

Sergio Prego / AnT4rtida •  
5

Francisco Javier San Martín /  
Lurreratzea ◦ Aterrizaje  
13

Usue Arrieta / Beltzune  
zirkularra ◊ Negro circular  
29

Duen Saachi /  
Organoléptico  
44

Alberto Peral, Bea Espejo / Bi munduren  
artean • Entre dos mundos  
46

Leo Burge / “Bakardadearen ertzeko”  
etxea ◦ La casa “al borde de la soledad”  
59

Maia Villot / *Trenzari buruz* ◊  
*Sobre Trenza*  
70

Harriak ■ Agenda  
84

Irantzu  
Yaldebere  
88

# EREMUAK

## #6

## **eremuak #6**

### **edizioa / edición**

Aimar Arriola, Iñaki Imaz, Maider López, Leire Vergara

### **koordinazioa / coordinación**

Natalia Barbería, Maite Zabaleta Nerecán

### **testuak / textos**

Sergio Prego / Francisco Javier San Martín / Usue Arrieta / Bea Espejo, Alberto Peral / Leo Burge / Maia Villot

### **testu-edizioa / edición de textos**

Fernando Quincoces

### **irudiak / imágenes**

6-11 orrialdeak / páginas 6-11: Sergio Prego

erdiko orrialdea / página central: Duen Saachi

azken orrialdea / contraportada: Irantzu Yaldebere

HARRIAK-eko irudiak / imágenes de HARRIAK

[H1] [H5] Iñaki Imaz, [H2] [H7] Maider López, [H3] Nader Koochaki, [H4] Lorea Argarate, [H6] Sandra Cuesta, [H8] Jone Zubizarreta, [H9] Iñaki Garmendia

historikoaren irudiak / imágenes de agenda

[A1] [A2] Natalia Barbería, [A3] Ross Willows, [A4] Sahatsa Jauregi

### **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 2019ko urria / octubre de 2019

[www.eremuak.net](http://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

eremuakeko lan taldea: batzorde teknikoa: Aimar Arriola, Iñaki Imaz, Maider López. Koordinazioa: Lydia Lomas. Komunikazioa: Ane Martínez Recio. Harriak programaren koordinazioa: Leire Muñoz. Aldizkariaren koordinazioa: Maite Zabaleta

Equipo de trabajo de eremuak: comisión técnica: Aimar Arriola, Iñaki Imaz, Maider López. Coordinación: Lydia Lomas. Comunicación: Ane Martínez Recio. Coordinación del programa Harriak: Leire Muñoz. Coordinación de la revista: Maite Zabaleta

# eremuak

EUSKO JAURLARITZA



GOBIERNO VASCO

KULTURA ETA HIZKUNTZA  
POLITIKA SAILA

DEPARTAMENTO DE CULTURA  
Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA

AZKUNA  
ZENTROA  
ALHÓNDIGA  
BILBAO

2019ko urrian Azkuna Zentroan egitekoak diren *eremuak* nazioarteko jardunaldiekin batera, arte garaikidearen tokiko testuinguruan nahiz testuinguru orokorrean, orotariko adierazpideak erabiliz, usadioz **natura** esaten zaion horri buruzko interesa adierazten duten jarrera, lan eta diskurtsoen inguruko zenbait ekarpen bildu ditugu aldizkariaren zenbaki honetan. Gune instituzionalak atzean utzi eta kanpoalde konprometitu eta berritzaileen bila joan dira batzuk; beste batzuek, aldiz, prozesu edo organismo bizidunak sartu dituzte gune horietan, baina, nolana ere, kanpokotasungoak agerikoa dirudi.

*Natura* kontzeptua bera zaila dela jakinik, eta ardatz gisa aukeratutako gaia jarrera sinplifikatzaile batzuk goraiatzera ez mugatzeko asmoz —konplexutasuna berezkoa baita gizatiarra denaren eta ez denaren arteko harremanetan, bizidunaren eta bizigabearen artekoetan, organikoaren eta teknologikoaren artekoetan—, terminoari pluralaren marka jarri diogu (-k “naturak” adierazteko eta -s gaztelaniazko “naturalezas” hitzaren kasuan). Gure kulturaren ikuspegitik natura *bat* izatea bada haren funtsezko ezaugarria, kontzeptua pluraltasunetik abiatuta lantzeko planteamendua bera subertsio-aukera bihur daiteke, arreta eman diguten arte-adierazpideek planteatzen dutenarekin bat.

Gure aldizkarian ohikoa den bezala, zenbaki hau osatzen duten ekarpenak tipologia desberdinetakoak dira eta, **eremuak** deialdiaren bidez bultzatu diren artistetako batzuei ahotsa emateaz gain, gure testuinguruaren harira egindako jarduerak ere bildu ditugu.

Sergio Pregok aldizkarirako berariaz egindako ekarpenak testu labur bat eta sei zatitan banatutako dimentsio handiko irudia dakar. Zatietako bakoitzak orrialde oso bat hartzen duenez, osotasuna irudikatu beharko dugu.

Francisco Javier San Martínek sinatutako testuak, itxuraz oso desberdinak diren artisten lanak narrazio-hari bakarrean lotzeaz gain, ekarpen teoriko garrantzitsua ere badakar, aro modernotik aro garaikiderako ibilbidetan artearen eta naturaren arteko harremanak nola berrikusi diren aztertzen baitu.

Tractora Koop. E. sozietateak 2017 eta 2019 bitartean Donostiako Tabakalera egindako *Landa Lan. A documentation on Darcy Lange* erakusketaren inguruan elkarte horretako kidea den Usue Arrieta artistak sinatutako “Beltzune zirkularra” testua ere sartu dugu: akuitzat erabiltzen du “naturak” ideia, norabide zehatzik gabeko gogoeta abiarazteko bere lan-prozesuei buruz.

Testuinguru horretan edo testuinguru horretatik abiatuta urtean zehar egindako erakusketarik edo ekitaldirik garrantzitsuenen berri emateko asmoz, Alberto Peralek 2019ko otsailean Madrilgo Galeria Alegrian egindako *Abertura* erakusketaren harira Bea Espejo arte-kritikariaren eta eskultorearen beraren artean

izandako elkarrizketa ere ekarri dugu gure orrietara. Izan ere, *naturen* ideia antzeman zitekeen erakusketan, horma zeharkatu eta agerrarazten zuten elementuen (harrien edo hodien) bidez.

Zenbakia osatzeko ekarri ditugu, halaber, Halfhousen egin zuen arte-egonaldiari buruz Leo Burgek egin duen kontakizuna; Maia Villoten testua, Harriak 2018 programaren esparruan Gueñesen eta Ean komisariatu zuen *Trenza* erakusketari buruzkoa; *Organoléptico* argitalpen-proiektuaren ediziorako etengabeko deialdian gure laguntza jaso duen Duen Saachi artistaren esku-hartzea erdiko orrietan; eta, amaitzeko, Irantzu Yaldebereren atzeko azala, XIX. mendearen amaierako Ernst Josephson margolari suediarren *Ecstatic Heads* lanetik abiatuta egindako irudi batekin. Azken orrialdeetan, **eremuak**ek urtean zehar egindako jarduerak biltzen ditu agendak.

Azkenik, ongi etorria eman nahi diogu Aimar Arriola komisario, editore eta ikertzaileari, 2019ko ekainean **eremuak** batzorde teknikoan hasi berria den kideari. Aldi berean, egindako lana eskertu eta agur esan nahi diogu Leire Vergarari, editore gisa izan duen azken parte-hartzearen ondoren batzordea utzi duen kideari; haren ordeztatu da Aimar, hain zuzen.

Agur esan eta eskerrak eman nahi dizkiogu, halaber, Bilboko Azkuna Zentroa-Alhondigari, azken lau urteetan eremuak programa hartu duen erakundeari. Izan ere, 2020. urtetik aurrera etapa berri bati emango diogu hasiera Donostiako Tabakalera Kultura Garaikidearen Nazioarteko Zentroan.

*eremuak* #6 doan banatuko da, eta hainbat kulturazentro eta liburutegi publikotan dago eskuragarri, baita [www.eremuak.net](http://www.eremuak.net) webgunean ere, eta ingelesez ere bai, nahi duenak libre deskargatzeko.

De manera simultánea a las Jornadas internacionales **eremuak** celebradas en Azkuna Zentroa en octubre de 2019, reunimos en este número una serie de aportaciones en torno a actitudes, obras y discursos que, tanto en el contexto local como global del arte contemporáneo, se interesan de muy diversas formas por lo que tradicionalmente se ha denominado **naturaleza**. Desde el abandono de los espacios expositivos institucionales habituales en busca de un afuera comprometido y renovador, hasta la inclusión de procesos u organismos vivos en esos mismos espacios, el deseo de exterioridad parece evidente.

Siendo, sin embargo, conscientes de lo problemático del término *naturaleza* y en el intento de no reducir el eje temático escogido a una exaltación de actitudes románticas o simplificadoras de la complejidad inherente a las relaciones entre lo humano y lo no humano, lo vivo y lo inerte, lo orgánico y lo tecnológico, consideramos pertinente aportar al término el matiz de la pluralidad (la *-k* de *naturak*, o la *-s* de *naturalezas*). Si, desde nuestra perspectiva cultural, la característica fundamental de la naturaleza es ser *una*, el mero hecho de plantear el concepto desde lo plural podría suponer una posibilidad de subversión acorde a lo que plantean esas manifestaciones artísticas que nos han llamado la atención.

Las contribuciones que conforman el presente número responden, como es habitual en nuestra revista, a diversas tipologías y, en su conjunto, además de dar voz a parte de las y los artistas apoyados a través de la convocatoria de **eremuak**, recogen algunas de las actividades realizadas en relación con nuestro contexto.

La contribución de Sergio Prego realizada específicamente para la revista, articula un texto y un dibujo de grandes dimensiones dividido en seis fragmentos, cada uno de los cuales ocupa una página completa, de modo que la totalidad solo será posible imaginarla.

El texto firmado por Francisco Javier San Martín, además de disponer en un hilo narrativo el trabajo de artistas aparentemente muy dispares, supone una contribución teórica importante al plantear la revisión de las relaciones entre arte y naturaleza en el paso de la modernidad a la actualidad.

Incluimos también el texto “Negro circular” firmado por la artista Usue Arrieta, miembro de la asociación Tractora Koop. E., en relación con la exposición *Landa Lan. A documentation on Darcy Lange*, que dicha asociación desarrolló en Tabakalera de Donostia entre 2017 y 2019 y en la que la idea de *naturalezas* supone el estímulo necesario para poner en marcha derivas reflexivas sobre sus procesos de trabajo.

Con el ánimo de dar cuenta de exposiciones o eventos importantes celebrados en o desde el contexto a lo largo del año, incluimos también una conversación entre

la crítica de arte Bea Espejo y el escultor Alberto Peral a partir de la exposición *Abertura*, realizada por este en febrero de 2019 en la Galería Alegría de Madrid, en la que la idea de *naturalezas* se dejaba entrever a través de elementos (piedra o tubos) que atravesaban la pared mostrándola.

El número se completa con el relato de Leo Burge acerca de su estancia en la residencia artística Halfhouse; un texto de Maia Villot sobre la exposición *Trenza* que comisarió en Güeñes y Ea dentro del programa Harriak 2018; la intervención en las páginas centrales de Duen Saachi, artista apoyado en la convocatoria continua para la edición de su proyecto de publicación *Organoléptico*; y, para finalizar, la contraportada de Irantzu Yaldebere con un dibujo realizado a partir de la obra *Ecstatic Heads* de Ernst Josephson, pintor sueco de finales del siglo XIX. En las últimas páginas la agenda recoge las actividades realizadas desde **eremuak** a lo largo del año.

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, al comisario, editor e investigador Aimar Arriola, recién incorporado en junio de 2019. Asimismo agradecemos su labor y despedimos a Leire Vergara, quien, al ser relevada por Aimar, deja la comisión tras esta su última participación como editora de la revista.

Nos despedimos también y damos las gracias a Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao como institución de acogida del programa **eremuak** durante los últimos cuatro años, puesto que a partir de enero de 2020 emprendemos una nueva etapa en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera de Donostia.

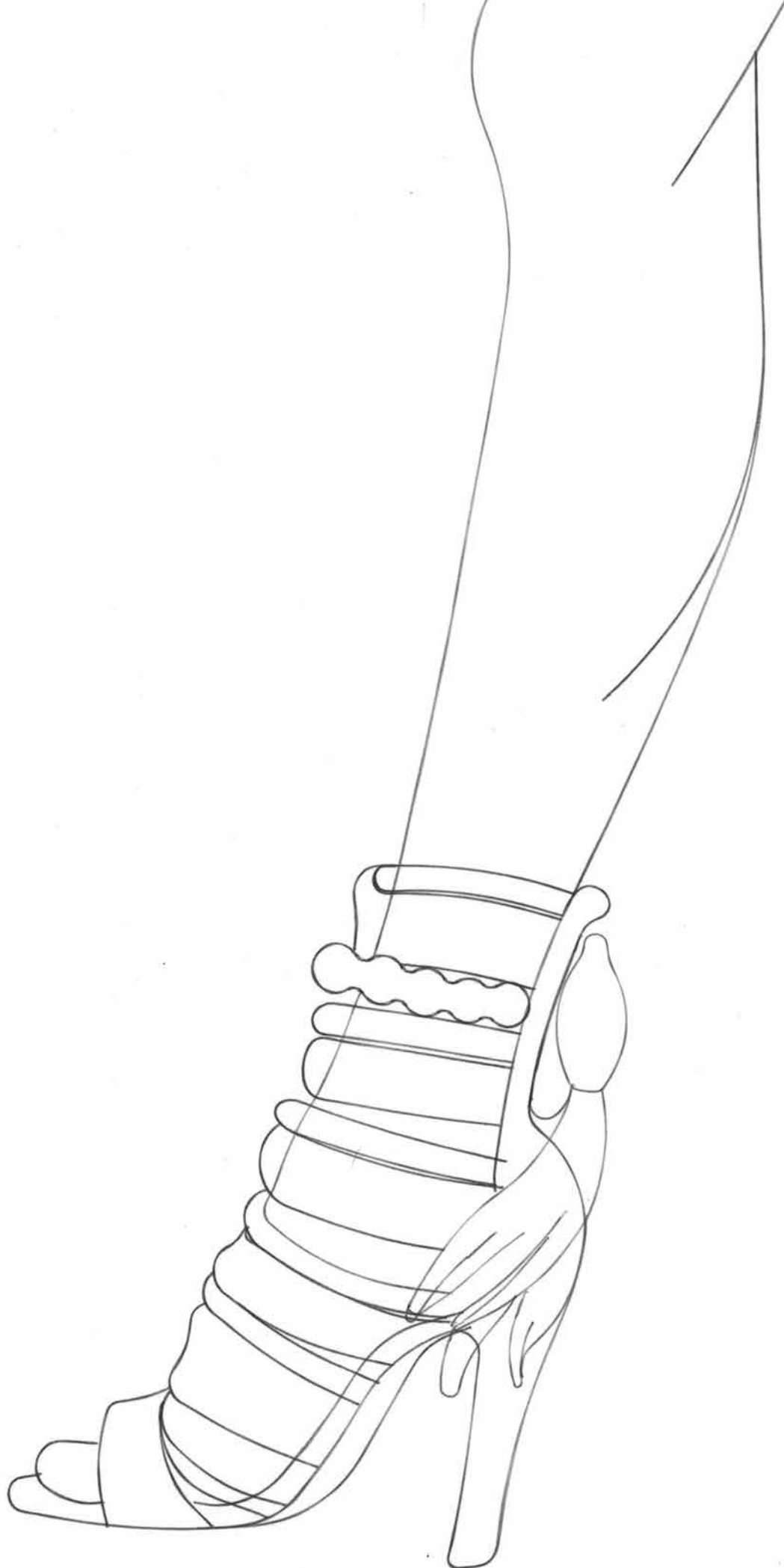
De distribución gratuita, *eremuak* # 6 está disponible en diversos centros culturales, bibliotecas públicas y, a través de libre descarga, también en inglés, en el sitio web [www.eremuak.net](http://www.eremuak.net)

Duela egun batzuk, kanpoan ginela, bizi ginen etxola erretzeko zorian egon zen gasoliozko Boker berogailuaren tximiniak su hartu zuenean. Baseko mantentze-lanez arduratzen zen militarrek guri egotzi zigun gertatutakoa, termostatoa 22°C-tan geneukala eta. Basera iritsi ginen une beretik argi eta garbi esan ziguten termostatoak 14°C-tan egon behar zuela, kontsumoa murrizteko, erregai-kantitatea mugatua zelako eta urtean behin baino ez zelako iristen hornidura. Gure erreserbak xahutuz gero, erregai gehiago ez ematearekin mehatxatu gintuzten eta, hori horrela, aginduak zorrotz bete genituen eta ahal genuen moduan egokitu gintzaizkion hotz itzelari. Hasieratik konturatu nintzen, beste tximiniei ez bezala, gureari ke beltza zeriola. Laster kontsumitu zen gasolio osoa, baina baseko buruak berriro betetzea onartu zuen, itxuraz, eta kontsumitzen emandako denbora laburra kontuan hartuta, berogailuaren beraren akatsa zelako. Sutearen ondoren Bokerraren dokumentazioa ikertu eta akatsa aurkitu nuen: gasolio-erregailuaren giltza aldatu egin zuten eta tamaina handiagoko beste bat ipini. Hartara, berogailuak ez zuenez langartutako erregaia ondo erretzen, ke beltza eragiten zuen; ke beltzak hodiak kedarrez bete zituen eta, azkenean, horiek su hartu zuten. Inolako arrazoirik gabe salatu gintuen militar atseginarean aurpegi ilunean nabarmentzen zen irribarre argia gogoan iltzatu zitzaidan.

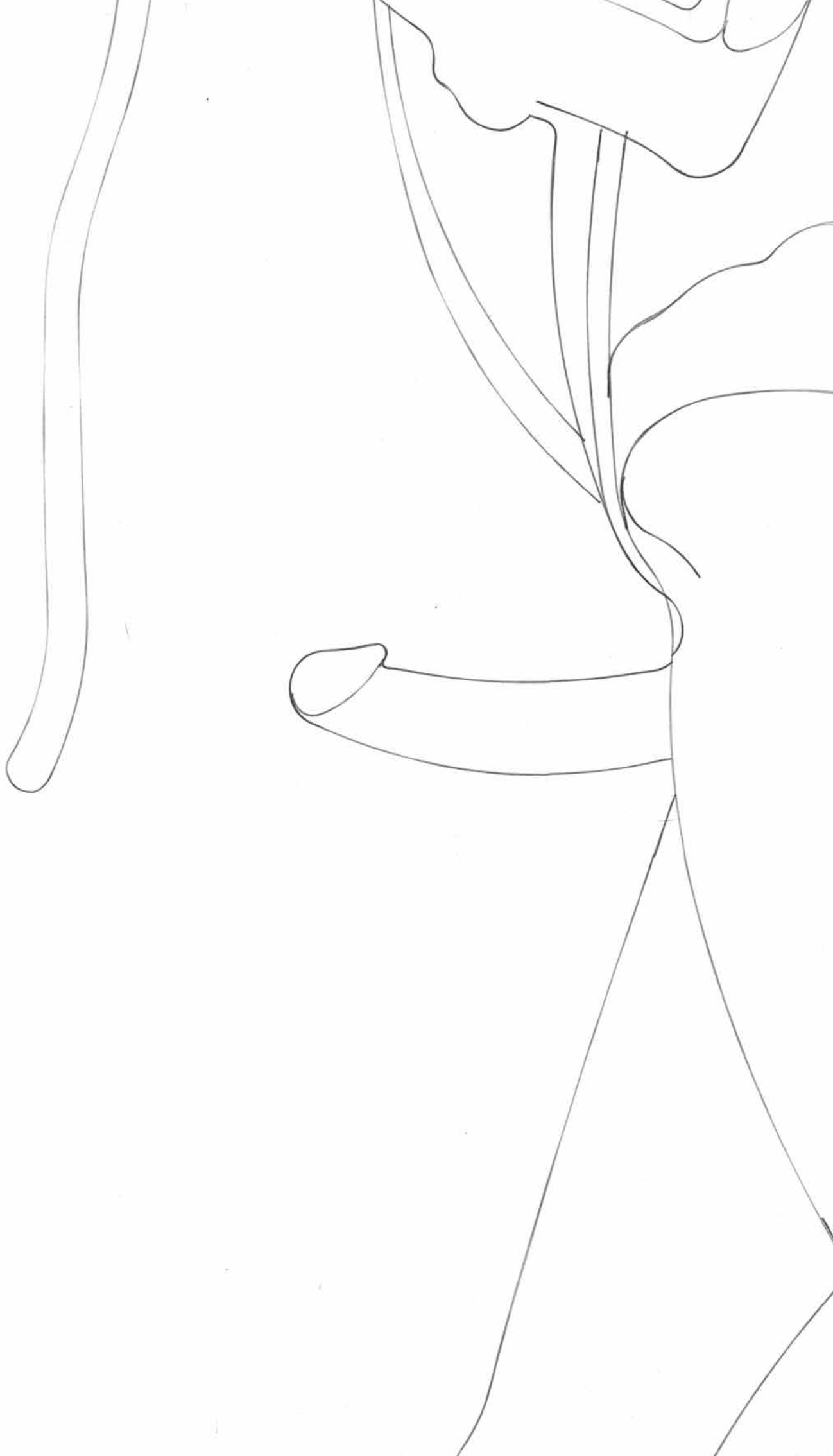
Hondartzan ipar-ekialdera egin eta basea atzean utzi nuen. Glaziarraren eta itsasoaren arteko haitz-banda bat zen hondartza, badiaren kanpoaldean. Penintsulan glaziarretako izotzak estaltzen ez duen eremu gutxietako bat da eta udan haitzak agerian gelditzen dira. Bizkor nenbilen, bota zurrinak haitzen ertzetan ondo finkatuz, eremuan zehar lebitatzen ari banintz bezala. Bazirudien glaziarren eta izotzaren indarrak haitzak hautsi eta bat-batean ertz zorrotzak eragiten zizkiela, bestelako erosiorik izateko astirik eman gabe. Haitz grisak horizontalki hedatzen ziren paisaian, glaziarraren zuria eta itsasoaren kolore bizia albo batean eta bestean. Ez zen bizitza-izpirik nabarmentzen paisaia antzu hartan. Materia gordinaren meta hutsa balitz bezala, haitzaren azpiko hondarrean ez zen halako eremu batean bururatu zitzaidakeen inolako intsekturik, krustazeorik, algarik, usainik edo usteldurarik igartzen. Etxolan bertan, inork garbitu eta uretan pasatu gabe harraskan ezaxola utzitako zapi bustiari xaboi-usaina zerion halere, ez zegoelako hura lizunduko zuen bakteriorik. Arretaz nenbilen, beraz, inguruko haitzekin mimetizatuta zegoen itsas lehoi baten orroak ikaratu ninduean, masa izugarri baten pare altxatu baitzen beraren ondotik igaro nintzenean. Aurretiaz ohartarazi ninduten foka horiek oldarkorrek zirela eta abiada bizian egin zezaketela eraso, pisutsuak eta baldarrak iruditu arren. Eta itsasertzean, han-hemen hondartuta, korronteez bultzatutako izotz-zatiak, batzuk handi-handiak eta baten batzuk urdin bizi kolorekoak, jatorrizko glaziarren pean jasandako presioaren ondorioz.

Hondartzaren amaieran izotz-plaka batzuk zeuden, glaziarra, malda leunean, itsasertzera iristen zen inguruan. Pixka bat aurrerago glaziarrek eta itsasoko urak bat egiten zuten, hondartzako azken arroken gaintik zegoen izotzeko horma osatuz. Plaka baten gainean, lasai asko etzanda, bi Weddell-foka. Weddell-fokek itxura xaloa dute eta uretara egokitutako gorputza astiro irristatzen zaie izotzaren gainean. Neguan ur-azpian ematen duten denbora gehiena, -1°C-ko tenperatura etengabea, kanpoaldean -30°C-rainoko tenperaturak dauden bitartean. Horri esker Antartikoko itsas azpiko inguruneak kanpoaldean ez dagoen joritasuna erakusten du. Kanpora irteteko, itsas gaineko izotz-plaka zulatu egin behar izaten dute, kontinenteko kostaldetik mila kilometro baino urrunago ere irits baitaiteke plaka hori. Izotza karraskatzen ematen dute, beraz, negua, eta, ondorioz, hortzak higatu egiten zaizkie. Adinarekin, harrapakinak ehizatzeke ez dute balio hortzek. Horregatik Weddell-fokek beste foka-espezie batzuek baino bizi-itxaropen laburragoa izaten dute.

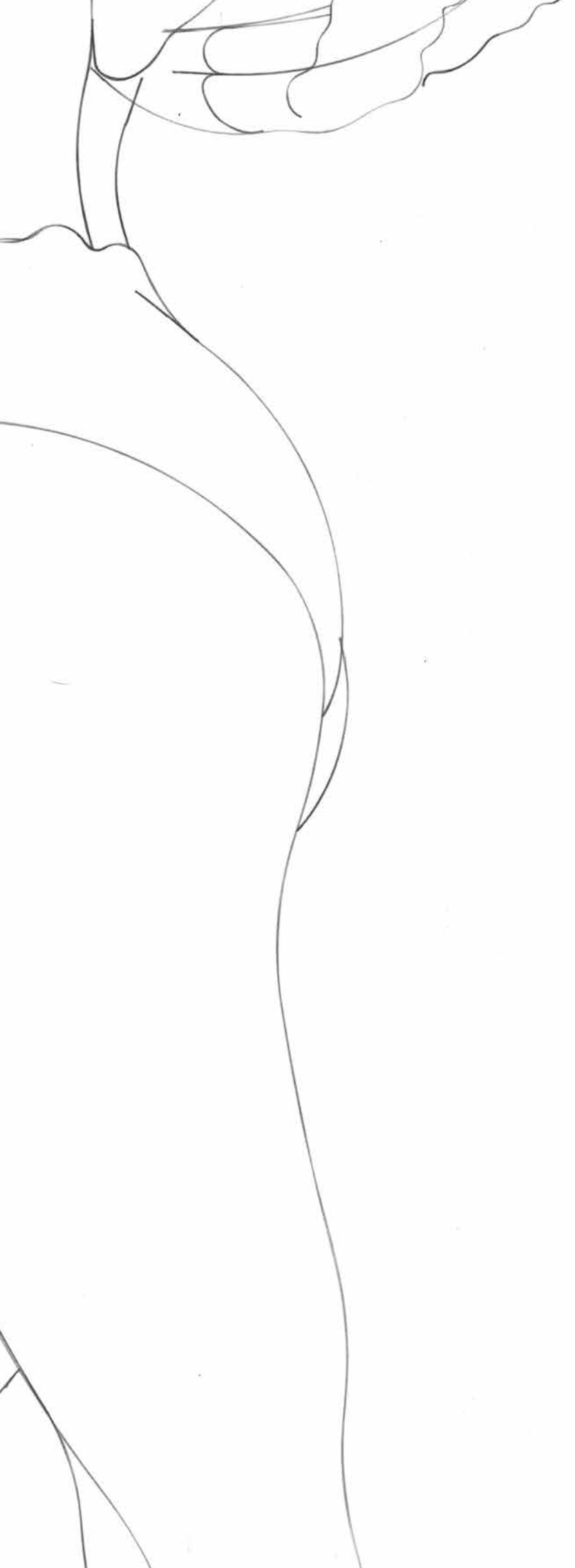
Antartikoko neguan icebergak gelditu egiten dira, itsasoa estaltzen duen izotz-plakak harrapatuta. Izotz-lautada handi bat osatzen da horrela, han-hemenka goi-lautadak mugatzen dituzten izotz-hormak ageri direla.



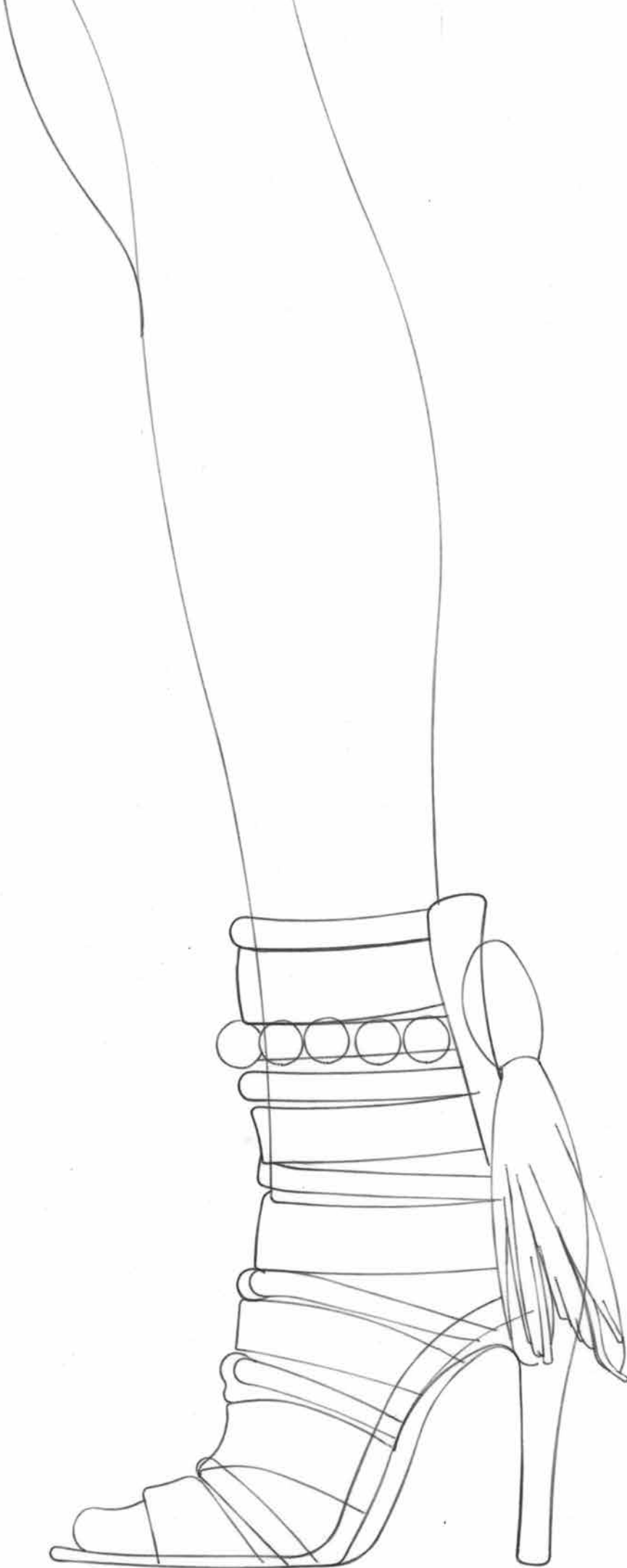












# AnT4rtida

## SERGIO PREGO

Días atrás, mientras nos encontrábamos fuera, la cabaña que habitábamos estuvo a punto de arder cuando la chimenea de la calefacción Boker de gasoil cogió fuego. El militar encargado del mantenimiento de la base no tardó en acusarnos de haber tenido el termostato a 22°C. Desde nuestra llegada a la base habíamos sido instruidos de mantener el termostato a 14°C con objeto de restringir el consumo, ya que el combustible era limitado y el aprovisionamiento se realizaba una única vez al año. Amenazaron con no proporcionarnos más en caso de que consumiéramos las reservas de que disponíamos, y en consecuencia habíamos seguido las directrices escrupulosamente, acomodándonos a la frígida temperatura. Desde el principio observé que, a diferencia de las otras, la chimenea expulsaba humo negro. Al poco tiempo se consumió todo el gasoil, aunque el jefe de la base accedió a rellenarlo ya que parecía un fallo de la calefacción dado el corto plazo transcurrido. Tras el incendio investigué la documentación de la Boker y encontré el fallo. La espita del quemador de gasóleo había sido sustituida por otra de mayor tamaño y la calefacción, al no quemar bien el combustible pulverizado, producía el humo negro que a su vez había llenado de hollín los conductos del escape y estos habían terminado inflamándose. La blanca sonrisa sobre la tez morena del simpático militar que nos acusó infamemente permanecía fijada inerte en mi cabeza.

Dejé atrás la base caminando en dirección nordeste a lo largo de la playa, una franja de rocas entre el glaciar y el mar a la salida de la bahía. Es uno de los pocos puntos de la península que no está cubierto por el hielo de los glaciares y la roca queda descubierta durante el verano. Caminaba rápido con las botas rígidas sobre las aristas de las rocas, como levitando a través del terreno. Pareciera que la violencia de la fuerza de los glaciares y el hielo quebrara las rocas en formas facetadas de afiladas aristas a gran velocidad, sin darles tiempo a que sufrieran otro tipo de erosión. Las rocas grises se extienden horizontalmente en el paisaje silueteadas por el blanco glaciar y el intenso color del mar en sus dos flancos. Un paisaje estéril que no alberga atisbo de vida. Como si se tratara de un mero depósito de material en bruto, la arena debajo de las rocas se encuentra absolutamente lim-

pia de cualquier insecto, crustáceo, alga, olor o descomposición que yo pudiera anticipar en un lugar semejante. Incluso en la cabaña, el trapo húmedo que permanecía descuidado en el fre-gadero, sin que nadie se preocupara por lavarlo o siquiera aclararlo ocasionalmente, seguía manteniendo un suave olor a jabón dada la ausencia de bacterias. Caminaba alerta cuando me sobresaltó el rugido de un lobo marino, mimetizado con las rocas circundantes, que se irguió como una mole amenazante al pasar cerca de él. Me habían advertido de la agresividad de estas focas y de la velocidad con la que podían atacar, en contradicción con su aspecto pesado y torpe. Y salpicados por la orilla pedazos de hielo que arrastran las corrientes dejándolos varados, algunos masivos, algunos de color azul intenso fruto de la presión que han sufrido bajo los glaciares de los que son originarios.

Al final de la playa se extendían algunas placas de hielo en la zona en la que el glaciar bajaba en una suave pendiente hasta la orilla. Un poco más adelante el glaciar se encontraba con el agua del mar formando una pared de hielo por encima de las últimas rocas de la playa. Sobre una de las placas se encontraban tendidas plácidamente dos focas de Weddell. Las focas de Weddell tienen un aspecto afable y su cuerpo adaptado al medio acuático se desliza lentamente sobre el hielo. Durante el invierno pasan la mayor parte del tiempo bajo el agua disfrutando de un constante -1°C mientras en el exterior la temperatura puede bajar hasta los -30°C. Este hecho parece otorgar al medio submarino antártico una fecundidad inexistente en el exterior. Para poder salir a respirar realizan agujeros en la placa de hielo que se forma en la superficie del mar y que llega a extenderse más de mil kilómetros desde la costa del continente. Pasan el invierno royendo el hielo, lo que hace que se les desgasten los dientes, que con la edad se vuelven inservibles para atrapar sus presas. Por esa razón las focas de Weddell tienen una expectativa de vida más corta que otras especies de focas.

Durante el invierno antártico los icebergs quedarán inmóviles, atrapados en la placa de hielo que cubre el mar como una gran planicie sobre la que se levantan las paredes de hielo que delimitan vastas mesetas.

# LURRERATZEA

## FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN



*Trumoi-hotsak bezain erraz dardararazten du  
airea arratoi baten garrasiak.*

RALPH W. EMERSON, *Egunkari intimoa*

### Burdina jaten duten landareak

Surrealismorik militanteenaren muin antimodernista erakusten duen Benjamin Péreten testu labur bat argitaratu zuen *Minotaure*ren hamaikagarren zenbakiak. Albert Skirak eta Tériadek kaleratzen dute joera surrealistako aldizkari hori, Parisen. Arras esanguratsua da izenburua bera: “La nature dévore le progrès et le dépasse”<sup>1</sup> (Naturak aurrerapena irentsi eta gainditu egiten du). Naturaren eta aurrerapenaren arteko borrokaz mintzo da testua, bai eta sexu-harrapakaritzaz ere.

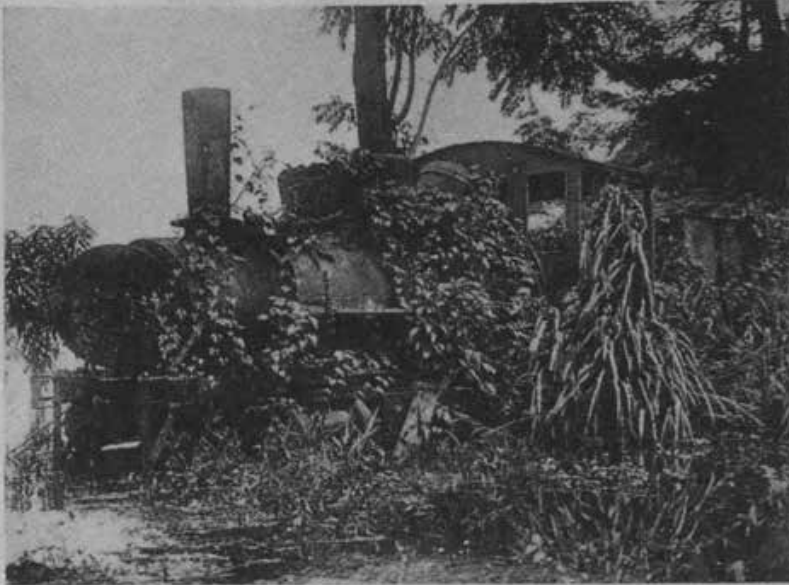
Atzera egin du oihanak, aizkoraren eta dinami-taren eraginez, baina trenaren bi igaroaldiren artean, trenbidera inguratu eta keinu zirikatzaileak eta begirada probokatzailak jaurtitzen dizkio konboiaren gidariari. Behin, bi aldiz, eutsi egiten dio ibilbide osoan atzetik dabilkion tentazioari, baina halako batean amore emango du maite duen emakumeren baten begiradak izango duen sorgindeiaren aurrean. Gelditu egin da tren-makina, berak behin-behinekotzat daukan baina infinituraino luzatuko den besarkada bat emateko, limurtzailearen desira etengabe berrituaren bitartez.

