

Desde aquí hasta el fin
del mundo.
2008-2018



Miren Jaio

110
URTE AÑOS

BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 international. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de los textos: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018

Créditos fotográficos

© Bulegoa z/b: p. 15.

© Carlo Favero: p. 23.

© Marc Roig Blesa: p. 8.

Texto original publicado en:

Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968-2018, 2018, pp. 107-131.

Con el patrocinio de:



Un pequeño catálogo de tapas blancas fechado en 2005. En una de las páginas, un listado de obras. Una de ellas es un video, que aparece identificado sin título en cursiva y sin fecha, con un «Allá por 1997», y acompañado de la siguiente descripción:

El neumático negro baja sin parar, como si arriba hubiera ocurrido algo. A veces puede huir y bajará hasta la carretera, pero no pasará nada. Hay que empujar con fuerza para enderezar su camino. Puede coger mucha velocidad y en ese caso es difícil mantenerse. Lo peor es transportar la rueda hacia arriba en todo momento, es un ejercicio agotador. Repetirlo puede crear hipnosis. Y las personas que se han quedado mirando recogerán la acción en fotos y video.¹

El pequeño catálogo blanco, el video del neumático negro y su descripción pertenecen a Ibon Aranberri. El video muestra exactamente aquello que dice la descripción: una rueda que desciende ladera abajo y, en un momento dado, una figura de espaldas que carga con ella.

«Allá por 1997» contiene varias referencias a la idea de tiempo. Está la circularidad de la acción repetida, que la proyección en bucle del video subraya. Otra referencia se encuentra en el título, o casi título, que coloca la acción abstracta por escueta en un contexto temporal concreto: «Allá por 1997» se presentó por vez primera en 1998, en la exposición individual *Ethnics* en Espacio Abisal en Bilbao. El espacio gestionado por artistas ocupaba entonces un sótano en Alameda Mazarredo, no lejos del museo Guggenheim Bilbao. Un año antes, «allá por 1997», el museo abría sus puertas, modificando el paisaje local de modo definitivo y marcando el inicio de un paradigma económico global por el cual las ciudades se convertirían en grandes polos de atracción del turismo y el consumo culturales.

1 Ibon Aranberri. *Ibon Aranberri*. Arles : Actes Sud : Altadis, 2005, p. 56.



Ibon Aranberri
Firestone, 1997
 Video monocanal, imagen color, sin sonido, 16'
 Colección Bergé

Allá por 1997—ahora ya en cursiva—² aludía también a otra cuestión temporal, esta vez de tipo estructural. El título, que se proyectaba retrospectivamente sobre lo acontecido poco tiempo antes como si se refiriera a un suceso de un pasado remoto, señalaba algo que ahora mismo resulta una obviedad: el tiempo pasa rápido, pero, en los últimos tiempos, se ha acelerado sin remedio, como un neumático que rueda ladera abajo y va cogiendo velocidad.

La aceleración del tiempo —la percepción de que cada vez suceden más cosas y más rápido, y de que los acontecimientos nuevos cancelan a los que les preceden— es uno de los signos de los tiempos. En este texto que repasa la década que va de 2008 a 2018, los últimos diez años de arte en el País Vasco, valerse del procedimiento empleado en *Allá por 1997* —imponer una distancia con respecto de lo recientemente sucedido a través de una operación lingüística— puede ser una buena estrategia para escribir cuando aún no se dispone de distancia crítica con respecto de aquello sobre lo que se escribe, unas obras de arte que, además de funcionar como síntomas o elementos contextuales de su momento histórico, son idealmente capaces de trascender ese momento y de ofrecer herramientas críticas para hacerlo.

2 El video aparece catalogado con el título *Firestone* en la colección Bergé y Cía. y en el resto de fuentes consultadas, a excepción del pequeño catálogo de tapas blancas de 2005.



Itziar Okariz
¿Dónde estás justicia?
 2008
 Acción

Probemos: *Allá por 2008*. Una toma en picado sobre un paisaje urbano nuevo y anodino de noche. Un paisaje dominado por las formas ordenadas, los acabados brillantes y los materiales sintéticos propios de las áreas urbanas actuales, áreas producto de planes urbanísticos que hacen *tabula rasa* y no dejan rastro de lo que había antes. La vista está teñida de un aire de virtualidad. Podríamos estar en cualquier ciudad del mundo, o frente a una maqueta en un estudio de arquitectura. Varias líneas paralelas —dos vías de tranvía en el centro y, a cada lado, un andén, un carril de coches, una acera y un carril-bici— atraviesan la imagen y se alejan en paralelo por la parte superior. Dos colores dominan la composición: el verde estridente de la señalética de las marquesinas y el césped que cubre la vía férrea; el gris metalizado del pavimento, los raíles del tranvía y el mobiliario urbano —marquesinas, barandillas, farolas...—. Unas cuantas figuras caminan por las aceras o esperan la llegada del próximo tranvía. Una de ellas aparece movida, mientras cruza la vía por donde no corresponde. Su trayectoria sigue una línea recta de color naranja fluorescente que corta perpendicularmente el resto de líneas de la imagen —raíles, andenes, carriles, aceras—.

¿Dónde estás justicia? es una acción poco conocida de Itziar Okariz. Realizada en 2008 no lejos del emplazamiento del Museo de Bellas Artes de Bilbao, consistió en el trazado de una línea —con pigmento fluorescente utilizado en las mediciones topográficas— que señalaba el lugar en el que una década antes se encontraba la pintada que da título a la acción. Dibujada sobre la azotea de un edificio auxiliar del astillero Euskalduna para ser vista desde el puente de Deusto, la pintada se convirtió en uno de los símbolos de las protestas protagonizadas por los trabajadores del astillero durante su encierro a mediados de los años ochenta del siglo pasado. La pintada permaneció en la explanada de Euskalduna tiempo después de que terminaran las protestas, para desaparecer con el inicio de las obras del área de Abandoibarra, epicentro del proyecto de remodelación urbana de la ciudad del «efecto Bilbao» en el cambio de siglo.

Hace diez años, «allá por 2008», Okariz colocaba el cuerpo donde veinte años antes se posaba la mirada de quienes cruzaban el puente de Deusto. Su intervención sobre el lugar que antes ocupó un monumento efímero y ahora una zona de tránsito frente a un centro comercial apuntaba a lo siguiente: la memoria se construye a partir de la relación que el cuerpo mantiene con el espacio. Cuando este cambia, también lo hace aquella.



◁ Lorea Alfaro
Nike
2011
Fotografía

▷ Peter Friedl
Bilbao Song
2010
Video (Betacam Digital y DVD), 5' 53"
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

La sensación de extrañamiento y falta de reconocimiento con respecto de las realidades y espacios que nos rodean no es solo consecuencia de la aceleración del tiempo y los cambios. También lo es del aumento de la virtualización de muchas de nuestras experiencias cotidianas, mediadas por el uso que hacemos de dispositivos tecnológicos.

