gaituen emaitza lortzea, lortzen denean kasualitate hutsagatik edo akats batengatik izan daiteke, eta estudioan itxuraz ezer egin gabe egotea arkatz bat eskuartean izatea bezain emankorra izan liteke.

Ignacio García Sánchezen (Madril, 1987) azken lanetatik gehienek ere marrazkia dute oinarri, baina bere kasuan etorkizuneko balizko distopien irudikapenaren inguruan mugitzen da beti: errobotak, hologramak, paisaia lehorrak, hiri suntsituak, gudak, matxinadak, errefuxiatuak ihesi, zaborra, klase sozialen arteko muturreko polarizazioa, "gora klase biziraulea!" dioten pintadak, etab. Guzti hori lerro eta kolore gozo eta amultsuekin, umorearekin eta sentsazio atsegin batekin irudikatzen zaigu, anbiguetate nahasgarri bat sortuz.

Geure garaiaren ezaugarrietako bat, Mark Fisherren arabera (Franco "Bifo" Beradiren esaldi baten apropiazioa eginez), "etorkizunaren pixkanakako ezeztapena" da, iraganarekiko etengabeko nostalgiarekin batera.[1] Geroak oraina baino hobea izateari utzi diola dirudi, eta hala islatzen da gaurko kulturan topatzen ditugun istorio apokaliptiko eta distopikoetan; bai zinean, bai telesailetan, literaturan, etab. Egiazki, berotze globala bene-benetakoa da, eta geure bizimoduan errotiko aldaketaren bat gertatu ezean, hondamendi ekologikoak gero eta gertuago dirudi. Berriz ere Fisher zitatuz (berriz ere esaldi baten apropiazioa egin duena, kasu honetan Fredric Jameson eta Slavoj Žižekena omen dena), gaur egun "errazagoa da munduaren amaiera irudikatzea, kapitalismoaren amaiera baino".[2]

Ignacio García Sánchezen lehen asmoa kartzelaren kanpoaldeko hormetako batean mural bat egitea zen, eta nahita degradatzea, lekuan bertako arrasto baten itxura har zezan, fikziozko aztarna bat izan zedin. Paradoxikoki, ezin izan dugu nahi bezala egin, kartzelak berak dituen iraganeko benetako arrastoak babestearren eta hauen ikerketa ez oztopatzearren. Hasierako ideia hori *Antropozenoko aztarnak* lanak ordezkatzen du hala ere. Graffitidun hormen puskatutako zatiak imitatzen dituzte, apokalipsi ondorengo etorkizunetik ekarriak bailiran. Kartzela momentu honetan utzita eta erabilerarik gabe egotea

baina iraganeko arrastoz beteta egotea aprobetxatzen du, balizko hondamendi baten ondoren geure eraikin eta errepideak geratuko liratekeen abandonu egoera irudikatzeko.

Paula Prieto Fernández de Velascoren marrazkiak Markinako kartzela zaharreko zeldetan. Argazkia: Terri Florido

Gerard Ortínen (Bartzelona, 1988) lanean ere etengabe agertzen den gaietako bat da orden naturalaren suntsipena edo hauskortasuna. Filmetan, soinu instalazioetan eta *walk performance*-etan islatzen du interes hori. Esaterako, abeltzaintzan eta nekazaritzan kalteak eragiten dituen piztia garbitzeko beharraren eta bere galeraren edo gutxitzearen arazoaren artean sortzen den tentsioa trata dezake. Edo esplotazio eta azpiegitura handien eta ondarearen babesaren artean sortzen dena. Bere lanak ez du iritzi batekiko edo bestearekiko jarrera argirik hartzen. Problematika hori inguratzen duten aurpegi ezberdinak erakusten dizkigu, eta hori egiterakoan, erakusten digun guztiarekiko bere lilura nabaritzen dugu. Erakarri egiten du otsoaren zalutasunak, eta berau ehizatzeko asmatu ahal izan ditugun trikimailu eta segada mota guztiek ere bai. Era berean, erakarri egiten du milioika urtetan sortu den leize ilun eta hezeak, eta erakarri egiten du halaber harrobiak, harkaitz lehertuak eta lur iraulduak. Markina-Xemeinen, bertako kareharri beltzezko harrobi ezagunetara bideratu zuen hasieratik bere arreta. Harrimar harrobian egun batzuez lan egin ondoren, *Bretxa* soinu-instalazioa izan zen emaitza, harrobien irudi indartsuaren aldean hainbesteko protagonismorik izan ohi ez duen zerbaiti lekua emanaz: harria mozterakoan egiten den zarata.

V

Zena eta dena du izenburu, erabilitako lekuetan oso presente dauden historiaren aztarnei erreferentzia eginez, geuk ekarritakoarekin batera nahastuko direnak. Ignacio García Sánchez eta Gerard Ortínen lanek etorkizunarekiko kezka ere erdigunean jartzen dute, eta beraz, bazitekeen izenburua *Zena, dena eta datorrena* izatea ere.

Ignaciok, hari buruz idatzi dudana irakurri eta gero, e-mail bat idatzi zidan. Esaten zidanez, bere lana distopiko eta apokaliptikoa dela esan ohi dute, baina bera aspektu utopikoak sartzen ere saiatzen dela zioen, erabateko kolapsoa mundua behingoz beste erlazio mota batzuetan oinarrituta berreraikitzeko behin-betiko modua izango delakoan. Testu hau modu baikorrago batean amaitzeko modua behintzat bada.