Artikuluaren lagungarri, argazki anonimo eta bakar bat, non oihan ilun eta ahalguztidunak gelditu eta irentsi egiten baitu tren-makina ahaltsu bat —lehen Iraultza Industrialaren gidaria, burdin eta ikatz puska galanta—, marisorgin baten antzera. Biziki maite dute surrealistek marisorginaren metafora, koitoaren ondoren arra txikitu eta irentsi egiten baitu animalia horrek. Organismo handi, geldo eta bigun baina, aldi berean, indartsu eta zabal batek gelditu egin du abiadura modernoa ekarri zuen makina hori; beraz, beharbada gehiago zen denbora- eta sedukzio-kontua indar- eta gogortasun-arazoa baino. Beti bezain freudiar amorratua, Bretonek kontzientzia modernoaren porrota ikusten du, landare-inkontzientzaren ahalmenaren garaipena, eta hondamendiaren ideia aipatzen du: Péreten testuaren iruzkinean dio “oihan birjinarren eldarnioaren mende urte luzez utzitako tamaina handiko tren-makina batek erakusten du, zalantzarik gabe, garaipenaren eta hondamenaren monumentu horren une magikoa”<sup>2</sup> Gozoa eta geldoa da landarediaren indarkeria, eta hondamendia ezkututzen eta hari monu-

mentu bat eraikitzen dio bere zorion-aginduak, maitasun-besarkada jarraitzeko promesak. Geroago, ezbehar *saihetsezintzat* jo zuen hori guztia Paul Viriliok, zeinak *dromologia* hitza asmatu baitzuen azelerazioaren zientzia definitzeko, eta datu ugari eskaini ideologia tekniko-zientifikoaz eta abiadurarekiko idolatriaz.<sup>3</sup> 2011n, naturak harrapatutako abiaduraren bertsio moderno bat (dromologikoa, Virilioaren zentzuan) egin zuen Francis Alÿsek. Izenburu adierazgarria du lanak (*Game Over*), eta laburtasun zorrotzez deskribatzen du artistak: “martxoaren 20an abiatu nintzen Mexiko Hiritik, nire *vochoan* (Volkswagena, Mexikon) eta Sinaloako Culiacáneraino joan nintzen. Hara iristean, Lorategi Botanikoko zuhaitz baten aurka jaurti nuen nire autoa. Naturak egingo du gainerakoa.”<sup>4</sup>

Iragan mendeko 30eko hamarkadako urte zalapartatsu haien amaiera aldera idatzi zuen Péretek testu hori. Ez dakigu, aldiz, noizkoa den oihanak irentsitako tren-makinaren argazkia, baina argi dago, hondakinaren kontzeptu klasikoaz eta ahalmen malenkonia-eragile eta oroitarazleaz landa, teknofosil baten sorreraz ari garela. Azken urteotan, zalantzan jarri dute kontzeptu hori Holozenoaren aroa amaitutzat ematearen aldekoek eta haren orde z haur aldarrikatzen dutenek: gizakiok Lurrari eragiten dizkiogun kalte itzulezinen aro berri bati ekitea.

*Minotaure* aldizkarian bi urte geroago argitaratutako artikulu batean (“Ruines: ruine des ruines”, hau da, Hondakinak: hondakinen hondamena), aurrerapenaren ideologiak eragindako holokaustoaren irudi beldurgarri bat dakarkigu Péretek. Baina hondamendi hori ez da urruneko oihan tropikal batean gertatu, Parisen erdian baizik. “... baina, beharbada, egunen batean, haren gomuta gizakien oroimenetik ezabatzen denean, animalia ezin bereziago baten fosiltzarra aurkituko dute: Eiffel dorrea”<sup>5</sup> Testu horretan, Péretek ez ditu aztertzen hondakinak ikuspegi klasiko batetik —hots, denboraren eta klimaren higadura gisa—, baizik eta gizakien indarkeria ikonoklasta modura. Gerora, Alain Schnappek berriro jorratu zuen kontzeptu hori (*Indarkeriaren arkeologia*). Gogora dezagun 1930eko hamarkadaren amaieran irudikatu zela lehenbizikoz nola garaitu zuen oihan beltzak teknologiaren distira, deforestazio industrial sistematikoa hasi berria besterik ez zenean, alegia. Ia mendebete geroago, behin betiko eskuratu dute agintea mundua suntsitzeko makineriak eta politikak, eta izugarri azkar ari da hedatzen suntsipena, nahiz eta tarteka iristen zitzaizkigun abisuak ez ziren jada poeta burubero eta psikoanalisiz mozkortutako batzuenak, baizik eta zientzia ekologikorenak, zeinak tarte horretan garatu baitzituen bere printzipioak, metodologia eta Lurraren baliabideak zaintzeko estrategiak.



## LA NATURE DÉVORE LE PROGRÈS ET LE DÉPASSE

par BENJAMIN PÉRET

**L**e soleil de midi écorche viv les spectres qui n'ont pas eu se cacher à temps. Leurs os devenus violons déchireront les oreilles des hommes aventureux égarés dans les forêts imitant une cour d'empereur de la décadence romaine.

Des langues de feu, des lueurs de seins, des chatouillements d'azur traversent la pénombre fruitée de vampires. C'est à peine si l'on marche sur le sol. Le sol a l'air d'une cervelle qui voudrait se donner des allures d'éponge.

Le silence pèse autant dans les oreilles qu'une pépite d'or dans la main, mais l'or est plus mou qu'une orange. Pourtant, l'homme est par là. Il a percé un corridor dans la verdure et, tout au long de ce corridor, a déroulé un fil télégraphique. Mais, vite, la forêt s'est lassée de pincer cette corde qui

ne rendait jamais qu'une voix d'homme et les plantes, mille plantes plus zélées, plus ardentes les unes que les autres se sont empressées d'étouffer cette voix sous leur baiser ; puis le silence est retombé sur la forêt comme un parachute sauveur.

Là, plus que partout ailleurs, la mort n'est qu'une manière d'être temporaire de la vie, masquant un côté de son prisme pour que la lumière se concentre, plus brillante, sur les autres faces.

Les crânes de ruminants abritent, dans les grands arbres menacés de mille lianas, des nichées d'oiseaux reflétant le soleil sur leurs ailes, les feuilles sur leur gorge. Et des taches de ciel bleu palpitent sur des charognes qui se métamorphosent en amas de papillons.

La vie lutte de toutes ses forces, de toutes ses

## Kontzeptual jasangarria

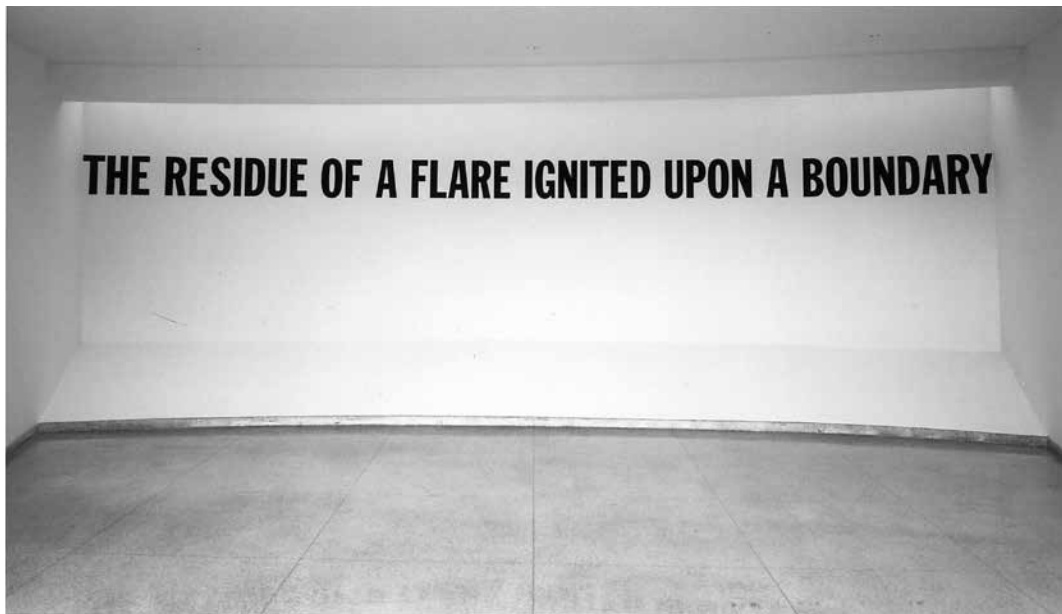
Duela urte batzuk, ekofania bat —Lurrari buruzko errebelazio bat— izan zuen Bruno Latour filosofoak, eta aldatu egin zizkion egungo munduaz ordura arte zituen iritzi gehienak. Soziologoa da Latour, zientziaren eta teknologiaren analisisan espezializatua, eta agerkunde horrek are gehiago bultzatu du Lurraren akidura aztertzeraz. Lurraren geroaz ikuspegi politiko humanista bat jorratzea du ardatz bere azken liburuak (*Où atterrir. Comment s'orienter en politique* = Non lurreratu. Nola orientatu politikan).<sup>6</sup> Kanadara egin zuen bidaia batean, esperientzia intuitibo baina oso indartsu bat izan zuen Baffineko badiaren gainetik hegazkinen igarotzean: ohartu zen leihotik ikusten zuen Artikoko izotzaren desegitea hegazkin hark ere eragina zela hein batean. Beste era batera esanda, sistema artikoaren egoera aldatzen ari zen, paisaia izoztu eta izugarri hartaz filosofoak zuen ikuspegia, Schrödingerren katuaren esperimentu birtualean bezala. Izan ere, *begiratzeak* aldatu egiten du paisaia; horrek, berriz, muga etiko bat ezartzen dio ikuskizunari, ez bakarrik desira- eta jabetza-mekanismo gisa, baizik eta suntsitze-faktore modura. Latourrek azaldu zuenez, errebelazio haren aurretik sublimea izango zatekeen hegazkinetik glaziarrak ikustea; baina, gerora, hegazkinaren emisioek lekua aldarazten dutela ohartzean, oso bestelako sentimendu bat sortzen zaio, “larritasun moduko bat”. Begiratzea izan zen desira sortzeko eta metatzeko mekanismo nagusia; desira ez asetzeak, berriz, berriro elikatzen zuen begiratzen jarraitzeko gogo, zirkuitu itxi baten antzera. Baina, beharbada, zirkuitu hori ez dago behar bezala itxita, eta zirrikituetatik egiten du ihes objektu desiratuaren suntsipena, munduaren suntsipena, iragartzen duen gas hilgarriak. Latourren esperientziak hala berresten duela ematen du.

Humanismoaren berehalako birdefinizioa proposatzen du Latourrek —hitzaren etimologiak (*humus*) lurrarekiko lotura adierazten du—, lurtarren hobirik zabalenean kokatzeko: basoak edo hesteetako bakterioak, hegaztiak edo mikroorganismoak.<sup>7</sup> Katamotza desagertzea ez da arazo estetiko bat, eliteek hala dioten arren azken hamarkadetan, baizik eta lurtarren estutzea eta, beraz, aparatu tekniko-industrialak ezartzen dion berritze-erritmoa jarraitzea lortu ez duen lurralde baten akiduraren sintoma. Ez da gizakien eta lurtarren arteko harmonia-kontu hutsa, zentzu sozialean, bien interesak (gizakienak eta bakterioenak, landareenak eta intsektuenak) elkarri estu loturik daudela ere adierazten baitu, eta denak hartu behar direla aintzat, hitzarmen bat behar dela konplexutasunaren eremuan berriro lur hartzeko. Ekoizpen-moduaren paradigma ekonomikoa handitu egin behar da, eta bizitzaren sorrera, transmisioa eta iraupena barne hartzen dituen modu zabalago bat eratu. Amaitzeko, hau zioen Latourrek: “Lurtasuna ez da erakunde bihurtu, oraindik,

baina modernoan izaerari esleitutako rol politikotik argiro bereizitako aktorea da jada.”

Ekologiak bezala, artearen zientziak ere ezagutza ezegonkorra behar du, baina ez ziurtasun sendoak ekarriko dizkion metodologia positiborik ez daukalako bakarrik, baizik eta baita testuinguruaren behaketa berri bakoitzak hura aldatzen duelako ere, modu ia hautemanezinean agian, baina egiazki eta era metagarrian. Duela jada mendi-erdi esan zuen Joseph Kosuthek ezegonkorra eta aldakorra dela artearen kontzeptua (ez arte kontzeptuala): artelan bakoitzak aldatu egiten du artearen kontzeptua eta etengabe aldatzen ari den inguru batean higitzen da artista ikertzailea, haren begiradak aldatu egiten baitu —beste behin ere— behatzen duen objektua. Ez dago kanpotik (hegazkin batetik, adibidez) objektu oso gisa beha daitekeen arterik, ikerketa artistikoak aldatu egiten baitu ikerketa ekinean diharduen bitartean. Arte-sistemaren funtzionamendua enpirikoki aztertzeko testuak eta objektuak egin zituzten Kosuthek eta Art & Languagek, baliokidetasun-zirkuitu trukagarri batean: zenbait objektu edo instalazio artearen ikerketa analitiko gisa agertzen ziren, eta zenbait testu, berriz, proposamen artistiko modura. Azken hamarkadetan artearen munduan hain emankorra izan den porotasun horretan kontzienteki ezkututzen zen ikusizkoaren inperioaren aurkako antagonismoa, zeinaren atzean —zehaztasun handiagoz edo txikiagoz— arte-merkatuaren aurkako enfrontamendua ez ezik lengoaiaren sugestioa ere baitzegoen, energia estetiko jasangarri gisa; ez zen ekologia formala soilik: materiala ere bazen.

Generikoa da zuhaitz edo semaforo isolatu baten ideia, animalia edo hiri batena; horregatik, mugatua da haren produktibitatea inguruarekiko imajinarioak sortzeko. Posizio dialektiko batean kokatu behar ditu arteak, trukeak eta irakurketak antolatzeke ez ezik hutsak eta deformazioak ere antolatzeke gai izan daitezen, dau den testuinguru sozialaren eta kulturalaren arabera. Izan ere, testuinguru aldakor eta konplexu horretan bakarrik bihurtzen dira ideia zentzudun. Naturaren eta lengoaiaren arteko ikuspegi dialektiko horretan, egokia iruditzen zait 1960ko hamarkadaren amaieran Lawrence Weiner egiten hasi zen testu-eskulturar gogora ekartzea; adibidez, **THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY** (Muga baten gainean piztutako bengala baten hondakina), 1969an Amsterdamen egin. Ekintzaren testuak diotenari soilik dago loturik eskultura, museoko harresiaren gaineko materialei eta lekuari. Irudiaren elipsia egiten duenez —bengalarena, hondakinarena, mugarena— eta lengoaiak bakarrik arduratzen denez, eskultura hori beti da *gaur egungoa* eta beti da *aldakorra*: ikusle bakoitzak irudikatzen du, bere buruan, gaur egun bengala bat zer den, zer hondakin uzten duen kontsumitu ondoren eta zenbat denboraz egon daitekeen piztuta. Baina testuinguruaz ere ardu-



Lawrence Weiner, *The residue of a flare ignited upon a boundary*, 1969. *The Guggenheim and the Tradition of the New*, 1994ko maiatzaren 20tik irailaren 11ra, Solomon R. Guggenheim Museoa, New York

ratzen da, beti: ikusle bakoitzak sortzen du bere kultura materialaz eta sinbolikoaz duen irudia, munduko tes-tuinguru desberdinetan. Beti dago bengala bat piztuta —baliabiderik erretzen jardun gabe— geuk irudika dezakegun mugaren batean; *stricto sensu*, etengabe berritzen den energia estetikoa da. Labur esanda, objektu zehatz horrek ez du forma zehatzik, ikuslearen buruan izan ezik. Harald Szeemann parafraseatuz, eta hain sarritan ahazten dugun haren erakusketa ospetsuaren izenburuaren lehen parte ere gogoratuz, *lengoaia forma* bihurtzen da. *Live in Your Head*<sup>8</sup> erakusketaz ari gara. Eskultura horiek pisu berri baten pean jasotzen dute adierazlearen eta adieraziaren, zeinuaren eta irudiaren arteko dialektika. Ez dezagun ahantzi lengoaiak baliabide sinbolikoak bakarrik kontsumitzen dituela eta eskulturaren eraginkortasun energetiko izugarriko faktore gisa agertzen dela proposamen hauetan.

Harrezkerotik, Weinerren erradikaltasuna azpimarratu izan da haren jardun eskultorikoaz, haren bira linguistikokoaren egokitasun kontzeptualaz eta objektuaren beharpen merkatu-kontrakoaren izaeraz mintzatzean, baina ez hainbeste haren proposamen eskultorikoaren jasangarritasunaz, lengoaia energia amaiezin gisa erabiltzeaz (alor sinbolikoari dagokionez, behintzat): lengoaiaren etika objektuaren estetikaren aurka. Objektu manufakturuaren presentzia hutsaren bidez arakatu zuen *ready made*ak adierazpenaren alderdi linguistikoa; Weinerrek, berriz, justu kontrako aukera aztertu du, lengoaiaren potentzialtasun materiala jorratuz, objektuak, materialak eta egoerak bistaratzeko ahalmena baitauka. Duchampek higatu egin zuen egiletzaren eta jatorrizko obraren kontzeptua, eta adeitasunez baimendu zituen bere lanen erreproduktzio-mota gehienak; Weinerrek, berriz, urrats bat gehiago egin zuen, eta jabetza publikokotzat aldarrikatu zuen bere ekoizpenaren erdia. “Nire obrak erosten dituztenek noranahi eraman ditzakete, eta, nahi izanez gero, be-

rreraiki. Ez dute zertan lanak erosi haien jabe izateko; horretarako, aski dute haiek ezagutzea.”<sup>9</sup>

Geroago, hau idatzi zuen Marcel Broodthaersek, ideia hori beste ikuspegi batetik bultzatuz: “Arte plastikoetan eta musikan, hitza edo ideia dira espazioari buruzko nozio modernoan jatorria [...] Ez dago lehen mailako egiturarik haiek definitzen dituen lengoaiaz landa. Esan nahi dut artista batek ez duela bolumenik erakitzen, idatzi baizik.”<sup>10</sup> Minimalismoaren eta lehen mailako egiturei dagozkien tramankuluen aurkako aurrez aurreko haren erasoan, *American way of life* delakoaren arbuio lausoa ez ezik beste hau ere atzematen zen: proposamen linguistikoen iraunkortasunaren aldeko jarrera, aberastasun sinboliko agorrezina baliabide materialak xahutzearen aurka. Ikuspegi horretatik, prozedura estetiko bat jarri zuen martxan Broodthaersek, joko modernoaren mahai-tapizean Mallarmék egindako dado-tiraldia berpiztuz. Orain, mendebete geroago, jada ez da berdea mahai-tapiz hori; jada ez da zuria munduari dadoak jaurtitzeko orri hori: suntsituta dago, akitua, zikina, zartatua, abailtze-zorian..., eta zorrozki galdetzen digu zilegi zaigun jokatzeko jarraitzea, edo, aitzitik, jokoa kontzientzia eta borroka bihurtu behar den: nahitaez Lurraren heriotza ekarriko duen gainbeheraren paradigma onartzea da salbazio-makineria humanista esnarazteko baldintza. Hona zer idatzi zuen Hal Fosterrek Lothar Baumgartenek Amerikako jatorrizko herriei buruz egindako lanaz: “Heriotza onartzea da humanisten joko zahararen lehen keinua: objektu-kultura berpizteko, lehenbizi hil egin behar du; hura erreskatatzeko, aldeztu aurretik suntsituta egon behar du eta ez du gai izan behar ez bere burua ulertzeko ez bere burua babesteko.”<sup>11</sup>



## Landare-harresia

Itziartik gertu dagoen baso bateko zenbait pinuren irudia, Bilbotik Donostiarako autobusetik hartua. Bilboko Arte Ederren Museoa 2001ean egindako *Gaur Hemen Orain* erakusketako katalogoan argitaratu zen zortzi argazkiko sekuentzia, non artistaren izena besterik ez baitzen ageri: Ibon Aranberri. Paperezko zortzi orriko baso bat, artistarentzat ohar paisajistiko bat baino ez ziren arren *Umweltaren* (ingurune biologiko eta komunikatiboaren) azterketa- eta kritika-proiektu orokorrako batean. Logotipo-girlandak, eskultura instituzionala, espeleologia, plan hidraulikoak eta energia nuklearra hartzen ditu barne proiektu horrek.

Sekuentzian, zuhaitzak eta zerua besterik ez, edo, zehatzago esanda, basoaren profil muxarratua, uniformeki hodeitutako zeru bateko *skyline* bat bezalakoa. Ez etxerik, ez argindar-zutoinik, ez pertsonarik: argazkiaren enkoardaketak sortzen duen elipsiaren bitartez aratz ageri den tarte bat besterik ez. Ez da kasualitatea guk ezer ez ikustea, pinu-ilara hau ere bai baita: zerbait ezkututzen duen landare-harresia, eremu sinboliko lauso bat, komunitate ikusezin, galdu edo, agian, oraindik existitzen ez den bat topografikoki zedarritzea xede duena. Toki horren argazkiek ez dute errealitatea osatzen, ezta haren irudikapena ere; ordezkapen-modu bat dira, eta baso horren, komunitate ikusezin horren existentziaren ordez haren galera erakusten digute. Zintzilik dagoen zerbait jendearen begiradatik ezkututzen duen hiriko txalet baten pezoaren antzeko zerbait. Artistak landare-hesiarekin topo egitean —Duchampen *rendez vousa*—, aktibatu egiten da lehendik ere leku horretan sor zegoen zentzumen baten ezagutza. Duchampek baino hiru mende lehenago, Berkeleyy zioen sagar baten zaporea ez dagoela osatzen duten elementuetan, ezta jaten duen pertsonarengan ere, baizik eta bien elkartean. Ez da kasualitatea elkartze hori —alderantziz: han jaioa zen artista—, eta sustatu egiten du basogintza ahul eta industrializatu baten ahalmen sinbolikoa.

## Lur-mugimendua

1980ko hamarkadaren hasieran, lurpeko indusketa sinboliko-telurikoko proiektu bat egin zuen José Ramón Morquillasek Ezkerraldean: sakoneko zerak iker-tuz azaleraz jarduteko estrategia bat. Meatzaritzako eta siderurgiako jarduera-eremu nagusietakoa izandako Argalario mendian egin zuen indusketa, zeinak hau iradokitzen baitzuen: euskal paisajismoari buruzko topikoen azpian burdina eta ikatza zeudela, ekoizpen industrialaren harremanak ezkututzen zituen pantaila bat zela azaleko paisajismoa, botere- eta jabetza-harremanak inkaminatzen zituzten geruza bat zirela zelai berdeak. Bertako edertasun idealizatuaren para-

digmaren pean, azaleko paisajismoak ezkutatu egiten ditu tentsio sozialak, eta alde batera uzten lurraldearen eta jendearen zaintza. Lurraldearen konplexutasuna ikertzeko induskatzen zen Lurraren barru aldera, azal huts gisa ikusi ohi dugun kontzeptu horri sakontasuna ematearren eta, bide batez, Estatuaren administrazio-koordinatuetatik libratzearen. Bestalde, modernitatearen aurka joatea ere bada induskatzea, aurrerapen jarraituaren utopian oinarritutako aurrerabidearen eta hazkundearen kontrako lurpe-bilaketa, hots, herentzia-, berreskuratze-, zaintza-bilaketa.

Morquillasen *Argalario* proiektuan, Oteiza eta egitura argitzen duen geometria gogorarazten zituen kuboaren formak; materialak, lurra; induskatzearen ideiak, *povera* artea edo *Earthworksak*; lurpeko kokapenak, Smithson... Hori guztia, baina, 1980-81eko Euskal Herriko giroan kokatu behar da, lurpeko gaiari buruzko ikuspegi erabat politikoan eta legez kanpokoan —*underground*—: satorrez eta zizarez, sustraiz eta haziz beteriko iluntasuna, amaitzen ez zen diktadura politikoaren eta sortzen ari zen tokiko botere-harremanen geografia politikoaren aurkakoa edo ordezkoa. Bere obra osoan, uko egin dio Morquillasek ekintza politikoari arrotza zaion berezitasun formal baten arabera lan egiteari. Honenbestez, “sustraiak” arakatu gabe haiez mintzo zen euskal paisajismoak ez bezala, Morquillasen materia ilunak lurraldeari buruzko ikerketa politiko-arkeologikoa proposatzen zuen.

Handik hogeita hamar urtera, Santiago Sierrak berriro induskatu du lurra, zentzu eta testuinguru oso desberdinetan. *40 m<sup>3</sup> de Tierra de la Península Ibérica* lanaz ari naiz. Hori ere kubo-forman egin zen, plastikozko edukiontzi formalizatuetan. Alemaniara bidali ziren kuboak, sinbolikoki salatzeke *PIGS* deritzenen mendekotasuna Europako botere politikoaren muinarekiko. Ez da, zehazki, euskal lurra, ezta espainiar lurra ere, baizik eta iberiarra —tradizio anarkistari jarraikiz—, baina Bilboko portutik bidali zen Alemaniara. Muntroak sortzen dituen amets bilakatu da Duchampen arintasunaren eta obra eramangarriaren paradigma arrazionalista-kartesierra. Egungo mendekotasuna kapital likido lurraldegabeetan hezuramaitzen da; nazioz haraindikoak eta erabat hegakorrek dira. Oinetxea edo ondasun higiezin bat —Ama Lurra...— ezere truke emateak, herrialdearen entregatze hutsak, lehenbizi Engelsek eta Rosa Luxemburgok eta geroago *Socialisme ou Barbarie*koek aipatu zuten basakeria-itxura hartu du. Modernitatearen amaieran, bertako boterearen mitologiari aurre egiten zion lurpeko herrialde batean arakatzeko hondeatu zuen lurra Morquillasek; handik urte batzuetara, Sierrak lekukoa hartu eta herrialde bati (sinbolo bati) eman zion lur hura. Herrialdeak, berriz, horretarako boterea zuelako jaso zuen lurra.

Morquillasek iraganaren eta lurraren zientzia gisa baliatzen du arkeologia, artea korrontearen aurka mintzarazteko, estatuen eta kulturen zientzia-sistemetako diskurtso lerrokatu gabeko gisa. Zientziatik urrundu egiten da arkeologiaren protokolorik gabe Barakaldon erauzitako lur-kubo bat, eta lurpearen, historiaren, hondakinaren eta ezkutuko igurtzien poesia-  
ra hurbiltzen. Morquillasek kuboa orain aztertze-  
ko aukerarik bagenu, ez genuke aurkituko ez Azil aldiko hondakinik, ez historiaurreko logotiporik, baizik eta orainarekiko gatazka politikoa. Pino Pascaliren zuzeneko aipamenak egiten dituen arren, badirudi *Argalario* proiektua gertuago dagoela Alighiero Boettiren *Mettere al mondo il mondo*tik: zeure lurra aurkitu, oinpean daukazun hori, lurraren jabeen aurkako borroka agonista balitz bezala. Hona datu adierazgarri bat: leku berean ekoitziak dira pieza biak. Morquillasek hondeatu egin zuen; Sierrak garraiatu; Morquillasek ikertu eta esperimentatu; Sierrak lurra entregatu, zakarki; Morquillas kuboa forma ospetsuaz baliatu zen; Sierra edukiontzi industrialez; Morquillasek lurraldearen poesia politikoa atek zabaltu zizkion; Sierrak ekonomiari men egin eta Europako hegoaldearen hondakinak entregatu zituen. Kasu bietan, Lurraz hitz egiteko lurra erabiltzea metafora bat da, eta handitu egiten da, ez bi termino horien arteko harreman ilunagatik, baizik eta beren nortasunagatik; hala, bada, metafora literal bat ageri zaigu, adierazpen estereotipatu asko baino oximoron produktiboago bat.

### Tokiko uholdea

Milioika urteren poderioz berez sortzen diren zenbait prozesu geologikoren azelerazio neurrigabea da urtegi artifical bat, eta hau du natural batekiko alde nagusia: azelerazioa ez da hondamendi geologiko batek eragina, baizik eta administrazioak paisaiari ezarria. Epe geologikoen eta gizarte- zein lurralde-egituren arteko bereizketa erreala adierazten du urtegiak, aurrerapen-

nahiak eraginda, produktibitatearen paradigmen araberena dena (biztanleak, haien bizitzak eta munduak barne direla) kontrolatzen duen lurraldearen optimizazioa helburu hartuta. Lurra desagertu egiten da, eta, haren orde, aberastasuna dakarren hura agertzen. Izan ere, ura dugu osagai nagusia, eta ura du jatorri bizitzak. “Kartografia likidoei” buruzko paradoxa asmatu zuen Zygmunt Baumanek; Jean Baudrillardek, berriz, “zeinu flotatzaileen” ideia. Horra bi metafora hidrauliko, bi bider mingarriak lurra galdu dutenentzat.

León Porma eskualdeko urtegiari buruzko pieza bat da Mawatren *Nacido en (...n jaioa)*. 1950eko hamarkadaren amaiera aldera eraiki eta eskualdeko zortzi herri urperatu zituen urtegiak herritarrei eragindako hondamendia eta lekuaren nortasuna uztartzen ditu lanak. Lurraldea urperatu zuen urtegiak, baina Mawatren proiektuak lurrik gabe gelditu ziren herri-tarrengan jarri zuen arreta, edo, hobeto esanda, galera haren dokumentazio administratiboan. Sorteritrik lekualdatuak, gutxi asko hurbil zegoen beste herri batean errefuxiatuak, NANA berritzean beste izen-desplazamendu bat jasan zuten herritar haiek, eta jaiok ere errealaren orde pertsonak kontrolatzeko baliagarria zen beste bat jarri behar izan zuten. Sorlekua mapatik ezabaturik, dokumentaziotik ere kendu egin zen eta, hala, zonbi administratiboak edo tokiko *aberrigabeak* sortu ziren. Baina, kontuz!, ez zitzaie *aberria* kendu, *lurra* baizik, hektarea bakoitzaren etekinak handitzea erabaki zuen enpresa eta erakundearen arteko partzue-  
go baten erabakiz urperatuta.

Katastroaren burokraziari aurre egiteko prozedura burokratiko xume bat proposatzen du *Nacido en* lanak: benetako jaiok berreskuratzea, baita jada erregistroetan ageri ez bada ere. Zapaldu ezin duten lurralde batean oinarritzen da mikrogaraipen hori, baina desplazatu-bizimoduaren zati bat berreskuratzen laguntzen die. Konpentsazio pertsonalaz landa, “dena galduta dagoelako ustearen aurka eguneroko bizimoduaren sortzen den borroka- eta erresistentzia-keinu



Santiago Sierra, *40 m<sup>3</sup> de tierra de la Península Ibérica*, Berlin, KOW, 2013ko irailaren 14tik urriaren 30era. Artistaren kortesiaz

MawatreS, *Nacido en* proiektua, *Región (Los relatos). Cambio del paisaje y políticas del agua* erakusketaren barruan. León, MUSAC, 2017ko abenduaren 2tik 2018ko maiatzaren 27ra



gisa” proposatzen du garaipena artistak.<sup>12</sup> 2002an Francis Alÿsek Limako kanpoaldean egin zuen *La fe mueve montañas* (Fedek mendiak mugitzen ditu) hark ez bezala (hamar zentimetro mugitu zuen duna bat, “egoera politiko jasanezin batean” kolektibitateak egin dezakeenaren adibide mitologiko gisara), *Nacido en* lanak lurraldea du mugimendu-leku, baina irentsi gabeko elikagai modura edo kontzientzia berri bat erakitzeke berrerabil daitekeen amesgaizto baten antzera orainaldira itzultzen diren bataila galduen eremuan. Kolektiboa eta heroikoa zen Alÿsen pieza; MawatreSena, berriz, indibiduala eta lizunki burokratikoa. Baina antzekoa da keinu antagonista, eta honela ikusten ditu artistak NAN horiek, jabeen benetako sorlekua aurkitzean: lurraldearen organismo administratiboa kutsa dezaketzen “birusak” balira bezala.

### Leku egokian, garai okerrean

2000. urtean sortu zuen Blue Origin enpresa Jeff Bezosek, eta hamabost urte daramatza espaziora bidaiatzeko espazio-ontzi berrerabilgarriak ikertzen eta probatzen. Hona konpainiaren helburu nagusia: “presentzia iraunkorra izatea gizakiak espazioan”. Kontua ez da jada espazioa ikertzea, kanpoko espazioa konkistatzea edo kolonizatzea, Gerra Hotzaren garai heroiko haietan bezala, baizik eta, ezagutzaren paradigma berrian, “espazioko turismoan”, espazioan irauteko lehenbiziko eta benetako urratsa egitea (oraingoz, ezinezkoa, baina egingarria). Oraingoz, ezinezkoa da Lurretik kanpora luzaroan bizitzea, baina agian ez da hori garrantzizkoena, baizik eta elite teknolatiko horren borondatea, hots, Lurretik alde egiteko asmoa, behin

betiko agortua den planeta honetatik ihes egitekoa. Eta klima-aldaketa ukatuz edo haren garrantzia gutxituz adierazten da borondate lizun hori. Baliabideak amaitu ahala, itsasoaren maila igo eta klima berotu ahala, autoritarismo berri bat bultzatzen dute eliteek, eurek bakarrik gozatzeko geroz eta urriagoak diren baliabideez eta lurraldeez. Atariko urratsa da hori, azken konponbidea izango den honetara iritsi arte: gure planetatik alde egitea. Etorkizun horretako bidaiariak ez dira izango abenturazaleak, gaizkileak edo hereje jazartuak, XVI. mendetik aurrerako kolonizazioetan ez bezala: gutxiengo izugarri aberats batek alde egingo du ordurako hila egongo den Lurretik. Izan ere, “ezerk ere ez du etorkizun hoberik etorkizun ez-ziur batek baino” dioen baikortasun burugabe horren mende dago mundua, antza.

1950eko hamarkadan, asmo oneko hitz-jokoak egiten zituen, artean, Wolf Vostell artistak bere *décollage* kontzeptuarekin, Extremadurako ingurune natural-industrial batean kokatu aurretik.<sup>13</sup> Tradizio modernistako collageari kontrajarria da kontzeptu hori, non hiriko kartelak urratzen eta erauzten baitira, abangoardiako zenbait jardueraren instituzionalizazioaren aurkako jardura gisa. Baina beste hau ere bada *décollagea*: hegazkina aireratzea, Lurretik alde egitea. *Fluxus* kontzeptuan, askatasun kosmiko bati zegokion kontzeptu hori, lotura eta grabitate orotik askatzeari. Baina gaur egun jada ezin dugu, agian, hitz-jokorik egiten jarraitu aireratzeaz, eta, inoiz baino gehiago, oinak lur-zati txiki batean tinkatzen saiatu behar genuke, Baffineko badia gaineko Latourren ekofaniaren ondoren, mundu osoko hegazkinek egunero kontsumitzen dituzten milioika keroseno tonen ondoren, Blue Originen entsegu izugarrien ondoren. 1921ean idatzi zuen

Aleksandr Rodtxenkok “bizitzarekin nahasten ez den artea antigoaleko gauzen museo arkeologikoan gordeko” dutela. Mendebete geroago, arte hori ez da inongo museotan jasoko, ez baldin bada estu lotzen hazten den lurrera, eta paisaia hil batean galduko da, hondakina geldoz betetako mendien artean. Lurreratzea, aitzitik, zera da, Lurraren ikuspegitik ekitea beste surrealista baten ideari, Paul Éluardenari alegia: “Bada beste mundu bat, baina hementxe bertan.”

*Hain da bat-batekoa natura  
ezen denok antigoaleko bihurtzen baikaitu.*  
EMILY DICKINSON, *Prosa-zati batzuk*, 82

## OHARRAK

1. *Minotaure*, 10. zk. (Paris, 1937ko azaroa), 20-21. or.
2. André Breton, *Lamour fou*. Paris: Gallimard, 1937. Gaztelaniazko bertsioa: *El amor loco*; itzultzailea, Juan Malpartida. Madril: Alianza Editorial, 2000.
3. *Ce qui arrive* dute izenburua Paul Viriliok 2002ko abenduan Pariseko Fondation Cartier pour l'Art Contemporain aurkeztu zituen liburuak eta erakusketak, zeinak *Istripuaren Museoa* izeneko proiekturako proba moduko bat izan baitziren.
4. Artistaren webgunean dago ikusgai pieza: <http://francisalys.com/game-over/>
5. *Minotaure*, 12-13. zk. (Paris, 1939ko maiatza), 57-65. or.
6. Bruno Latour, *Où atterrir. Comment s'orienter en politique*. Paris: La Découverte, 2017. Gaztelaniazko bertsioa: *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*; itzultzailea, Pablo Cuartas. Madril: Taurus, 2018.
7. Lurtarren aipamen hori hemen ere ageri da: Vinciane Despreten, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions?* Paris: La Découverte, 2012. Mikroorganismoiei berriro ekinez eta zientzia-fikziozko izaki zelularrak gogoratu, horra Donna Haraway, “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene”, in *e-flux Journal*, 75. zk. (2016ko iraila), in <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>
8. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Work-Processes-Concepts-Situations-Information)* Harald Szeemann izan zuen komisario erakusketak, zeina Bernako Kunsthallen aurkeztu baitzuten, 1969ko martxoaren eta apirilaren artean.
9. Hemen aipatua: Colin Gardner, “The Space Between Words: Lawrence Weiner”, *Artforum*, 29. liburukia, 3. zk. (1990eko azaroa), 158. or.
10. Hemen aipatua: Jacques Rancière, *L'espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Arte Ederren Museoa, 2005, 23. or.
11. Hal Foster, “The Writing on the Wall”, in *Lothar Baumgarten: America Invention* [erakus. kat.]. New York: Guggenheim Museoa, 1993, 6-14. or.; hemen jasoa: *Lothar Baumgarten. Autofocus retina* [erakus. kat.]. Bartzelona: MACBA, 2008ko otsail-ekaina, 81-92. or.
12. Ikusi <https://www.mawatres.com/nacido-en/>
13. 1954ko irailaren 6ko *Le Figaroren* azalean azaldu zen termino hori, *ready made* kontzeptu gisa; harrezkerotik, bere irudi-, instalazio- eta performance-lan gehienetan izan zuen eragina kontzeptuak. Ikusi *Vostell* [erakus. kat.]. Bartzelona: Joan Miró Fundazioa, 1979ko urtarrila-otsaila, 21. or. eta hurrengoak.

# ATERRIZAJE

## FRANCISCO JAVIER SAN MARTÍN



*El aire vibra tan fácilmente con el estallido  
de un trueno como con el chillido de una rata.*

RALPH W. EMERSON, *Diario íntimo*

### Plantas que comen hierro

En el décimo número de *Minotaure*, la revista de filiación surrealista editada en París por Albert Skira y Tériade, apareció un breve texto de Benjamin Péret que despliega el núcleo antimodernista del surrealismo más militante. El título es hartamente significativo: “La nature dévore le progrès et le dépasse”,<sup>1</sup> y ofrece una imagen de la lucha entre naturaleza y progreso, pero también de depredación sexual.

La selva ha retrocedido ante el hacha y la dinamita, pero entre dos pasos del tren, ella se asoma a la vía dirigiendo al conductor del convoy gestos incitantes y miradas provocativas. Una vez, dos, resiste a la tentación que le persigue a lo largo de todo el recorrido... pero un día acabará cediendo ante la llamada de la hechicera que tendrá la mirada de una mujer amada. La locomotora se detiene, para un abrazo que ella supone pasajero, pero que acabará prolongándose al infinito, a través del deseo perpetuamente renovado de la seductora.

