

ANÓNIMA

TXUSPO POYO

ERAKUSKETA - EXPOSICIÓN - EXHIBITION

19

OTSAILA
FEBRERO
FEBRUARY

>

17

MAIATZA
MAYO
MAY

2026

Bilbao

urbegi

AZKUNA
ZENTROA
ALHÓNDIGA
BILBAO

Historias futuribles de saberes anónimos

Álvaro de los Ángeles

Y también debo considerarla a ella —esta mujer desconocida— como la descendiente de todas esas mujeres sobre cuya vida he echado una breve ojeada y ver cuáles de sus características y de las restricciones que les fueron impuestas ha heredado.¹

Virginia Woolf

El texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura.²

Roland Barthes

La experiencia nos pasa por encima como una apisonadora y solo comprendemos lo sucedido años después, si acaso. La ficción aporta una comprensión fáctica, psicológica y moral mucho mejor que la realidad.³

Ursula K. Le Guin

I

Las historias futuribles

Una historia del arte que atendiera las metodologías de trabajo como elemento diferenciador y catalogador de las obras y de la autoría, no excluiría las categorías ni por supuesto los listados, los índices onomásticos ni las referencias bibliográficas. Tampoco la línea de tiempo entendida como cronología donde convergieran y se entrecruzarán los datos personales, colectivos y estilísticos. Esa historia del arte sería muchas historias del arte. Evitaría ser una única, hegemónica, ese lugar en singular al

¹ Virginia Woolf, *Una habitación propia*, Seix Barral, Barcelona, 2001, p.110. Trad. de Laura Pujol.

² Roland Barthes, «La muerte del autor», en *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987, pp. 75-84. Trad. de Cristina Fernández Medrano.

³ Ursula K. Le Guin, «Cosas que en realidad no están presentes», en *Contar es escuchar, sobre la escritura, la lectura, la imaginación*, Círculo de Tiza, Madrid, 2018, p. 76. Trad. de Martín Schifino.

que se deseara acceder con afán y ambición, para derivar como ejemplo de trayectoria consolidada, de genio creador y, finalmente, como personaje incrustado en la posteridad.

Mejor incluso, podrían evitarse las historias del arte; pero no porque se quisiera hacerlas desaparecer —pues lo menos conveniente ahora es la desmemoria— sino porque carece de sentido su especialización cansina y poco efectiva, la obsesión de aceptar la novedad solo si ya ha existido antes o si alguien habló de ella primero —lo cual es un contrasentido—, o bien cuando dicha novedad es tan transformadora que debe aceptarse porque, al cambiar los materiales de la realidad, se exige un cambio también del lenguaje que la nombra y del código que la acepta. Aún resulta menos efectiva y creíble cuando se conforma o rehace tiempo después —se revisita, suele decirse— a partir de las ausencias flagrantes de lo que, siendo y estando, no se aceptó como ser ni estar o ni siquiera se llegó a ver que estaba y era. Una historia sembrada de gente incomprendida en su tiempo, de precariedades mortales de necesidad, de signos inequívocos del poder ejercido por las fuerzas retardatarias contra las mentes y los cuerpos más desinhibidos.

Tal vez cabría historiar como se hace una exposición, con la práctica y con la presencia de las/os artistas, con bases que se refundan cada poco y que, lejos de hacer su discurso más débil porque no se consolida, acepte que lo que debe consolidarse es el proceso mismo de búsqueda; la noción misma de proyecto; la sensación innata del aprendizaje continuo. Estas historias del arte serían también historias anti-obras maestras del arte, pues cederían todo el protagonismo a esas metodologías que asumen su práctica como ejemplo investigador. Historiar, incluso, como se escribe un texto que ensaya y se adueña de todas las citas posibles, que avanza y retrocede, que enuncia y que sigue ansiando transformarlo todo, pese a que pueda poco. Que dude firmemente sobre su formato, pero que defienda, con igual firmeza, su función.

Esta manera de hacer, esta metodología *sui generis*, sería justo lo opuesto a cederle a las tecnologías generativas toda la responsabilidad de decidir qué hacer y cómo hacerlo, sobre todo *cómo*. Porque ese método que se defiende aquí, lo que hace es validar las fases del proceso como un encuentro propio que incluye la resistencia de los

materiales y no su pérdida completa de resistencia cuando la información entra y navega únicamente en el reino de *lo pulido* o de *lo líquido*. Por materiales entendemos un amplio espectro de soportes, técnicas, medios... concretos o abstractos; pero también los inmateriales, lo simbólico, e incluso aquello que «actúa» y cuyo hacer se desvanece en el aire pero permanece en la memoria.

