



KATALOGOA / CATÁLOGO / CATALOGUE

EDIZIOA / EDICIÓN / EDITION

Fundación Donostia / San Sebastián 2016 Fundazioa
San Telmo Museoa

ERAKUNDE BABESLEAK / SOCIOS INSTITUCIONALES / INSTITUTIONAL PARTNERS

Donostiako Udala / Ayuntamiento de San Sebastián
Gipuzkoako Foru Aldundia / Diputación Foral de Gipuzkoa. Orain Gipuzkoa
Eusko Jaurlaritzak / Gobierno Vasco
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Secretaría de Estado de Cultura
Europako Kultur Hiriburua / Capital Europea de la Cultura

BABESTEN DU / CON EL APOYO DE / WITH THE SUPPORT OF

Kutxa Fundazioa

TESTUAK / TEXTOS / TEXTS

Fernando Golvano
Txomin Badiola
Bojan Fajfric
Goldschmied & Chiari
Iratxe Jaio + Klaas Van Gorkum
PSJM
Eugenio Ortiz
Avelino Sala
Azucena Vieites
Peio Aguirre
Haizea Barcenilla
Imma Prieto
Valentín Roma

KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN / COORDINATION

Fernando Golvano
Fundación Donostia / San Sebastián 2016 Fundazioa
San Telmo Museoa

DISEINUA / DISEÑO / DESIGN

Gema Larrañaga

ARGAZKIAK / FOTOGRAFÍAS / PHOTOGRAPHS

Ricardo Iriarte

ITZULPENAK / TRADUCCIONES / TRANSLATIONS

Maramara Taldea

IMPRIMAKETA / IMPRESIÓN / PRINTING

Printhaus

ISBN: 978-84-608-7977-0

L.G.I D.L. : SS 567-2016

1966 | GAUR KONSTELAZIOAK | 2016

KAIRÓS

GARAIKIDEA
CONTEMPORÁNEO
CONTEMPORARY

TXOMIN BADIOLA
BOJAN FAJFRIC
GOLDSCHMIED & CHIARI
IRATXE JAIO + KLAAS VAN GORKUM
EUGENIO ORTIZ
PSJM
AVELINO SALA
AZUCENA VIEITES

FERNANDO GOLVANO (Ed.)
PEIO AGUIRRE | HAIZEA BARCENILLA
IMMA PRIETO | VALENTÍN ROMA

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN / EXHIBITION
2016-1-23 / 2016-5-15
SAN TELMO MUSEOA

KAIRÓS

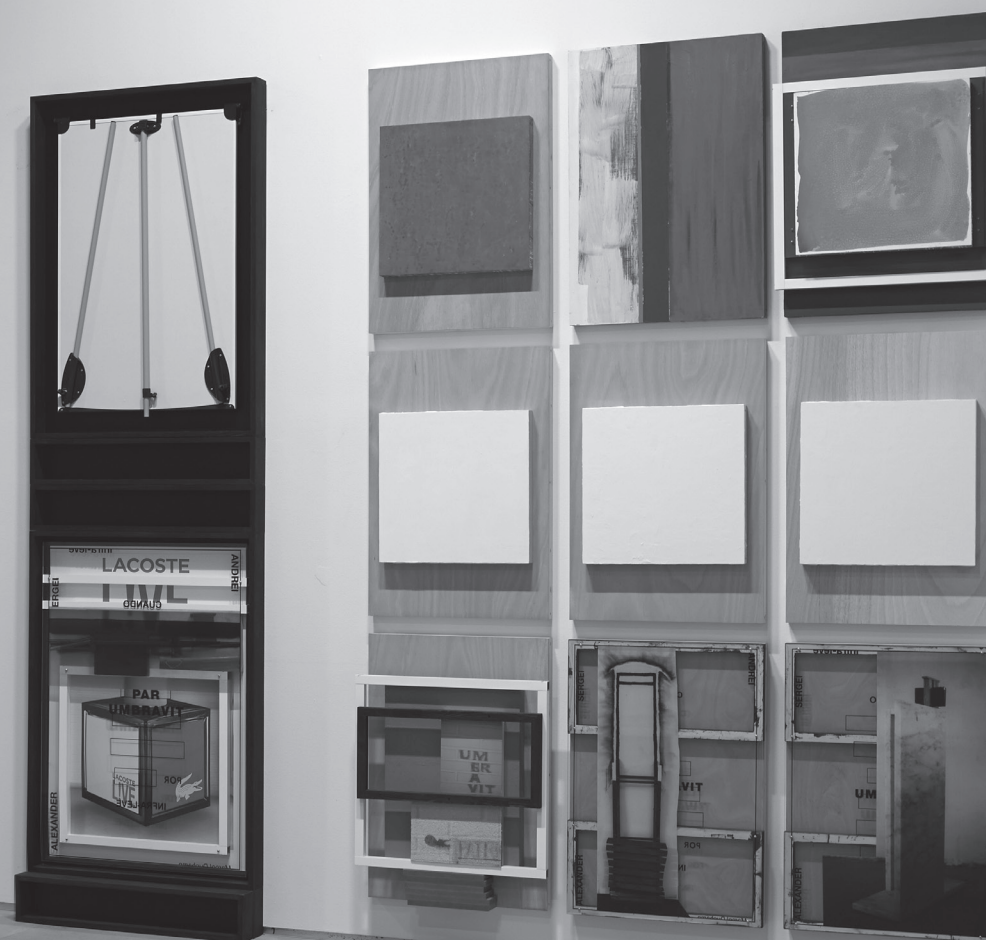
1966 | GAUR KONSTELAZIOAK | 2016

Donostia 2016 Fundazioak eta San Telmo Museoak **KAIRÓS GARAIKIDEA** erakusketa aurkeztu dute. Fernando Golvano da erakusketaren komisarioa.

La Fundación San Sebastián 2016 y el Museo San Telmo presentan la exposición **KAIRÓS CONTEMPORÁNEO**, comisariada por Fernando Golvano.

San Sebastián 2016 and San Telmo Museoa present the exposition **CONTEMPORARY KAIRÓS** curated by Fernando Golvano.

TXOMIN BADIOLA
BOJAN FAJFRIC
GOLDSCHMIED & CHIARI
IRATXE JAIO + KLAAS VAN GORKUM
EUGENIO ORTIZ
PSJM
AVELINO SALA
AZUCENA VIEITES



1966 | GAUR KONSTELAZIOAK | 2016

KAIRÓS GARAIKIDEA | KAIRÓS CONTEMPORÁNEO | CONTEMPORARY KAIRÓS

ERAKUSKETAREN ANTOLAKETA / EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR / EXHIBITION ORGANIZED BY

STM

San Telmo Museoa



DSS2016.EU

BABESTEN DU
CON EL APOYO DE
WITH THE SUPPORT OF



KOMISARIO
COMISARIO
CURATORSHIP

Fernando Golvano

ERAKUSKETAREN DISEINUA
DISEÑO DE EXPOSICIÓN
DESIGN OF THE EXHIBITION

Javier Balda

IRUDIAREN DISEINUA
DISEÑO IMAGEN
IMAGE DESIGN

Blami

GRAFIKAREN DISEINUA
DISEÑO DE LA GRÁFICA
GRAPHIC DESIGN

Gema Larrañaga

KOORDINAZIOA ETA EKOIZPENA
COORDINACIÓN Y PRODUCCIÓN
COORDINATION AND PRODUCTION

San Telmo Museoa
Fundación Donostia/San Sebastián 2016
Fundazioa

ERAKUSKETAREN MUNTIA
MONTAJE DE LA EXPOSICIÓN
INSTALLATION OF THE EXHIBITION
ONARTU

ITZULPENAK
TRADUCCIONES
TRANSLATIONS

BITEZ
Euskalgintza
Maramara Taldea

GARRAIOA
TRANSPORTES
SHIPPING

Feltre S.A.
Moreno Transportes S.A.
ONARTU

SIT
San Telmo Museoa

ERAKUNDE BABESLEAK
SOCIOS INSTITUCIONALES
INSTITUTIONAL PARTNERS

donostiakultura.com

PROIEKTUAREKIN BAT EGIN DUTE
PARTICIPAN EN EL PROYECTO
WITH THE PARTICIPATION OF

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

KUR

galería aitxerri

Okendo K.E. | C.C. Okendo

EUSKADIKO FILMATEGIA
FILMOTECA VASCA

CHILLIDA
LEBO

JORGE OTEIZA
FUNDACIÓN MUSEO
FUNDACIÓN MUSEO

SAN TELMO MUSEOAREN PATRONO PRIBATUAK
PATRONOS PRIVADOS DE SAN TELMO MUSEOA
PRIVATE SPONSORS OF SAN TELMO MUSEOA

eitb

ELDIARIOVASCO

kutxa

AITUNA Y URUA S.A.
CONSTRUCIONES

SAN TELMO MUSEOAREN ENPRESA ONGILEAK
EMPRESAS BENEFADORAS DE SAN TELMO MUSEOA
BENEFACTORS OF SAN TELMO MUSEOA

SEIZ

berria

naiz:

GARA

DSS2016EU-REN BABESLE OROKORRAK
PATROCINADORES GLOBALES DE DSS2016EU
GLOBAL SPONSORS OF DSS2016EU

kutxa

DSSINNOVA2016

DSS2016EU-REN BABESLE BEREZIAK
PATROCINADORES ESPECIALES DE DSS2016EU
SPECIAL SPONSORS OF DSS2016EU

IBERDROLA

Telefonica

LABORAL
KUTXA

Obra Social "la Caixa"

Orona
fundazioa

GIROA VEOLIA

DSS2016EU-REN KOMUNIKABIDE OFIZIALAK
MEDIA PARTNERS

eitb

ELDIARIOVASCO



8-9 Aurkezpena / Presentación / Presentation
Fernando Golvano

14 Erakusketa / Exposición / Exhibition
16 Txomin Badiola
20 Bojan Fajfric
24 Goldschmied & Chiari
28 Iratxe Jaio + Klaas Van Gorkum
32 Eugenio Ortiz

36 PSJM
40 Avelino Sala
44 Azucena Vieites

49 Mintegia / Seminario / Seminary
Fernando Golvano
Txomin Badiola
Bojan Fajfric
Goldschmied & Chiari
Iratxe Jaio + Klaas Van Gorkum
Eugenio Ortiz
PSJM
Avelino Sala
Azucena Vieites
Peio Aguirre
Haizea Barcenilla
Imma Prieto
Valentín Roma



Gipuzkoako
Foru Aldundia
Diputación Foral
de Gipuzkoa



ORAIN
GIPUZKOA





San Telmo Museoa, 2016

KAIRÓS GARAIKIDEA

Fernando Golvano

Kairós: denborazko bidegurutzea, gure gaur egungo garaian berariazko esanahia hartzen duten irudimen, gizarte, politika eta bizitzako denboren nahaste egokia eta aproposa. Tentsio kritikoen eta posizioa hartzeko garaia, baita artearen eta pentsamenduaren ekintzatik ere. **Kairós:** iraganaren, orainaldiaren eta etorkizunaren memoria baten denborazko korapiloa. Zortzi artistak –Gaur Taldean parte hartu zuten artistak baino beranduagoko belaunaldietakoak eta errealitate nazional diferentekoak– elkarren artean eta, aldi berean, hirurogeiko hamarkadaren testuinguruan Gaur taldeko artistek egindako artelanekin elkarriketa sorrarazten duten obrak aurkezten dituzte. 1966 | 2016: bi testuinguru sozial eta historiko, pentsa daitekeenaren eta esperimenta daitekeenaren irudi berriak proposatzen dituzten artearen bi konstelazio. Badiola, Fajfric, Goldschmied & Chiari, Jaio + van Gorkum, Ortiz, PSJM, Sala eta Vieites-ek aurkezten duten artelanetako bat, zehazki erakusketa honetan aurkezteko sortu dute. Erakusketa honen inguruan egingo diren aurreikusitako solasaldiak eta topaketak artearen gaur egungo **kairósa** pentsatzeko beste ekintza bat gehiago dira.

KAIRÓS CONTEMPORÁNEO

Kairós: encrucijada temporal, mezcla oportuna y propicia de tiempos imaginarios, sociales, políticos y vitales que adquieren una significación específica en nuestra contemporaneidad. Tiempo de tensiones críticas y de tomas de posición también desde la acción del arte y del pensamiento. **Kairós:** nudo temporal de una memoria del pasado, presente y futuro. Ocho artistas –de generaciones posteriores a las de los artistas que participaron en el Grupo Gaur y de realidades nacionales diferentes–, presentan obras que establecen un diálogo entre sí y, al mismo tiempo, con las obras del contexto de los años sesenta realizadas por los artistas de Gaur. 1966 | 2016: dos contextos social-históricos, dos constelaciones del arte que proponen nuevas figuras de lo pensable y de lo experimentable. Una de las obras que presentan Badiola, Fajfric, Goldschmied & Chiari, Jaio + van Gorkum, Ortiz, PSJM, Sala y Vieites, está creada específicamente para ser presentada en esta muestra. Las conversaciones y encuentros previstos que se celebrarán en el marco de esta exposición, constituyen otra acción más para pensar el **kairós** actual del arte.

CONTEMPORARY KAIRÓS

Kairós: temporal crossroads, timely and opportune combination of imaginary, social, political and vital moments that acquire specific meaning in our contemporary period. Time of critical tensions and also of taking positions from the action of art and thought. **Kairós:** temporal knot of a memory of the past, present and future. Eight artists –from generations later than those of the artists who participated in the Gaur Group and with different national realities –present works that strike up dialogue both with one another and with the works set in the context of the sixties by artists from Gaur. 1966 | 2016: two sociohistorical contexts, two art constellations proposing new figures of the thinkable and the experimentable. One of the works presented by Badiola, Fajfric, Goldschmied & Chiari, Jaio + van Gorkum, Ortiz, PSJM, Sala and Vieites is specifically created for display in this exhibition. The conversations and meetings scheduled to take place in the framework of this exhibition constitute yet another action for reflecting on today's **kairós** of art.

TXOMIN BADIOLA

(Bilbo, 1957)

Arteak eraiki ditzake bere gorpuzkerari eta zentzuari buruzko autogogoeta bat erakusten duten hainbat objektu, irudi eta testu osatzen duten forma konplexuak. Era horretan artearen edo alderdi sozialaren historian bertan arakutzen du. Eraikuntza formala da erabakigarria, finkatutako zentzuarekiko haren botere negatiboa aukeraketa kritikoen (etikoak, estetikoak eta politikoak) *kairós* batean erakusten da. Erakusketa honetarako egindako *MITOLOGÍAS. ATZO / HAN / ONDOREN / BATZUK* bere lanean Gaur taldearen memoriarekin, bere esanahi historikoekin, kulturekin eta EAE taldearena bezalako beranduagoko beste ekimen artistikotan konstelazio mitiko hori jasotzearekin elkarriketa bat ezartzen du.

BOJAN FAJFRÍĆ

(Belgrade, 1976)

Amsterdamen bizi da eta bertan egiten du lan. Generoen konbentzioen arteko mugak desagitzen dituzten filmetako lengoaiak eta irudien potentzia formalak erabiltzen ditu, zentzuen eta zentzugabekeriaren sorta bat mugiarazteko. Aurkezten dituen bi instalazioetan bitxikeria ironiko bat ikus daiteke: Bas Jan Ader-en –artista holandar ezaguna– lan baten *remake*an, zein *The Cause of Death* (2015) filmean. Konposizio-egitura, formaren lana eta absurdoaren poetikari lotutako distantzia ironikoa eta parodikoa, fikzio eta esanahi berriak adierazten dituen egite dokumental batean gainjartzen dira.

El arte puede construir formas complejas que integran diferentes objetos, imágenes y textos que revelan una autorreflexión sobre su propia complejidad y sentido. De ese modo indaga en la propia historia del arte o de lo social. La construcción formal es lo decisivo, su poder negativo respecto al sentido establecido se muestra en un *kairós* de elecciones críticas (éticas, estéticas y políticas). En su obra *MITOLOGÍAS. ATZO / HAN / ONDOREN / BATZUK*, realizada para esta muestra, establece un diálogo con la memoria del grupo Gaur, con sus significaciones históricas, culturales y con la recepción de esa mítica constelación en otras iniciativas artísticas posteriores como la del colectivo EAE.

Vive y trabaja en Amsterdam. Se interesa por los lenguajes fílmicos que disuelven las fronteras entre las convenciones de los géneros y también por la potencia formal de las imágenes para movilizar un haz de sentidos y sinsentidos. Una extrañeza irónica está presente en las dos instalaciones que presenta: tanto en el *remake* de una obra de Bas Jan Ader, un conocido artista holandés, como el filme *The Cause of Death* (2015). La estructura compositiva, el trabajo de la forma y la distancia irónico-paródica vinculada a la poética del absurdo se imbrican en un hacer documental que manifiesta nuevas ficciones y resignificaciones.

GOLDSCHMIED & CHIARI

Sara Goldschmied (Arzignano, 1975) | Eleonora Chiari (Roma, 1971)

Milán eta Erroma artean bizi dira eta han egiten dute lan. Arte garaikidearen dimentsio kritikoa eguneratzeko argazkiz, collagez, bideoz, objektuz edo instalazioz baliatzen dira. Arte garaikideak, bere autonomian oinarrituta, finkatuta dauden imaginario sozialak asaldatu edo inpugnatu egiten ditu. Adibidez, *La Democratie est Illusion* (2014) lanean, autoezarpen esplizituaren eta automugatzearen erregimen hori, elite politiko eta ekonomikoaren eskutan, ilusioen eta marketineko joko batean nola bilaka daitekeen aztertzen dute. Artearen erregimen estetikoak ahalbidetzen duen distantzia ironikoak bere helburu propagandista, morala edo sakratua indargabetu dezake. Horretan oinarrituta, artista hauek, gogarte kritikoa eta enigma estetikoak eguneratzeari utzi gabe, publiko desberdinekin elkarriketa bultzatzen ahalegintzen dira.

IRATXE JAIO + KLAAS VAN GORKUM

(Markina - Xemein, 1976 | Delf, 1975)

2001ean hasi ziren elkarrekin lanean. Rotterdamen bizi dira eta bertan egiten dute lan. Euren iritziz praktika artistikoa modalitate zuhur eta politiko bezala ulertu behar da. Egi arkeologiko baten estatutu problematikoari buruz –Iruña Veleiako aztarnategi arkeologikoan aurkitutako arrastoaren eztabaidari buruzkoa bezala–, edo artearen historian jabetzaren orijinalaren, autoretzaren eta poetikaren gairen inguruko kereilei buruz, kultura eta prozesuan jartzeko azken forma hartzen duen ekintza zuhurra eta ikertzailea garatzen dute. Artea teorizatzen den praktika bat bezala ulertzen dute, komunaren politika bat eta antropologia bat berritzen duen memoria kritikoa bezala.

Viven y trabajan entre Milán y Roma. Se valen de fotografías, collages, vídeos, objetos o instalaciones para actualizar la dimensión crítica del arte contemporáneo que desde su autonomía perturba, impugna los imaginarios sociales instituidos. Por ejemplo, en *La Democratie est Illusion* (2014) focalizan la atención en cómo ese régimen de la autoinstitución explícita y de la autolimitación puede devenir en un juego de ilusiones y de marketing en manos de las élites políticas y económicas. La distancia irónica que permite el régimen estético del arte puede neutralizar un *telos* propagandista, moral o sagrado del mismo. Desde ese postulado estas artistas, sin dejar de actualizar una mediación crítica y un enigma estético, apelan a un diálogo con los diversos públicos.

Inician su colaboración en 2001. Viven y trabajan en Rotterdam. Sostienen que la práctica artística debe ser entendida como una modalidad reflexiva y política. Sea sobre el problemático estatuto de una verdad arqueológica —como la referida a la controversia de los vestigios hallados en el yacimiento arqueológico en Iruña-Veleia—, o sea sobre las querellas relativas a la cuestión de lo original, la autoría y las poéticas de la apropiación en la historia de arte, desarrollan una acción reflexiva e investigadora que toma la forma final de una puesta en proceso y cultura. Conciben el arte como una práctica que se teoriza, como una memoria crítica que renueva una antropología y una política de lo común.

EUGENIO ORTIZ

(Hondarribia, 1956)

Pinturaren eta eskulturako objektuaren artean, bere lanek forma konstruktiboa eta simbolikoa antolatzen dute, testuen arteko hainbat loturarekin. *Plaza Hamelin* (2012) lanak gure bizitzaren ibilbidea bideratuko duten irudien eta espazioen beharra plastikoki planteatzen du arazo moduan. *Ceremonia* (2015) lanean Mallarmé-ren memoria bat berregiten du, baita absolutu baten bilaketa irrikatzen zuen eta,aldi berean, ezinezkotasan horri buruz hausnartzen zuen ikerketa poetikoa ere. Horrela, idazketaren eginkizunera mugatutako eta edozein existentziatan dagoen zoriarekin auzitan ibili ahal izango den saiakera poetikoa geratzen da. Bere pieza/instalazioaren bitartez, Ortizek Mallarmé eta beste artista batzuk (Duchamp), poetak (Celan) edo pentsalariak (Badiou edo Rancière) oroitzen dizkigu.

PSJM

(Berlin, 2003)

Pablo San Jose (Mieres, 1969) | Cynthia Viera (Las Palmas, 1973)

Amaierako artearen marka komertzial baten moduan dihardu PSJMak. Merkatuaren aurrean artelanari, kontsumitzailearekin komunikazioari, haren funtzio estetikoari eta kapitalismo ikusgarri nagusiaren gaur egungo garapenean sortzen diren paradoxei buruzko gaiak planteatzen ditu. "*Historia Naturala*" hainbat obrek osatzen dute. Bertan artistek, forma eta teknika berriak erabiliz, aurreko serie batzuetan jada aurreratu zuten lengoaia propioa garatzen dute: datu estatistikoei erantzuten dieten konposizio abstraktuak eta, kasu honetan, erregai fosilen produkzio eta kontsumo masiboak larriki kaltetu duen gure ekosistemaren errealitatea islatzen dute.

Entre la pintura y el objeto escultórico, sus obras traman una forma constructiva y simbólica con diversos enlaces intertextuales. *Plaza Hamelin* (2012) problematiza plásticamente la necesidad de figuras y espacios que orienten nuestro itinerario vital. *En Ceremonia* (2015) recrea una memoria de Mallarmé y su indagación poética que anhelaba la búsqueda de un absoluto a la vez que reflexionaba sobre su imposibilidad. Queda así una tentativa poética restringida al hacer de la escritura y que pueda litigar con el azar que recorre toda existencia. Ortiz, mediante su pieza-instalación, establece reminiscencias con Mallarmé y con otros artistas (Duchamp), poetas (Celan) o pensadores (Badiou o Rancière).

PSJM se comporta como una marca comercial de arte último que plantea cuestiones acerca de la obra de arte ante el mercado, la comunicación con el consumidor, sus funciones estéticas y las paradojas que surgen en el desarrollo actual del capitalismo espectacular hegemónico. *Historia Natural* se compone de una serie de obras en las que los artistas desarrollan con nuevas formas y técnicas un lenguaje propio que ya avanzaran en series anteriores: composiciones abstractas que responden a datos estadísticos, y que en este caso reflejan la realidad de nuestro ecosistema, dañado fatalmente por la producción y consumo masivo de combustibles fósiles.

AVELINO SALA

(Gijón, 1972)

Artista, comisario eta editorea (*Sublime* aldizkaria) da. Bartzelonan bizi da eta bertan egiten du lan. Bere jarduera artistikoaren bitartez imaginario soziala arakatzeko saiatzen da eta artearen dimentsio kritikoa lehenesten du, gaur egungo errealitatearen aurrean iritzia sorrarazteko. *El arconte* (2015) lanean boterea (arconteren irudi greziarraren bidez irudikatua), zentsura, hezkuntza publikoaren defentsa eta *Sapere Aude!* (ausartu zaitez ikasten!) latinezko esaeraren bidez ilustratutako proiektua berreskuratzea bezalako gaiak lotzen ditu. *La tortuga* (2015) proiektuaren ezkutuei buruzko bere seriean ironia erabiltzen du errealitateari eta irudimenari buruz memoria batek ezar dezakeen ekintza artistikoaren erresistentzia-papera azpimarratzeko.

Es artista, comisario y editor (revista *Sublime*). Vive y trabaja en Barcelona. Desde su práctica artística trata explorar el imaginario social y privilegia la dimensión crítica del arte para generar tomas de posición frente a la realidad actual. En *El arconte* (2015), asocia cuestiones como el poder (representado en la figura griega del arconte), la censura, la defensa de la educación pública y recuperación del proyecto ilustrado mediante la máxima latina *Sapere Aude!* (¡atrévete a saber!). En su serie sobre los escudos del proyecto *La tortuga* (2015) se vale de la ironía para enfatizar el papel resistente de la acción artística que puede establecer una memoria de lo real y de lo imaginario.

AZUCENA VIEITES

(Hernani, 1967)

Madrilen bizi da eta bertan egiten du lan. Erreakzioa-Reacción kolektiboan parte hartzen du, kutsu feminista duen sormen artistiko eta kulturaleko espazioan. Marrazketa, collagea, grafika edo instalazioa bezalako baliabideen bitartez, forma kritiko bat adierazten uzten dioten fanzine eta argitalpenen testuarekin jabetzeen gailua erabiltzen du. *New Feminism* (2008) seriean integratutako bere proposamenetik erakusketa honetan aurkezten dituen instalazioetara *Fundido encadenado-Break You Nice* (2012) eta *Producciones low-fi* (2015), Vieites inmigratioaz, enpleguaren egonkortasun-ezaz, indarkeria matxistaz, sexualitatez edo gorputz-errealitate berriez arduratzen da. Irudislokatuek edo zatikatuek diskurtso totalizatzaileak gezurtatuko litzukete.

Vive y trabaja en Madrid. Participa en el colectivo Erreakzioa-Reacción, un espacio de creación artístico y cultural de orientación feminista. Con recursos como el dibujo, el collage, la gráfica o la instalación despliega un dispositivo de apropiaciones intertextuales de fanzines y publicaciones que le permite enunciar una forma crítica. Desde su propuestas integradas en la serie *New Feminism* (2008) hasta las instalaciones que presenta en esta muestra, *Fundido encadenado-Break You Nice* (2012) y *Producciones low-fi* (2015), Vieites se interesa por la inmigración, la precariedad laboral, la violencia machista, la sexualidad o las nuevas realidades corporales. Las imágenes dislocadas o fragmentarias vendrían a impugnar los discursos totalizantes.

KAIRÓS

1966 | GAUR KONSTELAZIOAK | 2016

ERAKUSKETA
EXPOSICIÓN
EXHIBITION



San Telmo Museoa, 2016



TXOMIN BADIOLA
MITOLOGÍAS. ATZO / HAN / ONDOREN / BATZUK, 2015
Zurezko egitura, inprimatutako aluminiozko txapa gainean /
Construcción en madera sobre chapa de aluminio impresa



TXOMIN BADIOLA
Doce consideraciones ejercicio n° 11, 2010
Dokumentala / Documental

HERIOTZAREN ARRAZOA (THE CAUSE OF DEATH), 2015

BOJAN FAJFRIC

'Olatu Beltza' 1960ko hamarkadaren erdialdeko eta 1970eko hamarkadaren hasierako zinema jugoslaviarraren korrante oparoa izan zen. Bertan, gizartearen azterketa kritikoa egiteko bitarteko gisa protagonistaren porrota erabili zen. Gizakiaren porrota eta etsipena adierazten zuten modu normal eta arruntean. Pertsona horien bizitzak modu latz eta bortitzean amaitu ohi ziren, adibidez, komunean eserita zeudenean edo aurreraka putzu txiki batera eroriz.

Olatu Beltzaren egileek uko egiten zieten kultura ofizial baikorraren arauari eta idealei, eta merkatuko ekonomiaren eta bere ondorio sozial kaltegarrien aplikazioak eragindako gizarte sozialistaren alde iluna argi eta garbi erakusten zuten.

Heriotzaren arrazoa lanaren bitartez, Olatu Beltzaren bost pertsonaia garrantzitsuren paperak interpretatzea eta bertako eszena gorenak berriro antzetztea erabaki dut. Istorio honen protagonista gisa, bi existentzia modu irudikatzen ditut, eta Jugoslaviako zinematografia-historiako testuak eta ekintzak neurek egiten ditut testu eta ekintza horiek Holandako nire bizitzaren eszenatokieta eta baldintzetan sartzeko.

Bost pertsonaia hiltzen dituen "bala" politika- eta kultura-maila diferentetan izandako porrota irudikatzen duen "pistola" beretik irten da. Garai historiko zehatz hori zeharkatzen duten ideia iraultzaileen inguruko gaiak sinbolizatzen ditu eta artea gizarte-errealitatea aldatzeko agente bat dela zalantzan jartzen du. Gizarte jugoslaviarrak aldaketa neoliberal bizi izan duen une kritikoa markatzen du. Horren haritik, Žilnik-en "Hasierako lanak" (Early Works) (1969) film ezaguna San Justoren aipamenarekin amaitzen da: "Iraultza erdizka egiten dutenak euren hilobirako zuloa baino ez dira egiten ari".

Pelikularen musika Jasna Veličković konpositorearekin elkarlanean konposatu da. Bere partitura esperimentalaren bitartez komunikazio-seinalearen efektua lortzen da, eta iraganera eta etorkizunera bidaia gogoratzen ditu, jatorrizko pelikularen elkarrizketak eta kantak erabiliz.

LA CAUSA DE MUERTE (THE CAUSE OF DEATH), 2015

BOJAN FAJFRIC

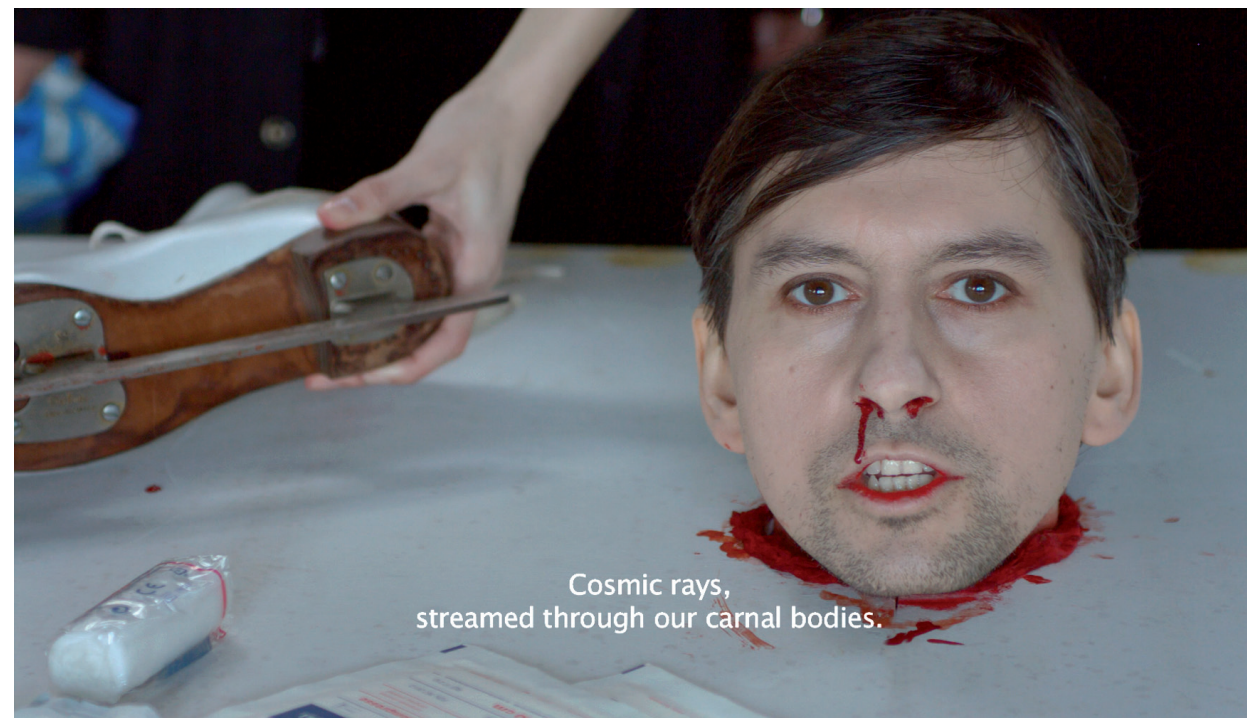
La 'Ola Negra' fue una corriente prolífica del cine yugoslavo de mediados de la década de 1960 y comienzos de la década de 1970 que introdujo el fracaso del protagonista como medio para realizar un examen crítico de la sociedad. Expresaban un fracaso y desesperación a escala humana y de manera normal y corriente. Sus vidas solían acabar abrupta y violentamente, por ejemplo, mientras estaban sentados en el váter o caían de frente a un pequeño estanque.

Los autores de la Ola Negra rechazaban las normas e ideales de una cultura oficial optimista y exponían abiertamente el lado oscuro de la sociedad socialista provocado por la aplicación de la economía de mercado y sus consecuencias sociales perjudiciales.

Con *La causa de muerte*, he decidido interpretar los papeles de cinco importantes personajes de la Ola Negra y volver a representar sus escenas culminantes. Como protagonista de esta historia, encarno dos modos de existencia y me apropio de textos y acciones de la historia cinematográfica yugoslava para insertarlos en los escenarios y condiciones de mi vida en Holanda.

La "bala" que mata a los cinco personajes proviene de la misma "pistola" que representa el fracaso en diferentes niveles políticos y culturales. Simboliza las cuestiones en torno a ideas revolucionarias que traspasan ese período histórico concreto y pone en duda la creencia de que el arte es un agente de cambio en la realidad social. Marca el momento crítico en que la sociedad yugoslava ha vivido el giro neoliberal. En ese sentido, la conocida película "Primeras obras" (Early Works) (1969) de Žilnik termina con la cita de San Justo: "Los que hacen la revolución a medias solo cavan su propia tumba".

La música de la película ha sido compuesta en colaboración con la compositora Jasna Veličković. Su partitura experimental logra el efecto de señal de comunicación y evoca el viaje al pasado y al futuro empleando las canciones y diálogos de la película original.



BOJAN FAJFRIC
The cause of Death
Bideo instalazioa / Video instalación



BOJAN FAJFRIC
ONUITGESPROKEN GEDACHTEN, 2015
Bideo eta argazkien instalazioa / Instalación de vídeo y fotos



GOLDSCHMIED & CHIARI
Untitled # 51, 2015
Inprimatze digitala ispiluan / Impresión digital en espejo

La democrazia
è illusione

GOLDSCHMIED & CHIARI
La democracia es una ilusión, 2014
Ispilua-aluminioa / Espejo-aluminio



IRATXE JAIJO + KLAAS VAN GORKUM
Libro de los plagios, 2015 Ispilua-aluminioa / Espejo-Aluminio
Marrazkiak paperean (14) / Dibujos sobre papel (14)

IRATXE JAIJO + KLAAS VAN GORKUM
El libro de los plagios es un proyecto de arte y arquitectura que se desarrolla a través de una serie de dibujos y fotografías de modelos tridimensionales. El proyecto se centra en la exploración de formas geométricas complejas y angulares, que se relacionan con la arquitectura y el diseño de interiores. Los modelos están hechos de aluminio y muestran una gran variedad de formas y estructuras. El proyecto también incluye una serie de dibujos que muestran los procesos de diseño y construcción de los modelos. El libro de los plagios es un trabajo que muestra la relación entre el arte y la arquitectura, y cómo se pueden utilizar las formas geométricas para crear espacios y objetos únicos.