Prosigamos. *Allá por 2012*. Unas impresiones digitales dentro de una vitrina parte de la exposición *Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* del colectivo Erreakzioa-Reacción en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Una de ellas muestra una fotografía en blanco y negro de formato alargado de Lorea Alfaro. La artista posa junto a una estatua en una sala del Museo Arqueológico Nacional de Atenas. A la izquierda, la escultura en piedra de un *kuros*, joven atleta desnudo de la Grecia arcaica. A su derecha, la artista que replica el gesto: los mismos brazos pegados al cuerpo y los mismos puños apretados, la misma pierna izquierda adelantada y la misma leve sonrisa, sonrisa arcaica. También la misma proporción y la misma escala. Algunos detalles cambian en esta segunda figura: tal como se espera del visitante de un museo, aparece vestida y calzada y de pie sobre el suelo de la sala, no sobre peana. Sobre la sudadera de color oscuro se lee en letras blancas: «nike».

La imagen original es una fotografía en color sacada en 2011 con el teléfono móvil que la artista compró ese mismo año. La foto de baja calidad que muestra en un mismo espacio al joven atleta de hace 3.000 años y a la joven artista de hace siete es una imagen enrarecida. Su carácter entre anacrónico y espectral apunta a una de las potencialidades del arte a la que se aludía más arriba, la de producir un régimen temporal propio.



Otro síntoma contemporáneo: vivimos en la era de la inmediatez. La inmediatez es la cualidad que hace posible que todas las cosas, por muy lejos en el tiempo y el espacio que estén las unas de las otras, estén próximas todo el rato. Paradójicamente, la inmediatez en la era de la inmediatez se logra a costa de que entre las cosas siempre se interponga algo. Ese algo es la mediación, la pantalla. Esta hace posible la promesa de contacto continuo, inmediato y sin fisuras entre nuestro cuerpo y las cosas del mundo, cosas convertidas en imagen.

—

Allá por 2010. Una serie de *tableaux vivants* de cuadros, unidos por el tema común de lo vasco y organizados en un *travelling* de seis minutos. Entre otros, varios lienzos de la escuela pictórica vasca del primer tercio del siglo pasado —*El paria castellano* (1917) de Juan de Echevarría, *El orden* (1918-1919) de Gustavo de Maeztu y el *Tríptico de la guerra* (1937) de Aurelio Arteta—, así como tres celebridades locales —el fundador de ETA Julen Madariaga y los payasos Pirritx eta Porrotx— haciendo de sí mismas. De fondo, un piano y un acordeón interpretan *Bilbao Song*, la canción que Kurt Weill compusiera para la comedia musical *Happy End* (1929) de Bertolt Brecht.

Obra del artista austríaco Peter Friedl (Oberneukirchen, 1960), *Bilbao Song* se rodó en el teatro Serantes de Santurtzi. En sus distintos trabajos, Friedl parte de relatos locales insertos en el marco general de la modernidad. En el caso de *Bilbao Song*, se centraba en el relato de la identidad nacional vasca y en el potencial que las imágenes tienen para actualizarse —toda imagen es simultáneamente anacrónica y contemporánea, tal como se veía más arriba— y devolvernos nuevas lecturas sobre relatos dados por cerrados. *Bilbao Song* se presentó por primera vez en la Sala Rekalde de Bilbao, pocos meses antes de que ETA declarara el alto al fuego provisional —conducente al definitivo— en septiembre de 2010.

—



Iñaki Garmendia
Líneas de montaña (I-IV) y *Sin título (Verja)*
2011
Vista de la exposición *katakarak*, La Virreina Centre de la Imatge, Barcelona

A inicios del último cuarto del siglo pasado se daba por concluido el tiempo de la modernidad. Cinco décadas más tarde, no parece que hayamos sido capaces de sustituir sus valores y conceptos por otros nuevos, mientras volvemos insistentemente sobre sus imágenes y representaciones.

Es natural que, a pesar de la aceleración de los cambios, o justamente debido a ella, las imágenes y representaciones del pasado más reciente —las del siglo XX, el siglo moderno— sigan acosándonos. No solo nos aferramos a ellas con la actitud melancólica que en ocasiones sigue a las pérdidas traumáticas. Esas imágenes y representaciones siguen sirviendo porque siguen existiendo «aquí y ahora», nos sirven de guía para dar cuenta de cómo es que estamos donde estamos.

Allá por 2011. Unos trazos negros sobre fondo blanco. La maraña de líneas horizontales, verticales y diagonales compone una forma geométrica que recuerda a la retícula de una telaraña. Junto a ese dibujo, otro. Unas líneas rectas y quebradas que no terminan de cerrarse, trazando una forma abierta que parece disolverse contra el fondo blanco.

Sin título (Verja) y *Líneas de montaña (I-IV)* son dos series de dibujos de la exposición *katakarak* de Iñaki Garmendia en el Palau de la Virreina de Barcelona en 2011. La primera es una serie de variaciones del diseño de la verja de entrada a la Txitxarro, discoteca de Itziar (Deba, Gipuzkoa) que en el año 2000 sufrió un atentado con bomba de ETA. La segunda serie de dibujos recoge también variaciones de un único motivo: las líneas de montaña que atraviesan el territorio vasco. Superpuestas, en el cambio de siglo, las dos series trazaban un mismo paisaje, asociado a una relación concreta con el territorio. En esos años, varias discotecas ubicadas en zonas rurales de la geografía montañosa del País Vasco se convirtieron en puntos de visita obligada dentro de las rutas de los jóvenes aficionados al *techno*. Esta práctica de consumo cultural se regía por temporalidades, signos y rituales distintos de los que caracterizaran al que años antes fuera el gran movilizador social, el sentimiento de pertenencia a una identidad nacional concreta.

Más síntomas contemporáneos: hemos asistido a la disolución de las grandes ideologías, así como de las adscripciones colectivas que hacían de aglutinante. En la era del capitalismo global, distintas herramientas tecnológicas de sonoros nombres compuestos —Facebook, Instagram, WhatsApp...— permiten generar co-



Erlea Maneros Zabala
Pilgrimages for A New Economy (Museo Soumaya, 2011, Mexico City, Mexico)
2012
Impresión digital a partir de fotografía analógica. 41,3 x 52,1 cm

lectividad de maneras virtuales y efímeras. También opacas. A la par que esto sucede —a la par que nuevos grupos virtuales se forman y disgregan como si fueran bancos de peces— los algoritmos de empresas como Google o Facebook agrupan individuos con rasgos similares en grupos *target* que venden a otras empresas para sus campañas de persuasión. Estas campañas van enfocadas a incitar el consumo —de productos, experiencias, opciones políticas...—. Por encima de cualquier otro, el factor que hoy aglutina a los individuos alrededor de una identidad colectiva son las pautas de consumo, consumo de estilos de vida.