Oharrak

1. Mark Fisher, *Ghosts of My Life*. Winchester, EB: Zero Books, 2014.

2. Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester, EB: Zero Books, 2009.

Zena eta dena

Oier Iruretagoiena*

Según la leyenda, alrededor del año 490 un ganadero de la región italiana de Apulia perdió un toro en el monte Gargano y tras tres días de espera decidió subir al monte en su busca. Finalmente lo encontró en la boca de entrada a una cueva, pero como lo escarpado del lugar hacía imposible sacarlo de allí, decidió sacrificarlo lanzándole una flecha envenenada. Inexplicablemente, sin embargo, la flecha dio media vuelta e hirió al ganadero (según las variantes más detallistas, directamente en un ojo). El obispo de la zona, al saber de lo ocurrido, ordenó tres días de oración y ayuno para todo el pueblo con el fin de que se produjera alguna revelación acerca del mensaje que se escondía detrás de aquel suceso. Al cabo de los tres días, precisamente a este obispo se le apareció el arcángel San Miguel, pidiéndole que la gruta fuera venerada. Fue así como se fundó, dice la leyenda, el santuario de San Miguel del monte Gargano dentro de la cueva.

El 17 de agosto de 1626 se consagra en la ermita de Arretxinaga de Xemein el altar de San Miguel. Se adopta el mismo santo que en Gargano, por considerar que ambos lugares guardan un gran parecido. Tal similitud se debe a la presencia de roca con formas naturales, orgánicas y caprichosas, sea esta una formación rocosa como en Arretxinaga o una cueva como en Gargano. Es decir, se estableció por partida doble la relación roca-iglesia / roca-iglesia.

Podría decir que la comisión de *eremuak* ha pensado en mí para comisariar esta exposición siguiendo el mismo razonamiento utilizado en su día para la elección de San Miguel: estableciendo una analogía. En estos últimos años, dentro de mi trabajo como artista, he estado investigando algunas ermitas e iglesias con restos de supuestas creencias precristianas, muchas de ellas relacionadas con cuevas o rocas, como es también el caso de la de Arretxinaga. En la comisión lo sabían y establecieron la relación roca-iglesia / roca-iglesia.

De igual modo he invitado a los cuatro artistas participantes en la exposición de la cárcel y en el evento de la ermita siguiendo idéntico sistema. En cada uno de ellos he encontrado algún parecido con determinado elemento del lugar donde presentan su trabajo, además de intuir afinidades comunes. Por lo tanto, la muestra no se articula sobre un tema concreto, sino que parte de un intento de fundirse con los escenarios, tomando en cuenta que tanto la ermita como la cárcel son espacios de fuerte carácter y con muchas marcas de su historia. Trataré de explicar el valor que aprecio en ese modo de articular una exposición —persiguiendo las analogías— dando un rodeo con un ejemplo.

II

El historiador alemán del arte Aby Warburg (1866-1929) dedicó su vida a investigar la "supervivencia" y transformación de la herencia de la tradición clásica en la Edad Media y el Renacimiento. Lo que sobre todo me interesa es la metodología y la herramienta que usó en los últimos años de su vida para analizar y dilucidar los rastros de esa herencia, el Atlas Mnemosyne.

Se trata de un conjunto de 63 paneles de madera en los que iba colocando imágenes, organizándolas según sus analogías internas. Cada panel es un pequeño sistema de correspondencias temáticas, formales, técnicas, etc. que se entrecruzan formando ensayos visuales que le sirven para pensar, puzzles de varias piezas que comparten características comunes, pero sin acabar de encajar del todo y sin resolverse en un único sentido. Sobre todo incluía fotografías de obras de arte, sin rechazar otros materiales como fo-

* *Zena eta dena* tuvo lugar en Markina-Xemein en noviembre de 2017, dentro del programa HARRIAK. Se compuso de una exposición en la antigua cárcel de Markina en la que participaron los artistas Ignacio García Sánchez, Gabriele Muguruza Goenaga y Paula Prieto Fernández de Velasco, y una intervención sonora en la ermita de Arretxinaga de Xemein por Gerard Ortín Castellví.
El siguiente texto es una versión reducida del que acompañó a la exposición. La versión original puede descargarse en esta dirección: http://www.eremuak.net/sites/default/files/zenaetadena_cas.pdf

tografías de la realidad sacadas por él mismo o recortes de prensa.

Analizaremos como ejemplo el número 46. Este panel se articula en torno al fresco *El nacimiento de San Juan Bautista* (1486-1490) de Domenico Ghirlandaio, una escena en la que se representa a ocho mujeres en una habitación alrededor del bebé recién nacido. Warburg disecciona los gestos, las caras, los peinados, las ropas, el espacio, los ornamentos arquitectónicos, la composición, etc. y establece analogías a partir de cada elemento diseccionado, haciendo que la misma imagen se ramifique en varias direcciones y que esas ramificaciones acaben interrelacionándose.