El artículo va acompañado de una única fotografía anónima en la que una potente locomotora —esa mole de hierro y carbón que pilotó la primera Revolución Industrial— ha sido detenida y devorada por una oscura selva omnipotente, como la mantis religiosa, otra metáfora querida por los surrealistas, que despedaza y devora al macho después del coito. Un gran organismo, lento y blando, pero poderoso y extenso, ha acabado paralizando esa máquina que propició la velocidad moderna; así que quizás no era tanto cuestión de potencia y dureza como de tiempo y seducción. Breton, siempre tan intensamente freudiano, lo ve como la derrota de la conciencia moderna frente a la potencia del inconsciente vegetal, y apunta a la idea de catástrofe: comentando el texto de Péret advierte que “una locomotora de gran porte, abandonada durante años al delirio de la selva virgen, muestra el aspecto sin duda mágico de este monumento a la victoria y al desastre”.<sup>2</sup> La violencia de lo vegetal es dulce y lenta y su promesa de felicidad, de continuación del abrazo amoroso, esconde la catástrofe y le construye un monumento. Más tarde, Paul Virilio, que acuñó el término *dromología* como ciencia de la aceleración, y con más datos sobre la ideología tecno-científica y la idolatría a la velocidad, define todo ello como un accidente *inevitable*.<sup>3</sup> En 2011, Francis Alÿs realizó una versión moderna, dromológica en el sentido de Virilio, de la velocidad atrapada por la naturaleza. Significativamente, la pieza se titula *Game Over* y el artista la describe con implacable concisión: “El día 20 de marzo salí con mi vocho [en México, Volkswagen] de la Ciudad de México y manejé hasta Culiacán, Sinaloa. Al llegar allá estrellé mi coche contra un árbol del Jardín Botánico. La naturaleza hará el resto”.<sup>4</sup>

El texto de Péret se escribió a final de los convulsos años treinta del siglo pasado; no conocemos la fecha de la fotografía de la locomotora engullida por la selva, pero queda claro que más allá del concepto clásico de ruina y su poder melancólico y evocador, estamos ya en la génesis de un tecno-fósil, un concepto propuesto en discusión en los últimos años por los partidarios de dar por acabada la era del Holoceno y su relevo por una nueva era de efectos irreversibles de los humanos sobre la Tierra.

En otro artículo publicado dos años más tarde en la misma *Minotaure*, crepuscularmente titulado “Ruines: ruine des ruines”, Péret nos proporciona una imagen estremecedora del



Francis Alÿs  
*Game Over*, 2011  
Turismo Volkswagen Escarabajo,  
modelo 1961, estrellado contra el  
tronco de una parota en el Jardín  
Botánico de Culiacán, Sinaloa  
(México).  
Documentación en vídeo de una  
acción.  
1 min 37 s

holocausto promovido por la ideología del progreso, ya no en una remota selva tropical, sino en el mismo centro de París: "... pero tal vez se encuentre algún día, cuando su recuerdo se haya borrado de la memoria de los hombres, el gigantesco fósil de un animal único, la torre Eiffel".<sup>5</sup> Aquí Péret concibe la ruina no tanto desde una perspectiva clásica, como deterioro del tiempo y del clima, sino como violencia iconoclasta realizada por los hombres, idea retomada por Alain Schnapp y su concepto de *Arqueología de la violencia*. Recordemos que esta victoria de la oscura selva sobre el brillo tecnológico fue imaginada a finales de los años treinta, cuando la deforestación industrial sistemática solo acababa de comenzar. Casi un siglo después, la maquinaria y la política de destrucción del mundo ha tomado definitivamente el mando y se acelera vertiginosamente, a pesar de que en el entretanto los avisos ya no venían de poetas calenturientos y borrachos de psicoanálisis, sino de la ciencia ecológica, que en ese intervalo desarrolló sus principios, su metodología y sus estrategias de defensa de los recursos del planeta.

### Conceptual sostenible

Hace unos años el filósofo Bruno Latour tuvo una ecofanía —una revelación sobre la tierra— que transformó buena parte de su pensamiento previo sobre el mundo contemporáneo. Latour es sociólogo especializado en el análisis de ciencia y tecnología, pero esta revelación le ha orientado cada vez más al análisis del agotamiento del planeta. Su último libro, *Où atterrir. Comment s'orienter en politique*, está dedicado exclusivamente al tema de una posición política humanista sobre el futuro de la Tierra.<sup>6</sup> Durante un viaje a Canadá, mientras sobrevolaba la bahía de Baffin, tuvo la experiencia, intuitiva, pero muy poderosa, de que el derrumbe de los hielos árticos que observaba desde la ventanilla del avión estaba en cierta medida provocado por el avión en el que él mismo viajaba o, dicho de otra forma, que su visión del imponente paisaje helado, como en el experimento virtual del gato de Schrödinger, estaba modificando el estado del sistema ártico. Así que *mirar* modifica el paisaje, lo que sitúa una frontera ética en la visión, ya no solo como un mecanismo de deseo y posesión, sino como factor de destrucción. Latour explica que antes de esta revelación observar los glaciares desde el avión habría tenido un carácter sublime, pero que después, cuando constata que las emisiones del avión modifican el lugar, se produce un sentimiento muy distinto, "una forma de angustia". Mirar ha sido el mecanismo clave de producción y acumulación de deseo, y la no satisfacción de este, como un circuito cerrado, realimentaba la pasión por seguir mirando. Pero quizás —y la experiencia de Latour parece confirmarlo— este circuito no está convenientemente cerrado, tiene fisuras por las que escapa el gas mortífero que anuncia la destrucción del objeto deseado, la destrucción del mundo.

Latour propone una redefinición urgente del humanismo —que en su etimología de *humus* ya denota su ligazón original a la tierra— para situarlo en el nicho más amplio de los *terrestres*, desde bosques o bacterias intestinales hasta aves o microorganismos.<sup>7</sup> La

extinción del lince no es un problema estético, como proclaman desde hace décadas las élites, sino el estrechamiento de los terrestres y por lo tanto el síntoma del agotamiento de un territorio que no ha conseguido seguir el ritmo de renovación que le impone el aparato técnico-industrial. No es solo un problema de armonía, en sentido social, entre humanos y terrestres, sino también la constatación de que los intereses entre ambos, entre humanos y bacterias, entre plantas e insectos, se encuentran profundamente imbricados y es preciso contar con todos, realizar un pacto para tomar tierra de nuevo en el territorio de la complejidad. Ampliar el paradigma económico del modo de producción hacia otro más extenso que incluya el modo de generación, la transmisión y mantenimiento de la vida. Concluye Latour: “Lo Terrestre no es todavía una institución, pero ya es un actor claramente diferenciado del papel político que se le había atribuido a la naturaleza de los modernos.”

Como la ecología, la ciencia del arte implica un conocimiento inestable, no solo porque carece de una metodología positiva que le aporte certezas fuertes, sino también porque cada nueva observación del contexto modifica este, de forma casi imperceptible quizás, pero de manera cierta y acumulativa. Hace ya medio siglo que Joseph Kosuth explicó que el concepto de arte (no el arte conceptual) es inestable y cambiante: cada nueva obra de arte modifica el concepto de arte y el artista-investigador se mueve en un terreno en permanente cambio, pues su mirada, una vez más, modifica el objeto observado. No hay un arte que pueda ser observado desde el exterior, desde un avión, por ejemplo, como un objeto completo, sino que la investigación artística modifica su objeto de estudio mientras se realiza. Kosuth y Art & Language produjeron textos y también objetos orientados a analizar empíricamente el funcionamiento del sistema arte, en un circuito intercambiable de equivalencias: ciertos objetos o instalaciones aparecían como investigaciones analíticas del arte; ciertos textos aparecían a su vez como proposiciones artísticas. En esta porosidad, que tan fecunda ha resultado en el arte de las últimas décadas, se escondía, de forma consciente, un antagonismo frente al imperio de lo visual, tras el que apuntaba, con más o menos definición, no solo un enfrentamiento al mercado del arte, sino también la sugestión del lenguaje como energía estética sostenible, una ecología no solo formal, sino también material.

La idea aislada de un árbol o un semáforo, de un animal o una ciudad, es genérica y por ello su productividad es limitada en la creación de imaginarios sobre el entorno. El arte necesita situarlos en una posición dialéctica, capaz de organizar intercambios y lecturas, pero también errores y deformaciones en función del contexto social y cultural en el que se sitúan. Solo en ese contexto complejo y cambiante se convierten en ideas que generan sentido. En esta perspectiva dialéctica entre naturaleza y lenguaje, me parece oportuno recordar las esculturas de texto que Lawrence Weiner comenzó a realizar desde finales de los años sesenta, como **THE RESIDUE OF A FLARE IGNITED UPON A BOUNDARY** (El residuo de una bengala encendida sobre un límite), realizada en Ámsterdam en 1969. La escultura se limita al enunciado textual de la acción, a los materiales y al lugar sobre el muro del museo. Al realizar la elipsis de la imagen —de la bengala, del residuo, del límite— y centrarse exclusivamente en el lenguaje, esta escultura de 1969 es siempre *actual* y siempre *cambiante*: cada espectador construye su imagen de lo que es hoy una bengala y el residuo que deja una vez consumida y del límite en el que puede ser encendida; pero también es siempre contextual: cada espectador en diferentes entornos del mundo crea su imagen en relación a su cultura material y simbólica. Siempre hay una bengala encendida —sin necesidad de consumir recursos— en algún límite que podamos imaginar; se trata, en sentido estricto, de energía estética permanentemente renovable. En pocas palabras: es un objeto específico que no tiene una forma específica excepto en la mente del espectador. El lenguaje *se convierte en forma*, por parafrasear a Harald Szeemann, y recordando también la primera parte del título de su célebre exposición, que tan a menudo se olvida: *Live in Your Head*.<sup>8</sup> Estas esculturas recogen bajo un nuevo peso la dialéctica entre significante y significado, entre signo e imagen. Y el lenguaje, no lo olvidemos, consume recursos exclusivamente simbólicos, y aparece en este tipo de proposiciones como un factor de enorme eficacia energética de la escultura.

Desde entonces, sobre el trabajo de Weiner se ha hecho hincapié en la radicalidad de su operación escultórica, sobre la pertinencia conceptual de su giro lingüístico y también sobre el aspecto anti-mercado de su decrecimiento del objeto, pero no tanto en la sostenibilidad de su propuesta escultórica, en su empleo del lenguaje, al menos en un plano simbólico, como energía inagotable: una ética del lenguaje frente a la estética del objeto. Si el *ready made* exploró el carácter lingüístico de la representación a través de la presencia misma del objeto manufacturado, Weiner ha explorado la opción exactamente inversa, indagando en la potencialidad material del lenguaje, capaz de hacer presentes objetos, materiales y situaciones. También, si Duchamp deterioró el concepto de autoría y de obra original autorizando amablemente casi todo tipo de reproducción de sus piezas, Weiner ha dado un paso más declarando la mitad de su producción de dominio público: “Las personas que compran mis obras pueden llevárselas donde vayan y reconstruirlas si lo desean. No tienen que comprarlas para poseerlas, pueden tenerlas simplemente conociéndolas.”<sup>9</sup>

Contemporáneamente, apoyando esta idea desde otra perspectiva, Marcel Broodthaers escribió: “La palabra o la idea se encuentra en el origen de las modernas nociones del espacio en las artes plásticas y en la música [...] No hay estructuras primarias más allá del lenguaje que las define. Quiero decir que un artista no construye en volumen, sino que escribe en volumen.”<sup>10</sup> En su ataque frontal al minimalismo y a los artefactos asociados a las *estructuras primarias*, se manifestaba no solo un difuso rechazo del *American way of life*, sino su apuesta por la sostenibilidad de las proposiciones lingüísticas, su riqueza simbólica inagotable frente al despilfarro de los recursos materiales. Desde esta perspectiva, Broodthaers puso a punto un procedimiento estético reactivando la tirada de dados que Mallarmé había lanzado sobre el tapete del juego moderno. Ahora, un siglo después, ese tapete ya no es verde; esa página sobre la que se tiran los dados al mundo ya no es blanca: está destruida, exhausta, sucia, quebrada, al borde del agotamiento, y nos pregunta inquisitivamente si es lícito que sigamos jugando. O si, por el contrario, el juego ha de convertirse en conciencia y lucha: la ascensión del paradigma de decadencia que conduce a una muerte inevitable de la Tierra es la premisa para despertar la maquinaria humanista de salvación. Escribe Hal Foster en relación con el trabajo de Lothar Baumgarten sobre los pueblos originarios de América: “La ascensión de la muerte es el primer gesto del viejo juego de los humanistas: para proceder a su reanimación, la cultura-objeto antes ha de estar muerta; como mínimo, para proceder a su rescate, antes ha de estar en ruinas y ser incapaz no solo de entenderse a sí misma, sino también de protegerse por sí sola.”<sup>11</sup>

### Muro vegetal

Un frente de pinos de un bosque próximo a Itziar tomado desde el bus de línea Bilbao-Donostia. La secuencia de ocho fotografías fue publicada, sin más indicación que el nombre del artista —Ibon Aranberri— en el catálogo de la exposición *Gaur Hemen Ora-in*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2001. Un bosque de ocho páginas de papel que, en realidad, es solo para el artista un apunte paisajístico en un proyecto más general de análisis y crítica del *Umwelt* —el entorno biológico y comunicativo— que incluye guirnaldas de logotipos, escultura institucional, espeleología, planes hidráulicos o energía nuclear.

En la secuencia solo árboles y cielo, o, para ser más exactos, el perfil recortado del bosque, como un *skyline* sobre un cielo uniformemente nublado. Ni casas, ni postes de luz, ni personas: solo un espacio que aparece virgen a través de la elipsis que produce el encuadre fotográfico. No es casualidad que nada veamos, pues la hilera de pinos es también un muro vegetal que algo esconde y cuya función es acotar topográficamente un campo simbólico difuso, una comunidad invisible, o perdida, o quizás aún inexistente. Las fotografías del lugar no forman lo real, ni siquiera su representación; son una forma de sustitución que, de ese bosque y de esa comunidad invisible, muestra no la existencia sino su pérdida. Como el seto de un chalet suburbano protege de miradas indiscretas algo que queda en suspenso. El encuentro del artista con el muro vegetal —el *rendez-vous*



Ibon Aranberri, *Sin título*, 2001.  
Cortesía del artista



duchampiano— activa el reconocimiento de un sentido que ya estaba latente en el lugar. Berkeley, tres siglos antes de Duchamp, explicaba que el sabor de una manzana no se encuentra en los elementos de su composición, ni en la persona que la come, sino en el encuentro entre ambos. El encuentro no es casual —todo lo contrario, porque el artista nació precisamente allí— y reactiva el potencial simbólico de una anodina e industrializada explotación forestal.

### Movimiento de tierras

José Ramón Morquillas llevó a cabo a comienzos de los ochenta un proyecto de excavación simbólico-telúrica del subsuelo en la Margen Izquierda, una estrategia para referirse a la superficie a través de la investigación de lo profundo. Esta excavación en el monte Argalarío, uno de los núcleos de actividad minera y siderúrgica, insinuaba que bajo los tópicos del paisajismo vasco había hierro y carbón, que el paisajismo de superficie era una pantalla que ocultaba las relaciones de producción industrial; de manera que los verdes prados venían a ser un manto que escamoteaba las relaciones de poder y propiedad. El paisajismo de superficie, bajo el paradigma de la belleza local idealizada, oculta las tensiones sociales y deja de lado el cuidado del territorio y las personas. Excavar hacia el interior de la tierra era un propósito de investigación de la complejidad del territorio, en la vía de añadir *profundidad* a este concepto que solemos concebir como mera superficie y, también, librarlo de las coordenadas administrativas del Estado. Excavar es también una opción a contracorriente de la modernidad, una búsqueda de subsuelo —de herencia, de recuperación, de cuidado— que se enfrenta a la línea de avance, de crecimiento, amparado en la utopía de progreso sostenido.

Sobre estas bases, en el proyecto *Argalarío* de Morquillas la forma del cubo aludía a Oteiza y a la geometría que clarifica la estructura; el material tierra, y la propia idea de excavación, al arte *poverta* o las *Earthworks*; la localización suburbana, a Smithson...; pero todo ello, en el contexto vasco de 1980-81, a una dimensión netamente política sobre lo subterráneo —*underground*— fuera de la ley: una oscuridad de topos y lombrices, de raíces y semillas enfrentada o alternativa a la geografía política de la dictadura política que no desaparecía y las nuevas relaciones de poder local que se estaban instaurando. En toda su obra, Morquillas ha abordado un trabajo que rechaza cualquier reducción a una especificidad formal ajena a la acción política. Así que, frente a la superficie verde del paisajismo vasco, que parecía hablar de las “raíces” sin haberlas explorado, la materia oscura que obtenía Morquillas proponía una investigación político-arqueológica sobre el territorio.

Treinta años después, Santiago Sierra vuelve a excavar la tierra en un sentido y un contexto muy diferentes. Me refiero a *40 m<sup>3</sup> de Tierra de la Península Ibérica*, también recogida en forma de cubo, en este caso contenedores normalizados de plástico, que fue entregada a Alemania en forma simbólica de sometimiento financiero de los *PIGS* al centro del poder político europeo. No es exactamente tierra vasca, ni siquiera tierra española, sino ibérica —en la tradición anarquista—, pero fue expedida a Alemania desde el puerto de Bilbao. El paradigma racionalista-cartesiano de levedad y obra portátil de Duchamp ha devenido un sueño que produce monstruos. Si la sumisión contemporánea se produce en forma de capitales líquidos, desterritorializados, ya no solo transnacionales, sino auténticamente volátiles, el recurso a la *entrega* del solar, de un bien *inmobiliario* —diríamos, de la *Ama lur*— a cambio de nada, como pura entrega del país, adquiere el aspecto de barbarie que enunciaron Engels y Rosa Luxemburgo y continuaron *Socialisme ou Barbarie*. Al final de la Modernidad, Morquillas excava para indagar en un país subterráneo enfrentado a la mitología del poder local; años después, Sierra recoge el testigo



Santiago Sierra, *40 m<sup>3</sup> de tierra de la Península Ibérica*, Berlín, KOW, 14 de septiembre – 30 de octubre de 2013.  
Cortesía del artista

y entrega esa tierra a un país, un símbolo en este caso, que lo recibe simplemente porque ha adquirido el poder de recibirla.

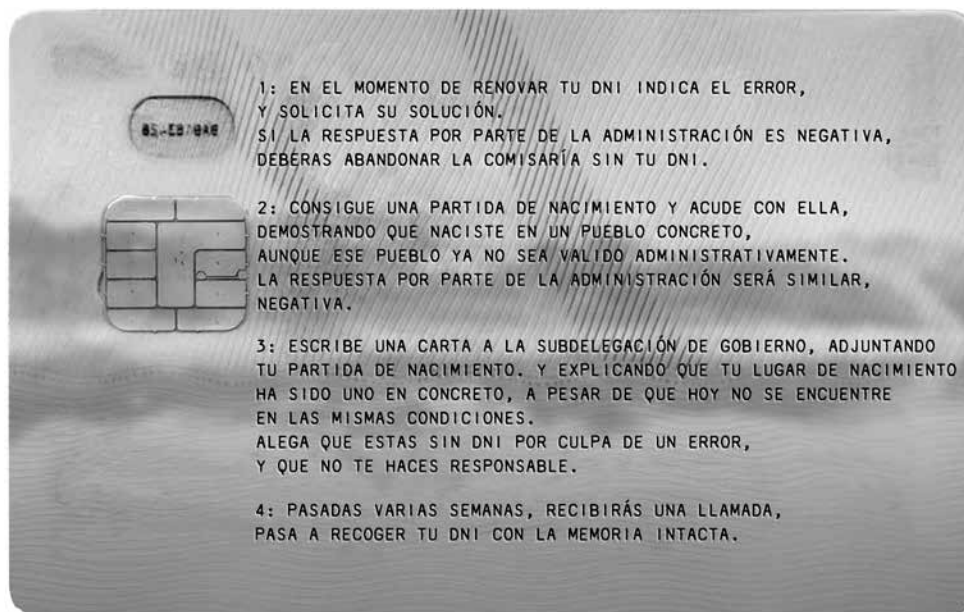
Morquillas interpela a la Arqueología como ciencia del pasado y de la tierra, para hacer hablar al arte a contracorriente, como discurso no alienado de los sistemas de la ciencia de los estratos y las culturas. Un cubo de tierra extraído en Barakaldo, sin los protocolos arqueológicos, se aleja de la ciencia y se acerca a la poesía del subsuelo, de la historia, los residuos y los roces ocultos. En el cubo de Morquillas, si pudiéramos analizarlo ahora, no encontraremos restos azilienses ni mitología ni logotipos prehistóricos, sino confrontación política con el presente. Más que a Pino Pascali, cuya referencia es directa, el proyecto *Argalario* parece acercarse al Alighiero Boetti de *Mettere al mondo il mondo*: descubrir tu tierra, la que tienes bajo los pies, como confrontación agonista a los dueños de la tierra. Un dato revelador es que ambas piezas se han producido en el mismo lugar: Morquillas excava, Sierra transporta; Morquillas investiga y experimenta, Sierra, brutalmente, entrega la tierra; Morquillas lo hizo con la prestigiosa forma del cubo, Sierra en contenedores industriales; Morquillas se abre a la poesía política del territorio, Sierra se rinde a la economía y entrega las ruinas del Sur de Europa. En ambos casos, emplear tierra para hablar de la Tierra es una metáfora que se agranda no por la oscuridad de la relación entre uno y otro término, sino precisamente por su identidad: así aparece una metáfora literal, un oxímoron más productivo que muchas representaciones estereotipadas.

### Diluvio local

Un embalse artificial no es más que la aceleración desmesurada de procesos geológicos que se desencadenan naturalmente durante millones de años, con la diferencia sustancial de que esta aceleración no se ha producido por una catástrofe geológica, sino por imposición administrativa en el paisaje. El embalse implica la disociación real de la temporalidad geológica y la estructura social y territorial, en dirección a un progreso y una optimización del territorio que todo lo controla bajo los paradigmas de productividad, incluyendo a sus habitantes, sus vidas y sus mundos. La tierra desaparece sustituida por un agua que proporciona riqueza, pues de agua estamos hechos mayoritariamente y en ella se originó la vida. Zygmunt Bauman acuñó la paradoja relativa a las “cartografías líquidas” y Jean Baudrillard enunció la idea de “signos flotantes”: metáforas hidráulicas doblemente hirientes para quien ha perdido su tierra.

*Nacido en*, una pieza de Mawatres sobre el embalse de Porma en León, aúna la identidad del lugar y la de sus habitantes tras la catástrofe sobrevinida con la construcción de un pantano a finales de los años cincuenta, que sumergió a ocho pueblos de la comarca. Lo que se anegó entonces es el territorio, aunque el proyecto de Mawatres se centra en los habitantes que lo perdieron o, más bien, en su documentación administrativa. Desplaza-

Mawatres, proyecto *Nacido en*, dentro de la exposición *Región (Los relatos). Cambio del paisaje y políticas del agua*. León, MUSAC, 2 de diciembre de 2017 – 27 de mayo de 2018.  
Cortesía del artista



dos de su lugar de origen, refugiados en otro más o menos próximo, al renovar su DNI sufren un segundo desplazamiento nominal y han de cambiar su lugar real de nacimiento por otro operativo desde el punto de vista del control de las personas. Borrado el lugar del mapa, se borra también de la documentación, generando zombis administrativos o *apátridas* locales. Pero cuidado, no se les privó de la *patria*, sino de la *tierra*, inundada por un consorcio empresarial-institucional que decidió aumentar los beneficios de cada hectárea.

*Nacido en* propone un sencillo procedimiento burocrático para enfrentar a la burocracia catastral: recuperar la localidad auténtica de nacimiento aunque no exista ya en los registros. Una microvictoria asentada en un territorio que ya no pueden pisar, pero que recupera parte de su vida de desplazados y que más allá de la reparación personal, el artista propone como “gesto de lucha y resistencia que se desata en la cotidianidad frente a la idea de que todo está perdido”.<sup>12</sup> A diferencia de *La fe mueve montañas*, realizada en 2002 por Francis Alÿs a las afueras de Lima, que consiguió mover diez centímetros una duna, como ejemplo mitológico de lo que la colectividad puede hacer “en una situación política insostenible”, *Nacido en* nada mueve sobre el territorio, pero lo hace en el terreno de las batallas perdidas que retornan al presente como un alimento sin digerir o como una pesadilla que puede reutilizarse para la construcción de una nueva conciencia. La pieza de Alÿs era colectiva y heroica; la de Mawatres es individual y sórdidamente burocrática, pero el gesto antagonista es paralelo y el artista concibe esos DNI con la localización real del nacimiento de su portador, como una especie de “virus” capaz de infectar el organismo administrativo del territorio.

### Lugar correcto, tiempo equivocado

Blue Origin, la compañía fundada en 2000 por Jeff Bezos, que lleva quince años investigando y probando cohetes reutilizables para viajar al espacio, tiene como misión clave “la presencia humana duradera en el espacio”. No se trata ya de investigación espacial, de conquista o colonización del espacio exterior, como en los tiempos heroicos de la Guerra Fría sino, en el nuevo paradigma del conocimiento, de “turismo espacial”, como primer paso a una verdadera y auténtica —aunque ahora imposible, sí verosímil— permanencia en el espacio. La vida fuera la Tierra ahora no es posible, pero quizás ese no es el dato relevante, y sí lo es la *voluntad* expresada por esa élite tecnológica de abandonarla, de escapar de un planeta ya irreversiblemente agotado. Y esa voluntad sórdida se expresa a través de la negación o la minimización del cambio climático. A medida que se agotan los recursos, que el mar sube y el clima se calienta, las élites promueven un nuevo autoritarismo para el disfrute excluyente de los recursos y los territorios menguantes... como paso previo a la solución final en un futuro: el abandono de nuestro mundo. Los viajeros de este próximo futuro no serán aventureros, delincuentes o herejes perseguidos, como

en las colonizaciones del siglo XVI en adelante, sino, al contrario, una minoría fabulosamente rica que abandonará la tierra muerta y que ahora parece seguir la máxima del optimismo descerebrado de que nada tiene más futuro que un futuro incierto.

En los años cincuenta un artista como Wolf Vostell, que luego acabaría asentándose en un entorno natural-industrial de Extremadura, aún podía hacer juegos de palabras bienintencionadas con su concepto de *décollage*.<sup>13</sup> Este término, opuesto al collage de tradición modernista, en su práctica de rasgado y arrancado de carteles urbanos, aparecía como práctica antagonista a la institucionalización de ciertas prácticas vanguardistas. Pero también *décollage* es despegue del avión, abandono de la superficie terrestre, que en el contexto *fluxus* aparecía como referencia a una libertad cósmica, a la emancipación de toda atadura y toda gravedad. Pero hoy ya, después de la ecofanía de Latour sobrevolando la bahía de Baffin, después de los millones de toneladas de queroseno consumidas diariamente por la aviación global, después de los ensayos siniestros de Blue Origin, quizás ya no podamos seguir haciendo juegos de palabras con despegar y debemos más que nunca intentar afianzar los pies sobre una pequeña parcela de tierra. En 1921, Aleksandr Ródchenko escribió que “un arte que no se mezcle con la vida será inventariado en el museo arqueológico de antigüedades”. Un siglo después, ese arte, si no se liga estrechamente a la tierra en la que crece, seguramente no será recogido en ningún museo, sino que se perderá en un paisaje muerto, entre montañas de escombros inertes. Por el contrario, aterrizar es retomar desde una perspectiva terrestre la idea de Paul Éluard, otro surrealista: “hay otro mundo, pero está en este”.

*La naturaleza es tan repentina  
que nos hace a todos antiguos.*

EMILY DICKINSON, *Fragmentos de prosa*, 82

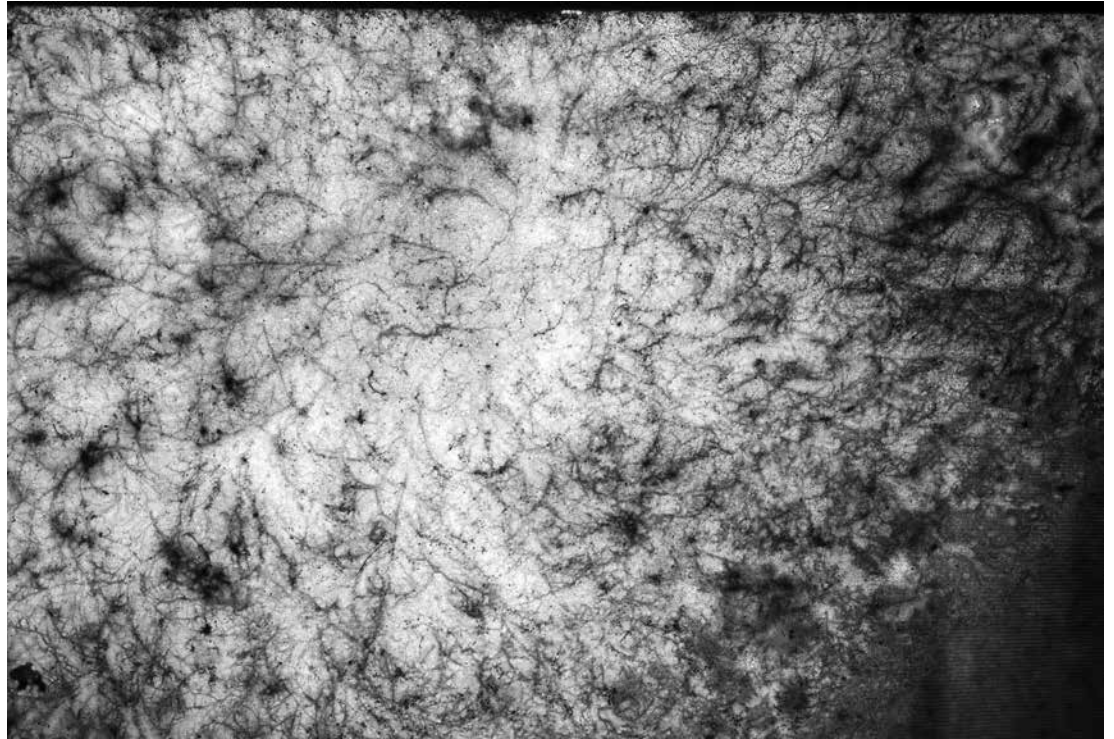
#### Notas

1. *Minotaure*, n.º 10 (París, noviembre de 1937), pp. 20-21.
2. André Breton, *Lamour fou*. París: Gallimard, 1937. Versión española: *El amor loco*; traducción de Juan Malpartida. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
3. *Ce qui arrive* es el título de un libro y una exposición que Paul Virilio presentó en diciembre de 2002 en la Fondation Cartier pour l'Art Contemporain de París y que implica para el autor un ensayo de su proyecto para un *Museo del Accidente*.
4. La pieza puede verse en la página del artista: <http://francisalys.com/game-over/>
5. *Minotaure*, n.º 12-13 (París, mayo de 1939), pp. 57-65.
6. Bruno Latour, *Où atterrir. Comment s'orienter en politique*. París: La Découverte, 2017. Versión española: *Dónde aterrizar. Cómo orientarse en política*; traducción de Pablo Cuartas. Madrid: Taurus, 2018.
7. Esta ampliación a los terrestres aparece también en Vinciane Despret, *Que diraient les animaux, si... on leur posait les bonnes questions?* París: La Découverte, 2012. E insistiendo en los microorganismos y retomando entidades celulares de la ciencia ficción, Donna Haraway, “Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene”, en *e-flux Journal*, n.º 75 (septiembre de 2016), en <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/>
8. *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Work-Processes-Concepts-Situations-Information)*, comisariada por Harald Szeemann, la exposición se presentó en la Kunsthalle de Berna entre marzo y abril de 1969.
9. Citado en Colin Gardner, “The Space Between Words: Lawrence Weiner”, *Artforum*, vol. 29, n.º 3 (noviembre de 1990), p. 158.
10. Citado en Jacques Rancière, *L'espace des mots, de Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Musée des Beaux-Arts, 2005, p. 23.
11. Hal Foster, “The Writing on the Wall”, en *Lothar Baumgarten: America Invention* [cat. exp.]. Nueva York: Guggenheim Museum, 1993, pp. 6-14; recogido en *Lothar Baumgarten. Autofocus retina* [cat. exp.]. Barcelona: MACBA, febrero-junio de 2008, pp. 81-92.
12. Véase <https://www.mawatres.com/nacido-en/>
13. El término se le apareció como concepto *ready made* en la portada de *Le Figaro* del 6 de septiembre de 1954 y desde entonces definiría buena parte de su trabajo gráfico, instalativo y performativo. Véase *Vostell* [cat. exp.]. Barcelona: Fundació Joan Miró, enero-febrero de 1979, pp. 21 y ss.

# NEGRO CIRCULAR

Tractora Koop. E. sozietateak 2017a eta 2019a bitartean Tabakaleran egin duen *Landa Lan. A Documentation of Darcy Langeren lan-prozesuari buruzko irudipenak*

## USUE ARRIETA



1|

Arrotza zaion ezer jasaten ez duen purutasun hori du sugarrak, eta harrapatzen duen guztia ankerki eraldatzen du haren baitatik. Batasun magikoa du eta, zatitzen baldin bada, sugar bakarraren antzekoa da txinparta bakoitza. [...] Ikasketaren ondorengo ahanztura da sugarra. [...] Artistak, berriz, gizagabe izatera iritsi nahi duten pertsonak dira batez ere. Gizagabetasunaren aztarnen bila aritzen dira, ezinean, naturaren inongo aldetan aurkitzen ez diren arrastoen bila, alegia. [...] Baina inoiz ere ez da aurkituko behin betiko errealitaterik. Izan ere, egia beti berria izango da. Bestela, natura baino sistema doilorragoa besterik ez litzateke.<sup>1</sup>

– Guillaume Apollinaire (buruz aipatua)

Albiste on bat jaso genuen duela egun batzuk: Canneseko Zinemaldiak sari bat eman dio gure lagun Oliverri azken filmagatik. Piromanoak ditu ardatz

---

1. Guillaume Apollinaire, *Pintore kubistak. Gogoeta estetikoak* (1913).

pelikulak. Galiziako suteei buruzko filma dugu *O que arde*, arazketaren eta suntsiketaren, egoismoaren eta sormenaren arteko tarteari buruzkoa. Artea da tarte horri segurki ekiteko bide bakarra. Hori esaten zigun behintzat Olik proiektuaren gaineko lehen iritziak partekatzen ari ginela, bere filma grabatu den Lugoko leku hartaz gozaten genuen bitartean. Hamar urte badira jada proiektuaren zirriborroa burutu genuela, Bolex bat erabiliz. 2007ko uda zen, eta zain geunden, gaiztoki, noiz ikusiko martxa-aztarna bat, distiraren bat zuhaitzen artean edo ke-zutaberren bat —entretengarri gisa erretzen genituen zigarretenaz landa— gure artean seinaleak bidaltzeko izkilo horiek. Oliver, Vicente eta hirurok. Suak ez badu leierra zeharkatzen eta negatiboa inpresionatzen, gutxienez keak gure ahoak bete eta nire hortzen artetik egin dezala ihes, pentsatzen nuen orduan. Hemen gaude, eta zerbait aterako dugu.

Gure inguruan dena sutan noiz jarriko zain geunden bitartean, mendiko suaren inguruko jarduera prosaikoak erretratatzuz ari ginen erretzen aurrekontua, denbora materia bihurtzeko eta gure eskuetan jarri zuten diruaren likidezia urre bilakatzeko. Baina zerbait egin beharra zegoen, pelikula erosi eta zigarretak erretzeaz gain. Azken finean artistak izateko borondatea geneukan eta hortarako aukera bat eskuartean. Prozedurazkoak direnez fenomeno mota hauek —lana, alegia— programagarriak ere badira eta, horregatik, oso estimatuak dokumentalen filmatze-lanetan. Izan ere, segurtasuna ematen diete planifikazioari eta elementu zinetikoak ekartzen dizkio filmari, guztiak ere maitagarriak dira kamerarentzat; eta maiz, haiengana biratzen dugu leierra, desira sentsualez. *O que arde*ren zirriborro horretan filmatutako ebakuazio-planez, suteen aurkako helikopteroez, urmaez, aktore ziharduten txakurren eta basurdeen hezleez ari naiz. Azkenik, *Paris #1* deitu genion, Olik jatorri zuen hiriaren oroimenez. Hara Ariadnaren hari bat Oliren Os Ancaresen eta Parisaren artean.



12

Sua atzeman nahiean, beste zer batzuk erregistratzen aurkitzen dut maiz nire burua: lana, eta haren inguruko lanbide zenbatezinak, gizatasuna eta eskala ematen diotenak. Jakina, abstraitu egiten zaituzte zer horiek guztiek, eta nolabaiteko erotismoa badu ekintzak, bat egiten baitugu, une batez, filmatzen ari garen horrekin, koreografia desorekatu eta "ziborg" samar batean, zeinaren arrasto batzuk aurkitzea espero dugularik muntaketa-lanak amaitzean. Begia-gorputza-leiarra-gorputza-begia. Zirrara bat. Filma ona baldin bada, iraun egin dezake mihiztaketa horrek, eta denboran zein espazioan elkarrengandik urrun dauden zenbait bizitza kateatu (behin-behingo, noski). Esan genezake, beraz, euskarri horretarako estimulu hutsa dela mugimendua. Garrantzitsuak dira, honenbestez, unea eta haren abiadura eta erritmoak. Izan ere, ikus-entzunezko erregistroan badirudi zenbat eta gehiago mugitu zerbait (kameraren aurrean, atzean edo haren barruan) orduan eta biziago dagoela. Sua bezala, alegia. Heriotzatik ihesi egiten dugu korrika, eta sortzen den trikitraka horren erritmoa entzuten saiatzen gara, lurraldea eta haren erakundeak zeharkatzen ditugun bitartean. Baina han dago bera, bibrakor, so egiten zaion leku, gauza edo ekintza orotik azaleratzen. Erne! Noranahi begiratzen dela ere, erdigune beltz eta zirkular bat dago begi bakoitzean, materia argi bilakatzen duen proiektzio-areto bat.

Oroitzapen horiek eta beste batzuk pilatzen ziren gure erretinetan Langeren artxiboa aztertzen genuen bitartean. Zeelanda Berritik iritsia zen artxiboa, zurezko kutxa batean, non etzan egin bainintzen halako batean, haren barruan gorputz bat sartzen zela frogatzearren. Maiz mintzatzen ginen horretaz, luze eta zabal gainera; bide batez, paper bat altxatu eta ozenki irakurtzen genuen testu-zatiren bat, edo xehetasunen argazkiak ateratzen genituen, eta "Begira honako honi!" edo "Aditu hango hari!" oihukatzen. Langerekin partekatzen genuen mundu hori guztia: fabriketako serieko lanaren erritmoarekin bat egitearen eta azkenik arnasa lasai hartzearen sentsualitatea; ikus-entzunezko muntaia fenomeno espazial gisa ere bizitzea; oinez edo autoz zeharkatzea lurraldea, musika entzunez, erregistro-ekipoa gorputzari ondo atxikia; kooperatibak sortzea, partekatzea, makina bat gauza..., bizitza betetzen duten eta erabakiak hartzeko halako poetika bat eraikitzen duten zer prosaiko horiek denak. Eragitea. Beste hauena bezalakoa ote nire lana, zeinetik irudiak eta soinuk ateratzen baitituzte? Sarritan egiten genion (eta egiten diogu) galdera hori gure buruari Langek eta guk. Galdera sortzailea da, bai Langerentzat, bai guretzat denboran eta espazioan jarraitua den praxi baten eragilea. Tarteka besteak diren ispilu horretan nire zerak ulertzea. Isla artean xuxurlatzea. Bien bitartean, amaitu gabeko proiektuak; edizio lineala ez onartzea; aurrekoaren oihartzun ozena hurrengoan; gatazkak obra bat amaitutzat jotzeko eta finantziario-arazoak; metrajea tonaka, maleta batean batetik bestera, lizuntzen... Handik gutxira, TBK-ko sortzaileen eremuko sofetan egiten genuen siesta, eta bere izenez deitzen genion eraikin osoan. "Zer moduz doakizue Darcyrekikoa?".