IRATXE JAIIO + KLAAS VAN GORKUM

Nire ama Roman hil da, 2014

915 marrazki txiki; bideoa eta audioa /

915 dibujos de pequeño formato + video color HD con audio

EUGENIO ORTIZ
Ceremonia, 2015
Técnica mistoa / Técnica mixta





EUGENIO ORTIZ
Plaza Hamelin (El contrato), 2012
Técnica mistoa, moketa eta zur gainean / Técnica mixta sobre moqueta y madera

HISTORIA NATURALA

PSJM

"Historia Naturala" hainbat obrek osatzen dute. Bertan artistek, forma eta teknika berriak erabiliz, aurreko serie batzuetan jada aurreratu zuten lengoia propioa garatzen dute: estatistikako datuei erantzuten dieten, eta kasu honetan, erregai fosilen produkzio eta kontsumo masiboaren ondorioz, oso kaltetua dagoen gure ekosistemaren errealitatea islatzen duten konposizio abstraktuak.

Ekologiaren arazoa PSJMak jada jorratu zuen 2011ko "Hidrogeno Uhartea" bezalako lanetan. Energia garbiko planta txiki baten diseinua –ITCaren aholkularitza teknikoarekin– barne hartzen zuen proiektu hau hainbat diziplinatan eman zen ezagutzera, hala nola, bideoan, instalazioan, marrazketan eta eskulturan. Nobela utopiko bat ere argitaratu zen. Orain kolektiboak ekologiaren inguruko bere kezkek berriro azaleratu ditu obra batzuen bitartez. Obra hauetan forma, materia eta erreferentzia organikoki gurutzatzen dira edertasun bitxi handia duten objektu estetiko batzuk guri eskaintzeko: ezaugarri gozoko kurba makur eta organikotan adierazten den datu hotz konputazionalaren eta mekanika estatistikokoaren interpretazio bat. Formaren eta kontzeptuaren arteko aldea, era berean, handitu egiten da materialen erabilera azpimarragarriari esker. Bertan, liho naturala edo eskuz egindako kotoizko papera petroliotik eratorritako pintura metalikoz bustitzen dira.

Garai klasikoan, "historia" terminoak "ikerketa" esan nahi zuen. Teofrastron peripatetikoaren "Landareen historia" edo Plinio Zahararen "Naturalis Historia" "sumindurako" zentzu horretan ulertu behar dira. Argien Mendetik eta Buffon-en eboluzionismotik aurrera bakarrik hasi ginen bizitzako zientziak denboraren arabera ulertzen, prozesu baten moduan. Orduan "historia" terminoak XIX. mendean nagusitu zen prozesuaren zentzua hartu zuen, "Historia" gaur egun ezagutzen dugun iraganeko gertakarien zientzia bihurtuz. «Naturaren langile nagusia denbora da», idatzi zuen Buffonek.

PSJMaren "Historia Naturalak" terminoaren bi zentzuak uztartzen ditu: alde aurreko ikerketa sakona, taldearen jarduteko moduan beti dagoena, non ingurune naturalari buruzko datuak eta bertan eragina duten faktoreak diakronikoki hartzen diren. Espazio plastiko hauek zeharkatzen dituzten kurbek denbora-segidak, istorioak eta aurreikuspenak irudikatzen dituzte, beste behingoz zientziaren kodeak artearen moduetara hurbilduz. Irakurtzen diren abstrakzioak. Kontzeptuzko abstrakzioa bera gainditzen duen formaren eta lengoaiaren arteko erlazioa pintura figuratiboa bilakatzeko, aurreneko Wittgenstein-ek lengoaiari egotzen zion funtzio figuratiboa gogoratuz.

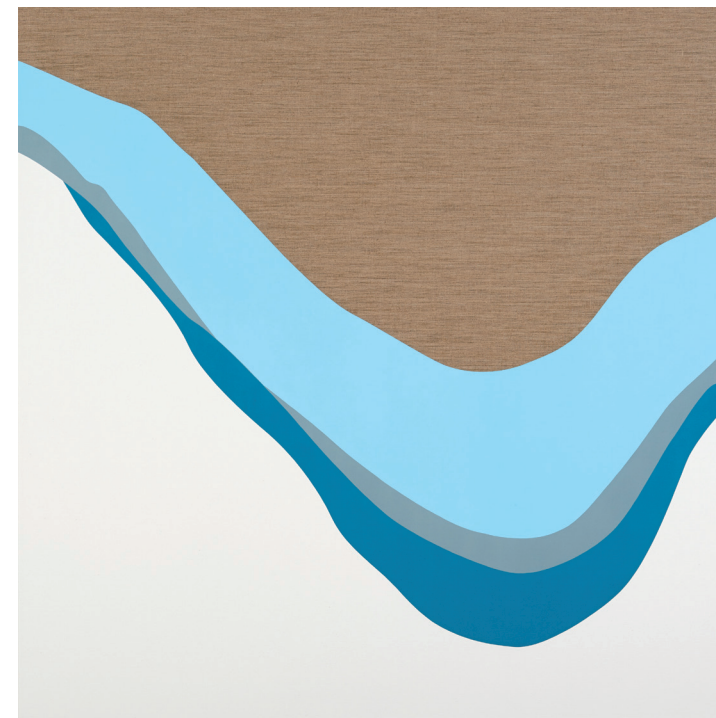
HISTORIA NATURAL

PSJM

"Historia Natural" se compone de una serie de obras en las que los artistas desarrollan con nuevas formas y técnicas un lenguaje propio que ya avanza- ran en series anteriores: composiciones abstractas que responden a datos estadísticos, y que en este caso reflejan la realidad de nuestro ecosistema, dañado fatalmente por la producción y consumo masivo de combustibles fósiles.

El problema ecológico ya había sido abordado por PSJM en obras como "La Isla de Hidrógeno" de 2011, proyecto que incluía el diseño de una miniplanta de energía limpia, bajo el asesoramiento técnico del ITC, y que vio la luz en diversas disciplinas como vídeo, instalación, dibujo, escultura e incluso la publicación de una novela utópica. Ahora el colectivo vuelve a expresar sus preocupaciones ecológicas con una serie de obras en las que forma, materia y referencia se entrelazan orgánicamente para ofrecernos objetos estéticos cargados de una extraña belleza: una interpretación de la mecánica estadística y el frío dato computacional que se expresa en orgánicas y sinuosas curvas de amables contornos. El contraste entre forma y concepto se ve acentuado igualmente por el significativo uso de los materiales, donde soportes naturales como el lino natural o el papel de algodón hecho a mano son impregnados por pinturas metálicas derivadas del petróleo.

En la época clásica, el término "historia" significaba "investigación". La "Historia de las plantas" del peripatético Teofrastron o la "Naturalis Historia" de Plinio el Viejo han de entenderse en ese sentido de "indagación". Sólo a partir del Siglo de las Luces, con el evolucionismo de Buffon, comenzarán a entenderse las ciencias de la vida atendiendo a su dimensión temporal como proceso y tomará el término "historia" el sentido procesual que dominará el pensamiento del siglo XIX, convirtiéndose la "Historia" en la ciencia de los hechos pasados que hoy conocemos. «El gran obrero de la naturaleza es el tiempo», escribió Buffon. La "Historia Natural" de PSJM conjuga ambos sentidos: una intensa investigación previa, siempre presente en el modo de actuar del colectivo, en la que los datos sobre el entorno natural y los factores que lo influyen son tomados diacrónicamente. Las curvas que recorren estos espacios plásticos representan secuencias temporales, historias y predicciones, acercando una vez más los códigos de la ciencia a las maneras del arte. Abstracciones que se leen. Una relación entre forma y lenguaje que trasciende la misma abstracción conceptual para devenir pintura figurativa, en un sentido que recuerda a la función figurativa que el primer Wittgenstein atribuyera al lenguaje.



PSJM
Historia natural. Deshielo en el Ártico, 2015
Mistoa, margoa / Mixta pintura



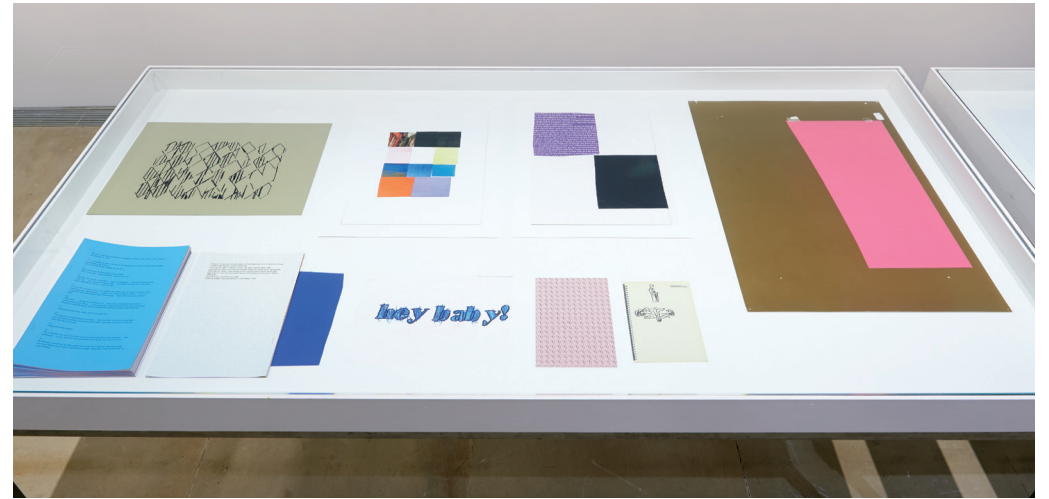
PSJM
"Desastres globales. Derrames de petróleo de 1982 a 2012", 2015
Burdina eta BMWrako margo beltza / Hierro y pintura negro-BMW.



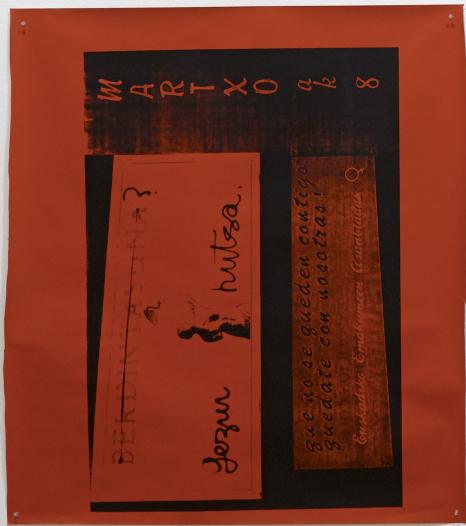
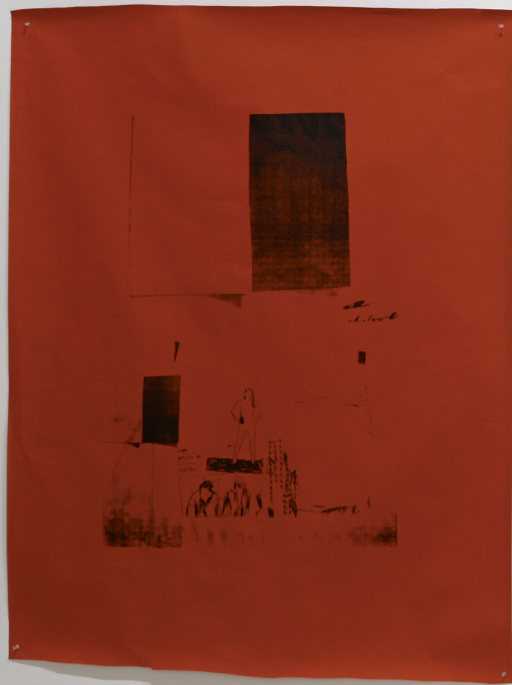
AVELINO SALA
El Arconte, 2015
Instalación / Instalazioa



AVELINO SALA
For the future for the unborn, Serie escudos, 2015
Teknika mistoa / Técnica mixta



AZUCENA VIEITES
Producciones low-fi, 2015
Collagea. Koloretako kartulinak eta akrilikoa / Collage. Cartulinas de colores y acrílico



AZUCENA VIEITES
 Fundido encadenado – Break You Nice, 2012
 Serigrafía pasporean / Serigrafía sobre papel

FORMA KRITIKOA EZTABAIDATZEA

Fernando Golvano

Hirurogeiko hamarkadako neoabangoardia artistikoen hausturek artetzat jotakoaren aukerak zabaltzen zituzten bitartean, Adornok saialdi teoretikoari egiten zion aurre: paradoxikoki, tradizio modernoaren bi ikuspegi nagusiei dagokienez (kantiarra eta hegeliarra), distantzia kritikoa aldarrikatzen zuen artearen teoria idazten zuen. Bere teoria postulatu moderno horien anti-teoria bezala azaltzen zen. Bere saiakeraren forma zatikatuak eta alboratuak (*Teoría estética*, 1970) konstelazioaren ideia aldarrikatzeko ahalmena du, idazketaren modu deduktiboa inpugnatzeko: dena muntatu behar da, pisu bera duten eta, modu kontzentrikoan, maila berean ordenatuta dauden konplexu partzial batzuetatik abiatuta; bere konstelazioak, ez bere segidak, ideia ekoiztu behar du¹. Osotasun baten konplexu partzialen menpekotasunaren bidez eragiten duen diskurtso sistematikoak ideien konstelazioen, eraikuntzako elementuen bilbeari egingo dio aurre, dialektika negatiboaren bidez. Lanen espirituan sakondu nahi duen dialektika horren izaera irekiak definizio orok berekin dakarren itxiera saihestu beharko luke. Nolanahi ere, ez du beti saihesten, eta nolabaiteko ahalegin normatiboa eta mehatxagarria zabaltzen da ere bai, Adornoren teoria estetikoan, beste arte moderno bat defendatzerakoan, bere teoriara ondo egokitzen ez ziren zenbait poetika eta kultura-ekoizpen baztertzen zituenean, hala nola dadaistak edo surrealistak, adibidez, edo kultura-industriarekin oso lotura estua duten jazza, *rock and rolla* edo zinema bezalako praktika artistikoak eta herrikoiak.

Artearen zein estetikaren kategoriek ezin dute horren historikotasuna, bere inskripzio sozial-historikoaren marka saihestu. Ez dago esentzia ez balore estetiko unibertsalik: arteak lanek ezartzen duten legaltasun berri horretan eratu diren «egia»-forma batzuk sortzen ditu. Artetzat eta ez-artetzat emandakoaren arteko muga etengabe berregituratzen da, horrela, bere ebidentzia-estatutuan krisia aktibatuta. Horregatik, bere saiakeraren lehen lerroetan, Adornok honako hau ohartarazten du: «Nabaria bihurtu da artearen inguruko ezer ez dela nabaria: ez horretan bertan, ez osotasunarekiko duen harremanean, ezta existitzeko bere eskubidean ere. Artean dena posible bihurtu da, amaigabetasunerako atea gurutzatu da, eta hausnarketak horri egin behar dio aurre»². Eta autonomiaren forma berri bat gelditu zela errealitate ezeztazekin bezala ondorioztatzen zuen.

Artearen krisia eta artearen instituzioaren inguruko horren liskarrak ez dira gelditzen. XX. mendearen erdialdetik aurrera, artea sare-sistema bilakatu da, funtsezkotzat ematen den egitura, hain zuzen ere, hala nola kontinentea, ingurunea. Egitura horrek arte garaikidearen eta ez denaren arteko bereizketa gauzatu eta, ordena jakin baten arabera, sakabanatutako bere aldarrikapenak berriz elkartu beharko lituzke, aldi berean. Eta guzti hori poetiketan, erakundeen eta merkatuen arteko gatazkekin gertatzen da, baina baita hainbat motako sinergiekin eta konbergentziekin ere. Manifestu abangoardistak idazketen eta elkarrizketen gailuari eta, noski, bitartekaritza kritikoiari (bere bide hegemonikoan, bere rola desagertu da komunikabideen eta publizitatearen murrizketan) bidea eman badio, lanak, proiektuak eta idazketaren ekintzak euren egiazkotasuna berritzen dute etengabe. Adibidez, *L'uomo senza contenuto* izeneko bere saiakeran, Giorgio Agambenek

¹ Rolf Tiedemann, «Epilogo del editor», Adornoren lanean, *Teoría estética*, Akal, Madril, 2004. Jorge Navaroren itzulpena, 482 orr.

² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madril, 1992, 9. orr.

arte garaikidearen krisia aipatzen du, eta poiesiaren, egungo artearen helmugan presentzia bat ekoizteko modu berriaren beharra defendatzen du. Baina, *ready made*-aren eta *pop art*-aren herentzia gainezkatuko duen egite imajinarioari arreta berritua eskatzearen haraindian (egite poetikoaren krisiarekin identifikatzen ditu, modu erredukzionistan), bere hitza mututu egiten da, jokoan dauden apustuen eta hautaketan aniztasun kontrolaezinen aurrean.

Egoera garaikide berrian, errearen itzulerean eta ihesen ondoren, artearen autonomia bere dimentsio subiranoaren egituraketa berrietan konprometituta gelditzen da: hain zuzen ere, Adornok, Derridak edo, gure inguruan, Oteizak artearen eta estetikaren aitopenearekin erlazionatzen duten hori, arrazoiaren beste diskurtso batzuk urratzeko. Pentsatu nahi den praktikaren eta efektu pragmatikoak nahi dituen ekoizpen teorikoaren artean, artistek idatzitako eta euren gailu sortzailean inplikaturako testuen behar gero eta handiagoa dago. Horregatik, Anne Cauquelinek «testuobjektua» bezala aldarrikatzen den forma kritiko horren garrantzia adierazi du³. Artelanak jarrera poetikoa edo politikoa hartzea, bere eraikuntza formalari mugatutako ekintza forman jartzeko bere burua aski ez duenaren ideia dago azpian. Hortik Perniola bezalako artearen beste filosofo batek aldarrikatzea «estrategia artistikoei estrategia teorikoei utzi behar dietela euren tokia. *Fringe*⁴ den guztia instituzionala bihur daitekeen unean, horren legitimazioaren eta eragiketa hori bermatzen duen agintaritzaren arazoa azaltzen da»⁵. Arte garaikidearen sare-sistemak izango du legitimazio sinbolikoaren eta ekonomikoaren botere hori. Artearen eta artearen kanpoaldearen arteko muga porotsua etengabe birdefinitzen da, paradoxa permisiboak sortuz, Arte Erakundearen.

Ekintza artistikoaren eta politikokoaren arteko inplikazio-moduak egituratuta daude, Rancièrek aldarrikatu bezala, hiru logiken gurutzaketaren bidez: esperientzia estetikoaren formen logika, lan fikzionalaren logika eta estrategia metapolitikoena⁶. Artearen politikak ezin ditu bere paradoxak erregulatu, bere tokietatik kanpo egindako esku-hartze baten formarekin, «mundu errealean».

Ez dago artearen kanpoaldea izango den mundu erreala bezalakoa izango denik. Baterako ehun sentikorraren tolesdurak eta tolesdura bikoitzak daude; bertan estetikaren politika eta politikaren estetika elkartu eta bereizten dira. Ez dago erreal bat berez; aldiz, geure errealtzat emandako horren egitura batzuk daude, geure pertzepzioen, pentsamenduen eta esku-hartzeen objektu bezala. (...) Ondorioz, artearen eta politikaren arteko harremana ez da fikziotik errealerako pasaera, baizik eta fikzioak ekoizteko bi moduren arteko harremana⁷.

Horren arabera, artearen praktikek ikus, esan eta egin daitekeenaren paisaia berria diseinatzen laguntzen dute. Zer eremu gelditzen zaio arte kritikoari? Rancièreren ustez, hainbat forma har ditzake, baina «errearen adostasunezko ehunean» sartzen dituen bereizketa-lerroak mugitzeko bere gaitasunetik, horietako bat dokumentua fikziotik bereizten duen klasikoa izanda. Bultzada kritiko horren erreferentzia gisa lantzen dituen kasu esanguratsuenak Anri Sala (bideoa), Godard eta Pedro Costa (zinema). dira. Egun arte politikoa izan behar duenaren eredurik ez dagoenez, «arte kritiko bere eragin politikoa distantzia estetikutik pasatzen dela

³ Anne Cauquelin, *Les Théories de l'art*, Adriana Hidalgo argitaratzailea, Buenos Aires, 2012, 126 orr.

⁴ Mario Perniola, *L'arte espansa*, Casimiro Libros, Madril, 2016 lanean, Mario Perniolak artearen «fringe bira» deitzen du hirurogeiko hamarkadatik *outside art* arte-erakundeetan sartzea ahalbidetu duen fenomeno.

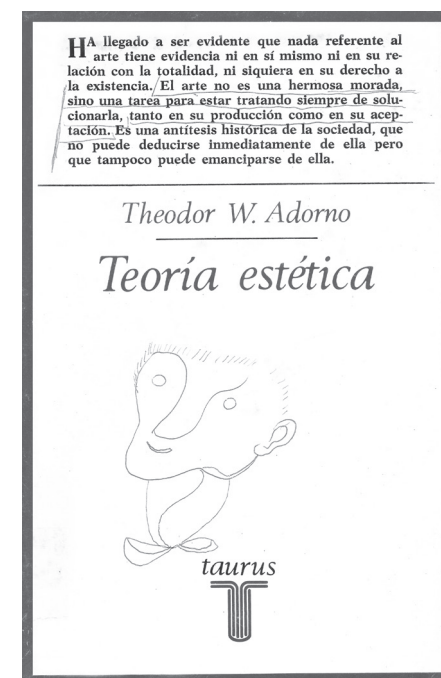
⁵ Mario Perniola, *Ibidem*, 36. orr.

⁶ Jacques Rancièrere, «Las paradojas del arte político» *Le spectateur émancipé lanean*, Ellago Ensayo, Castelló, 2010, 69. orr.

⁷ Rancièrere, *Ibidem*, 78. orr.

⁸ Rancièrere, *Ibidem*, 84. orr.

⁹ Perniola, *Op. cit.*, 50. orr.



dakien artea da». Badaki eragin hori ezin dela bermatu, erabaki ezin den zati bat dakarrela beti berarekin»⁸.

Sorkuntza filosofikoa eta artistikoa imajinarioaren egite poetikoaren bidez daude lotuta. Eta sorkuntza emanda ez dagoena eta emandakotik abiatuta ondorioztatu ezin dena azaleratzeko gaitasuna bezala gelditzen da definituta, nagusiki. Gaitasun horren bidez, filosofiak eta arteek ezarritakoarekiko euren kritika berritu dezakete eta, era berean, etorkizuneko promes berriak proiektatu. Bi eremuetan, forma kritiko berriak, idazketa diskurtsiboaren eta ekoizpen imajinarioaren arteko elkarrekiko inplikazio berriak behar dira euskarrietan eta hainbat ekintzatan. Orduan, idazketa-, pentsamendu- eta poiesi-nahiak lotu egiten dira, ekintza poetiko-politiko inplikatzeko duen ethos polemikoaren bidez. Egoera garaikidearen *kairós*-ean, arteen bilakaeran, berez artea den ezer ez dagoenez, esan liteke, Perniolak ohartarazi bezala *artistifikazioa* ezartzen dela; hau da, «askotariko ekintzen eta erreazioen, teorien eta ekimenen, objektuen eta kontakizunen, dokumentuen eta materialen multzo oso hori den» artea⁹.

Zer zentzu hartzen dute geure garaikidetasuneko arteek ezartzen dituzten praktiken, ekintzen eta marmar teorikoen konstelazio horiek? Argialdi profanoak, tximistargi kritikoak, *in media res* saiakera diskurtsiboak al dira? Artearen erakundearen edo munduaren barruan zein kanpoan, hain zuzen ere definizio egonkorrean edo esentzialistan ez ixteko aktibatzen duten erresistentzia menderaezin hori pentsa daitekeenaren, galdutako eta historiatu gabeko saiakeren beste ikerketa batzuen irudi berriak aldarrikatzen dituen ezagutza- eta esperientzia-objektua bilakatzen da, egindako eta egiteke dagoen forma kritikoan. Eta horretarako, irudien bidez ere bai, idazketaren eskaera ezinbestekoa da. Artea eta ekintza estetiko berritzen duen askatasunaren laborategia berriaren sorkuntzaren laborategia da aldi berean.

DISPUTAR LA FORMA CRÍTICA

Fernando Golvano

Al mismo tiempo que las rupturas de las neovanguardias artísticas de los años sesenta expandían las posibilidades de lo que se consideraba como arte, Adorno se enfrentaba a una tentativa teórica: de modo paradójico, escribía una teoría del arte que postulaba una distancia crítica respecto a los dos enfoques principales de la tradición moderna, el kantiano y el hegeliano. Su teoría se exponía como una anti-teoría de esos postulados modernos. La forma fragmentaria y paratáctica de su ensayo (*Teoría estética*, 1970) tiene la virtud de postular la idea de constelación para impugnar el modo deductivo de escritura: hay que montar el todo a partir de una serie de complejos parciales que tienen el mismo peso y están ordenados de manera concéntrica, en el mismo nivel; su constelación, no su sucesión, tiene que producir la idea¹. A la forma del discurso sistemático, que opera mediante la subordinación de complejos parciales en una totalidad, opondrá una trama de constelaciones de ideas, de elementos constructivos mediante una dialéctica negativa. El carácter abierto de esta dialéctica, que pretende indagar en el espíritu de las obras, debería evitar la clausura que toda definición conlleva. No obstante, no siempre lo evita y cierto afán normativo y conminativo se despliega también en la teoría estética de Adorno cuando al defender otro arte moderno despreciaba algunas poéticas y producciones culturales que no se acomodan bien a su teoría, como las dadaístas o surrealistas, por ejemplo, o prácticas artísticas y populares como el jazz, el *rock and roll*, o el cine muy vinculadas a la industria cultural.

Las categorías tanto del arte y de la estética no pueden soslayar su historicidad, la marca de su inscripción social-histórica. No hay esencias ni valores estéticos universales: el arte crea unas formas de "verdad" que se han conformado en esa nueva legalidad que instituyen las obras. La frontera entre lo considerado arte y el no-arte se reconfigura constantemente, activándose así una crisis sobre su estatuto de evidencias. De ahí que, en las primeras líneas de su ensayo, Adorno advierta: «Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni en él mismo, ni en su relación con la totalidad, ni siquiera en su derecho a la existencia. El arte todo se ha hecho posible, se ha franqueado la puerta a la infinitud y la reflexión tiene que enfrentarse con ello»². Y concluía que una forma nueva de autonomía había quedado como realidad irrevocable.

La crisis del arte y sus querellas en torno a la Institución arte no cesan. El arte ha devenido, desde mediados del siglo XX, en un sistema red, en una estructura que se prueba indispensable como un continente, un entorno. Esta estructura debería poder, a la vez, operar la separación entre el arte contemporáneo y lo que no lo es, y, por otra parte, reagrupar sus manifestaciones dispersas según un cierto orden. Y todo ello sucede con disputas entre poéticas, instituciones y mercados; pero asimismo con sinergias y convergencias de índole dispar. Si el manifiesto vanguardista ha dejado paso a un dispositivo de escrituras y conversaciones, y, cómo obviarlo, a una mediación crítica —que en su cauce hegemónico ha desvanecido su papel en una reducción mediática y publicitaria—, la obra, el proyecto y la acción de la escritura renuevan de continuo su propia legitimidad. Giorgio Agamben, por ejemplo, en su ensayo *El hombre sin contenido* se refiere a la crisis del arte contemporáneo

¹ Rolf Tiedemann, «Epílogo del editor» en Adorno, *Teoría estética*, Akal, Madrid, 2004. Traducción de Jorge Navarro, p. 482.

² Theodor W. Adorno, *Teoría estética*, Taurus, Madrid, 1992, p. 9.

y sostiene la necesidad de una nueva forma de poiesis, de producción de una presencia en el destino del arte actual. Pero, más allá de reclamar una renovada atención al hacer imaginario que desborde la herencia del *ready made* y el *pop art*, a las que identifica de modo reduccionista con la crisis del hacer poético, su palabra enmudece ante la pluralidad incontrolable de las apuestas y elecciones en juego.

En la nueva situación contemporánea, tras los retornos y fugas de lo real, la autonomía del arte queda comprometida en nuevas configuraciones de su dimensión soberana: precisamente aquella que Adorno, Derrida o, en nuestro contexto, Oteiza, se relaciona con el reconocimiento de la potencia del arte y de la estética para transgredir otros discursos de la razón. Entre una práctica que desea ser pensada y una producción teórica que anhela efectos pragmáticos, acontece una creciente necesidad de textos escritos por artistas y que se implican en su dispositivo creador. Por ello, Anne Cauquelin ha observado la relevancia de esa forma crítica que se manifiesta como «un textobjeto»³. Subyace la idea de que la obra de arte no es autosuficiente para poner en forma una toma de posición poética o política, una acción restringida a su propia construcción formal. De ahí que otro filósofo del arte como Perniola, postule que «las estrategias artísticas deben ceder su puesto a la estrategias teóricas. En el momento en que todo lo que es *fringe*⁴ puede convertirse en institucional, se plantea el problema de su legitimación y de la autoridad de quien garantiza tal operación»⁵. Será el sistema-red del arte contemporáneo quien ostente ese poder de legitimación simbólica y económica. La frontera porosa entre el arte y el fuera del arte se redefine constantemente, generando paradojas permisivas en la Institución Arte.

Los modos de implicación entre la acción artística y la acción política están configurados, como ha manifestado Rancière, mediante el entrelazamiento tres lógicas: la lógica de las formas de la experiencia estética, la lógica del trabajo ficcional y la de las estrategias meta-políticas⁶. La política del arte no puede regular sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el "mundo real":

No hay algo así como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y se desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe un real en sí, sino unas configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. (...) Por tanto, la relación del arte con la política no es un pasaje de la ficción a lo real, sino una relación entre dos maneras de producir ficciones⁷.

Sostiene que las prácticas del arte contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. ¿Qué espacio le queda al arte crítico? Puede, para Rancière, tomar múltiples formas, pero desde su capacidad de desplazar las líneas de separación que incorpora «en el tejido consensual de lo real», siendo una de ellas la clásica que separa el documento de la ficción. Los casos más relevantes que aborda como referencia de ese impulso crítico son Anri Sala (vídeo), Godard y Pedro Costa (cine). Dado que no existen modelos de lo que debe ser un arte político

³ Anne Cauquelin, *Las teorías del arte*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2012, p. 126.

⁴ Mario Perniola en *El arte expandido*, Casimiro Libros, Madrid, 2016, denomina "giro *fringe*" del arte al fenómeno que, desde los años sesenta, ha permitido la entrada del *outside art* en las instituciones del arte.

⁵ Mario Perniola, *Ibidem*, p. 36.

⁶ Jacques Rancière, «Las paradojas del arte político» en *El espectador emancipado*, Ellago Ensayo, Castellón, 2010, p. 69.

⁷ Rancière, *Ibidem*, p. 78.

en la actualidad, «un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética. Sabe que ese efecto no puede ser garantizado, que conlleva siempre una parte indecidible»⁸.

La creación filosófica y la artística están conectadas por el hacer poético de la imaginación. Y la creación queda definida, de modo principal, como la capacidad de hacer emerger lo que ni está dado ni puede derivarse a partir de lo dado. Mediante esa facultad, la filosofía y las artes pueden renovar su crítica a lo instituido y asimismo proyectar nuevas promesas de futuro. En los dos ámbitos se necesitan de nuevas formas críticas, de nuevas implicaciones recíprocas entre la escritura discursiva y la producción imaginaria en soportes y acciones diversas. Entonces el deseo de escritura, pensamiento y poiesis se anuda mediante un ethos polémico que implica una acción poético-política. En el *kairós* de la situación contemporánea, en el devenir de las artes, dado que no hay nada que sea arte en sí mismo, cabría decir, como advierte Perniola, que se impone la *artistificación*, a saber: un arte que «es todo ese conjunto de acciones y reacciones, teorías e iniciativas, objetos y narraciones, documentos y materiales de los más variados»⁹.

¿Qué sentido toman esas constelaciones de prácticas, acciones y rumores teóricos que instituyen las artes de nuestra contemporaneidad? ¿Se tratan de iluminaciones profanas, relámpagos críticos, tentativas discursivas *in media res*? Dentro o fuera de la institución o mundo del arte, precisamente la resistencia irreductible que activan para no ser clausuradas en una definición estable o esencialista, vendría a germinar en una forma crítica hecha y por hacer, en un objeto de conocimiento y experiencia que manifiesta nuevas figuras de lo pensable, otras indagaciones de tentativas extraviadas y no historiadas. Y para ello la exigencia de escritura, también mediante imágenes, es insoslayable. El laboratorio de la libertad que renueva el arte y la acción estética, es a la vez el laboratorio de la creación de lo nuevo.

⁸Rancière, *Ibidem*, p. 84.

⁹Perniola, *Op. cit.*, p. 50.



Para protestar en el Ayuntamiento de Bilbao por la falta de promoción cultural

Artistas vascos «roban» del Museo una escultura de Oteiza

La escultura de Jorge Oteiza homenaje a «Malevich» fue sustraída del Museo de Bellas Artes de Bilbao, ayer sobre las doce del mediodía, por miembros de la Asociación de Artistas Vascos. Este hecho constituye «un robo simbólico» como acción de protesta por la gestión de este organismo.

El acto tuvo como marco el Ayuntamiento bilbaíno donde los miembros de esta asociación entregaron la escultura, en la sección de cultura, a un concejal. Los protagonistas quisieron manifestar de esta forma su descontento con las actuaciones culturales que se llevan a cabo en la villa. «Aunque no queremos decir que el acto vaya dirigido contra los trabajadores de esta institución, bedéles y el gestor, sino contra los planteamientos culturales y la forma de gestionar el museo». Los miembros de la Asociación de Artistas Vascos llega-



ron al Ayuntamiento con cámaras fotográficas y de vídeo para obtener imágenes del acto que se estaba llevando a efecto. Según los miembros de este colectivo, la mala gestión se extiende a todos los ámbitos del museo desde la estructuración de actos, ya que su pos-

tura es estática, no promocionando a los artistas de Euzkadi y no organizando exposiciones que le impoga una línea dinámica. «El motivo de escoger precisamente una obra de Jorge Oteiza es por la lucha que ha mantenido este artista en pro de la cultura de su país.

Además, el representa al artista por excelencia. Por otro lado, la escultura se encontraba mal colocada». Fuentes del museo informaron a DEIA que sobre este hecho se pronunciarían en la Junta que tendrá el Patronato del Museo el próximo lunes a la tarde.



MITOLOGÍAS

Txomin Badiola

Nire erantzuteko modua Fernando Golvanok planteatutako proposamenari, *Kairós* (1966 | *Gaur Konstelazioak* | 2016) proiektuaren barruan. Antzeko ezaugarriak dituzten bi lanekin izan da; horiek ex profeso egin ditut, eta bakararra erakutsi da San Telmo Museoa. Besteak Bilboko erakusketa bat osatu du, museokoaren aldi berean, bi hilabetez gutxienez. Lanek izen hauek dituzte: *MITOLOGÍAS. ATZO / HAN / ONDOREN / BATZUK* y *MITOLOGÍAS. TODOS SABEMOS YA QUIENES SOMOS*.

Pieza hauen inguruan gustatuko litzaidake hitz egitea, zehazki. Beti pentsatu izan dut lan bat komentatzeko modurik txarrena dela lana planteamendu baten ilustrazio perfektua balitz bezala egitea. Ideiak sobratzen direnean, formak falta dira eta, Mallarmék hainbat ideia zituen baina ezerk ez merezi izatea lortzen ez zuen poeta gazteari esan bezala: «Pena da olerkiak hitzekin egitea, eta ez ideiekin». Nire gaztaroan irakurritako lanetatik, batzuk betiko markatu ninduten, hala nola artelana funtzionatzeko moduaren ulermena asaldatu zuten Errusiako edo Txekiako aurrendarien (Sklovsky, Mukarovsy, eta abar) lanak. Gaur egun, honako hau pentsatzen jarraitzen dut: «Artea esku-hartzete teknikoaren emaitza da, eta inoiz ez eduki baten erakusketa sinplearen emaitza».