En primer plano y a la izquierda, por ejemplo, vemos a una mujer que demuestra con los brazos extendidos querer coger al niño. Ese acto lo pone en relación Warburg con otras obras en las que se da o se recibe algo con el mismo gesto, con los dos brazos extendidos. Entre esas obras se encuentra un fresco de Botticelli, *Venus y las tres gracias ofrecen regalos a una joven* (1485-1490). El parecido no reside solamente en el gesto, sino también en que una misma modelo aparece retratada en los respectivos frescos de Ghirlandaio y Botticelli. Es Giovanna Tornabuoni, y Warburg recoge en el panel un total de cuatro diferentes retratos de ella. También recoge otras representaciones de nacimientos, no todas necesariamente de San Juan Bautista. Otra ramificación a la que se le da un lugar destacado es la de las mujeres que acarrean cosas sobre la cabeza. En el fresco de Ghirlandaio encontramos a una mujer en el extremo derecho trayendo frutas en una bandeja sobre la cabeza. Warburg la rodea de otras muchas imágenes de mujeres que llevan cántaros en la misma postura. En cuanto a la arquitectura, podemos ver cómo compara las columnas que rodean la escena de Ghirlandaio con ornamentos de los bordes de las páginas de un libro ilustrado. Además de todo eso descubrimos pequeñas analogías en los peinados o en la forma en que el viento mueve los ropajes en distintas imágenes, por ejemplo. Asimismo incluye una foto sacada por él mismo a una campesina en la periferia de Florencia.

Si indagáramos más en sus notas e investigaciones veríamos que este panel entronca con sus estudios sobre ninfas. En realidad no hay ninguna ninfa, pero entendemos que busca en obras posteriores la herencia de la forma de representar las ninfas en la Antigüedad clásica. Cuanto más profundicemos en su pensamiento, descubriremos más hilos y más estratos que entretejen las imágenes, aunque no todo responda a un razonamiento explicable y constantemente haya elementos que se escapan a la sistematización. Reparando en su propia afirmación de que se trata de "una máquina para pensar las imágenes" podríamos decir que muchas imágenes están ahí simplemente porque le ayudan a pensar, y me parece muy probable que muchas respondan al simple deseo de establecer uniones y "ver qué pasa".

Siempre que establecemos uniones cada elemento produce un extrañamiento en los demás y hace que los veamos de un modo diferente o que nuestra atención se dirija a detalles en los que no repararíamos sin esas yuxtaposiciones. La organización espacial también es esencial, porque no es lo mismo 3-1-2 que 2-3-1. Engullidos por la costumbre, los actos habituales tienden a volverse automáticos, igual que la manera de percibir las imágenes y los objetos que nos rodean. Al extrañarlos cambiando algún detalle, complicando su forma o, como en este caso, presentando un catálogo de variaciones, se vuelve a ponerlos en el foco de atención y se reaviva nuestra percepción. Como según parece dijo Warburg (la célebre frase ha sido atribuida a Voltaire, Flaubert, Warburg y Mies van der Rohe, y es imposible saber quién la acuñó realmente), "dios está en los detalles".

III

Como he mencionado antes, la elección de los artistas partió de la búsqueda de analogías con diferentes aspectos de los espacios usados, por creer que así resulta posible activar las relaciones de un modo que me parece particularmente interesante. Digo particularmente interesante porque cuando entramos en el terreno de las sensaciones es difícil explicarse mejor. Por eso recurro al ejemplo de Warburg para explicar con un rodeo lo que es difícil elucidar más directamente.

La roca y las canteras cercanas me llevaron hasta un artista que previamente ha trabajado mucho con cuevas y canteras (Gerard Ortín Castellví). La existencia de restos de interés arqueológico, a la elección de un artista que trabaja creando restos arqueológicos ficticios (Ignacio García Sánchez). La presencia de grafitos en las paredes, a buscar una artista cuyos dibujos pudieran tener reminiscencias de esos grafitos (Paula Prieto Fernández de Velasco). Y los restos de actividades anteriores me hicieron pensar en una artista que ha trabajado colocando o apilando objetos cotidianos de una forma que a veces podría parecer no demasiado intencionada (Gabriele Muguruza Goenaga).

Aby Warburg: panel 46 del Atlas Mnemosyne / © The Warburg Institute

Instalación de Gerard Ortín Castellví en la ermita de Arretxinaga de Xemein. Fotografía: Terri Florido

Esos trabajos conviven con las piedras, los santos, el mobiliario antiguo, los grafitos, etc. Nuestra forma de abordarlos no ha sido la del historiador o el antropólogo, quienes intentarían sacar conclusiones a partir de los indicios encontrados en los lugares y del contraste con testimonios y otros documentos. En nuestro caso no se trataría de rastrear lo que se esconde, sino de construir algo nuevo *en relación*, yuxtaponiendo nuevos elementos a lo que ya había.

Todo esto funciona muy bien, por supuesto, en mi deseo y mi fantasía, donde la exposición entera sería una especie de panel de Warburg, sin ceñirse a un solo tema pero con una lógica interna en estrecha relación con el carácter propio de los lugares. Es el punto de partida por el que invito a unos en vez de a otros y también por el que elijo unos lugares y no otros para la realización de la exposición o el evento. En cualquier caso, el proceso ha podido llevarnos a otro punto porque un artista en activo es muy diferente a una imagen de una obra de por lo menos cinco siglos atrás, que se puede recortar y manipular si se quiere. Cada uno entra en el proceso con expectativas diferentes y el resultado surge de la negociación entre todos. Me parecía importante, sin embargo, explicar el porqué de mis elecciones iniciales, ya que son decisiones que condicionan totalmente el resultado final.