Allá por 2009. Varias fotografías en blanco y negro, algunas en positivo y otras en negativo. Son vistas de Los Ángeles, la ciudad que a finales del siglo pasado encarnaba el modelo urbano para la nueva era global, el de la post-metrópolis desenraizada, fragmentada y sin un centro donde, se esté donde se esté, siempre parece que se está en las afueras. Tomadas en distintos puntos de la ciudad, las fotografías tienen como protagonista una valla publicitaria. Alrededor de esta se congregan otros elementos clásicos del paisaje angelino: una calle recta que se prolonga más allá de lo que la imagen da a ver, grandes cielos sin nubes, árboles tropicales, carreteras por las que pasan coches, arcones, edificios y solares vacíos. En las fotos hay también un elemento anómalo, que no concuerda con la vista típica de la ciudad: la valla publicitaria que preside cada una de las fotografías está vacía.

En 2009, la mudez de las vallas de *Los Angeles, May, 2009* (2009-2013) resultaba elocuente. Cuando Erlea Maneros Zabala presentó su serie fotográfica en la galería CarrerasMugica de Bilbao en junio de ese año, habían pasado solo unos meses desde que Lehman Brothers se declarara en quiebra y se iniciara la crisis financiera en la que seguimos inmersos. Esas vallas sin anuncios anunciaban que algo había cambiado, y que nada volvería a ser igual.

Junto con la noción de proyecto moderno, también se ha asistido al derrumbe del mito ilustrado del progreso como motor de la historia, de la idea de que vamos a más, más rápido, más lejos y mejor. Así lo señalan todas las crisis agrupadas bajo el paraguas de la conocida como crisis sistémica: crisis financiera, crisis medioambiental, crisis migratoria, crisis humanitaria, crisis demográfica, crisis de ideas... Sin embargo, y a

pesar de todos los signos, avisos y llamadas, la rueda sigue hacia delante. La doctrina neoliberal así lo dicta, la implacable maquinaria capitalista así lo exige. Vamos a más. Más rápido, más lejos, mejor.

Allá por 2012. Un monumento de escala gigante, un edificio, que se alza sobre un promontorio y al que se accede a través de una escalinata que traza una línea diagonal ascendente y donde decenas de personas hacen cola. De superficie metálica y escamosa y perfiles alabeados, la forma del edificio recuerda a la de un pez enorme que da un coletazo y se sumerge en las profundidades.

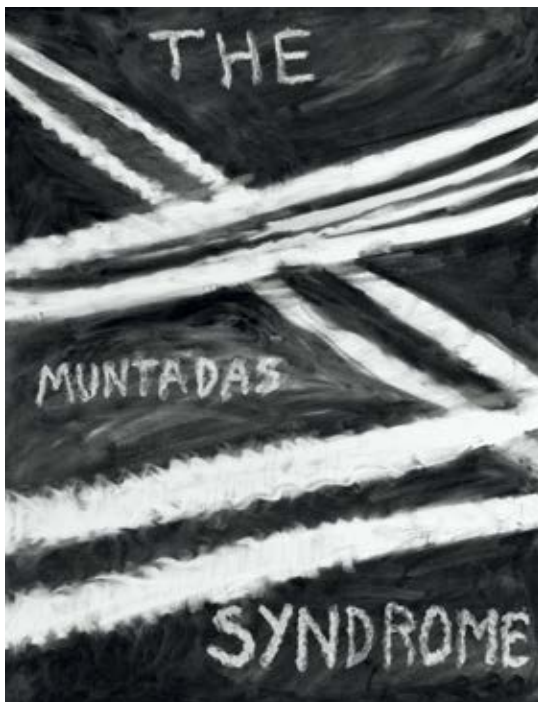
Pilgrimages for A New Economy (Museo Soumaya, 2011, Mexico City, Mexico) pertenece a otra serie fotográfica de Erlea Maneros Zabala centrada también en un elemento del paisaje urbano. En este caso, el museo de arte contemporáneo, las grandes arquitecturas de autor construidas en las últimas décadas con el objeto de albergar arte de hoy día.

En *Pilgrimages...*, estos edificios icónicos y espectaculares, transformados, tal y como indica el título, en los nuevos centros de peregrinación del turismo global, se muestran de un modo distinto del habitual. La artista ha empleado imágenes bajadas de Internet que ha fotografiado directamente de la pantalla de su ordenador. Los rastros de la cadena de procedimientos de producción de imagen que se han operado sobre ellas —reflejos, polvo, huellas de dedos y restos de saliva sobre la pantalla, pixelado digital...— dan como resultado unas imágenes enrarecidas. Los edificios hipermodernos construidos para alojar lo nuevo y preservarlo para el futuro se aparecen como ruinas futuristas y atemporales.

Antes de seguir con la sintomatología contemporánea, volvamos un momento al tiempo de la modernidad. En *Comunidades Imaginadas* (1983), Benedict Anderson señalaba el museo como una de las tres instituciones —las otras eran el censo y el mapa— de las que los imperios coloniales, primero, y los nuevos estados coloniales, después, se sirvieron para imaginar sus dominios a lo largo de los siglos XIX y XX. Así, si el censo permitía representar a las poblaciones y el mapa, el territorio, el museo proporcionaba el relato de una historia común.

No hay más que mirar a los grandes museos nacionales europeos actuales para comprobarlo. Sin embargo, algunas cosas han cambiado: en el nuevo orden neoliberal, los mercados financieros han ocupado el lugar central de los estados-nación. Y, en un contexto en el que la lógica empresarial lo invade todo, producción de subjetividad incluida —los individuos somos nuestro propio producto—, los museos, repositorios de la memoria, se han convertido en empresas parte de la industria del turismo cultural global.

Cuando hablamos del museo, aquí nos referimos a la tipología específica del museo de arte contemporáneo. No solo por las razones obvias de que este texto trata sobre el arte realizado en los últimos diez años, o de que esa modalidad de museo es a día de hoy la más mediática y ubicua —consecuencia directa de la explosión que el arte contemporáneo experimentó hace treinta años, fenómeno caracterizado por el aumento del valor de mercado de las obras de artistas vivos y la proliferación de museos de arte contemporáneo, bienales y grandes exposiciones por todo el mundo—. No. La principal razón por la cual aquí nos centramos en el museo de arte contemporáneo es porque es la institución moderna que mejor encarna la relación problemática que desde la modernidad mantenemos con el tiempo.



Juan Pérez Agirregoikoa
The Muntadas Syndrome
2009
Serie de 36 dibujos
Carboncillo sobre papel. 100 x 75 cm

«Puedes ser un museo, o puedes ser moderno, pero no las dos cosas a la vez». Atribuida a Gertrude Stein en respuesta a la apertura del MoMA de Nueva York, la frase señalaba en 1929 la doble y paradójica misión del museo de arte contemporáneo: en tanto que museo, ha de preservar para el futuro los objetos del pasado; en tanto que contemporáneo, ha de acoger el arte nuevo, un arte que pronto dejará de ser nuevo.

Los museos de arte contemporáneo son así lugares anacrónicos, que inevitablemente convierten lo nuevo en viejo. De aquí podría inferirse que el museo de arte contemporáneo es un proyecto fallido. O también que esa misma naturaleza anacrónica le dota paradójicamente de un carácter privilegiado: dentro de un museo, los objetos existen suspendidos en un vacío temporal, ajenos a la aceleración general de los cambios, en un lugar donde el tiempo se detiene y es posible generar puntualmente momentos de atención.