Beraz, ezin dugu gauza handirik egin, hautatutako elementuez eta aplikatutako prozedurez hitz egiteaz gain. Ikus ditzagun, lehenik eta behin, elementuak. Bi piezek hiru seinale-mota dituzte (irudia, objektua eta hitza):

- Irudia: lanetako bat, protagonistei dagokienez osoa ez dagoen 1966ko Fernando Larruquerten argazki ospetsua, Gaur taldearen irudi ezagunena da. Bestea, EAEko kideak Bilboko Udalari Oteizaren *Homenaje a Malevich* eskultura Bilboko Arte Ederren Museoa ematen irudikatzen dituen 1983ko egunkari-ebakina da¹; lan hori eragiketa kolektiboan «bahitua» izan zen.

- Objektua: *Parete Organizzata*, Gio Ponti. 1950eko hamarkadako diseinua, objektu ezberdinak muntatzeko eta konbinatzeko ideian oinarritua, beteak eta hutsak definitzen dituzten elementu lauak antolatzen dituen egituraren barnean, kutxa hutsen forma duten elementu bolumetrikoekin.

- Hitzak: Lanetako batean: «el ocaso de la cultura y la aparición de las formas / todos sabemos ya quienes somos / nuestras ocupaciones gramaticales / nostalgia de la comunión / la muerte, la verdadera comunidad de los mortales». Bestean: «ATZO hoy no, hace un tiempo, *once upon a time* / HAN no aquí, ¿dónde?, aquí todo cambia si yo cambio, no es el mismo aquí / ONDOREN no ahora, día y hora, ahora no es ahora, ni siquiera entonces / BATZUK no todos, unos pocos, menos de los que se piensan, en algún caso ninguno».

Zergatik elementu horiek eta ez beste batzuk? Beti dago koiunturala eta funtsezkoa den zerbait, hautatutako elementuetan. Badago zerbait girotik, momentutik edo koiuntura berezi batetik datorrena. Baina, modu adierazgarriagoan, zerekin lan egiten duen aukeratzekoan badago, esan genezake, osagai idiosinkrasiko bat: zenbait mundu, zeinetara ezinbestean erakartzen gaituzten eta zeini dagokionez, komeni den ez bakarrik ez aldentzea, baizik eta haietan erabat erotzea ere. Puntu honetan, zentzuari buruzko galdera desegokia bada ere, horrek elementu guzti horien

¹ Euskal Artistak Erakundea (1983). Organización de artistas vascos.

artean sortutako alkimiarekin zerikusia izango baitu emaitza bezala, aipatzekoa da elementu horiek ez direla neutroak, eta bakoitzak bere erreferentziako eremua duela:

- Erabilitako irudiak irudi-kategoria bati dagozkio: irudi dokumentala. Lehen kasua, negatiboan landua, «historiko» bezala jaiotzen den argazkia da, eta hala izandako zorteak ez du zerikusirik izan bere zehaztasunarekin (protagonistak falta dira eta soberan daude). Bigarrena egunkariko irudia da, eta albistetzat jo daitekeen eta historiazioa jasan dezakeen zerbaiti egiten dio erreferentzia, aurrekoaren zorte ezberdina izan badu ere. Biek artista-talde bati buruz hitz egiten dute: batean, kideak artista gisa «jarduteko» prestatzen dira, eragin politikoa lortzeko. Bigarrenean, artista-talde batek politikoki «jarduten» du; indarkeriazko ekintza emulatzen duen prozedura bat erabiltzen dute (komando batek egindako bahiketa), nahiz eta jakin ekintza hori interbentzio artistiko gisa irakurriko dutela.

- Bi kasuetan, bere uneko artearen estilemak erabiltzen dituen objektu artistiko-funtzionala dago, nolabaiteko erakustokia egituratzeko; hau da, hainbat elementu «kulturalen» (liburuak, diskoak, eskulturak, argazkiak, dekoraziozko objektuak, etab.) *display*a, baterako existentziako egitura baten barnean.

- Bi kasuetan, «negatiboki» oroitzen duten hitzak daude (txapa batean zulatutako testua). Lehen kasuan, funtsean, bi mundu kontrajarri ekartzen dira gogora: kulturalaren bukaera, hastapen formal bat agertzearen ondorioz, eta parte hartzearen eta elkartasunaren ideia. Bigarrenean, antonimoen bitartez honakoak oroitzen dituzten hitzak: GAUR /HEMEN /ORAIN/DANOK,

Hitz egin dezagun orain prozedurari buruz. Hiru elementu-mota horiek gainjarri egiten dira soilik, gainezartzen diren hiru geruza izango balira bezala. Nolanahi ere, aurkitzen diren unean, elementuak ez dira osorik iristen, eraldaketa jasan behar dute: zerbait irabazten da (materialtasun berria, tamaina ezberdina, testura...) eta zerbait galtzen da bakoitzean (azaleraren zati bat, formaren bat, informazioaren zati bat, bere trazabilitatea...). Eta geruza ezberdinen arteko adostasunik ez dagoenez (zer zerikusi du egunkariko irudiak altzari batekin edo aipamen literarioarekin?), bere «zuloen» bidez (bakoitzak irabazi edo galdu duen sortutako zirrikituak) sortuko dira ezinezkoa posible egiten duten espazioak, elkarrekin egon beharko ez litzatekeenaren baterako existentzia formari esker (niretzat beti forma txarra), eta esanguratasunaren, partez parteko konexioen fluxua, esanahiaren etengabeko atzerapenarekin. Esanguratasun-fluxua hori ez denez edozer espaziotan sortzen eta, aldiz, orain dela berrogeita hamar urte, Gaur taldearen sorkuntzaren oroitzapenezko egoeran gertatzen denez, horrekin elkarrizketan jardun behar du nahitaez.

Funtsean inplikaturatuta gelditzen den gaia dago: historia. Nola sortzen da bizitzako ekintzak betiko bizitzaren kontinuumean geldituko diren eta beste batzuk historiako datu gisa geldituko direnaren prozesua (Gaur taldearen eta EAEren taldeen zorte historiko ezberdina, adibidez). Horren guztiaren zer zati dagokio mitifikazio-, mitologizazio- edo mistifikazio-prozesuari, eta zer interesi erantzuten dio. Gai horrek nabarmen gaintzen ditu testu honen helburuak.

Bestalde, zehazki, beti jakin-mina eragin dit, 1960ko hamarkadan, nazioartean artea printzipio formal gisa mugara eramaten ari ziren garaian, balore kultural tradizioaletatik askatuta, Gaur konexio hori berrezartzen saiatu izana. Garai hartako arteak bizi zuen momentuari dagokionez, jada ez zuen komunitate bat gehiago pizten partekatutako sinbolo batzuen inguruan, eta ez zuen haiekin esanahi kohesibo bat lortzen; alderantziz, lotura konbentzional guztiakin hautsi beharra zegoen, askatasun indibiduala eta balio guztien galera nagusi gera zitezten. Gaur-en jatorri abangoardistako eta unibertsalistako objektuak etxeko tradizioko elementuekin lotzeko beharra nabari da. Nire belaunaldiarentzat erabat arrotza den zerbait. Izan ere, gure belaunaldiaren arabera artea, funtsean, kulturaren kontrakoa litzateke, ez balioak sortzera edo instituzioen-balioak indartzera bideratuta (batez ere bizitzaren parodia bat diren balioak), baizik eta horiek oinarri dituzten gezurrak desmuntatzen saiatuko litzatekeena. Horren arabera, kultura araua litzateke, eta artea salbuespena.

Bigarren gaia Gaur-ek epitomizatzen duen «taldearen» ideia da. Beti izan dira artista-taldeak, baina dokumentu, manifestu batean adierazita gelditzen den helburua duten artista batzuen elkartearen ideia nahiko tipikoa da abangoardian, bere konnotazio borrokazalearekin. 1970eko hamarkadan, talde ugari agertu ziren Euskadin, eta, ondorioz, nire belaunaldiko artistentzat, taldea osatzea ikusgarritasunerako baldintza bihurtu zen. Nire ustez, EAE taldetasun-idea horren beltzargaren kanta izan zen; izan ere, *EAE. Acción. El museo* lanarekin (Oteizaren eskulturaren lapurreta/bahiketa Bilboko Museotik), bere mugara iritsi zen, artetik indarkeriazko ekintzaren «formak» mimitizatzen hasi zenean. Garai horretan, errealtateak (indarkeriaren hizkuntzak baldintzatutako errealtate-mota hori) nabarmen gaintzen zuen edozer fikzio. Taldearen ideiak, orduan, beste nozio bati eman dio bide: komunitatearena. Bertan, harremanak ez dira zehaztutako kideen artean ematen, bateratutako helburuen arabera eta modu organikoan; aldiz, kolektibo zehaztugabearen barnean gertatzen da, partez parteko harremanetan, eta banakako interesen arabera. Edozer taldetasun alde batera utzita, benetako artista-komunitatearen existentzia euskal egoera artistikoaren ezaugarri nagusienetako bat da gaur egun.

MITOLOGÍAS

Txomin Badiola

Mi manera de responder a la propuesta planteada, por Fernando Golvano, dentro del proyecto *Kairós* (1966 | *Gaur Konstelazioak* | 2016), ha sido con dos obras de características muy similares, producidas ex profeso, de las cuales solo una se ha expuesto en el Museo San Telmo. La otra ha formado parte de una exposición en Bilbao, coincidente, al menos durante dos meses, con la del museo. Las obras se titulan: *MITOLOGÍAS. ATZO / HAN / ONDOREN / BATZUK* y *MITOLOGÍAS. TODOS SABEMOS YA QUIENES SOMOS*.

Me gustaría hablar muy concretamente de estas piezas. Siempre he pensado que la peor manera de comentar una obra es hacerlo como si esta fuera la perfecta ilustración de un planteamiento. Cuando sobran las ideas suelen faltar las formas y, como dijo Mallarmé a un poeta joven que se encontraba pletórico de ideas pero no conseguía hacer nada que valiese la pena: «es una lastima que los poemas se hagan con palabras y no con ideas». De mis lecturas de juventud hubo algunas que me marcaron definitivamente, en particular, la de aquellos aquellos pioneros rusos o checos (Sklovsky, Mukarovsy, etcétera) que revolucionaron el entendimiento de cómo funciona la obra de arte. Hoy en día sigo convencido de que: «Todo arte es el resultado de una intervención técnica y jamás el resultado de una simple exposición de un contenido».

Por lo tanto, podemos hablar de poco más que de los elementos escogidos y de los procedimientos aplicados. Veamos en primer lugar los elementos. Ambas piezas incluyen tres tipos de signos (imagen, objeto y palabra):

- Imagen: en una de las obras, la famosa fotografía de Fernando Larruquert, realizada en 1966, que, aunque incompleta en cuanto a sus protagonistas, se tiene por la imagen más reconocible del Grupo Gaur. En la otra, un recorte de periódico de 1983 en donde se ve a miembros de EAE¹ haciendo acto de entrega al Ayuntamiento de Bilbao de la escultura de Oteiza *Homenaje a Malevich* que había sido "secuestrada", en una operación colectiva, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

- Objeto: *Parete Organizzata*, de Gio Ponti. Un diseño de los años 50 basado en la idea de ensamblar y combinar objetos diferentes, dentro de una estructura que organiza elementos planos que definen llenos y vacíos, con elementos volumétricos en forma de cajas vacías.

- Palabras: en una de las obras: «el ocaso de la cultura y la aparición de las formas / todos sabemos ya quienes somos / nuestras ocupaciones gramaticales / nostalgia de la comunión / la muerte, la verdadera comunidad de los mortales». En la otra: «ATZO hoy no, hace un tiempo, *once upon a time* / HAN no aquí, ¿dónde?, aquí todo cambia si yo cambio, no es el mismo aquí / ONDOREN no ahora, día y hora, ahora no es ahora, ni siquiera entonces / BATZUK no todos, unos pocos, menos de los que se piensan, en algún caso ninguno».

¿Por qué estos elementos y no otros? Siempre hay algo coyuntural y algo esencial en los elementos que escogemos. Hay algo que procede del ambiente, del momento o de una coyuntura particular. Pero, más significativamente, en la elección de con qué trabajar hay un componente, podríamos decir, idiosincrásico: una serie de mundos

¹ Euskal Artistak Erakundea (1983). Organización de artistas vascos.

a los que somos inevitablemente arrastrados y, respecto de los cuales, conviene, no solo no sustraerse, sino sucumbir plenamente a ellos. Aunque la pregunta sobre el sentido en este punto es impertinente, ya que ello tendrá que ver con la eventual alquimia que se genere entre todos estos elementos como resultado, hay que señalar que estos elementos no son neutros, sino que cada uno de ellos arrastra su propio campo referencial:

- Las imágenes empleadas corresponden a una categoría de imágenes: la imagen documental. En el primer caso se trata de una foto, tratada en negativo, que nace "histórica", y su fortuna como tal ha sido independiente de su precisión (faltan y sobran protagonistas). La segunda es una imagen de periódico y hace referencia a algo noticiable, susceptible de historización, aunque con diferente fortuna a la anterior. Las dos hablan de un grupo de artistas: uno en el que sus miembros se disponen a "actuar" como artistas para procurar un efecto político. En la otra, un grupo de artistas que "actúan" políticamente, utilizando un procedimiento que emula la acción violenta (el secuestro por parte de un comando) a sabiendas de que su acción va a ser leída como una intervención artística.

- En ambos casos, hay un objeto artístico-funcional que utiliza los estilemas del arte de su momento para configurar una especie de expositor, un *display* de elementos "culturales" diversos (libros, discos, esculturas, fotografías, objetos de decoración, etc.) dentro de una estructura de coexistencia.

- En ambos casos, hay palabras que evocan "negativamente" (un texto calado en una). En el primer caso, se evocan fundamentalmente dos mundos contrapuestos: el fin de lo cultural, por la aparición de un principio formal y la idea de participación y de comunión. En el segundo, palabras que evocan con antónimos a GAUR /HEMEN /ORAIN/DANOK,

Hablemos ahora del procedimiento. Estos tres tipos de elementos, simplemente, se superponen unos a otros, como si fueran tres capas que se solapan. Pero, en el momento en que se encuentran, los elementos no llegan indemnes, deben sufrir una transformación: algo se gana (una nueva materialidad, un diferente tamaño, una textura...) y algo se pierde en cada uno de ellos (una porción de su superficie, alguna forma, parte de la información, su trazabilidad...). Y, como no hay un posible acuerdo entre la diferentes capas (¿qué tiene que ver una imagen de periódico con un mueble, o con una cita literaria?), será a través de sus "agujeros" (los intersticios provocados entre los que cada uno ha ganado o perdido) donde se generarán los espacios que hacen posible lo imposible, la coexistencia gracias a la forma (para mí siempre una mala forma) de lo que no debería estar junto, y el flujo de la significancia, de las conexiones parte a parte, con una perpetua huida del significado. Dado que este flujo de significancia no se produce en un espacio cualquiera, sino que se pronuncia en el contexto conmemorativo de la creación, hace cincuenta años, del grupo GAUR, está obligatoriamente destinado a dialogar con él.

Hay un asunto que queda fundamentalmente implicado, y es el de la Historia. Cómo se produce el proceso por el cual hay hechos de vida que permanecerán siempre

en el continuo de la vida y otros que se significarán como datos de la historia (la diferente fortuna histórica de GAUR y EAE, por ejemplo). Qué parte de todo ello corresponde a un proceso de mitificación, de mitologización o de mistificación y a qué intereses responde. Este es un tema que excede con mucho los propósitos de este texto.

Por otro lado, siempre me ha intrigado que, en los años sesenta, en una época en la que internacionalmente se estaba llevando al límite el arte como un principio formal, desvinculado de valores culturales tradicionales, GAUR intentara reestablecer esa conexión. El arte de aquel tiempo vivía un momento en el que la obra no concitaba ya más a una comunidad alrededor de símbolos compartidos y obtenía a partir de ellos un significado cohesivo, sino que más bien se trataba de destruir todo vínculo convencional para que la libertad individual y la desvalorización de todos los valores prevaleciera. En GAUR se da esta necesidad de vincular objetos de raigambre puramente vanguardista y universalista con elementos de una tradición vernácula. Algo completamente extraño a mi generación para la cual el arte sería básicamente, contra-cultural, no dedicado a la creación de valores ni a reforzar los valores instituidos (sobre todo aquellos que suponen una parodia de la vida), sino que trataría de desmontar las falacias sobre las que se asientan. Según esto, la cultura representaría la regla, y el arte, la excepción.

La segunda cuestión es la idea de "grupo" que GAUR epitomiza. Siempre ha habido grupos de artistas, pero esta idea de la asociación de unos artistas con un objetivo que queda expresado en un documento, en un manifiesto, es bastante típica de la vanguardia con su connotación belicosa. Durante los años setenta hubo una auténtica plaga de grupos en el País Vasco y, para los artistas de mi generación, constituir un grupo se convirtió en un requisito para la visibilidad. EAE fue el canto de cisne de esta noción de grupalidad, en mi opinión, porque, con *EAE. Acción. El museo* (el robo/secuestro de la escultura de Oteiza del Museo de Bilbao), llegó a su propio límite cuando comenzó a mimetizar desde el arte las "formas" de la acción violenta, en un tiempo en el que la realidad —este tipo de realidad mediatizada por el lenguaje de la violencia— sobrepasaba con mucho cualquier ficción. La idea de grupo, desde entonces, ha ido dando paso a otra noción: la de comunidad, en donde las relaciones no se dan entre miembros definidos, en base a objetivos unificados y de manera orgánica, sino que, más bien se produce dentro de un colectivo difuso, en relaciones parte a parte y en base a intereses particulares. La existencia de una auténtica comunidad de artistas al margen de toda grupalidad, se ha constituido en

THE CAUSE OF DEATH

Bojan Fajfric

1960ko hamarkadaren hasieran, film luzeen hazkunde handia izan zen Jugoslaviako zinemagintzan. Ekoizpen aske eta deszentralizatu izan zen hein handi batean, eta bide berri bat urratu zuen zinema-zuzendari esperimentalen belaunaldi berri batentzat. Hala, garapen estetikoaren eta kontzeptualen uhin berri bat iritsi zen. Jugoslaviako zinema berria «jaioa» zen. Ez zen berez mugimendu bat izan, baizik eta joera bat, herrialdearen liberalizazio politiko eta ekonomikoari jarraituz eratorria, eta, beharbada, Jugoslaviak bere bizitza laburrean eskaini ahal izan zuen kultur arorik emankorrena. Hamarkada hura talentu handiko zenbait egile gazteren filmen lekuko izan zen. Autore haiek, banakoaren adierazpenaren eta esperimentazio estetikoaren ikurraren pean, inorekiko betebeharririk edo obligaziorik ez zuten filmak egin zituzten; aitzitik, gizartearen kontzientzia —kontzientzia iluna, maiz— izatearen askatasunetik eginak ziren filmok.

Jugoslaviako Zinemagintza Berri hori izendatzeko, 1969an Jugoslaviako idatzizko komunikabideetako kazetariak iradokitako terminoa erabili ohi da: Olatu Beltza. Kazetari haien argudioen arabera, zuzendariok, merkatuaren ekonomiaren inplementazioaren eta haren eragin sozialen alde iluna argi eta garbi erakustean, egiaz desitxuratu egiten zuten Jugoslaviako sozialismoa, «erreturatu ilunegia» egiten baitzuten. Kazetarietako bat urrunago iritsiko da; hala, adierazi zuen, etorkizunean, garai hartako Jugoslaviako egiazko erretratua ikusteko gaitasuna galduko genuela. Haren hitzetan, inork ez zituen «eguneroko prentsaren urtekari horiztak, estatistika-txostenak edo biltzarretako dokumentazioa» arakatuko eta, aitzitik, «errealitate horrek ekoitzi zuen istorio eta erretratu artistiko trinko eta iradokitzailean» sinetsiko zuten itsu-itsuan; Olatu Beltzeko filmetan, alegia. Haren ikuspuntutik, etorkizunak 1960ko eta 1970eko hamarkadetako Jugoslaviako gizartearen irudi etsigarria jasoko zuen. Laburbilduz, haren kritikaren muina ez zen sistema komunistaren ikuspuntu ideologikotik eratorzen. Hau da, ez zen zuzendari haien sinesmen marxistak zalantzan jartzen ari; aitzitik, gerora iritsiko zen irudi kultural eta soziala zen kritikaren muina. Etorkizunari traizio egitea leporatzen die zinemagileei, eta horrek esan nahi du haren ikuspuntua, paradoxikoki, bere azken hatsa ematen ari den gizarte bati dagokiola; bere potentzial utopiko guztia agortu duen gizarte bati, hots, gizarte postkomunista bati.

Olatu Beltzeko filmek pertsonaia nagusiaren porrota erabili zuten gizartearen azterketa kritikoa egiteko. Gizaki mailako porrota eta etsipena adierazi zituzten, modu arrunt batean; pertsonaia haien bizitzak bat-batean eta bortxaz amaitzen ziren maiz, komunean eserita zeudela, adibidez, edo urmael txiki batera erorita. Hainbeste pertsonaia nagusi hain modu lazgarrietan hiltzeak interes bizia piztu zidan.

Milena da horietariko bat, Dušan Makavejev-en *W.R.: Mysteries of the Organism* filmeko pertsonaia nagusia. Filma, Makavejev-en lanik ospetsuena nazioartean, 1971n estreinatu zen. Jugoslavian debekatu egin zuten, eta zentsura jasan behar izan zuen munduan han eta hemen. Filma sexualitate liberatu batek mundua hobera alda dezakeelako sinesmenaren hondamendi historikoaz mintzo da. Ikerketa-dokumental gisa hasten da, Wilhelm Reich psikologo eta filosofoaren bizitza eta

lanaren inguruan, eta aurrerago Milena izeneko pertsonaia bati buruzko forma askeko narrazio bihurtzen da. Milena komunista eta feminista gazte jugoslaviar bat da, partiduko militantea, orgasmoaren boterea askatzearen ideia eta Iraultza Sozialistarekiko haren harreman banaezina predikatzen dituen Reichen jarraitzaile bat. Izotz-gaineko patinatzaile errusiar estalinista bat ezagutuko du, ideia politiko tinko eta gogorrekoa: Vladimir Ilyich. Elkarrekin hasiko dira, eta Milenak marxismo errebisionistaren abantailak azaldu nahi dizkio Vladimirri, haren ideia estalinista ortodoxoen aldean. Bien arteko bat-egite sexuala okertu egingo da eta Vladimirrek hil egingo du Milena. Vladimirrek, bere orgasmo-premia asebetetzeko ezgai, lepoa moztuko dio Milenari irristailuarekin. Amaieran, Milenaren burua ikus dezakegu, autopsia-mahaiaren gainean, hizketan. Bere azken hitzetan, honela dio: «Kamaradak! Ez nau nire iragan komunistak lotsatzen, ezta orain ere».

Milenak argi eta garbi onartzen du komunismoa iragana dela; hori bai, inor lotsarazi beharko ez lukeen iragan bat. Baina, nola mintza daiteke, bada, komunismoaren osteko posizio batetik, komunismoa egiaz amaitu baino lehenago?

Film honek fantasia bidez aurkezten diguna errealitatea da gaur egun, eta hala ere Olatu Beltzeko filmek ez daukate espero zitekeen bezain tankera anakronikoa. Duela hamarkada batzuk, zinemagile horiek etorkizun hobe baten promesaren gezurra erakustea lortu zuten; hona hemen, bada, nik egiten diedan eskaintza, Olatu Beltzeko bost pertsonaia nagusi neure eginez eta haien azken eszenak birsortuz: Milena, *W.R.: Mysteries of Organisms* (1971), Dušan Makavejev; Jugoslava, *Early Works* (1969) Želimir Žilnik; Ivo, *The Ambush* (1969), Živojin Pavlović; Tom, *Plastic Jesus* (1971), Lazar Stojanović; Dzimi Barka, *When I Am Dead And Gone* (1967), Živojin Pavlović.

Nire filma, *The Cause of Death*, Olatu Beltzaren ondarean sakontzeko tresna gisa burutu nuen. Porrot egin duen iraultza baten ondorioak ditu mintzagai eta, bereziki, kulturaren bitartez emantzipazioa lortuko zelako promes liberalaren porrota. Iraultzaile gazteek, ikasle erradikalek, gizarteak baztertutakoek, ilusioa galdu duten komunistek, libertarioek, eta existitzen den munduaren eta litekeen alternatibarik onenaren arteko hutsartean harrapatuta dagoen artista esperimantal batek... denek dute amaiera tragikoa. Haietatik guzti-guztiak hilketa lazgarrietan akabatuko dituzte filmen amaieran, eta haien heriotza tragikoa iraultza burutugabeak sorrarazi du, ez besterik. Haien porrotak, gaur egun oraindik ere, artearen eta errealitate sozialaren arteko harreman ebatzi gabea eta batak bestean duen eragina sinbolizatzen ditu. Honela adierazi zuen Želimir Žilnik-ek (egile gailen horietako bat, gaur egun oraindik ere jardunean ari dena), argi eta sinple, 1971ko bere manifestuan: «Gure askatasuna utzi ziguten, aske egin gintuzten, baina ezgauza».

Istorio honetako pertsonaia nagusi gisa, bi existentzia moduren adierazle naiz, Jugoslaviako zinearen historiako testuak eta ekintzak neure eginez, eta nire bizitzako orainaldiko eszenatokietan eta egoeretan txertatuz. Bost pertsonaiak akabatu dituen bala arma berak jaurti du, eta arma horrek haustura irudikatzen du, maila politiko eta kultural desberdinetan. Ideia iraultzaileei buruzko galderak irudikatzen ditu, garai historiko jakin hartatik gaindikoak eta artea aldaketa-eragilea izan daitekeelako ustea zalantzan jartzen dutenak. Alderdi kritikoa nabarmentzen

du, noiz eta jugoslaviar gizartea neoliberalismoranzko aldaketa egiten ari denean. Hain zuzen ere, Žilnik-en *Rani radovi* (*Early Works*, 1969) film ezaguna Saint-Just-en aipu batez amaitzen da: «Iraultza erdizka baino egiten ez duena bere hilobia zulatzen ari da». Horrek filmok denik eta porrotik handienaren pare ulertzeko aukera ematen du, errealitatean barneratzeko eta iraganeko errealitate sozial eta politikoan eragiteko egiten duten ahaleginean.

Film horiek, beren lekukotzaren bitartez, borroka historikoa erredundante bihurtu zitzaion gizarte bat aurkezten digute, biziraupenaren aldeko borrokaren azkenetan zegoen gizarte bat. Baina, haien kritikotasunean, harago jo zuten: film horiek, zinemagile haien banako praktikaren inguruko gogoeta zintzo baten bitartez, zinema konprometitua deitzen dugun horren kritika bat irudikatzen dute. Haien ikuspuntua, hain zuzen, gizarte sozialista baten garapenari buruzko pentsamolde kritikoa eraginkorra izan zitekeelako sinesmenari zor zaio. Nire ikerketak eta nire filmak, beraz, gaur egungo gure garaia ulertu nahian behatzen dituzte Olatu Beltzaren zinemagintza eta 1968ko Kultur Iraultza burutugabea: zergatik gaude gaur egun gauden lekuan?

THE CAUSE OF DEATH

Bojan Fajfric

A principios de los años 1960 la producción cinematográfica yugoslava experimentó un fuerte crecimiento en el ámbito de los largometrajes. Su relativa liberalización y descentralización abrió camino a una nueva generación de cineastas experimentales y surgió una ola de nuevos desarrollos estéticos y conceptuales. Había «nacido» el nuevo cine yugoslavo. No era un movimiento, se trataba más bien de una tendencia que emergía a raíz de la liberalización política y económica del país, y fue quizás la fase cultural más prolífica que ofreció Yugoslavia en su corta existencia. Aquella década fue testigo de una serie de películas de autores jóvenes de gran talento que, trabajando en torno a la expresión individual y la experimentación estética, producían cintas que no tenían deberes ni obligaciones, sino la libertad de ser una conciencia de la sociedad, una conciencia que a menudo era oscura.

La nueva cinematografía yugoslava se conoce también como Ola Negra, término introducido en 1969 por los periodistas consagrados de los diarios yugoslavos. Estos argumentaban que los directores, al mostrar abiertamente el lado oscuro de la implantación de la economía de mercado y sus consecuencias sociales, lo que hacían en realidad era distorsionar el socialismo yugoslavo «pintando el panorama demasiado negro». Uno de los periodistas llegó incluso a mostrar preocupación por la posibilidad de que en el futuro fuéramos incapaces de ver la situación real de la Yugoslavia de aquella época. Sostenía que nadie recurriría a «los amarilleados almanques de la prensa, a los informes estadísticos ni a la documentación de los congresos», sino que la gente preferiría confiar en «la condensada y sugestiva imagen artística que esta realidad produjo», a saber, las películas de la Ola Negra. En su opinión, el futuro tendría una idea sombría de la sociedad yugoslava de los 60 y los 70. En resumen, su principal crítica no derivaba de la postura ideológica de la clase dirigente comunista, pues no ponía en duda sus convicciones marxistas; era más bien una cuestión de la imagen cultural y social que quedaría para la posteridad. Acusaba a los cineastas de traición al futuro, lo que significa que su punto de vista era, paradójicamente, sobre una sociedad que estaba exhalando su último aliento, una sociedad que había agotado todo su potencial utópico, una sociedad poscomunista.

Las películas de la Ola Negra introdujeron el fracaso del protagonista como instrumento de análisis crítico de la sociedad. Expresaban un fracaso y una desesperación de dimensión humana de forma ordinaria; sus vidas acababan a menudo de forma abrupta y violenta, por ejemplo, estando sentados en el baño o al caer bocabajo a una charca. Esta abundante cantidad de asesinatos dantescos de los personajes protagonistas es precisamente lo que más interés me genera.

Uno de estos personajes es Milena, la protagonista de la internacionalmente conocida película de Dušan Makavejev *W.R.: Mysteries of the Organism*, estrenada en 1971, prohibida en Yugoslavia una vez finalizada y fuertemente censurada en numerosos países. La película, que habla de la maldición histórica que ha sufrido la convicción de que la liberación sexual puede cambiar el mundo a mejor, empieza como un documental de investigación acerca de la vida y la obra del psicólogo y filósofo Wilhelm Reich y se transforma después en una narración libre sobre

Milena, una joven comunista y feminista yugoslava, una militante, una Reichiana que predica la idea del poder liberador del orgasmo y su indisoluble relación con la revolución socialista. Esta conoce al estalinista radical ruso y estrella del patinaje sobre hielo Vladimir Ilyich y ambos se embarcan en una relación romántica mientras ella intenta explicarle las ventajas del marxismo revisionista frente a las ortodoxas ideas estalinistas de él. Milena es asesinada al fracasar su encuentro sexual con Vladimir. Este, incapaz de experimentar plenamente su impulso orgásmico, la decapita con uno de sus patines. Al final la cabeza de Milena aparece en la mesa de autopsia recitando un monólogo que finaliza de esta manera: «¡Comaradas! No me avergüenzo de mi pasado comunista ni siquiera ahora».

Milena da por hecho claramente que el comunismo pertenece al pasado, si bien a un pasado del que no hay por qué avergonzarse. Pero ¿cómo puede hablar desde una postura poscomunista antes del verdadero final del comunismo?

Esta película fantaseó sobre algo que es la realidad hoy en día y aun así las cintas de la Ola Negra no resultan tan anacrónicas como cabría esperar. Hace unas décadas estos cineastas consiguieron reflejar el engaño de la promesa de un futuro mejor y mi consagración a ellos mediante esta «adaptación» consiste en retomar cinco de los principales personajes de la Ola Negra y reinterpretar sus escenas culminantes: Milena, de *W.R.: Mysteries of Organisms* (1971), Dušan Makavejev; Jugoslava, de *Early Works* (1969) Želimir Žilnik; Ive, de *The Ambush* (1969), Živojin Pavlović; Tom, de *Plastic Jesus* (1971), Lazar Stojanović; Dzimi Barka, de *When I Am Dead And Gone* (1967), Živojin Pavlović.

Mi película *The Cause of Death* nace como una herramienta para ahondar en el legado de la Ola Negra y hablar acerca de las consecuencias de una revolución fallida, incluido el fracaso de una promesa liberal de emancipación a través de la cultura. Los jóvenes revolucionarios, los estudiantes radicales, los marginados por la sociedad, los comunistas desilusionados, los libertarios y un artista experimental atrapado en la brecha entre el mundo existente y su posible alternativa mejorada: todos acaban de manera trágica. Todos y cada uno de ellos son ejecutados de forma atroz al final de cada película y la causa de su trágica muerte no es otra que su revolución inconclusa. Su fracaso sigue siendo hoy signo de una relación no resuelta entre el arte y la realidad social, de su influencia mutua. Želimir Žilnik (uno de los autores más destacados y cineasta aún en activo) lo expresa de esta manera en su manifiesto de 1971: «Nos dieron libertad, fuimos liberados pero inefectivos».

Como protagonista de esta historia encarno dos formas de existencia mediante la apropiación de textos y acciones de la historia del cine yugoslavo y su introducción en los escenarios y las condiciones de mi vida en el presente. La «bala» que mata a los cinco personajes procede de la misma «pistola», que representa el fracaso en diferentes niveles políticos y culturales. Simboliza cuestiones relativas a ideas revolucionarias que traspasan ese periodo histórico concreto y que desafían la confianza en el arte como agente de cambio. Marca el momento decisivo del giro neoliberal experimentado por la sociedad yugoslava. En ese sentido, la célebre cinta de Žilnik *Obras tempranas* (1969) finaliza con una cita de Saint-Just: «Quienes hacen

la revolución a medias no hacen más que cavar su propia tumba». Esto permite interpretar estas películas también como un fracaso por excelencia en su esfuerzo de introducirse en lo real e influir en la realidad social y política del pasado.

Estas películas son testimonio de una sociedad cuya batalla histórica quedó obsoleta y que se encontraba en una lucha final por la supervivencia, pero aun así fueron más allá en su crítica: los directores, mediante una reflexión sincera sobre su propia práctica individual, expresan en sus películas una crítica de lo que llamamos cine comprometido. Su enfoque estaba motivado por la confianza en el potencial del pensamiento crítico en el desarrollo de una sociedad socialista. Así, mi investigación y mi película se aproximan al cine de la Ola Negra y de la revolución cultural inconclusa de 1968 como una forma de entender el tiempo presente: ¿por qué estamos donde estamos hoy en día?

LA DEMOCRAZIA È ILLUSIONE

Goldschmied & Chiari

Fernando Golvanok komisiariaturiko «Gaur Konstelazioak» erakusketan, bi lan aurkezten ari gara: *Untitled Views*, 2015, inpresio digitala ispiluan eta kristalean, eta *La democrazia è illusione*, 2014, ispilu-idazkia, tipo gotikoko letra islatzaile handietan. *La democrazia è illusione* obraren bitartez, fikziozko errealitate bat irudikatzeko orduan ilusionisten praktiken eta zerbitzu sekretuuen artean gure ikuspuntuaren arabera dagoen erlazioa aztertu nahi dugu. Horixe da azken urte hauetan ikerketa historiko eta ikonografikoaren bitartez jorratzen ari garen gaia. Guri interesatzen zaiguna da nola bideratzen duen magoak ikusleen begirada elementu batzuetara eta nola ezkutatzen dizkion begiradari beste elementu batzuk. Trukoa errealista eginez, ziria sartzen die ikusleei eta itsu bihurtzen ditu agertokian gertatzen denaren aurrean; umezaroko txundiduraren eta liluraren oihartzuna dakar horrek.