IV

Hace unos meses fui al estudio de **Gabriele Muguruza** (Donostia, 1992). En el centro del espacio había una escultura en proceso, articulada a partir del entrecruzado de tubos de cartón. En las paredes de alrededor se amontonaban más cartones, entre trozos aún por usar tal cual vienen de la tienda, esculturas ya acabadas o descartes del proceso que más tarde pueden volver a ser parte de una nueva organización de elementos. Todo el proceso se daba en diálogo con el material, sin forzarlo ni maltratarlo, y constantemente se intentaba potenciar su maleabilidad, fragilidad y ligereza propias. Al apoyarlo entre suelo y pared, o al dejar que un trozo quede suspendido, el cartón se curva. Y aunque sean esculturas de formas geométricas, constantemente se arquean en ligeras concavidades y convexidades. Parece que es también la propia consistencia del material lo que la lleva a dejar que todo descanse sobre el suelo o la pared, sin que resalten ni se impongan demasiado en el espacio, pero con una presencia muy diferente a lo abandonado sin más. También se percibe ese respeto hacia el material en que no se trata de meras masas de cartón, sino de láminas que respiran y realzan lo que son: hojas de papel ondulado encoladas a otros dos papeles. Hay un ahorro de recursos, una simplicidad deliberada y, a la vez, una búsqueda constante de la posición con la ambigüedad precisa para no parecer ni demasiado intencionada o forzada ni demasiado azarosa. Si una esquina ha de encajar del todo, mucho o poco con otra esquina puede ser un problema que quizá deba considerarse durante semanas a causa de todas las variables posibles que hay entre todo, mucho y poco. La solución para la disposición exacta surge a veces en el momento menos esperado, no cuando se la aborda directamente y con toda intención, sino cuando se la mira de reojo y sin querer, mientras estamos haciendo otra cosa (al barrer el estudio, al hablar con alguien, al estar distraídos con cualquier cosa), porque la vemos sin pensarla tanto.

El proceso de **Paula Prieto Fernández de Velasco** (Santander, 1993) es, al menos al principio, mucho más inmediato. En sus dibujos nunca se aprecia ningún descarte ni corrección; se ve que se han hecho en un tiempo muy corto y de forma muy decidida. Entre sus intereses menciona la caligrafía, un arte basado precisamente en dar con la forma correcta a la primera y con pulso firme. Sin embargo, la caligrafía se basa en la reproducción de algo interiorizado por repetición, y ella trata de hacer algo cada vez diferente con la misma decisión. Esa primera urgencia debe pasar después el filtro de un tiempo más pausado, en el que a diario se van viendo los dibujos en el estudio. La percepción se transforma a lo largo del tiempo, y solamente el hecho de mirarlos es también hacerlos. O cambiar de posición y volver a mirarlos. Decidir que algunos van a la basura y seguir mirando el resto. Acabar tirando todo a la basura y volver a empezar. El proceso es impredecible y, visto desde la perspectiva del tener

que ser productivo, un "derroche" de energía, en el que el tiempo que se ha pasado trabajando no tiene por qué ser proporcional a los resultados obtenidos. Es difícil dar con un resultado satisfactorio; cuando sí se da puede ser por una casualidad total o por un error, y tener un lápiz entre manos puede ser tan productivo como estar en el estudio sin hacer aparentemente nada.

La mayor parte del trabajo reciente de **Ignacio García Sánchez** (Madrid, 1987) también se basa en el dibujo, pero en su caso siempre alrededor de la representación de posibles futuros distópicos: robots, hologramas, paisajes áridos, ciudades devastadas, guerras, refugiados que huyen, basura, extrema polarización entre clases sociales, pintadas que dicen "viva la clase superviviente", etc. Todo ello representado con líneas y colores amables y con un humor y una sensación apacible que crean una ambigüedad desconcertante.

Una de las características de nuestra época es, en palabras de Mark Fisher (apropiándose de una frase de Franco "Bifo" Berardi), "la lenta cancelación del futuro", unida a una permanente nostalgia por el pasado.[1] El mañana parece haber dejado ya de ser un escenario mejor que el ahora, y se refleja en la abundancia de escenarios apocalípticos y distópicos que encontramos en la cultura actual, en el cine, las series, la literatura, etc. Ciertamente el calentamiento global es una realidad y el desastre ecológico parece cada vez más inminente a no ser que se produzca algún cambio radical en nuestra forma de vida. Citando de nuevo a Fisher (que una vez más se apropia de una frase, en este caso atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek), hoy en día "es más fácil imaginarse el final del mundo que el final del capitalismo".[2]

La intención inicial de Ignacio para la cárcel de Markina consistía en pintar un mural en uno de los muros exteriores y degradarlo intencionadamente para que pareciera un resto del propio lugar, un vestigio ficticio. Paradójicamente no fue posible hacerlo por la necesidad de proteger los restos reales del pasado de la cárcel y no entorpecer la investigación, si bien la idea está presente en los dos trabajos de la serie *Ruinas del antropoceno*. Imitan partes desconchadas de paredes con grafitis, como si se tratara de ruinas de la humanidad traídas de un futuro posterior al apocalipsis. Se aprovecha el hecho de que la cárcel sea un espacio en desuso, pero lleno de restos de su actividad anterior, para evocar el estado de abandono y deterioro en el que quedarían todas nuestras construcciones y vías de comunicación después de una catástrofe.