Allá por 2009. Dos dibujos en carboncillo sobre papel: tres aviones surcan el cielo, dejando tras de sí sendas estelas blancas. En el espacio de cruce que forman las estelas se lee: «THE MUNTADAS SYNDROME». Los siguientes dibujos de esta serie de 36 muestran una misma figura con gafas desplegando una actividad frenética: bajando y subiendo de aviones, entrando y saliendo de taxis amarillos por las calles de Manhattan, dentro y fuera del museo Guggenheim de Nueva York, atendiendo a ruedas de prensa, bebiendo en inauguraciones, hablando por su Blackberry y consultando su agenda, viendo Bob Esponja en la televisión de una habitación de hotel...



Performance de Inazio Escudero en el espacio Larraskito Kluba
Bilbao, 2010
Video de Txema Agiriano

En *El síndrome Muntadas* (2009), Juan Pérez Agirregoikoa retrataba a uno de los artistas españoles más internacionales y realizaba una parodia —o, si se quiere, autoparodia— de la figura del artista internacional. «Artista internacional» es el nombre por el que se conoce al artista de éxito —y, en más de una ocasión, precario— en la era neoliberal, la era de los vuelos *low-cost*, el consumo desaforado, el turismo global y el arte como fenómeno mediático. En un contexto en el que la lógica empresarial lo invade todo, producción de subjetividad incluida, el trabajo del artista consiste en buena medida en representarse incesantemente a sí mismo.

—

Algunas consideraciones generales sobre el arte como actividad humana: arte es lo que los artistas hacen. Arte es lo que los artistas hacen por amor al arte. Arte es lo que los artistas hacen como trabajo. No es arte todo lo que los artistas hacen como parte de su trabajo.

Allá por 2010: una actuación en Larraskito Kluba, espacio bilbaíno gestionado por artistas. Un hombre con barba canta acompañado de sonidos pregrabados, una guitarra y cacharrería varia. Canta, y se permite desafinar, rozar el ridículo, incomodar a la concurrencia, hacerle reír, hacerle pasar un mal rato, hacerle desear no estar allí:

A medida que el trabajo se vuelve satisfacción. / A medida que el trabajo se vuelve satisfacción. (...) ¡TRABAJO! / ¡SATISFACCIÓN! / (...) CHANCHANCHÁN / (...) Necesitas convencer, ¡CONVENCER! / (...) ¡Has publicado tu nombre / Has sabido conectar / Con las redes sociales / ¡CON LAS REDES SOCIALES! / Funcionas muy bien / En las redes sociales / Y en el tú a tururú / Alejado de prejuicios que te impiden / ¡NO TRABAJAR! / Porque tú tú tú tú tú tú túúúúúú / tú tú tú tú túúúúúú. (...)

A menudo no es una oda al trabajo, aunque la canción de Inazio Escudero (Bilbao, 1972) habla de su centralidad en la construcción de la identidad personal, de las miserias del ego y del papel que el goce y el sufrimiento juegan en el trabajo que tiene como objeto producir arte. Como el resto de canciones que el artista recopiló en un disco en 2013, *A menudo* habla sobre todo de la necesidad de reconocimiento por parte del otro, la necesidad de comunicar.

Algunas consideraciones generales sobre el trabajo como actividad humana: trabajo es lo que hace la gente. Trabajo es lo que hace la gente para ganarse la vida. Trabajo es lo que hace la gente como actividad remunerada. Trabajo es lo que hace la gente, a menudo, de manera no remunerada. Trabajo es lo que hace la gente durante su tiempo de trabajo. Trabajo es lo que hace la gente, a menudo, durante su tiempo libre. Trabajo es lo que hace la gente en todo momento, tiempo de sueño incluido. Trabajo es lo que hace la gente de manera obligada y, a menudo, no deseada. Trabajo es lo que dota de sentido y orden a nuestras vidas. Cada vez hay menos trabajo.

Más sintomatología contemporánea: en la era del capitalismo neoliberal, la categoría del trabajo tal y como la hemos conocido se ha venido abajo. La división del tiempo en «8 horas de trabajo, 8 horas de descanso, 8 horas de sueño» demandada por el lema obrerista ha dejado de funcionar. Cada vez tenemos menos tiempo para trabajar porque cada vez tenemos menos trabajo. Y cada vez tenemos más tiempo libre. Para consumir, para ser creativos, para ser libres.

Sin embargo, seguimos atados a la cadena de producción y a su gobierno sobre el tiempo. En tanto que consumidores, somos altamente productivos, seguimos trabajando. Porque el consumo es la forma contemporánea más exacerbada de producción y, todo el tiempo –nuestro tiempo– está, siguiendo a Jean Baudrillard, «gobernado en su cronometría por la abstracción total, que es la del sistema de producción».³

Allá por 2018. Una artista habla frente a un público. Cuenta su experiencia en una fábrica de vidrio, Guardian Industries, propiedad del Grupo Koch Industries en Laudio, a la que acudió regularmente entre 2015 y 2017 para estudiar su archivo fotográfico. Durante su intervención, describe el trayecto que realizaba de la garita de entrada hasta su puesto los días de «trabajo». Así es, como trabajo, como identifica la tarea que desarrollaba en una sala de una zona marginal de la fábrica, un lugar en estado de semiabandono y con colillas por el suelo.

Su narración traza una coreografía diaria de gestos y movimientos a través de pasillos, galerías y escaleras: «Al llegar abajo, girar 180º, andar hasta el final de la sala, girar a la derecha...». Una coreografía determinada por las normativas de la empresa: «ponerme una chaquetilla amarilla donde ponía “Visita”...»; «para desplazarme por planta tenía que seguir las guías del suelo; unas guías blancas, horizontales...».

Antes de ser artista, dice Ainara Elgoibar (Mungia, 1975), trabajó como analista de procesos contables en una multinacional americana. Su relato tiene una cualidad performativa, de tipo escultórico. Conforme avanza, en la cabeza de quienes escuchan se van desplegando dos arquitecturas: una, el espacio físico del recorrido; sobreimpuesto a esta, la del plan de gestión de Koch Industries, plan que controla todos y cada uno de los movimientos de sus trabajadores con el objeto de obtener el máximo beneficio.

3 Jean Baudrillard. *La sociedad de consumo : sus mitos, sus estructuras*. Madrid : Siglo XXI, 2009, p. 188 (1ª ed., 1970).



La intervención de Elgoibar, «En caso de duda: parar, pensar y preguntar», tuvo lugar en febrero de 2018 en «La gran conversación». A lo largo de un día, una docena de artistas y pensadores disertaron sobre la idea de ejercicio en Tabakalera, Centro Internacional de Cultura Contemporánea inaugurado dos años antes en San Sebastián. Cada uno, a lo largo de 20 minutos. La artista finaliza el tiempo que le corresponde con una frase de *Good Profit* (2015), libro de Charles Koch, uno de los propietarios de Koch Industries y gurú de la gestión empresarial: «La perfección se consigue mediante la aplicación estadística en los sistemas de seguridad». También con una constatación a partir de su experiencia en Guardian Industries: el espacio del trabajo en arte es necesariamente marginal y no regulado, y empieza allí donde, si se mira al suelo, terminan las guías blancas horizontales y comienzan las colillas.