Hona zer idatzi zuen Georges Didi-Hubermanek: "Ezin da hitz egin irudiaren eta errealitatearen arteko loturaz sute moduko batez hitz egin gabe".<sup>2</sup> "Irudiek errealitatea ukitzen dutenean" testuan, Goethe eta Baudelaire aipatzen ditu, eta irudimenak –irudimen sortzaileak– daukan "errealismo-ahalmenaren"<sup>3</sup> alde mintzatzen. Susmoa dut, halaber, Didi-Hubermanen testua

---

2. Georges Didi-Huberman et al., *Cuando las imágenes tocan lo real* [Irudiek errealitatea ukitzen dutenean]. Madril. Círculo de Bellas Artes, 2018, 15. or.

3. Ibid, 9. or.



| 3

*errealismoari* buruzko alegatu bat dela (letra etzanez, bai), behingoz eta behin betiko bere onetik ateratzeko modu bat. Uste dut ez nukeela idatziz esango hain gauza zorrotzik inoren testuaz honegatik ez balitz: iruditzen zaidalako hori dela Darcy Langeren obrarekin bizi izan dugun esperientzia eta, batez ere, horri buruz zerbait idatzeko gonbita egin digutelako, adeitsuki. Beraz, modu gutxi asko instrumentalean, martxan jarri eta hizketan hasteko bultzagarri egokia ari zait suertatzen baieztapen asaldagarri hori. Hori ere lekuz kanpo dagoen *errealismoa* dela esatera ausartuko nintzateke, hirugarren bide bat, sute bat, Darcy Langeren begietako beltzunean sumatzen duguna. Hori guztia hezurmamitu eta zuri-beltz soileko obra eta bizitza bihurtu eta alaiki ukituz joan ginen hartan ere bai, ezinbestean erakusketa bat antolatzeraz gindaramatzen prozesu hartan. Muntaia hutsa!

Elkarrekiko lotura dute *Work Studiesen* egileak (Darcy Lange; Aotearoa, Zeelanda Berria, 1946-2005) eta *Pasaibideenak* (Walter Benjamin). Biek ekin zioten zatiki-konstelazio bat sortzeari irudi bat osatzeko: garai baten aurpegia. Bai Benjaminen *Pasaibideak* bai Langeren *Work Studiesek* alde batera uzten dute historiaren linealtasuna eta artxiboaren historikotasuna euskarri dituen kontakizunaren antolakuntza-paradigma, eta atlasen ahalmen konparatzaileari, dialektikoari bidea zabaltzen diote. Agertu baino gehiago, sortu egiten da aipatu berri dudan irudi hori norberaren gorputzean, baina ez norberarentzat. Gure gorputzean biltzen da haiek –irudi-bildumak– dakartena, sortzear dagoena,<sup>4</sup> gure oroimenaren material sentikorraz baliatzen da, azpilanari ekinarazten digu. Gauak dakarren iluntasunerantz jasotzen ditugu begiak. Konstelazioak. Goru bat, asto bat, hartz eme bat.<sup>5</sup> Irudi gisa hartu ditugu horiek, baina diagrama gisa ere irudika genitzake.

4. "I don't regret spending many years working behind a video camera although the complete result of what was experienced has yet to emerge" [Ez zait damutzen bideo-kamera baten atzean urte luze eman izana, esperimentatutakoaren emaitza osoa oraindik ikusteke badago ere], Darcy Lange, *Video Art*. Auckland: University of Auckland, Department of Film, Television & Media Studies, 2001, 13. or.

5. "Ametsetan, etxe batetik irten eta gaueko zerurantz begira jarri nintzen. Distira bortitz bat zerion zeruari. Izan ere, izarratua zegoenez, han zeuden, fisikoki, izarrak multzokatzeko erabiltzen





4|

Beti espero behar da metodoak emango dituela bere fruituak eta, gainera, lanean jarraitzen dugun bitartean, ez garela izango ondorioak ateratzeko moduan. Ondorioak ateratzeari uko egitea arau propioak dituen eremu bat zabaltzea da, infiniturantz jotzea, ez amaitzea, atzeratzea keinuaren immantentzia deskribatzearen aldeko epaia. Berehala ikusi genuen hori guztia Langeren lanean. Lekua dago haren obran, eta ez da ezer espero behar, kausek eta ondorioek gidatzen ez duten corpus material bat da eta. Errepikapenera gonbidatzen gaituzte, haren dohainez gozatzeri: objektuak biltzen dituen paketatzaile bat. Bere lanean buru-belarri murgilduta ikusi dugu, eskarmentuak ematen duen trebetasuna lagun duela. Hona zer ikusi dugun: emakume bat arropa eskegitzen; emakume artzain bat artaldea larrera eramaten; emakume bat iruteko makina batean lanean. Batetik bestera dabilta haren eskuak, kargatutako bobinen ordez bobina hutsak jartzen. Espazioan zehar lekualdatzen da, oinek zorua ukitzen dutela. Ilea txukuntzeko astia hartu du oinez doan bitartean, baina berehala itzuli da bobinetara. Dagoeneko txertatu dut neure gorputza eragiketan: aulki batean nago, kamera bizkarraren kontra jarrita, eta aizkolaria ebaki txikiak ari da egiten moztu behar duen enbortzar horretan. Ni, begira; gizona, grabatzen; emakumea, arropa eskegitzen: balde batetik izara zuri bat atera eta soka eseki du. Denontzako lekua dago hemen.

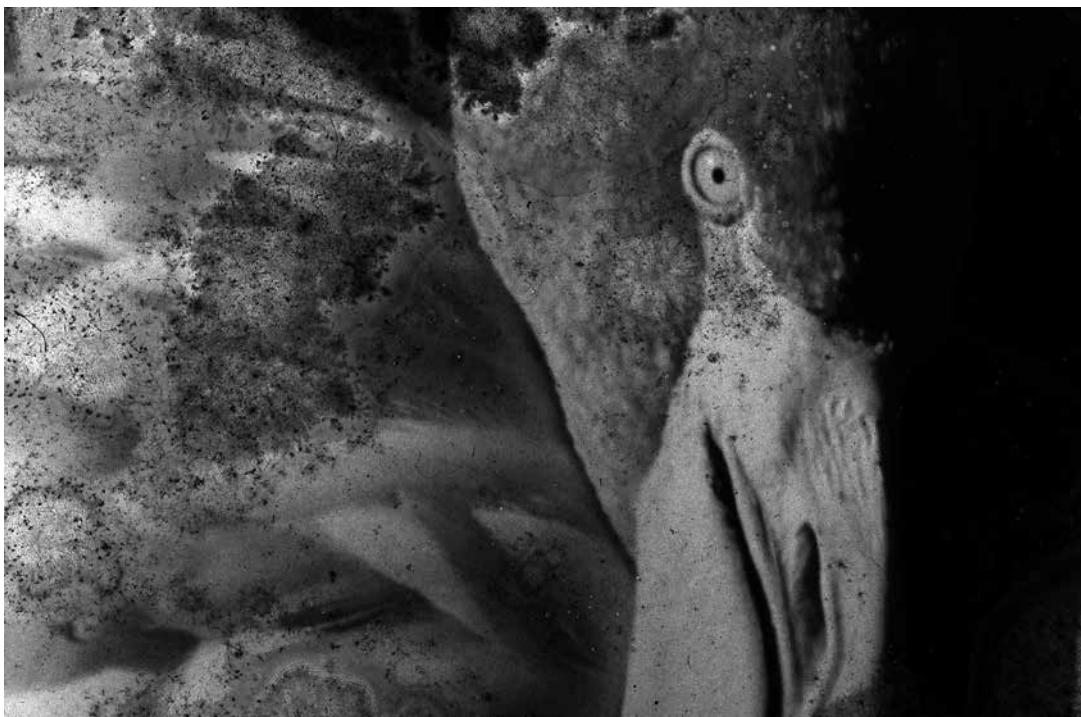
Simone Weilen iritziz, lanaren monotonía sufrimendua bilakatzen da beti. Bizi osoan eman zuen hitzaldi bakarrean esan zuenez, ez dago monotonía horretara ohitzerik "beste zerbaitetan pentsatuz lan egiten ez bada".<sup>6</sup> Batzuetan, *Watering a Flower* entzuten dut idazten ari naizela. Haruomi Hosonok konposatu zuen kasete horretako musika, 80ko hamarkadan, Japoniako landare-

---

ditugun irudiak. Lehoi bat, Birjina bat, Balantza bat eta beste asko, izar-multzo trinkoak guztiak, Lurrari irmoki begira. Baina ilargiaren arrastorik ere ez zen ageri" (Walter Benjamin, *Dirección única* [Norabide bakarra]. Madril. Alfaguara, 1987, 68. or.).

6. Simone Weil, *Arrazionalizazioa*. Aurkezlea: Esteban Zamora Godoy. Donostia: Tabakalera, Kearen politikak, 2018. 1937ko otsailaren 23an eman zuen hitzaldi hori Weilek, Renault fabrikari, hango langileekin zenbait denbora igaro ondoren lantegian bertan.

denda kate baterako soinu-banda gisa. Duela urte batzuk jarri zidan lehenbizikoz Vicentek, jada Bilbon bizi ginela. Horra YouTube zabaldu eta *playa* martxan jarri izan dudun aldietako bat. Beti geratzen naiz kasetearen azalari begira pixka batean. Ondoren, arakatzailan fitxa aldatzen dut, testuarekin jarraitzeko. Ehunka aldiz sartu naiz bideoa ostatatzen duen orriko iruzkinen atalera. Norbaitek dio haurra zela jan zituen mango guztiak gogorarazten dizkiola musikak. Hogeita hamar lagunek baino gehiagok erantzun diote iruzkin horri eta, adibidez, aldatu egin dute sustantiboen kokapena esaldiaren barruan, mangoa izan dadin gogoratzen duena, edo oroitzapena haurren mango bat izan dadin... Horrelako kontuak. Langeren lanak Hosonoren hiru pista hauetara eramanez nau gaur. Izan ere, biek dute kadentzia hori, librexeago lotzeko aukera ematen didan erritmo hori. Beharbada egunen batean argitaratu egingo dut sentsazio hori eta, noizbait YouTubera sartzen bazarete, **eremuak**-en hau irakurtzen duzuenean agian gendartean muxarratuko duzue nire profila.



15

Itzul gaitzen Weil Renaulteko langileei mintzatu zitzaizkioneko hartara, inoiz eman zuen hitzaldi publiko bakarrera: sufrimendutik ihes egiteko eta beste zerbaitetan pentsatzeko —zioen—, “lanaren kadentziak eskatzen duen arreta oso handia ez den erritmo batean egin behar da lan”. *Denbora zizelkatu*, jarriko ziokeen izenburu Tarkovskik. Taylorri, taylorismoari kritika egiten ari zen Weil. Erritmoa, kadentzia. Deleuze eta Guattariren iritziz, aurpegia da keinuaren, imintzioaren, zeinuaren lekunea. Beraz, oro islatzen du aurpegiak.<sup>7</sup> Keinuk lengoaiaren eta gorputzaren aztarnak ditu aldi berean. Garai baten aurpegia atzematea haren keinua adieraztea da agian, han haragizatutako lengoia bidegabeki azaltzea. Alde horretatik, baliotsua da Darcy Langeren lana. Zaila da mugitzen den irudiaz hitz egitea denboraz hitz egin gabe. Eta kadentzia da, zineman, denbora lehengai gisa modulatzeko bidea. Pelikulak

7. “*Aurpegia, zer nazka!* Berez du aurpegiak ilargiaren itxura (poroak, lautadak, zurbiltasunak, distirak, zurtasunak eta zuloak), eta ez dago haren lehen planorik hartu beharrik gizagabe-tankera emateko, berezkoa baitu lehen plano eta gizagabe izatea, pepelerdo beldurgarria (Gilles Deleuze eta Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia* [Mila goi-lautada, kapitalismoa eta eskizofrenia], 1998. Valentzia: Pre-Textos, 2004, 194. or.).

filmatzean, muntatzean edo proiektatzean gertatzen da, eta erakusgai dagoen objektuan geratzen dira horren arrasto guztiak. Aspalditxotik, denontzako lan moduko bat da zerbait ikustea, zerbaiti adi egotea (horren adibide dituzue YouTubeko iruzkinak, lehendik ere aipatu ditudanak). Lanpeturik zebilen Lange arretaren eta soldataren arteko aldaketa horiek gauzatzen ziren bitartean. Ez zuen askorik hitz egin horretaz bere idazkietan, baina egun ezagunak eta bizigarriak zaizkigun aldaketa horien erritmoari eta kadentziari buruzko azterketa zorrotza da bere obra.

Langeren obraren edo tankera horretakoen berrikusketa egiteko, harengana makurtu, zatiak jaso eta haien arteko tarte ilunei ekitea beste aukerarik ez dago. Olaiari eta Oihanari esker ulertu nuen hori.<sup>8</sup> Forma ireki bezala onartu behar da, elkarrekiko itxurakeriaren bidez garrantzia lortzen duten harremanen sare baten gisa. Itxurakeria horretan datza, hain zuzen ere, haren indarra, beti baitago zabalik, harkor, hazkundera eta aniztasuna bereganatzeko prest, etengabe eraikitzen eta, honenbestez, etengabe muntatzen. Lorrezina izanagatik, ez du galtzen batasun horrek batere handitasunik; elementuak berriro antolatu eta bahetu daitezke, haien entitateari eraso egin gabe (antza), eraginkor izateari uzteko beldurrik gabe. Honela amaitzen da aipatu dudana Weilen hitzaldiko paragrafo enigmatiko hori: "Lan bat egiten ari garela etengabe horretan pentsatu behar baldin bada, ezin da beste ezertan pentsatu". Agian, hori da Langeren obraren dohain teknikoetako bat (ala estilistikoa esan behar nuke?): beti beste zerbaitetan pentsatzen uzten dizun nolabaiteko kadentzia edo, beste era batera esanda, etengabe mihizatzen ari dena, oroi-mena bezala, Benjaminek hain gustukoak zituen oroitzapen biziei zabalik.

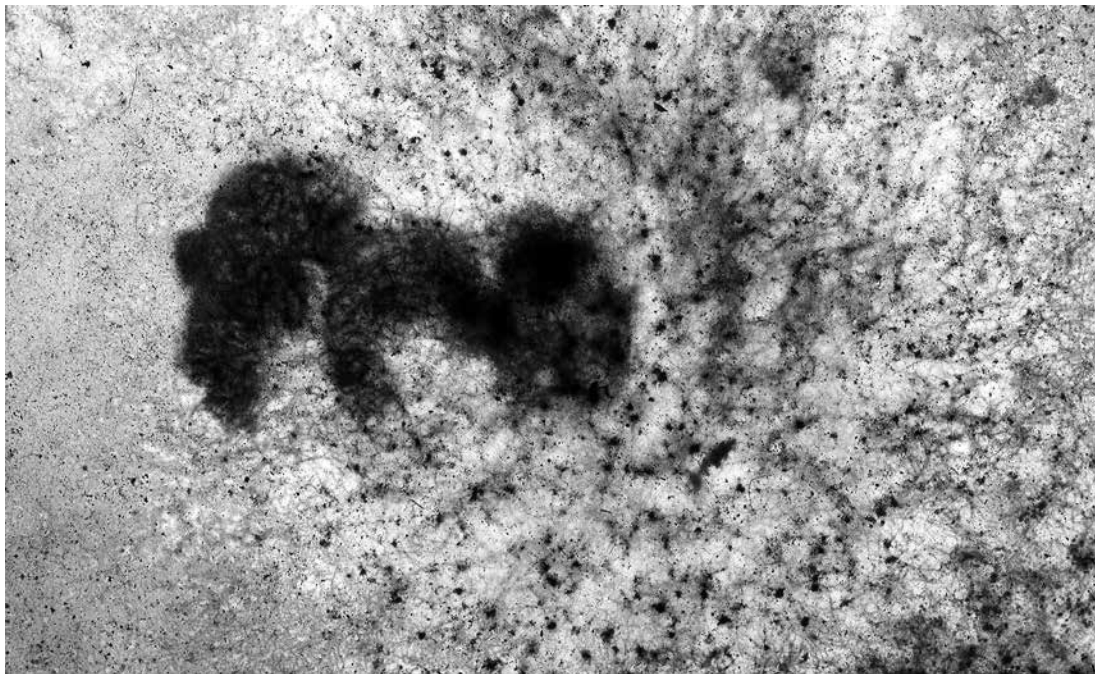


6 |

8. Mirandak eta Garrok Darcy Langeri buruzko ikus-entzunezko kritika bat idazteko eskatu zidaten. Adriana Cavareroren "inklinazioaren" kontzeptua oinarri hartuta prestatzen aritu den CEICen aldizkari zerbait monografikorako zen testua. Laster argitaratzekoa da aldizkaria. Orduan ez nintzen garaiz iritsi, baina hemen tartekatutako orduko zenbait gogoeta.

Ez naiz gehiegikeriatan ari esaten baldin badut nahita eragindako sute bat izan dela Tractora, Tabakalera, Mercedes Vicente, Pedro G. Romero, Ion Arregi eta Martín Ferránentzat Darcy Langerekiko harremana. Erabateko bihozkada izan zen edo, Mikelek zioen bezala, Mendebalde bat. Duela gutxi ezagutu nuen Mikel eta, egia esan, ez dakit horrela deitzen den ere. Ufako bat beste lagun berri baten, Daviden, bihotzean. Gezi-zauri bat. Beti gustatu izan zait Huberman serio horren aurretik datorren "Didi" jostalari hori. Honenbestez, zoroen antzera ekin diot esate horri, hatzarekin seinalatuz markak lagun gorputzetan, jokabide hori aintzat hartuko ez didatelakoan. Azken batean, beti idazten da norbaitentzat, baita norbait hori norbera baldin bada eta zuzenean ezer esatekorik ez badago ere; agian, esatekoaren eremua apur bat zabaltzea da kontua, lekua egitea, Armandok behin esan zidanez. Eta horrela nago *Landa Lan* amaitu genuenetik: meloi baten antzera zabaldu da oraina, eta gustoko dut.

Langeren bizitzari eta obrari buruzko agirien azterketa zorrotz baten emaitza da *Landa Lan*. Bideoklipen, negatiboen, diapositiben, gutun pilen, fakturen, zirriborroen eta beste paper askoren artean murgildurik ibili gara urte eta erdiz. Material arrotzak, atzerriko hizkuntzak eta formatuak (Eskozia Berria, Bradford, Ruatoria, Auckland, Morón de la Frontera, Rotterdam, Londres, New York, Craigdarroch), duela ia 60 urtetik hona, oso konpainia ona. Uste dut etxe bat eraiki dugula Darcy atzean utzi zituen gauzekin; izan ere, sobera material utzi zuen denok sartzen garen lubaki hau egiteko. Lana eman digu erakusketak, ez dizuegu gezurrik esango, baina, batzuetan, honegatik izan da, lehengoan *Aire del mar* berreraiki izanaz Pablok esaten zigunez: legatu horren ahalmenaz baliatu garelako ezesateko bat esaten amaitzeko (Didirekin egin duduan moduan), geure gorputzetatik, geure ahotsetatik guztiz onartezina irudituko litzaiguen hori, hain zuzen ere.



17

Beharbada hori izango da niretzat komisario-lana egitea, azkenean neure gorputzetik irtetea. *Speaking in tongues* deritzon hori ote? Esperientzia basatia izan da, hori ezin ukatu. Lotura bikoitzeko basakeriaz ari naiz. Hona zer idatzi zuen Lou Andreas-Salomék maitasunari buruzko saiakera gatazkatsu eta liluragarri batean: "Jarduera sortzaile orok ditu aurrekariak, baina ez argiro garatutako aldarte batean [...], baizik eta gugan grinatsu dabilen, es-tutzen gaituen, hitz egiten eta xuxurlatzen duen bizitzarekiko esteka ahaltsu batekin lotzeko ahalmenean".<sup>9</sup> Saiakera osoan marraztu ditu maitasunaren eta jarduera sortzailearen arteko paralelismoak, eta bitarteko horrek gaurkoak diruditen lekuetara eramaten du: sarritan, David Cronenberg irakurtzen ari zarela ematen du, xx. mendearen hasierako emakume bat. Bere maitasunaren fenomenologiak mihiztadura bat du oinarri, "ez bere hedadura osoan, baizik eta sormen orok eragiten duen estimulu puntu sakon batean soilik [...]".<sup>10</sup> Langeren lanean bezala, badago Andreas Saloméren orrialde horietan teoria oso bat kanpokotasunarekiko loturaz eta plazeraren izaeraz. Horrela esan nion nik ere Ainarari, *Landa Lan* erakusketaren inaugurazioko ospakizunak amaitu ondoren; alegia, bizitza di-da batean gozatzearen aldekoak garela Tractorakook, eta trajea sutan jartze hori nabarmenago atzematen dela maite dugun nor-baiten begietan islatzen den beltz zirkularrari aurre eginda.

## IRUDI-AURKIBIDEA

Tractora Koop. E. sozietateak *Aire del mar* (1988-94, Darcy Lange) berreraikitzeke egindako lan-prozesuaren irudiak. *Landa Lan: A Documentation of Darcy Lange* oinarri duen ikerketaren parte da, eta Tabakalera, Kultura Garaikideko Nazioarteko Zentroan dago ikusgai erakusketa hori, zeina Langeren artxibo pertsonalaz baliaturik antolatu baita, Darcy Lange Estate eta Govett Brewster Art Galleryren kortesiari esker.

1. irudia: Kokapena: 35 / Karrusela: B / Timecode: 30:35:05 / Tarte: 00:58:43 / Egoera: Irudiaren irakurgarritasuna kaltetu dute ondoek / Protokoloa: BILATU ORDEZKOA ARTXIBOAN. / Irudiaren deskribapena: "A Documentation of Bradford Working Life, UK. The Third Situation, Hepworth and Grandage Ltd, England's largest producers of pistons and rings. 1st study: 'The Verson Press' - Roy Penny"-ren fotograma bat.

2. irudia: Kokapena: 64 / Karrusela: C / Timecode: 49:56:01 / Tarte: 00:13:46 / Egoera: Onddoek kaltetuta dago. / Protokoloa: GARBITU ETA DIGITALIZATU. / Irudiaren deskribapena: Luma-motto inbaditzaileak edo Panpako belarra.

3. irudia: Kokapena: 20 / Karrusela: B / Timecode: 20:18:06 / Tarte: 00:27:51 / Egoera: Galduta. / Protokoloa: BILATU ORDEZKO FILMINA BAT ARTXIBOAN, EDO BERRIRO ATERA ARGAZKIA LAMINARI. / Irudiaren deskribapena: Francisco de Goyaren *Sanisidrotako erromeriaren* xehetasun bat.

4. irudia: Kokapena: 57 / Karrusela: C / Timecode: 46:50:03 / Tarte: 00:33:00 / Egoera: Kaltetua dago. / Protokoloa: DIGITALKI BERRITU. / Irudiaren deskribapena: Garo baten xehetasun bat.

---

9. Lou Andreas-Salomé, *El erotismo* [Erotismoa]. Hitzaurrearen egilea: Ernst Pfeiffer. Palma Mallorca: José J. de Olañeta, 2003, 57. or.

10. Ibid., 60. or.

5. irudia: Kokapena: 10 / Karrusela: B / Timecode: 10:26:06 / Tarte: 01:41:05 / Egoera: Kaltetua dago. / Protokoloa: DIGITALKI BERRITU DAITEKE. / Irudiaren deskribapena: Pelikano-burua.

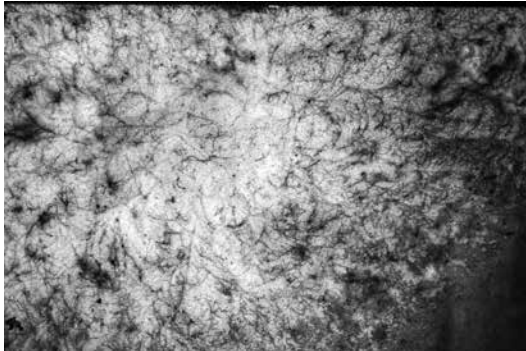
6. irudia: Kokapena: 32 / Karrusela: B / Timecode: 28:06:21 / Tarte: 00:40:17 / Egoera: Galduta. / Protokoloa: ORDEZKO BAT BILATU ARTXIBOAN EDO BERRIRO ENKOADRATU HEMEN DAUDENETAKOREN BAT. / Irudiaren deskribapena: Morón de la Fronteraren ikuspegi bat.

7. irudia: Kokapena: 41 / Karrusela: B / Timecode: 34:08:04 / Tarte: 00:20:47 / Egoera: Galduta. / Protokoloa: GARBITU ETA BERRIRO DIGITALIZATU. / Irudiaren deskribapena: "Free".

# NEGRO CIRCULAR.

Impresiones sobre el proceso de trabajo de *Landa Lan. A Documentation of Darcy Lange*, que Tractora Koop. E. ha llevado a cabo en Tabakalera entre 2017 y 2019

## USUE ARRIETA



11

La llama tiene esa pureza que no tolera nada ajeno y transforma cruelmente en sí misma todo lo que alcanza. Posee esa unidad mágica que, si se la divide, cada chispa es semejante a la llama única. [...] ella es el olvido tras el estudio. [...] Los artistas son ante todo personas que pretenden llegar a ser inhumanos. Buscan penosamente las huellas de la inhumanidad, huellas que no encontramos en ninguna parte de la naturaleza. [...] Pero jamás se descubrirá la realidad de una vez por todas. La verdad será siempre nueva. De lo contrario, solo sería un sistema más miserable que la naturaleza.<sup>1</sup>

— Guillaume Apollinaire (citado de memoria)

Estos días hemos recibido una buena noticia: nuestro amigo Oliver ha sido premiado en el Festival de Cannes por su última película, una de pirómanos. *O que arde* es un filme sobre incendios en Galicia, sobre el intervalo entre purificación y destrucción, entre egoísmo y creación, que solo puede abarcarse con seguridad desde el ejercicio del arte. Esto es, al menos, lo que Oli nos contaba cuando compartíamos las primeras impresiones sobre el proyecto, boce-

1. Guillaume Apollinaire, *Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas* (1913).

tado ya hace más de diez años —Bolex mediante— mientras descubríamos aquel mismo paraje lucense donde se ha rodado su película. Verano de 2007. Esperábamos perversamente atisbar una señal de marcha, un destello entre la masa arbórea o una columna de humo más allá de los pitillos con los que nos entreteníamos, haciéndonos señales. Oliver, Vicente y yo. Si el fuego no atraviesa la lente e impresiona el negativo —pensaba yo entonces— que el humo llene al menos nuestras bocas y se escape entre mis dientes. Estamos aquí y algo sacaremos.

Mientras esperábamos a que todo ardiera a nuestro alrededor, fuimos quemando el presupuesto retratando las actividades prosaicas que rodean el fuego de montaña, para hacer materia del tiempo y transmutar en oro la liquidez del dinero que habían puesto en nuestras manos. No todo iba a ser comprar película y pitillos; al fin y al cabo, queríamos ser artistas y nos estaban dando un pase. Estos fenómenos —o lo que es lo mismo, el trabajo— al ser procedimentales son también programables y por ello se hacen querer en los rodajes documentales. Aportan seguridad en la planificación y elementos cinéticos, cosas todas ellas amables para la cámara y hacia las que a menudo tornamos la lente con sensual deseo. Me refiero a los planes de evacuación, helicópteros antiincendios, balsas de agua, amaestradores de perros y jabalís actores que participaron en ese esbozo de *O que arde* que llamamos *Paris #1* en recuerdo a su ciudad natal. Un hilo de Ariadna entre Os Ancares y el París de Oli.



21

Queriendo captar el fuego, acaba una registrando el trabajo, los innumerables oficios que lo rodean expectantes y que le dan sentido humano, además de escala. Una se abstrae ciertamente en ellos y halla una erótica, apareándose momentáneamente con lo que retrata en una coreografía desigual, un tanto cibernético, de la que se espera queden rastros tras el montaje. Ojo-cuerpo-lente-cuerpo-ojo. Una vibración. Un ensamblaje que, si la peli es buena, puede durar y encadenar varias vidas distantes en el

tiempo y el espacio; momentáneamente, claro. Podríamos decir que el movimiento es puro estímulo para este medio. La cosa del momento, con su velocidad y sus ritmos, es por tanto importante. En el registro audiovisual parece que todo está más vivo cuanto más se mueve, sea delante, detrás o dentro de la propia cámara. Como el fuego. Corremos para escapar de la muerte e intentamos escuchar el ritmo de ese traqueteo que se genera mientras atravesamos así el territorio y sus instituciones; pero ahí está ella, vibrante, emergiendo de cada lugar, cosa o acción a la que se atiende. Atención. Se mire donde se mire hay un negro centro circular en cada ojo, una sala de proyecciones tornando la materia en luz.

Durante el tiempo que estudiamos el archivo de Lange, llegado desde Nueva Zelanda en una caja de madera en la que un día me tumbé para demostrarme que allí cabía un cuerpo, estos y otros recuerdos se agolpaban en nuestras retinas. A menudo hablamos de ello largo y tendido, levantando un papel al aire y leyendo en voz alta fragmentos, sacando fotos de detalles y exclamando un "¡Mira esto!" o un "¡Fíjate en aquello otro!". Compartíamos todo ese mundo con Lange, la sensualidad de articularse por unos instantes con el ritmo serial del trabajo en las fábricas y respirar por fin aliviadas, el montaje audiovisual como un fenómeno también espacial, recorrer el territorio a pie o en coche, oyendo música, con el equipo de registro bien pegado al cuerpo, montar cooperativas, compartir, qué sé yo, todo aquello prosaico de lo que se va atestando la vida y sobre lo que se erige una poética de la que ir tirando para tomar decisiones. Operar. ¿Es lo mío un trabajo como el de estos otros de los que extraigo imágenes y sonidos? Esta es una pregunta que tanto Lange como nosotros nos hicimos, que nos hacemos a menudo. Una pregunta generatriz, fundacional de una praxis continuada en el tiempo y en el espacio para Lange y también para nosotros. Entender lo mío a través del espejo que a ratos son los otros. Musitar entre reflejos. Mientras tanto, proyectos inacabados, resistirse a la edición lineal, lo anterior resonando fuerte en lo próximo, conflictos para dar por cerrada una obra y problemas de financiación, toneladas de metraje acarreados en una maleta, cogiendo moho. Al poco ya echábamos la siesta en los sofás del espacio de creadores de TBK y lo llamábamos por su nombre de pila en todo el edificio. "¿Qué tal vais con Darcy?"



3|

Georges Didi-Huberman dejó escrito que "no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio".<sup>2</sup> En su texto "Cuando las imágenes tocan lo real", echa mano de Goethe y Baudelaire para hacer un alegato a favor de la "potencia de *realismo*"<sup>3</sup> que ostenta la imaginación, la imaginación creadora. Sospecho también que el texto de Didi-Huberman es un alegato sobre el propio *realismo*, así en cursiva, una manera de sacarlo de sus casillas de una vez y a por todas. Creo que no diría por escrito algo tan tajante sobre el texto de nadie si no fuera porque me parece que esa es la experiencia que nosotros hemos tenido con la obra de Darcy Lange, y, sobre todo, porque hemos sido invitados cordialmente a escribir algo sobre ello. Así que, de manera más o menos instrumental, esta afirmación convulsa me está sirviendo de estímulo para ponerme en marcha y echar a hablar. Me atrevo a decir que también es eso, un *realismo* fuera de sus casillas, una tercera vía, un incendio, lo que intuimos en el negro de los ojos de Darcy Lange. También en el sobrio blanco y negro en que todo ello tomó el cuerpo de vida y obra que fuimos manoseando alegremente durante el proceso que nos llevaba, inexorablemente, a preparar una exposición. ¡Un montaje!

Hay una relación entre el Darcy Lange (Aotea-roa, Nueva Zelanda, 1946-2005) de los *Work Studies* y el Walter Benjamin de los *Pasajes*. Ambos se confiaron a la labor de crear una constelación de fragmentos con los que recortar una figura, el rostro de una época. Tanto en los *Pasajes* de Benjamin como en los *Work Studies* de Lange se abandona el paradigma de ordenación propio del relato sobre el que se cimienta la linealidad de la historia y la historicidad del archivo para abrir paso al potencial comparativo, dialéctico, del atlas. Más que aparecerse, esa figura que acabo de mentar se forma en el cuerpo de una, aunque no para una misma. Lo

2. Georges Didi-Huberman et al., *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018, p. 15.

3. *Ibíd.*, p. 9.



que ellas —la colección de imágenes— traen, lo que está por emerger,<sup>4</sup> se constela en nuestro cuerpo, hace uso del material sensible de nuestra memoria, nos pone a maquinar. Alzar la vista al negro que trae la noche. Constelaciones. Una rueda, un asno, una osa.<sup>5</sup> Tomamos estos ejemplos como imágenes, pero podríamos pensarlos también como diagramas.



14

En honor al método, siempre cabe esperar que este dará sus frutos y que, además, mientras sigamos trabajando, no estaremos en disposición de sacar conclusiones. Evadir concluir es abrir un espacio con reglas propias, es tender al infinito, no acabar, posponer el juicio en pro de la descripción de la inmanencia del gesto. Pronto nos damos cuenta de todo ello en el trabajo de Lange. En su obra hay sitio, no se espera nada, es un corpus material que no se rige por las causas y las consecuencias. Somos invitados a la repetición, a disfrutar de sus cualidades, un empaquetador que envuelve objetos. Lo vemos centrado en su trabajo, con la pericia que el escarmiento otorga. Vemos a una mujer tender la ropa, una pastora lleva su rebaño a pastar, otra mujer opera una máquina de hilo. Vemos sus manos deslizarse, va cambiando las bobinas que ya están cargadas por otras vacías. Se desplaza por el espacio, sus pies tocan el suelo. Mientras camina tiene tiempo para atusarse el pelo pero pronto vuelve a las bobinas. No pasa un instante y ya has integrado tu propio cuerpo en la operación; estoy en una silla, la cámara se apoya en el hombro, el leñador va haciendo pequeñas

4. "I don't regret spending many years working behind a video camera although the complete result of what was experienced has yet to emerge" [No lamento haber empleado muchos años en trabajar detrás de una cámara de vídeo, aunque el resultado completo de lo experimentado esté aún por emerger], en Darcy Lange, *Video Art*. Auckland: University of Auckland, Department of Film, Television & Media Studies, 2001, p. 13.

5. "En sueños salí de una casa y alcé la mirada al cielo nocturno. Un violento resplandor emanaba de él. Pues, al estar constelado, las figuras según las cuales se agrupa a las estrellas se hallaban ahí, físicamente presentes. Un León, una Virgen, una Balanza y muchas otras, compactos cúmulos de estrellas, miraban fijamente hacia la Tierra. De la Luna, ni trazas" (Walter Benjamin, *Dirección única*. Madrid: Alfaguara, 1987, p. 68).

incisiones sobre el enorme tronco que va a cortar. Yo miro, él graba, ella cuelga la ropa, con las manos saca las prendas de un cubo y extiende una sábana blanca sobre la cuerda. Hay sitio para todos aquí.

Para Simone Weil la monotonía del trabajo empieza siempre siendo un sufrimiento. En la única conferencia que impartió en vida decía que no es posible acostumbrarse a esta repetición monótona "salvo si se puede trabajar pensando en otra cosa".<sup>6</sup> En ocasiones, para escribir escuchó *Watering a Flower*, una casete que Haruomi Hosono compuso como banda sonora para una cadena de tiendas de plantas japonesa en los ochenta. Vicente me la descubrió hace unos años, cuando ya vivíamos en Bilbao. Esta es una de esas ocasiones en las que he abierto YouTube y tengo puesto el *play*. Siempre me quedo un rato observando la portada. Después cambio de pestaña para proseguir con el texto. He recorrido cientos de veces la sección de comentarios de la página que aloja el vídeo. Uno comenta que la música le recuerda a todos los mangos que se comió en la infancia. Más de treinta personas responden a este comentario, cambiando por ejemplo la ubicación de los sustantivos dentro de la frase, para que sea el mango el que recuerde, o el recuerdo sea un mango infantil, cosas por el estilo. A mí el trabajo de Lange me lleva hoy a estas tres pistas de Hosono, pues ambos tienen esa cadencia, ese ritmo que me permite asociar un poco más libremente. Quizás postee esta sensación algún día, y si pasáis por YouTube en un futuro, cuando leáis esto ya impreso en eremuak, igual me recortáis entre la multitud.



51

Volviendo a Weil hablando a los trabajadores de la Renault en su única conferencia pública: para poder huir del sufrimiento y pensar en otra cosa "hay que trabajar a un ritmo que no reclame demasiada asiduidad en la atención exigida por la cadencia del trabajo". *Esculpir el tiempo*,

6. Simone Weil, *La racionalización*. Presentación de Esteban Zamora Godoy. Donostia-San Sebastián: Tabakalera, Políticas del humo, 2018. Weil impartió esta conferencia el 23 de febrero de 1937 en la fábrica Renault, tras un periodo de convivencia y trabajo en sus talleres.

que titularía Tarkovski. Weil está haciendo una crítica a Taylor, al taylorismo. Ritmo, cadencia. Para Deleuze y Guattari el rostro es el locus del gesto, la mueca, el guiño. Todo tiende por tanto a rostrizarse.<sup>7</sup> El gesto tiene trazas de lenguaje y de cuerpo. Captar el rostro de una época es quizás enunciar su gesto, detentar su lenguaje encarnado. La obra de Darcy Lange es valiosa en este sentido. Es difícil hablar de imagen en movimiento sin hablar de tiempo, y la cadencia es la manera de modular el tiempo como materia prima en el cine. Ocurre cuando se rueda, cuando se monta o se exhibe, y todas las marcas de ello quedan en el objeto a mostrar. Hace tiempo que ver, que atender a algo, es además una suerte de trabajo para todos (para muestra el botón de los comentarios de YouTube de los que ya os he hablado). Lange estaba ocupado trabajando mientras estas mutaciones entre la atención y el salario acontecían. No habló mucho de ello en sus escritos, pero encontramos en su obra un minucioso estudio del ritmo, de la cadencia de esas transformaciones que nos son familiares y estimulantes ahora.

Para hacer una revisión de una obra tal como la de Lange no hay otra opción que inclinarse hacia ella, como me ayudaron a entender Olaia y Ohiana,<sup>8</sup> recoger los fragmentos y lidiar con los espacios oscuros que entre ellos se asoman. Toca aceptarla como una forma abierta, un tejido de relaciones que consiguen su relevancia a través de la afectación mutua, cuya potencia estriba precisamente en esa afectación, siempre abierta, receptiva, dispuesta a albergar el crecimiento, la multiplicidad, en construcción permanente y, por tanto, en continuo montaje. Una unidad inalcanzable que no pierde por ello un ápice de majestuosidad, en la que los elementos pueden reordenarse y cribarse sin que ello parezca acosar su entidad, sin miedo a que deje de ser operativo. El enigmático párrafo de la conferencia de Weil del que me he estado sirviendo termina diciendo que “si se hace un trabajo en el que se deba pensar todo el tiempo, no se puede pensar en otra cosa”. Quizás

una de las cualidades técnicas (¿o debiera decir estilísticas?) de la obra de Lange sea esa: una cierta cadencia que siempre te deja pensar en otra cosa o, dicho en otros términos, que está, como la memoria, en continuo ensamblaje, abierto a los recuerdos fulgurantes que tanto le gustaban a Benjamin.