La destrucción o la fragilidad del orden natural debida a la actividad humana es también uno de los temas persistentes en el trabajo de **Gerard Ortín** (Barcelona, 1988), interés que refleja principalmente en películas, instalaciones sonoras y *walk performances*. Aborda, por ejemplo, la tensión derivada de la necesidad de dar batidas contra la fiera que causa estragos en la ganadería o la agricultura y los problemas que plantea su disminución o extinción. O el conflicto que se genera entre una explotación grande y la necesidad de preservación del patrimonio natural. Su trabajo no se postula explícitamente desde una posición u otra sino que nos muestra diferentes cuestiones en torno a esas problemáticas, intuyéndose simultáneamente una fascinación por todo lo mostrado. Le atraen la belleza y la agilidad del lobo, y le atraen también las trampas que los humanos hemos ingeniado para su caza. Le atrae la cueva oscura y húmeda que se ha formado durante millones de años y le atrae también la cantera que destruye la cueva, la roca reventada y la tierra desparramada. En Markina-Xemein su atención se dirigió desde el principio a las famosas canteras de caliza negra. Varios días de trabajo en la cantera Harrimar dieron como resultado la instalación sonora *Bretxa*, dando protagonismo a algo que normalmente no lo tiene tanto en comparación con la imponente imagen de las canteras: el sonido del acto de cortar la roca.

V

La exposición se titula *Zena eta dena* ("lo que fue y lo que es", en euskera), en alusión a la constante presencia de restos de la historia de los lugares en convivencia con lo nuestro. Los trabajos de Ignacio García Sánchez y Gerard Ortín introducen además una preocupación por el futuro, hasta el punto de que el título bien podía haber sido *Zena, dena eta datorrena* ("lo que fue, lo que es y lo que viene").

Tras leer lo que escribí sobre su trabajo, Ignacio me envió un e-mail. Me decía que suelen describir su trabajo como distópico y apocalíptico pero que él realmente intenta incluir aspectos utópicos, como si el colapso total fuera la manera definitiva de poder reconstruir el mundo estableciendo otro tipo de relaciones. Es al menos una perspectiva más positiva con la que concluir este texto.

Notas

1. Mark Fisher, *Ghosts of My Life*. Winchester, Reino Unido: Zero Books, 2014.
2. Mark Fisher, *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester, Reino Unido: Zero Books, 2009.

HARRIAK

HARRIAK programaren 2016 eta 2017 urteetako esperientziaren ondoren, 2018an HARRIAK-en hirugarren edizioa izan da. HARRIAK arte garaikideko programa da, arte bitartekaritzarako, erakusketarako eta dibulgaziorako espazioak bir-sortzeko helburua duena. Programa Euskal Autonomia Erkidegoko kultur etxeetako hainbat aretotan jorratzen da, bertako kontestuko artista eta bitartekarien partaidetzarekin. HARRIAK eremuak-en ekimena da, eta herri txikietan sorkuntza garaikidearekiko sentiberatasuna bultzatzen eta artearen inguruko lan- eta gogoeta-prozesuak ikusarazten dituzten espazioak sortzera bideratuta dago.

2018KO PROGRAMA

[1]

[2]

[3]

[4]

[5]

Igartza jauregia (Beasain, Gipuzkoa)
Hire maitale traketsa erakusketa (erakusketako komisarioa OKELA) apirilaren 22tik – maiatzaren 20ra [1] [2] [3]
Erakusketako partaideak: Izaskun Araluzea Itza, Andere Etxegarai Zubiaur, Mikel Ruiz Pejenaute.

- Inaugurazioa eta artistekin elkarrizketa: apririlak 22, 11:30tan.
- Kontzertua. ZarataWERK: apirirlak 22, 13:30tan.

Uhagon Kulturgunea (Markina, Bizkaia)
Allegoría Total erakusketa (erakusketako komisarioa Dani Mera) ekainaren 2tik – 17ra [4] [5] [6]
Erakusketako partaideak: Miren Candina, Pablo Marte, Ander Sagastiberri

- Inaugurazioa: ekainaren 2an, 12:00tan.
- Artistekin bisita: ekainaren 2an, 12:30tan.
- *Cuerpos 1, Santa Águeda* (2017), Mirari Echávarri artistaren filmaren proiekzioa eta artistarekin elkarrizketa: ekainaren 17an, 12:00tan.

ARENATZarte (Güeñes, Bizkaia)
Trenza erakusketa (erakusketaren komisarioa Maia Villot) uztailaren 15etik – irailaren 2ra [7] [8] [9]
Erakusketako partaideak: Beatriz Setién, Claudia Rebeca Lorenzo, Esti Ibarra.

- Bisita gidatua artista eta komisarioarekin: uztailaren 15ean, 11:30tan.
- Inaugurazioa: uztailaren 15ean, 12:00tan.
- Kontzertua. MIGUEL A. GARCÍA & ENSEMLE ENSEMBLE [ANDREA BERBOIS, ESTI IBARRA, GARAZI NAVAS & FERNANDO ULZIÓN]: uztailaren 22an, 11:00etan.
- Paseoa Beatriz Setién-ekin: uztailaren 22an, 12:00tan.
- Tailerra Claudia Rebeca Lorenzo eta Esti Ibarrarekin. HAU HARRIEI BURUZ DA: uztailaren 22an, 12:30tan.