Una pobreza del todo nueva ha caído sobre el hombre al tiempo que ese enorme desarrollo de la técnica.⁴
Walter Benjamin

En la evanescencia de los datos y entre las sombras de quienes los manejan, algunas prácticas artísticas emergen decididas a mostrar resistencia. Dispuestas a generar una red de redes, una comunidad de practicantes que emplean fondos propios y saberes prestados del resto. Se asientan con firmeza en los diversos campos de lo *real*, ese concepto que resurgió con fuerza en el último tercio del siglo XX para definirlo de nuevo en un contexto cambiante. En su libro *El retorno de lo real*, Hal Foster reúne varios ensayos de gran influencia en la práctica artística y en la reflexión estética a partir de ese momento. Por un lado, recoge los principales indicios del arte contemporáneo entre las décadas 1960-1990; por otro, prescribe e indica por dónde circularán ciertas tendencias que tienen como tema lo social, desde una nueva mirada sobre lo real, entre finales del siglo XX y principios del XXI. En el ensayo que lleva el título de la recopilación, Foster analiza el concepto de «realismo traumático» desde el surrealismo hasta el Pop art (aunque centrado esencialmente en parte de la obra y la vida de Andy Warhol) en relación con el seminario de Lacan *El inconsciente y la repetición*, en el que el filósofo se muestra preocupado por «la definición de lo real en términos de trauma»⁵. Para Foster, «la teoría del trauma en Lacan no está influida por el pop», como sí ocurre con «Baudrillard y compañía» (a propósito de la teoría del

⁴ Walter Benjamin, «Experiencia y pobreza», en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973. Trad. de Jesús Aguirre.

⁵ Hal Foster, «El retorno de lo real», en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p. 134. Trad. de Alfredo Brotons Muñoz.

simulacro), sino que está «informada por el surrealismo»⁶. Y continúa Foster: «En este seminario Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido, lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido, de hecho *debe* ser repetido»⁷. Esta diferencia *traumática* entre la representación y la repetición sirve a Foster para analizar las series de Warhol donde un mismo elemento (la silla eléctrica, las Marilyn, los botes de sopa Campbell...) se analiza como base de una repetición productiva. Nos permite, asimismo, pensar el concepto de serie en el arte contemporáneo; no tanto por aquello que repite un mismo elemento, cuanto por una necesidad de poner en relación diferentes ámbitos, secuencias, seriaciones... de un mismo tema.

No obstante, el texto incluido en ese volumen que aún sigue siendo un ejemplo de disección del presente —del presente de entonces, desde luego, y aun de parte de lo que hoy se formaliza como un tipo de proyecto artístico determinado por lo social— es «El artista como etnólogo». Aquí, Foster retrocedía hasta el texto de Walter Benjamin «El autor como productor» y miraba hacia adelante. Actuaba, en cierta manera, como Benjamin había hecho con el análisis del *Angelus Novus*, de Paul Klee, y su definición del «ángel de la historia». Al hacerlo, el teórico estadounidense también avanzaba hacia delante mientras volvía la cabeza hacia el pasado; historiaba «a contrapelo». Y lo ilustraba con ejemplos paradigmáticos coetáneos a su análisis, que ya son obras indispensables de la(s) Historia(s) del arte: *Import / Export Funk Office* (1992) de Renée Green, esa oficina multimedia de intercambio de saberes afroamericanos y germánicos, ocultos o perseguidos, sintetizados en los retratos de Angela Davis y Theodor Adorno de su invitación; *Invención americana* (1993) de Lothar Baumgarten; *Minando el museo* (1992) de Fred Wilson; *Ampliado a partir del catálogo* (1990) de Silvia Kolbowski; *Historia* (1989) de Mary Kelly, y obras y autores/as que provenían de las décadas 1960 y 1970, como Martha Rosler, Robert Smithson, Hans Haacke o Dan Graham...

Todas ellas maneras diversas, pero conectadas, de abordar ciertos proyectos *artístico-etnológicos*, multi-capas, que también hallamos en los procesos de encuentro y

⁶ Ibid., p. 136.