«El discurso de la gestión empresarial constituye hoy la forma por excelencia en la que el espíritu del capitalismo se materializa y se comparte».⁴ A punto de entrar en el nuevo siglo, Luc Boltanski y Ève Chiapello realizaban en *El nuevo espíritu del capitalismo* (1999) un diagnóstico del mundo que venía. En su libro, los autores identificaban dos modalidades de crítica al capitalismo, la «crítica social» y la «crítica artista», las dos condenadas a ser asimiladas por aquel.

Según los dos sociólogos, la especificidad de la «crítica artista» reside en que opone la autonomía con la que se identifica la práctica artística a «la voluntad objetiva del capitalismo y de la sociedad burguesa de incorporar, dominar y someter a los seres humanos a un trabajo prescrito con el objetivo de obtener beneficios».⁵ El artista moderno –pensemos en un Charles Baudelaire– será quien mejor represente esta «crítica artista». Un artista que muestra «su desprecio por toda forma de sometimiento en el tiempo y el espacio»⁶ no hace diferencias entre trabajo y vida, y opta por entregarse a la vocación elegida. Paradójicamente, señalan Boltanski y Chiapello, aquellos padecimientos –inestabilidad, incertidumbre, trabajo sin horarios,

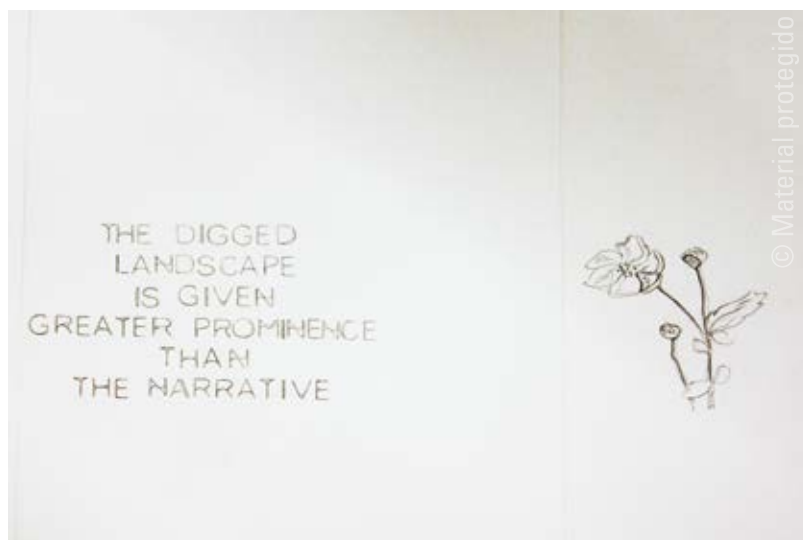
4 Luc Boltanski ; Ève Chiapello. *The new spirit of capitalism*. London; New York : Verso, 2005, p. 14 (1ª ed, 1999).

5 *Ibid.*, p. 38.

6 *Ibid.*, p. 38.

◁ Ainara Elgoibar
Glas Marte Cut
2017
Video HD, 18' 05"

▷ Gema Intxausti
Her Majesty Sylvia M
2015
Lápiz sobre papel
24 x 32 cm (cada lámina)



etcétera— que el artista moderno reivindicaba y estaba dispuesto a sufrir en aras de mantener su autonomía se han convertido en las condiciones generales a las que se somete el trabajador en la era de la precariedad.

Allá por 2017. Rodeada de una decena de personas, una artista sostiene una caja con unas etiquetas de plástico DYMO sobre la tapa. *Her Majesty Sylvia M* (2015) tiene forma de libro, un libro sin encuadernar, compuesto de láminas de 24 x 32 cm. La mejor manera de verlo es desplegándolo, tal y como procede a hacer Gema Intxausti sobre las mesas de Bulegoa z/b, oficina de arte y conocimiento de Bilbao. En cada lámina hay un dibujo a lápiz. La mayor parte de los dibujos son textos, en letras mayúsculas trazadas con una plantilla de estarcido comprada en un chino, explica la artista. Muy de vez en cuando, entre lámina y lámina de texto, emerge una lámina con un dibujo sin texto. Son dibujos realizados a partir de unas ilustraciones de Sylvia Plath que Intxausti encontró en otro libro, y que la poeta realizó durante sus viajes.

Más que una narrativa, los fragmentos de texto y figura configuran un paisaje. Una de las fotografías que documenta la presentación de Intxausti en 2017 muestra varias láminas alineadas: «OUT OF VANITY» / «A MARRIAGE HAS BEEN ARRANGED» / «IGNORING HER FUTURE»...⁷ En otra fotografía, «THE DIGGED LANDSCAPE IS GIVEN GREATER PROMINENCE THAN THE NARRATIVE»⁸ y, junto a esa lámina, otra, el dibujo de una flor.

Los fragmentos de texto dibujados proceden de los paneles informativos de la National Gallery de Londres. El interés de la artista por los textos que acompañan las obras de arte en los museos se despertó a partir de su experiencia como guarda de sala. Entre 2001 y 2009, y tras firmar un «Contrato de 0 horas» con una empresa de trabajo temporal, trabajó en varios museos londinenses. En la Hayward Gallery, firmó adicionalmente otro contrato en el que aceptaba cumplir una serie de normas («No apoyarse en la pared. No mirar al suelo. No tomar notas. No dibujar...»). Las horas pasadas en las salas de los museos cambiaron su forma

7 «Por vanidad» / «Se ha convenido un matrimonio» / «Ignorando su futuro».

8 «Se le presta más atención al paisaje excavado que a la narración».

de mirar a las obras de arte y a lo que sucedía alrededor de ellas, explica. En el caso de la National Gallery, nunca llegó a trabajar en el museo. Fue allí como visitante, a tomar notas.

Las condiciones materiales en las que se producen las obras de arte no son externas a ellas. Así, el trabajo en arte entraña una conciencia de operar desde un lugar marginal, precario si se quiere. Eso no es ninguna novedad —los poetas que Platón expulsa de la polis en su *República* son un ejemplo—. Más que en clave elitista y de superioridad moral —al fin y al cabo, todos viajamos en el mismo barco—, esa marginalidad hay que leerla en términos principalmente funcionales. Estar en el margen implica que se está fuera del centro, que se tiene distancia. Y esa distancia permite mantener una perspectiva crítica, algo propio del arte.

Allá por 2017. La transcripción fonética de un dicho en euskera dialectal: *esàk-esà*. Un dicho apenas dicho, nunca escrito, destinado a perderse, ya que apenas se utiliza, y citado aquí porque alguien lo ha transcrito y le ha dado estatus de título, título de obra.

esàk-esà. «El no el no». Esta doble negativa que señala un espacio potencial e indeterminado ayuda a entender algo el modo de trabajar del artista que tituló con ella una instalación. También lo que le mueve a hacerlo. Josu Bilbao trabaja con materiales de dos procedencias: la tradición oral y la escultura. Son materiales frágiles, residuales y marginales, cosas que apenas son hasta que se les da un momento de destello y visibilidad en el espacio expositivo.

esàk-esà se expuso por primera vez en la galería ethALL de Barcelona en 2017. Al año siguiente, en *Itinerarios XXIV*, la exposición de becarios de la Fundación Botín de Santander. Unos mismos materiales presentados en una nueva disposición y acompañados de otros encontrados *in situ*. Entre estos últimos, el gran ventanal que abre la sala a la bahía de Santander y la luz que entra y traza sombras sobre la pared y el suelo.