61

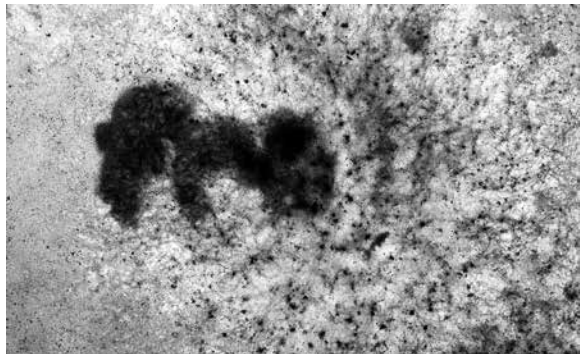
No me paso si digo que el contacto con Darcy Lange ha sido para Tractora, Tabakalera, Mercedes Vicente, Pedro G Romero, Ion Arregi y Martín Ferrán, un incendio provocado. Un palpito en toda regla, o como dijo Mikel —alguien a quien conocí hace poco y del que en realidad ni sé si se llama así— un Oeste. Un soplo en el corazón de David, otro amigo reciente. Un flechazo. Siempre me ha gustado ese “Didi-” jugueteón antes del serio Huberman. Así que me he puesto a *decir* como loca, señalando las marcas en los cuerpos amigos con el dedo, sin esperar a que se me tenga en cuenta. Al fin y al cabo, siempre se escribe para alguien, aunque ese alguien sea una misma y no haya nada que decir directamente; solo ampliar quizás un poco el campo de lo decible; hacer sitio, como me dijera una vez Armando. Así es como estoy desde que terminamos con *Landa Lan*; se ha abierto el presente como un melón y me gusta.

*Landa Lan* es el resultado de un estudio minucioso de los documentos de vida y obra de Lange. Hemos estado sumergidos entre clips de vídeo, negativos, diapositivas, mucha correspondencia, facturas, bocetos y otro montón de papeles durante año y medio. Materiales ajenos, lenguas y formatos extranjeros, Nueva Escocia, Bradford, Ruatoria, Auckland, Morón de la Frontera, Róterdam, Londres, Nueva York, Craigdarroch, empezando hace casi sesenta años; muy grata compañía. Creo que hemos construido una casa entre las cosas que Darcy dejó atrás, materiales de sobra para una trinchera en la que cabemos todos. Porque la expo ha dado guerra, no queremos engañar a nadie, sí, pero también —como nos decía Pablo el otro día sobre la reconstrucción de *Aire del mar* que llevamos a cabo— porque por momentos nos

7. “Rostro, ¡qué horror!, por naturaleza paisaje lunar, con sus poros, sus planicies, sus palideces, sus brillos, sus blancuras y sus agujeros: no hace falta tomar un primer plano de él para hacerlo inhumano, pues por naturaleza es primer plano y por naturaleza inhumano, monstruoso capirote” (Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 194).

8. Miranda y Garro me invitaron a escribir una crítica audiovisual sobre Darcy Lange para el número monográfico de la revista del CEIC que han estado preparando, de próxima publicación, partiendo de la noción de “inclinación” de Adriana Cavarero. No llegué a tiempo entonces, pero algunas de las reflexiones que inicié gracias a ellas se cuelan aquí ahora.

hemos envuelto en la potencia de ese legado para acabar, como acabo de hacer con Didi, soltando un indecible, algo que desde nuestros propios cuerpos, en voz propia, nos resultaría a todas luces inaceptable.



¿A ver si comisariar va a ser esto para mí, salirse por fin del cuerpo de una? ¿Un estar *speaking in tongues*? Desde luego la experiencia ha sido caníbal. Un canibalismo de doble vínculo. Lou Andreas-Salomé dejó escrito en un conflictivo y fascinante ensayo sobre el amor que “toda actividad creativa tiene sus antecedentes, no ya en un estado de ánimo claramente desarrollado, sino en la capacidad de irse vinculando [...] en un potente enlace, con toda la vida que en nosotros ansía y estruja, en nosotros habla y susurra”.<sup>9</sup> Durante todo el ensayo va dibujando paralelismos entre el amor y la actividad creadora. Este resorte la lleva a lugares insospechadamente actuales, a menudo parece que estés leyendo a David Cronenberg, en una mujer de principios del xx. Su fenomenología del amor se basa en un acoplamiento “no en toda su extensión sino únicamente en un hondo punto de estímulo que suscita [...] toda creatividad”.<sup>10</sup> Como en el trabajo de Lange, hay en esas páginas de Andreas-Salomé toda una teoría sobre la vinculación con la exterioridad y la naturaleza del placer. Así también le dije a Ainara, tras los fastos de la inauguración de *Landa Lan*, que en Tractora somos de celebrar la vida —como alguna vez nos han dicho— un poco a quemarropa, y este ponérsete el traje en llamas es algo que se percibe más claramente encarando el negro circular, reflejado en los ojos de un ser querido.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

Imágenes del proceso de trabajo de Tractora Koop. E. para la reconstrucción de *Aire del mar* (1988-94, Darcy Lange) que forma parte de la investigación en la que se basa *Landa Lan*: A

*Documentation of Darcy Lange*, un proyecto expositivo en Tabakalera Centro Internacional de Cultura Contemporánea a partir del archivo personal de Lange, cortesía de Darcy Lange Estate y Govett Brewster Art Gallery.

Imagen 1: Posición: 35 / Carrusel: B / Timecode: 30:35:05 / Lapso: 00:58:43 / Estado: Tiene hongo que ha afectado a la legibilidad de la imagen. / Protocolo: BUSCAR ALTERNATIVA EN EL ARCHIVO. / Descripción de la imagen: Fotografía de “A Documentation of Bradford Working Life, UK. The Third Situation, Hepworth and Grandage Ltd, England’s largest producers of pistons and rings. 1st study: ‘The Verson Press’ - Roy Penny.”

Imagen 2: Posición: 64 / Carrusel: C / Timecode: 49:56:01 / Lapso: 00:13:46 / Estado: Afectada por hongos. / Protocolo: LIMPIAR Y DIGITALIZAR. / Descripción de la imagen: Plumeros invasores o hierba de las Pampas.

Imagen 3: Posición: 20 / Carrusel: B / Timecode: 20:18:06 / Lapso: 00:27:51 / Estado: Está perdida. / Protocolo: BUSCAR FILMINA ALTERNATIVA EN EL ARCHIVO. O CONSIDERAR REFOTOGRAFIAR LA LÁMINA. / Descripción de la imagen: Detalle de *La Romería de San Isidro*, de Francisco de Goya.

Imagen 4: Posición: 57 / Carrusel: C / Timecode: 46:50:03 / Lapso: 00:33:00 / Estado: Está afectada. / Protocolo: RETOCAR DIGITALMENTE. / Descripción de la imagen: Detalle de un helecho.

Imagen 5: Posición: 10 / Carrusel: B / Timecode: 10:26:06 / Lapso: 01:41:05 / Estado: Está afectada. / Protocolo: SE PUEDE RECONSTRUIR DIGITALMENTE. / Descripción de la imagen: Cabeza de pelícano.

Imagen 6: Posición: 32 / Carrusel: B / Timecode: 28:06:21 / Lapso: 00:40:17 / Estado: Está perdida. / Protocolo: BUSCAR ALTERNATIVA EN EL ARCHIVO O REENCUADRAR ALGUNA DE LAS QUE HAY. / Descripción de la imagen: Vista de Morón de la Frontera.

Imagen 7: Posición: 41 / Carrusel: B / Timecode: 34:08:04 / Lapso: 00:20:47 / Estado: Está perdida. / Protocolo: LIMPIAR Y REDIGITALIZAR. / Descripción de la imagen: “Free”.

9. Lou Andreas-Salomé, *El erotismo*. Prólogo de Ernst Pfeiffer. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2003, p. 57.  
10. *Ibíd.*, p. 60.

pinto de la yeta

(Somática)

Gran Tolina  
HAMACA - AMACA  
VOZ TAÍNA

No existe en las lenguas  
europeas antes de 1492

Capey

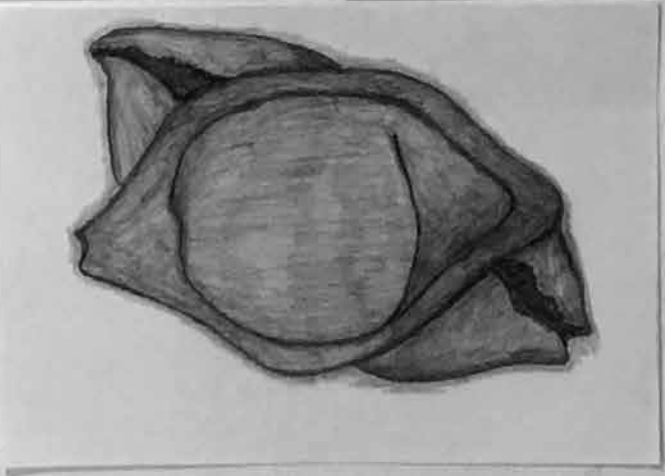
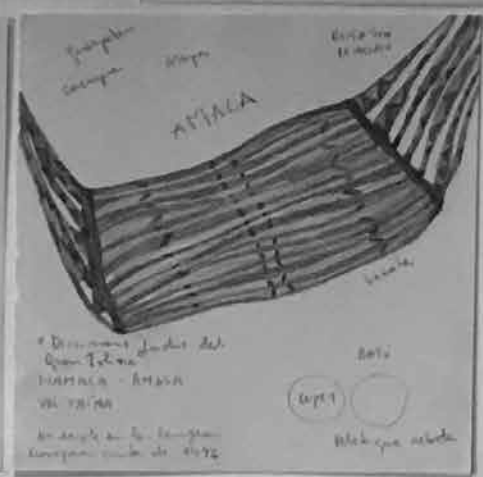
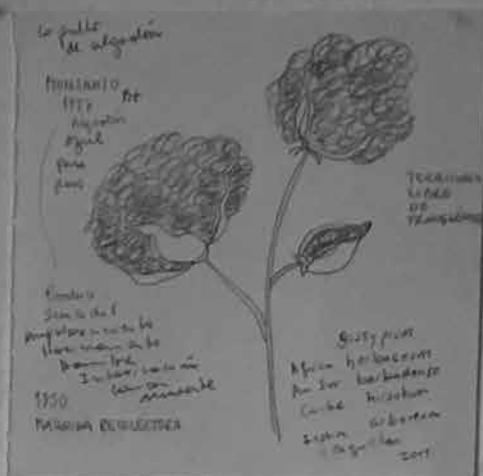
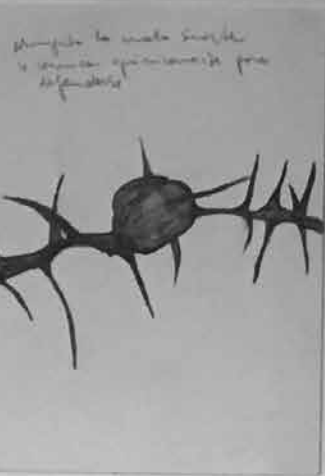
Pelo



BATU'   
 MONSANTO 1997   
 Algodón   
 Azul   
 Para   
 jeans

TERRITORIO   
 LIBRE   
 DE   
 TRANSGÉNICOS

Amen la p...   
 al salin y a   
 cenar se de...   
 cicohices



# BI MUNDUREN ARTEAN.

## ALBERTO PERALEN ETA BEA ESPEJOREN ARTEKO ELKARRIZKETA

**BE:** Alberto, zuretzat zer da natura? Nora eramaten zaitu ideia horrek?

**AP:** *Natura* hitzak eta gaztelaniazko *nacer* eta *nacimiento* hitzek erro bera dute; horixe da bururatu zaidan lehenengo gauza, baina baita jarraitutasunaren ideia ere... edo bakarraren eta anizkunaren dikotomia. Ia sinestezina egiten zait ni neu, txori bat eta zuhaitz bat lege berberen arabera existitzea.

**BE:** Eta naturaren ideia horretan, ba al dago kanpoalderik eta barrualderik? Zer gertatzen da eremu baten eta bestearen artean?

**AP:** Baietz uste dut, baina ez nago ziur legea denik; niretzat oso berezita daude nire gorputzean sentitzen dudana eta gainerako elementuak. Nire lehenengo lanetan, igeltsu likidoan sartzen nituen nire buruaren moldeak, txanoa eta igeriketako betaurrekoak jantzita egiten nituenak, eta gero gogortuz joaten ziren. Piezek nire gorputz fisikoaren eta ukitzen duzun edo ukitzen zaituen kanpoko materiaren arteko harreman sentsoriala zuten. Zer gertatzen da eremu baten eta bestearen artean? Muga bat dagoela... Ezin gara diluitu. Talka bat dago; sentitu egiten dugu, baina ezin gara integratu. Hitz egiten ari garen honek Ana Mendietaren seriea dakarkit gogora: gorputza kristal baten kontra estutzen du, baina ez du inoiz hura zeharkatzerik lortzen, oso gardena izan arren. Hans Zimmer *Gladiator* filmeko soinu-bandaren egileak elkarrizketa batean esan zuenez, Ridley Scottekin bildu zen filmaren gidoiari buruz hitz egiteko, eta konturatu ziren tramaren inguruan zerbait poetikoa falta zela, inflexio-puntu bat behar zuela, eta Russell Crowe gari-soro batean paseatzen azaltzen den plano gehitzea otu zitzaion. Une batean, eskua gorputzetik aldendu eta atzamar-puntekin galburua ukitzen du, isilean, segundo batzuek. Gertakari horretan konexio-une bat sortzen da, bi munduk bat egiten duten unea. Bitxia bada ere, horixe da film hartaz gogoratzen dudana bakarra.

**BE:** Zure instalazioek erakusketa-eremuaren kanpoaldea eta barrualdea lotzen dituzte; binakako joko hori ohikoa da zure eskultura-lanetan. Hitz egidazu horri buruz.

**AP:** Erakusketa-eremua gorputzatz hartzen dudalako izango da. Atsegin dut hormak zeharkatzea, zuloak egitea, eremuak arnasa hartzea; eta aurkezten ditudan lanak gorputz horren jarraipena dira. Barrualdearen eta kanpoaldearen arteko harreman hori ez da instalazioetan bakarrik azaltzen, eskulturetan ere sortzen da; izan ere, barrualdetik eginda daude, aurretik sortutako molde batean edukia isuriz edo ateratzen den forma bat errepikatuz. Zeramiketara ere ikus daiteke harreman hori, arraildurak egiten baitizkiet eta horietatik pieza txikiagoak irteten baitira. Hortaz, barrualdean prestatzen da gero kanpoaldean gertatuko den guztia.

**BE:** Ba al da artearen esparrura eraman zintuen elementu naturalik edo sortzetikorik?

**AP:** Ez dut uste... Baina eraginak bai, horiek aipa ditzaket. Oso identifikatuta sentitzen naiz Brancusirekin, berezkoa zuen nekazari errumaniarren begiradarekin. Ni Bizkaiko Ezkerraldean jaio eta hazi nintzen, baina udarak Gaztelan ematen nituen, aitaren herrian, eta handik datoz nire bizipen-harremanetako asko: errituak, naturarekiko harremana, usainak...

**BE:** Zergatik aukeratu zenuen eskultura? Zer barne-elkarrizketa ezkututzen du?

**AP:** Objektuek beti erakarri izan naute. Arretaz behatzen nituen haien formak, dentsitatea eta ikusten ez den barrualde misteriozua. Aukera ematen dizute haietan arreta osoa jartzeko. Gogoan dut gustuko nuela poltsikoan zerbait eramatea, gauetan parrandan ateratzen nintzean. Pilota txiki bat izan zitekeen, hazi bat, giltza bitxi bat edo harri bat. Beste batzuetan, makila edo bastoi batekin irteten nintzen, edo kalean aurkitzen nituen gauzak jasotzen nituen. Atsegin nuen arropa pertsonalizatzea:



Alberto Peral, *Tubo*, 2014. Letoizkoa. 50 x 4 x 4 cm. Argazkilaria: Juande Jarillo

eraztunak, esaterako. Edonora joaten nintzela ere, eraztun bat erosten nuen, eta luzaroan eramaten nuen atzamarrean. Oroitzeko modu bat zen. Objektuek beren energia eman diezazukete, eta alderantziz. Bestalde, Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren fakultatean, eskultura-sailean gertatzen ziren konturik interesgarrienak. Angel Bados izan nuen irakasle Forma irakasgaian, eta hor hasi zen guztia. Oraindik ere gogoratzen dut lehenengo lana: aulki bat diseinatzea. Gelan ia berrehun lagun izango ginen, benetan, eta aurkezpen-egunean Angelekin egin nuen topo korridorean, kasualitatez. Ez nuen ordura arte harekin inoiz hitz egin, eta ez nuen pentsatu nire izena jakingo zuenik. Nire aulkiari buruz hitz egiten hasi zitzaidan, tarte batez, definituz. Nik ezin nuen sinetsi. Nola izan zitzakeen buruan ikasleen berrehun aulkiak? Nire ezustekoaz eta Angelen inplikazioaz gain, konturatu nintzen komunikazioa objektu baten bitartez egin zitekeela. Fakultateko ikasketak amaitzean, Artelekun eskaintzen zituen bi lantegitan eman nuen izena.

**BE:** Zer garrantzi du materialak? Batzuetan, borondate eskultorikoa eta geometrikoa berrantolatzen du, espazioaren mutazio-gaitasuna berrezi eta erakusten duela dirudien borondatea.

**AP:** Maila horretan, Carraran izan nuen esperientziarik nabarmenena. Kide batekin joan nintzen bertara, Erromako Akademiatik. Meategien ebakiek paisaia eraldatu eta egundoko geometriak sortu dituzte; hori ikusita, Oteiza eta Chillida ere handik igaro direla esango nuke. Gainaldea moztuta zuen muino batera igo ginen. Marmol zurizko azalera laua zen, futbol-zelai baten tamainakoa. Hunkitu egin nintzen gainazal hori zapaltzean, barrualdea osorik marmolezkoa zela jakinda. Sentsazioa oso fisikoa zen, fetitxista agian; izan ere, beti gaude zerbaiten gainean, baina material bakarra zen, eta hori txundigarria da. Seguru antzeko zerbait gertatzen dela poloetan ere, izotzez inguratuta zaudenean.

**BE:** Materialei erreparatuta, ba al dago jatorrizkoaren bilaketarik?

**AP:** Bai eta ez. Esanahiaren bilaketa badago, eta horrek badu jatorriaren eta esentziaren ideiatik zerbait...

**BE:** Zure erakusketa askotan pentsatu izan dut paisaia bat aretoan sartzea dela zure benetako asmoa. Zer zentzu du horrek zuretzat?

**AP:** Leku bat eraikitzea ere bada eskultura, eta kokapen egokia funtsezkoa da. Giroa sortzea oso garrantzitsua da niretzat. Ikuslearentzat ona dela uste dut, zure munduan sartzen baituzu. Esperientzia sentsoriala eskaintzea bilatzen dut; eta, horretarako, inguruak egoera batean sartu behar zaituela deritzot. 2004an Japonian izan nintzen, eta Ryōan-ji tenpluko lorategi lehorra bisitatu nuen Kyoton. Osotasun gisa sortutako lekuaren ideia berretsi zidan, kanpotik bakarrik ikus daitekeen arren. Ezin zara bertara sartu, eta hain interesgarria iruditu ez zitzaidan kontenplazio-kutsu bat du.

**BE:** Ikusten diren gauzak eta ikusten ez direnak, aldi berean bestelako forma posible batzuk gordetzen dituztenak. Triangeluak, zirkuluak, forma oboideak, germinalak... Horiek guztiak funtsezko formak dira zure lanean.

**AP:** Bai! Eta forma horiei zerbait berria eta lotura duena gehitu zaie azken lanetan: ebakidura biribila edo triangeluarra duten barrak eta hodiak. Barra edo hodi horien gainean pieza zatikatuz joaten naiz, eta ebakidurak horizontalki eta bertikalki erakusten ditut. Sakabatatutako unitatea espazioan zehar zabaltzen da. Disolbatuta dago, baina jatorrizko ezaugarri eusten die. Gustuko dut barrak erabiltzea, bi dimentsioko formak txikleka balira bezala luzatzeko sentsazioagatik, luzapenaren bidez hiru dimentsio ematen dizkiedalako, forma simple horiei espazioan jarraipena ematen diedalako.

**BE:** Nora eraman zaitu zure lanetan forma esperimentatzeak?

**AP:** Pentsatzen dut zehatzagoa izatera eraman nauela, zer nahi dudan eta nola nahi dudan zehaztera. Baina ez dakit hori interesgarria ote den. Beharbada praktikotasunarekin bakarrik dago lotuta.

**BE:** Kritikarien arabera, formari dagokionez abangoardia klasikoko lanik erradikalenetako bat da zurea. Ados zaude? Erradikaltzat duzu zeure burua?

**AP:** Erradikala eta abangoardia klasikoa ez dakit oso bateragarriak diren; baina, ulertu dut zure galdera, nire kezkek klasikoak ematen dute agian eta... Formek hitz egin dezaten saiatzen nahiz, adierazgarriak izan daitezten. Azkenean, bizigabea den zerbaiti bizitza ematea da gure egitekoa, animismoa lortzea eta obrari hizkuntza bat ematea, bere burua defini dezan.

**BE:** Zer da edertasun soil bat?



**AP:** Ezer faltan edo sobera ez duen zerbait... Erromako Panteoia, adibidez, edertasun soil bat da.

**BE:** Batzuetan gerta liteke irudia izatea eta, aldi berean, ez izatea, objektu berean. Zer gertatzen da baieztapenaren eta ezeztapenaren artean?

**AP:** Asko interesatzen zaidan zerbait da. Batzuetan, ezberdinak izan daitezkeen esanahiak eragiten ditut pieza batean, eta askotariko ikuspuntuak. Ondorioz, lan hori ezin da erraz atzeman, zintzilik geratzen da. Horrek lana izendatzeko aukera ematen dio ikusleari, zerbait lehen aldiz ikusten denean bezala. Une horretan ez zara gai ulertzeko zer gertatzen den, ez baituzu testuinguruaren koderik. Horren adibide da ispiluaren erabilera. Azalera lauak irudia islatzen du, baina barrutik datorrela dirudi. Elementu sinestezina da. Erreproduzitu egiten du; baina, ez da finkatzen den zerbait, argazkia bezala. Errealitatearen antz handia du, baina ez da.

**BE:** «Erreala dena» leku interesgarria da zuretzat? Horra itzuli behar dela uste duzu?

**AP:** Uste dut dena dagoela erreala den horretan. Xake-taula bat da. Mugatua da ingeradari dagokionez, baina mugagabea aukerei erreparatuta.

**BE:** Pieza bakoitzak bere historia du?

**AP:** Kasu batzuetan, lanak nire bizipenen eragina du, beste kultura batzuk ezagutzean eta bestelako sentsibilitateak bizitzean ditudan esperientzien eragina. Irlanda, Brasil, Kuba, India. Ingurune berri horiek aldaketak eragin dituzte nire prozesuan. Gauza berriak probatzera behartu naute.

**BE:** Egidazu berba zure lanaz termino emozionaletan.

**AP:** Nire lana ez da biografikoa, Louise Bourgeois-en edo Anne-Marie Schneiderren kasuetan bezala. Ez dut uste nire aldartea erakusten duenik, baina ikusteko modu bat islatzen du, poetika bat, gauzetara hurbiltzeko era bat.

**BE:** Lanean zaudenean, lehen pertsona hitz egiten duzu?

**AP:** Bai... Azken finean, norberaren lana adierazpen pertsonala da. Dena den, zure galdera entzunda esango dizut nire obrarekiko urrutitasun-sentsazio bitxi bat dudala, nigandik kanpo emandako zerbait balitz bezala. Jada eginda

dauden egiturak egiten ikusten dut neure burua, errepikatu besterik ez dudala egiten. Azken batean, bukatu ondoren zeurea izateari uzten dion zerbait da.

**BE:** Eta gozamenak, zer leku du?

**AP:** Atseginik handiena ideia azaltzen denean sentitzen dut, benetan gustuko dudan zerbait agertzen denean. Burura etorri zaidan zerbait gauzatu nahi izatea lanerako motibazioa da; baina, gero, egitea bera mekanikoa da. Lanean gozatzen ari den artistaren sentsazioa gehiegi idealizatu dela iruditzen zait. Nolanahi ere, marrazkiak egiten ditudanean, egitea bera plazera da. Bizia da, abestea edo dantza egitea bezala. Guztia une batean gertatzen da: ideia eta gauzapena. Eskulturaren kasuan, guztia proiektu baten ondorio da, nik egiten dudan lan-motari dagokionez, behintzat.

**BE:** Zure lanen artean ba dago musika-antolamendurik?

**AP:** Izugarri gustatuko litzaidake horrela izatea. Alegria galerian egin nuen azken erakusketaren testuan musika-tresnak balira bezala hitz egiten nuen nire piezei buruz. Ideia hori atsegin dut, onartzen dut, objektua jo eta musika ateratze hori.

**BE:** Reina Sofía museoko Espacio Uno aretoan 2007an egin zenuen *Bailando* erakusketak ere bazuen musika-antolamendua. Gogoan dut dantza eraikuntza gisa nola landu zenuen, arkitektura balitz bezala, eta lan horretan erritmoak mihiztatuz zihoazela, barruko egitura itxi eta bateratuarekin. Erakusketarako, egitura zirkularra sortzen zuten bi dantza aukeratu zenituen; horietan, dantzariak biraka zebiltzan, eguzkia, ilargia eta izarrak sinboliza zitzaizketen formak sortuz. Hasierako esanahiak kosmosarekin komunikatzeko modua dela dirudi.

**AP:** Jatorri katalana duen inauterietako dantza bat da, oso arautua. Egiturak zabaldu eta itxi egiten ziren, amaierarik gabeko mugimendu errepikakorrean. Dentsitatea handitzean, dantza zabaldu egiten da berriro. Formari begira, lauburuaren antza dute; ikur hori mugimendurekin lotzen dut. Interpretazio ugari ditu, eta, horietako baten arabera, eskuinerako birak bitzita adierazten du eta ezkererakoak heriotza.

**BE:** Laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran sortutako artista-belaunaldikoa zara, Espainiako XXI. mendeko eraberri-



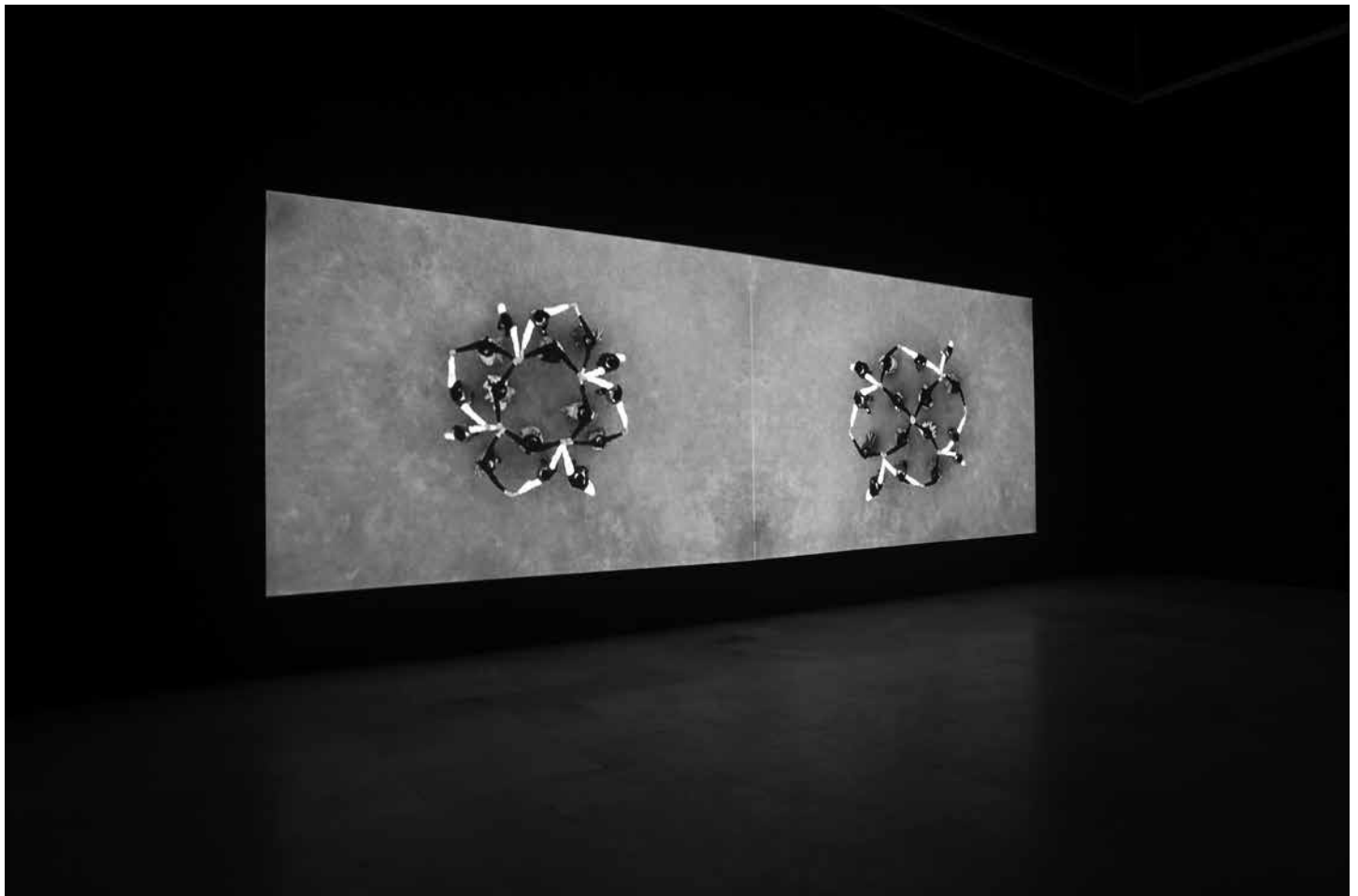
Alberto Peral, *Mitad* seriea, *Pieza I*, 2017. Marmolezko zutabea. 60 x 20 x 20 cm. Argazkilaria: Roberto Ruiz

tze plastikoa islatzen duenekoa. Belaunaldi horrek ba al du merezitako errekonozimendu instituzionalik?

**AP:** Ez dakit. Belaunaldi oso eklektikoa gara, iturri askotatik edaten dugu eta ez dago argi eta garbi kokatuko gaituen gertakari historiko zehatzik. Gure aurrekoak dira, adibidez, trantsizioa, politika- eta gizarte-gaietan zeresan handia izan zuena, edo laurogeiko hamarkada bizia, artea modernitatearen banderatzat zutenekoa. Oraindik ere definizio-prozesuan gaudelakoan nago, hau da, garai honetan artista izateari eta bizitzea tokatu zaigun aldiarekiko dugun harremanari esanahia emateko bidean gaudela.

**BE:** Kanpoalde instituzionala artearen sistemaren barruan dagoela uste duzu? Ala guztia alde batera utzita bizitzea lortu du?

**AP:** Ez dakit zer esan; baina, bai kanpoalde instituzionaletik begiratuta, bai barrualde instituzionalean, artetik bizitzea artea da. Prekaritatea bi ibaiertzetan dago.



Alberto Peral, *Bailando*, 2017. Bideoa. Madrilgo Sofia Erregina Arte Zentroko erakusketaren ikuspegia. Argazkilariak: Joaquín Cortés/Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

# ENTRE DOS MUNDOS

## CONVERSACIÓN ENTRE ALBERTO PERAL Y BEA ESPEJO

•

**BE:** Alberto, ¿tú qué entiendes por naturaleza? ¿Adónde te lleva esa idea?

**AP:** Naturaleza viene de la misma raíz que nacer o nacimiento, es lo primero que me viene a la cabeza; también la idea de continuidad... o la dicotomía de lo uno y lo múltiple. Casi no me creo que ante unas mismas leyes existamos yo, un pájaro o un árbol.

**BE:** Y en esa idea de naturaleza, ¿hay un afuera y un adentro? ¿Qué ocurre entre un espacio y el otro?

**AP:** Pienso que sí, pero no estoy seguro de que sea una ley; para mí está muy dividido lo que siento en mi cuerpo y el resto de los elementos. En mis primeras obras sumergía unos moldes que hacía de mi cabeza embutida con un gorro y unas gafas de nadador dentro de una escayola líquida que se iba solidificando, las piezas contenían esa relación sensorial entre mi cuerpo físico y la materia externa que te toca o que tocas. ¿Qué ocurre entre un espacio y otro? Que hay un límite... No podemos diluirnos, hay un choque, podemos sentir pero no podemos integrarnos. Esto que hablamos me hace pensar en la serie de Ana Mendieta en la que presiona su cuerpo contra un cristal que nunca logra atravesar por muy transparente que sea. Hans Zimmer, el creador de la banda sonora de *Gladiator*, comentaba en una entrevista que cuando se reunió con Ridley Scott para hablar sobre el guion de la película se dieron cuenta de que faltaba algo poético en torno a la trama, que necesitaba un punto de inflexión, y se les ocurrió añadir una toma en la que Russell Crowe se pasea por un campo de trigo. En un momento dado separa la mano de su cuerpo y toca con la punta de los dedos y en silencio las espigas durante unos segundos. En ese hecho se produce un momento de conexión, de unir dos mundos. Curiosamente eso es lo único que recuerdo de aquella película.

**BE:** Tus instalaciones conectan el exterior y el interior del espacio expositivo en un juego de dobles habitual en tu escultura. Háblame de ello.

**AP:** Imagino que es porque considero el espacio expositivo como un cuerpo. Me gusta atravesar las paredes, hacer agujeros, que el espacio respire; las obras que presento son la continuidad de ese cuerpo. No solo aparece esta relación interior-exterior en las instalaciones, también se produce en las esculturas; están hechas desde dentro, ya sea vertiendo el contenido en un molde realizado previamente o repitiendo una forma que sale, o en las cerámicas a las que hago hendiduras de las que sobresalen piezas más pequeñas... En ese sentido, el interior es el lugar donde se cuece todo lo que sucede más tarde en el exterior.

**BE:** ¿Hay algún tipo de elemento natural e innato que te llevó al campo del arte?



Alberto Peral, *Nadador*, 1992. Escayola tintada. 100 x 100 x 125 cm. Imagen del artista

Alberto Peral, *Cerradura embarazada*, 1997. Cerámica pintada. 40 x 25 x 30 cm. Imagen del artista

**AP:** No lo creo... Pero sí que puedo hablar de influencias. Me siento muy identificado con Brancusi y su mirada de campesino rumano. Yo nací y crecí en la Margen Izquierda del Nervión, pero los veranos los pasaba en Castilla en el pueblo de mi padre y muchas de mis relaciones vivenciales vienen de ahí: los ritos, la relación con la naturaleza, los olores...

**BE:** ¿Por qué elegiste la escultura? ¿Qué diálogo interno esconde?

**AP:** Siempre me han atraído los objetos. Me fijaba en sus formas, su densidad y un interior que no se ve, misterioso. Te permiten concentrarte en ellos. Recuerdo que me gustaba llevar algo en el bolsillo cuando me iba de marcha por la noche. Podía ser una pelota pequeña, una semilla, una llave rara o una piedra. Otras veces salía con un palo o un bastón, o recogía cosas que encontraba en la calle. Me gustaba personalizar mi ropa, como los anillos. Cada vez que iba a algún lugar me compraba uno que me duraba en el dedo mucho tiempo. Era una manera de recordar. Los objetos son capaces de cargarte su energía y viceversa. Por otro lado, en la facultad de Bellas Artes del País Vasco lo más interesante que sucedía estaba en el departamento de escultura. Tuve a Ángel Bados de profesor en la asignatura de Forma y ahí empezó todo. Recuerdo todavía el primer trabajo: diseñar una silla. En clase éramos casi doscientos, no te exagero, y el día de la presentación me encontré casualmente con Ángel en el pasillo. No había hablado con él y ni siquiera pensé que supiera mi nombre. Empezó a hablarme de mi silla durante un rato, definiéndola. Yo no daba crédito. ¿Cómo podía tener en la cabeza las doscientas sillas de sus alumnos? Aparte de mi sorpresa y la implicación personal de Ángel, me di cuenta de que era posible la comunicación a través de un objeto. Al terminar la facultad me apunté a dos de sus talleres en Arteleku.

**BE:** ¿Qué peso tiene el material? A veces reordena una voluntad escultórica y geométrica que parece reeducar y demostrar la capacidad de mutación del espacio.

**AP:** Mi mayor experiencia a ese nivel fue en Carrara. Fui con un compañero desde la Academia de Roma. Cuando ves cómo los cortes de la minas transforman el paisaje en inmensas geometrías, se diría que Oteiza y Chillida han pasado por allí. Subimos a una colina en la que se había seccionado la parte superior dejando un plano liso de mármol blanco de las dimensiones de un campo de fútbol, la sensación de pisar esa superficie y saber que todo en su interior era mármol me sobrecogió. Era una sensación muy física, quizás fetichista, pues siempre estamos encima de algo, pero el hecho de que fuese un solo material te impresiona. Seguro que también sucede algo así cuando estás en los polos rodeado de hielo.

**BE:** ¿Hay en los materiales una búsqueda del origen, de lo primigenio?

**AP:** Sí y no. Hay una búsqueda de significado y eso conlleva algo de esa idea de origen y de esencialidad...

**BE:** En muchas de tus exposiciones he pensado que lo que realmente buscas es introducir una idea de paisaje en la sala. ¿Qué sentido tiene eso para ti?

**AP:** Escultura es también construir un lugar, una buena ubicación es fundamental. Para mí es muy importante crear un ambiente. Creo que es algo po-

sitivo para el espectador, pues lo introduces en tu mundo. Pienso en ofrecer una experiencia sensorial y para ello veo necesario que el entorno te meta en una situación. En el año 2004 fui a Japón y visité el jardín seco del templo Ryōan-ji en Kioto. Reafirmó mi idea de lugar concebido como un todo, aunque es un espacio que solo puedes ver desde fuera. No puedes acceder a él y tiene algo de contemplativo que no me interesó tanto.

**BE:** Cosas que se ven y otras que no, y que contienen, a su vez, otras posibles formas. Triángulos, círculos, formas ovoides, germinales... Todas ellas son formas esenciales en tu trabajo.

**AP:** ¡Sí! Y a estas formas se añade en mis últimos trabajos algo nuevo y conectado a ellas: la utilización de las barras y los tubos de sección redonda o triangular. Sobre estas barras o tubos voy dividiendo la pieza mediante diferentes cortes que muestro horizontal y verticalmente, una unidad disgregada se desparrama por el espacio. Está disuelta pero mantiene las características originales. Me gusta utilizar las barras por esa sensación de alargar como un chicle una forma bidimensional, de darle tres dimensiones mediante una extensión, una continuidad en el espacio a esa forma simple.

**BE:** ¿Adónde te ha llevado la experimentación formal en tus obras?

**AP:** Imagino que a ser más preciso con lo que quiero y cómo lo quiero, aunque no sé exactamente si eso es algo interesante. Igual solo tiene que ver con lo práctico.

**BE:** Dice la crítica que tienes uno de los trabajos más radicales de la vanguardia clásica respecto a la forma. ¿Lo crees? ¿Te consideras radical?