⁷ Idem.

metodología⁸ que desempeña Txuspo Poyo. En su caso, en la ausencia total de poses banales; en las transformaciones poéticas a través de los objetos, de sus materiales y sus funciones: por ejemplo, la campana fundida con las monedas en curso recaudadas en las huchas de las gestoras Pro-Amnistía durante el año 2009; el hilo de oro a partir de la alianza de la madre del artista; el diapasón realizado con el hierro fundido de un meteorito... Asimismo, en la mezcla productiva de elementos derivados de las culturas populares con datos e informaciones sobre la manera como funciona el mundo. Ejemplos claros de que el arte transforma su contexto hasta el punto de desviar la función inicial de los objetos y convertirlos en piezas poéticas, con o sin función definida. Porque, en efecto, la vida de los objetos es algo apreciado en el trabajo de Poyo, así como la elección y respeto de los materiales. Se diría que los procesos previos de investigación y estudio, al igual que los de pre-producción y gestión, van encaminados a cuidar la presencia última de sus obras en términos de apariencia y constatación físicas, en cuestiones de materialidad y forma, de función primigenia y disfunción objetual posterior y, por lo tanto, de finalidad (*in*)útil del arte.

Contemporánea a los ensayos compilados por Foster, la documenta X (1997), comisariada por Catherine David, marcaba un itinerario que tomaba este mismo desvío y lo dirigía a las prácticas documentales y archivísticas donde lo espacial y lo arquitectónico⁹ también participaban del poliedro de una contemporaneidad cada vez más compleja y de un arte que, como testimonio de ella, no podía obviar su transversalidad. La primera vez que una mujer era la «directora artística» del evento más decisivo del arte de su tiempo, el logo de documenta se limitaba a la «d» inicial negra y a una «X» naranja encima. Un doble juego enunciativo (la edición décima) y cuestionador (la institución tachada, pero también la incógnita del presente y el futuro)

⁸ A propósito de esta dualidad, léase la conversación que vehicula la parte central de esta publicación.

⁹ En la Introducción de la *short guide* de documenta X, Catherine David escribía: «That said, the city and urban space in general —its circumstances, its failures, its architectural, economic, political, and human projects, its conflicts, and the new cultural attitude and practices to which it gives rise and which it spreads throughout the world— now clearly appears as the privileged site of contemporary experience. In these respects, Kassel today, at its own scale, in its singularity as well as its archetypes, can be regarded as “exemplary”». Catherine David, *documenta X short guide*, documenta y Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel 1997, p. 11.

convergián en un momento donde el siglo XX iniciaba su descenso veloz antes de enfrentarse al mítico año 2000 y a su *efecto*. En ese momento de incipiente expansión de internet, de cambios trascendentales en la manera de generar y comunicar la información, y de intercomunicarnos, la globalidad ya no era solo una manera de hablar sobre el futuro, sino la expectativa común e inmediata deseada por gran parte de la humanidad. De igual manera que la marca aparecía impresa con varios sentidos, el título del libro teórico de documenta X empleaba un juego de palabras entre *Politics* – *Poetics*; en este caso, la «e» se superponía sobre la sílaba «li» de la palabra matriz. Por lo tanto, parecía indicarse claramente que sobre el rol principal de lo poético, lo político o su acción, subrayaba o marcaba lo poético, que intervenía a su vez como posicionamiento social, estético e identitario.

Al mismo tiempo, parecía enunciarse que los juegos de palabras o de signos en esos encabezamientos no eran un mero juego, sino una apuesta por voltear lo oficial y mirarlo críticamente; rodear la parte trasera del decorado para comprobar de qué materiales estaba hecha su estructura y, de esta manera, lanzar los órdagos necesarios, acometer los cambios precisos. El concepto *retro perspectivas* indicaba el modo como documenta se enfrentaba al final del siglo XX desde dos ángulos. Por un lado, revisando las ediciones anteriores de la institución cultural surgida en la Alemania derrotada de la posguerra que comenzaba a asentar las bases de su milagro económico [«memoria, reflexión histórica, de-colonización y lo que Wolf Lapenies llama la “des-europanización”¹⁰]; por otro, «los procesos complejos de lo post arcaico, post tradicional, la identificación post nacional en el trabajo dentro de las “sociedades fractales” (Serge Gruzinski) nacidos tras el colapso del comunismo y de las imposiciones brutales de las leyes del mercado»¹¹. Leída en el presente, esta introducción resuena con más fuerza, si cabe, y es un ejemplo paradigmático de cómo la

¹⁰ Ibid. p. 9. En la versión en inglés: «memory, historical reflection, decolonization and what Wolf Lapenies calls the “de-Europeanization” of the world».