Oxford Aretoa (Zumaia, Gipuzkoa)
Lo que tú ves, no es lo que veo yo erakusketa (erakusketaren komisarioa Ismael Iglesias) irailaren 28tik – urriaren 19ra
Erakusketako partaideak: Raisa Álava, Alberto Albor, Ane Rodríguez Zaitegi.

- Inaugurazioa + artista eta komisarioarekin bisita: irailaren 29an, 19:00etan.

Bastero Kulturgunea (Andoain, Gipuzkoa)
Canta Cucu erakusketa (erakusketaren komisarioa Raúl Domínguez) urriaren 5etik – azaroaren 10era
Erakusketako partaideak: Guillermo Orjales, Agnés Pé, Ander Lauzirika.

- Inaugurazioa: urriaren 5ean, 19:00tan.
- Ander Lauzirika artista eta komisarioarekin bisita: urriaren 6ean, 19:00tan.
- Agnés Pé artistaren hitzaldia. POP MARROI EZ-HILGARRIA, Arma sonikoak: historia, testuinguruak eta somatika: urriaren 9an, 18:00tan

Tras la experiencia del programa HARRIAK en 2016 y 2017, en 2018 ha tenido lugar la tercera edición de HARRIAK. HARRIAK es un programa de arte contemporáneo dirigido a rehabilitar nuevos espacios para la mediación, exposición y divulgación artísticas. El programa se despliega a través de varias salas de casas de cultura de la Comunidad Autónoma Vasca y cuenta con la participación de artistas, mediadores del contexto vasco. HARRIAK es una iniciativa de eremuak orientada a crear un espacio sensible a las prácticas creativas contemporáneas en pequeñas localidades y a visibilizar procesos de trabajo y mediación artística.

PROGRAMA 2018

Igartza jauregia (Beasain, Gipuzkoa)
Exposición *Hire maitale traketsa* (comisariada por OKELA)
22 de abril – 20 de mayo [1] [2] [3]
Artistas participantes: Izaskun Araluzea Itza, Andere Etxegarai Zubiaur, Mikel Ruiz Pejenaute.

- Inauguración y charla con los/las artistas: 22 de abril, a las 11:30h.
- Concierto de ZarataWERK, 22 de abril, a las 13:30h.

Uhango Kulturunea (Markina-Xemein, Bizkaia)
Exposición *Allegoría Total* (comisariada por Dani Mera)
2 – 17 de junio [4] [5] [6]
Artistas participantes: Miren Candina, Pablo Marte, Ander Sagastiberri

- Inauguración: 2 de junio, a las 12:00h
- -Visita con los/las artistas: 2 de junio, a las 12:30h.
- Proyección de la película *Cuerpos 1, Santa Águeda* (2017), de Mirari Echávarri, y conversación con la artista: 17 de junio, a las 12:00h.

ARENATZarte (Güeñes, Bizkaia)
Exposición *Trenza* (comisariada por Maia Villot) 15 de julio – 2 de septiembre [7] [8] [9]
Artistas participantes: Beatriz Setién, Claudia Rebeca Lorenzo, Esti Ibarra.

- Visita guiada con las artistas y la comisaria: 15 de julio, a las 11:30h.
- Inauguración: 15 de julio, a las 12:00h.
- Concierto. MIGUEL A. GARCÍA & ENSEMLE ENSEMBLE [ANDREA BERBOIS, ESTI IBARRA, GARAZI NAVAS & FERNANDO ULZIÓN]: 22 de julio, a las 11:00h.
- Paseo con Beatriz Setién: 22 de julio, a las 12:00h
- Taller con Claudia Rebeca Lorenzo y Esti Ibarra. ESTO VA DE PIEDRAS: 22 de julio, a las 12:30h.

Oxford Aretoa (Zumaia, Gipuzkoa)
Exposición *Lo que tú ves, no es lo que veo yo* (comisariada por Ismael Iglesias) 28 de septiembre – 19 de octubre
Artistas participantes: Raisa Álava, Alberto Albor, Ane Rodríguez Zaitegi.

- Inauguración + visita con los artistas y el comisario: 29 de septiembre, a las 19:00h.

Bastero Kulturgunea (Andoain, Gipuzkoa)
Exposición *Canta Cucu* (comisariada por Raúl Domínguez) 5 de octubre – 10 de noviembre
Artistas participantes: Guillermo Orjales, Agnés Pé, Ander Lauzirika.

- Inauguración: 5 de octubre, a las 19:00h.
- Visita con el artista Ander Lauzirika y el comisario: 6 de octubre a las 19:00h
- Conferencia a cargo de Agnés Pé. POP MARRÓN NO LETAL, Armas sónicas: historia, contextos y somática: 9 de octubre, a las 18:00h.

[6]

[7]

[8]

[9]

2017/2018

DEIALDI JARRAITUA / CONVOCATORIA CONTINUA

AUKERATUTAKO PROIEKTUAK / PROYECTOS SELECCIONADOS

2018KO OTSAILEKO EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE FEBRERO 2018
Andreas Wutz: *El Proyecto Humboldt*
Mutur Beltz: *Ondo Bizi Arte egonaldia. Residencia artística del buen vivir. Karrantza 2018*

2018ko MAIATZEKO EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE MAYO 2018
Laura Díez + Amaia Molinet: *Vis a vis*
Mikel Eskauriaza: *AMCAL 2018*

2018ko EKAINEKO EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE JUNIO 2018
Miguel A. García: *Zarata Fest*
Laura Peña + Irati Inoriza: *Pre-Bapore Atelier*
Duen Sacchi: *Organoléptico*