**AP:** Radical y vanguardia clásica no sé si ligan mucho, pero entiendo tu pregunta, ya que mis preocupaciones pueden parecer clásicas... Intento que las formas hablen, que se puedan expresar. Al final nuestra función es dar vida a algo inerte, lograr un animismo y dotarlas de un lenguaje en el que la obra se defina a sí misma.

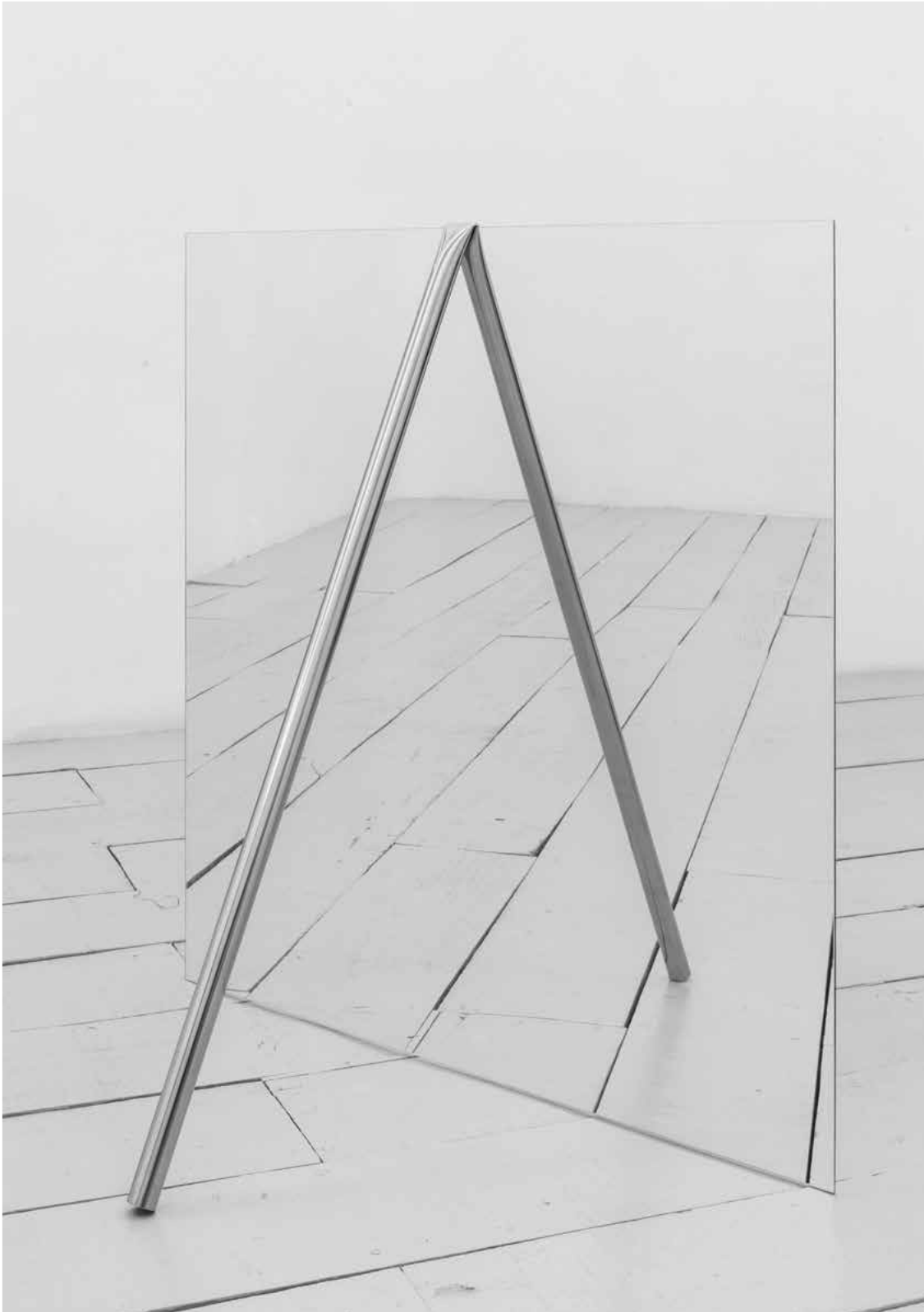
**BE:** ¿Qué es una belleza simple?

**AP:** Algo a lo que no le falte ni le sobre nada... El Panteón de Roma sería una belleza simple.

**BE:** A veces la imagen puede ser y no ser al mismo tiempo en un mismo objeto. ¿Qué ocurre entre la afirmación y la negación?

**AP:** Es algo que me interesa mucho; a veces provoco en la pieza posibles diferentes significados así como múltiples puntos de vista, esto hace que la obra no se pueda aprehender con facilidad, queda suspendida. Permite que el espectador pueda nombrarla como cuando se ve algo por primera vez. Ese momento en el que aún no eres capaz de entender qué pasa pues no tienes los códigos de su contexto. La utilización del espejo es un ejemplo de ese uso. Un plano que refleja pero parece que viene de dentro. Es un elemento increíble. Reproduce, pero no es algo que se fija como una foto. Es lo más parecido a lo real que conozco y a la vez no es.

**BE:** ¿"Lo real" es un lugar interesante para ti? ¿Crees que hay que volver a él?



Alberto Peral, *Abertura*, 2019. Tubo de acero plegado y espejo. 80 x 80 x 60 cm. Fotografía de Alejandro Cayetano



**AP:** Yo creo que todo está en lo real. Es un tablero de ajedrez. Lo veo como algo finito en su contorno pero infinito en sus posibilidades.

**BE:** ¿Cada pieza tiene una historia particular?

**AP:** En algunos casos tengo periodos en los que la obra viene marcada por mis experiencias al conocer otras culturas y vivir otro tipo de sensibilidades. Irlanda, Brasil, Cuba, India. Estos nuevos entornos han provocado cambios en mi proceso. Me han obligado a probar cosas nuevas.

**BE:** Háblame de tu trabajo en términos emocionales.

**AP:** Creo que mi trabajo no es biográfico como sucede con Louise Bourgeois o Anne-Marie Schneider. No creo que revele mi estado de ánimo, pero sí que refleja una manera de ver, una poética, una forma de acercarte a las cosas.

**BE:** ¿Hablas en primera persona cuando trabajas?

**AP:** Sí... Porque al fin y al cabo tu obra es una expresión personal, pero a raíz de tu pregunta me sale decirte que tengo una extraña sensación de distancia con mi obra, como si fuese algo dictado fuera de mí. Me veo haciendo estructuras que ya están hechas y que yo solo repito. Después de todo es algo que una vez terminado deja de pertenecerte.

**BE:** ¿Y el goce? ¿Qué lugar ocupa?

**AP:** El mayor placer es cuando aparece la idea, algo que te gusta realmente. El deseo de hacer algo que aparece en mi cabeza me motiva a trabajar, pero después la realización en sí es algo mecánico. Creo que esa sensación de artista disfrutando de trabajar es algo demasiado idealizado, pero es cierto que cuando hago dibujos sí que hay placer en su realización. Es algo vital, como cantar o bailar. Todo sucede en el momento, idea y ejecución. En el caso de la escultura todo es más proyectual, al menos el tipo de trabajo que yo hago.

**BE:** ¿Hay orden musical entre tus obras?

**AP:** Me encantaría que así fuese. El texto de mi última exposición en Galería Alegria hablaba de mis piezas como instrumentos musicales, reconozco que me gusta esa idea... Un objeto que se toca y sale música.

**BE:** En tu exposición *Bailando*, en el Espacio Uno del Museo Reina Sofía en 2007, también había un orden musical. Recuerdo cómo trabajaste el baile como construcción, como arquitectura, donde los ritmos se van ensamblando, con una estructura interna, cerrada, unitaria. Para la exposición seleccionaste dos bailes que generaban una estructura circular y donde los bailarines iban rotando y creando formas que pueden simbolizar el sol, la luna o las estrellas. Su significado inicial parece una forma de comunicarse con el cosmos.

**AP:** Es un baile de carnaval originario de Cataluña, muy reglado, con estructuras que se abrían y cerraban en un flujo repetitivo sin fin. En el momento en que logran una densidad el baile vuelve a abrirse. Recuerdan en su forma a los *lauburus*, un símbolo que asocio al movimiento. Una de sus múltiples interpretaciones dice que con giro a la derecha es símbolo de vida, y con giro a la izquierda es símbolo de muerte.

**BE:** Formas parte de una generación de artistas que germina a inicios de los noventa y que representa la renovación plástica española del siglo XXI. ¿Tiene esa generación el reconocimiento institucional que merece?

**AP:** No lo sé, somos una generación muy ecléctica, bebemos de muchas fuentes y no hay un hecho concreto histórico que nos encuadre de manera tan clara como pudo ser la Transición, muy implicada a nivel político y social, o los intensos ochenta, donde el arte era una bandera de modernidad. Creo que aún estamos en un proceso de definición, de significar qué es ser artista en esta época y cómo se establece nuestra relación con el tiempo que nos ha tocado vivir.

**BE:** ¿Crees que el afuera institucional está dentro del sistema del arte o que consigue vivir al margen de todo?

**AP:** No sé qué decirte, pero tanto desde el afuera institucional como en el dentro institucional vivir del arte es un arte. La precariedad está ubicada en las dos orillas.

# “BAKARDADEAREN ERTZEKO” ETXEA

LEO BURGE



Hau ez da ona! Ohetik entzuna zien: “Transferentzia gaizki ezabatu da” eta abar. Zorabiatu samar jaiki eta, artean biluzik, behako bat eman zion lau bider lau bider lau metroko *atelierrari*. Ez zegoen inor, bi mahai besterik ez. Mahaietako bat zirriborroz betetako zatar-paperez estalita zegoen. Gainean, elkartearen ordenagailua, mugagabetasunerako hustasunaren isla, moldura klasikoaz apainduriko lau horma distantziakideetako baten aurrean. Batzuetan, *Treme* edo *The Wire*—eta, ez hain aipagarriak, *Meetic* edo *Follamigos*—agertzen ziren pantailan, haren iluntasuna etenez. Erdian, astoen gainean jarritako ohol horizontala zegoen. Eta, bertan, gero eta atseginagoa iruditzen zitzaion urruntze-prozesuan zehar sortuz zihoazen marrazkiak ikus zitzakeen. Berak egindako bastidore batzuen gainean lihoz eta alanbrez osatutako eskala handiagoak zeuden. Ez ziren lehengo eskalak handitzearen emaitza, marrazkiaren arazoa zabaltzearena baizik. Atzealdetik alakatutako bastidoreen lodiera txikiak areagotu egiten zuen haien aparteko azalera. Edukiaren hazkunde enbriologikoa ikusten zuen: osagaiak osotasun bilakatzen ziren; txikiena eta absolutua txandakatu egiten ziren.

Estudioko leiho bikoitzetik, ingerada leuneko masa iletu bat ikusten zen, eguzkitan tindaturiko sekuentzia ildaskatuak ageri zituela. Animalia hori oso lagunkoia zen eta, gonbidatuak etxean sartzeko burdina-hesia irekitzen zuen bakoitzean, Gràciako igerilekuan bainu bat hartu ondoren, berarekin komunikatzen saiatzen zen, soinu bidez. Beste egun batzuetan, ordea, ehizara joaten zen eta ez zen egun osoan agertzen. Etxea Vallvidreran dago, mendialde betean, eta inguru hartan bere gutiziak aurkituko dituela irudikatzen edozeinek—etxera itzultzen zenean, albotz etzaten zen patxada handiz, eta bueltara aritzen zen gorputz-adarrak airean bihurrituz, kaligrafiak egingo balitu bezala. Batzuetan, elkarrekin etzaten ziren eguzkitan. Une haietan, airetik eta lurretik inguratzen zitzaizkion intsektu txikiei adi-adi erreparatzeari uzten zion Yonquik; orduan, hamabost minutuan, biek ere tigre aldaerako ziztadaz josita amaitzen zuten, eta hanka egiten zuten handik.

Egun batean, instant batzuetan elkarri begiratu ostean, Yonquik pausoa eman eta, bat-batean, etxean sartzeko keinua egin zuen, baina atearen markoaren ondoan gelditu zen. Aurreko hankatxo bat jarri zuen moldura zuriaren gainean. Biboteak batera eta bestera mugitzen zituen, eta buztana konkorturik zuen, airean oreka-puntuaren bila. Gonbidatua aulkian eserita zegoen, mahaiaren gainean kontzentratuta eta begirada altxatu gabe, sedukzio-ahalmen haien mende ez erortzeko nahiak eraginda. Azkenean, Yonquik garrasi zorrotza egin zuen, ahosabaia eta letagin basati eta mehatxagarriak erakutsiz—«AIIIIIIIII ene, nolako beroooooaaaaaa egiten duen hor kanpoan, ezin da ezta segundo bat ere eman! —eta zorabiatu egin zen, baldosazko lurzoruaen kontra erortzerakoan neurrigabeko plantak eginez eta laztanak erregutuz, alde batetik bestera biraka saihets bakoitzaren gainean, —*prrrrrr, prrrrrr, prrrrrr*»—. Katua guztiz beregaina zen, eta bazekien ehizan egiten bizitzeko; baina, aldi berean, txeratsua zen, eta bere lagunaren berri jakin nahi zuen. Galdetu zion zer moduz zihoazkion esperientzia eta lana. Gonbidatua pentsakor geratu zen—lekuarekiko distantziarik eza sentitzen zuen, mendi zuhaizsuetatik zetorkion *Daphne* usaineko intzestu-kutsapena. Alde batetik,

ingurunearekin nahasi nahi zuen, lurzoruarekin bat egin eta desagertu, geroago berriro azaleratzeko. Bestetik, egin ohi zuen bezala, neurriak hartu behar zituen urruntasuna nabarmendu eta *sarrera libre* moduko erakustaldi publikoa ahalbidetzeko—“Tira, beharbada hau ez da jada egonaldi bat, eta lanaren helburua orotariko inhibizio pertsonal zaharrak eraustea eta ahaztutako desirak itzultzea da... Zerikusirik ez erretiroaren intimitatearekin eta emultsiozko fluxuarekin”—. Bere enplegua, ia eruditua, lasaia eta independentea, artearen munduko esamesa guztietatik babestua (edo ez!), ezin hobea zen denbora libreaz gozatzeko eta barne-deia entzuteko. Bestalde, zerbait arkaikoa sumatzen zuen edonon, konfortarekiko fideltasuna, burges txikien nagikeria, erabateko kutsadura familiarista. [306-7 N.A.E]. Senideren batekin hitz egiten zuenean, purrustaka ibiltzen zen: “Zalantzazko uneetan usteldura edipikoa dut lurrazalari itsatsita [305 N.A.E] — *ringworm* esaten diote ingelesez—, hankartearen inguruan handitzen zaizkidan uzta gorrixken itxurako zerbait, eta kristoren azkura ematen dit beroaren edo etsipenaren ondorioz giroa epeltzen denean.”

Arratsalde ekaiztsu hartan, uholdea bailitzan, ura barra-barra zetorren errepidetik lorategira; izan ere, etxea bera bezala, lur azpian hiru metrora hondeatuta zegoen lorategia—“*gora lurpea!*”. Euriak trantzean utzi zituen biak, gonbidatua eta katua. Bitartean, urez bete zen kanpoko hartxintarra, non etxeko beste maskota, Teddy, geldi-geldi etzanda baitzegoen. Gonbidatua, hezetasunak eta beroak adoregabeturik, barne-gogoetan zegoen murgilduta. Etxearen aurrean lurra inbaditzen zuen sastrakadiari begira zegoen kristaletan zehar. Inoiz baino gehiago sentitzen zuen eromena. Bere baitan bildua zegoen arren, nonbait bildutako pentsamendu batzuk entzuten zituen. Denbora luzeegia igaroen zen non izan zen zehazteko, baina ideia finko doilorren batek haxe zekarkion gogora: “*Perbertsio deitzeko tentaldia izan dezakegu*” (orkideekin kopulatzen duten liztor arrak). Orduan, liztorrek txortan egiten dute loreekin! Euren genitalak lorearen kalizan sartzen dituzte, polen lirdingatsua hanketan eta abdomenean itsasten da eta, beste lore batera joaten direnean, garraiatzen duten itsasgarri hori normalean eskuraezina izaten den pistiloari itsasten zaio. Liztorrek di-da batean egiten dute hori, trukean ezer hartu gabe, ondo pasatzearren... Eta liztorra kopulatzeko pausatzen den kalizaren punta mozten baduzu, jada ez du funtzionatuko!

Fantasiako simulakroa osatu egin behar da. Hartxintzarretan sakabanaturiko jostailuek atenzioa eman zioten gonbidatuari, ausazko irainak balira bezala. Amets denboragabea eten egin zioten. Ametsetan, bere burua ikusten zuen, jauregitxo hartan zehar ibiltzen, denboraldi luzeak ematen, bertan bere obrak zituela, obra horiek hutsaren inguruan sortzen eta, horrela, hutsarekin gero eta identifikatuago sentitzen, enaren hegaldi algoritmikoarekin hizketan, eguzkitan lehortutako tomateekin afari mediterraneo dotoreak prestatzen, hurbileko—Sarriako edo Vallvidrerako bertako—oporlekuetako Clarisse edo Marina izeneko norbaitekin agian... Eskulturazko altzariak, berak eta anfitrioiak aurreko astean bazkaltzeko erabili zutenak, ez zirudien oso egokia horretarako; hantxe zeuden jostailuak mutu, hondatuta, beraien lasaitasun aristokratikoa gezurtatuz. Euriak errebotatu egiten zuen *kitchenette*ko plastiko gorri-horiaren gainean, halo lurruntu batekin ingururaziz. Teddy, aldiz, etzanda zegoen, ondoan, blai eginda eta abandonatuta, bizizantzurik gabe.

Gonbidatuak ez zuen esku hartzeko inolako keinurik egin. Tximistak jota, geldi-geldi zegoen, eta nekez ezer adieraz zezaketen esaldiz osatutako beste andana bat sortu zitzaion barrenean: “Fantasia trantsizionala subjektu-taldeekin lotuta zegoen; talde-fantasia, berriz, lotutako taldeekin. Objektu instituzionalak objektu eskizoideak dira berez; *investment*, Freuden hitzetan. Plano horietan, gizon-emakumeak hain galbideratuta daudenez... inori ere ez zaio axola! Objektu trantsizionalak gauzatze-prozesuko objektuak dira. [156 N.A.E]. Egoera baten erretratu beltza egitea tranpa batean erortzea da: taktika bat

desagerrarazi nahi izatea, beste batzuekin konektatzeko...” [351 N.A.E]. Bera, zalantzarik gabe, irudiaren eta hondoaren pertzepzio subliminalean sartuta zegoen, biak ere, irudia eta hondo, beltzean murgilduta, hautemangarritasunik ezaren muturrean kokatuta. Ad Reinhardt pintoreari buruz Filiberto Mennak idatzitako liburu batean irakurria zuen hori, eta *subliminal* hitza geratu zitzaion gogoan. “Depresioak zerikusia du giro depresibo batekin”, esan zuen ozenki. “*Azaleko* fenomenoekin lotuta dago, eta umorea baldintzatzen du. Azaleko tentsioa da.”

Sarriáko tren-geltokia inflexio- eta motibazio-puntu bihurtu zen berehala, eta bertatik pasatzen ez zen egunetan, haren falta sumatzen zuen. Etxeko giroa, berriz, makur samarra zen, mamuek sorginduta zegoen. Geltokia (lurpeko geltoki modernoa, identitaterik gabeko igarolekua, argi-ilunen kontraste handikoa), ordea, tokirik abegikorrenetako bat zen, presentzia espektralik gabea. Hantxe hartzen zuen atsedean, lantegi-etxeko gainbeheraren ingurune handikiaz nekatuta zegoenean. Geltoki hartan lotzen zuen bere esperientzia Bice Lazzariren pintura bitxi batzuekin, bidaiari ekin aurreko hilaz geroztik buruan zituenekin. Gainera, Ralph Hotere, Michel Parmentier eta Mary Corse ere bazituen gogoan. Azkena —aipatze hutsak beldurra ematen du— toga guztiz zuri batez jantzita agertu zitzaion gau batean. Haren koadroak Lisson Galleryn egon ziren ikusgai, bi hilabete lehenago. Atzetik taupadaka ziharduten zerrendaz zeuden osatuta, ukitzeko moduko atzealde argitsu espaziala sortuz. Emakumeak luzatutako eskua sentitzeko asmoz ohetik jaiki zenean, irudiak eztanda egin zuen, segundo batzuetan airean esekita geratu ziren milioika mikrokrystal distiratsu sortuz. Gonbidatua harri eta zur geratu zen.

Hurrengo goizean, gonbidatua berandu iratzarri zen. Halere, idealismo guztia desagerrazteko adorea zuen, lortu nahi zuen osotasunaren mesedetan, inoiz sentitutako edozer baino egiazkoagoa iruditzen baitzitzaion. Hatz bustia haizearen kontra altxatzen duena bezala, argi eta garbi hasi zen hautematen estudioko dinamikak bi prozesu zituela: destilazioa eta hartxidura. Lehenengoak oso asmo edo bulkada zehatzak hartzen zituen barne, eta konfiantzakoak iruditzen zitzaizkion. Kasu horretan, ideia zen nagusi, bizitasun plastiko eta materialarekin txandakatuta. Hartxidura, berriz, denboran zehar gauzatzen zen. Formaren gainbehera eragiten zuen, eta zikintasuna, hitz-jarioa, definizioak eta meditazioak zekartzan berarekin, zarata hartatik zerbait berria sortzeko. Horrela burutu ohi ziren bi dinamikak estudioan.

Gau batzuetan, begiak itxi eta lanparako jeinua —hala deitzen baitzion Bilboko bere psikoterapeutari— aurkitzen zuen. Galdera hau egiten zion maiz: “Zer moduz zaude?”. Galdera errepikatua, ulerterraza eta abstraktua. Agerikoa eta unean unekoa erantzutera behartzen zuen, eta asaldura jasateko moduko egoera batean murgilarazten. Irudi hura izaten zuen lagun, martxan jarria zuen prozesuak indarra galtzen zuenean, adibidez familiako bisita hartzen zuenean, ikaragarri asaldatu ohi baitzen halakoetan.

Egun batean, oihal beltzaren gainean jarritako zinta itsaskor gardenaren lerro finari begira zegoen gonbidatua *atelierrean*. Kanpoaldeko argiak, gertuko gaztainondoak ñabartuta, estudioko bazter guziak betetzen zituen. Begiratzeari utzi gabe mugitzen zenean, lerroak ñir-ñir egiten zuen, zuri bihurtu arte. Gero, leiho aldera jotzen zuenean, lerroa desagertu egiten zen, honako hau esango balu bezala: «Ez dio axola zer naizen, zer egiten dudana baizik». Bartzelonan emandako bi hiletan, gonbidatuak harreman bizia izan zuen elementu minimo batzuekin. Beste espazio batzuk sorraraz zitzaketan espaziotzat hartzen zituen. Adibidez, T-a uneko letra arketipikoa zen, forma nagusia, baina ergonomikoa eta moldakorra. Hala zuen ikusia Blinky Palermoren pieza batzuetan. Horrelako historien eta beste batzuen eraginpean zegoela, bidaia egiten zuen denboran zehar, pintore adindu batek erretiroa hartzeko moduko etxe hartara joateko. Lantegiak lorategi batera ematen zuela jakiteak bisualago bihurtzen zuen fantasia hura. Baita hegoamerikar pintore ikoniko baten (Joaquín Torres Garcíaren) arrasto ez hain urruna izateak ere. Orain, uda

hartako etaparik emankorrenean sartzen ari gara. Orduan sortu zen *Deseo* (Nahia) ize-neko seriea.

Nahiak —esan ohi zuen, negar-malkotan batzuetan — ihes egiten du beti, itzulingeruka ibiltzera behartzen zaitu, gorputzen konexiorako joera du, norabide bat zehazten du, bizirik sentiarazten zaitu, negarra eta barrea aldi berean eragiten dizkizu. Tresnak murriztu egin zituen zeharo. Haren inpresioak estatikoago —ez estetikoago— bilakatu ziren, halako moldez non, behin, bere prozedura propioen mende zegoela, konposizio suprematista bat baliatu baitzuen, pintzelaz bestelako baliabideen bidez interpretatuta: grafitoz testurizaturiko zelo-geruzak gehituta eta kenduta.

—Zer ari zara kantatzen?

—... *Otik 100era doazenetakoa naiz. Egiten dudan gehiena ezereza da...*

Trager jaunarekin topo egin zuenean —harro jarraitzen zuen berak *mentasticei* buruz kaleratutako azken argitalpenaz—, hark esan zion *hook-up* deritzona sentitzen zuela mutilak. —“Ikusten duzunez, auzokide, ez da egoera pasibo bat. Aitzitik, egoera dinamikoa, bizia, sutsua da, eta halere atsegina. Ez da ezer egin behar egoera horretara iristeko, gertatzen utzi besterik ez. Ikasteko eta lasaitzen saiatzeko ere ahalegina egin behar da. Hemen, ez dago ahaleginik. Ez dago asmorik. Paseatzeari denbora gehiago eskaini behar diozu...”—. Gonbidatuak Kataluniako hiribidea (*Rambla*) ekarri zuen gogora, ea benetan *kateatzea* lortzen zuen. Bizkar-zorrodun neska alai baten joan-etorriekin sinkronizatu zituen bere pausoak, biak elkarrekin ibilera aurreratuz eta atzeratuz Gràciako pasealekutik Kataluniako plazara, harik eta, azkenean, bien norabideak heskaien artean bereizi arte. —“Jakizu indar horrek inguratuta zaudela. *Eusten dizun indar batek inguratuta zaude...* Edertasunak sakonki harrapatu zaitu, eta hitzik gabe geratu zara. Hitzen bat esatekotan, hauxe esango zenioke zeure buruari: ‘Artista batek ere ezin du islatu ni ikusten ari naizena’. Une horietan, *hook-up* batean zaude”—. Hori ez zen *kateatzea*, berak pentsatzen zuen bezala, baina Miltonen teknika lagungarri zitzaion etsipenak jarrera sotil eta lasai batekin bideratzeko.

Umore onean jartzen ari zen. Egun batean ohar hau idatzi zuen, pozarren:

Lanen purutasuna destilazioaren dinamikari dagokio; izan ere, hutsetik planteatuta daude, eta hutsaren inguruan galderak sortzen dira. Horrela, hizkuntza bat eratzen da. Interesatzen zait jakitea obretako zer zatik hitz egiten duten eta nondik. Irudia, sarritan, metonimikoa da; zatitik itsasten da. Arakutzen ditudan fenomeno materialetan, irudia (lerroa, hondoa, distira, matea) hizketan hasten da. Eta hauxe dio: “Ez dio axola zer naizen, zer egiten dudan baizik”. Obrari entzun egiten diot, zer nahi duen esaten dit. Alde ezkutuan eta irudizkoan jartzen naiz berarekin harremanetan, oso hurbiletik oso urrunera bitarteko distantzian. Leku horretan bizirik sentitzen naizenean, jauzia egin dudala eta hegaka nabilela iruditzen zait.

Normalean, bere buruarentzat idazten zituen oharrak, baina orain irakurri berri dugunak (historia pibotatzeko zorian dago) egundoko eragina izan zuen, antza. Igerilekutik itzuli zenetako batean, iluntzean jada, arraroa iruditu zitzaion katua hor ez egotea —ez zen miauka azaldu—, eta, itsu-itsuan, sarrerara bitarteko zurezko pasealekuan eroritako dozenaka aran zapaldu ostean, mezu bat aurkitu zuen baldosetan zuzenean idatzia, letra gorriak zurrustaka. Asaldatuta irakurri zuen:

FORMALISMOAK BERE HELBURUA SUNTSITZEN DU

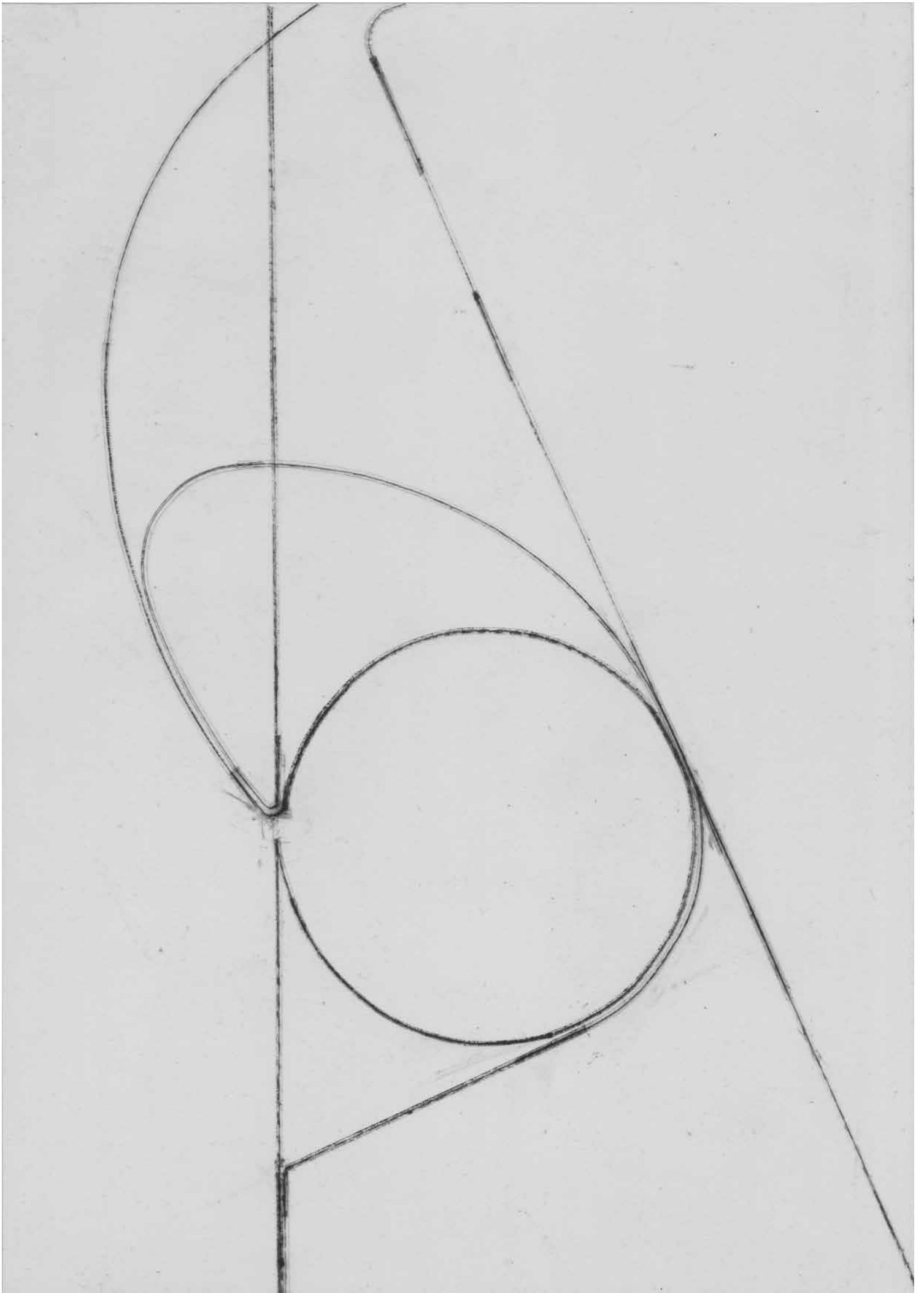
Sinatuta zegoen:

STRAUSS

*Bere helburua suntsitzen du?! Bakarrik nago benetan —pentsatu zuen—. Bakarrik, uni- bertso irrikatsu batean; hondakin abandonatua naiz. Pertsonak suntsitzeko zeregin oharka- bea, inondik ere. [352-353 N.A.E]. Arnasketa kontrolatu beharra dago, liburu handi eta zail baten aurrean zaudenean bezala; pixkanaka joan behar da. Antsietatea onartu egin behar da etorri ahala, etortzen ikusteko ikuspegiarekin. Ez dago atzera-bueltarik. [353 N.A.E]. Gogoeta hori buruan, ate bikoitza irekin zuen, airea barrura sar zedin; bide batez, tigreak ere sartu ziren: sekulako festa egin zuten gauez, giza odolaren doako barran.*

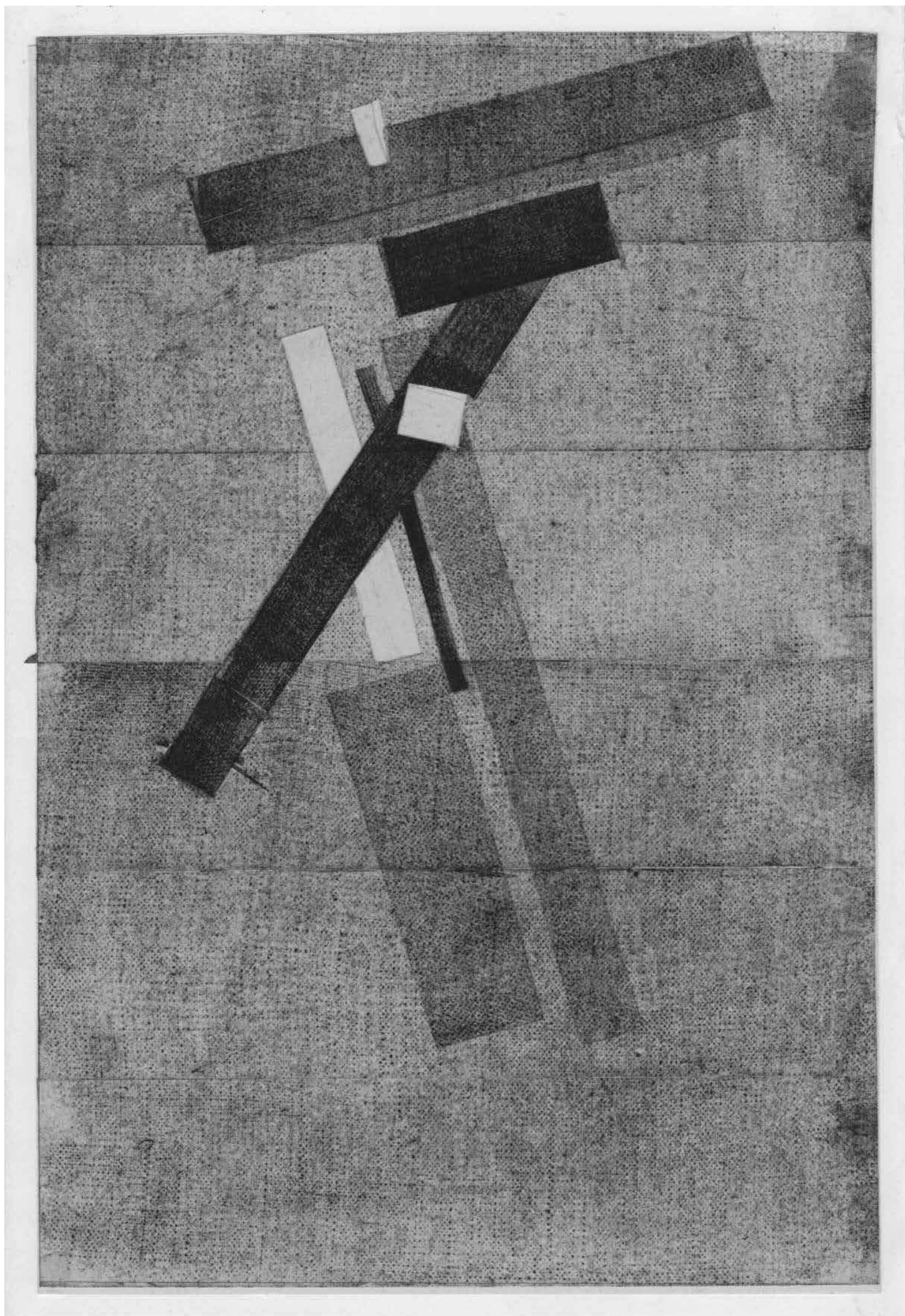
Uda osorako bizilekutzat hartu zuen “*bakardadearen ertzeko etxeak*” sorkuntzaren zer- bitzura egoteko eraikia zirudien. Baina, zailtasun guztiak gainditu zituenean, ustekabe- koa gertatu zen: aspaldian asmo handiz aginduak zituen obren arrastorik ez zegoen... eta bera ere desagertzen hasi zen handik. Inguruko guztiok lanik egiterik ez zuela pentsatu genuen: ezkutatzen eta desagertzen hasi baitzen. Gonbidatuak oharren bat idazten ba- zuten, beretzat gorde edo hautsi egiten zuen. Gero eta gogorrago hasi zen esaten talentu puruak sortzeari utzi behar diola, egungo garaia errotik ustelduta dagoelako. [55 H.S.A]. Berari buruz jakin dudan azken gauza hau da: Miramarren patinatzen ari zela, ukon- doa hautsi zuen.

Galdetuko duzue nola finantzatu zen diru publikoz hondamendi hura. Bada, neuk ere ez dut ulertzen. Inaugurazioan, mutil trebe bat ikusi genuen, berde eta more koloreko marradun alkandora soinean. Ahoz aho zabaldu zen iruzkin hau: halako mutil ederra eta ondo jantzia artista ona ere izatea gehiegikeria gordina izango litzateke. Argi zegoen iruzkin hori, asmo onekoa bezain lotsagabea, egia tristerearen zati bat zela, eta horrekin eman behar diogu amaiera kontakizun honi. Ondo jantzitako mutil lirain hura ez zen gure gonbidatua; izan ere, azpikontratek denerako balio dute. Baina, zalantzarik gabe, dagoen lekuan dagoela, oroitzapen ona izango du, esker ona bihotzean eta Yonqui izene- ko katutxoa bere ondoan miauka.



Leo Burge, *Deseo III*, 2018. Grafito- eta zelo-estanzazioa azetatoan. 29,7 x 21cm





Leo Burge, *Procedimiento I*, 2018. Estampación de grafito y celo sobre acetato. 28,5 x 19cm

# LA CASA “AL BORDE DE LA SOLEDAD”

LEO BURGE



¡Esto es insano! Les había oído desde la cama: “Transferencia mal eliminada”, etc. Se levantó algo mareado y aún desnudo echó una ojeada al *atelier* de cuatro por cuatro por cuatro metros. No había nadie, solo dos mesas. Una estaba cubierta con papel de estraza garabateado, con el ordenador de la asociación posado encima, marcando un vacío hacia el infinito ante una de las cuatro paredes equidistantes adornadas con clásicas molduras. A veces la fuga de la pantalla quedaba cancelada por *Treme* o *The Wire*, —menos dignos de mención *Meetic* o *Follamigos*. En el centro había una tabla horizontal dispuesta sobre caballetes. Aquí podía contemplar los dibujos que iban surgiendo en un proceso de distanciamiento en el que cada vez se desenvolvía con mayor placer. Escalas mayores—realizadas con lino y alambre sobre unos bastidores hechos por él—eran el resultado no tanto de aumentar las anteriores, sino de extender el problema del dibujo. La superficie extra de los bastidores estaba enfatizada por su espesor reducido, biselado por los lados traseros. Observaba un crecimiento embriológico del contenido con partes transformándose en todos; lo ínfimo y lo absoluto se iban alternando.