¹¹ Ídem. En la versión en inglés: «the complex processes of postarchaic, post-traditional, postnational identification at work in the “fractal societies” (Serge Gruzinski) born from the collapse of communism and the brutal imposition of the laws of the market».

elaboración de un discurso propio surge de y se encamina hacia un contexto de referencias cruzadas donde nada existe sin cohabitar con otros ámbitos.

Es junto a estas maneras de pensar y presentar *lo real y lo documental*, respectivamente, donde los proyectos de Txuspo Poyo toman forma o, si se prefiere, donde acomodan sus postulados y se ofrecen al público y a lo público. Surgen desde fuentes diversas, adquieren formas combinadas entre referencias materiales extraídas de la vida cotidiana y otras maneras simbólicas de pensar lo físico; son ejemplos de un tipo de pensamiento visual que trastea con lo encontrado y lo común, pero también se impone con la asertividad de quien piensa en formas nuevas para mostrar lo nuevo e, incluso, para reflejar también lo viejo. Ese debate histórico, materialista, entre lo viejo y lo nuevo presenta en estas piezas multicapas un campo de acción pocas veces transitado, porque funciona a través de enlaces comunes, entre vínculos improbables que se demuestran eficaces, desbrozando una maleza cargada de estructuras vacías, sin sentido o función concretos. Cada proyecto de Poyo es un pequeño mundo surgido de la combinación entre lo autóctono y lo adoptado, y de la complejidad que se deriva de discernir, precisamente, qué es lo ajeno y qué lo propio.

II

Los saberes anónimos

Me acuso finalmente de soñar, de imaginar modos de resistencia en compañía de otros; también de no ignorar que todo esto suena a *wishful thinking*, de que digo nombres más que gastados, de repetir palabras empapadas por la saliva de otros, de saber que el motor de este deseo no es sino el deseo mismo, curtido en mil fracasos, traiciones, desengaños... Me acuso de saber que este amor no es el primero y sin embargo y pese a todo amarlo.

J(e m)'accuse, Rogelio López Cuenca

Una obra de Xisco Mensua (Barcelona, 1960–Rocafort, València, 2025) lleva por título *Palabras robadas a otros*. Es un políptico de veinte papeles con fondo negro y

texto blanco manuscrito por el artista, que recoge citas de autorías diversas provenientes del mundo del arte y la cultura, desde el clasicismo a la posmodernidad, pero sin afán alguno de totalidad. Están sujetos a la pared con clavos, y flanquean su precariedad estructural al tiempo que irradian una fuerza parecida a un latido, pues es irresistible no leer alguna de las frases en voz alta y no sentir la respiración de los cuerpos por los que pasó cada una, desde la autoría original hasta quien ahora la ve, pasando desde luego por la del propio artista al leerla y después escribirla. En ese proceso sencillo, cabe casi todo el universo de un acto artístico.

Por más que su trabajo *repita palabras empapadas por la saliva de otros* y se funda con el de otros artistas previos y sus ideas, Xisco Mensua no es un artista *etnólogo*, según el concepto-marco que desarrolló Hal Foster en los 1990. Sí lo es, desde luego, Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959), autor de ese texto-manifiesto *J(e m)'accuse* cuyo remate final hemos traído aquí como claro ejemplo de un arte que es contemporáneo tanto por hacerse en su presente, como por tratar cuestiones sociopolíticas coetáneas a su tiempo o por la necesidad que demuestra de conformarse a través de *lo otro* y de los/as otros/as. En ese punto común de necesitar materiales e ideas también empleadas por otras y otros, ambos trabajos se enlazan y se vinculan con el de Poyo. Los proyectos de López Cuenca, por su parte, activan procesos colectivos de memoria pasada y presente, como en *Málaga 1937*; o emplean códigos tomados de la vida cotidiana y del espacio público y sirven como guía crítica de los lugares, como los *mapas* realizados en ciudades como Roma, Mataró, Ciudad de México o València, desarrollados *in situ* junto a colectivos y estudiantes a través de talleres; asimismo, buscan el progreso de procesos críticos no exentos de ironía, portadores de un sentido del humor que cala hondo por su capacidad de tomarse muy en serio el gesto cómico intrínseco que opera en cualquier movimiento, en especial en los discursos que se leen demasiado serios y en las cosas que se ofrecen demasiado trascendentes. Toda su investigación sobre «la *malaguización* de Picasso y la *picassización* de Málaga», desarrollada en diversas instalaciones y proyectos, es un ejemplo sobrado de esta última característica.