Proiektua gauzatu bitartean gehien eragin ziguna «mago profesionalak eta inteligentziak operazio militar garrantzitsuetan egiaz izaten duten lankidetzaharremana» izan zen. Jasper Maskelyne da horren adibide argia. Ilusionista izanik, britainiar MI16ren zerbitzuan izan zen II. Mundu Gerran. Zenbait kamuflaje eta mozorrotze-teknika asmatu zituen, eta haiei esker alemanen hainbat ekintza militar geldiaraztea lortu zuten aliatuek Afrikako iparraldean. Argi-joko eta ispiluz osatutako gailu itsugarri bati esker, Maskelynek Suezko kanala alemanen bonbaketarien begien bistatik desagerraraztea lortu zuen. Tankeak garraiatzen zituzten milaka kamioi kamuflatu zituen. Lankidetzeta mota horren beste adibide bat John Mulholland-en eta CIAren artekoak eskaintzen digu. Ilusionistak saiakera sekretu bat idatzi zuen 1950ean, *CIA, Manual of Trickery and Deception (CIA, Trikimailuari eta iruzurrari buruzko eskuliburua)*. Magia-eskuliburu hartan, zenbait jokabide deszifratu ahal izateko argibideak eskaintzen zizkien CIAko agenteei, eta teknika zehatz batzuk iradokitzen zituen, nork bere burua ezkutatzeko eta dokumentuak gordean edukitzeko. John McLaughlin-ek, CIAko zuzendari ohiak, adierazi zuenez, «Mago baten metodoek adi-adi dauden ikus-entzuleek ezer ez sumatzea lortu behar duen bezalaxe lortu behar du espioitza-lanean ari den inteligentziako agente batek gertuko zaintzatik ihes egitea eta inor ohartu gabe pasaraztea mezuak eta materiala».

Gure iritzian, magiaren eta inteligentziaren arteko harremanaren gakoa da ikusleek nola edo hala desbideratuak izan nahi dutela; ez dute trukoa deskubritu nahi izaten. Azken urte hauetan egin dugun ikerketa historiko eta politikoak pentsarazi digu historiako hutsune edo zuloetako batzuk jendeak ikusi nahi ez izatearen ondorio direla halaber; onarpen halako bat, lekuko baliotsuak izan zitezkeen artean ere hedatu ohi dena batzuetan. Gustuko dugu pentsatzea *La démocratie est illusion* lana osatzen duten letrek, oraindik ere hain hedatuta dagoen tresna magiko sinple hori (ispilua) erabiliz, beste dimentsio batera sartzen garela iradoki dezaketela, beste gune fisiko batera edo, beharbada, beste denbora batera, non iraganeko gertakizunak beste forma batzuetan berragertu daitezkeen. San Telmo museoan ikusgai dagoen beste obra *Untitled View* da (2015), eta obra handiago baten parte da: koloreztatutako ke manipulatuari eginiko argazkiak, ispiluetan inprimaturik. *Untitled Views* obrarako, estudioan zenbait «ke» bonba leherrarazi eta nahasi genituen, zeru koloreztatu eta artifizial baten konposizio

bat lortzeko, inspirazioa lehen iruditeria zinematografiko eta efektu berezien maisuengan bilaturik (Georges Méliès), baita vedutismoaren tradizioari lotutako artisten koadroetako zeru hodeitsu eta dramatikoetan (Canalettorenetan, esate baterako).

Obraren gainazal keztatuak ikusleari bere burua kolorean eta ispiluko zenbait aldetan ispilaturik ikusteko aukera emango dio, efektu misteriotsu eta itxuragabe batez. Izenburua (*Untitled Views*) aukeratzekoan, aintzat hartu zen ispiluak, inprimaturiko gainazal gisa, aldaketa etengabe eta funtsezkoa sorrarazten duela espazioan, egunean zeharreko argiztapenaren aldaketaren, espazioarekiko elkarreraginaren eta ikusleen presentziak sorrarazten duen paisaia artifizialaren ondorioz.

Ikus daitekeenez, ikerketa historiko eta soziologikoki batetik abiatzen gara, existitzen diren irudien alegiazko artxibo bat erabiliz, obra-ziklo berri bat ekoizten hasteko. Askotan, hizkuntza eta antzezpena erabiltzen ditugu gure ikuspuntu kritiko eta bikoitza gauzatzeko. Hizkuntza modu situazionista batean erabiltzen da, jorratzen ari garen azterlanen edo obren arloari dagokion ohiko esanahia iraultzeko asmoz. Gure ibilbidearen hasiera-hasieratik, modu sarkastiko, ironiko eta anbiguo batez erabili izan dugu hizkuntza, praktika politiko eta kritiko gisa.

Bikote artistiko moduan lanean hasi ginenean, 2002. urtean, bi buru-beroki koloretsu trikotatzeko eskatu genion Eleonoraren amonari (goldie chiari, 2002), arte-munduari aurpegi emateko eta izen ugariko artista talde gisa aurkezteko geure burua. Jendaurrera agertzeko modu hura, gure izenak brodatuak zituzten buru-beroki koloretsu haiek jantzirik, estereotipo artistikoei eta nortasun politikoari barre egiteko modu bat izan zen, baita gure goldiechiari begirada maskaratua adierazteko ere. Ilaria Bonaccossaren hitzekin bat egiten genuen horrela: «Aktibistek alter ego ironikoak bere egiteak, alde batetik, 70eko praktika feministei egiten zien erreferentzia, baina,aldi berean, protestari eta haren arrakastari loturiko indarkeriari barre egiten zion».

Urte berean, gure *Bu colics* zikloari hasiera eman genion. 2002 eta 2007 bitarteko argazki andana batek eta instalazio batek osatu zuten *Bu colics*. *Bu colic* (*Bu koliko*) hitz-jokoa termino auliko eta poetiko baten eta gaitz fisiko bat aditzera ematen duen beste baten arteko nahasketa txundigarriaz baliatzen da. *Colic* (*koliko*) hitzak gaitz fisiko bat adierazten du, baina badu kultur esanahi bat ere: mendeetan zehar, emakumeak izaki irrazional, ezegonkor eta emozional gisa deskribatu izan dira, haien ezaugarri fisiko eta kategoria naturalen ondorioz. Inpresionisten konposizio idilikoetako irudiak, kutsadurarik gabeko naturakoak, atze-hondo eszenografikoak bihurtzen dira guretzat, hala nola *Bastarde* obran, zeinean Eleonora eta biok elkarrengana hurbiltzen garen korrika, lurrean lore moztu berriez idatzitako BASTARDE idazki baten atzean. Irudikapen femenino idealista horrek berekin dakarren zirkuitulaburra irudikatu nahi genuen berriro ere hemen, hizkuntza eta biribilkatu daitekeen material bat (loreak) erabiliz.

2004an, *Welcome* izeneko instalazioa eraiki genuen. Gure ikuspuntutik, hobeto irudikatzen du honek gure lan egiteko modua. *Welcome* 2002. urtean bururatu

zitzagun, Israel Zisjordaniako hesia eraikitzen hasi zenean. *Welcome* hitza eraiki genuen zementuz, halako moduz non soilik airetiko bista batetik deszifra zitekeen mezua (ikusleak eskailera batera igota irakur zezakeen); eskulturara fisikoki hurbiltzen zen ikusleak, ordea, horma bertikalen segida kriptiko batekin topo egiten zuen, eta horma haien gainaldean kristal puska hautsiak ikusten zituen, pasatzea eragozten zutenak. Horrek guztiak, deserosotasun eta inposaturiko zaintza sentazio fisiko bat sorrarazten zuen.

Genealogie di damnatio memoriae obra sailarekin, idazketa zuhaitz bizietan edo mahai-zapi batean grabaturiko kronologia historiko bihurtzen da. 2009tik 2013ra lan egin genuen *Genealogie* obran. Zuhaitz batzuek osatzen dute obra: zuhaitzetan idazkiak grabatu dira, baina bizirik daude zuhaitzok, eta beraz, garaian garaiko aldaketak jasaten dituzte eta zuhaitzen ohiko hazkundera eta bizitza dute. Etengabeko bilakaeran eta aldaketan den historiarekiko lotura iradokitzen da horrela. Lotura hori da jorratu nahi duguna, eta horrek, ohartuko zinetenez, obrekin harremanetan jartzen den jendearekin konexio motaren bat garatzea dakar, eta, ondorioz, pixkanakako ezagutarazte bat.

LA DEMOCRAZIA È ILLUSIONE

Goldschmied & Chiari

Para las «Constelaciones Gaur», a cargo de Fernando Golvano, exponemos dos trabajos recientes: *Untitled Views* (2015), una impresión digital en espejo y cristal, y *La democrazia è illusione* (2014), una inscripción espejo de grandes letras reflectantes de tipografía casi gótica. *La democrazia è illusione* ahonda en la relación que, a nuestro modo de ver, existe entre las prácticas empleadas por los ilusionistas y por los servicios secretos al reproducir una realidad ficticia. Este es el tema que hemos desarrollado en los últimos años mediante la investigación histórica e iconográfica. Lo que nos interesa es la forma en la que el mago, utilizando sus destrezas, dirige la mirada de los espectadores hacia unos elementos mientras esconde otros. Presentando el truco de forma realista, engaña al público y lo vuelve ciego al escenario, provocándole una sensación de asombro y fascinación infantil.

Lo que más nos influyó durante la realización del proyecto fue «la colaboración real entre magos profesionales y los servicios de inteligencia en operaciones militares importantes». Un ejemplo de ello fue el ilusionista Jasper Maskelyne, que sirvió en la sección MI16 del Directorio de Inteligencia Militar británico durante la Segunda Guerra Mundial. Este inventó técnicas de camuflaje y disfraz que permitieron a los aliados frenar una serie de acciones militares alemanas en el norte de África. Con la ayuda de un juego de luces y un artefacto cegador, Maskelyne hizo desaparecer el Canal de Suez de la vista de los bombarderos alemanes y camufló miles de camiones que transportaban tanques. Otro ejemplo de colaboración es la que existió entre el mago John Mulholland y la CIA. Este ilusionista escribió el ensayo secreto *CIA, Manual of Trickery and Deception* (1950), un manual de magia que ayudaba a los agentes de la CIA a descifrar ciertos comportamientos y proponía técnicas concretas para esconderse y para ocultar documentos. Como declaró el exdirector de la CIA John McLaughlin, «al igual que los métodos de los magos deben evitar ser descubiertos ante un público cercano y atento, los oficiales de inteligencia, al realizar tareas de espionaje, tienen que burlar una vigilancia estrecha y pasar mensajes y material sin ser descubiertos».

En nuestra opinión, la relación entre la magia y la inteligencia reside en el hecho de que, de alguna manera, el público quiere que su atención sea dirigida a otro lugar, se niega a descubrir el truco. La investigación histórica y política que hemos desarrollado en los últimos años nos ha llevado a pensar que algunas de las brechas o «agujeros» de la historia son resultado también del deseo de no ver de la gente, una especie de aceptación que a veces parece propagarse incluso entre quienes podrían haber sido testigos útiles. Nos gusta pensar que las letras que componen el trabajo *La democrazia è illusione*, mediante el uso de una de las herramientas de la magia más sencillas pero, aun así, generalizadas, como es el espejo, son capaces de evocar la entrada a otra dimensión, a otro espacio físico y, quizás, a otro tiempo, en el que los sucesos del pasado resurgen en otras formas.

El otro trabajo expuesto en el Museo San Telmo es *Untitled Views* (2015), que engloba un nuevo grupo de obras: fotografías de humo escénico de colores impresas en espejo. Con *Untitled Views* experimentamos lanzando en el estudio diferentes bombas de «humo» mezcladas entre sí para crear una composición de un cielo

coloreado artificial que se inspira en el imaginario de la cinematografía temprana y en los primeros maestros de los efectos especiales: en Georges Méliès y en los impresionantes cielos encapotados presentes en el trabajo de artistas asociados con el vedutismo, tales como Canaletto.

La superficie ahumada de la obra permite al espectador reflejarse en el color y en algunas partes del espejo, lo que produce un efecto misterioso y retorcido. El título *Untitled Views* procede de la idea de que el espejo como superficie impresa provoca un cambio continuado y vital en el espacio causado por las diferentes condiciones de iluminación que se dan a lo largo del día, por la interacción con el espacio y por la presencia del público, lo que crea un paisaje artificial.

Como se puede ver, nuestra labor parte de una investigación histórica y sociológica que se sirve de un archivo imaginario de imágenes existentes que dan comienzo a la producción de un nuevo ciclo de trabajos. A menudo utilizamos el lenguaje y la representación para encarnar nuestro punto de vista crítico y dual. Empleamos la lengua de forma situacionista con el objetivo de darle la vuelta al sentido común asociado al campo de estudio o al trabajo al que nos enfrentamos. Desde el principio de nuestra carrera profesional hemos utilizado el lenguaje de forma sarcástica, irónica y ambigua como forma de hacer política y crítica.

Cuando empezamos a trabajar como dúo artístico en 2002, le pedimos a la abuela de Eleonora que tejiera dos pasamontañas coloridos, *goldie chiari* (2002), para encarar el mundo del arte y para presentarnos como un grupo de artistas de múltiples nombres. Presentarnos encapuchadas con nuestros coloridos pasamontañas, que llevaban nuestros nombres cosidos, era una forma de reírnos de la estereotipada identidad artística y política y de encarnar nuestra mirada encapuchada goldiechiari. En palabras de Ilaria Bonacossa: «La introducción de *alter ego* irónicos de activistas hacía referencia, de una manera, a las prácticas feministas de los 70, si bien al mismo tiempo parecía burlarse de la violencia asociada con la protesta y su éxito».

Ese mismo año comenzamos nuestro ciclo *Bu Colics*, una serie de fotografías y una instalación realizadas entre 2002 y 2007. El juego de palabras «bu colic» incide en la desconcertante unión de un término áulico y poético con otro que significa *malestar físico*. «Colic» se refiere a un trastorno físico pero también encierra un significado cultural: durante siglos se ha descrito a las mujeres como criaturas irracionales, inestables y sentimentales simplemente en base a sus características físicas y categorías naturales. Las imágenes de una naturaleza impoluta extraídas de las idílicas composiciones de los impresionistas se convierten en telones de fondo escenográficos, como en *Bastarde*, obra en la que Eleonora y yo corríamos la una hacia la otra en un campo verde con una gran inscripción hecha con flores frescas en el fondo, en la que se lee BASTARDE. Una vez más, tratábamos de representar el cortocircuito de esta representación femenina idealista utilizando el lenguaje y un material enrevesado como las flores.

En 2004 construimos *Welcome*, la instalación que, desde nuestro punto de vista, mejor refleja nuestra forma de trabajar. Esta obra fue concebida en 2002, durante la

HISTORIA, IDAZLE BATEN ESKULIBURUA

latxe Jaio + Klaas von Gorkum

construcción de la llamada «barrera de separación», el sistema de vallas construido por Israel en Cisjordania. La palabra «welcome» se reprodujo en cemento de forma que solo una vista área (ofrecida al espectador mediante la posibilidad de trepar por una escalera) permitiera descifrar el mensaje, mientras que quienquiera que se acercara a la escultura físicamente se encontrara con una barricada compuesta de una sucesión críptica de paredes verticales coronadas por fragmentos de cristal rotos que le obstruyeran el paso creando una sensación física de desazón y vigilancia impuesta.

La inscripción se convierte en una cronología histórica tallada en árboles vivos o en un mantel con la serie de trabajos *Genealogie di damnatio memoriae*, en la que trabajamos de 2009 a 2013. Las genealogías consisten en árboles en los que se ha tallado pero que están vivos, por lo que siguen experimentando los cambios de estación y el normal crecimiento y vida de los árboles, lo que propone una relación con la historia en evolución y cambio constantes. Es esta relación lo que abordamos, la cual conlleva, como se puede apreciar, el desarrollo de un cierto tipo de conexión con la gente que entra en contacto con las piezas, lo que supone, de hecho, un descubrimiento gradual.

«Denok dakigu jadanik nor garen, [...] baita iragana, oraina eta etorkizuna ditugula ere».
Manifiesto del Grupo Gaur, 1966

Duela berrogeita hamar urte, euskal artista talde batek hitz horiek idatzi zituen bere manifestuan, historian zegokien lekua aldarrikatzeko. Atzera begira, egia ezaguna edo, are, pernandokeria hutsa ematen dute hitzok. Idatzi ziren garaian, ordea, artean ez zen existitzen Gaur taldea, eta horrek frogatzen du idazteak ez duela historia deskribatzeko soilik balio: historia sortzeko ahalmena ere badu.

Historiaren eta idazketaren arteko korrelazioaren eta *statu quo*a apurtzeko eta etorkizuna birbideratzeko ahalmen horren inplikazioak guztiz ulertzeko, idazketaren beraren jatorria aintzat hartu beharko genuke lehenik. Horretarako, «Idazmenari buruzko irakaspena» baliatuko dugu, Lévi-Strauss antropologo frantsesaren memorietako kapitulu bat.

«Idazmenari buruzko irakaspena» antropologoak nambikwaren artean bizi izandakoen kontakizuna da. Nambikwarak indigenen tribu bat dira, haren hitzetan baldintza «prehistorikoetan» bizi zirenak Amazonian. Lévi-Straussek letragabeen tribu horretako kideen artean arkatzak eta papera banatu zituenean, ez zuten jakin tresna haiek nola erabili. Handik pixka batera, ordea, nambikwarak orriak betetzen hasi ziren, bata bestearen atzetik, uhin itxurako lerro horizontalekin, haien artera iritsia zen gizon zuriaren jokoera imitatuz. Gehienek ez zuten luze iraun jardun horretan, buruzagiak izan ezik. Adimen handiko gizona zen hura. Idazteak zertarako balio duen ulertu zuen bakarra izan zen, antza, eta koaderno bat eskatu zuen beretzat.

Lévi-Straussek ez zion garrantzi handirik eman jokabide horri, handik gutxira izandako gertakari batera arte. Tribuko gizonak oihanean barrena lagundu zioten antropologoari, hark ekarritako opari kargamentua hartuta, inguruko tribuen bilkura batera, opariak trukatzeko zeremonia egitera. Denak bildutakoan, buruzagiak uhin itxurako lerroz betetako paper-orri bat atera zuen. Handik irakurtzen ari zen plantak eginez, hartzaile bakoitzak jasotzen zituen oparien izenak zerrendatzen hasi zen. Bi ordutik gora iraun zuen itxurakeriak, eta argi geratu zen buruzagia zeremoniaren kargu egiten zela. Eta ondo demostraturik geratu zen aliantza egina zuela gizon zuriarekin eta esku hartzen zuela haren sekretuetan, haren maila berean.

Gertakariari esker, idazmenak gizartean duen funtzioari buruzko bere iritziak birpentsatu zituen antropologoak. Bere praktika aztertuta, idazmena oroimen artifizial gisako bat zela pentsatzen ohitua zen. Behin gizarte batek idazten dakienean, ezagutzak metatzeko gai da, esperientzia pertsonalaren mugetatik harago. Horrek – hala uste zuen berak– gizarte horren jatorria sakonago ulertzea ekarriko zuen, eta ondorioz haren etorkizuna nolakoa izango zen irudikatzen lagunduko zuen.

Baina antropologoak nambikwaren artean behatutakoaren ondorioz, idazketa nagusiki jarduera intelektuala dela dioen ideia koloka jarri zen. Izan ere, bazirudien buruzagiak, idatzi zuena irakurtzeko gai ez bazen ere, idazmenaren funtzio soziala funtsean zer den ulertu ahal izan zuela intuizioz. Ulertzeko tresna gisa ez, besteen aurrean bere prestigioa eta aginpidea areagotzeko erabili zuen idazketa.

Atzera begira, Lévi-Straussek onartu behar izan zuen gizateriaren eboluzioari begira dakigun ezerk ez duela aldeztzen idazmena aurrerabidearen motorra delako ideia. Neolitoan, izan ere, gizateriak aurrerapen sakonak egin zituen idazmenaren laguntzarik gabe; eta idazmena, azkenik agertu zenean, ez zen gai izan zibilizazio osoak geldialditik eta gainbeheratik salbatzeko. Korrelazio bakarra egin ahal izan zuen idazmena agertzearen eta nolabaiteko garapen sozial baten artean: lukurreria agertzea eta gizabanakoak kasten edo klaseen hierarkia batean banatzea.

Mailegu-hartzaileen eta -emaileen arteko kontuak jasotzeko sortua, idazmena betidanik egon da boterearen zerbitzura. Lévi-Straussek iradokitzen duenez, asmo desinteresatueterako erabiltzea, hala nola zientziarako edo arteetarako, bigarren mailako ondorio bat da, eta beharbada bere funtzio nagusia sendotzeko, zuritzeko edo disimulatze modu bat baino ez da.

Gaur taldearen manifestua erreferentzia-esparru soziologiko horretatik berraztertuta, erraz ohartuko gara haien lehen adierazmoldea, nambikwaren buruzagiaren «uhin itxurako lerroak» bezala, aginpide eta kontrol-ideietan ardazten dela. Euskal artistak fronte kultural batean batzeko eta mobilizatzeo dei bat da, artistak «adimen eta borondate banaezin baten diziplinara» atxikitzea deitzen dituen.

Testu honen izaera militantea artista horiek beren aztarna utzi zuten egoera politiko zapaltzaileari emandako erantzun egokia izan zen ziur aski. Baina abangoardia historikoen erretorika ezagun baten kopia leiala ere bada, anibalentzia bat lantzen baitu aurrera egiten duen fronte baten eta iraganarekin eteten duen ideien artean. Hau da, aipatzen duen «pizkunde espirituala» espantsionista bezain berritzailea da, eta berritasunaren eta originaltasunaren mozorroa janzten dio funtsean bereganatze-, birziklatze- eta usurpatze-dinamika bat denari.

Gaur taldeak «hemen» eta «orain» kontzeptuekin erabat identifikatu zelako lortu zuen bere burua historiaren orrialdeetan kokatzea. Baina orainaldiko haien aldarrikapenak etorkizunerako aurrekari bat ere ezarri zuen, kaltegarria, azken batean. Izan ere, abangoardiaren espiritu iraultzailea iraunaraziko bada, behin eta berriro berritatu behar dute orainaldian aldarrikapen fresko eta, ondorioz, legitimoago bat duten horiek. Denborak aurrera egin ahala, genealogia horren barruan arrakasta lortzen duen belaunaldi artistiko bakoitzaren «berritasuna» esanahiz gero eta hustuagoa eta nostalgik gero eta kolonizatuagoa izaten da. Eta, egoera horretan, aita eta ama ohoratzeko agindua eta haiek hiltzekoa bereizezin bihurtzen dira.

Nambikwaren buruzagiak bere jendearen gainean zuen kontrolak ere ez du iraun denboraren joanean. Haren jarraitzaileak ohartu bide ziren idazmena, haien kulturara iristearekin batera, faltzakeriarantz lerratzen zela. Tribuarekin hautsiz eta oihanean barrurago eginez erantzun zuten, gizon zuriaren eraginetik urrun, eta atsedent-tarte bat eskaini zioten, horrela, beren buruari, historiaren indar saihetsezinak iritsi eta haien mundua irentsi baino lehen.

Rousseauren natura-egoerara itzultze hori ez da aukera bat guretzat orain, Derridaren aldarria aintzat hartzen badugu: «Il n'y a pas de hors-texte», hots, «Ez dago kanpo-testurik». Horrek zer esan nahi du, ezin diogula historiari ihes egin? Harrapatuta ote

gaude betiko geure buruarentzat idatzi ditugun kontakizun teleologikoen barruan? Esanahia zabuka dabil, pendulu bat bezala, giza pentsamendua osatzen duten aurkakotasunen gainean. Derridak «Idazmenari buruzko irakaspena»z egin zuen dekonstrukzioan, zera argudiatu zuen: Lévi-Straussek esklabotasun deitu zuen hura zilegitasun osoz dei zitekeela, era berean, liberazio. Oszilazioa esanahietako baten gainean gelditzen denean soilik izozten edo finkatzen da ideologia jakin batean. Idazmena, beraz, ezin da boterearen agintezko eragiketarekin historikoki izan duen konplizitatera murriztu. Idazmenaren helburua kontrakoa ere izan daiteke: hizkuntzan gertatzen den esanahiaren bortxazko finkatzeari aurre egitea.

Egokia da, beraz, testu hau hasi dugun bezala bukatzea: historiaren deskribapen hutsa izatea onartzen ez duen aipu batekin. Borgesen ipuin bat baliatuko dugu; hain zuzen ere, behin betiko testuaren kontzeptua erlijioari edo unadurari soilik dagokiola esan zuen egilearen testu bat. 1939an, literatur kritika baten tankerako ipuin bat idatzi zuen, XX. mendeko idazle frantses bati buruzkoa, zeinaren literatur lorpenetako bat *Don Kixote* berridazteko ahalegina baitzen. Ez transkripzio mekaniko edo kopia gisa, baizik eta bete-beteko testu bat, bat egiten duena, hitzez hitz eta lerroz lerro, Miguel de Cervantesenarekin:

«Errebelazio halako bat da Menard-en *Don Kixote* eta Cervantesena parez pare jartzea. Cervantesek, esate baterako, honela idatzi zuen (*Don Kixote*, lehen parte, bederatzigarren kapitulua):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

XVII. mendean idatzirik, Cervantes *ingenio lego* hark idatzirik, enumerazio hori historiaren halako laudorio erretoriko bat besterik ez da. Menardek, aldiz, honela dio:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Historia, egiaen «ama»; harrigarria da ideia. Menardek, William James-en garaikide batek, ez du definitzen historia errealtatearen ikerketatzat, haren sorburutzat baizik. Harentzat, egia historikoa, ez da gertatu zena; gertatu zela deritzoguna da»¹.

¹ Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Obras Completas II*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, 37-38. Orr.

LA HISTORIA, MANUAL DEL ESCRITOR

latxe Jaio + Klaas von Gorkum

«Ya sabemos quiénes somos, [...] y que tenemos un pasado, un presente y un futuro».

Manifiesto del Grupo Gaur, 1966

Hace cincuenta años el grupo Gaur escribió estas palabras en su manifiesto para reivindicar su lugar en la historia. Al echar la vista atrás dichas palabras parecen obvias pero en el momento en el que se escribieron el grupo ni siquiera existía todavía, lo que demuestra que la escritura no solo describe la historia, sino que también tiene el poder de crearla.

Para entender plenamente las implicaciones de esta correlación entre historia y escritura, de este poder de interrumpir el *statu quo* y realinear el futuro, es necesario en primer lugar considerar el origen de la escritura misma. Para ello nos referiremos a «Lección de escritura», un capítulo de las memorias del antropólogo francés Lévi-Strauss.

«Lección de escritura» es una historia que recoge las experiencias del antropólogo con los Nambikwara, una tribu india que vivía en lo profundo del Amazonas en condiciones «prehistóricas», según consideraba Lévi-Strauss. Cuando este repartió papel y lápices entre los miembros de esta tribu analfabeta, estos todavía no sabían cómo utilizar tales objetos. Aun así, al cabo del tiempo, los Nambikwara empezaron a rellenar las páginas de líneas onduladas imitando a los antropólogos. La mayoría abandonó pronto la actividad, a excepción del jefe, un hombre de extraordinaria inteligencia, que pidió tener un cuaderno propio. Debíó de ser el único en comprender para qué servía la escritura.

Lévi-Strauss no le dio especial importancia al hecho hasta un suceso que tuvo lugar algún tiempo después. Los hombres de la tribu habían escoltado al antropólogo y su cargamento hasta una gran reunión de tribus vecinas en las profundidades del bosque. En la reunión iba a tener lugar una ceremonia de intercambio de obsequios. Cuando se reunieron todos, el jefe extrajo de repente una hoja de papel cubierta de líneas onduladas de la que fingió leer qué regalo le correspondía a cada cual. La comedia se prolongó durante más de dos horas en las que el jefe tomó el control efectivo de la ceremonia y manifestó su alianza con el hombre blanco compartiendo sus secretos como un igual.

Este episodio hizo que el antropólogo se replanteara lo que creía saber sobre la función de la escritura en la sociedad. De acuerdo con el uso que él mismo le daba, la consideraba una especie de memoria artificial. Una vez que una sociedad aprende a escribir es capaz de acumular un conocimiento que va más allá de los límites de la experiencia personal. Esto, presumía él, daría lugar a una mejor comprensión de sus orígenes y ayudaría a formar una idea consecutiva de cómo podría ser su futuro. Pero lo observado entre los Nambikwara le hizo replantearse la idea de que la escritura es ante todo una actividad intelectual. Parecía que el jefe, a pesar de su incapacidad de leer lo que había escrito, había logrado comprender de forma intuitiva cuál es en esencia la función sociológica de la escritura. Más que como una herramienta para la comprensión, la había utilizado para aumentar su prestigio y autoridad ante los otros.

Al mirar atrás, Lévi-Strauss tuvo que reconocer que nada de lo que sabemos acerca de la evolución de la humanidad respalda la idea de que la escritura sea el motor del progreso. En el Neolítico, el ser humano había hecho grandes avances sin su ayuda y cuando ya existía, la escritura fue incapaz de salvar a las civilizaciones del estancamiento y el declive. La única correlación que pudo establecer entre su aparición y algún tipo de desarrollo social fue con la usura y la distribución de los individuos en jerarquías de castas o clases.

Nacida para controlar las cuentas pendientes entre prestamistas y prestatarios, la escritura siempre ha estado al servicio del poder. Su uso para fines desinteresados tales como la ciencia o el arte, sugiere Lévi-Strauss, es por tanto un mero resultado secundario de este invento, lo que a su vez podría no ser más que una forma de reforzar, justificar o disimular su función primaria.

Al reinterpretar el manifiesto del Grupo Gaur desde este marco de referencia sociológico, es inevitable detectar cómo su forma de expresión primaria, al igual que las «líneas onduladas» del jefe de los Nambikwara, se centra en ideas de autoridad y control. Es un llamamiento que pretende movilizar a todos los artistas vascos para que se unan a un frente cultural, que los insta a adherirse a la «disciplina de una inteligencia indivisible, una voluntad indivisible».

El carácter militante del texto pudo haber sido una respuesta adecuada a las opresivas circunstancias políticas bajo las que estos artistas se veían obligados a dejar su huella. Pero también es una fiel reproducción de una retórica familiar de las vanguardias históricas que cultiva una ambivalencia entre la idea de un frente que avanza y una ruptura necesaria con el pasado. Esto es, el «renacimiento espiritual» del que habla es expansionista e innovador a partes iguales y se disfraza de novedoso y original, lo que en esencia es una dinámica de apropiación, reciclaje y usurpación.

El Grupo Gaur consiguió inscribirse en la historia identificándose de forma radical con el aquí y el ahora. Pero su reivindicación del presente sentó también un precedente para el futuro que a la larga es contraproducente. El espíritu revolucionario de la vanguardia solo puede conservarse si es renovado una y otra vez por quienes tienen una relación más actualizada y por lo tanto más legítima con el presente. A medida que pasa el tiempo la «novedad» de cada generación artística sucesiva de esta genealogía se va vaciando de significado y va siendo colonizada por la nostalgia, condición bajo la que el imperativo de honrar a los padres se vuelve indistinguible del imperativo de matarlos.

El poder del jefe de los Nambikwara sobre su propio pueblo tampoco sobrevivió al paso del tiempo. Sus seguidores debieron de percibir que la escritura, al ser introducida en su cultura, se había puesto del lado de la falsedad. Como consecuencia, la tribu se disolvió y sus miembros se asentaron en un lugar más profundo de la selva, lejos de la influencia del hombre blanco, lo que les proporcionaría un respiro antes de que las inevitables fuerzas de la historia llegaran y arrasaran su mundo. Tal regresión al estado de naturaleza de Rousseau no es algo que podamos

PASTORALAK ZEREMONIA

Eugenio Ortiz

plantearnos hoy en día, pues si tenemos en cuenta la afirmación de Derrida, para empezar, «*Il n'y a pas de hors-texte*», «no hay fuera-del-texto». ¿Significa esto que tampoco es posible escapar de la historia? ¿Estamos atrapados para siempre dentro de las narrativas teleológicas que hemos escrito nosotros mismos?

El sentido oscila como un péndulo entre las oposiciones que conforman el pensamiento humano. En su deconstrucción de «Lección de escritura», Derrida argumenta que lo que Lévi-Strauss llamó esclavización podría denominarse liberación con la misma legitimidad. Solo en el momento en que la oscilación se detiene en un sentido se cristaliza en una determinada ideología. Por lo tanto la escritura no puede reducirse a su complicidad histórica con el ejercicio autoritario del poder. Su finalidad puede ser perfectamente la contraria: resistir ante la sujeción violenta del sentido en el lenguaje.

Por ello no podemos sino concluir el presente texto de la misma manera en que lo hemos abierto: con una cita que no se resigna a ser una mera descripción de la historia. La extraeremos de un relato de Borges, el escritor que declaró que el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio. En 1939 escribió una crítica de un autor francés ficticio del siglo XX. Entre los logros literarios del escritor inventado se encuentra un intento de reescribir el *Quijote*, no como una transcripción o copia mecánica, sino como un texto de derecho propio que simplemente resulta coincidir palabra por palabra y línea por línea con el de Miguel de Cervantes:

«Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

[...] la verdad cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. Menard, en cambio, escribe:

[...] la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

La historia, madre de la verdad: la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió» .

¹ Jorge Luis Borges, «Pierre Menard, autor del Quijote», *Obras Completas II*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1992, 37-38. Orr.

Misterioak ez du enigma edo mistizismoa esan nahi. Mistizismoa Mallarmék egindako eta Godardek esplizituki berrartutako kategoria estetiko da.

Jacques Rancière

Publizitateak erantzunak eskaintzen dizkigu, eta arteak zalantzan jartzen du. Artearen ikerketa horren aurrean, batzuetan, erantzuna «errefusa» da. El poema rechazado de Mallarmé izena eman nion Jorge Oteizari eskainitako Pastoralak (2008) eratzen duten elementuetako bati. Puvis de Chavannes margolari ospetsuak bere omenean Mallarmék idatzitako poemaren «errefusaren» pasadizotik jaso. Gugandik gertuago eta merkatuak bere olerki-liburuaren aurrean erakutsitako errefusa «produktiboa» egin nahian, Marcel Broodthaers dugu. Bere jarrera erradikalean, poetak onartu gabeko bere liburuak bildu eta diseinatu zituen fisikotasun berrian. Beraiekin sartu zen eszenatoki berrian, beste espazio bateko areto zurietan eta geletan, oraingoan plastikoa, galeria hitzarekin, portzentaia hitzarekin, datekin, zerrendekin eta Museo hitza berridatziz.