Por el ventanal doble del estudio veía una masa peluda de suaves contornos, con secuencias estriadas tintadas al sol. Este animal era notablemente amistoso y siempre que el invitado abría la verja al volver de un baño en la piscina de Gràcia intentaba comunicarse con sonidos, aunque había días en los que se iba de caza y no aparecía. Vallvidrera, donde se encuentra la casa, está ya muy en el monte y uno se imagina que por allí encontraría sus delicias, —cuando volvía a media mañana se echaba de lado con pachorra y daba vueltas y vueltas con cuatro serpenteantes extremidades trazando caligrafías en el aire. En ocasiones se tumbaban juntos al sol. Era en esos momentos cuando se disolvía la atención que Yonqui prestaba a todos los pequeños insectos que rondaban el aire y la tierra, y en quince minutos acababan ambos acribillados de picaduras variedad tigre y corriendo para otro lado.

Un día, después de mirarse fijamente por unos instantes, Yonqui dio el paso y, de improviso, amagó entrar, deteniéndose junto al marco de la puerta. Apoyó una patita delantera en la moldura blanca. Los bigotes pivo-

taban de un lado a otro y la cola se veía encorvada buscando un punto de equilibrio en el aire. El invitado estaba pegado al asiento, concentrado sobre la mesa y sin levantar la vista, tratando de no sucumbir a aquellos poderes de seducción. Por fin Yonqui lanzó un grito punzante enseñando todo el paladar y unos colmillos bravos y amenazantes, —“¡¡¡AAAAAYYYYY, qué caaaaaalorrrr hace ahí afuera, no se puede estar ni un segundo!!!” —y se desmayó sobreactuando la caída contra el suelo de baldosa y suplicando mimos, rodando de un lado a otro sobre cada vértebra, —“Prrrrrr-hhh, prrrrrrhhh, prrrrrrhhh. El gato era independiente y sabía cazar para sobrevivir, pero también era afectuoso y le interesaban las noticias de su compañero. Le preguntó qué tal se estaba desarrollando la experiencia y el trabajo. El invitado se quedó pensativo, —sentía una falta de distancia con respecto al lugar, un contagio incestuoso con olor a *Daphne* proveniente de las frondosas montañas. Por un lado quería mezclarse con el entorno, fundirse con el suelo y desaparecer para resurgir, y por otro —como venía haciendo— tenía que tomar medidas para implementar su distanciamiento y posibilitar una muestra pública a modo de *puertas abiertas*, —“Hum, a lo mejor esto ya no se trata de una residencia y el trabajo consiste en de-construir todo tipo de viejas inhibiciones personales, la vuelta de deseos olvidados... Nada que ver con la intimidad del retiro y su flujo emulsionante”. Aquel empleo suyo, casi de erudito, tranquilo e independiente, defendido de todo lenocinio del mundo artístico (¡o no!), le permitía tener todo su tiempo libre y la posibilidad de dar oídos a su llamada interior, —a su vez detectaba algo arcaico en todas partes, toda una fidelidad al confort, indolencia pequeñoburguesa, toda una contaminación familiarista. [306-7 N.A.E]. Cuando hablaba con algún pariente refunfuñaba, —“Tengo una podredumbre edípica que siento en momentos indecisos, pegada a la piel [305 N.A.E]—*ringworm* lo llaman en inglés—, un ente creciendo alrededor de las partes en forma de anillos rojizos, ¡no deja de picarme en cuanto el ambiente se caldea por calor o frustración!”

Aquella tarde tempestuosa caían torrentes de agua desde la carretera al jardín, excavado, como la casa, a tres metros bajo tierra —“¡viva el subsuelo!” La lluvia los

dejó a los dos—al gato y al invitado—en trance mientras se inundaba la gravilla del espacio exterior, donde estaba tumbado Teddy—otra mascota de la casa—inmóvil. El invitado, alicaído por la humedad y el calor, reflexionaba por dentro, con la mirada puesta a través de los cristales en los matorrales que invadían la tierra por delante; sentía más que nunca el enajenamiento. Aunque ausente, escuchaba algunos pensamientos recogidos en algún lugar, hacía ya demasiado tiempo para precisar dónde, pero reflejados ahora por alguna abyecta fijación... “*Nos puede tentar llamarlo*” (avispa macho que copulan con orquídeas) “*persiones*.”— ¡Así que las avispas se follan a las flores! Hunden sus genitales en el cáliz de una flor, el polen pegajoso se pega a sus miembros, al abdomen, y cuando se van a otra flor transportan el pegamento que se adhiere al pistilo, que normalmente es inalcanzable. Las avispas hacen esto en un pispás, a cambio de nada, por diversión... Si cortas las puntas de los cálices donde descansa la avispa para copular, ¡ya no funciona! La fantasía-simulacro debe estar completa.

Los juguetes desperdigados sobre la gravilla apelaron al invitado, como insultos lanzados al azar. Entrecortaron el ensueño atemporal en el que se veía rondar por aquel palacete, pasando largos periodos con sus obras, constituyéndose estas alrededor de un vacío con el que podía ir identificándose cada vez más, dialogando con el algorítmico vuelo de las golondrinas, preparando elegantes cenas mediterráneas con tomates secados al sol, quizás en compañía de una Clarisse o una Marina de los *resorts* cercanos como Sarriá o el mismo Vallvidrera... El objeto de mobiliario escultórico donde él y el anfitrión habían comido la semana anterior parecía complicado de asignar a tal fin... Allí estaban los juguetes mudos, destartalados, desmintiendo su calma aristocrática. La lluvia rebotaba sobre el plástico rojo y amarillo de la *kitchenette*, contorneándolo con un halo vaporoso. Teddy, en contraste, yacía al lado, empapado y abandonado sin dar ninguna señal de vida.

El invitado no tomó la iniciativa de intervenir; un rayo le había paralizado, desencadenando otro bucle de frases improbables de tornar divulgativas;—“La fantasía transicional estaba conectada con grupos-sujeto y la fantasía de grupo con grupos-sujetados... Los objetos institucionales son objetos-esquizo por excelencia, *investment* dice Freud, planos donde hombres y mujeres están tan pervertidos que ¡a nadie le importa!... Los objetos transicionales son los objetos del proceso de realización. [156 N.A.E]. Retratar de negro una situación es aún caer en la trampa de desear la abolición de una táctica para conectar con otros...” [351

N.A.E]. Él, positivamente, estaba volcado en la percepción subliminal de figura y fondo inmersos ambos en el negro y por ello situados, figura y fondo, en el límite extremo de la no perceptibilidad;—esto lo había leído, referido al pintor Ad Reinhardt, en un libro de Filiberto Menna, quedándose con la palabra *subliminal*. “La depresión tiene que ver con un ambiente depresivo”, dijo en voz alta. “Se conecta con fenómenos de *superficie* determinando el humor, es una tensión superficial.”

La estación de tren de Sarriá enseguida se convirtió en punto de inflexión y motivación, y los días que no pasaba por allí la echaba de menos. Mientras que el ambiente de la casa era algo siniestro, bajo el hechizo de los fantasmas, la estación (un subterráneo moderno, lugar de tránsito sin identidad y con fuertes contrastes de luz y oscuridad) era extrañamente de los lugares más acogedores,—libre de esas presencias espectrales. Allí descansaba del aire señorial y a la vez decadente del entorno de la casa-taller, pero también conectaba su experiencia en esta estación con un grupo de ingeniosas pinturas de Bice Lazzari que tenía presentes desde el mes anterior al viaje;—además de ella, también estaban Ralph Hotere, Michel Parmentier y Mary Corse. La última—da miedo mencionarlo—hizo aparición una noche con una immaculada toga blanca. Las franjas de las que se componían sus cuadros, expuestos en la Lisson Gallery dos meses antes, latían por detrás creando un fondo luminoso, espacial y táctil. Para estupefacción del invitado, cuando quiso levantarse de la cama para sentir la mano tendida de ella, la figura estalló en millones de microcristales brillantes que flotaron en suspenso unos pocos segundos.

A la mañana siguiente el invitado se despertó tarde pero con ímpetu para abolir todo idealismo en favor de esa anhelada plenitud, más verdadera que cualquier cosa que jamás hubiera sentido. Comenzó a percibir, como quien alza un dedo humedecido al viento, que las dinámicas del estudio se podían esclarecer en dos procesos: la destilación y la fermentación. La primera reconocía intenciones o pulsiones muy concretas y se fiaba de ellas,—en este caso prima la idea y su alterancia con la intensidad plástica/material. La fermentación se daba más en el tiempo, conllevando el propio decaimiento de la forma, la entrada de la suciedad, de la verborrea, las definiciones y las meditaciones, para que surgiera algo nuevo de todo ese ruido. Las dos dinámicas tendían a dirimirse así en su estudio.

Algunas noches cerraba los ojos y se encontraba al genio de la lámpara—así llamaba a su psicoterapeuta

de Bilbao—y este frecuentemente le hacía la pregunta: “Bueno, ¿qué tal estás, cómo te encuentras?” La pregunta repetida, fácil de visualizar, en abstracto, hacía que se explicara desde lo evidente, desde el presente, introduciéndole en un nuevo estado resistente a cualquier agitación. Esta imagen le acompañaba cuando el proceso que había conseguido poner en marcha se des-tensaba,—como en las ocasiones en que recibía visitas de su familia, que le agitaban sobremanera.

Un día estaba el invitado en el *atelier* observando una fina línea de cinta adhesiva transparente que se había posado sobre un lienzo negro. La luz del exterior, matizada por el castaño más próximo, inundaba cada rincón del estudio. Cuando él se movía mirándola, la línea parpadeaba hasta tornarse blanca y luego desaparecía sobre el fondo según se orientara hacia la ventana, diciendo con esto: “No importa lo que soy, sino lo que hago.” Los dos meses en Barcelona habían sido vislumbrados por el invitado como un periodo de intensa relación con algunos elementos mínimos, como un espacio donde podría generar otros espacios;—La “T” era la letra arquetípica del momento: una forma dominante pero ergonómica y versátil, ya vista en unas piezas de Blinky Palermo. Estaba bajo la influencia de estas y de otras historias que le llevaban a imaginar también un viaje en el tiempo a aquella casa digna de acoger el retiro de algún pintor ya entrado en años. Saber que el taller daría a un jardín volvía más visual esta fantasía. También contar con el rastro no tan lejano de un icónico pintor sudamericano (Joaquín Torres García). Nos estamos adentrando ahora en la etapa más productiva de aquel verano, que vio nacer una serie titulada *Deseo*.

Deseo, solía repetirse—a veces entre lágrimas—, es lo que siempre se escapa, lo que te hace dar rodeos, lo que tiende a la conexión de los cuerpos, lo que marca una dirección, lo que te hace sentir vivo, lo que te hace llorar y reír al mismo tiempo. Se habían limitado de manera drástica los utensilios;—sus impresiones se volvieron más estáticas—no, estéticas—tanto que hasta en una ocasión, sometiéndose a sus propios procedimientos, se sirvió de una composición suprematista interpretándola por medios inversos a los del pincel, añadiendo y sustrayendo capas de cello texturizadas con grafito.

— ¿Qué es eso que cantas?

— ... Soy más de los de '0' a '100'. Gran parte de lo que hago es nada...

Cuando se cruzó con el señor Trager—que seguía orgulloso de su última publicación sobre los *mentastics*—le explicó que lo que el chico sentía era el *hook-up*.— “Como ves, vecino, no es un estado de pasividad. Es dinámico, vivo, vibrante, y sin embargo apacible. No hay que hacer nada para acceder a él salvo permitir que suceda. Incluso aprender e intentar relajarse supone un esfuerzo. No hay esfuerzo. No hay propósito. Dedicar más tiempo a pasear...”—El invitado pensó en la Rambla de Cataluña para ver si *enganchaba* de verdad, sincronizando sus pasos con el devaneo de una alegre mochilera, adelantando y retrasando el paso entre los dos por todo el Paseo de Gràcia hasta la Plaza de Cataluña, finalmente bifurcando destinos entre los setos.— “Sé consciente de que estás envuelto por esta fuerza. *Estás rodeado por esta fuerza que te sostiene...* Has sido alcanzado profundamente por la belleza, quedándote sin palabras. De tenerlas, te dirías a ti mismo: ‘Ningún artista puede plasmar lo que estoy viendo.’ En esos momentos uno está en *hook-up*.”—No era *engancharse* como él tenía pensado, pero la técnica de Milton le ayudaba a resolver frustraciones con una actitud airosa y espaciosa.

Se iba poniendo de buen humor, incluso escribió una nota un día, rebosante de felicidad, que decía:

La pureza de los trabajos pertenece a la dinámica de la destilación; se debe a que están planteados desde un vacío alrededor del cual surgen interrogantes. Así se va conformando un lenguaje. Me interesa qué partes de las obras hablan y desde dónde. La figura es, a menudo, metonímica; se adquiere desde la parte. En los fenómenos materiales que voy explorando esta figura (línea/fondo/brillo/mate) empieza a hablar. Dice: “No importa tanto lo que soy, sino lo que hago.” Escucho a la obra y ella me dice lo que quiere. El lugar en el que me relaciono con ella es en lo latente y lo imaginario, la distancia entre lo muy cercano y lo muy lejano. Cuando me siento vivo en este lugar es como un salto y es como volar.

Las notas, en general, las escribía para él mismo, pero la que acabamos de leer (está a punto de pivotar la historia) debió tener una repercusión de ultratumba. En uno de sus retornos de la piscina, adentrado el ocaso, con la extraña ausencia del gato—que no vino maullando—y tras aplastar a ciegas con sus pisadas decenas de ciruelas caídas sobre el paseo de madera hasta la entrada, topó (para su turbación) con un men-

saje escrito con letras rojas y chorreantes directamente sobre las baldosas:

## EL FORMALISMO ANIQUILA SU OBJETO

firmado por un tal

STRAUSS

¿*Aniquila su objeto?*! Estoy solo de verdad, pensó... Solo, perdido en un universo deseante, residuo abandonado. *Toda una tarea maquina de destruir personas.* [352-353 N.A.E]. Hay que controlar la respiración como cuando está delante de un libro grande y difícil; hay que ir poco a poco. Tomarse la ansiedad según viene con la justa perspectiva para verla venir, —no hay vuelta atrás. [353 N.A.E]. Con esta reflexión abrió la puerta doble dejando entrar el aire y, de paso, a los tigres que se pegaron una enorme fiesta nocturna con barra libre de sangre humana.

La casa “*al borde de la soledad*” en la que se había domiciliado todo el verano parecía hecha para servir a la creación. Pero justo cuando se superaron todas las dificultades tuvo que ocurrir lo inesperado: las obras, que la grandiosidad de su intención había prometido hacía tanto tiempo, comenzaron a brillar por su ausencia... y él mismo también. Los que estábamos a su alrededor empezamos a creer que no podría trabajar más; se fue ocultando y desaparecía. Si el invitado tomaba algún apunte, se lo reservaba para sí o lo destruía. Cada vez empezó a repetir con más energía que en una época corrompida hasta sus mismas raíces como la actual, un talento puro debía sin más abstenerse de crear. [55 H.S.A]. Lo último que sé de él es que se fracturó el codo patinando en Miramar.

Os preguntaréis cómo es que toda esta debacle pudo financiarse públicamente; yo tampoco me lo explico. En la inauguración vimos a un chaval desenvuelto, con camisa de rayas verdes y moradas. Se corrió la voz de que era tan guapo y vestía tan bien que habría sido obsceno que fuera además un buen artista. Estaba claro: este comentario, tan bien intencionado como impertinente, delata parte de la triste verdad con la que tenemos que concluir este relato. Aquella figura esbelta y bien vestida ni siquiera era la de nuestro invitado, ahora hay subcontratas para todo. Pero sin duda—se encuentre donde se encuentre—llevará un buen recuerdo en la memoria, un enorme agradecimiento en el corazón y un gatito llamado Yonqui maullando a su lado.

Behin batean egona nintzen Gueñesen, areto horretan bertan, parke horretan bertan. Autoz joan nintzen Bilbotik, Lorea, Alba eta Natalia lagun nituela. Hara iritsita, Albak zuzendutako pilates saioa egin genuen erakustaretoan. Ni herren nengoen; egurrezko makila neraman eta zaila zen niretzat ariketa batzuk egitea; halere, asko gozatu nuen saioaz, esperientziaz eta saio hori erakusketa batean bizi izateaz.

Parke Erdiko kristalezko aretoa erakusleihu moduko bat bihurtzen zen, eta parkean ibilian zebiltzanen edo bertako bankuetan lasai eserita zeudenen begiraden agerian ginen. Gogoan dut umeen txango bat ere agertu zela eta aretoa inguratu zutela, gure gorputzak gomazko pilotetan biraka zebiltzan bitartean.

Erakusketa egiteko leku bitxia begitandu arren, gustatu egin zitzaidan. Gustatu egin zitzaidan erakusketa eraikinaren barruan eta kanpoan egotea. Barruan zegoena kanpoan ere baze-goela, eta kontrakoa, sentitzea. Kristalezko hormadun areto horren potentzialtasuna horixe dela imajinatzen dut.

*él, él, él!* erakusketa izan zen hori: Lorea Alfaro zen komisarioa eta Alba Burgosek, Manu Tarrazok eta Julen García Muelak erakutsi zituzten euren lanak. Orain konturatzen naiz erakusketa hartarako bisita balio handikoa gertatu zitzaidala gerora, *eremuak*en batzordeak leku horretan bertan beste erakusketa bat komisariatzeo gonbidapena luzatu zidanean.

Urtebete baino gehixeago joan da *Trenza* sortzeko hausnarketari heldu nionetik.<sup>2</sup> Duela gutxi berriro ere pasatu nintzen Gueñesetik, orduko horretan autobusez, eta areto bera beste ikuspegi batetik ikusteko aukera izan nuen. Eremu familiarra egiten zait orain. Ordu asko eman ditugu areto eta parke horretan erakusketa eta jarduerak prestatzen. Bertara elkarrekin joan ginen lehenengo egunean, herriko emakume atsegina batek ireki zigun atea. Esan zigun parkea indiano-etxe baten lorategia izan zela eta gaur egun Udalaren egoitza hartzen duela eraikinak. Emiliano Pagazaurtundua arkitektoak diseinatu zuen etxea eta 1910ean eraiki zuten, Leandro Urrutiaren udako bizilekua izateko. Urrutia Ameriketara joana zen aberasteko asmoz, eta aberastu ere egin zen, kotoi-komertzioari esker. Gerora, eraikina eta lorategia Gueñeseko herriari eman zizkion dohaintzan

Villa Urrutia etxea jarauntsi zuen familiak eta, harrezkero, indiano-etxea udaletxe eta lorategia parke publiko bihurtu ziren.

Geroago jakin genuen emakume atsegina hura Unairen ama zela; hau da, Gueñeseko erakusketak iraun zuen zazpi asteetan bera zaintzeaz arduratu zen pertsonaren ama.

Erakusketa antolatzeo gonbidapena jaso ondoren, norekin lan egingo nuen pentsatzea izan zen lehenengo zeregina: nor gonbidatuko nuen eta zergatik. Uste dut ARENATZarte<sup>3</sup> kristalezko eraikinaren izaera bereziak *Trenza* erakusketan parte hartuko zuten pertsonengan pentsatzen lagundu zidala.

Gonbidapenak berak hiru artista izatea iradokitzen zuen, erakusketa kolektiboa izan behar zuelako eta aretoa ez zelako handiegia. Tamaina horretako eremu batean ekintza kolektiboa egiteko kopuru egokia iruditu zitzaidan neuri ere. Beatriz Setién, Claudia Rebeca Lorenzo eta Esti Ibarra gonbidatu nituen.

Arrazoi asko tarteko, egoki begitandu zitzaidan beraiek izatea. Horietako bakoitza bizitzako une desberdin batean zegoen; adin eta jatorri desberdinak zituzten eta, halere, desberdintasunak desberdintasun, topaguneak funtzionatu egin zezakeela susmatzen nuen.

Gaia aukeratzea baino gehiago, artistak aukeratzea nahiago izan nuen. Erakusten zuten pertsonak eta nik neuk elkarrekin lan egiteko egoera bat sortu nahi nuen. Eskuardean geneukan eremutik eta elkarrekin zerbait eraikitzeo gogotik abiatuta.

Berezko nortasuna izango zuen zerbait sortzea zen asmoa, baina hiru artisten nortasuna bidean galdu gabe: hiruren lanaren eta erakusketa-eremuaren bitartez, ehun bakarria sortzea aretoan bertan nahiz parkean. Horrelaxe etorri zen erakusketaren izenburua: *Trenza*.

*Txirikorda ehuna, orrazkera eta soka izan daiteke, baita opila ere. Badira baratxuri-, sustrai- eta galburu-txirikordak; txirikorda frantsesak, afrikarrak, greziarrak, erromatarak, mexikarrak, holandarrak, japoniarrak, bikingoak, alde-rantzikatuak eta josiak; kateko eta eskailerako txirikordak; diadema-, boxeolari-, koroa-, hostore-, arrain- eta albo-txirikordak...*

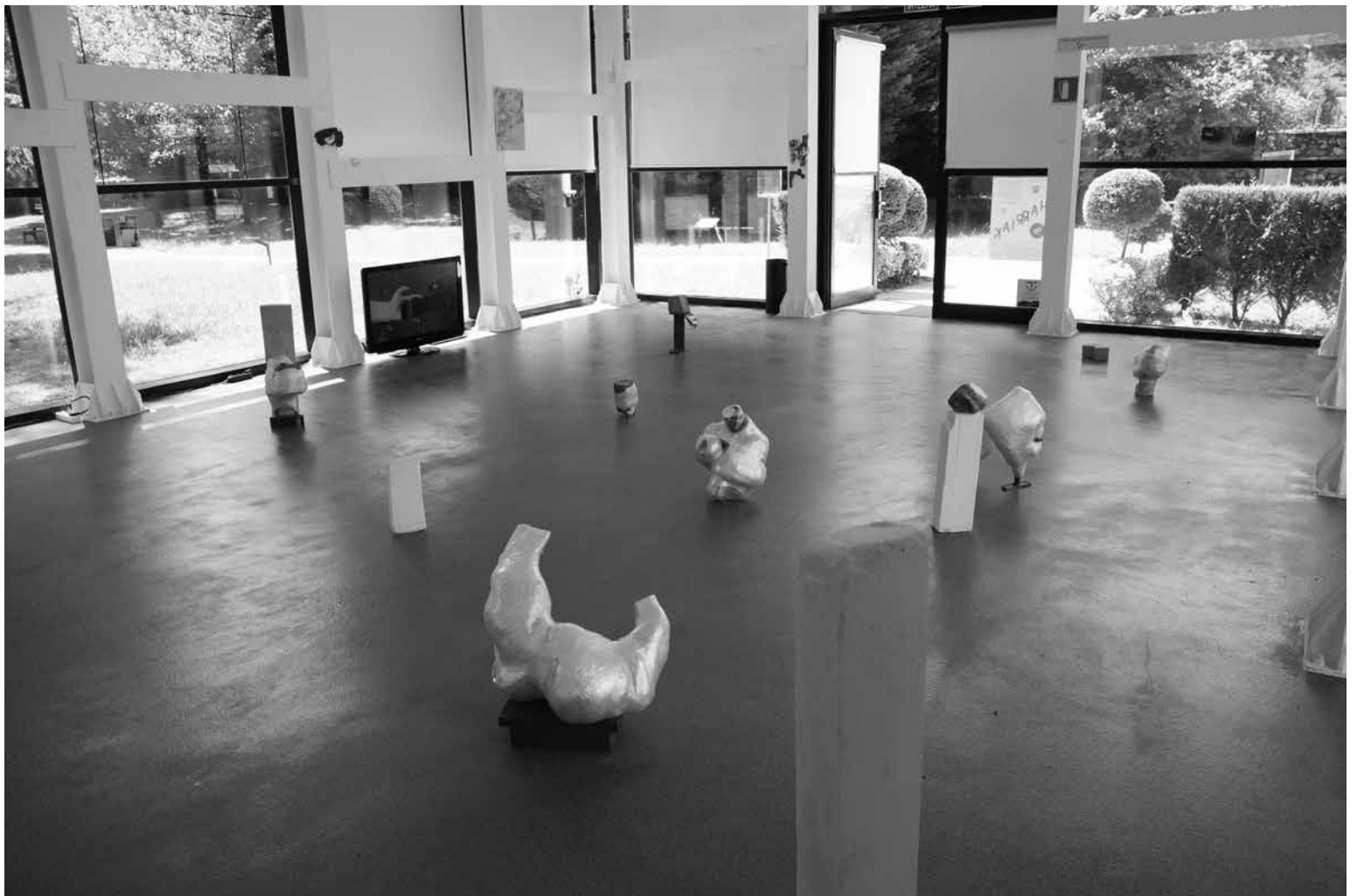
1. *eremuak*en 2017ko Harriak programako lau erakusketetako bat izan zen *él, él, él*.

2. *eremuak*en 2018ko Harriak programako bost erakusketetako bat izan zen *Trenza*.

3. ARENATZarte Bizkaiko Enkarterrin dagoen Gueñes herriko eskultura-parkea da.



Claudia Rebeca Lorenzoren  
Iana Ean



Trenza Gueñesen

*Txirikorda egiteko hiru zati behar ditugu gutxienez. Txirikordatu ahal izateko zatitu egin behar da lehenago, hiru hari behar ditugu gutxienez txirikorda egiteko. Zatitu batzeko, sendotzeko; txirikordatuz eta ehunduz sendotu.*

*Txirikordatu, elkarri lotu, gurutzatu, bilbatu egiten ditugu hariak, zuntzak, lokarriak, ile-multzoak... gai malguak, erraz maneiatzekoak, bata bestearen gainean behin eta berriro gurutzatuz, hirunaka.*

*Egiturak, patroiak, ehunak sortzen ditugu, eta horiek hedatu egiten dira, erortzen, zintzilikatzen eta elkarrekin lotzen diren lerroak osatuz. Txirikorda zuzenak eta, aldi berean, kurbatuak, sigi-saga egiten dutenak. Eta txirikordetatik ihes egiten duten iletxo horiek.*

*Txirikordak edertzeko, jateko, ogi gozoko txirikordak, intxaurrezkoak, hostorezkoak. Sendotzeko, ile-txirikordak, ile-sokak. Txirikordak mugimenduan.*

*Hiru txirikorda, hiru txirikordatzen, hiru txirikordak txirikordatzen.*

Horixe da erakusketarako idatzi nuen testua. Inauguratu ondoren, Camila Téllezek *Trenzari* buruzko testu kritikoa idatzi zuen "Kristalezko ehuna" izenburupean.<sup>4</sup>

Eremua lehenengoz ikustera joan ginenean, Estik eraikinaren atzealdeko burdinazko hesia ikusi zuen eta irudi-ehun bat egiteko lanean hasi zen. Barruan, aretoan, argazki txikiak, margolanak eta brodatutako oihal zati txiki bat ipini zituen. Atzealdean, aretoko estore zurietako baten gainean, bideo bat proiektatu zuen: beraren eskua agertzen zen, lehen planoan harri txiki bati eusten. Claudiak zoru gainean ipini zituen bere eskulturak, kanpoko lorategiaren luzapena izango balira bezala. Eta, bien artean, pixka bat urrunago baina paisaia bera osatuz, Estiren eskultura txiki bat. Ate alboan, kristalaren aurka, heskai baten gainean, Claudiaren irudi bat landare-motiboekin. Zoruan bertan monitore bat zegoen, Bearen bideo batzuk behin eta berriro erakusten: beraren eskuak agertzen ziren, zinta itsaskorrenekin zenbait ekintza egiten. Kristaletan eta atzealdeko horman plastikozko poltsen gainean egindako irudiak, horiek ere Bearenak, eta akuarela pare bat. Argazkiak, irudiak eta margolanak hormetan zeuden, estoreetan, burdinazko zutabeetan eta batzuk zuzenean kristalaren gainean.

Aretoaren lau aldeetatik hiru kristalezkoak dira, eta estore batzuk erabiltzen dituzte hormak goitik behera estaltzeko. Buelta asko eman genizkion estore horien kokapenari; gustatu egiten zitzaigun parkea ikustea, baina aldi berean ez genuen nahi irudien eta argazkien xehetasunak galtzea. Irekitzea eta aldi berean begiradarekin jolastea zen asmoa.

Erakusketak iraun zuen bitartean zenbait jarduera egin genituen, inaugurazio-ekitaldiaz eta artistekin egindako bisita gidatuaz gain. Miguel A. García gonbidatu nuen eta parkean kontzertu bat egitea proposatu zidan. Estik eta Claudiak aire zabaleko lantegia prestatu zuten eta Beak pasealdi bat, hori ere parkean.

### **Kontzertua**

Inaugurazio-ekitaldia izan eta astebetara, berriro joan ginen Gueñesera. Goiz bat eman genuen parkean, eta egun bat *Trenzari*. Miguel A. Garcíaen kontzertuak eman zion hasiera jardunaldiari; Andrea Berbois, Esti Ibarra, Garazi Navas eta Fernan Ulzión zituen lagun.

*Miguel A. García & Ensemble* kontzertua Miguel A. Garcíaen proiektu batean txertatzen da; izan ere, musika elektroakustikako lanak egiten ditu beste artista batzuekin elkarlanean. Musika elektronikoa, zaraten, tresna akustikoen eta ahotsen hibridoak dira, musika klasiko garaikidearen eta zientzia fikziozko film baten soinu-bandaren artean sailka daitezkeenak.

Ekimena *Trenzari* eramateko, parkean kontzertua egitea pentsatu genuen, aire zabalean, parkeko soinuak, txorienak, haizearenak, arbolako hostoenak... denak bilduta. Zoritxarrez egun lainotsua izan zen eta euria egingo zuen beldur, kontzertua areto barruan egitea erabaki genuen, eskulturen artean, irudi txikiez eta argazkiez inguratuta.

Soinua era sotilagoan zegoen presente erakusketan, Bearen bideoen eta Estiren bideoaren audioei esker. Aretoran sartzean zinta itsaskorrenaren soinua, haizearena eta beste giro-soinu batzuk entzuten ziren parkeko soinuekin nahasita (eta, batzuetan, aire girotuaren soinuarekin nahasita ere bai).

Kontzertuan, bideoak kendu eta atrilak eta bozgorailuak jarri genituen eskulturen artean. Ia ez zegoen aukirik: ikusleak zoru gainean eseri ziren, eskulturen artean, edota zutik gelditu. Esti eta Andrea tente kokatu ziren atrilen parean, Garazi eta Fernando eserita, horiek ere atrilen

4. Esteka honetan irakur dezakezu Camila Téllezren testua: <http://eremuak.net/blog/un-tejido-de-cristal>.



parean, eta pixka bat atzerago ipini zen Miguel A., mahai txiki baten atzean eserita.

Okasiorako, elektronikaz gain, saxo bat, biolin bat, akordeoi bat eta ahots bat ere ekarri zituzten. Kontzertuak ordubete inguru iraun zuen: entzuteko eta kontzentratzeko ordubete, guretzat nahiz musikarientzat. Ia ez zen etenik egon lan bakoitzetik bestera; partitura aldatzeko tartea baino ez.

Ikusten nuen hirugarren *Ensemblea* zen eta, oraingoan egoera oso bestelakoa bazen ere (aurreko bi aldietan musikariak ia ilunetan zeuden), oso esperientzia polita izan zen, berotegi baten itxura duen areto batean egin zelako, zoruan eserita eskulturen artean, irudi eta argazki txikiak inguruan, eta belarra eta zuhaitzak urrunago, kristalen atzean.

Kontzertua areto barrura eraman behar izan genuen arren, nolabait parkean bertan emandakoa zela zirudien.

### **Pasealdia**

Kontzertua amaitu eta minutu gutxira ahotsak entzun genituen urrunean. Bea eta Esti ziren, "Rossignolet du bois" kantatzen parkeko zuhaitz baten adarrean eserita. Tamaina handiko zuhaitza zen, kristalezko aretoaren atzealdean zegoena. Beraingana hurreratu ginen eta arbola ondora heldu ginenean, Bea adarretik jaitsi eta parkera laguntzeko eskatu zigun. Horrela hasi zen Beatriz Setiénekin egindako pasealdia, berarekin paseatzeko eta kontatzen ziguna entzuteko gonbidapena.

Talde osoa ibairantz abiatu ginen, harrizko horma batera heldu ginen eta Beak esan zigun altuera horretako horma txikiak gustatzen zaizkiola, banatu egiten dutelako, baina ez larregi. Murruntzari eta garaizka beltzari buruz ere hitz egin zigun: hormen harrien artean hazten diren landareak dira, zomorro zenbaiten babesleku ere izaten direnak.

Hortik aurrera binaka ibiltzeko eskatu zigun. Bikote bakoitzeko pertsona bat begiak itxita ibiliko zen, eta besteak gidatu egingo zuen. Tar-te txiki batean jardun genuen horrela, harrizko zutabeen eremura, pergolara, iritsi arte. Ibilbide labur horretan argitasun handiko eremu bat eta zuhaitz handien peko beste eremu txikiago bat zeharkatu genituen.

Pergolan, esertzera eta indiano-etxea behatzera gonbidatu gintuen. Orduan, bere herriko,

Bustabladoko, beste indiano-etxe bati buruz hitz egiten hasi zitzaigun. Etxea bere familiarena zen eta 1890ean eraiki zuten. Emazte batek kontakizuna eten eta bera ere herri horretakoa zela esan zigun. Ameriketatik bueltan etxea eraikitzeko agindu zuen aitona indianoari buruz hitz egin zigun Beak, eta etxe hartako umetako oroitzapenak kontatu zizkigun. Itxura denez, familiaren historiako dataren batekin okertu egin zen, entzuleen artean zegoen ahizpak zuzendu egin zion eta.

Kontakizuna entzun eta lorategiaren burutzan dagoen horma gorridun eraikina ikusi ondoren, Beak Bustabladon izandako haurtzaroko udak irudikatzen genituen bitartean, parkean zehar ibilian jarraitu genuen, zurezko banku bateraino iritsi arte. Pasealdiaren hasieran eserleku horixe bera erakutsi zigun, urrunetik. Hurbildu ginenean, esan zigun lehen musua eman zuen eserleku hori izatea gustatuko zitzaioela. Bertako ikuspuntuaren eta ikuspegiaren berri ere eman zigun. Esan zigun inoiz ez duela jakin non nahia-go duen bizi: etxe eder baterako ikuspegia duen leku batean, ala etxe ederrean bertan.

Lorategiko beste leku batera joan ginen, eta zuhaitz-espezie ugari ikusi genituen. Ez dira bertoko espezieak, eta barietate handia dago. Beak zuhaitz bakoitzaren egituraz hitz egin zigun, eta giza gorputzekin, giza gorputzaren mugimenduekin, alderatu zuen. Eta hari horri tiraka, dantzaz hitz egiten hasi zitzaigun.

Sekuoia iritsi arte jarraitu genuen ibilian. Han, sekoiaren azpian, Beak kontatu zigun Europako lehenengoetako bat izango zela, ziurrenik. Orduan, Bearen amak —bera ere entzuleen artean baitzegoen— datu hori zuzendu zion. Beak sekuoia izenaren historia kontatu zigun; beraren esanetan, bi bertsio daude: baten arabera (berari gehien interesatzen zaiona), Sequoyah Ipar Amerikako indiar bat zen, alfabeto txerokia sortzen lehena. Indiarrek "hitz egiten duten paper-orriak" esaten zioten idazkerari. Tribuko agure jakintsu bati bere alfabetoa eta haren bidez egin zitekeena erakutsi zionean, txartzat jo zuen horrek, txarto zegoela edo.

Urrunean, pasealdiaren hasierako zuhaitzeko adar beretik kantuan hasi zen Esti. Beak berarengana jo eta elkarrekin abestu zuten. Horrelaxe amaitu zen pasealdia.

Entzuteko eta behatzeko pasealdia izan zen, lorategi ederraz gozatzeko eta aldi berean Bearengana hurbiltzeko pasealdia: zer interesatzen



zaion eta ideiak nola lotzen dituen jakiteko aukera.

### **Harriak**

Pasealdia amaitutakoan, ibaitik hurbil dauden zurezko mahai batzuetara egin genuen. Piknikak egiteko erabiltzen diren hiru mahai dira, piknik-gune antzeko bat osatzen dutenak. Mahaien bi aldeetan harrizko bi eraikin daude: ibaia ikusten den "parkeko etxea" eta biltegi baten itxura duen beste eraikin txiki bat. "Parkeko etxearen" parean, mahaietatik metro gutxira, iturri bat dago. Leku horixe aukeratu genuen jardunaldia amaitzeko, Claudiaren eta Estiren proposamen batekin: "Harriei buruzko kontua da hau" izeneko lantegia.

Hasierako asmoa hauxe zen: Bearekin egindako ibilbidean harriak hartzera gonbidatzea jendea. Halere, hara joan ginenean konturatu ginen parkean oso harri gutxi daudela eta daudenak oso txikiak direla. Hartara, inaugurazioaren egunean, bazkalostean, parkearen alboko ibaira (Kadagua ibaira) jaitsi, eta askotariko formako eta tamainako harri piloak bildu genuen. Errekarriak kristalezko aretoaren atzealdean gorde genituen, aretoaren eta Estik irudi-ehuna egiteko erabili zuten hesiaren bitartean.

Tailerrerako gonbidapenean proposatu bezala, talde handia ginen, eta orotariko jendea bilduta; adin askotako jendea zegoen. Claudiak eta Estik harriak ikusteko eta ukitzeko esan ziguten, eskuez heltzeko eta deigarriena egiten zitzai-guna aukeratzeko, eta bertan aurpegi bat edo harriak iradokitzen ziguna margotzeko. Harriak behatzea eta tamainaren arabera margotzea zen asmoa, harriaren bolumenak erabiliz irudiei forma emateko.

Amaitzeko, parkean harriak kokatzeko lekuren bat bilatzeko proposatu ziguten. Harri guztiak leku berean, zuhaitz baten azpian, kokatzea erabaki zuen taldeak. Harri gehienak enborraren inguruan zeuden, baina baziren harri txiki batzuk azalaren zuloetan ere.

### **Trenza Ean**

Gueñeseko erakusketa eta gero, irailean, Eako Eskolondo kultur-gunean ere erakutsi zuten *Trenza*. Gueñesezko ARENATZarte parkeko kristalezko aretorako pentsatuta zegoenez, Ean beste muntaketa bat egin genuen, bertako eremura egokituta, eta ez genituen lan guztiak erakutsi. Aretoa oso desberdina zen, ohiko erakustare-

toen antzerakoa. Halere, bazeukan herriko kaleetara ematen zuen leihate handi bat.

Bigarren muntaketa askoz errazagoa izan zen eta egun bakar batean egin genuen, akaso eremua errazagoa zelako, bigarren aldia zelako, edota laurak elkartu ginelako aldi berean, hasieratik dena muntatzeko. Gogoan daukat urduri samar hasi ginela, denboraz eskas genbiltzalako; bidean galdu egin ginen eta iritsi ginenean zentroko sarraila apurtuta zegoen. Azkenean, uste baino geroago hasi ginen lanean. Aretoan sartuta, ordea, ez estresatzea erabaki genuen, eta Beak zuzendutako erlaxazio-saioa egin genuen lehenengo eta behin. Garrantzi gutxiko kontua irudi lezake baina eremuan eta lanean kokatzen lagundu zigun. Hortik aurrera, oso erraz eta bizkor burutu genuen muntaketa.

Ean kontzertua baino ez genuen errepikatu, pasealdia eta lantegia Gueñeseko parkeko bereziki pentsatuta zeudelako.