Sin ánimo de hacer en este punto una catalogación de artistas y/o obras que encajaran como en un estuche según lo expuesto en el ensayo «El artista como etnólogo», sí quisiera traer aquí dos ejemplos de artistas dentro del estado español que ayudan a deslindar el territorio siempre en transformación del arte social. Desde una narrativa muy diferente, la artista Mar Reykjavic (Sagunt, 1995) desarrolla proyectos performáticos, siempre acompañada con más agentes o incluso sin su presencia, donde pone en práctica un concepto que denomina «Traducción Afectiva». A diferencia de la traducción lingüística, que pretende una literalidad del significado y del sentido del mensaje entre diferentes idiomas, la TA emplea las connotaciones simbólico-afectivas del lenguaje para generar *performances* donde la palabra es motor de la acción y máquina catalizadora de diversidades. Realizados siempre con la convivencia de diferentes idiomas, sus acciones y los vídeos derivados devienen piezas poéticas precisamente por la labor de las palabras que, siendo herramientas socializadoras y comunitarias, se adosan de maneras diversas a los sentimientos más íntimos y a los recuerdos y experiencias más personales.

El segundo ejemplo es el artista Xavier Arenós (Vila-real, Castelló, 1968), que fundamenta su metodología en un estudio pormenorizado de lo colectivo, lo colectivizado, y centrado en épocas y contextos como los movimientos anarquistas del primer tercio del siglo XX, la Segunda República española y el análisis y uso de la arquitectura de lo *enfoscado* (madrigueras, zulos, espacios subterráneos que comunican, separan y ocultan). La pieza *Dibujar una estrella de cinco puntas* (2016) se basa en el trabajo conjunto de un grupo de personas, a su vez participantes de un taller previo como en el caso de los mapas de López Cuenca. Además de otros objetos, la pieza principal de este proyecto es la construcción de una estrella de cinco puntas. Cada una de sus partes surge de la altura individual de los/as participantes del taller, que previamente habían cortado cada cual una cuerda de exacta longitud a su altura. En una segunda parte cortaron un tablón según esa medida y los juntaron entre

sí. El resultado es una estrella irregular, imperfecta con respecto a su forma ideal, como lo son las personas y sus cuerpos.¹²

En otro contexto, y aun con diferencias concretas con los proyectos de Tx. Poyo pero con afinidades subjetivas y narrativas precisas, queremos trazar una línea que enlaza el *Atlas* de Gerhard Richter con gran parte de la producción de Hanne Darboven y que culmina en algunos de los proyectos de Maria Eichhorn, en concreto los realizados para el Pabellón alemán en la 59ª edición de la Bienal de Venecia (2022) y en documenta 14 (2017). En el pabellón germano, Eichhorn trazó una continuidad con la intervención que Hans Haacke había realizado en 1993. Si este destruyó el suelo de mármol que se había instalado en el pabellón nacional durante el Tercer Reich, Eichhorn fue más allá y dejó al descubierto parte de la estructura del edificio, profundizando todavía más en el cuestionamiento de la identidad alemana y en el sistema de exposición a través de pabellones nacionales en la Bienal de Venecia. Del mismo modo, la intervención de Eichhorn en documenta 14, *Rose Valland Institute* (2017), y su investigación archivística sobre la pérdida de las propiedades de los judíos en Alemania desde 1933 enlaza, siquiera como contrapunto, con la mítica pieza de Haacke, *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System as of May 1, 1971* (1971). En esta, el artista alemán revela compraventas, registros inmobiliarios y conexiones de la familia Guggenheim con actividades fraudulentas contrastadas. La exposición, como es bien sabido, se censuró seis semanas antes de inaugurarse en el Guggenheim Museum de Nueva York en la primavera de 1971. Esta *delgada línea roja* es de variada composición en cada una de sus partes, pero persiste una vocación etnológica y etnográfica; el deseo de contrastar *un mundo* —la perspectiva personal de cada artista— con *el mundo* —eso que entendemos como la generalidad de todo el resto.