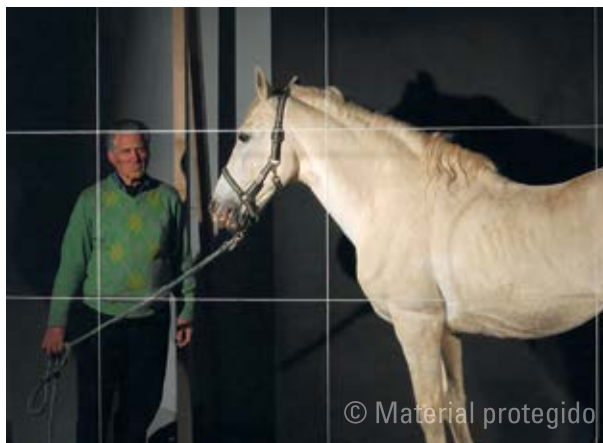
Mientras se pasea entre los materiales pobres dispuestos por el suelo frente a la vista magnífica de la bahía, es inevitable pensar en que la decisión de colocar algo dentro de un espacio expositivo implica necesariamente el descarte de otras opciones, y que esta decisión entraña una responsabilidad.

Allá por 2014. Tres años antes de *esàk-esà*. *Aidxená*. Otro título y otra obra. Algunos de los materiales están vivos, son plantas, pero en esta ocasión no hay ventanal ni luz natural. La sala de exposiciones está en el sótano de Azkuna Zentroa de Bilbao, en 2014 aún Alhóndiga Bilbao, y la exposición es *El Contrato*.⁹ *Aidxená* es otro término en euskera dialectal. Una de sus acepciones se refiere a la parte que emerge del suelo de algunas plantas, como los ajos y las cebollas, cuyo fruto se encuentra bajo tierra.

Aidxená y *esàk-esà* ayudan a pensar el espacio expositivo —el cubo blanco— como un espacio que es tanto físico como conceptual. Lo que en él se muestra es únicamente una parte del proceso. Y lo que allí falta, también está.

Aidxená: lo que sale del suelo y queda a la vista. *esàk-esà*: lo que no es, lo que ya no es, lo que ya no será, lo que no fue nunca, lo que queda fuera, lo que puede ser, etcétera.

9 Comisariada por Bulegoa z/b entre octubre de 2014 y enero de 2015.



◁ Josu Bilbao Ugalde
esàk-esà
 2018
 Boceto para intervención en el hall del
 Museo de Bellas Artes de Bilbao

△ Jon Mikel Euba
Re:horse
 2006-2010
Performance realizada en el MUSAC, León,
 9 de febrero de 2010

Dentro del museo —el espacio expositivo, el cubo blanco—, los objetos aparecen detenidos en el tiempo, ajenos a la aceleración general de los cambios. Así, cuando se entra en un museo, parece que se está en una iglesia. La diferencia estriba en que, aunque en el cubo blanco la liturgia siempre es la misma —entramos, paseamos entre las obras, salimos—, la disposición de los elementos está sujeta al cambio.

De aquí puede inferirse que el espacio del arte es un espacio de excepcionalidad. Lo es en el sentido de que es un entorno estable que, gracias precisamente a sus límites físicos e institucionales, se presenta como un campo de pruebas, un lugar para la experimentación.

Allá por 2010. Un caballo blanco relincha. Por enésima vez. Ha visto su reflejo en un cristal. Y abandona la sala. Antes de tiempo. Un espectador, director de una revista de caballos, ha parado la *performance*, una pieza compleja compuesta de elementos diversos —un caballo y su dueño tras una cuadrícula, tres pantallas, una película de 64 minutos, un público sentado, varias personas que manejan cámaras fotográficas y de video, etcétera—. El animal puede morir de estrés en cualquier momento, dice el director de la revista. El dueño del caballo sonrío y lo niega. Ha irrumpido lo real, dirá más tarde Jon Mikel Euba, autor de *Re:horse*.

Re:horse fue el primer ejercicio de *Primer Proforma 2010*, un proyecto ideado por Euba junto a Txomin Badiola y Sergio Prego, y realizado en el MUSAC de León. *Primer Proforma* consistió en un encierro de ocho horas al día durante cuarenta días en el interior de las salas del museo, junto a quince personas voluntarias con un programa de treinta ejercicios. Se presentó como una propuesta experimental que llevaba los contextos de la pedagogía y la producción al interior del dispositivo expositivo, allí donde los procesos artísticos parecen terminar. Meter la escuela y el estudio en el museo. Como quien mete un caballo.



Marion Cruza
1.020 items
2014
Performance-proyección, duración variable (15'-17')

Otro fenómeno contemporáneo que la revolución tecnológica no ha hecho más que agudizar: la proliferación del archivo, su imposición de orden y control sobre las cosas que son y las que han dejado de ser pero siguen existiendo en la forma estabilizada y virtual del documento. Junto a la proliferación del archivo, otro fenómeno: el fin de la historia, del concepto de historia como relato lineal y coherente. Cuando todas las cosas, las del pasado y las del presente, parecen coexistir en el aquí y el ahora, el tiempo se experimenta de otros modos.

Dos efectos psicológicos del «mal de archivo»: la frustración por no ser capaces de recordarlo todo, la ansiedad por no olvidar nada.

Allá por 2014. Una acción-proyección en Larraskito Kluba. En la pantalla, una sucesión de imágenes. De fondo, un sonido leve y nervioso que no procede de la pantalla sino de otro lugar de la sala, y que da cuenta de que lo que está sucediendo está haciéndolo en tiempo real. Alguien maneja el teclado de un portátil y edita *in situ* el continuo de imágenes. El montaje de *1.020 items* (2014) produce un ritmo sincopado y concentrado, hecho de saltos atrás y adelante, pausas y acelerones.

Las 1.020 unidades del título son archivos de video y foto a los que Marion Cruza somete a un procedimiento de montaje en vivo. Estos documentos del archivo personal de la artista no se presentan en la pantalla tal como ella los ve en el ordenador. Una cámara colocada frente al portátil «captura» lo que allí sucede y lanza la imagen al proyector. El subrayado de la materialidad de las superficies sobre las que vemos las imágenes digitales –imágenes naturalmente virtuales e inmateriales– da como resultado un tipo de imagen enrarecida o cargada. Lo que aquí produce este efecto es la presencia de unos cuerpos que se encuentran próximos aunque no dentro de esas imágenes, y que no son ni virtuales ni inmateriales.