Pastoralak, 2008: *Enpedokleren heriotza: H*

Puvis pastoralak: *Mallarméren errefusatutako poema*

Nico Kempis irakurtzen: (All tomorrow's transmissions)

«...Mallarmék “idaztearen keinu burugabeari” buruz hitz egiten duen testua. Isiltasunaren eta ezinezkoaren gaueko poetaren gaia argitzeko erabiltzen da. Baina esaldia bere testuinguruan irakurri behar da. Zertan datza «idaztearen keinu burugabe» hori? Mallarmék erantzuten du: “Dena oroipenekin birsortzea”. “Dena oroipenekin birsortzea” ospetsu egindako olerkiaren printzipioa da, baina baita publizitatearen diseinuarena eta eskematismoarena ere. Mallarméren ustez, lan poetikoa sinplifikazio-lana da. Ingeniariek bezala, funtsezko formen alfabetoarekin amesten du, naturaren eta gizarte-munduaren ohiko formen arabera. Oroipen horiek, laburtutako formen sorkuntza horiek gizakia bere etxean dagoen egoitza eraikitze eskakizunari erantzuten diote. Kezka horrek zerikusia du Behrensen arabera estilo-kontzeptua adierazten duen existentziaren formaren eta edukiaren unitate horrekin. Mallarméren mundua mota horiek, funtsezko forma horiek irudikatzen dituzten gailuen mundua da. Gailuen mundu horrek giza egoitza sagaratu, bakoitza dagoen lekuan dagoela egiaztatu behar du. Izan ere, Mallarmék idazten duen garaian, ziurtasun hori zalantzan dago».

J. Rancière, *El destino de las imágenes*.

Syberberg pastoralan, 1997

Hans Jüergen Syberbergi eskainia: purpura kolorea eta Lezama Limaren hitzak dituen pantaila beltza: «Eta denbora mobilizatzen ez zen bitartean, zaldunek lo zamalkatzen zuten, amaiera baten nahia, batere ikusgarria ez zen hondamendi isilaren nahia, armiarmaren belarrietan ibiltzen ziren, aieririk gabeko leizean meza emateko moduan ubelduta». Funtsezko artista «errefusaren» eta obeditzearen bidegurutzeetan. Sontag ondoko artista, Hitler: ein Film aus Deutschland lana zinemaren historiako funtsezko film bezala baloratu zuen lehena. Documenta VIIin,

bere Parsifal lanaren tramoia osoa sakabanatu zuen Museoaren leizeetan... Airerik gabeko leizea.

Nire omenaldian, lakratutako marmola duten bi kutxa txiki, Pelikan Pasolini, zetozen Syberbergi buruzko lanarekin, eman zutenean.

Egun, Alain Badiouk Syberberg birkokatzen du eta bere *Cinco lecciones sobre Wagner* (2013) lanean argitzen du. Syberbergen *Parsifal* filma «Wagneren proiektu handiari» buruzko Badiouren ikerketan eta Mallarméren «Proiektu Handia» den paraleloan aipatzen da. Jakina, Mallarmék ezin zuen Wagneren proiektuan sinetsi. Syberbergen inguruan lan egin duen egungo beste egile bat Slavoj Žižek da, eta honako hau dio: «Syberbergekin arrazoi osoa du Wagneren tropoen benetako esanahia argitzen saiatzen diren irakurketa historizistak ukatzerakoan. (...) Grialaren ermandadea erdeinatu ordez, gizonezkoen komunitate elitista eta homoerotiko gisa, ez al da askoz produktiboagoa eta larriagoa bertan kolektibitate iraultzaile eta ospatriarkal berriaren inguruneak bereiztea?».

Habitación para Antoine Thomson d'Abbadie, 1987

San Telmo Museoan erakutsia, 1987ko *Gipuzkoako 9 margolari* erakusketan, eta Antoine d'Abbadie eta bere «ez ikusi ez ikasi» esaldiari eskainia. Jakintsuak marmol beltzeko kuboan grabatu zuen esaera hori, esperimentu zientifikoaren ondorio gisa. Aita Donostiri «avant la lettre» egindako monumentu antzekoa den lan honi buruz jakinda, Jorge Oteizak Irungo nazioarteko Santiago zubiaren erdian kokatutako mugarriaren egile zela aitortu zuen. Garai hartan, harria etzanda zegoen, FRANCE hitza grabatuta zuela. Eskultoreak esandakoaren arabera, René Petit ingeniariaren enkargua izan zen.

«Karabanak irten ziren. Eta Splendide Hotela izotzaren eta gau polarraren kaosean eraiki zuten» idatzi zuen Rimbaudek, Antoine d'Abbadiek egindako Abisiniako mapa kartografikoak kontsultatzen zituen bitartean.

«Literaturaren iheslaria naiz»

Dominique González-Foerster bere *Splendide Hotel* lanari buruz hitz egiten.

THELEME(N)

«Jona andie, guassa goussy hetan be harda...»

2014an *THELEME(N)* lana aurkeztu nuen Musée de Guétharyn, literaturaren historian, liburu batean lehen aldiz inprimatutako euskarazko esaldiaren omenez. Esaldi hori Rabelaisen *Gargantuan* agertzen da, Zuberoako euskaran, dirudienez. Bitxia badirudi ere, «Le shintome» terminoa Lacanek atera zuen, Rabelaisen neologismoei buruzko Leo Spitzeren ikerketa batetik.

«Walsereentzat, idaztea urruntzea zen, bai eta hizkuntzaren eremuan esperimentatzea ere, hizkuntzan *galdutako, egun desagertutako eta, aurkituz gero, mundura itzultzea gozagarria izango zen bizitasuna* existitzeko itxaropenarekin». Baina Walserek ere esan zuen ezin zuela *bizitasun* hori aurkitu esanahiak aurkitu ohi zituzten egituretan.

E. Vila-Matas. *Marienbad eléctrico*, 2016

Bere artifizioekin, autoerrebelazioko lana hizkuntzaren bakardadean ibilbidea, metodoa aurkitzen duen gozamen fina den espiritu horren autoerrebelazioa da. Beste batzuegan eragiteko gai, eta shinthomearen bakardade soinuaren gisa izendatu litekeena. Jacques Lacanek esango lukeen bezala, nik gutxienez hala esaten dut.

Germán García, *La soledad sonora que resuena en otros*, 2013.

Ceremonia, 2015

«ERRITMOAK. Erritmoen ahalguztiduntasuna. Erritmoetan harrapatuta dagoenak soilik irauten du. Atzealdea formara plegatzea, eta zentzua erritmoetara».

Robert Bresson

«Arte modernoak berrikuntza formalaren mistika kontzentratu du erritmoaren ideian. Jarduera produktiboan kadentzia gaintzerakoan, erritmoa (organikoa edo biomekanikoa, baina baita lirikoa edo kosmikoa ere) iraganeko estilo handien moduko sintesi-gaitasun bera omen duen estilo modernoaren proiektuaren ordeko gisa ospatu da. Estiloak ez bezala, erritmoak banakako askatasunen aniztasun anarkikoa integratzea ahalbidetzen duen (...) erritmoa objektuaren finkapen espaziala eta irudia gauza bihurtzea gaintzen duen hizkuntzaren espazio baten baldintza da.

Coup de dés baten irakurketaren mugikortasunak lan modernoaren aspektu publikoa bereizten duen ezjakintasun- eta aldaera-printzipioa aldarrikatzen du. Mallarmék onartzen du harreman horrek «komunikazioaren» partaidetza duela, baina eransten du, arreta behartu edo neurritan egindako publikoa izan baino, lana «nahi duenari» zuzenduta dagoela.

Mitoen disoluzioa da, ikonografiaren eta adierazpen mitologikoaren osagarrien ebaluazioa, idazketaren eszenatokiari mugatutako ekintzaren funtsezko elementuen alde. Mitoen atrezzo guztia mahaiarengatik, paperezko orri zuriarengatik (poema eratzeko eta marrazteko «paper hutsaren» eredu), lumarengatik eta tintontziarengatik («bere tantarekin, iluntasunean, gauzaren bat izan dadilaren inguruan») ordezkatzeko da».

J-F Chevrier

Nire *Par Umbraviteko* elementuak sartu ditut *Ceremonian*. Lezama Limak bereziki maite du termino hori; horrek honako hau aldarrikatzen duen: «argia itzalean askatu eta ez alderantziz».

Francisco Jarautak gogoratzen digu: «Egia esaten du itzali egiten duenak» Paul Celanen inguruan, Mallarméri dagokionez. «Poesia ez da inposatzen, erakutsi egiten da» esango du, norabide paraleloetan dabilen historiari hartuko duen formen bidaia konplexua ezagututa. Horrek eragin suntsitzaileak ditu eta ia ez da objektibizazio desitxuratzailen arrastorik gelditzen; izan ere, idazketaren «erakusketara» pasatzen dira moztutako orrien bidez, eskaileretan bezala zintzilik, konpondu gabeko nortasun alderraiaren gainean grabitatzera kondentatuta ia beti. Horien zentzua eta egia euren benetako dimentsioan erakutsi behar dira; hau da, euren gertaeran).

«Aukera jadanik espero ez denean agertzen da; horretan datza 'gertaera'».

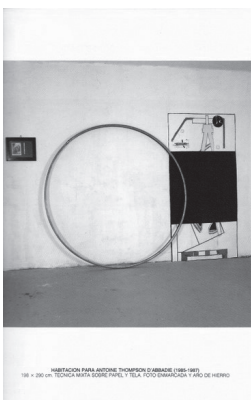
RITMO: ISOLATION CEREMONIA TUTTI FRUTTI ahotsa: Ian Curtis PAR NEW ORDER 2016



Pastoralak, 2008



Syberberg *pastoralan* (dcha)
Pelikan Pasolini, 1997 (izda)



Habitación para Antoine
d'Abbadie, 1987



THELEME(N), 2014

PASTORALAK CEREMONIA

Eugenio Ortiz

Misterio no quiere decir enigma o misticismo. Misterio es una categoría estética, elaborada por Mallarmé y explícitamente retomada por Godard.

J.Rancière

La publicidad nos ofrece respuestas y el arte cuestiona. A esa indagación del arte a veces, la respuesta es "rechazo". Titulé "El poema rechazado de Mallarmé" a uno de los elementos que conforman *Pastoralak* (2008) dedicada a Jorge Oteiza. Recogido de la anécdota del "rechazo" que, el gran pintor Puvis de Chavannes realizó al poema de Mallarmé escrito en su homenaje. Más cerca de nosotros y empeñándose en hacer "productivo" el rechazo de su libros de poemas por el mercado, tenemos a Marcel Broodthaers. En su radical actitud, el poeta, aglutinó y diseño en una nueva fisicidad sus libros no aceptados. Irrumpió con ellos en un nuevo escenario, las salas blancas y habitaciones de otro espacio, esta vez plástico, con la palabra galería, la palabra porcentaje, las fechas, los listados y reescribiendo la palabra Museo.

Pastoralak 2008: La muerte de Empédocles: H

Puvis *pastoral*: Poema rechazado de Mallarmé

Nico leyendo Kempis: (All tomorrow's transmissions)

«...el texto en el que Mallarmé habla del "gesto insensato de escribir". Se lo utiliza para ilustrar el tema del poeta nocturno del silencio y de lo imposible. Pero hay que leer la oración en su contexto. ¿En qué consiste éste "gesto insensato de escribir"? Mallarmé responde: "recrear todo con reminiscencias". "Recrear todo con reminiscencias" es el principio del poema quintaesenciado pero también es el del diseño y el esquematismo publicitario. Para Mallarmé el trabajo poético es un trabajo de simplificación. Como los ingenieros, sueña con un alfabeto de formas esenciales, en base a las formas ordinarias de la naturaleza y del mundo social. Estas reminiscencias, estas creaciones de formas abreviadas responden a la exigencia de construir una residencia en la que el hombre está en su casa. Esta preocupación entra en resonancia con esa unidad e la forma y el contenido de una existencia que apunta al concepto de estilo según Behrens. El mundo de Mallarmé es un mundo de artefactos que representan estos tipos, estas formas esenciales. Este mundo de artefactos debe consagrar la residencia humana, comprobar que uno está allí donde está. Porque en la época en la que escribe Mallarmé esta certeza está en duda».

J. Rancière, *El destino de las imágenes*.

Syberberg pastoralan, 1997

Dedicada a Hans Jürgen Syberberg: el color púrpura y una pantalla negra con palabras de Lezama Lima: «Y mientras el tiempo no se movilizaba, los jinetes cabalgaban dormidos, el deseo de un fin, de una silenciosa catástrofe, nada espectacular, soplaban en las orejas de la araña, amoratándola como para oficiar en una caverna sin aire». Artista clave en las encrucijadas del "rechazo" y el acatamiento. Artista post-Sontag, y que fue la primera que valoró su *Hitler: un film de Alemania* como primordial en la historia del cine. En *documenta VII* dispersó toda

la tramoya de su *Parsifal* en las cavernas del Museo... *la caverna sin aire*.

En mi homenaje, dos pequeñas cajas con mármol lacrado, *Pelikan Pasolini* acompañaban a la obra sobre Syberberg cuando fue exhibida.

Actualmente Alain Badiou, resitúa a Syberberg y lo ilumina en sus *Cinco lecciones sobre Wagner* (2013). El film *Parsifal*, de Syberberg es convocado en el estudio de Badiou sobre el «Gran proyecto de Wagner» y su paralelo «Gran Proyecto» de Mallarmé. Por supuesto Mallarmé no podía creer en el proyecto de Wagner. Otro autor de actualidad que se ha ocupado de Syberberg es Slavoj Žižek y comenta: «Syberberg tiene toda la razón al rechazar las lecturas historicistas que procuran dilucidar el verdadero significado de los tropos wagnerianos. (...) En lugar de desdeñar la hermandad del Grial como una comunidad masculina elitista y homoerótica, ¿no es mucho más productivo y apremiante discernir en ella los contornos de una novedosa colectividad revolucionaria y pospatriarcal?».

Habitación para Antoine Thomson d'Abbadie, 1987

Exhibida en el Museo San Telmo en la exposición *9 pintores guipuzcoanos (1987)* y dedicada a Antoine d'Abbadie y a su «ez ikusi ez ikasi» (no he visto no he aprendido), sentencia que el sabio grabó en un cubo de mármol negro, como conclusión a un experimento científico. Informado Jorge Oteiza de esta obra, una especie de monumento al padre Donosti *avant la lettre*, terminó informando de otra piedra de la que reconoció su autoría: el mojón situado en la mitad del puente internacional de Santiago en Irún. Por aquél tiempo la piedra estaba abatida sobre el lado grabado con la palabra FRANCE. Fue un encargo del ingeniero René Petit, comentó el escultor.

«Partieron las caravanas. Y el Splendide Hotel fue edificado en el caos de hielo y noche polar», escribió Rimbaud mientras consultaba los mapas cartográficos que Antoine d'Abbadie, había levantado de Abisinia.

«Soy una evadida de la literatura»

Dominique González-Foerster hablando de su *Splendide Hotel*

THELEME(N)

«Jona andie, guassa goussy hetan be harda...»

El año 2014 presenté en el Musée de Guéthary la obra *THELEME(N)* dedicada a la frase en euskera impresa por primera vez en la historia de la literatura en un libro. Esta frase, está inserta en el *Gargantúa* de Rabelais, en lo que parece ser euskera suletino. Curiosamente el término "Le shintome" lo extrajo Lacan de un estudio de Leo Spitzer sobre los neologismos de Rabelais.

«Para Walser escribir era ausentarse, y también era experimentar en el campo lingüístico, con la esperanza de que existiera en el lenguaje *una vivacidad perdida, hoy desconocida, que, de encontrarla, sería un placer retornarla al mundo*. Pero Walser también dijo que esa vivacidad no podía encontrarla en las estructuras que habitualmente creaban significados».

E. Vila-Matas, *Marienbad eléctrico*, 2016.

«La obra de autorrevelación, con sus artificios, es la autorrevelación de ese espíritu que es un goce sutil que en la soledad del lenguaje descubre el trayecto, el método. Capaz de resonar en otros y que bien podría designar como la soledad sonora del *shinthome*. Como diría Jacques Lacan, al menos yo lo enuncio así».

Germán García, *La soledad sonora que resuena en otros*, 2013

«RITMOS. La omnipotencia de los ritmos. Sólo es duradero lo que está atrapado en ritmos. Plegar el fondo a la forma y el sentido a los ritmos».

Robert Bresson

«El arte moderno ha concentrado una mística de la innovación formal en la idea de ritmo. Al exceder la cadencia de las actividades productivas, el ritmo, —orgánico o biomecánico, pero también lírico o cósmico— ha sido celebrado como alternativa al proyecto de un estilo moderno dotado presuntamente de la misma capacidad de síntesis que los grandes estilos del pasado. A diferencia del estilo, el ritmo permitía integrar la diversidad anárquica de las libertades individuales (...) el ritmo es la condición de un espacio del lenguaje que desborda la fijación espacial del objeto y la cosificación de la imagen.

La movilidad de la lectura de un coup de dés manifiesta el principio de incertidumbre y de variaciones que caracteriza el aspecto público de la obra moderna. Mallarmé admite que esa relación participa de la "comunicación", pero añade que la obra, más que forzar la atención o suponer un público a la medida, se dirige "a quien quiera". Es una disolución de los mitos, una evacuación de la iconografía y de los accesorios de la representación mitológica en aras de los elementos fundamentales de una acción restringida al escenario de la escritura. Todo el atrezzo de los mitos es sustituido por la mesa, la hoja de papel en blanco (modelo del "vacío papel" en el que se forma y dibuja el poema), la pluma y el tintero ("con su gota, en el fondo de tinieblas relativa a que alguna cosa sea")».

J-F. Chevrier

He incluido en Ceremonia elementos de mi Par Umbravit. Término especialmente querido por Lezama Lima, quien señalaba a «redimir la luz en la sombra y no al revés»

Es Francisco Jarauta quien nos recuerda: «Verdad dice quien dice sombra», sobre Paul Celan en relación a Mallarmé. «La poesía no se impone, se expone» dirá sabedor del complejo viaje de formas que asuma la historia que camina en direcciones paralelas, con efectos devastadores y de la que queda apenas el rastro de objetivizaciones desfigurantes que pasan a la "exposición" de la escritura a través de páginas cortadas suspendidas como en escaleras condenadas casi siempre a gravitar sobre una identidad no resuelta, errante, cuyo sentido y verdad debe exponerse en su dimensión real es decir en su acontecer).

«Una posibilidad, aparece justo, cuando ya no se la espera; en eso consiste un RITMO: ISOLATION CEREMONIA TUTTI FRUTTI, voz: Ian Curtis Par New Order, 2016

INPERATIBO ESTETIKOA

PSJM

Orain al da probaren unea? Funtsezko unea? Ia hamar urtez luzatu den krisia, jarrera hartzeko denbora kualitatiboa al da? Unea iritsi da, oraintxe da, esaten diogu geure buruari. Agian unea izango da, baina agian beti izan da. Kezka bat, sentimendu bat edo pentsamendu bat aldarrikatzeko funtsezko unea. Baina, «krisi gabeko» uneetan, ez dago *kairós*? Une historiko bakoitza ez al da une erabakigarria, gizakiaren bilakaeran? Ez al dago krisirik beti? Ez al dago orain eta beti gatazkarik? Orain da, orain? Noiz «orain»? Aldaketako une historikoa bizi dugu, baina ez al dira guztiak halakoak izan? Ez al da mundua etengabeko aldaketarekiko sentikorra? Agian, beti bezala, maila-kontuari buruz ari gara soilik.

Utzi ditzagun galdera metafisikoak alde batera, eta onar dezagun maila handiko krisi-unea bizi dugula. Edo, hobeto esanda, erregimen-aldaketako unea, botere ekonomikoek diseinatutako helmugarantz zuzenduta. Ezagutzen dugu dagoeneko: *high-tech* feudalismo berria, autoritarismo finantzarioa, esplotazio zigorgabea, gauza publikoen espoliazio izugarria. Oparotasun-garaian minik egiten ez duen guztionaren jabetze bitxia; izan ere, ikusezina da (gutxienez, gehientzat), baina eskasia-garaian, nabarmen ikusten da. Eta orduan iristen da ezagutza, lapurto digutenaren kontzientzia. Irabazi epistemologiko horretatik, ezagutza kolektibo horretatik, kolektiboa ere den sentimendu bat ondorioztatzen da: orokortutako haserrea. Hala, (hainbat hamarkadaz isilpean prestatutako eta praktikan jarritako) tesi neoliberalak aurre topatzen du bere antitesia, erresistentzia herritarraren, gizarte-errefusaren forman. Gatazka ikusgarriaren, kontzientearen, sentikorraren unea da. Konponbide ezezaguneko gatazka da eta, gerra guztiak bezala, hainbat hildako, itxiko ez diren hainbat zauri, krisi berriak eragingo dituzten hainbat enbrioi utziko ditu. *Kairós* berriak.

Eta zer du arteak esateko gai honi buruz? Artistek borroka egin eta euren produktu kulturekin aurre egin behar dute (dugu)? Ba al dago inperatibo moralaren antzekoa den nolabaiteko inperatibo estetikorik?

Orain dela hilabete batzuk, graduondoko ikasle batek Skype bidez elkarrizketatu gintuen, enpresaren eta artearen munduen arteko harremani buruzko bere lana osatzeko. Lehenengo galdera nagusiki Euskadin eta Katalunian gauzatzen ari diren esperientzien inguruan genuen iritzia buruzkoa zen; hain zuzen, enpresetan artistak barne hartzen dituzten taldeak sortzen dira, enpresa-prozesuetan «artearen baloreak» sustatzeko. Halaxe egin zen galdera, gutxi gorabehera. Gure lehen erreakzioa izan zen argitzea arteak ez duela beste balorerik, kreatibitatea edo imajinazioa erabiltzearenak baino. Bestalde, gaitasun horiek ez dira artistarenak soilik; aldiz, izaki guztiak dituzten hein handiagoan edo txikiagoan. Baina, gainera, gaitasun horiek balore moraletara egokituko diren edo ez diren moduan erabili daitezke. Lankidetzak, justizia eta indarkeriarik gabeko elkarrenganako ulermena balore moralak dira, eta ez estetikoak, Marcuse bezalako egileak «balore estetiko» izendatu nahi izan bazituen ere, arrazoia eta sentsibilitatea bateratzeko bere ahalegin laudagarriak bultzatuta. Beste gauza bat da jokabide moraleko balore jakin batzuk praktika artistiko zehatz batzuei lotzea; nolana ere, kreatibitatea eta imajinazioa mundu idilikoak zein bonba atomikoa imajinatzeke balio dute. Nahasketa mota horiek oso maiz gertatzen dira.

Ez dago inperatibo estetiko bezalako gauzarik edo, gutxienez, ez da inperatibo morala

bezala gertatzen. Eta, ondorioz, bi kontzeptuak ez nahastea komeni da. Artista batek konpromiso estetiko hartzen duenean, artea egiteko modu batekiko konpromiso hartzen du, formala deitu litekeen zentzu batean (bere lanetan hizkuntzaren inguruko ideia transmititzearen edo ez transmititzearen ideia izaera formal horren barnean sartuta, arte kontzeptualean bezala). Inperatibo estetikoak ez luke eta ez du unibertuala izateko nahia izan behar, Kanten inperatibo moralak ez bezala; horrek guztiontzat balio izan behar du, subjektuak bere buruari autonomoki ezartzen dion araua izan behar da, eta gainontzeko gizabanakoei aplikagarria izatearen baldintza izan behar du. Ez da halakorik gertatzen material sentikorra antolatzeke modu jakin batekin konpromiso bat hartzerakoan. Geure kasuan, adibidez, konpromiso hartzen da tradizio konstruktivistaren forma garbiekin, edertasunarekin, edo jarrera bezala hartutako artea egiteko modurako egokiena iruditzen zaigun edertasunaren abangoardiako kanon jakin batekin. Jakina, Goodmanen terminologia erabiliz, munduak egiteko moduak ez dira neutroak, eta euren agindu formalak beste konpromiso batzuekin batera joan ohi dira; horiek etiko-politikoak dira, hala nola esplizituki funtzio soziala eta demokratikoa duen arte aplikatu baten defentsa. Baina bi konpromisoak korrelatiboak dira, edo izan daitezke; hau da, ez dira konpromiso bera. Ezerk ez digu galarazten inperatibo morala eta jokabide etiko-politikoaren moduren bat hartzea, errealtate estetikoak eraikiz beste irizpide formal batzuekin, eta alderantziz. Bien arteko korrelazioa gai historikoari edo tradiziozkoari dagokio, terminoaren zentzu gadamerianoan, eta ez, balore moral eta, ondorioz, politiko jakin batzuk dituen konpromisoa hartuz gero, «balore estetiko» jakin batzuk dituen edo, zehatzago, tradizio formal jakin bat duen konpromisoa hartzera behartzen gaituen behar logikoari edo ontologikoari.

Hala ere, inperatibo estetiko artistak egiten duena egiteko sentitzen duen beharra bezala ere uler dezakegu. Areto honetako edozein artistak jakingo du zertaz ari garen. Sorkuntzaren artegatasuna sartzen zaizunean, sortu egin behar duzu. Salbuespen arraroetan izan ezik, hori ez da inoiz desagertzen. Beti dago sortzera bultzatzen zaituen «zerbait». Behar duzu. Ez da beharrezko logikoa; izan ere, giza ekintzan, dena da gertagarria, dena da posible. Nolanahi ere, artistak sortzeko ezinbesteko beharra sentitzen du. Ezin du ez sortu. Zer beharrez ari gara orduan? Pentsatzen dugu behar horrek zerikusi handiagoa duela borondatearekin, pentsamendu edo sentimendu bat adierazteko nahiarekin. Zure antzekoei iritsarazi behar diezun mezua hitzekin edo materiarekin eraikitzeke nahiarekin. Agian, hitz egiteko, komunikatzeko beharra da. Zer komunikatu? *Nola* komunikatu? Konpromiso formalak erantzuten dio *nola* galderari. Banakako kezkek erantzuten diote *zer* galderari; horiek kolektiboak izan daitezke. Gizarte-larrialdiko unean, inoiz baino gehiago behar da inperatibo morala edo, hobe, politiko. Inperatibo moralak ez ditu arauak modu subjektiboan justifikatutako, Kanten erara; aldiz, modu intersubjektiboan egingo da, Habermasek etika deontiko hori aztertu bezala. Orduan, etika gizarte-etika bihurtzen da; hau da, etika politika edo poli(e)tika bihurtzen denean, Ródenasek proposatutako terminoa erabilia.

Labur esanda, helburua bidaia elkarrekin egitea, elkarrekin eustea da, Avelino Salak antzinako idatzi batean aldarrikatu bezala. Une erabakigarri honetan, gizarte-larrialdi

honetan, agian, artista bezala dugun rola garrantzitsua izan daiteke. Hori adierazten duela dirudi argitaratzeko dagoen Santiago Zabalaren lanaren izenburuak: *Emergency Aesthetics: Only Art Can Save Us*. «Arteak soilik salba gaitzake». Ez goi eta ez doi, Zabala adiskidea. Argi dago larrialdiko artea ez dela salbatuko gaituen bakarra izango, baina eskertzen da adorea. Jakina, batera egingo dugu. Gure akatsekin eta asmatzeekin, kontraesanekin, apetekin, bai eta gure egitandiek ere kargatuta, soinez soin egingo dugu borroka. Larrialdizko arte bat, bai: inperatibo estetiko, inperatibo poli(e)tikoa eta artea tresna bezala. Hauexek dira gure armak.

EL IMPERATIVO ESTÉTICO

PSJM

¿Es ahora el momento de la prueba? ¿El momento clave? La crisis, cuyo Cronos se extiende a casi una década ya, ¿es el tiempo cualitativo para una toma de posición? Es el momento, es ahora, nos decimos. Quizá sí es el momento, pero quizá siempre lo ha sido. El momento clave de manifestar una inquietud, un sentimiento o un pensamiento. Pero, en los momentos «sin crisis», ¿no hay *kairós*? ¿No es cada momento histórico un momento decisivo en el devenir humano? ¿No hay siempre crisis? ¿No hay y ha habido siempre conflicto? Es ahora ¿Ahora? ¿Cuando «ahora»? Vivimos un momento histórico de cambio, pero, ¿no todos lo han sido? ¿No es el mundo sensible cambio perpetuo? Quizá, como siempre, tan sólo estemos hablando de una cuestión de grado.

Dejemos estas preguntas metafísicas a parte y asumamos que vivimos un momento de crisis de alto grado. O, más bien, de un cambio de régimen, dirigido hacia una meta diseñada por los poderes económicos. Ya la conocemos: nuevo feudalismo *high-tech*, autoritarismo financiero, explotación impune, explotación extrema de lo público. Una apropiación particular de lo común que, en tiempos de abundancia, no duele; porque es invisible —al menos para el mayor número—, pero que en momentos de escasez se muestra en su más pura desnudez. Y es entonces cuando llega el conocimiento, la consciencia de saberse robado. De esta ganancia epistemológica, de este conocimiento colectivo, emana un sentimiento, también colectivo: la indignación generalizada. Es así que a la tesis neoliberal —cocinada y puesta en práctica durante décadas entre bambalinas— se enfrenta su antítesis en forma de resistencia popular, de rechazo social. Es el momento de la contienda visible, consciente, sensible. Una contienda de incierta resolución, y que, como toda guerra, dejará muchos cadáveres por el camino, heridas que no se cerrarán, embriones de los que nacerán nuevas crisis. Nuevos *kairós*.

¿Y que tiene el arte que decir en todo esto? ¿Deben —debemos— todas las artistas y todos los artistas luchar y resistir con sus productos culturales? ¿Existe algo así como un imperativo estético similar a un imperativo moral?

Hace unos meses, una estudiante de post-grado nos entrevistaba por Skype para complementar su estudio sobre las relaciones entre el mundo de la empresa y el arte. La primera pregunta se refería a qué opinión nos merecían las experiencias que se estaban llevando a cabo, fundamentalmente en el País Vasco y en Cataluña, consistentes en crear equipos dentro de empresas incluyendo a artistas en ellos, con el propósito de fomentar los «valores del arte» en los procesos empresariales. Más o menos así fue formulada la pregunta. Nuestra primera reacción consistió en clarificar que el arte no tiene otros valores que no sean aquellos del empleo de la creatividad o la imaginación, facultades que, por otra parte, no son exclusivas del o la artista, sino que en mayor o menor medida son comunes a todos los seres humanos. Pero es que además dichas facultades pueden ser utilizadas de un modo que se ajuste a valores morales o no. La cooperación, la justicia y el entendimiento mutuo sin coacción son valores morales, no estéticos, por más que un autor como Marcuse, movido por su loable empeño en reconciliar razón y sensibilidad, quisiera denominarlos «valores estéticos». Otra cosa distinta es que se asocien determinados

valores del comportamiento moral a unas determinadas prácticas artísticas, pero la creatividad y la imaginación tanto sirven para imaginar mundos idílicos como para crear una bomba atómica. Este tipo de confusiones son muy frecuentes.

No existe tal cosa como el imperativo estético o, al menos, no se da del mismo modo que el imperativo moral y conviene, por tanto, no confundir ambos conceptos. Cuando una artista o un artista adquiere un compromiso estético, se compromete con una forma de hacer arte en un sentido, digamos, formal —incluyendo en este carácter formal el hecho de que en sus obras se transmita o no una idea de corte lingüístico, como en el arte conceptual—. El imperativo estético no puede, y no debe, aspirar a ser universal como sí lo hace el imperativo moral kantiano, que tiene que valer para todas y todos, una norma que autónomamente el sujeto se impone a sí mismo y que ha de tener como condición que pueda ser aplicable al resto de individuos. Nada así ocurre con la adquisición de un compromiso con una determinada forma de organizar el material sensible. En nuestro caso, por ejemplo, se adquiere un compromiso con las formas limpias de la tradición constructivista, un compromiso con la belleza, o con un determinado canon vanguardista de belleza que consideramos el más adecuado para el modo de hacer arte en el que nos posicionamos. Obviamente los modos de hacer mundos, por utilizar la terminología de Goodman, no son neutros y sus preceptos formales suelen ir unidos a otros compromisos, estos sí de carácter ético-político, como puede ser la defensa de un arte aplicado con una función explícitamente social y democrática. Pero ambos compromisos son, o pueden ser, correlativos, esto es, no son el mismo compromiso. Nada nos impide adoptar un imperativo moral y una cierta forma de conducta ético-política construyendo realidades estéticas con otros criterios formales, y viceversa. La correlación entre ambos responde a una cuestión histórica o de tradición, en el sentido gadameriano del término, y no a una necesidad lógica u ontológica por la cual, si se adopta un compromiso con ciertos valores morales, y por extensión políticos, debemos asumir necesariamente un compromiso con determinados «valores estéticos», o para ser más rigurosos, con una determinada tradición formal.

Pero podemos también entender el imperativo estético como la necesidad que tiene la artista o el artista de hacer lo que hace. Cualquier artista en esta sala sabrá a lo que nos referimos. Una vez que te entra el gusanillo de la creación, necesitas crear. Salvo en raras excepciones, eso no desaparece jamás. Hay «algo» que siempre te empuja a crear. Lo necesitas. No se trata de lo necesario lógico, porque en la acción humana, todo es contingente, pertenece al ámbito de lo posible. Sin embargo, el artista o la artista siente la imperiosa necesidad de crear. No puede no crear. ¿De qué necesidad estamos hablando entonces? Pensamos que esa necesidad tiene más que ver con la voluntad, con el deseo de expresar un pensamiento o un sentimiento. De construir con palabras o materia un mensaje que necesitas hacer llegar a sus semejantes. Se trata quizá de la necesidad de hablar, de comunicarse. ¿De comunicar *qué*? ¿De comunicar *cómo*? Al *cómo* responde el compromiso formal. Al *qué* responden las preocupaciones individuales, que pueden ser colectivas. En un momento de emergencia social se impone más que nunca el imperativo moral,

o mejor, político. Un imperativo moral que no justifique las normas de forma subjetiva, a la manera kantiana, sino intersubjetiva, tal como Habermas revisa esta ética deontológica. Es entonces cuando la ética se convierte en ética social, en suma, cuando la ética pasa a ser política, o poli(é)tica, por emplear el término que propuso Ródenas.

Se trata, en definitiva, de hacer este viaje juntos, de resistir juntas, tal como proclamaba Avelino Sala en un antiguo escrito. En este momento decisivo, en esta emergencia social, quizá nuestro papel como artistas pueda ser importante. Así lo parece indicar el nuevo título, aún por publicar, de Santiago Zabala: *Emergency Aesthetics: Only Art Can Save Us*. «Sólo el arte puede salvarnos». Ni tanto, ni tan calvo, amigo Zabala. No sólo el arte de emergencia podrá salvarnos, eso es obvio, pero se agradecen los ánimos. Desde luego, lo haremos en común. Cargando con nuestros defectos y nuestros aciertos, nuestras contradicciones, nuestras veleidades y también nuestras proezas, lucharemos hombro con hombro. Un arte de emergencia, sí: imperativo estético, imperativo poli(é)tico y el arte como instrumento. Estas son nuestra armas.

AUSARTU ZAITEZ JAKITERA / EINEN TIEFEN BRUNNEN DER STILLE

Avelino Sala

Banakotasun-modu bakoitza mundu osoarekin erlazionatuta dago gaur egun.

John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*

(Arte-) Eztabaidako eta (herri-) erresistentziako eremuaren eraikuntzari buruz, garai grisetan.

Krisi-garaia

Jakin bezala, argiak diren arrazoiak direla eta, gure belaunaldiak ezagutzen ez genuen zerbait bizitzea (krisi globala) eragin duen mundu-mailako krisian murgilduta gaude. Atzeraldi ekonomikoko edo hutsune moraleko garaiak badira ere, egia da, etapa horietan, artea erresistente bihurtu behar dela, egiatan, gizartean, ekonomian zein politikan aldaketa bat baino gehiago ekartzen dituen zerbaitentzako irtenbide berriak aurkitzeko gatazka horretan. Egia da, bizitzako hainbat eremutan bezala, artearen dimentsiotik egin daitekeen gauza bakarra galderak nabarmetzen laguntzea dela. Arteak komunikabidea, plataforma edo gizartearen isla izateari uzten ez badio, plataforma horretatik konpromisoa bat dugu, munduan bizitzen ari diren prozesuen gure ikuspegia eskaintzeko betebeharrak, hain zuzen ere. Artea sinbolo-hizkuntza da, eta gure betebeharrak da deskodifikatzea, transmititzea eta, jakina, partekatzen saiatzea. Horretarako, lurralde berri horren mapa berrien, kartografia berritzaileen eraikuntza proposatu beharko da, zain dugun errealitatea ulertzeko.