Todos estos ejemplos tienen autoría. Como con los propios proyectos de Txuspo Poyo, se han hecho para que el público conozca quién los hizo; no son obras o proyectos anónimos que se ocultan tras nombres falsos, corporaciones inexistentes

¹² Este proyecto puede consultarse en el catálogo de la exposición *La presencia y la ausencia*, IVAM, València, 2017.

o colectivos idealizados. Tampoco lo es *Anónima*. Todos comparten, no obstante, la necesidad de articularse alrededor de ámbitos diversos de conocimiento y acción, espacios donde lo personal es político y lo político se activa como un resorte que solo puede completarse desde de lo personal. Así pues, ¿hacia dónde nos llevan estas pesquisas que tratan de nombrar lo innombrable, de visibilizar lo evidente, o de desencallar un problema que no lo es?

En un ensayo titulado *Socialidades, autorías*¹³, Juan Luis Moraza analiza tres categorías independientes e interrelacionadas en torno al concepto de anonimato. Para el autor, una primaria «estaría relacionada con el desconocimiento: se ha denominado “anónimo” a un autor del que no se conoce el nombre, o bien, un factor cuya influencia se desconoce en determinado proceso. Esta primera forma de anonimato correspondería a una socialidad ambiental. Una noción secundaria de anonimato estaría relacionada con la desposesión: la supresión del nombre es una forma de destierro cultural que implica una pérdida de singularidad y de derechos, la reducción del sujeto a una instancia sin atributos, a una entidad sin atribuciones, una reducción del ser a enser, a esclavo, a mecanismo». Y, por último, para Moraza, «una terciaria [...] estaría relacionada con un ocultamiento: la responsabilidad queda delegada, transferida a otro, a una instancia que permite una proyección, a una externalización de la responsabilidad».

Anónima se presenta como un territorio al que se llega; como una experiencia que se hubiera adquirido tras años de insistencia; un repertorio de recursos metodológicos y encuentros casuales destinados a enfrentarse a sí mismos, a dudar de sí mismos, a generarse a través de sí mismos. No obstante, *Anónima* no se inserta exclusiva ni vivamente en ninguna de las nociones descritas hábilmente por Moraza, sino en un uso aleatorio, indiscriminado y casi desprendido de elementos pertenecientes a las tres. En este caso, se conoce el nombre del autor, Txuspo Poyo; pero la segunda

¹³ *Mundos por venir. Fragmentos de un texto futuro*, (libro digital), Miguel Ángel Baixauli (ed.), La documental edicions / Editorial Universitat Politècnica de València, València, 2025, pp. 77-96. Al final del ensayo, el autor indica: «Este texto condensa y desarrolla ideas de diversos ensayos previos, como “cualquiera, todos, ninguno” (1990), “Más acá del principio de placer” (1991), “Bárbaro neoclásico” (1992), “Tesoro público” (2014), “Fondo” (2021), “Autoría y creación patrimonial” (2022)».

parte de la noción primaria, «un factor cuya influencia se desconoce en determinado proceso», podría encontrarse inserto en varios de los proyectos, pues atiende a una cualidad azarosa de lo que se hace con intención de cambio.

Al respecto de la noción secundaria, vinculada con la desposesión, no parece que el artista pueda en absoluto sentirse desterrado culturalmente debido a «la supresión del nombre», pero en ciertos proyectos elaborados y desarrollados a lo largo del tiempo, hay un intento de desaparecer tras procesos culturales conocidos en los que el artista interviene desde una posición secundaria. Lo artístico sale de su lugar específico, con frecuencia también una postura elitista y sofisticada, para diluirse con la vida común, el gesto sencillo, el punto eterno de partida. En *Izaro*, por ejemplo, Poyo interviene de manera sutil dentro de la tradición anual de arrojar una teja al mar, junto a la isla Izaro. La romería culmina cuando la alcaldesa de Bermeo lanza una teja al mar mientras exclama «hasta aquí llegan las goteras de Bermeo», reivindicando la soberanía de la isla frente a la disputa histórica con Mundaka y Elantxobe. El artista elabora una teja idéntica a la lanzada cada romería, pero fundida con metal que proviene, a su vez, de tres barcos procedentes de cada una de las tres localidades en conflicto. El arte interviene pero sin modificar esencialmente el ritual, solo aporta el deseo de trascender el tiempo, elemento esencial de cualquier obra artística.