En los últimos tiempos se asiste a cierta desmaterialización de las formas del arte, a un predominio de formatos efímeros, portátiles o virtuales frente al formato expositivo clásico, más pesado y costoso. Una de las razones obvias es la contracción económica fruto de la crisis por la que atravesamos. Otra, el desarrollo de Internet y lo comunicacional, fenómenos que, junto con otros factores, han provocado el actual dominio de lo que algunos denominan la abstracción de distintos ámbitos de nuestra experiencia cotidiana —abstracción financiera, abstracción digital...—. Esta pérdida de contacto con lo tangible y palpable genera un deseo de materialidad, de búsqueda de modos de acceder a esta.

El arte es un acontecimiento plástico. En tanto que tal, sucede en el espacio y el tiempo.

Allá por 2017. Un párrafo en un libro en inglés. El autor cuenta cómo su tía, recién enviudada, se enfrentó a la falta del marido, que se hacía especialmente evidente a la hora de las comidas, la silla vacía a modo de recordatorio del ausente. La mujer solucionó el problema «cambiando su punto de vista, haciéndolo coincidir con el de su marido. Decidió sentarse en su sitio, suplantarlo. Desde entonces, vería la imagen que mi tío veía, la imagen que ella nunca vio».¹⁰

Writing Out Loud es un libro que recoge la transcripción de ocho conferencias de Jon Mikel Euba. Escritas originalmente en castellano, fueron traducidas al inglés en tiempo real por una traductora conectada vía Skype durante las clases con los alumnos del Dutch Art Institute (DAI) en Arnhem entre 2014 y 2015. El libro forma parte de un proyecto escritural al que Euba lleva dedicándose más de una década, y cuyo objetivo es «definir una praxis que devenga teoría técnica». Es decir, el artista se ha hecho a un lado de la pista central del cubo blanco, y sigue trabajando.

En *Writing Out Loud*, Euba desarrolla una metodología y ofrece recursos técnicos con los que enfrentarse al trabajo en arte. La anécdota de la tía, la silla vacía y el tío muerto apunta al poder desestabilizador de cualquier desplazamiento. Cómo, cuando un sujeto se mueve, su desplazamiento genera necesariamente un cambio de percepción —lo que se ve—, que también afecta a lo cognitivo —lo que se piensa— y lo emocional —lo que se siente—. Ese desplazarse puede consistir en un sencillo apartarse o hacerse a un lado.

El libro en la era de la abstracción digital, de la lectura en diagonal y el paso ansioso de una pantalla a otra. Una realidad estable constituida por hojas impresas y encuadernadas, siempre las mismas. Un mecanismo que hay que abrir para que empiece a funcionar, y que requiere de tiempo y atención para que siga haciéndolo. Un objeto a la espera, anacrónico, fuera del discurrir del tiempo y, por eso, paradójicamente, un objeto con futuro. En un tiempo de aceleración de los cambios, su carácter obsoleto dota al libro de cierta autonomía. Un libro produce así su propio espacio, es capaz de generar su propio contexto y convocar a su propio público. El libro es también, no hay que olvidar, un producto de consumo, que es fruto de una serie de procesos de producción y distribución y está sujeto a las lógicas del mercado y la producción de novedad.

¹⁰ «She decided to overcome and resolve this issue by changing her point of view, making it coincide with the point of view of her husband. She decided to sit in his place, to supplant him. From then on she would see the image that my uncle saw, the image that she had never seen (...).»
Jon Mikel Euba. *Writing Out Loud*. Arnhem (The Netherlands) : Duch Art Institute (DAI), cop. 2016, p. 55.

Allá por 2009. Una rueda dentada parte del engranaje de un mecanismo. O, mejor, un tercio del perímetro de esa rueda, un arco dentado, dispuesto en el vértice en el que confluyen dos esquinas de la sala de exposiciones. Alzada grácilmente, como si estuviera suspendida, la escultura está constituida por tres placas de hormigón unidas como las dovelas de un arco. Cada una es el remate superior de una estructura modular que recuerda a las plataformas a las que los domadores hacen subir a los leones en el circo. En el vértice, detrás del arco suspendido, a modo de soporte, haciendo posible la elegante y liviana pirueta, una cuarta estructura modular colocada sobre el suelo.

Faltan dos tercios de la rueda y el engranaje del que forma parte. Faltan los leones y el domador, la jaula en el centro de la pista y la carpa circense. Quienes miran pueden tratar de reconstruir mentalmente la totalidad. Imaginar el girar de la rueda integrado en el movimiento general del mecanismo; el número del domador y los leones, el espectáculo completo, el día a día en el circo cuando no hay función. Imaginar perplejos, bajo la carpa.

Asier Mendizabal presentó *La ruota dentata* (2009) por primera vez en la galería ProjecteSD de Barcelona.¹¹ El título hace referencia a la revista imaginista que publicó su único número en febrero de 1927 e idearon los futuristas Vinicio Paladini y Umberto Barbaro. *La ruota dentata* fue un proyecto vanguardista de izquierdas en la Italia de entreguerras. Unía texto e imagen y su objetivo era producir un nuevo arte para una nueva sociedad, que interpelara a la clase trabajadora y a la totalidad social. Esa totalidad en marcha que la escultura de Mendizabal apunta a través de un fragmento roto.

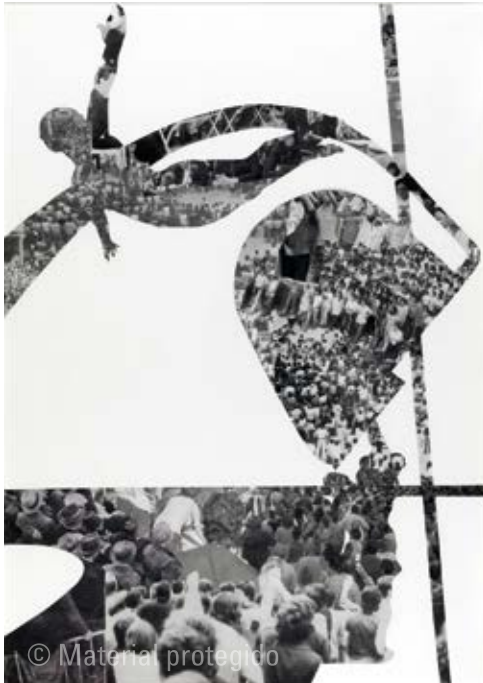
Pensar en el periodo de entreguerras del siglo pasado y ponerlo en relación con el momento presente. Un hábito, un mecanismo de pensamiento inevitable. En aquellos años modernos convulsos y crispados, se distinguían distintas opciones ideológicas. Con variaciones, todas apuntaban a un mismo horizonte, compartían una misma fe en la máquina, el progreso y el futuro.

La convulsión y la crispación de hace noventa años permanecen, aunque hoy ya nadie habla de ideología. En cuanto al progreso tecnológico, no es ya una aspiración, sino una constatación, consecuencia forzosa de la máquina deseante capitalista. En lo que toca al futuro, es difícil de imaginar, y algunos dicen que no se ve.