StandStill

Artearen bidez, gizakia errealitatearen jabe bihurtzen da, bizipen subjektiboaren bidez. Bere ariketa lana bilakatzen bada ere, proiektuak murgiltzen diren prozesu ezberdinak funtsezko ariketak dira. Artearen merkatuak ezarritako izaera fetixista alde batera utzita (Warholen ondoren), bakarra osatzen duten proiektuak, *BlockHouse (Barricada)* (2013) eta *Concedo Nulli* (2014), *El arconte (Sapere Aude!)* (2015) eta *Un profundo pozo de silencio* (2016) aldi baterako denaren aurreko erresistentzia-ariketa bezala planteatzen dira, egungo krisiaren inguruko proposamen- eta hausnarketa-multzoaren bidez.

Une historiko garrantzitsua bizi dugu, iragate-garaiaren antzekoa, 30eko hamarkadaren erdialdean Walter Benjaminek nabarmendu bezala, irudi dialektikoaren terminoa sortu zuenean; kontzeptu bertebral horren gainean eraikiko du ezagutza historikoaren bere teoria. Alde horretatik, Benjaminen estiloan inspiratutako irudi dialektikoak orainaldira eramaten gaituen marka historikoaren faktore adierazleak zehazten ditu. Benjaminen teoria horrek ez baditu esentziak edo objektuak jasotzen, baizik eta irudi bezala duen indarra, bere proposamenaren erabakigarria da irudi horiek ez direla zehazten bere esekidura-unean hautemandako mugimendu dialektikoaren bidez (*standstill*). Bere esekiduraren unean agertzen den irudi dialektikoa, etendura soilik adierazi gabe eta, aldiz, gelditasunaren eta mugimenduaren arteko ataria adierazita¹. Esekidura-une horretan, artea aurkitzen da atari gisa.

¹ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Rolf Tiedemann edizioa, Akal, 2006, 481. orr.

Putzua

«Txabolaren liburuan, begiak putzuaren izarrerantz; bihotzean, iritsiko zen hitz baten itzaropena» idatzi zuen Paul Celanek 67an, Martin Heideggeri bisita egin zionean, bere Todtnaubergeko txabolan, Oihan Beltzaren erdian.

Putzua sublimazioaren ikur iragarlea da sinbolikoki baina,aldi berean, hortik, sakonenetik ateratzen da. Kontenplaziozko jarrera mistikora jotzen badugu, hausnarketa estetiko toki bezala ere uler daiteke. Beltzean zigilatutako liburuekin, berriz erabiliko ez den entziklopediako liburuekin egindako putzuak beste esanahi batzuk ditu; agian, gehieneko infernua edo ezagutzaren betiereko ezintasuna, *ad infinitum* begirada toki arraro eta galdurantz. *Barrikadaren* (kulturala) eta *el Arconte* liburu-dorrearen bilakaera jarraituz, putzuak toki mitologikoa eraikitzen du modu sinboliko Cirlotianoan, kasu honetan, kontenplaziozko erresistentziarako, agian jarduera zentzugabearen dosia duen nihilismoa. Barruan duen kolore gorriak sua eta odola gogorarazten dizkigu, baina eremu porrokatua, sutsua sortzen eta ia ezinezkoa bihurtzen den kulturatik datorren erresistentziaren ideia sendotzen ere laguntzen du.

Barrikada

Trintxera, bunkerra, blokaoa. Antzinako Erroman, legioek setioetan asko erabilitako praktika militarra zegoen: dortoka. Estrategia hori soldaduak euren ezkutuetan erabiliz babestean zetzan, estalki gisa gainezarrita. Gizonen lehen lerroak formazioaren aurrealdea babesten zuten bitartean euren ezkutuekin, jarraian, euren aurpegiaren erdialderaino altxatu ohi zituzten. Beharrezkoa izanez gero, muturretan kokatutako soldaduek eta azken lerrokoek formazioaren alboak eta atzealdea estali zitzaizkion. Laukia estaltzen zuten ezkutuen geruzaren babesa guztiz itxita gelditzen bazen ere, kopurua murriztua izatean, dortoka praktika mantsoa baino segurua zen: jatorrizko bunkerizazioaren moduko bat. Dortokarekin batera, bunkerra edo blokaoa locus defentsiboaren adibide nagusia da, azkar eta modu eraginkorrean eraikitakoa, hausturari, zauriari edo hutsuneari tokirik utzi gabe. Fernando R. de la Florek adierazi bezala, «bere irudia ez da agortzen, energien kontzentrazioa izango zen horretan, defentsaren utopia nagusian; izan ere, egitura horiei erasoaren zentro koordinatzailea ere bihurtzeko aukera eman diezaiokegu, atzealdearen edo zer ideia sostengatzen duen indarra izatearen arrazoi bera. Gertatu ohi da lurralde baten antolakuntza eta logistika zelula boteretsu horietatik koordinatu (eta horren haraindian, guztiz menperatu) daitezkeela. Ez da bunkerraren gaitasun hori gutxietsi behar; izan ere, bere aurrekari arkeologikoa ezagutzen dugu: gazteluak. Antzinako Erregimenaren eraikin molarrak izanda, horiek ordena feudala guztiz sostengatu zuten, eta horien esku egon zen gizarte-sistema oso baten zaintza»².

Erabilitako liburuak erabiliz barrikada/eskultura egitea, Asturiasko langileen (Naval xixon) erresistentzia-gaitasunaren nolabaiteko omenaldian bere kolore beltzarengatik. Koloreak pneumatikoak gogoratzen ditu, baina kulturaren oinarritzen da. Horrekin egitura itxia, babestua, nolabaiteko agora sortzen da. Eraikuntza hori lanaren zati objektualari dagokio; kanpotik erresistentzia globalaren fenomeno

² Fernando Rodríguez de la Flor, «Imperio Cónico: gestión militar del espacio y lectura de sus huellas modernas», hemen <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/8.htm>.

ATREVETE A SABER / EINEN TIEFEN BRUNNEN DER STILLE

Avelino Sala

irudikatzen duen instalazio eskultorikoa, barnealdeak babesteko tokia sortuta. Artelana bera babesleku bezala.

Osagabetasunaren printzipioa

Maurice Blanchotek adierazi bezala, «pentsatzen dudana, ez badut bakarrik pentsatu»³, oso ohikoa ez den pentsamendu zorrotzaren aurrean egongo ginateke. Hein batean, ahalegin kolektiboa naturala da; aldi berean, aurkitzea nolabaiteko sorkuntza komunikatiboa eta soziala da, eta ez dakar lan erraza beti. Gaztelerara argi itzultzea zaila den *autrui* frantsesezko hitza bestea, besteak edo hurkoa bezala ulertu ohi da. Zalantzarik gabe, bestekotasun horrek bizirautea ahalbidetzen digu. Arte hori komunikazio-prozesuetan dago errotuta; bertan, artistaren lana bere pentsamenduaren irudia da, guztiei zuzendutako ezagutzaren ideiarekin lotuta⁴. Proiektuen hurrengo geruza erretratuaren teknika da, modu klasikoan. Galerian edo museoan jarritako barrikada metaforiko horretatik eusten duenaren erretratu psikologikoa (inplizitua). Arte-zentroa espazio kulturala izan behar da, baina erresistentziako toki bezala ere gogortu behar da, motor intelektuala, praktikoa eta aktiboa izanda, krisi-egoeretan berreskurapena edo aldaketa eragiteko gai diren irtenbideak sortzeko, eta ez bakarrik ekonomikoak, baizik eta ezagutzaren transmisioarekin erlazionatutako aldaketak eraginda. Egitura horren bidez, lehen begirada eskultorikoan, proiektu horiek beste eragile kultural batzuekin eta publiko orokorrarekin izandako topaketa hartzen dute barne. Artea eta estetika bizitzaren helburu melankoliko horretara zigortuta badaude, ez euren baliabideen gainetik, baizik eta euren helburuen haraindian⁵, jakina da ere bai euren eragina garapenari eta aldaketari dagokienez; ezagutza gizarte baten transformazio-bidea da, itxuragabetutako aldi batean. Eusten jarraituko dugu, liburu-dorre beltzetik; hau da, Artetik. *Sapere Aude!*

³ Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Arena Libros, 1999, 47. orr.

⁴ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*. Ed Libros de cine, RIALP, 2008, 61. orr.

⁵ Jean Baudrillard, *Le Complot de l'art*, Ed. Amorrortu, 2006, 11. orr.

Cada modo de individualidad está hoy relacionado con la totalidad del mundo. John Berger, *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*.

Sobre la construcción de un espacio de discusión (artística) y resistencia (ciudadana) en tiempos grises.

Tiempo de crisis

Comobien sabemos, estamos inmersos en una crisis a nivel mundial que ha propiciado que nuestra generación vivamos por razones obvias algo que no conocíamos (crisis a nivel global). A pesar de que sean tiempos de recesión económica o vacío moral, es bien cierto que son etapas en las que el arte ha de hacerse resistente en esa lucha por encontrar nuevas soluciones a algo que, en realidad presupone mas de un cambio en lo social, económico y político. Es cierto que como en muchos ámbitos de la vida, lo único que se puede hacer desde la dimensión del arte es contribuir a recalcar preguntas. Si el arte no deja de ser un medio de comunicación, una plataforma o un reflejo de lo social, desde esa plataforma tenemos un compromiso, una obligación ética para ofrecer nuestra visión de los procesos que se están experimentando en el mundo. El arte es un lenguaje de símbolos y nuestro deber es descodificarlos, transmitirlos y por supuesto intentar compartirlos. Para ello, habrá que proponer la construcción de mapas de este nuevo territorio, novedosas cartografías, para comprender la realidad que nos espera.

StandStill

A través del arte el hombre se apropia de la realidad mediante una vivencia subjetiva. A pesar de que su ejercicio devenga obra, los distintos procesos en los cuales se ven inmersos los proyectos son ejercicio clave. Dejando a un lado el carácter fetichista impuesto por el mercado del arte (post Warhol), los proyectos que conforman uno solo, *BlockHouse (Barricada)* (2013) y *Concedo Nulli* (2014), *El arconte (Sapere Aude!)* (2015) y *Un profundo pozo de silencio* (2016) se plantean como un ejercicio de resistencia ante lo temporal, mediante un conjunto de propuestas y reflexiones en torno a la crisis de la actualidad.

Nos encontramos en un momento histórico importante, algo así como una época de tránsito, como fue subrayado a mediados de los años 30 por Walter Benjamin al acuñar el término de imagen dialéctica, concepto vertebral sobre la que hará construir su teoría del conocimiento histórico. En este sentido las imágenes dialécticas inspiradas en el estilo de Benjamin son definidas por un factor indicativo de marca histórica que remite a nuestro presente. Si esta teoría benjaminiana no contempla esencias ni objetos, sino su poder como imagen, lo decisivo de su propuesta es que estas imágenes se definen a través de un movimiento dialéctico que es captado en el momento de su suspensión (*standstill*) Una imagen dialéctica que aparece en el momento de su suspensión, sin indicar simplemente una detención, sino un umbral entre la inmovilidad y el movimiento¹. En ese espacio de suspensión, de umbral se encuentra el arte.

¹ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann, Akal, 2006, p. 481.

El pozo

«En el libro de la cabaña, los ojos hacia la estrella del pozo con, en el corazón, la esperanza de una palabra que llegaría» había escrito Paul Celan en el año 67 cuando visitó a Martin Heidegger en su cabaña de Todtnauberg, en plena Selva Negra.

Un pozo es simbólicamente un signo anunciador de sublimación pero a la vez de donde se extrae desde lo más hondo. Si acudimos a la actitud mística contemplativa también puede entenderse como lugar de reflexión estética. Un pozo realizado con libros sellados en negro, tomos de una enciclopedia que jamás volverá a ser usada tiene otros significados, quizás el abismo máximo o la imposibilidad del conocimiento eterna, una mirada *ad infinitum* a un lugar extraño y perdido. Siguiendo la evolución de las piezas la *Barricada* (cultural) y la torre de libros *el Arconte*, el pozo construye a la manera simbólica Cirlotiana un lugar mitológico, en este caso para la resistencia contemplativa, quizás un nihilismo con una dosis de actividad absurda. El color rojo que tiene dentro nos recuerda al fuego y la sangre, pero también ayuda a crear un espacio aguerrido, pasional, a reforzar la idea de una resistencia desde la cultura que se vuelve casi imposible.

La barricada

La trinchera, el bunker, el blocao. En la antigua Roma había una práctica militar muy utilizada en los asedios por las legiones llamada la tortuga. Una estrategia que consistía en la protección de los soldados utilizando sus escudos, solapándose a modo de caparazón. Mientras que la primera fila de hombres protegía el frente de la formación con los suyos, seguidamente los levantaban hasta el centro de su cara. Si fuera necesario, los soldados situados en los extremos y los de la última fila podían cubrir los flancos y la parte posterior de la formación. A pesar de que la protección de la capa de escudos que cubría el cuadro quedaba cerrada totalmente al quedar reducido su número. La tortuga era una práctica lenta, pero segura, como una suerte de bunkerización primigenia. El bunker o el blocao es, junto a la tortuga, el gran ejemplo de locus defensivo, construido de manera rápida y efectiva, sin dejar lugar para la fractura, la llaga, la herida o el hueco. Como ha señalado Fernando R. de la Flor, «no se agota su imagen en lo que sería una concentración de energías, en una utopía máxima de la defensa, puesto que podemos también atribuirles a estas estructuras la posibilidad de convertirse también en un centro coordinador del ataque; la razón misma de ser de la pujanza en la que se sostiene toda idea de retaguardia. Sucede que la organización y la logística de un territorio pueden ser coordinadas —y, más allá de ello, enteramente dominadas— desde estas células poderosas. No conviene menospreciar esta capacidad del búnker; después de todo, sabemos de su precedente arqueológico, los castillos, que, en tanto que edificios molares del Antiguo Régimen, sostuvieron por entero el orden feudal, y a ellos les estuvo confiada la salvaguarda de todo un sistema social»².

Hacer una barricada/escultura utilizando libros usados, en una suerte de homenaje a la capacidad de resistencia de los obreros en Asturias (Naval xixon) por su color negro, que recuerda a los neumáticos pero basado en la cultura. Con ella se crea una

² Fernando Rodríguez de la Flor, «Imperio Ctónico: gestión militar del espacio y lectura de sus huellas modernas» en <http://webpages.ull.es/users/reacto/pg/n1/8.htm>.

³ Maurice Blanchot, *La Comunidad inconfesable*, Arena Libros, 1999, p. 47

⁴ Andrei Tarkovski, *Esculpir en el Tiempo*. Ed Libros de cine, RIALP, 2008, p. 61

⁵ Jean Baudrillard, *El complot del Arte*, Ed. Amorrortu, 2006, p. 11

estructura cerrada, protegida, una suerte de ágora. Esta construcción corresponde a la parte objetual del trabajo, una instalación-escultórica que representa exteriormente el fenómeno de resistencia a nivel global, sirviendo su interior para crear un lugar donde guarecerse. La propia obra de arte como refugio.

El principio de incompletud

Si como señaló Maurice Blanchot, «lo que pienso no lo he pensado solo»³, estaríamos ante un pensamiento rotundo poco común. El esfuerzo colectivo es, en cierta medida, natural, a la vez que encontrarlo es una suerte de creación comunicativa y social que no siempre conlleva una tarea fácil. La palabra francesa *autrui* que curiosamente no es fácil de traducir al español de manera clara, se suele entender como el otro, los otros o el prójimo. No cabe duda que precisamente esta alteridad posibilita que podamos sobrevivir. Un arte que esté enraizado en los procesos de comunicación, donde la obra del artista sea la imagen de su pensamiento, enlazando con una idea de conocimiento que debe estar dirigida a todos⁴. El siguiente estrato de los proyectos es, a la manera clásica, la técnica del retrato. Un retrato psicológico (implícito), el del que resiste, desde esa metáfora barricada incorporada a la galería o al museo. Un centro de arte debe ser un espacio cultural, pero también ha de fraguarse como un lugar de resistencia, siendo un motor intelectual, práctico y activo para generar soluciones capaces de provocar una recuperación o un cambio en situaciones de crisis, no sólo económicas, sino auspiciadas por una modificación relacionada con la transmisión de conocimiento. Estos proyectos incluyen a través de esa estructura a primera vista escultórica el encuentro con otros agentes culturales y el público en general. Si el arte y la estética están condenados a ese destino melancólico de vivir, no por encima de sus medios, sino más allá de sus propios fines⁵, también es cierta su influencia en relación al desarrollo y al cambio, el conocimiento es la vía de transformación de una sociedad en un tiempo desencajado. Seguiremos resistiendo, desde una torre de libros negra, esto es, desde el Arte. *Sapere Aude!*

FUNDIDO ENCADENADO ETA PRODUCCIONES LOW-FI

Azucena Vieites

1966/*Gaur Konstelazioak*/2016 lanerako proposamena aurreko lana hautatzean eta berria ekoiztean zetzan. Azkenean, aurreko lan bezala, *Fundido encadenado* / *Break You Nice* erakusketako piezen multzoa erakustea erabaki genuen. Hori MUSACen egin zuten (León, 2012), eta nire praktikari lotutako aspektuak jasotzen ditu, marrazketaren, serigrafiaren edo collage-ren erabileraren bidez. Hautaketa horrek trantsizio bezala balio zuen, eta *Producciones low-fi* proposamen berriarekin konektatzen zen; horrek bi beira-arasatan erakusten ditu lortutako emaitzak.

Aurreko lanen dinamika berean, museoaren espaziorako ekoiztutako materialaren antolakuntzak atmosfera egokia sortzea zuen helburu, Ulrike Ottinger Alemaniako egileak komentatzen duenaren ildoan: «Niretzako, pelikula bakoitzak koloreekin, denborarekin, egitura dramatikoarekin eta irudiak elkartzeko moduarekin zerikusia duen forma zehatza du. Beraz, pelikula bakoitzean, forma egokia topatzeko egiten dut lan»¹. Hainbat argitalpen feministatik eta *queer*etatik datozen testuetatik eta irudietatik abiatuta, argitalpeneko *low-fi* teknikak irudikatzean zetzan, jadanik aurretik hasitako abstrakzio-prozesuaren bidez. Prozesu hori estetika azpikulturalari eta horren ekoizpen-formei lotutako hizkuntzetan sakontzen saiatzen da, praktika artistikotik edota aktibismotik; horrek ez du figuratiboaren konbentzioa behar, adierazi edo irudikatu ahal izateko.

Aktibismoa ekintzaren beharren edo eskakizunen menpe dauden irudikatze-forma zuzenetatik eta publikoaren aurreko eraginkortasunetik gertu egon ohi da. Miren Jaio idatzitako *Colección de estampas. Las artes visuales en el País Vasco* liburuak Nicolás de Lekuonaren fotomuntaketei buruz hitz egiten digu. Aukera ideologikoen haraindian, horiek hogeiko eta hogeita hamarreko hamarkadetako beste artisten antzekoak dira, formalki, hala nola Alexander Rodchenkorenak edo Hannah Höchenak. «Hizkuntza komunaren bilaketak XX. mendeko lehen herenaren abangoardien hizkuntza sutsua menderatuko du; partikularra gaindituta, baliotasun unibertsala lortuko luketen forma batzuen gaitasun transformatzailean sinesmen etenezina izango du horrek, inplizituki»². Jaiok eranstean du antza horiek irudiak azkartasun handiarekin transmititzen hasten ziren munduarekiko gero eta interkonexio handiagoarengatik azaltzen direla. Beste aldetik, komentatzen du, 1935ean, Jorge Oteizak Hego Amerikara egin zuela bidaia. Gerraren suntsipen moraletik libratu zuen «ihes estratergiakoa» deitu zuen berak, eta gainera: «Itzultzerakoan, eskultoreak proiektu estetikoak eta ezinbestekoa jarraituko zuen. Horren helburua zen, autonomia izanda, bere denboran inbrikatuko zen artearen paradoxa modernoa konpontzea»³.

Metrópolis telebista-saioak bere lanari buruzko monografikoa eskaini zion Esther Ferrer artistari, 2011ren amaieran Artiumen egindako *En cuatro movimientos* erakusketa zela eta. Saiorako elkarrizketaren amaieran, Esther Ferrerrek adierazten du bera dena dela: feminista da, immigrazioa zigortzen duten legeen aurka dago, bai eta beste hainbat gauzaren aurka ere, gainontzekoak bezala. Horrela, esaten jarraitzen du, momentu jakin batean, gertaeraren batek ukitzen edo eragiten badio eta ideia badu, konprometitutako lana deitutakoa egiten du baina, egiatan, bere lan guztiak jarraitzen du dinamika bera. Aipatutako kasu bakoitzak praktika artistikoa

eta konpromiso soziala bizitzari lotutako artea bereizi nahi ez duen tradizioan bateratzeko kezka berak partekatzen ditu. XX. mendearen hasieratik, konpromiso soziala eta praktika artistikoa bateratzeko kezka horiek bi bideren bitartez gauzatuko ziren artean: lehena, Kubismoko eta Konstruktibismoko genealogiekin, artearen xedean beran, forman beran, gauzatzen den esperimendazioaren bidez garatuko zela, arte garaikidetik hezkuntzan transmitituko den sentsibilitate sozial berria sortzeko eta, horrela, gizabanako berria ekoizteko. Dadan eta Surrealismoan aurrekariak dituen beste bide bat gizakiarengan gauzatzen den esperimendazioarekin zerikusia duten praktiken bidez izango litzateke posible, haserretzen eta zirikatzen saiatzen, esnatu dadin.

Egun, egoera alde batera utzi eta bere gaitasun transformatzailea neutralizatu ahal izango zuen lehenengo bide formalistagoaren deriban pentsatzeko aukera okurritzen zait. Beste aldetik, okurritzen zait, ere bai, aipatutako bigarren bidean, zirikatze borondatea normalizatu egingo litzatekeela. Londreseko artista eta *Arty* fanzinearen editorea den Cathy Lomaxek komentatzen du, lehen iraultzailea, dibertigarria eta arriskutsua zena, *establishment*-ean sartu zela orain dela asko. Horiek izango lirateke, egun, modu askoz hibridoagoan aurkezten diren praktiken bi muturrak.

Aurretik aipatutako *femzine* fanzine feministaren formatua artearen eta aktibismoaren arteko, praktika artistikoaren eta konpromiso sozialaren arteko bizikidetzaren adibidea izan liteke. Proposamen-mota horiek DIY kulturaren sartzen dira, eta euren genealogiak honako hauek izango lirateke: pentsamendu feminista, kolektiboaren eta transdiziplinarraren ideiatik emakumeen egindako lana, hirurogeita hamarreko hamarkadaren amaierako eta laurogeiko hamarkadako emakumeen *punk* eta *postpunk* mugimendua eta laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran panorama anglosaxoian sortutako *Riot Grrrls* mugimendua: zure inguruan dagoena atsegin ez baduzu, aldatu; zuk zeuk egin, ez duzu azpiegitura handirik behar; ekintzaren objektu izatetik subjektu izatera pasatu; birtuosismo teknikoak zalantzan jarri, proiektua (musikakoa, artistikoa, editoriala...) gauzatzerakoan funtsezkoa den baldintza bezala; zalantzan jarri «profesionaltasunaren», «autoritatearen» ideia; erabili zehazki *low-fi* estetika. Emakumeei eta artistei boterea emango dien lan-egoerak eta eremuak sortzeko tradizioarekin jarraitzea izango litzateke helburua. Hausnarketa horiek guztiak irekita gelditzen dira, formak eta idazketa kritikoak sortzeko arte garaikidearen gaitasunari buruzko *Kairós* mintegiaren planteamenduan sakontzen saiatzeko.

¹Ulrike Ottinger, MNCARS, 2004, 40. orr.

²Miren Jaio, *Colección de estampas*, Euskal Kultura Saila, 2012, 23. orr.

³*Ibid.*, 25. Orr.

FUNDIDO ENCADENADO Y PRODUCCIONES LOW-FI

Azucena Vieites

La propuesta para *1966/Gaur Konstelazioak/2016* consistía en seleccionar un trabajo anterior y producir uno nuevo. Como trabajo anterior finalmente decidimos mostrar una agrupación de piezas de la exposición *Fundido encadenado / Break You Nice* que tuvo lugar en MUSAC (León, 2012) y que recoge aspectos ligados a mi práctica a través del uso del dibujo, la serigrafía o el collage. Esta selección servía de transición y conectaba con la nueva propuesta *Producciones low-fi*, que presenta en dos vitrinas los resultados obtenidos.

En una misma dinámica de trabajos anteriores la organización del material producido para el espacio del museo pretendía generar una atmósfera adecuada en la línea de lo que comenta la realizadora alemana Ulrike Ottinger: «Para mí cada película posee una forma determinada que tiene que ver con los colores, con el tiempo, con la estructura dramática, con la manera de unir las imágenes. De modo que en cada película trabajo para encontrar una forma apropiada». Se trataba de representar a partir de textos e imágenes procedentes de diversas publicaciones y fanzines feministas y *queer*, desde técnicas *low-fi* de edición, a través de un proceso de abstracción ya iniciado con anterioridad. Este proceso intenta ahondar en los lenguajes vinculados a una estética subcultural y sus formas de producción desde la práctica artística y/o el activismo, que no requiera necesariamente de una convención de lo figurativo para poder ser expresado o representado.

El activismo suele estar próximo a formas de representación directas, sujetas a las necesidades o exigencias de la acción y de su eficacia de cara a un público. El libro *Colección de estampas. Las artes visuales en el País Vasco* escrito por Miren Jaio, nos habla sobre cómo los fotomontajes de Nicolás de Lekuona se parecen formalmente, más allá de opciones ideológicas, a los de otros artistas de los años veinte y treinta como Alexander Rodchenko o Hannah Höch. «La búsqueda de un lenguaje común dominará el lenguaje entusiasta de las vanguardias del primer tercio del XX que llevará implícita una fe inquebrantable en la capacidad transformadora de unas formas que, trascendiendo lo particular, alcanzarían validez universal». Jaio añade que estos parecidos se explican por la interconexión cada vez mayor de un mundo en el que las imágenes se empezaban a transmitir con gran rapidez. Por otro lado, comenta que en 1935 Jorge Oteiza emprendió un viaje a Sudamérica, en eso que él mismo llamó "huida estratégica" que le libró de la destrucción moral de la guerra y que: «A su regreso, el escultor proseguiría un proyecto estético y vital que tendría como objetivo resolver la paradoja moderna de un arte que siendo autónomo se imbricaba en su tiempo».

El programa de televisión *Metrópolis* dedicó a la artista Esther Ferrer un monográfico sobre su trabajo con motivo de la exposición *En cuatro movimientos*, celebrada en Artium a finales de 2011. Al final de la entrevista para el programa, Esther Ferrer afirma que ella es lo que es: es feminista, está contra las leyes que penalizan la inmigración y contra muchísimas cosas igual que el resto de la gente. De esa manera, continúa diciendo, en un momento determinado, si hay un acontecimiento que le toca o afecta y tiene una idea, hace una obra que se dice comprometida, pero en realidad todo su trabajo sigue esa misma dinámica. Cada uno de los casos

¹Ulrike Ottinger, *MNCARS*, 2004, p. 40.

²Miren Jaio, *Colección de estampas*, Euskal Kultura Saila, 2012, p. 23.

³*Ibid.*, p. 25.



mencionados comparten unas mismas preocupaciones de aunar práctica artística y compromiso social en una tradición que no quiere separar el arte asociado a la vida. Desde principios del siglo XX estas preocupaciones para hacer confluir compromiso social y práctica artística se llevarían a cabo a través de dos vías en el arte: una, que con genealogías en el Cubismo y el Constructivismo, se desarrollaría a través de la experimentación que tiene lugar sobre el propio objeto de arte, sobre la propia forma, con el objetivo de producir una nueva sensibilidad social desde el arte contemporáneo que se transmita en la educación, y así producir un individuo nuevo. Otra vía, con antecedentes en Dada y el Surrealismo, sería posible desde prácticas que tienen que ver con una experimentación que se ejerce sobre el ser humano, tratando de incomodarlo, de provocarlo, para que despierte.

En la actualidad se me ocurre la posibilidad de pensar en una deriva de esa primera vía, de carácter más formalista, que hubiera podido dejar de lado el contexto y haber neutralizado su capacidad transformadora. Por otro lado también se me ocurre que, en la segunda vía de la que he hablado, la voluntad de provocación se hubiera normalizado. Cathy Lomax, artista y editora del fanzine *Arty* de Londres, comenta que lo que antes fue revolucionario, divertido y peligroso hace tiempo que es parte del *establishment*. Estos serían los dos polos de unas prácticas que en la actualidad se presentan de una manera mucho más híbrida.

El formato fanzine feminista, *femzine*, del que he hablado antes podría ser un ejemplo de convivencia entre arte y activismo, entre práctica artística y compromiso social. Este tipo de propuestas se enmarcan en la cultura DIY y tendrían como genealogías el pensamiento feminista, el trabajo hecho por las mujeres desde una idea de lo colectivo y de lo transdisciplinar, el movimiento *punk* y *postpunk* de mujeres de finales de la década de los setenta y ochenta y el movimiento *Riot Grrrls*, que surge a principio de los años noventa en el panorama anglosajón: si no te gusta lo que hay a tu alrededor, cámbialo, hazlo tú misma, no necesitas grandes infraestructuras, pasa de ser objeto a sujeto de la acción, cuestiona el virtuosismo técnico como un requisito fundamental a la hora de realizar un proyecto (musical, artístico, editorial...), cuestiona la idea de "profesionalidad", de "autoridad", utiliza una estética expresamente *low-fi*. Se trataría de continuar con una tradición de generar contextos y espacios de trabajo independientes que doten de poder a las mujeres y a las artistas. Todas estas reflexiones quedan abiertas para tratar de indagar en el planteamiento del seminario *Kairós* sobre la capacidad del arte contemporáneo para crear formas y escrituras críticas.

GAUR TALDEAREN MAMUAK (BERRAZTERKETA)

Peio Aguirre

Barandiaran Galerian egindako Gaur taldearen fundazioaren erakusketaren 40. urteurrena da erakusketaren honen eta orain dela asko kulturaren instalatutako aitortzen burutzen duen gizarte-omenaldiaren arrazoia. Ez naiz «kultura» horri «ofizialaren» oharra jartzera ausartzen; izan ere, arte modernoaren eta garaikidearen erakusketek populazioaren sektore handien ulertezintasuna eta axolagabetasuna jasaten dute oraindik. Nolanahi ere, nire ustez, ados egongo gara esatean Gaur taldearen eta hori osatu zuten artisten instituzionalizazioa errealitatea dela orain. Hain zuzen ere, oraindik lana dago egiteke; izan ere, denak ez daude Guggenheim Bilbaoren tankerako museotan erakusten, eta hori herritarrok laguntzen dugun jadanik euskalduna den museoa da. Nolanahi ere, 2004an artikulu laburra argitaratu nuen *Mugalari* gehigarrian, Gaur taldeak gizartearen izandako harreraren inguruan, Fernando Golvanok ere Gasteizko Vital Kutxan komisariatutako *Constelación Gaur* erakusketaren ondorioz. Hamabi urte geroago, artikulu hori ateratzea interesatzen zait, horren egunerokotasuna egiaztatzeke. Honela zioen:

Badago Irunen 1966an ateratako argazkia, GAUR taldearen argazki ofizial bihurtu dena. Bertan, ezkerretik eskuinera, honako hauek agertzen dira: Balerdi, Mendiburu, Oteiza, Puig (Kataluniako arkitektoa), Chillida, Basterretxea eta Sistiaga. Argazkia espontaneoki ateratu zuen Fernando Larraquertek. Argazki kolektibo bakarra da eta, bertan, halabeharrik hasieratik taldeari jadanik susmatzen zen desagerpena eman nahi izan balio bezala, bi kide falta dira: Zumeta eta Amable Arias. Agian, horregatik, ia fundazioan izandako faltak markatutako irudiak ahalik eta modu onenean irudikatzen du taldearen espiritua eta horren desegite azkarra. Orain dela gutxi «Constelación GAUR» izenarekin egindako erakusketan, falta-sentipen handia zegoen aretoetan, iraganeko mamuak etxea han aurkitu izan balu bezala, tokia uzteari ezetz esanda, bere itzala lanen gainean proiektatuta. Edozer talde- edo kolektibitate-nortasun zehazterakoan, beharrezkoa da aldi zehatzak igaro duen iragankortasunaren analisia egitea, harreraren unera arte. Althusseren teoriaren arabera, fenomeno existentzia bezala, bizitako esperientziaren modalitate gisa, iragankortasuna ekoizpen moduak berak sortutako zerbait da¹. Historiaren egiturak denboraren egituren menpe egon ordez, aldi baterako egiturak dira historiaren menpe daudenak. Aldi baterako egiturak eta horien ezberdintasun espezifikokoak historia-kontzeptuaren eraketa-prozesuan sortzen dira.

GAUR kasuan, kronologia pertsonala eta kolektiboa (edo historikoa) bereizi behar dira, banakako esperientziaren gertaeren eta talde baten iragankortasuna ezartzen den aldien aitortzen inplizituaren edo esplizituaren artean.

«Belaunaldi» kategoriari nolabaiteko mugimendu ziklikoa dakar beti berekin eta, aldi berean, aldi zehatz horren nortasunari eta berezitasunari buruzko autokontzientzia bizia behar du. Autokontzientzia-maila hori 1966an Barandiaran Galerian egindako taldearen lehen erakusketaren ondorioz argitaratutako manifestuaren honako laburpen honetan jasoko litzateke: «Guztiok dakigu dagoeneko nortzuk garen, eta euskal artisten gazteria sendoak gure herrialdean aitortu behar zaizkion tokia, arreta eta eskubideak eskatzen dituela, eta iragana, oraina eta etorkizuna ditugula, gure helburuak, gure beharrik eta baliabideak (unean-unean, baliabide guztiak) zeintzuk

¹ Louis Althusser / Etienne Balibar, *Lire le Capital*, Paris, Quadrige, 1996

diren jakiteko, jasaten dugun ahulezia kulturalarekin eta materialarekin zein gure artean geure herrialdearekin dugun isolamenduarekin amaitzeko». Manifestuan aipatzen duten iragan, orain eta etorkizun horrek (eta ekintza da ia inork ez duela manifesturik idazten dagoeneko eta, idatziz gero, aldaketa erradikalaren aurreko antsietate jadanik jasanezina delako dela) jarraitutasuneko eta historian txertatzeko borondate argia islatzen zuen. Aipatzekoa da talde bezala egindako kontzientzia-hartze hori unearren adierazpen erradikalaren bidez egitea, «gaur», «hemen» eta «orain».