La noción terciaria desarrollada por Moraza expone que el anonimato implica «una externalización de responsabilidad», un ocultamiento. De nuevo, esto no se corresponde con la obra de Txuspo Poyo que, si acaso, desea demorarse en los encuentros fortuitos y en los avances hechos por otros, por otras, anónimas o no, pero necesarios en el desarrollo completo de una cultura común. Entonces, ¿qué aportación ofrece *Anónima*, de Txuspo Poyo, a este concepto poliédrico, cooperativista y, como vemos, también escurridizo? Una aportación clave: reivindicar de los materiales y los objetos empleados su condición de anónimos. Papel de prensa, celuloideos, estelas funerarias, meteoritos, mobiliario, imágenes empleadas previamente, herramientas, postales... son el material base sobre el que el artista trabaja y con el que produce sus proyectos. El resultado, teniendo como tiene una autoría definida, comparte un tiempo

de expresión que no es completamente suyo, sino que se recrea en las incisiones y las marcas propias, como quien escribe un nombre o una fecha sobre el tronco de un árbol.

Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que se nos deje en paz cuando se trata de escribir.¹⁴

Michel Foucault

Esta cita de Michel Foucault, correspondiente a las últimas líneas de la Introducción de *La arqueología del saber*, es una «mina». Una *mina* en el sentido que Georges Didi-Huberman le otorga al «atlas» como objeto en el texto de la magnífica publicación complementaria a la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Es decir, «que tras una apariencia utilitaria e inofensiva, el atlas bien podría revelarse, para quien lo mira con detenimiento, como un objeto dúplice, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso. En una palabra, una *mina*»¹⁵. Por lo tanto, es explosivo porque hace saltar por los aires la intención que posee cualquier persona que crea, escribe o hace arte de apuntalar la autoría; es rico como una mina (aún) por explotar porque abre la idea de autoría hacia su disolución, así como los ámbitos de conocimiento y de generosidad hacia un territorio por descubrir y por compartir. Pero ¿es posible construir un discurso tan radicalmente nuevo como el de Foucault y pretender que, tras hacerlo o incluso en el momento mismo de elaborarlo, se pueda desaparecer o que, quien lo lee, pueda obviar a quien esté detrás de esas palabras, de ese pensamiento devenido común ya en el mismo momento de expresarlo? Esta cuestión sobrevuela cualquier intento de *querer desaparecer tras la obra* y, por supuesto, es previo a conseguir desaparecer ocultado tras ella. Y ese es el acertado análisis que

¹⁴ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, Siglo XXI de España editores, Madrid, 2009. Trad. de Aurelio Garzón del Camino.

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2010, p. 14.

Miguel Morey, gran experto foucaultiano, desarrolla en la Introducción al libro *Tecnologías del yo*¹⁶. En su ensayo preliminar, titulado «La cuestión del método», Morey parte del artículo dedicado a Foucault en *Le dictionnaire des philosophes* escrito por Maurice Florence. Cuando sale publicado este diccionario, en 1984, Foucault ya ha muerto, así que los logros de su proyecto filosófico indicados en esa entrada, de alguna manera quedan abiertos, igual que la fecha de su muerte, un mero espacio en blanco junto a 1926, la de su nacimiento. Morey va desarrollando un análisis portentoso sobre la trayectoria del filósofo a través de sus tres etapas intelectuales: *arqueología*, *genealogía* y «el desplazamiento que conduce a la tercera se anuncia ya tras cuestiones como la “governabilidad” [...] Suele decirse que esta última etapa se articula alrededor de la cuestión de la subjetividad o, si se prefiere, de las *técnicas y tecnología de la subjetividad*»¹⁷. No obstante, para no desviarnos de la idea de autoría y anonimato en Foucault, lo reseñable aquí es este párrafo:

Sin embargo, la sorpresa surgirá años más tarde cuando descubramos que el aséptico nombre que se responsabiliza del artículo (Maurice Florence, *écrivain*) no es, en realidad, sino un pseudónimo del propio Foucault. De súbito, va a resultar que el filósofo que más encarnizadamente ha defendido a lo largo de toda su obra el derecho a no tener rostro, el *philosophe masqué* que, aún pocos días antes de su muerte reivindicaba el derecho al anonimato y al pseudónimo, a que sus libros “sean leídos por sí mismos”, sin referencia ninguna al autor que desde la trayectoria de una obra los sostiene, ese mismo autor, por alguno de esos sarcasmos del destino que menudearon alrededor de su muerte, va a acabar redactando un informe crítico sobre la evolución y el estado presente de su trabajo que el azar convertirá en su perfecta necrología.¹⁸

¹⁶ Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Ediciones Paidós Ibérica – Intituto Ciencias de la Educación de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1990. Trad. de Mercedes Allendesalazar.

¹⁷ Miguel Morey, «Introducción: La cuestión del método», en *op. cit.* 7, pp. 12-13.

¹⁸ *Ibíd.*, pp. 11-12.