2018ko URRIKO EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE OCTUBRE 2018
Diego Matxinbarrena: *Círculos del deseo*
Antespacio: *Iturfest IV*
José Francisco Vaquero: *Persecución*
Banizuke nizuke: BALA – *Bilboko liburu azoka 2018*

ALDIZKARIAREN AURKEZPENA / PRESENTACIÓN DE LA REVISTA: EREMUAK#4 [1]

2018ko urtarrilaren 15ean Azkuna Zentroko erabilera askotarako aretoan batzorde teknikoak *eremuak#4* aldizkariaren lerro editoriala eta edukiak aurkeztu zituen. Horren ondoren, iritzien elkartrukaketarako topaketa informala egon zen gerturatutakoekin / El 15 de enero de 2018 la comisión técnica realizó, en la sala polivalente de Azkuna Zentroa, la presentación de la línea editorial y los contenidos de la revista *eremuak#4*. Acto seguido tuvo lugar un encuentro informal con el público asistente donde se pudieron contrastar opiniones acerca de la misma.

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN - *BI DOS TWO* [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8]

Bi Dos Two eremuak programak antolatutako erakusketa kolektiboa eta performance eta ekitaldien programa izan zen, deialdi ireki baten bitartez aukeratutako egileak bildu zituelarik.

Erakusketa 2018ko otsailaren 8tik apirilaren 8ra izen zen Azkuna Zentroko Jarduera Osagarrien Zentroan (JOZ1), Bilbon.

Bi Dos Two fue una exposición colectiva y programa de performances y eventos organizados por el programa eremuak con autores y autoras seleccionadas por convocatoria abierta. La exposición tuvo lugar en el Centro de actividades complementarias 1 (CAC1) de Azkuna Zentroa de Bilbao del 8 de febrero al 8 de abril de 2018.

Parte hartu zuten artistak/Artistas participantes:
Erakusketa gunea / Espacio expositivo: Lorea Alfaro (Estella, 1982), Xare Alvarez Berakoetxea (San Sebastián, 1990), Malús Arbide (San Sebastián, 1958), Nadia Barkate (Bilbao, 1980), Leo Burge (Londres, 1991), Luis Candaudap Guinea (Bilbao, 1964), Mikel Eskauriaza (Bilbao, 1969), Julen Garcia Muela (Beasain, 1993), Oier Iruretagoiena Arregi (Rentería, 1988), Sahatsa Jauregi Azkarate (Itaparica, Brasil, 1984), Claudia Rebeca Lorenzo (Logroño, 1988), Gabriele Muguruza Goenaga (San Sebastián, 1992), Leire Muñoz (Bilbao, 1983), Gerard Ortín Castellví (Barcelona, 1988), Jon Otamendi (Getxo, 1978), Damaris Pan (Mallabia, 1983), Manu Uranga (Zumaia, 1980).

Performanceak eta ekitaldiak / Programa de performances y eventos: Ion Munduate (Irún, 1969), Jorge Núñez de la Visitación (Santurtzi, 1983), Saioa Olmo Alonso (Bilbao, 1976), Beatriz Setién (San Sebastián, 1980), Camila Téllez (Santiago de Chile, 1982), Amaia Urra (San Sebastián, 1974).

Screening programa: Zigor Barayazarra (Bilbao, 1976), Miren Candina (Hondarribia, 1994), Esti Ibarra (Elorrio, 1995), Aitziber Olaskoaga (Getxo, 1980), Olatz Otalora (Algorta, 1990), Igor Rezola Iztueta (Itsasondo, 1974), Manu Tarrazo (Madrid, 1993), Andreas Wutz (Múnich, Alemania, 1962).

NAZIOARTEKO EGONALDIA ART OMI-N / RESIDENCIA INTERNACIONAL EN ART OMI [9] [10]
2018ko ekainaren 14tik uztailaren 10era / Desde el 14 de junio hasta el 10 de julio de 2018
AUKERATUTAKO ARTISTA / ARTISTA SELECCIONADA: Damaris Pan

EGONALDIA HALFHOUSE-N / RESIDENCIA EN HALFHOUSE
2018ko uztailaren 15etik irailaren 15era / Desde el 15 de julio hasta el 15 de septiembre de 2018
AUKERATUTAKO ARTISTA / ARTISTA SELECCIONADO: Leo Burge

LEO BURGE-REN ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN DE LEO BURGE [11] [12]
Inaugurazioa: irailaren 15ean Halfhouse-n
Inauguración: 15 de septiembre en Halfhouse

EREMUAK PROIEKTUAREN AURKEZPENA / PRESENTACIÓN DEL PROYECTO EREMUAK [13]
Aurkezpena: irailaren 15ean Halfhouse-n
Presentación: 15 de septiembre en Halfhouse

EREMUAK JARDUNALDIAK 2018 eta EREMUAK#5 ALDIZKARIAREN AURKEZPENA / JORNADAS EREMUAK 2017 y PRESENTACIÓN DE LA REVISTA EREMUAK#5
"eremuak-en jardunaldiak: proiektuen eta garatutako ekintzen aurkezpena", 2018ko azaroaren 16an eta 17an izan ziren Azkuna Zentroan (JOZ 2 aretoan), Bilbon. Esparru hartan HARRIAK 2018ko programari buruzko mahai ingurua egon zen eta *eremuak#5* aldizkaria aurkeztu zen.