Soberan idatzi da Gipuzkoako artistek osatutako GAUR taldearen sorkuntzaren ondoren, gainontzeko probintzietako beste talde batzuen sorkuntza gertatuko zela: EMEN, ORAIN, DANOK, denak Oteizak emandako izenak. Modernitatean txertatzeko espiritu hori olio-orbana bezala zabalduko zen, eta iraultza kulturala eragingo zuen herrialdean. «Hemen» eta «orain» horretan, modernitatearen oinarria sortuko zen, «guztiekin» parte hartzeko proiektu kolektiboa, hain zuzen ere. GU hori faltako litzateke soilik (eta hemen, espekulazio transhistorikoaren eremuan sartzen gara), historiaren subjektu kolektiboak haragitua. Izan ere, banakakoak izan ordez, nortasunaren kontakizun gehienak kolektiboak dira beti. Non dago, non gelditu da GAUR espiritua? Non dago gaur egun, geure aurrehistoria modernoaren aztarna gisa, horren espiritua? Nola, zer modutan eta, batez ere, norengan? Oraindik existituz gero, espiritu hori lo dago, baina ez da itzali eta bere ondoko irismenaren hazia (denboraren hazia) darama barruan. Kanpo-espaziora bidalitako satelitea bezala, etorkizuna berea da.

Arrazoibide horretan aurrera egin da, edozer esperientzia kolektiboren izaera utopikoaren adierazpena aurkitzen da. Edozer pentsamendu utopikok etorkizuneko iragankortasun-karga ukaezina darama berarekin, eta edozer talde-proiektu garrantzitsuk bere emantzipazioa eta, askotan, desagerpena aurreikusten du, bere garapenaren uneren batean. Porrot kolektiboaren adibide nagusi bezala, Oteizaren hitzetan «geure borroka kulturalan jasandako porrot larriena» izandako GAUR Taldeak² itxaropena eta utopia argitu ditzake oraindik. Alde horretatik, Jacques Derridak idatzi bezala, espektralitatearen metaforak iraganaren konjurazio bezala funtzionatuko luke, bere espirituekin, bere mamuekin; izan ere, «espektroekin egote hori ere izango litzateke, ez soilik baina baita ere, memoriaren, herentziaren eta belaunaldien politika bat»³.

Egunkaria argitaratutako Gaur Taldearen argazkiari, iragazkia edo pixelatua gehitu nion, urruntzeko. Asmoa Derridak defendatutako «Fantologiaren» aipamena egitea zen; horren arabera, iraganeko espektroak itzuli egiten dira azkenean. Behin eta berrito. (*Hauntology*, *haunted* hitzaren edo mamuek bizi izandakoa eta ontologia hitzaren batuketan). Nostalgia eta errebisionismo mugagabearen arriskua egun inoperatibo gelditzea da. Talde- edo kolektibitate-irudiaren desitxuratze hori berriz aurkitu dut Txomin Badiolaren *Mitologías* lanetan (2016). Batez ere, *Todos sabemos ya quienes somos* izenekoa; horrek Gaur Taldearen irudia erreproduzitzen du Gio Ponti diseinatzailearen *Paretta Organizzata*-ren atzealdean. Kontu-garbitze mugagabea. Mitifikazioari buruzko alerta, fetitxizazio bezala. Nire artikulua asmoa zen, iraganeko atal garrantzitsuan gelditu ordez, sare kulturalan hain ikusgarriak ez diren

² Miguel Pelay Orozco, *Oteiza*, La Gran Enciclopedia Vasca Argitaletxea, Bilbo, 1978, 125 orr.

³ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Trotta Argitaletxea, Madril, 1995.

ESPECTROS DEL GRUPO GAUR (REVISITADO)

Peio Aguirre

eremuetan erreproduzitzen eta garatzen den historikotasunaren eta belaunaldien teoria aipatzea. Baita ere eta batez ere: etorkizunean. Herentziaren etika. Hitz batez: arreta handiagoa orainari. Baliteke talde-nortasun baten autokontzientziak talde-argazkirik ez izatea. Are gehiago, ez du izan behar. Ez-taldearen poetika.

IRITZIA 2004 iraila - 17 larunbata **El País**

Gaia: Reinterpretando la historia y el pasado cultural

Espectros del grupo Gaur

Peio Aguirre
Crítico de Arte

Hay una fotografía sacada en Irún, en el año 1966, que ha quedado como la foto oficial del Grupo Gaur. En ella, de izquierda a derecha, aparecen Balerdi, Mendiburu, Oteiza, Puig (arquitecto catalán), Chillida, Basterretxea y Sistiaga. La imagen fue tomada de manera espontánea por Fernando Larraquert, de trata de la única foto colectiva y en ella, como si el destino hubiese querido desde el comienzo dotar al grupo de una desaparición ya premonitrice, faltan dos de sus miembros, Zumeta y Amable Arias.

Es quizás por esto que esta imagen, marcada por una ausencia casi fundacional, no podría sino representar de la mejor manera posible el espíritu del grupo y su rápida disolución.

En la exposición celebrada recientemente en Gasteiz bajo el título "Constelación Gaur", una fuerte sensación de ausencia recorre las salas, como si un espectro del pasado hubiera encontrado allí su morada, proyectando su sombra sobre las obras.

A la hora de determinar cualquier identidad de grupo o colectividad no hace necesario un análisis de la temporalidad que atraviesa el periodo concreto hasta su momento de recepción.

Es una teoría del pensador marxista Louis Althusser que la temporalidad como un fenómeno existencial, como una

modalidad de la experiencia vivida, es algo generado por el modo de producción mismo. En lugar de las estructuras de la historia dependiendo de las del tiempo, son las estructuras temporales las que dependen de las de la historia. Las estructuras temporales son producidas en el proceso de constitución del concepto de historia.

En el caso Gaur, es preciso diferenciar entre una cronología personal y otra colectiva (o histórica), entre los eventos de la experiencia individual y el implícito o explícito reconocimiento de periodos en los cuales una temporalidad de grupo es establecida. La categoría de "generación" trae siempre un cierto movimiento cíclico con ella, mientras al mismo tiempo requiere de una intensa auto-conciencia colectiva sobre la identidad y singularidad del periodo en cuestión.

Este nivel de auto-conciencia se resumiría en el siguiente extracto del manifiesto que publicaron con motivo de la primera exposición del grupo en la galería Barandiarán en 1966: "Todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuáles son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postración cultural y material que sufrimos y el aislamiento entre nosotros en nuestro país".

En el pasado, presente y futuro al que Althusser se refiere en su manifiesto y es un hecho que ya nadie apenas escribe manifiestos y que

si se redactan, es porque la amplitud ante un cambio real es ya insostenible, re-
fugiaba una clara voluntad de continuidad e inserción en la historia. Lo que es remarcable es que esta misma voluntad como grupo se haga a través de la afirmación racional del momento presente, "hoy", "aquí y ahora".

Hay que subrayar también el carácter de nacimiento de Gaur, integrado por artistas guipuzcoanos, lo seguirán la constitución de otros grupos en el resto de las provincias. Etxebarri, Oteiza, Danok, nombres todos organizados por Oteiza. Este espíritu de inserción en la modernidad se extendería como una mancha de aceite y provocaría una revolución cultural en el país.

moderna, sus espíritus" (¿Cómo y de qué manera, y sobre todo, en qué?)

Este espíritu, si es que todavía existe, permanece dormido, pero no se ha extinguido y lleva incrustado el germen de su alcance ulterior.

En este "aquí y ahora" florecerá el fundamento de la modernidad, un proyecto colectivo donde participan todos. Solo faltará ese "lugar" (nuestro) y aquí entramos en el terreno de la especificación transhistórica - enmarcado por el sujeto colectivo de la historia.

Porque la mayoría de los relatos de la identidad, lejos de ser individuales, son siempre colectivos.

(¿Desde está, qué queda del espíritu Gaur? ¿Desde se encuentra a día de hoy, como un vestigio de nuestra prehistoria

El Grupo Gaur, como un ejemplo mayor de frasco colectivo - según las palabras de Oteiza, "la derrota más grave que hemos sufrido en nuestra lucha cultural" - puede todavía iluminar esperanzas y utopías.

En este sentido, como ha escrito Jacques Derrida, la memoria de la espectro-
lidad funcionaría como una cojura del pasado, con sus espíritus, sus fantasmas, que se ven con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones.



El 40 aniversario de la exposición fundacional del Grupo Gaur en la Galería Barandiarán es ahora motivo de esta exposición y de un homenaje de tipo social que concluye un reconocimiento hace tiempo instalado en la cultura. No me atrevo a añadir la coletilla de "oficial" a esta "cultura", pues las exposiciones de arte moderno y contemporáneo todavía adolecen de la incompreensión e indiferencia de grandes sectores de la población, aunque creo concordaremos que la institucionalización del Grupo Gaur y los artistas que lo constituyeron es ahora una realidad. Efectivamente todavía hay trabajo por hacer, pues no todos están representados en un museo como el Guggenheim Bilbao, un museo ya vasco al que los ciudadanos/as contribuimos. En cualquier caso, en 2004 publiqué un breve artículo en el suplemento Mugarari sobre la recepción del Grupo Gaur en la sociedad, a raíz de la exposición *Constelación Gaur* en la Caja Vital de Vitoria-Gasteiz que comisarió igualmente Fernando Golvano. Me interesa sacar este artículo 12 años después para comprobar su actualidad. Decía así:

Hay una fotografía sacada en Irún, en el año 1966, que ha quedado como la foto oficial del Grupo GAUR. En ella, de izquierda a derecha, aparecen Balerdi, Mendiburu, Oteiza, Puig (arquitecto catalán), Chillida, Basterretxea y Sistiaga. La imagen fue tomada de manera espontánea por Fernando Larraquert. Se trata de la única foto colectiva y en ella, como si el destino hubiese querido desde el comienzo dotar al grupo de una desaparición ya premonitrice, faltan dos de sus miembros, Zumeta y Amable Arias. Es quizás por esto que esta imagen marcada por una ausencia casi fundacional no podría sino representar de la mejor manera posible el espíritu del grupo y su rápida disolución. En la exposición celebrada recientemente bajo el título 'Constelación GAUR', una fuerte sensación de ausencia recorre las salas, como si un espectro del pasado hubiera encontrado allí su morada, negándose a abandonar el lugar, proyectando su sombra sobre las obras. A la hora de determinar cualquier identidad de grupo o colectividad se hace necesario un análisis de la temporalidad que atraviese el periodo concreto hasta su momento de recepción. Es una teoría de Althusser que la temporalidad como un fenómeno existencial, como una modalidad de la experiencia vivida, es algo generado por el modo de producción mismo¹. En lugar de las estructuras de la historia dependiendo de las del tiempo, son las estructuras temporales las cuales dependen de las de la historia. Las estructuras temporales y sus diferencias específicas son producidas en el proceso de constitución del concepto de historia.

En el caso GAUR, es preciso diferenciar entre una cronología personal y otra colectiva (o histórica), entre los eventos de la experiencia individual y el implícito o explícito reconocimiento de periodos en los cuales una temporalidad de grupo es establecida. La categoría de 'generación' trae siempre un cierto movimiento cíclico con ella, mientras al mismo tiempo requiere de una intensa auto-conciencia colectiva sobre la identidad y singularidad del periodo en cuestión. Este nivel de auto-conciencia se resumiría en el siguiente extracto del manifiesto que publicaron con motivo de la primera exposición del grupo en la galería Barandiarán en 1966: "todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el

¹ Louis Althusser / Etienne Balibar, *Lire le Capital*, Paris, Quadriga, 1996

El 40 aniversario de la exposición fundacional del Grupo Gaur en la Galería Barandiarán es ahora motivo de esta exposición y de un homenaje de tipo social que concluye un reconocimiento hace tiempo instalado en la cultura. No me atrevo a añadir la coletilla de "oficial" a esta "cultura", pues las exposiciones de arte moderno y contemporáneo todavía adolecen de la incompreensión e indiferencia de grandes sectores de la población, aunque creo concordaremos que la institucionalización del Grupo Gaur y los artistas que lo constituyeron es ahora una realidad. Efectivamente todavía hay trabajo por hacer, pues no todos están representados en un museo como el Guggenheim Bilbao, un museo ya vasco al que los ciudadanos/as contribuimos. En cualquier caso, en 2004 publiqué un breve artículo en el suplemento Mugalari sobre la recepción del Grupo Gaur en la sociedad, a raíz de la exposición *Constelación Gaur* en la Caja Vital de Vitoria-Gasteiz que comisarió igualmente Fernando Golvano. Me interesa sacar este artículo 12 años después para comprobar su actualidad. Decía así:

Hay una fotografía sacada en Irún, en el año 1966, que ha quedado como la foto oficial del Grupo GAUR. En ella, de izquierda a derecha, aparecen Balerdi, Mendiburu, Oteiza, Puig (arquitecto catalán), Chillida, Basterretxea y Sistiaga. La imagen fue tomada de manera espontánea por Fernando Larruquert. Se trata de la única foto colectiva y en ella, como si el destino hubiese querido desde el comienzo dotar al grupo de una desaparición ya premonitoria, faltan dos de sus miembros, Zumeta y Amable Arias. Es quizás por esto que esta imagen marcada por una ausencia casi fundacional no podría sino representar de la mejor manera posible el espíritu del grupo y su rápida disolución. En la exposición celebrada recientemente bajo el título 'Constelación GAUR', una fuerte sensación de ausencia recorría las salas, como si un espectro del pasado hubiera encontrado allí su morada, negándose a abandonar el lugar, proyectando su sombra sobre las obras. A la hora de determinar cualquier identidad de grupo o colectividad se hace necesario un análisis de la temporalidad que atraviese el periodo concreto hasta su momento de recepción. Es una teoría de Althusser que la temporalidad como un fenómeno existencial, como una modalidad de la experiencia vivida, es algo generado por el modo de producción mismo¹. En lugar de las estructuras de la historia dependiendo de las del tiempo, son las estructuras temporales las cuales dependen de las de la historia. Las estructuras temporales y sus diferencias específicas son producidas en el proceso de constitución del concepto de historia.

En el caso GAUR, es preciso diferenciar entre una cronología personal y otra colectiva (o histórica), entre los eventos de la experiencia individual y el implícito o explícito reconocimiento de periodos en los cuales una temporalidad de grupo es establecida. La categoría de 'generación' trae siempre un cierto movimiento cíclico con ella, mientras al mismo tiempo requiere de una intensa auto-conciencia colectiva sobre la identidad y singularidad del periodo en cuestión. Este nivel de auto-conciencia se resumiría en el siguiente extracto del manifiesto que publicaron con motivo de la primera exposición del grupo en la galería Barandiarán en 1966: "todos sabemos ya quiénes somos y que una poderosa juventud de artistas vascos reclama el

¹ Miguel Pelay Orozco, *Oteiza*, Editorial La Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1978, p.125

² Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, Editorial Trotta, Madrid, 1995

sitio y la atención y los derechos que se les debe reconocer en nuestro país, y que tenemos pasado, presente y futuro, para saber cuales son nuestros propósitos y nuestras necesidades y los medios, puntualmente todos los medios, para concluir con la postración cultural y material que sufrimos y el aislamiento entre nosotros con nuestro país". Ese pasado, presente y futuro al que aluden en el manifiesto (y es un hecho que ya nadie apenas escribe manifiestos y que si se redactan, es porque la ansiedad ante un cambio radical es ya insoportable), reflejaba una clara voluntad de continuidad e inserción en la historia. Lo que es remarcable es que esta toma de conciencia como grupo se haga a través de la afirmación radical del momento presente, "hoy", "aquí" y "ahora".

Ha quedado sobradamente escrito que al nacimiento de GAUR, integrado por artistas guipuzcoanos, le seguirían la constitución de otros grupos en el resto de las provincias: EMEN, ORAIN, DANOK, nombres todos otorgados por Oteiza. Este espíritu de inserción en la modernidad se extendería como una mancha de aceite y provocaría una revolución cultural en el país. En este "aquí" y "ahora" florecería el fundamento de la modernidad, un proyecto colectivo donde participasen "todos". Sólo faltaría ese GU ("nosotros") —y aquí entramos en el terreno de la especulación transhistórica— encarnado por el sujeto colectivo de la historia. Porque la mayoría de los relatos de la identidad, lejos de ser individuales, son siempre colectivos. ¿Dónde está, qué queda del espíritu GAUR? ¿Dónde se encuentra a día de hoy, como un vestigio de nuestra prehistoria moderna, su espíritu? ¿Cómo y de qué manera, y sobre todo, en quién? Este espíritu, si es que todavía existe, permanece dormido pero no se ha extinguido y lleva incrustada el germen - la semilla del tiempo - de su alcance ulterior. Como un satélite lanzado al espacio exterior, el futuro le pertenece.

Un salto adelante en esta argumentación se encuentra en la afirmación del carácter utópico de toda experiencia colectiva. Cualquier pensamiento utópico conlleva una innegable carga de temporalidad futura y cualquier proyecto grupal que se precie, en algún punto de su desarrollo, prefigura su propia emancipación, y a menudo, su desaparición. El Grupo GAUR, como un ejemplo mayor de fracaso colectivo, según las palabras de Oteiza «la derrota más grave que hemos sufrido en nuestra lucha cultural»², puede todavía iluminar esperanza y utopía. En este sentido, como ha escrito Jacques Derrida, la metáfora de la espectralidad funcionaría como una conjura del pasado, con sus espíritus, sus fantasmas porque «ese ser con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones»³.

A la fotografía del Grupo Gaur publicada en el diario le añadí un filtro o pixelado a modo de distanciamiento. La intención era hacer una alusión a la "Fantología" abogada por Derrida por la que los espectros del pasado siempre acaban por regresar. Una y otra vez. (*Hauntology*, de unir la palabra *haunted* o habitado por fantasmas, y ontología). El peligro de la nostalgia y el revisionismo indefinido está en quedarnos inoperativos en el presente. Esta distorsión de la imagen de grupo o colectividad la he encontrado de nuevo la serie de obras de Txomin Badiola, *Mitologías* (2016). Especialmente en la titulada *Todos sabemos ya quienes somos* y que reproduce al fondo de una *Pareta*

Organizzata del diseñador Gio Ponti la imagen del Grupo Gaur. Un ajuste de cuentas indefinido. Una alerta a la mitificación como fetichización. La intención de mi artículo era señalar una teoría de la historicidad y las generaciones que no se detiene en un episodio importante del pasado, congelado para la cultura (oficial), sino que se reproduce y desarrolla en zonas menos visibles del entramado cultural. También y sobre todo: en el futuro. Una ética de la herencia. En definitiva: más atención al presente. La auto-consciencia de una identidad de grupo puede no tener una foto de grupo. Es más, no ha tenerla. La poética de un no-grupo.

ZALANTZAREN AURREKO BELDURRA

Haizea Barcenilla

Iruña-Veleian jasotako ostraketatik¹ abiatuta, Iratxe Jaiok eta Klaas van Gorkumek egindako marrazkien eta sinboloen transkripzio-bildumari aurre egiterakoan, arkeologian ez dabilen pertsonari atentzioa ematen dion lehen gauza batzuetan hain sinpleak diren marka horiek hautemateko beharrezko behaketaren intentsitatea da; harri bat bestearen gainean erortzean eragindako urratuaren ondorioz gerta liteke, askotan, modu ia paraleloan errepikatzen direlako ez balitz, edota lerroen segida errepikakor txikiak, marra estuen baso abstraktuak sortuta. Agian, arkeologoa zarenean, zientziak zure begiradaren gaitasuna areagotzen du eta, superheroia bezala, patinan barrena ikusten, geruza zimurtsuak hatzen azpian sentitzen hasten zara.

Mentalitatea begiratzeko modu bat da, nolabait; gauza jakin batzuk eta ez beste batzuk ikusteko modua, gauza horiek sailkatzeko edo ez sailkatzeko modua, edo sailkatzen ez dugula sinesteko baina, aldiz, etengabe sailkatzeko modua. Gure ziurtasun-kutxak biltegian mugitzeko logika, batzuk atearen ondoan utzita, azkar eskuratzeko, eta beste batzuk gelaren barrualdean, iluntasunean, hondakin erabilgaitzekin estalita.

Begiradan oinarritzen diren zenbait antzekotasun daude lanbide artistikoaren eta arkeologikoaren artean: biak xehetasunetan murgiltzen dira, arreta handia jartzen diete materialei eta ideiaz betetzen dituzte; forma eta pentsamenduarekiko harremana hartzen dituzte kontuan. Nolanahi ere, alde handiak ere badaude eta, lan egiteko modu batek besteari begiratzeko dionean, txokeak sortzen dira. Iratxe Jaioren eta Klaas van Gorkumen *Nire ama Roman hil da* lanak arkeologia esanahiaren eta interpretazioaren geruza estratigrafikoak pilatzen dituen kasuaren bidez behatzeko gaitasun ederra du. Iritzirik eman gabe, kasu zehatzaz gain, horren azterketa-metodologiaren berezkoak diren kontraesan guztiak ekartzen ditu azalerara; horiek ez digute euskararen (ustezko) historiari buruz bakarrik hitz egiten, giza zientzien sorrerari buruz ere hitz egiten digute.

2006ko martxoa. Euskadin, Iruña-Veleiako aztarnategi arkeologikoan egindako aurkikuntza bikaina aurkezten da. Marrazkiak, latinezko testuak eta ordura arte ezagututako euskarazko idatzi zaharrenak grabatuta zituzten ostraka batzuk dira.

2009ko martxoa. Inskripzioen benetakotasunari buruzko zalantzen aurrean, epaiketa jartzen da martxan, eta tresna historikoak ikertu egiten dira, ebidentzia kriminal bezala.

2016ko urtarrila. Epaiketa-prozesua ez da argitu oraindik².

Bideoan, Iruña-Veleiako polemika azaletik zirriborrazten duten testuen artean, piezen egitasunaren defendatzaile eta aurkari adituek arrazoi zientifikoaren bidez defendatzen dute euren jarrera. Nolanahi ere, erabiltzen dituzten arrazoibideek materia ezezaguna dutenak harrizten dituzte; izan ere, ez dago arrazoizko frogarik. Jende askok CSI bezalako kriminologiako serieek erakusten duten konpontze-gaitasuna esperoko lukete: nolabaiteko izpi-makina batek data zehatza ematea. Aldiz, arkeologoa topatzen du, garai horretako bobeda-irudikapen gutxi daudela azaltzen eta, ondorioz, marrazkia tardorromanoa izatea ezinezkoa dela esaten; aro klasikoko historialariak zorrotz arrazoitzen du ez dela logikoa jainkoen izenak kasu ezberdinetan idaztea, batzuk nominatiboan eta beste batzuk ablatiboan; filologoak euskarazko hitzak irakurtzen

¹ Ostrakak antzina zirriborroak, prestakuntzako marrazkiak eta idazketa-praktikak egiteko erabili ohi ziren zeramikako zatiak dira.

² *Nire ama Roman hil da* bideoetik ateratako testuak.

EL TERROR ANTE LA DUDA

Haizea Barcenilla

dizkigu, idazketan izandako akatsak latinaren eta euskararen fonemen arteko aldetik ondorioztatu daitekeela azaltzen. Labur esanda, egia-maila biltzen saiatzen diren eta, egiatan, aukerarena ia gainditzen ez duten ezagutzen oinarritutako espekulazio jakin batzuk.

Jaiok eta van Gorkumek materialari emandako tratamendua funtsezko elementua da pieza honetan; izan ere, keinuari edo formari arreta jarri ordez, bere inpresio artistikoa utzi beharrean, adituek aldarrikatutako metrologia arkeologikoa kopiatzen du praktikoki. Artistak ustezko objektibotasuneko jarreran jartzen dira; hori ez da inoren bertsioaren alde jartzen, eta ia ez da ikusten lanean. Izan ere, Jaio bera bada ere adituekin elkarrizketak dituena, argitaratutako zatietan ia ez du parte hartzen eta, batzuetan, isil-isilik gelditzen da, elkarrizketatuek galderak egiten dizkiotenean edo bere onarpena bilatzen dutenean. Arrazoibideak behatzen ditu, eta dauden bezala eskaintzen dizkigu, epaile inpartziala balitz bezala.

Nolanahi ere, behatzaileak sentitzen du, piezen egitasuna edo faltsutasuna ebaluatu baino gehiago, epaitzen duena analisi-metodoa bera dela eta, horrekin, izaki ahul eta herren bezala, trikimako finen eta ezegonkorren gainean dauden ideia eztabaidaezin batzuk. Hainbat urtez pintzelarekin aztarrikatzeko lan burugogorra egin ondoren, inkongruenteak diren marka batzuk banan-banan kopiatu ondoren, adierazpen guztietan gelditzen dena zalantza eta ulertezintasuna dira. Zer esan nahi dute irudi horiek? Garai ezberdinetakoak izan daitezke? Aldrebesegiak dirudite faltsuak izateko; izan ere, inork ez luke hain faltsifikazio bitxiak egiteko lana hartuko. Baina, aldi berean, egiazkoak izanez gero, ez datoz bat beste aztarnategi batzuetan jadanik existitzen diren eta egiaztatutako kontakizunekin. Aukera ezegonkorak eragiten duen ezinegonaren aurrean, aditu guztiak Interpretazioa Egia bezala hartzen saiatzen dira: gai hau itxi behar da, eta norbaitek izan behar du arrazoia. Horrela, dogma izatetik oso urrun dauden gai ikonografikoak (adibidez, nola irudikatzen den soinekoa, eraikina, animalia) eztabaidaezinak bihurtzen dira; modernoagoak pentsatzen ziren hitzen presentzia justifikatzen saiatzen da; tamaina ezberdinekoak diren, puskatuak edo deformatuak dauden katebegiekin katea eraikitzen saiatzen da, bai eta kate perfektua dela justifikatu ere.

Bitartean, artistak isilik gelditzen dira, urrun eta zuhur. Objektibotasunaren jolasean, horren ezintasuna agertzen dute, hain zuzen ere, eta interpretazioak euren erreinua irudiz irudi nola hartzen duen erakusten dute. Metodoaren gehiegikeria berak horren hutsuneak nabarmentzen ditu; gauza bera gertatzen da artistek Iruña-Veleian aurkitutako ostraka-bilduman kopiatzen dituzten marrazki horietan. Hala, marka horiek transkribatu zituzten arkeologoen lana errepikatzen dute; akusazioen arabera, haiek sor izan ditzaketan markak, hain zuzen ere. Irudiaren sorreraren ustezko jokoak eta horren ondoko kopia betikotu egiten da hemen, Jaiok eta van Gorkumek egindako kopiaren kopia dela eta; horrek kiribil metodologiko amaiezina sortzen du. Eta euren isiltasun geldiarenean eta distantziaren aurrean, saihetsezina da pentsatzea, marrazkiak, marrazkiak, orbanak kopiatzen hainbeste ordu eman ondoren, ea eurek espirala haustea eta irudi bat sartzea erabaki izango ez ote zuten, bakarra, faltsua eta asmatu berria baten ere, berriro ere, horrek hain iheskorra den Egia hori Argitzeko prozesua arriskuan jarrita, baita (edo agian bereziki) Zientziarentzat ere.

Al enfrentarse a la colección de transcripciones de dibujos y símbolos que realizan Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum a partir de las óstraca¹ recogidas en Iruña-Veleia, lo primero que puede llamar la atención de cualquier persona ajena al gremio arqueológico es la intensidad de observación necesaria para percibir esas marcas tan simples a veces; podrían haber sido hechas por el roce de una pieza al caer sobre otra, si no fuera porque a menudo se repiten de forma casi paralela, o formando pequeñas series reiterantes de líneas, bosques abstractos de estrechos rayones. Tal vez cuando eres arqueólogo la ciencia aviva la capacidad de tu mirada, y cual superhéroe comienzas a ver a través de la pátina, a sentir las capas rugosas bajo los dedos.

La mentalidad es en cierta manera una forma de mirar; la forma en que vemos ciertas cosas y no otras, el modo en que las clasificamos o rehusamos hacerlo, o creemos que no clasificamos pero no hacemos más que clasificar. La lógica según la cual movemos nuestras cajas de certezas en el almacén, dejando unas junto a la puerta para echar mano de ellas rápidamente, y otras al fondo de la habitación, en la oscuridad, tapadas por los restos inservibles.

Hay ciertas similitudes entre la profesión artística y la arqueológica que estriban en la mirada: ambas se sumergen en los detalles, prestan gran atención a los materiales y los imbuyen de ideas; atienden a la forma y a su relación con el pensamiento. No obstante, también existen grandes diferencias, y cuando un modo de trabajo mira al otro, afloran los choques. La obra *Nire ama Roman hil da* de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum tiene la preciosa capacidad de observar la arqueología a través de un caso que amontona capas estratigráficas de significado e interpretación. Sin juzgar, trae a la superficie todas las contradicciones que son inherentes no solo al caso concreto, sino a la propia metodología de su estudio; y que no solo nos hablan de la (posible) historia del euskara, sino también de la propia concepción de las ciencias humanas.

Marzo 2006. Se hace público un hallazgo excepcional en el yacimiento arqueológico de Iruña-Veleia, País Vasco. Se trata de una serie de óstraca donde se habían grabado dibujos, textos en latín y los escritos en euskara más antiguos conocidos hasta el momento.

Marzo 2009. Ante las dudas sobre la autenticidad de las inscripciones se pone en marcha un juicio y los artefactos históricos pasan a ser investigados como evidencias criminales.

Enero 2016. El proceso judicial sigue sin resolverse.²

En el vídeo, intercalados entre estos textos que someramente esbozan la polémica de Iruña-Veleia, expertos defensores y opositores de la veracidad de las piezas defienden a través de razones científicas su postura. Solo que los argumentos que barajan unos y otros sorprenden a quien desconozca la materia, puesto que no hay una sola prueba certera. Mucha gente esperaría la capacidad resolutoria a la que nos tienen acostumbradas series de criminología como CSI: que una máquina de rayos de algún tipo nos dé una fecha exacta. En su lugar, se encuentra con un arqueólogo

¹ Las óstraca (singular ostrakon) son fragmentos de cerámica que se utilizaban en la antigüedad para realizar esbozos, dibujos preparatorios y prácticas de escritura.

² Textos extraídos del vídeo *Nire ama Roman hil da*.

explicando que hay pocas representaciones de bóvedas de esta época, y deduciendo por ello que es imposible que tal dibujo sea tardorromano; un historiador de la época clásica argumenta de manera tajante que no es lógico escribir los nombres de los dioses en diferentes casos, unos en nominativo, otros en ablativo; un filólogo nos lee las palabras en euskara, explicando que los errores de escritura pueden derivar de la diferencia de fonemas entre el latín y el euskara. En definitiva, una serie de especulaciones basadas en el Conocimiento, que intentan atesorar el grado de Verdad y que en realidad, apenas superan el de Posibilidad.

El tratamiento del material por parte de Jaio y van Gorkum es un elemento clave en esta pieza, puesto que en vez de fijarse en el gesto o en la forma, en vez de dejar su impronta artística, prácticamente copia la metodología arqueológica que reivindican los expertos. Los artistas se colocan en una posición de supuesta objetividad, que no se decanta por ninguna de las versiones y que apenas se deja notar en la obra. De hecho, a pesar de que la propia Jaio es quien mantiene las conversaciones con los expertos, en los fragmentos editados a penas interviene, e incluso a veces se mantiene en persistente silencio cuando los entrevistados le hacen preguntas o intentan recibir su aprobación. Observa las argumentaciones y nos las ofrece tal cual, como si de un juez imparcial se tratara.

No obstante, quien observa siente que más que evaluar la veracidad o falsedad de las piezas, lo que está juzgando es el propio método de análisis, y con él, una serie de ideas incontestables (la Ciencia, la Verdad, la Historia) que aparecen como seres débiles y renqueantes sostenidos sobre finísimos e inestables zancos. Después del tozudo trabajo de escarbar con un pincel durante años, de copiar una a una toda una serie de marcas incongruentes, lo que persiste en todas las declaraciones es la duda y la incomprensión. ¿Qué significan estas imágenes? ¿Pueden ser de épocas diferentes? Parecen demasiado absurdas para ser falsas, porque nadie se tomaría el trabajo de realizar falsificaciones tan extravagantes. Pero al mismo tiempo, si son verdaderas no encajan en relatos ya existentes y confirmados por otros yacimientos. Ante la intranquilidad que provoca la inestable Posibilidad, todos los expertos intentan aferrarse a la Interpretación como Verdad: hay que zanjar este asunto y alguien tiene que tener razón. Así, cuestiones iconográficas que distan mucho de ser dogmas (cómo se representa un vestido, un edificio, un animal) se vuelven incontestables; se intenta justificar la presencia de palabras que se creían más modernas; se intenta construir una cadena con eslabones de diferentes tamaños, rotos o deformes, y justificar que es una cadena perfecta.

Mientras tanto, los artistas se mantienen en silencio, distantes y prudentes. Al jugar al juego de la objetividad desvelan, precisamente, la imposibilidad de la misma, y muestran cómo la Interpretación va reclamando su reino imagen por imagen. La propia exageración del método deja en evidencia sus faltas; también lo hace en esos dibujos que los artistas copian de la colección de óstraca encontradas en Iruña-Veleia. Así, vuelven a repetir la labor de los arqueólogos que transcribieron esas marcas; unas marcas que, según las acusaciones, podrían haber creado ellos mismos. El posible juego de creación de la imagen y su posterior copia se eterniza

aquí por la copia de la copia que realizan Jaio y van Gorkum, y que crea un bucle metodológico interminable. Y ante su silencio impasible y su distancia, no podemos dejar de caer en la tentación de pensar si en esas largas horas de copiar dibujos, de rayones, de manchas, no decidirían ellos mismos romper con la espiral e introducir una imagen, aunque fuera una sola, falsa y recién inventada que, una vez más, pusiera en jaque todo el proceso de Dilucidar esa Verdad tan elusiva, incluso (o tal vez especialmente) para la Ciencia.

IDAZKETA UTOPIA GISA

Imma Prieto

Idazketan pentsatzea bestetasunera, nolabaiteko atzerriratzera daraman lurralde batean sartzeta da. Paradoxikoa da, egiten ditugun irakurketetan zein idazten ditugun testuetan pentsatuz gero. Norengana iristen gara irakurtzen dugunean? Idazlearengana ala irakurlearengana? Gurengana geurengana? Eta idazten dugunean, norentzat egiten dugu? Bestearentzako, irakurtzen duen horrentzat edo geuretzat, idazleontzat? Eta geure horretan, geldituz gero, nori buruz ari gara? Ez al dago idazten duen subjektuaren eta subjektuak idatzitakoaren arteko banatze bat? Dualitate hori bera edozein sormen artistikotan ere agertzen da. Horregatik, alde aurretik paradoxiko, ezinezko eta utopiko gisa aurkeztu daitekeenari arreta jartzeak duen garrantzia islatzea gusztatuko litzaidake.

Nora ezean ibiltze ulertezin horretan, eta elkarrizketa hau prestatzeko eman dizkiguten hiru kontzeptu gakoetatik abiatuta –idazketa, estetika eta sormena–, non gauden zehaztu nahiko genuke, gure hausnarketa egituratzen duten bi ardatzei buruzko ikuspegi batzuk partekatzeko:

- 1) Praktika artistikoari aurre egiten dioten gizonezko idazleen inguruan: Ez kritika-kritika / saiakera.
- 2) Idazten duen artistaren inguruan. Sormenaren bereizketa bati kasu eginez: batetik, hizkuntza zalantzan jartzeko erabilitako hitzei dagokiona, eta bestetik, ikur bat behin eta berriz erabiltzeari dagokiona: ikurra ez da hitz bat, baina bai idazketa.