Hay en este doble juego de enmascaramiento una línea de acción propicia para *Anónima*. La cita de Foucault, por un lado, plantea la clave de lo que es un saber compartido, generado a través de manos y mentes diversas, de legados sostenidos con hilos débiles en el devenir de la historia y, que no obstante, con increíble resistencia, nos han llegado. Todo lo que sabemos surge de una misma fuente, implica un desenmascaramiento y, a la vez, su ocultación. Querer decir lo que se sabe no implica desear recoger la gloria tras el impacto o la influencia de lo dicho. Si la información y la sabiduría llegó por las vías de la accesibilidad, el resultado estará bien empleado si se presenta, a su vez, accesible. Una corriente continua, un círculo sin principio o final, una llama que sigue encendida... metáforas del trasvase desinteresado del saber, de la facultad innata de aprendizaje.

Por otro lado, la reflexión de Morey. El *filósofo enmascarado*¹⁹, a quien encargan que escriba una entrada sobre su alcance filosófico y su legado teórico, que se esconde tras otro nombre cuyas iniciales (M. F.) coinciden con las suyas y que, además, es un pseudónimo compartido con François Ewald²⁰. Y todo ello sin olvidar que, cuando se publica el *diccionario*, Foucault ya ha muerto. Este *mise en abyme* de enmascaramientos, ocultaciones, pseudónimos, desapariciones y teorías lanzadas al descubrimiento de nuevos enmascaramientos, es un tejido construido con materiales similares con los que *Anónima* se confecciona. Las obras que conforman un recorrido en el espacio ofrecen también variables para entender el tiempo. Están hechas de tiempo; de muchos tiempos diversos y de múltiples maneras de afrontarlo. El presente solo es una nueva interfaz que permite comprobar el tejido.

Sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.²¹

Roland Barthes

¹⁹ Con este apelativo se conocía a Michel Foucault tras la entrevista que ofreció al periódico *Le Monde* el 6 de abril de 1980 y que llevaba ese título. La condición que impuso el filósofo para dejarse entrevistar fue que su mantuviera su anonimato por completo.

²⁰ *Op. cit.* 17, p. 11.

²¹ *Op. cit.* 2.

Cuando Roland Barthes habla de la muerte del autor como consecuencia del nacimiento del lector, la traslación al mundo artístico resulta sencilla, casi evidente: aquí, el nacimiento del público se pagaría con la muerte del artista, de la artista. En su evolución del signo al símbolo y del símbolo a la alegoría (Herbert Read) no hay obra de arte contemporáneo que no culmine su sentido, en incluso su función, sin la interpretación de quien la observa detenidamente. Otra cuestión es si hay tiempo para observar alguna cosa con suficiente detenimiento como para entenderla, para que nos atraviese y pase a formar parte de nuestra vida, esa exigencia excesiva para cualquier cosa y que el arte, no obstante, se empeña en alcanzar. El público, al igual que «el lector», tampoco se ha mantenido inmutable. Del público en singular, se ha pasado a los públicos en plural, con la convicción y la certeza de que los mensajes no se lanzan hacia una dirección prospectiva, sino hacia todas las superficies posibles. La contabilización de espectadores/as no viene ya dada por la espera de la reflexión crítica de sus propuestas y comentarios, sino por la suma de sus visitas, por la influencia de sus *likes* y el tránsito por las tiendas clonadas de los centros de arte y museos globales.

Anónima, de Txuspo Poyo, guarda un espacio final para esta reflexión. En la última parte de la sala estrecha de la galería se ha recreado su estudio. No es una reproducción que pretenda imitar un escenario en el que el artista está omnipresente, como un demiurgo creador; es, muy al contrario, la construcción de una manera de entender lo que de espacial y de vivencial contiene el estudio del artista, ese lugar otrora mitificado que hoy resiste como *habitación propia*. En algunos casos, incluso, deviene refugio antiaéreo ante las ráfagas dialécticas que atacan la libertad de pensamiento y de expresión, precisamente abanderando aquello que pretenden aniquilar. La resistencia del arte es individual, pero para que adquiriera valor, y sentido, debe encontrarse en los territorios de lo anónimo colectivo, en las ágoras de lo social compartido, en los huecos y las brechas donde se reflexiona sobre el modo como queremos vivir y relacionarnos, crear y ser recordados en la comunidad a la que pertenecemos. Una pancarta de **foundationClass*collective*, lo expresa muy bien: «it takes a community to raise an artist».