*Trenza* esperientzia trinkoa eta aberasgarria izan da, eta espero genuena baino gehiago luzatu da denboran eta espazioan. Proiektu aberasgarria bezain nekeza izan da, baina geu eta bakoitzaren lan-moldea ezagutzeko aukera eman digu. Gueñeseko eta Eako erakusketez harago, elkarrekin kontzertuak, pasealdia, lantegia, bidaia, muntaketa-orduak eta abar egin eta gero, oraindik elkarrekin lanean jarraitzeko gogoz jarraitzen dugu.

Había estado una vez en Güeñes, en esa misma sala, en ese mismo parque. Fui en coche desde Bilbao con Lorea, Alba y Natalia. Una vez allí, en la sala de exposiciones recibimos una clase de pilates guiada por Alba. Yo estaba coja, llevaba un bastón de madera y tenía dificultades para realizar algunos ejercicios, pero disfruté mucho de la clase y de la experiencia de ver una exposición habitándola.

La sala de cristal en medio de un parque se convertía en una especie de escaparate y nos exponía ante la mirada de las personas que paseaban o se sentaban en los bancos del parque a descansar. Recuerdo que apareció una excursión de niños y rodearon la sala mientras nosotras hacíamos rodar nuestros cuerpos sobre pelotas de goma.

Me pareció un lugar extraño para una exposición, pero me gustó. Me gustó que la exposición estuviera dentro y fuera del edificio. Y tener la sensación de que lo que estaba fuera estaba también dentro y viceversa. Supongo que esa es la potencialidad de esa sala con paredes de cristal.

Aquella era *él él él*,<sup>1</sup> una exposición comisariada por Lorea Alfaro en la que exponían Alba Burgos, Manu Tarrazo y Julen García Muela. Y ahora me doy cuenta de que la visita a aquella exposición me sirvió de mucho cuando recibí la invitación de la comisión de eremuak para comisariar una exposición en aquel mismo lugar.

Ha pasado ya algo más de un año desde que empezó a idearse *Trenza*.<sup>2</sup> Hace poco volví a pasar por Güeñes, esta vez en autobús, y pude ver la sala con otra perspectiva. Ahora es un espacio que me resulta muy familiar. Pasamos muchas horas en esa sala y en ese parque preparando la exposición y las actividades. Desde el primer día en que fuimos juntas a ver el espacio y nos abrió la puerta una mujer del pueblo muy simpática. Nos contó que el parque había sido el jardín de una casa indiana que ahora es sede del ayuntamiento. La casa, diseñada por el arquitecto Emiliano Pagazaurtundua, fue construida en 1910 como residencia de verano para Leandro Urrutia, quien había viajado a América en busca de fortuna y se había enriquecido con el comercio de algodón. En algún momento la familia que heredó Villa Urrutia cedió el jardín y la casa al pueblo de Güeñes, convirtiendo la mansión indiana en casa consistorial y el jardín en un parque público.

Más tarde supimos que aquella mujer tan simpática era la madre de Unai, quien estuvo encargado de cuidar de la exposición de Güeñes durante las siete semanas que duró.

Al recibir la invitación lo primero que hice fue empezar a pensar en las personas con las que iba a trabajar, a quiénes invitar y por qué. Creo que el hecho de tener un espacio predeterminado y tan peculiar como el edificio de cristal de ARENATZarte<sup>3</sup> me ayudó a pensar en las personas que formarían parte de *Trenza*.

La propia invitación sugería que fuesen tres artistas, ya que tenía que ser una exposición colectiva y la sala no era demasiado grande. Tres me pareció el número ideal para generar algo colectivo en un espacio de ese tamaño. Invité a Beatriz Setién, Claudia Rebeca Lorenzo y Esti Ibarra.

1. *él él él* fue una de las cuatro exposiciones del programa Harriak 2017 de eremuak.

2. *Trenza* fue una de las cinco exposiciones del programa Harriak 2018 de eremuak.

3. ARENATZarte es el parque de esculturas de Güeñes, Bizkaia, en la comarca de Las Encartaciones.

Me parecía que por distintos motivos tenía sentido que fueran ellas tres. Cada una en un momento vital distinto, con distintas edades y procedencias, pero a pesar de las diferencias intuía que ese encuentro podía funcionar.

Quise anteponer la elección de las artistas a la elección de un tema. Lo que me interesaba era crear una situación en la que las personas que expusieran y yo pudiésemos trabajar juntas. Partiendo del espacio del que disponíamos y de las ganas de construir algo juntas.

La idea era crear algo con entidad propia sin perder la identidad de cada una de las artistas. Generar un tejido entre el trabajo de las tres y el espacio expositivo, tanto la sala como el parque. De esta manera llegué al título de la exposición, *Trenza*.

*Una trenza es un tejido, es un peinado, es una cuerda y también es un bollo. Hay trenzas de ajos, de raíz, de espiga, francesas, africanas, griegas, romanas, mexicanas, holandesas, japonesas, vikingas, invertidas, cosidas, en cascada, en escalera, de diadema, de boxeadora, de corona, de hojaldre, de pescado, de lado...*

*Hacen falta como mínimo tres para hacer una trenza.*

*Hay que dividir para poder trenzar, dividir en tres cabos por lo menos, para poder trenzar. Dividir para unir, para fortalecer, fortalecer trenzando, tejiendo.*

*Trenzamos, entrelazando, entretejiendo, cruzando hebras, hilos, fibras, cordones, mechones de cabello..., materiales flexibles, manipulables, cruzándolos repetidamente unos sobre otros, de tres en tres.*



Dibujo-tejido de Esti Ibarra, Güeñes

*Creamos estructuras, patrones, tejidos que se expanden generando líneas que caen, que cuelgan, que conectan...*

*Trenzas rectas y curvas al mismo tiempo, que culebreen.*

*Y todos esos pelitos que se escapan de las trenzas.*

*Trenzas para embellecer, para comer, de pan dulce, de nueces, de hojaldre.*

*Para fortalecer, trenzas de pelo, cuerdas de pelo.*

*Trenzas en movimiento.*

*Tres trenzas, tres trenzando, tres trenzando trenzas.*

Este es el texto que escribí para la exposición. Después de inaugurarla, Camila Téllez escribió un texto crítico sobre *Trenza* que tituló "Un tejido de cristal".<sup>4</sup>

El día en que fuimos a ver el espacio por primera vez Esti vio la reja que hay en la parte trasera del edificio y empezó a trabajar en un dibujo-tejido. Dentro, en la sala, colocó pequeñas fotografías, pinturas y un trocito de tela bordado. Al fondo, sobre uno de los estores blancos de la sala, proyectó un vídeo en el que aparecía su mano sosteniendo en primer plano una pequeña piedra. Claudia colocó sus esculturas en el suelo, casi como si fueran una prolongación del jardín exterior. Y entre ellas, un poco alejada, pero formando parte del mismo paisaje, había una pequeña escultura de Esti. Junto a la puerta, pegado al cristal, sobre un seto, un dibujo de colores con motivos vegetales de Claudia. También en el suelo había un monitor donde se veían en bucle va-

---

4. Puede leerse el texto de Camila Téllez en este enlace: <http://eremuak.net/blog/un-tejido-de-cristal>.



Concierto de Miguel A. García & Ensemble, Güeñes

rios vídeos de Bea en los que aparecían sus manos realizando varias acciones con cinta adhesiva. En los cristales y en la pared del fondo había una serie de dibujos sobre bolsas de plástico, también de Bea, y un par de acuarelas. Las fotografías, los dibujos y las pinturas estaban colocadas en la pared, en los estores, en los pilares de hierro y algunos directamente sobre los cristales.

La sala, tres de cuyos cuatro lados son de cristal, contaba con estores blancos que permitían cubrir las paredes de arriba abajo. Le dimos muchas vueltas a la posición de los estores; nos gustaba la idea de que se viese el parque, pero al mismo tiempo no queríamos que se perdiesen los detalles de los pequeños dibujos y fotografías. Se trataba de abrir y contener al mismo tiempo para poder jugar con la mirada.

Durante la exposición hubo varias actividades además de la inauguración y una visita guiada con las artistas. Invité a Miguel A. García, quien me propuso hacer un concierto en el parque. Esti y Claudia prepararon un taller al aire libre y Bea un paseo también por el parque.

### **El concierto**

Una semana después de la inauguración volvimos a Güeñes. Pasamos una mañana en el parque, un día en *Trenza*. La jornada empezó con un concierto de Miguel A. García en el que participaron Andrea Berbois, Esti Ibarra, Garazi Navas y Fernando Ulzión.

El concierto de *Miguel A. García & Ensemble* es parte de un proyecto en el que Miguel A. García realiza piezas de música electroacústica en colaboración con otros artistas. Son híbridos de electrónica, ruidos, instrumentos acústicos y voces, que oscilan entre la música clásica contemporánea y la banda sonora de una película de ciencia ficción.

Para *Trenza* pensamos en un concierto en el parque, al aire libre, incorporando los sonidos del parque, los pájaros, el viento, el ruido de las hojas de los árboles... Sin embargo, el día empezó nublado y ante la amenaza de lluvia decidimos hacerlo en el interior de la sala, entre las esculturas, rodeadas de pequeños dibujos y fotografías.

El sonido ya estaba presente de una manera sutil en la exposición a través de los audios de los vídeos de Bea y el vídeo de Esti. Al entrar en la sala se escuchaba el sonido de la cinta adhesiva, el viento y otros sonidos ambiente que se mezclaban con los propios sonidos del parque (y en ocasiones con el aire acondicionado).

Durante el concierto quitamos los vídeos y colocamos atriles y altavoces entre las esculturas. Apenas había sillas, el público se sentaba en el suelo entre las esculturas o permanecía de pie. Esti y Andrea permanecieron de pie frente a sus atriles, Garazi y Fernando sentados también frente a sus atriles y un poco más atrás Miguel A. sentado tras una pequeña mesa.

En esta ocasión, además de la electrónica, había un saxo, un violín, un acordeón y voz. El concierto duró casi una hora, una hora de escucha y concentración, tanto por nuestra parte como por la de los músicos. Apenas hubo pausas entre cada pieza, tan solo para cambiar de partitura.

Era el tercer *Ensemble* al que yo asistía y aunque la situación era muy diferente en esta ocasión (en las dos anteriores los músicos se encontraban prácti-

camente a oscuras), fue una experiencia bonita estar dentro de esa sala que parece un invernadero, sentadas en el suelo entre las esculturas y rodeadas de pequeños dibujos y fotografías en primer plano y de hierba y árboles tras los cristales.

A pesar de haber tenido que trasladar el concierto al interior de la sala, la sensación, de alguna manera, seguía siendo la de un concierto en el parque.

### **El paseo**

A los pocos minutos de terminar el concierto escuchamos unas voces a lo lejos. Eran Bea y Esti cantando "Rossignolet du bois" sentadas en la rama de uno de los árboles del parque. Era un árbol de gran tamaño situado en la parte trasera de la sala de cristal. Nos dirigimos hacia ellas y al llegar al árbol Bea se bajó de la rama y nos pidió que la acompañásemos por el parque. Comenzó así entonces el paseo con Beatriz Setién, una invitación a pasear con ella y a escuchar lo que nos iba contando.

Caminamos en grupo en dirección al río, llegamos a un muro de piedra y Bea nos contó que le gustan los muretes de esa altura porque separan pero no demasiado. También nos habló de la cimbalaria y el culantrillo, plantas que crecen habitualmente entre las piedras de los muros y son refugio de algunos bichillos.

A partir de ahí nos pidió que caminásemos por parejas. Una persona de la pareja caminaba con los ojos cerrados y la otra iba guiándola. Esto sucedió solo durante un pequeño tramo, hasta llegar a una zona con columnas de piedra, una pérgola. En el transcurso de ese breve recorrido pasamos de un espacio con mucha luz a uno más sombrío bajo unos grandes árboles.

En la pérgola nos invitó a sentarnos y a contemplar la casona india. Entonces comenzó a hablarnos de otra casa india que hay en su pueblo, Bustablado. La casa pertenece a su familia y fue construida en 1890. Una señora interrumpió su narración para contarnos que ella venía de ese pueblo. Bea nos habló sobre su abuelo indiano, quien mandó construir la casa al volver de América y nos contó algunos recuerdos de infancia en aquella casa. Al parecer se equivocó con alguna fecha de la historia familiar y su hermana que estaba entre el público le corrigió.

Después de esta narración y de observar la mansión de muros rojos que preside el jardín, mientras imaginábamos los veranos de la infancia de Bea en Bustablado, seguimos paseando por el parque hasta llegar a un banco de madera. Al comenzar el paseo ya nos había señalado aquel mismo banco a lo lejos. Una vez que estuvimos más cerca nos contó que le hubiera gustado que ese banco hubiese sido el banco de su primer beso. También nos habló del punto de vista y del panorama que podíamos contemplar desde allí. Nos comentó que nunca ha sabido si prefiere vivir con vistas a una bonita casa o vivir en la propia casa bonita.

Nos desplazamos hasta otro punto del jardín desde donde podíamos observar distintos tipos de árboles. No son especies autóctonas y hay mucha variedad. Bea nos habló de la estructura de cada árbol y las comparó con los cuerpos humanos, con los distintos movimientos del cuerpo y eso la llevó a hablarnos de la danza.



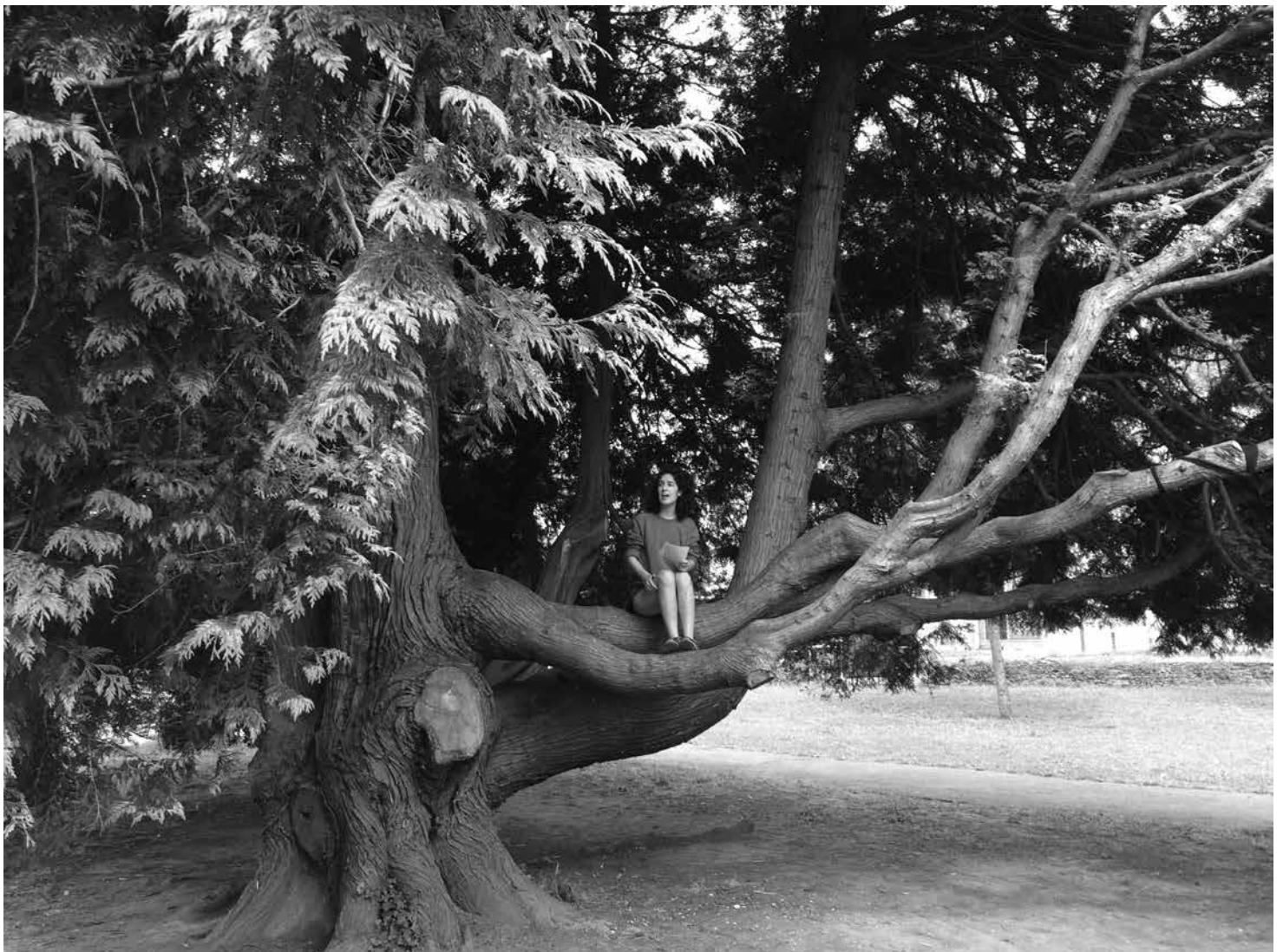
Seguimos paseando hasta llegar a la secuoya. Allí, bajo la gran secuoya, Bea nos contó que según sus cálculos debió de ser una de las primeras de Europa; entonces su madre, que también estaba entre el público, le interrumpió para corregir ese dato. Bea continuó hablando de la historia del nombre secuoya; según nos contó, hay dos versiones posibles. Una, la que más le interesa, es que Sequoyah era un indio norteamericano, el primero que realizó una especie de alfabeto cheroqui. Los indios llamaban a la escritura *hojas de papel que hablan*. Cuando Sequoyah mostró su alfabeto y lo que podía hacer a un viejo sabio de la tribu, este dijo algo así como que aquello era un mal.

A lo lejos, Esti empezó a cantar desde la rama del mismo árbol que al inicio del paseo. Bea caminó hacia ella y cantaron juntas. Así finalizó el paseo.

Fue un paseo para escuchar y observar, para disfrutar de ese precioso jardín y al mismo tiempo acercarnos a la mirada de Bea, a las cosas que llaman su atención, a las cosas que le interesan y a la manera en la que asocia ideas.

### **Las piedras**

Al acabar el paseo nos dirigimos a unas mesas de madera que hay al fondo, cerca del río. Son tres mesas con bancos como las que se usan para hacer un picnic, una especie de merendero. A ambos lados de las mesas hay dos construcciones de piedra, una "la casa del parque", desde la que se ve el río,



Esti cantando durante el paseo de Beatriz Setién, Güeñes

y otra más pequeña que parece un almacén. Frente a "la casa del parque", a unos metros de las mesas, hay una fuente. Ese fue el lugar que elegimos para terminar la jornada con una propuesta de Claudia y Esti, un taller al que llamaron "Esto va de piedras".

La idea inicial era invitar a la gente a que recogiera piedras del parque durante el paseo con Bea. Pero una vez que estuvimos allí nos dimos cuenta de que en aquel parque había muy pocas piedras y de que las que había eran demasiado pequeñas. Así que el día de la inauguración, después de comer, bajamos al río que hay junto al parque, al río Cadagua, y recogimos un montón de piedras con distintas formas y volúmenes. Guardamos los cantos rodados en la parte de atrás de la sala de cristal, entre la sala y la reja que usó Esti para su dibujo-tejido.

Éramos un grupo numeroso y variopinto, tal como habían propuesto en la invitación al taller, y había personas de distintas edades. Claudia y Esti nos invitaban a observar y tocar las piedras, a cogerlas con las manos y elegir la que más nos llamara la atención para dibujar o pintar una cara o cualquier otra cosa que nos sugiriese. Se trataba de observarlas y según sus dimensiones pintarlas utilizando los volúmenes para darles forma.

Para acabar nos propusieron buscar un lugar en el parque donde colocar las piedras. El grupo decidió colocar todas las piedras en el mismo emplazamiento, a los pies de un árbol. La mayoría estaban alrededor del tronco, pero había alguna de menor tamaño entre los huecos de la corteza.



### ***Trenza en Ea***

Después de pasar por Güeñes, en septiembre *Trenza* se expuso en el Centro Cultural Eskolondo de Ea. Como fue pensada para la sala de cristal del parque ARENATZarte de Güeñes, en Ea hicimos un nuevo montaje en función del espacio, y no se expusieron todas las obras. La sala era muy distinta, más parecida a una sala de exposiciones al uso, aunque también tenía un gran ventanal con vistas a una de las calles del pueblo.

Este segundo montaje nos resultó mucho más fácil y lo resolvimos en un día, tal vez porque el espacio era más sencillo, porque era la segunda vez que lo hacíamos o porque pudimos coincidir las cuatro y montar juntas desde el principio. Recuerdo que llegamos a montar un poco nerviosas porque no teníamos mucho tiempo; nos habíamos perdido por el camino y la cerradura del centro se había estropeado, así que comenzamos más tarde de lo previsto. Una vez en la sala decidimos no estresarnos y empezar haciendo una relajación, que dirigió Bea. Aunque parezca un detalle sin importancia, eso nos ayudó mucho a situarnos en el espacio y a centrarnos en el trabajo. A partir de allí el montaje fue bastante fácil y rápido.

En Ea solo repetimos el concierto, ya que tanto el paseo como el taller eran demasiado específicos para el parque de Güeñes.

*Trenza* ha sido una experiencia intensa e interesante, que se ha prolongado en el tiempo y el espacio más de lo que esperábamos. Ha sido un proyecto enriquecedor y agotador a partes iguales que nos ha permitido conocernos y conocer nuestra manera de trabajar. Más allá de la exposición en Güeñes y en Ea, con los conciertos, el paseo, el taller, los viajes y las horas de montaje, todavía seguimos con ganas de trabajar juntas.

# HARRIAK

HARRIAK arte garaikideko programa da, arte bitartekaritarako, erakusketarako eta dibulgaziorako espazio berriak sortzeko helburua duena. Programa Euskal Autonomia Erkidegoko kultur etxeetako hainbat aretotan jorratuko da, gorabidean datozen artista eta bitartekarien partaidetzarekin.

HARRIAK **eremuak**-en ekimena da, eta herri txikietan sorkuntza garaikidearekiko sentiberatasuna bultzatzera eta artearen inguruko lan- eta gogoeta-prozesuak ikusaraztera bideratuta dago.

2019an zehar izan da laugarren edizioa Leire Muñozen koordinaziopean.

## 2019ko PROGRAMA

**Arriaran urtegia** (Beasain, Gipuzkoa)  
*Barru, barren, barrene* erakusketa. Bitartekaria: Nader Koochaki  
Ekainaren 14tik uztailaren 14ra  
Erakusketako partaideak: Ion Arregi, Nestor Basterretxea, Martin Ferran, Antonio Menchen, Koenraad Van den Driessche  
Testu kritikoa: Elena Martínez Rubio / Elena Galzusta

- Inaugurazioa: ekainak 14an, 19:00etan  
Arriaran urtegian eta Intxaurpe Elkartean
- Geo-ibilaldia. *Harriak entzuten / Goi Kretazikoa*  
Koenraad Van den Driessche-ren eskutik  
Ekainak 15ean, 10:00etan [H1]
- Hitzaldia. *Barru, barren, barrene* eta HARRIAK programa Beasainen  
Nader Koochakiren eskutik  
Igartza Jauregia, ekainak 21ean, 19:00etan
- Proiektzioa eta solasaldia. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (H. Farocki, 1995)  
Antonio Mechenen partaidetzarekin  
Igartza Jauregia, uztailak 4an, 19:00etan
- Geo-ibilaldia. *Harriak entzuten / Behe kretazikoa*. Koenraad Van den Driessche-en eskutik: Uztailak 6an, 9:30etan [H2]

**ARENATZarte** (Güeñes, Bizkaia) [H3]  
*Barru, barren, barrene* erakusketa. Bitartekaria: Nader Koochaki  
Uztailaren 19tik irailaren 2ra

Erakusketako partaideak: Ion Arregi, Nestor Basterretxea, Martin Ferran, Antonio Menchen, Koenraad Van den Driessche  
Testu kritikoa: Elena Martínez Rubio / Elena Galzusta

- Inaugurazioa: uztailak 19an, 19:00etan  
- *13,8 Gigaurteko ibilaldia*.  
Koenraad Van den Driessche-en eskutik  
Uztailak 28an, 10:00etan
- *Fosilak eta izarrak*  
Koenraad Van den Driessche-en eskutik  
Abuztuak 1ean, 23:00etan

## Markina-Xemein (Bizkaia) [H4] [H5]

Ekintzen eta kontzertuen eguna: *Ereregiz doinuak*. Bitartekaria: Miguel A. García, aka Xedh  
Uztailaren 27an, 12:30etatik aurrera  
Proiektuak: Txaranga Urretabizkaia, Garazi Navas, Tripak Kolektiboa, Oholtza, Verde Prato  
Testu kritikoa: Ainara Santamaria Barinagarremerteria  
Kartelaren diseinua: Damaris Pan

- Xemeingo elizaren parean, 12:30etan  
Txaranga Urretabizkaia. Haize eta mugimendu taldea: Luis André, Luis Candaudap, Terri Florido, Jon Mantxi, Fito R. Escudero, Sara Padilla, Unai Requejo, Ibon RG, Myriam Rzm, Fernando Ullión, Lars Windgun
- Arretxinagako San Miguel ermitan, 13:30etan  
Garazi Navas. Akordeoia eta musika klasiko garaikidea
- Uhagon Kulturguneko terrazan. Lunch, 14:30etan
- Uhagon Kulturgunearen atzealdean, 16:00etan  
Tripak kolektiboa. Antzerkia: Andrea Berbois, Maite Mugerza, Marina Suarez Ortiz de Zarate, Natalia Suarez Ortiz de Zarate
- Arretxinagako San Miguel ermitan, 17:00etan  
Oholtza. Bertsoak eta eskultura: Beñat Krolem, Xabat Gallettebeitia, Josune Aramendi

- Xemeingo elizaren ondoko arkuan, 18:00etan  
Verde Prato. Herri-abesti esperimentalak: Ana Arsuaga

## Eskolondo Herri Etxea (Ea, Bizkaia) [H6]

*Hau ez da hau* erakusketa (bitartekaria: Sandra Cuesta Aizkorbe)  
Abuztuaren 8tik 30era  
Erakusketako partaideak: Katixa Goldarazena, Íñigo Pastrana, J.F. Vaquero Mata  
Testu kritikoa: Antton Iturbe

- Inaugurazioa: abuztuaren 8an, 13:00etatik 17:00etara
- Soinua, Katixa Goldarazena-ren bideoen proiektzioa, 13:30etan
- Txaranga Urretabizkaia, 14:00etan [H7]
- Erakusketako artistekin elkarrizketa  
Antton Iturbek gidatuta, abuztuaren 29an, 19:00etan

## Kulturate (Arrasate, Gipuzkoa) [H8]

*Itzuli barik* erakusketa. Bitartekaria: Leire San Martin  
Irailaren 20tik urriaren 19ra  
Erakusketako partaideak: Dani Llaría, Natalia Suarez, Alazne Zubizarreta  
TTak! Kolektiboarekin kolaborazioan  
Testu kritikoa: Iraitz Agirre  
Kartelaren diseinua: Jone Zubizarreta

- Inaugurazioa: irailaren 20an, 19:00etan  
Bertso-saioa: Maider Arregi, Mire Arretxe, Maddi Gallastegi, Ane Zuazubiskar
- Bisita gidatua, Ana Isabel Ugalde: urriaren 20an, 12:00etan.

## Bastero Kulturgunea (Andoain, Gipuzkoa) [H9]

*Gizon txikia ez denean / Hylé-morphé* erakusketa. Bitartekaria: Iñaki Garmendia  
Urriaren 4tik azaroaren 9ra  
Erakusketako partaideak: Madame Tytania Unlimited (aka Itziar Bilbao), Miel Oyarzabal, Oier Iruretagoiena

HARRIAK es un programa de arte contemporáneo dirigido a habilitar 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 y mediadoras emergentes.

HARRIAK es una iniciativa de **eremuak** orientada a crear un contexto sensible a las prácticas creativas contemporáneas en pequeñas localidades y a visibilizar procesos de trabajo y mediación artística.

Durante 2019 se ha llevado a cabo la cuarta edición bajo la coordinación de Leire Muñoz.

## PROGRAMA 2019

**Presa de Arriaran** (Beasain, Gipuzkoa)  
Exposición *Barru, barren, barrene*. Mediador: Nader Koochaki

14 de junio – 14 de julio

Artistas participantes: Ion Arregi, Nestor Basterretxea, Martin Ferran, Antonio Menchen, Koenraad Van den Driessche  
Texto crítico: Elena Martínez Rubio / Elena Galzusta

- Inauguración: 14 de junio a las 19:00h en la presa de Arriaran y en la sociedad Intxaurpe
- Geopaseo. *Escuchando a las piedras / Cretácico Superior*  
Dirigido por Koenraad Van den Driessche  
15 de junio, 10:00h [H1]
- Conferencia. *Barru, barren, barrene* y el programa HARRIAK en Beasain.  
Dirigida por Nader Koochaki  
Palacio de Igartza, 21 junio, 19:00h
- Proyección y charla. *Arbeiter verlassen die Fabrik* (H. Farocki, 1995)  
Con la participación de Antonio Mechen  
Palacio de Igartza, 4 de julio, 19:00h
- Geopaseo. *Escuchado a las piedras / Cretácico Inferior*  
Dirigido por Koenraad Van den Driessche  
6 de julio, 9:30h [H2]

**ARENATZarte** (Güeñes, Bizkaia) [H3]  
Exposición *Barru, barren, barrene*. Mediador: Nader Koochaki

19 de julio – 2 de septiembre

Artistas participantes: Ion Arregi, Nestor Basterretxea, Martin Ferran, Antonio Menchen, Koenraad Van den Driessche  
Texto crítico: Elena Martínez Rubio / Elena Galzusta

- Inauguración: 19 de julio, 19:00h
- *Un paseo de 13,8 Ga*  
Dirigido por Koenraad Van den Driessche  
28 de julio, 10:00h
- *Fósiles y estrellas*  
Dirigido por Koenraad Van den Driessche  
10 de agosto, 23:00h

**Markina-Xemein** (Bizkaia) [H4] [H5]

Jornada de acciones y conciertos: *Eregegiz doinuak*. Mediador: Miguel A. García, aka Xedh

27 de julio, a partir de las 12:30h

Proyectos: Txaranga Urretabizkaia, Garazi Navas, Tripak Kolektiboa, Oholtza, Verde Prato

Texto crítico: Ainara Santamaria Barinagarremertería

Diseño de cartel: Damaris Pan

- Frente a la iglesia de Xemein, 12:30h  
Txaranga Urretabizkaia. Formación de vientos y movimiento: Luis André, Luis Candaudap, Terri Florido, Jon Mantxi, Fito R. Escudero, Sara Padilla, Unai Requejo, Ibon RG, Myriam Rzm, Fernando Ulzión, Lars Windgun
- Ermita de San Miguel de Arretxinaga, 13:30h  
Garazi Navas. Acordeón y música clásica contemporánea
- Terraza de Uhagon Kulturgunea  
Lunch, 14:30h
- Detrás de Uhagon Kulturgunea, 16:00h  
Tripak kolektiboa. Teatro: Andrea Berbois, Maite Mugerza, Marina Suarez Ortiz de Zarate, Natalia Suarez Ortiz de Zarate
- Ermita de San Miguel de Arretxinaga, 17:00h

Oholtza. Versos y escultura: Beñat Krolem, Xabat Gallettebeitia, Josune Aramendi

- Arco junto a la iglesia de Xemein, 18:00h  
Verde Prato. Canciones populares experimentales: Ana Arsuaga

**Centro Eskolondo** (Ea, Bizkaia) [H6]

Exposición *Hau ez da hau*. Mediadora: Sandra Cuesta Aizkorbe

Del 8 al 30 de agosto

Artistas participantes: Katixa Goldarazena, Íñigo Pastrana, J.F. Vaquero Mata  
Texto crítico: Antton Iturbe

- Inauguración: 8 de agosto, de 13:00 a 17:00
- Sonido, proyección de vídeos de Katixa Goldarazena, 13:30h
- Txaranga Urretabizkaia, 14:00h [H7]
- Entrevista de Antton Iturbe a los artistas que componen la exposición, 29 de agosto, 19:00h

**Kulturate** (Arrasate, Gipuzkoa) [H8]

Exposición *Itzuli barik*. Mediadora: Leire San Martin

20 de septiembre – 19 de octubre

Artistas participantes: Dani Llaría, Natalia Suárez, Alazne Zubizarreta

En colaboración con TTak! kolektiboa

Texto crítico: Iraitz Agirre

Diseño de cartel: Jone Zubizarreta

- Inauguración: 20 de septiembre, 19:00h  
Sesión de bertsolaris: Mainer Arregi, Mire Artetxe, Maddi Gallastegi, Ane Zuazubiskar
- Visita guiada, Ana Isabel Ugalde: 20 de octubre, 12h.

**Bastero Kulturgunea** (Andoain, Gipuzkoa) [H9]

Exposición *Gizon txikia ez denean / Hylémorphé*. Mediador: Iñaki Garmendia

4 de octubre – 9 de noviembre

Artistas participantes: Madame Tytania Unlimited (aka Itziar Bilbao), Miel Oyarzabal, Oier Iruretagoiena

H2



H1



A1



H3

A4



A2



H4



A3

H7



H5



H8



H6

**Gizon txikia ez denean-  
hylé-morphé)))))) Itziar  
Bilbao Urrutia is The  
Madame Tytania  
Experience)))))) Miel Oyar  
zabal—Oier Iruretagoiena  
TXIKIA EZ DENEAN -- hylé-morphé  
Iñaki Garmendia)))))) Itziar  
Bilbao Urrutia is The  
Madame Tytania  
Experience)))))) Miel  
Oyarzabal—Oier Iru  
retagoiena.**

H9

**2018/2019**

EREMUAK JARDUNALDIK 2018KO ARGAZKIAK /  
FOTOS DE LAS JORNADAS EREMUAK 2018 [A1], [A2]

**DEIALDI JARRAITUA / CONVOCATORIA CONTINUA  
AUKERATUTAKO PROIEKTUAK / PROYECTOS  
SELECCIONADOS**

2019ko OTSAILEKO EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE  
FEBRERO DE 2019

Sorkuntza artistikoa / Creación artística

Jon Macareno: *Varial 360*

Rosa Parma: *Machine Wash*

Bitartekaritza / Mediación

Mutur Beltz: *III. Ondo Bizi arte egonaldia · III Residencia artística del Buen Vivir. Karrantza 2019*  
Ixiar Rozas: *Unisonoa*

2019ko EKAINEN EBAZPENA / RESOLUCIÓN DE  
JUNIO DE 2019

Sorkuntza artistikoa / Creación artística

MOA [Alberto Díez + Mar Domínguez]: *Artes  
communitas*

Olatz Otalora: *Ortzi da zerua*

Usune Bravo + Clara Moreno: *Barnekiak / Entrañas*

Jose Mari Zabala Madina: *Garai aldakorretako txoriak*

Bitartekaritza / Mediación

Audiolab: *BR-BA irratia*

Laura Díez + Amaia Molinet: *Vis a vis*

Miguel Ángel García [Xedh]: *Zarata Fest 2019*

**NAZIOARTEKO EGONALDIA ART OMI-N / RESI-  
DENCIA INTERNACIONAL EN ART OMI  
2019ko ekainaren 13tik uztailaren 9ra / Desde el  
13 de junio hasta el 9 de julio de 2019**

AUKERATUTAKO ARTISTA / ARTISTA SELECCIO-  
NADO: José Ramón Ais [A3]

**EGONALDIA HALFHOUSE-N / RESIDENCIA EN  
HALFHOUSE**

**2019ko uztailaren 8tik irailaren 8ra / Desde el 8  
de julio hasta el 8 de septiembre de 2019**

AUKERATUTAKO ARTISTA / ARTISTA SELECCIO-  
NADA: Sahatsa Jauregi

Ostatua / Alojamiento: Centro de investigación  
y producción artística Hangar

**SAHATSA JAUREGI-REN ERAKUSKETA / EXPOSI-  
CIÓN DE SAHATSA JAUREGI**

Inaugurazioa: 2019ko irailaren 7ean Halfhouse-n  
Inauguración: 7 de septiembre de 2019 en Half-  
house [A4]

**EREMUAK JARDUNALDIK 2019: -K / -S Naturak  
/ Naturalezas eta AURKEZPENA: EREMUAK#6 +  
ARTISTA-KOADERNOA**

**JORNADAS EREMUAK 2019: -K / -S Naturak /  
Naturalezas y PRESENTACIÓN DE LA REVISTA  
EREMUAK#6 + CUADERNO DE ARTISTA**

Urriaren 17, 18 eta 19an Azkuna Zentroko Lante-  
gia 1 aretoan ospatutako jardunaldiak. Esparru  
hartan *eremuak#6* aldizkaria eta artista-koader-  
noa aurkeztu zituzten.

Gaiari askotariko ikuspuntuetatik heltze alde-  
ra, artistak eta arte munduko eragile artistiko  
hauek izan ziren hizlari, bakoitza bere espe-  
rientzian oinarrituta: Ana Laura Aláez, Bik Van  
der Pol, Fernando García-Dory, Latitudes (Max  
Andrews y Mariana Cánepa Luna), Yael Messer,  
Jon Otamendi, Sergio Prego, María Ptqk, Alfredo  
Puente (Fundación Cerezales Antonino y Cinia),  
Borbála Soós, Julia Spinola, Natalia Valencia  
Arango, Idoia Zabaleta (Azala). Jardunaldiak  
Hidrogenesse-ren saioarekin bukatu ziren.

/

Jornadas celebradas los días jueves 17, viernes  
18 y sábado 19 de octubre en la sala Lantegi 1 de  
Azkuna Zentroa. En ese marco se presentó la  
revista *eremuak#6* y el cuaderno de artista.

Para abordar este tema desde diferentes pers-  
pectivas se contó con la presencia de artistas y  
agentes del mundo del arte que hablaron desde  
sus experiencias particulares: Ana Laura Aláez,  
Bik Van der Pol, Fernando García-Dory, Lati-  
tudes (Max Andrews y Mariana Cánepa Luna),  
Yael Messer, Jon Otamendi, Sergio Prego, Ma-  
ría Ptqk, Alfredo Puente (Fundación Cerezales  
Antonino y Cinia), Borbála Soós, Julia Spínola,  
Natalia Valencia Arango, Idoia Zabaleta (Azala).  
Las jornadas finalizaron con la actuación de Hi-  
drogenesse.

**Artista-koaderno: HARRI POROTSUA / Iratxe  
Jaio**

Iratxe Jaio da eremuak-ek 2019an argitaratu  
duen artista-kuadernoaren egilea.

/

**Cuaderno de artista: LA PIEDRA POROSA / Ira-  
txe Jaio**

Iratxe Jaio es la autora del cuaderno de artista  
publicado por eremuak en 2019.

**DEIALDIA: NAZIOARTEKO EGONALDIA ART OMI-n  
2020 / CONVOCATORIA: RESIDENCIA INTERNA-  
CIONAL EN ART OMI 2020**

Deialdia irekita 2019ko azaroaren 30era arte.  
Egonaldiaren datak: 2020ko ekainaren 18tik  
uztailaren 14ra.

Convocatoria abierta hasta el 30 de noviembre  
de 2019. Fechas de la residencia: del 18 de junio  
al 14 de julio de 2020.