1. Praktika artistikoari aurre egiten dioten gizonezko idazleen inguruan.

Arretatik eta praktika artistikoaren inguruko hausnarketatik abiatzen diren testuak batetik kritikaren ariketan eta, bestetik, saiakera-izaerako testuetan banatu ohi dira. Kritiko bezala lehenak bakarrik izendatu ohi badira ere, nahiko kritikoagoak izan ohi dira benetako ariketa kritikoak derrigorrez elikatu, lagundu eta, batez ere, interpelatu behar duela dakiten idazle horiek. Dardara salbuesten ez duen konpainia. Hortik, dardara horretatik, nabarmendu daitezke pitzadurak. Pitzadura horiek ez dituzte akatsak adierazten, baizik eta kritikatzeko objektuaren eztabaidatzea lantzeko espazioak. Gogora ekar dezagun: Aristotelesek, bere *Poetik*an, «egiteko eta kritikoak izateko» beharra baiesten du¹. «Izatea» egitearekin batera doa, bihotzak bereiziz eta hautsiz jarduten duela onartuta, berreraikitzea helburu. Arrazoiak kritikoa bihurtzen da, *krinein* da eta egiten du, hausteko eta pitzatzeko, objektu hori krisian jartzeko gai den arrazoi hori, ondoren, esanahi berriak emateko. Beharrezkoa da kritika aldaketarako behar bezala onartzea, eta testua erresistentzia-ekintza bezala ulertzea, kritikaren eraginaren pean.

Ez da kasualitatea gurekin datorren irudia Paul Kleeren *Angelus Novus* izatea. Paperaren gainean egindako tintazko eta klerazko marrazkia, 1920an egindakoa eta Walter Benjaminek 1921ean erositakoa. Benjaminek hori berori erabili zuen «Historiaren Aingerua» delakoari buruzko bere teoria ospetsuaren alegoria gisa:

Badago *Angelus Novus* izeneko Kleeren koadro bat. Bertan, paralizatuta duen zerbaitetatik urrutzean dagoen aingerua agertzen da. Bere begiek zuzen begiratzen dute, ahoa

irekita du eta hegoak zabalik; horrela imajinatuko genuke Historiaren Aingerua. Bere aurpegiak iraganerantz begiratzen du. Guk gertaera-katea hautematen dugun tokian, berak hondamendiak pilatzen dituen katastrofe berdingabea ikusten du, eta bere oinetara botatzen du. Gustatuko litzaioke gelditzea, hildakoak esnatzea eta suntsitutakoa birmoldatzea, baina bere hegaletan nahasten den urakana dator Paradisutik, eta hain da indartsua, aingeruak ezin dituela itxi dagoeneko. Urakan horrek etorkizunerantz bultzatzen du ezinbestean, eta bizkarra ematen dio horri, zaborrak bere aurrean zeruraino altxatzen diren bitartean. Urakan hori guk aurrerabide deritzoguna da².

Historiaren inguruko bere hausnarketaren bidez, Benjaminek arrazoi historikoarekiko kritika erradikala eraiten duen lerroa marraztu zuen. Bere heriotzara arte koadroaren jabe izandako filosofoak bilakaera historikoa eta bere orainaldia zalantzan jartzea eta ulertzea ahalbidetuko zion teoria bilatzen zuen. Haren alegoriak nabarmen eragin zuen Max Horkheimerrengan. Horkheimerrek *Teoria tradizionala eta teoria kritikoa* idatzi zuen, Frankfurtuko Eskolaren sortze-testuetako bat: «Arrazoiak bere burua gainditzen duenean, bere aurrerabidearen amaierara iristen da; basakerian berriz erortzea edo historiaren hasiera besterik ez zaizkio gelditzen»³.

Kleeren lanera itzuliz, esan genezake Benjaminen interpretazioak papera hausten duela eta irudiak ezkutatzeko dituen esanahi horietan barneratzen dela. Hori izan beharko litzateke beti kritikaren ariketa. Askotan, egungo zenbait komunikabidetan topatzen ditugun kritika horiek «Zesarraren konplexua» deitu genitzakeen emaitza besterik ez dira; Zesarrak bere erpuru altxatzen zuen eta beste gizon baten etorkizuna erabakitzen zuen unea. Bizitza edo heriotza.

Kritikak eskatzen du, dardararen eta hausturaren errautsen ondoren, aire freskoak berriz sortzea, objektua eguneratzen jarraituko duten esanahi berrien erakustaldiarekin. Egia absolutuak ezartzera mugatzen den horrek interpelaturako objektuarekin duen elkarrizketa-aukera partzelatzen, ixten eta urruntzen du soilik.

2. Idazten duen artistaren inguruan. Sormenaren bereizketa bati kasu eginez: batetik, ikur bat behin eta berriz erabiltzeari dagokiona: ikurra ez da hitz bat, baina bai idazketa; bestetik, hizkuntza zalantzan jartzeko erabilitako hitzei dagokiona.

Artista batzuk idazketara jotzen dute ikurraren bidez eta hura behin eta berriz erabiliz. Beti trazu ezberdin bera. Behin eta berrito, trazuak ikur bezala duen jatorrizko zentzua gordetzen duten konposizioak. Ikur bat idatzi behar ez dena edo idatzi gabe uzten dena idazteko. Ondorioz, zenbait lan nolabaiteko *diferimentuak* dira, Derridak esan bezala. Behin eta berrito errepikatzen diren ikurrak; izan ere, atzeratutako jatorrizko gauza dira dagoeneko. *Diferimentuak* onartzen du, esanahia bere osotasunean hartzea ezinezkoa denez, ikurrak, hitzak izan gabe ere, beste berri batzuk erabiliz bakarrik definitu daitezkeela. Pentsa dezakegu lan batzuk errepikapen batetik abiatuta eratzen direla, jadanik ikusita dagoela dirudien zerbaitetik abiatuta⁴. Irudikapena gainditzen duelako sinbolizatu ere ezin den horren esanahi berrirako itzulera topatzen dugu. Horregatik, ikurra, beti desberdina, errepikatu egiten da. Ikurra, sinboloa den neurrian, idazketaren eremua iragartzen duen paisaiari buruz ari da.

² http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf

³ Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 120.

⁴ Imágenes: Agnes Martin, *Little sister* (1961), *Sin título* (1960), *Words* (1961); Elena del Rivero, *Carta a la hija joven* (2006), *Carta a la madre* (1985), *Nueve plumas* (2010); Ruth Morán, *Perforaciones I y III* (2011), *Psicografías I y III* (2011); Gonzalo Elvira, *Karl y Rosa* (2015), *Modelo para armar* (2015).

¹ Aristóteles, *Poética*, Madrid: editorial Gredos, 1974.

LA ESCRITURA COMO UTOPIA

Imma Prieto

Beste lan batzuetan artistak hitza erabiltzen du ariketa kritiko bat egiteko. Kritika horrek hizkuntzaren erabilera bera ematen du aditzera, bere joera guztietan. Fernando Millánek *La depresión en España* lana aipatu nahiko nuke. Millánek ikerketa psikiatrikoaren izen bereko lana hartuta, arbuiatu eta esanahi berria eman nahi izan zion. Edo Barbara Krugueren, bere *Savoir c'est pouvoir* lanarekin, artearen eta publizitatearen funtzioen arteko rol-subertsioaren bitartez, biek —arteak eta publizitateak— izateko behar duten hizkuntza zalantzan jarriz.

Joseph Kosuth arte kontzeptualaren liderretako bat bihurtu da: lanen produkzioa dena delakoa ere, hura arbuiatzera iritsi da. Haien ornamentazio-izaera kritikatzeko du, eta printzipio hau ematen du: artelan bat tautologia bat da. Artearen gaiari arazo filosofiko eta linguistiko gisa heltzen dio. Art & Languagek ere artearen historiako hiztegiari aurre egiten dio, eta inolako identitate artistikoren kide izatea ukatzen du. Haren hasierako garapena honako honetan oinarritu zen: oinarri linguistiko, elkarrizketazko eta diskurtsiboko ikuspegi batekiko kritiko eta disidente ziren kritikak bere egitean. Interesgarria litzateke Muntadas, Rogelio López Cuenca, PSJM, Mel Bochner edo Marla Jacarilla aipatzea. Guztiek, hitzak erabili/ez erabili abiapuntu, hizkuntza zalantza jartzen dute: hizkuntzaren bitartez errealitate kritiko berriak sortzen ditugula-eta, ikur desberdinak erabiliz, direla hitzak direla irudiak. Dardara eta kritika bilatzen duen gaitasun hori adierazten duen sorkuntza garaikidearen inguruko hausnarketa.

Bukatzeko, batetik Artauden marrazkia, marrazten duen idazlea, eta Nancy Sperok eskaintzen dizkion hitzak: Idazketa guztia txerri-kaka da. Eta Ingeborg Bachmann aditzera eman, berak aukeratu zituen eta literatura utopia gisa izenarekin deitu zituen testu kritikoak, hala nola John Cage eta bere ldatzi gabeko idazketa. Kritikoak irudi berriak sortzen ditu hitzen bitartez, eta artistak ere bai; baina hitzak, irudiak edo objektuak izan daitezkeen ikurrak erabiliz. Batzuek zein besteek hizkuntzaren arazoari egiten diote aurre, eta berau idazketa bihurtzen denekoari.

Pensar en la escritura es adentrarse en un territorio que conduce a la otredad, a cierto extrañamiento. Es paradójico, tanto si pensamos en las lecturas que realizamos, como en los textos que escribimos. ¿A quién llegamos cuando leemos? ¿A la escritora o a la lectora? ¿A nosotras mismas? Y cuando escribimos ¿para quién lo hacemos? ¿Para esa otra que lee o para nosotras mismas, escritoras? Y en ese nosotras mismas, si nos detenemos ¿a quién nos referimos? ¿No hay un desdoblamiento entre el sujeto que escribe y lo escrito por ese sujeto? Esta misma dualidad se da también en cualquier creación artística. Por todo ello me gustaría reflejar la importancia de atender a lo que puede presentarse de antemano como lo paradójico, lo imposible y lo utópico.

En este deambular incomprensible y partiendo de los tres conceptos clave que nos han sido dados para preparar este diálogo —escritura, estética y creación de lo nuevo—, nos gustaría situarnos para compartir algunos puntos de vista en torno a los dos ejes que estructuran nuestra reflexión:

- 1) Acerca de los escritores que se enfrentan a la práctica artística: No crítica-crítica/ensayo.
- 2) Acerca del artista que escribe. Atendiendo a una diferenciación entre la creación que por un lado apunta al uso de las palabras con el fin de cuestionar el lenguaje y, por otro, a la creación que señala al uso repetitivo de un signo, que no es una palabra, pero sí escritura.

1. Acerca de los escritores que se enfrentan a la práctica artística.

Aquellos textos que parten de una reflexión en torno a la práctica artística, suelen dividirse por un lado en el ejercicio de la crítica y por el otro, en textos de carácter ensayístico. A pesar de que solo los primeros suelen bautizarse como críticos, suelen ser bastante más críticos aquellos escritores que saben que el verdadero ejercicio crítico debe, necesariamente, nutrir, acompañar y, sobretodo, interpelar. Un acompañamiento que no exige el temblor. Desde ahí, desde esa convulsión, es dónde se pueden señalar grietas. Grietas que no necesariamente señalan errores, sino espacios desde dónde abordar un cuestionamiento del objeto que se critica. Recordemos cómo Aristóteles, en su *Poética*, asienta la necesidad de 'hacer y ser críticos'¹. Un 'ser' que va de la mano con el hacer, asumiendo cómo la razón actúa separando y quebrando, con el fin de reconstruir. La razón se vuelve crítica, es y hace *krinein*, esa razón que es capaz de quebrar y agrietar, de poner en crisis a ese objeto para después aportar nuevos significados. Es necesario reconocer la crítica como necesidad de cambio y entender el texto como acto de resistencia, realizado bajo el influjo de la crítica.

No es casualidad que la imagen que nos acompaña sea el *Angelus Novus*, de Paul Klee. Un dibujo a tinta y tiza sobre papel, realizado en 1920, que adquirirá Walter Benjamin en 1921. Benjamin se sirve de él como alegoría de su famosa teoría acerca del 'Ángel de la historia':

Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se muestra a un ángel que parece a punto de alejarse de algo que le tiene paralizado. Sus ojos miran fijamente,

¹ Aristóteles, *Poética*, Madrid: editorial Gredos, 1974.

tiene la boca abierta y las alas extendidas; así es como uno se imagina al Ángel de la Historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde nosotros percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que amontona ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado, pero desde el Paraíso sopla un huracán que se enreda en sus alas, y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irrefrenablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras los escombros se elevan ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso².

A través de su reflexión en torno a la historia trazó una línea que desemboca en una crítica, radical a la razón histórica. Benjamin, propietario del cuadro hasta su muerte, buscaba una teoría que le permitiera cuestionar y entender el devenir histórico y su presente. Su alegoría influyó notablemente a Max Horkheimer quién escribió *Teoría tradicional y teoría crítica* uno de los textos fundacionales de la Escuela de Frankfurt: «Cuando la razón que se supera a sí misma llega al final de su progreso, no le queda nada más que la recaída en la barbarie o el comienzo de la historia»³.

Volviendo a Klee, podríamos decir que la interpretación de Benjamin quiebra el papel y se adentra en aquellos significados que esconde la imagen. Ese debería ser siempre el ejercicio de la crítica. A menudo, aquellas críticas que encontramos en algunos medios actuales, no son más que el resultado de algo que podríamos llamar 'complejo del César', ese momento en el que el César levantaba su pulgar y decidía acerca del destino de otro hombre. O vida o muerte.

La crítica exige que, tras el temblor y las cenizas de la quiebra, resurjan aires frescos, con un despliegue de nuevos significados que sigan actualizando el objeto. Aquel que se limita a establecer verdades absolutas solo parcela, encierra y aleja la posibilidad de diálogo con el objeto que se interpela.

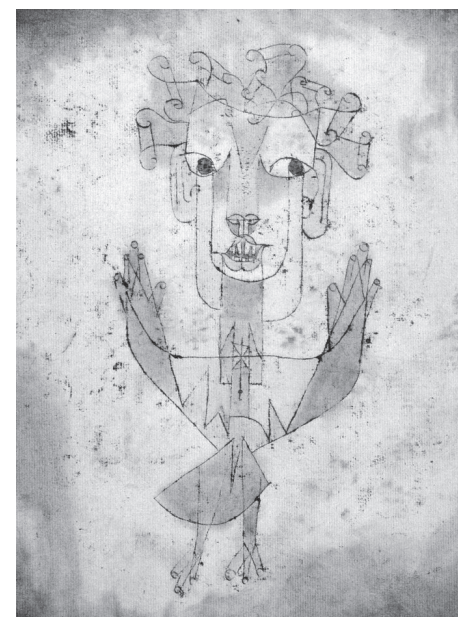
2. Acerca del artista que escribe. Atendiendo a una diferenciación entre la creación que apunta al uso repetitivo de un signo que no es una palabra, pero sí escritura y, por otra parte, la creación que apunta al uso de las palabras con el fin de cuestionar el lenguaje.

Algunos artistas apelan a través del signo y de su repetición a la escritura. Siempre el mismo trazo diferente. Una y otra vez, composiciones que albergan ese sentido originario del trazo como signo. Un signo para escribir lo que no se puede o se deja escribir. De ahí que algunos trabajos vengan a ser -como diría Derrida- una especie de *diferimientos*. Signos que se repiten una y otra vez, porque son ya la cosa originaria diferida. *El diferimiento* asume que ante la imposibilidad de acoger la plenitud de significado, los signos, aún sin ser palabras, sólo pueden ser definidos mediante la utilización de otros nuevos. Podemos pensar cómo algunos trabajos se configuran a partir de una repetición, de algo que parece haber sido ya visto⁴. Hallamos la vuelta a la resignificación de aquello que no puede siquiera simbolizarse porque desborda la representación. El signo, siempre distinto, se repite. El signo en su ser simbólico alude al paisaje que anuncia el territorio de la escritura.

² http://www.uv.es/fjhernan/docencia/curs2011_2012/unimajors2011/benjamin_historia.pdf

³ Horkheimer, Max. *Teoría tradicional y teoría crítica*. Barcelona: Paidós, 2000, p. 120.

⁴ Imágenes: Agnes Martin, *Little sister* (1961), *Sin título* (1960), *Words* (1961); Elena del Rivero, *Carta a la hija joven* (2006), *Carta a la madre* (1985), *Nueve plumas* (2010); Ruth Morán, *Perforaciones I* (2011), *Psicografías I y III* (2011); Gonzalo Elvira, *Karl y Rosa* (2015), *Modelo para armar* (2015).



Hay otra serie de trabajos en los que el artista hace uso de las palabras para llevar a cabo un ejercicio crítico. Una crítica que apunta hacia el propio uso del lenguaje en todas sus afecciones. Me gustaría señalar el trabajo *La depresión en España* de Fernando Millán, quien toma la obra homónima de investigación psiquiátrica y empieza a tacharla y resignificarla. O Barbara Kruguer, con la obra *Savoir c'est pouvoir*, a través de su subversión de roles entre la función del arte y la publicidad, cuestionando el lenguaje mediante el que ambos se construyen.

Joseph Kosuth se convierte en uno de los líderes del arte conceptual llegando al rechazo absoluto de cualquier tipo de producción de obras. Critica su carácter ornamental y enuncia el principio de que una obra de arte es una tautología. Aborda el tema artístico como un problema filosófico y lingüístico. También Art & Language desafía el vocabulario existente de la historia del arte rechazando su afiliación a identidad artística alguna. Su desarrollo inicial se fundamentó en la asimilación de prácticas críticas y disidentes de acuerdo con una perspectiva de base lingüística, conversacional y discursiva, que continúa hasta hoy. Interesaría señalar a Muntadas, Rogelio López Cuenca, PSJM, Mel Bochner o Marla Jacarilla. Todos realizan desde un uso/desuso de las palabras un cuestionamiento acerca del lenguaje, acerca de cómo a través de éste creamos nuevas realidades críticas, utilizando distintos signos, ya sean palabras o imágenes. Toda una reflexión en torno a la creación contemporánea que apunta a esa capacidad que busca el temblor y la crítica.

Para acabar, el dibujo de Artaud, el escritor que dibuja, y las palabras que Nancy Spero le dedica: *Toda escritura es mierda de cerdo*. Y sugerir a Ingeborg Bachmann y la selección de textos críticos que ella misma bautiza como *literatura como utopía*, junto a John Cage y a su *Escritura sin escribir*. El crítico crea nuevas imágenes a través de las palabras y el artista, también, pero a través de una utilización de signos que pueden ser palabras, imágenes u objetos. Unos y otros, se enfrentan al problema del lenguaje y a cómo éste deviene escritura.

ALEXANDER KLUGE, LOREZAINA EREMU PUBLIKOAN

Valentín Roma

Idazle garaikide gutxi (dena dela kategoria lauso hori) harrotu daitezke lan bat esker-hitzaldi bihurtu izanaz (dena dela adierazpen etereo hori). Batzuk genero literario bezala praktikatu dute, beste batzuk kontu-garbitze bezala, gutxiengoak aldarrikapen-plataforma bezala eta gehiengoak Prousten madalena nostalgiko bezala. Nolanahi ere, nabarmendu nahi dut, Nicanor Parraz, Adrienne Richez edo Agustín García Calvoz gain, deklamatzailer klasikoek eta polemista modernoek pertsonifikatutako tradizio emankorrak pausa-modua hartu zuen egungo garaira iristerakoan, seguruenik, egun ahozko hitzaren ezorduko indarra xahutzen dugulako «lan-bilerak» gaizki deitutakoetan, kapitalismo kognitiboaren tresna zitaletako batean, hain zuzen ere. Horrek sakonera handiko mintegia prestatzeko emango baliguke ere, mintegiak neoliberalismo kulturalaren beste garro ugarietako bat dira, irismen handiagoko ikerkuntza-ariketak simulatzen dituzte eta akademia ibiltariak bihurtu dira, erakusleho-apainketaren erretorika sinpleetako bat bihurtu ez direnean, hutsalak bezain laburrak.

Baina desbideratzen ari naiz; esaten ari nintzen esker onaren literatura falta zaigula, eta hori diskurtsoarekiko apelazioak urriak eta etengabeak direla. Nahikoa da *testu kuratoriala* pleonasmolari begirada botatzea; bertan, kuradoreek «pieza» baten balore diskurtsiboa edo euren erakusketa-proposamenen diskurtsibitatea nabarmentzen dituzte, behin eta berriro. Haiek entzunda, badirudi arte garaikidearen mundua tregoarik gabe edo frenetikoki hausnartzen ari dela, hausnarketa dela gure zeregina, eta baliteke horrela izatea; izan ere, hitz horretarako sinonimoetako bat irristatzea da, hau da, labaintzea. Beste bat bidegabekeria botatzea da, toki batetik bestera zalantzan joatea.

Harira jo dezagun. 1993an, bere ibilbide literario osoaren ondorioz Heinrich Böll saria jasotzerakoan, Alexander Klugek (hori hainbat gauzaz arduratu da, baina inoiz ez gai kuratorialez) guztiz latza zen esker oneko hitzaldia eman zuen, gatazkagunea sortzeko edo arazoetan sartzeko balio duten horietakoa. Buenos Aireseko Caja Negra argitaletxeak *El contexto de un jardín* izeneko liburukian jasotzen du, antzeko beste diatriba batzuekin.

Bere hitzaldian, zinemagileak alanbrearen gainean dabilen funanbuluaren metafora azaltzen du; horrek oreka mantentzen du, grabitatearen legea haustea ahalbidetzen dion makila eskuen artean eramanda. Jendeak beldurraren eta ataraxiaren nahasketarekin ikusten du aireko paseo hori: funanbulua hogeiturotik gorako altueratik eror liteke eta, nolahi ere, tinko jarraitzen du sokaren beste alderantz. Ezkerretara gehiegi okertzen bada, erori egingo da; eskuinera gehiegi tolesten bada, ere bai. Erdi-puntuak salbatzen du? galdetzen du Klugek. Klugek berak erantzuten dio horri: ez, ezta pentsatu ere. Arriskua garaitzea ahalbidetzen diona abilezia da. Jakina, alegoria horrek onarpenaren etengabeko laudorioak ezeztatzen ditu, eta baliteke zinemagileak auditorioan burges ugari zegoela jakinda aldarrikatzea; izan ere, erdi-puntua oinarri epistemologikoa, salbamendu-taula eta erabilera (eta gehiegikeria) politikoaren, estetikoaren eta moralisten parametro handia izan da gizarte-maila horretan.

Klugek proportzionaltasuna, jarrera dialektikoen arteko adostasuna nolabaiteko determinismo gisa, aurrez aurre jartzen du pikarokeriarekin lotuko genukeen arautu gabeko jakintza-motarekin; izan ere, abilezia hitzaren inguruan hiztegiak emandako beste esanahi bat malabarismoa da, hain zuzen ere.

Orduan, bi premisa handi daude: batetik, edozer gehiegikeriatik urrun mantentzeak salbatuko gaituenaren «irritzi» ideologikoa; bestetik, edozer arau hautsiz gero, bide eta aukera berriak asmatuko ditugunaren «praktika» politikoa.

Baina zinemagileak ez du hirugarren bidea ahazten. Funanbulua ez da erortzen ez bakarrik bere amarruak ondo kudeatzen jakiteagatik eta oreka ondo erregulatzen jakiteagatik, baizik eta esperientzia behar bezala aplikatzeagatik ere: bere osotasun fisikoa gordetzen duena ohitura izeneko ezagutza antzua eta eraginkorra da. Horrela, alanbrearen beste muturrera iristeko beharrezko pausoak kontatzen ditu; bere pisua, haizea eta sokaren erresistentzia ebaluatzen ditu; aurreko paseoak eta eremu zailak gogoratzen ditu, konpondu beharra zegoen akatsak zuzentzen ditu bidean.

Klugeri abila izateak zer esan nahi duen; historiak eta gaitasunek, jakintzak eta itxaropenek nola elkarrizketan jarduten duten; akatsen inguruan geure memoria nola irakurtzen dugun; aurrean ditugun erronkak zeintzuk diren eta zergatik gutxiesten diren batzuk zehaztea falta izan zitzaion. Edo funtsean komunista den jargoian esanda: Klugek nahiago izan zuen Marxen metodoa erabiltzea, «Zer egin?» bereziki leninista den galdera bere buruari egin baino.

Egun, asko hausnartzen da Europaren inguruan, «zuzentze» dagoen asignatura politiko bezala, eta geure pertzepzio politikoetan, estetikoetan eta gizarte-mailakoetan berehalako eraginak eta interesak dituen hurbilketa duten egile-manifestu ugari daude; ondorioz, komeni da Alexander Kluge arretaz irakurtzea; izan ere, hori antzinatasun ideologikoan oin bat duen (horrela deitzen da Marxen *Kapitalari* eta Eisensteinek zinemara eramateko saiakerari buruzko bere filma) eta bestea komunitarioan pentsatzeko eremu gramatikal berrien asmakuntzan duen azken pentsalarietako bat da.

Alde horretatik, Alemaniako zinemagileak honako hauek haragitzen ditu aldi berean: intelektualaren beherakada erregistratutako marka bezala, teoriaren kontraesanak bere erabilerekin talka egiten duenean eta, azkenik, pentsamendua aldarrikapena edo ortodoxia bilakatzen den tokian, elkar eta etengabe ezbaidatzen duten, elikatzen diren edo ezeztatzen diren jakintza eta esperimentu txikien sarea eraikitze beharra.

Ez da arraroa Kluge metafora literarioen bidez adieraztea; izan ere, horrela hitz egin izan dute beti profetek. Halaber, ez da arraroa bere gai nagusietako bi gerra eta gaitza izatea; nahikoa da Jeremias edo Ezekiel aztertzea, bi narrazio-ildoek ospe zaharkitua dutela ikusteko.

Baina Bibliako interpreteek ez bezala, zinemagileak ezagutzarekin hitz egiten du: Halberstadtoko bonbardaketei buruzko bere film- eta literatura-deskribapenek,

ALEXANDER KLUGE, UN JARDINERO EN LA ESFERA PÚBLICA

Valentín Roma

logika eta jargoi militarrean izandako barneratzeak, eta telebistaren eremu ikaragarriak inplikatzeko bere moduek, desegokiak diruditen programak ekoiztuta, gai guzti horien mezulari bezala gaitzen dute.

Klugeren azken alegoriarekin amaituko dut: eremu publikoa lorategiaren antzeko zerbait denaren eta lorezainak egilea dirudienaren ideia. Hain zuzen ere, komunikabide berrien junglak (horrela deitzen du Klugek) «musikak, literaturak eta mugimenduan dagoen irudiak soinez soin lan egingo duten informazio-lorategiak» behar ditu. Hemen, Deleuzeren eta Guattariren errizoma-kontzeptua durundatzen da baina, batez ere, «ekonomistek herrixkaren mitoan ikusi zituzten lore imaginarioak kentzea» premiakoa denaren Leninen ideia.

Klugek lorezaintza-lana bezala ulertzen du ekintza publikoa (agian, gizarte-ingeniaritzari eta kultura-politikei uko eginda), eta hemen ez da ikusi behar aurreikusteko moduko laudorio adanikoa, baizik eta kontrakoa: lorezaina gizaki basatiaren eta biluziaren kontrairudia da, esperientziaz eta tresnaz kargatutako herritarra da, artezilaria, Foucaulten arabera.

Edertasuna, beharra eta lankidetzara dira Klugek proposatutako lorategi komunitario horiek arautzen dituzten oinarriak; uharte horien loturak kartografia neoliberalen desberdina den paisaia bilakatzen dira. Subiranotasunaren printzipioa ezin da bortxatu asaldurazko urmael horietan; halaber, ziklo naturalen irakurketa egokiaren laguntzarik gabe, proba edo esperimendu ezberdinekiko dagozkien aldaketarik gabe, iraultza begetalari aurre egiteko tresnen eta produktu kimikoen armategirik gabe, bere adorea bakarrik duen lorezainaren susmoak ez du lorategiaren iraunkortasuna ere lortuko: esku-hartze politikoak mantentze-lan funtzionarialarengatik ordezkatu ditu, parkeko zaindaria izatea hautatuko du, poeta izatea baino.

Pocos escritores contemporáneos —sea lo que sea esta vaga categoría— pueden jactarse de haber hecho del discurso de agradecimiento una obra —signifique lo que signifique esta etérea expresión. Algunos lo han practicado como género literario, otros como ajuste de cuentas, los menos como plataforma reivindicativa, los más como nostálgica magdalena de Proust. Pero, insisto, aparte de Nicanor Parra, Adrienne Rich o Agustín García Calvo, la fértil tradición personificada por los declamadores clásicos y los polemistas modernos adoptó el modo pausa al llegar a tiempos actuales, seguramente porque hoy malgastamos la potencia intempestiva de la palabra oral en las mal llamadas «reuniones de trabajo», una de esas herramientas pérfidas del capitalismo cognitivo, aunque esto daría para un seminario de enorme calado, por cierto, los seminarios son otro de los numerosos tentáculos del neoliberalismo cultural, simulan ejercicios de investigación de mayor alcance y han terminado convirtiéndose en academias ambulantes, cuando no en simples retóricas de escaparatismo, tan breves como irrelevantes.

Pero estoy desviándome, decía que carecemos de una literatura del agradecimiento, y eso que las apelaciones al discurso son frugales y constantes, basta echar una ojeada al pleonasma *texto curatorial*, donde los curadores insisten, una y otra vez, en el valor discursivo de una «pieza» o en la discursividad de sus propuestas expositivas. Pudiera parecer, oyéndoles, que el mundo del arte contemporáneo anda discurriendo sin tregua o frenéticamente, que discurrir es el quehacer al que nos dedicamos, y es muy posible que así sea, pues uno de los sinónimos para esta palabra es deslizarse, o sea, resbalar. Otro más es disparatar, otro ir de un sitio a otro vacilando.

Entro ya en materia. El año 1993, con motivo de la concesión del premio Heinrich Böll por el conjunto de su trayectoria literaria, Alexander Kluge —quien se ha ocupado de muchísimas cosas pero nunca de cuestiones curatoriales— pronunció un discurso de agradecimiento absolutamente demoledor, de esos que sirven para fundar un enclave conflictivo o para meterse en problemas. La editorial bonaerense Caja Negra lo recoge en un volumen que se titula *El contexto de un jardín*, junto a otras diatribas similares.

Durante su alocución el cineasta explica la metáfora de un funámbulo que camina sobre el alambre, aguanta el equilibrio llevando entre sus manos una vara que le permite contravenir la ley de la gravedad. El público observa este paseo aéreo con una mezcla de miedo y ataraxia, el funámbulo podría caer desde más de veinte metros de altura y, sin embargo, avanza inexorable hacia el otro lado de la cuerda. Si se inclina demasiado a la izquierda se precipitará, si se dobla desproporcionadamente a la derecha también. ¿Es el punto medio aquello que le salva?, se pregunta Kluge. A lo que él mismo responde: no, en absoluto, lo que le permite vencer el peligro es su astucia.

Obviamente, esta alegoría desautoriza los reiterados elogios de la aquiescencia, y puede que el cineasta la manifestase sabiendo que en el auditorio proliferaba un público burgués, que es la clase social donde el punto medio ha sido fundamento epistemológico, tabla de salvación y gran parámetro de usos —y abusos— políticos, estéticos y moralistas.

Kluge opone la proporcionalidad, el acuerdo entre posiciones dialécticas como una suerte de determinismo, frente a un tipo de saber no reglado que asociaríamos a la picaresca, pues no en vano otra de las acepciones que el diccionario aporta sobre el término astucia es, precisamente, malabarismo.

Tenemos entonces dos grandes premisas, por un lado la «creencia» ideológica de que mantenernos lejos de cualquier exceso nos salvará; por otro, la «práctica» política de que si engañamos cualquier norma inventaremos nuevos caminos y nuevas posibilidades. Pero el cineasta olvida una tercera vía. El funámbulo no cae sólo por gestionar bien sus artimañas ni por regular el equilibrio, sino gracias a aplicar adecuadamente la experiencia: aquello que le conserva la integridad física es un conocimiento improductivo y eficaz llamado hábito. Así, cuenta las zancadas necesarias para llegar al otro extremo del alambre; evalúa su peso, el viento y la resistencia de la cuerda; rememora paseos anteriores y zonas conflictivas; corrige sobre la marcha errores que convenía solucionar.

A Kluge le faltó definir qué significa ser astuto, cómo dialogan historia y capacidades, saber y expectativas, de qué modo leemos nuestra memoria sobre las equivocaciones, cuáles son los retos que afrontamos y porqué hay algunos que se desestiman. O dicho en una jerga sustancialmente comunista: Kluge prefirió utilizar el método de Marx antes que hacerse la pregunta leninista por antonomasia, «¿Qué hacer?».

Hoy que tanto se reflexiona sobre Europa como asignatura política pendiente de «corregir», y hoy que proliferan los autores-manifiesto, éstos cuya aproximación tiene efectos y réditos inmediatos en nuestras percepciones políticas, estéticas y de clase social, conviene leer atentamente a Alexander Kluge, tal vez uno de los últimos pensadores con un pie en la antigüedad ideológica —así se llama su película sobre *El Capital* de Marx y sobre el intento de llevarlo al cine por parte de Eisenstein— y con otro en la invención de nuevas zonas gramaticales para pensar lo comunitario.

En este sentido, el cineasta alemán personifica, al mismo tiempo, el declive del intelectual como marca registrada, las contradicciones de la teoría cuando colisiona con sus utilizaciones y, por último, la necesidad de erigir, allí mismo donde el pensamiento deviene proclama u ortodoxia, una red de pequeños saberes y experimentos en disputa, en alimento o en negación mutua y constante. No es extraño que Kluge se exprese mediante metáforas literarias, pues de este modo han hablado siempre los profetas. Tampoco que dos de sus grandes temas sean la guerra y el mal, basta acercarse a Jeremías o Ezequiel para ver que ambas líneas narrativas gozan de un vetusto predicamento.

Pero a diferencia de los intérpretes bíblicos, el cineasta habla con conocimiento de causa, sus descripciones fílmicas y literarias sobre los bombardeos de Halberstadt, su penetración en las lógicas y la jerga militar, así como sus modos de implicarse dentro del espacio luciferino de la televisión, produciendo programas aparentemente inapropiados, le habilitan como emisario de todas estas cuestiones.

Termino con una última alegoría klugiana, la idea de que la esfera pública es algo parecido a un jardín y que el autor se parece a un jardinero. Efectivamente, la jungla

de los nuevos medios —así la califica Kluge— necesita de «jardines de la información en los que la música, la literatura y la imagen en movimiento cooperen codo a codo». Resuena aquí el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari, pero, sobre todo, la idea de Lenin acerca de cómo es urgente «arrancar las flores imaginarias que los economistas vieron en el mito de la aldea».

Kluge comprende la acción pública como trabajo de jardinería —quizás oponiéndose a la ingeniería social y a las políticas culturales—, y no cabe ver aquí una previsible alabanza adánica sino todo lo contrario: el jardinero es la contrafigura del hombre salvaje y desnudo, es un ciudadano cargado de experiencias y utensilios, un artificiero, diríamos con Foucault.

Belleza, necesidad y colaboración son los fundamentos que rigen aquellos jardines comunitarios planteados por Kluge, islas cuyos vínculos devienen otro paisaje distinto a las cartografías neoliberales. El principio de soberanía resulta inviolable para estos remansos de agitación, también la sospecha de que un jardinero a solas con su coraje, sin la ayuda de una lectura idónea de los ciclos naturales, sin las correspondientes modificaciones respecto a distintas pruebas o experimentos, sin un arsenal de herramientas y productos químicos mediante los cuales afrontar la revolución vegetal, no logrará ni la sostenibilidad del jardín: sustituirá las intervenciones políticas por el mantenimiento funcional, escogerá ser guarda del parque antes que poeta.