Las "Jornadas eremuak: presentación de proyectos y actividades realizadas" tuvieron lugar el viernes 16 y sábado 17 de noviembre de 2018 en Azkuna Zentroa (sala CAC2), Bilbao. En ese marco hubo una mesa redonda en torno al programa HARRIAK 2018 y se presentó la revista *eremuak#5*.

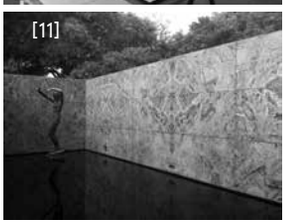
Aurkezpenak / Presentaciones: Julen Agirre, José Otero, Leo Burge, Damaris Pan, Andreas Wutz, Mutur Beltz, Itziar Bilbao, Hector Rey, Dani Llaría, David Civico, Tamara García, Izibene Oñederra, Elba Martínez.

Mahai ingurua / Mesa redonda: Dani Mera, Maia Villot, Okela, Raúl Domínguez, Garazi Ansa.

DEIALDIA: NAZIOARTEKO EGONALDIA ART OMI-n 2019 / CONVOCATORIA: RESIDENCIA INTERNACIONAL EN ART OMI 2019
Deialdia irekita 2018ko abenduaren 15era arte / Convocatoria abierta hasta el 15 de diciembre de 2018.

[13]

[12]


[11]

[10]

[9]

[8]

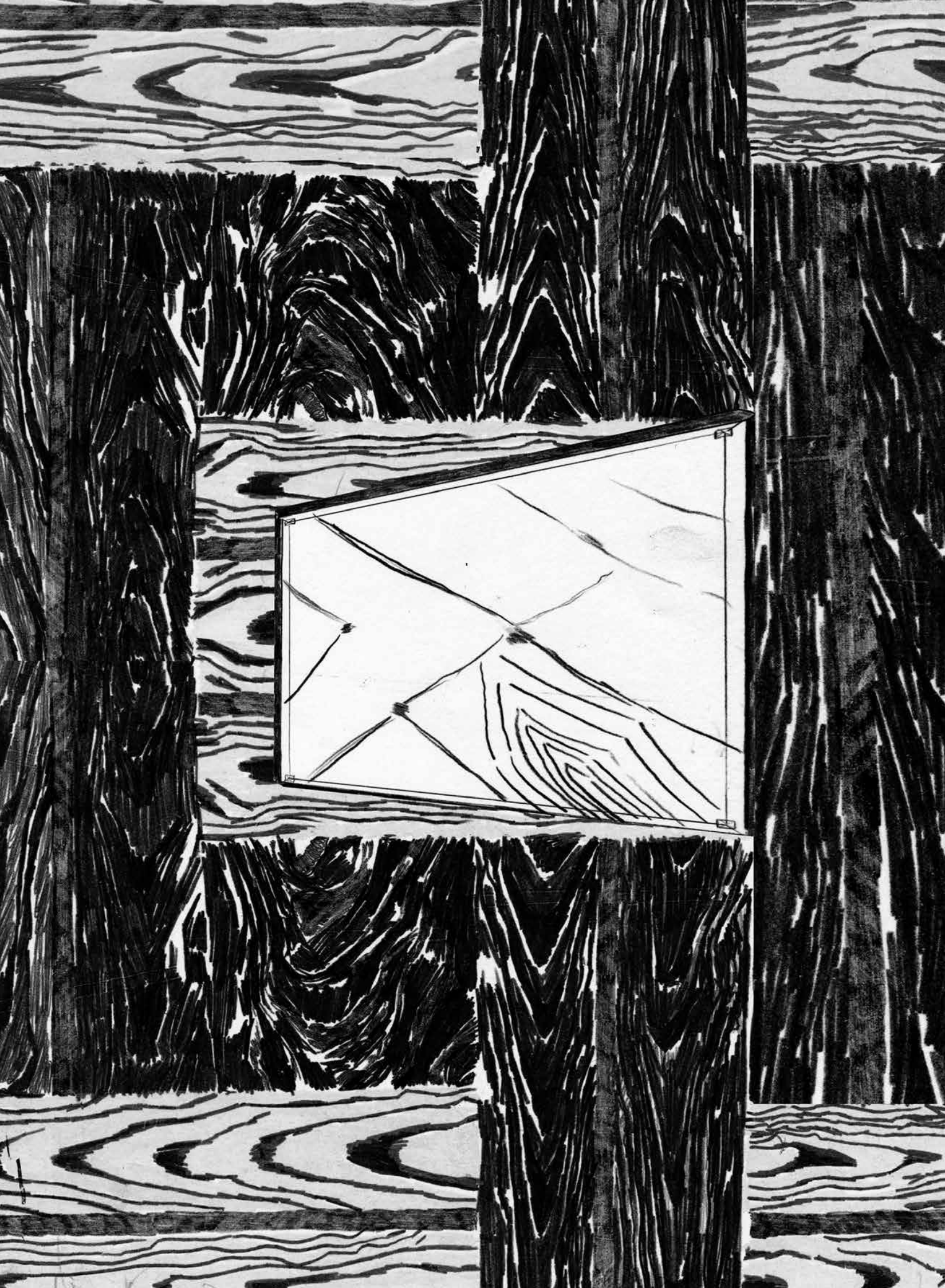
[1]

[2]

[4]

[3]

[5]

[6]

[7]