Allá por 2012. The End. La película ha acabado bien o ha acabado mal. *The End* es el título de una exposición del centro Cristina Enea Fundazioa de San Sebastián. Subtitulada *Naturaleza y profecías*, ofrecía «diversas lecturas sobre la naturaleza, el tiempo, el clima, la acción del hombre y el espíritu de la negatividad»¹² a través de obras artísticas, literarias y científicas. Una de ellas era un pequeño óleo sin título de Vicente Ameztoy. Fechado en 1984, año distópico, recoge una vista de ciencia ficción de la bahía de La Concha. La imagen no es sin embargo apocalíptica y terminal, no recuerda a la escena final de *El planeta de los simios* (1968), donde un Charlton Heston desolado contempla los restos de la Estatua de la Libertad en una playa. La vista resulta idílica. La bahía aparece retratada retrospectivamente, tal como pudo ser en tiempos prehistóricos, prehumanos.

¹¹ Exposición *Koenraad Dedobbeleer / Asier Mendizabal*, ProjecteSD, Barcelona, 24 de abril-6 de junio de 2009.

¹² Oier Etxeberria. *The End : naturaleza y profecías*. [Folleto exp.]. Donostia-San Sebastián : Cristina Enea Fundazioa, 2012.



◁ Asier Mendizabal
Figures and Prefigurations (Divers. V. Paladini, 1928) [Figuras y prefiguraciones (Saltadoras, V. Paladini, 1928)], 2009
 Collage de impresión offset sobre papel. 84 x 59 cm

△ Vicente Ameztoy
Sin título, 1984
 Óleo sobre lienzo. 81 x 151 cm
 Colección particular

Recordar e imaginar. Según las investigaciones de Daniel Schacter, experto en psicología cognitiva y neurociencia de la memoria, los dos procesos cognitivos se activan en una misma zona del cerebro, una misma red neuronal, la *Default Brain Network*. Hay por tanto una conexión íntima entre recordar el pasado e imaginar el futuro. En un panorama de percepción general de agotamiento de las posibilidades, es posible aprender del pasado. Es posible afirmar que, siempre que se tenga memoria, hay un futuro que imaginar.

Allá por 2017. Una frase en un libro, otro libro en inglés, en el capítulo *Discovery* [Descubrimiento]: «Hoy tampoco hablaré de la responsabilidad del arte para anticipar lo por venir y dar forma a aquello que aún no la tiene». ¹³ Quien escribe dice que «hoy» no va a hablar de la responsabilidad del arte. Y, al decirlo, hace explícito que ese es uno de sus asuntos, el asunto de *Fire and / or Smoke*. El libro de Asier Mendizabal nació en 2017 como un objeto anacrónico. Anacrónico en el sentido de que los textos que recogía eran columnas que el artista publicó años antes en un periódico —en el suplemento cultural *Mugalari* del diario *Gara*—. En el sentido de que esas columnas —en su mayoría, originalmente escritas en euskera— resultaban también anacrónicas cuando salieron por primera vez, ya que sus asuntos no respondían a los criterios de actualidad que rigen la prensa diaria. Irónicamente, ceñirse a un objetivo inactual, informar cada quince días sobre la tarea del arte, les ha asegurado una vigencia.

La tarea del arte es, apunta el escultor, dar cuenta de su momento histórico. Hacerlo a través de producir nuevas representaciones, de «anticipar lo por venir», de «dar forma a aquello que aún no la tiene». Hacerlo de una manera que es, inevitablemente, crítica.

¹³ «Nor will I talk here about art's responsibility to anticipate the future and provide it with unprecedented forms». Asier Mendizabal. *Fire and / or smoke*. London : Koenig ; Culturgest, 2017, p. 133.

Seguendo a Catherine Malabou, filósofa influida por los estudios sobre neurociencia, la plasticidad es la capacidad para, simultáneamente, dar y recibir forma. Si el arte es una manifestación plástica, de ahí puede inferirse que las obras de arte no son solo formas recibidas o dadas, sino que ellas mismas son capaces de dar forma, son agentes de transformación en los procesos de la vida.

Allá por 2018. Foreign Bodies. Una exposición en la galería P420 de Bolonia compuesta de obras de John Coplans y June Crespo, *Cuerpos extranjeros* o *Cuerpos extraños* se plantea en clave conversacional: las ampliaciones de detalles de partes del cuerpo desnudo del fotógrafo en la pared responden a los objetos y volúmenes de la escultora en el suelo; los pliegues y arrugas de la piel anciana en las fotografías en blanco y negro, a los ensamblados compuestos de cemento, ropa «joven» y usada, correas y pigmentos de unas estructuras en las que los materiales se relacionan entre sí a través de pliegues, torceduras y acoplamientos.

Axes (Amsterdam Ja. 2017 Bilbao Dec. 17) (2018) es la única escultura de Crespo que se muestra colgada de la pared. Dos brocas para cemento cruzadas y unos vaqueros negros. Materiales rígidos y materiales blandos y dúctiles entreverados en una relación de tensión. La forma y los objetos que conforman la pieza remiten a ese «cuerpo otro» *leit motiv* de la exposición y, más directamente, a la idea de un cuerpo torturado y descoyuntado —a la mente viene la figura central del *Martirio de San Felipe* (1639) de José de Ribera—.

Más allá de referencias figurativas, la escultura apela directamente a la experiencia sensorial del espectador. Mirar equivale a tocar lo que se está viendo, ponerse en el lugar de la estructura que se tiene delante, experimentar los empujes y tensiones que la constituyen y dan forma.

Varias figuras de cambio y novedad: «El movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo». Pasado más de un siglo, estas imágenes del *Manifiesto futurista* (1909) de Filippo Tommaso Marinetti siguen funcionando como figuras tópicas del cambio y la novedad: cogemos aviones y viajamos a sitios nuevos, compramos ropa y cambiamos de peinado, hacemos dieta y bajamos de talla, compramos un móvil nuevo y cambiamos de contraseña... La sociedad de consumo nos permite alimentar la fantasía del cambio y novedad continuos. Cambiar no solo es posible. Es necesario, resulta obligado.

Un último apunte sobre los usos y funciones del arte para los tiempos que corren. ¿Cómo puede el arte responder a su tarea? ¿Cómo puede producir nuevas formas que ayuden a imaginar mundos nuevos? Las obras de arte, se decía al principio, son objetos que, además de funcionar como síntomas o elementos contextuales de su momento histórico, son idealmente capaces de dar cuenta de ese momento y trascenderlo, hacerlo desde un posicionamiento crítico, ofreciendo herramientas para hacerlo.

Una herramienta propia del arte y enormemente útil para los tiempos que corren —circunstancia curiosa en una expresión plástica caracterizada por su inutilidad manifiesta—: las obras de arte son capaces de generar momentos y espacios de atención; pueden parar y frenar el paso del tiempo, aunque solo sea por un instante.

Allá por 2018. Un video grabado con el móvil en el Metropolitan Museum de Nueva York. Un plano medio de una mujer de perfil parada frente a una vitrina. Dentro de la vitrina, un busto femenino le devuelve la mirada. La mujer habla con la escultura, un relicario de madera estofada del siglo XVI. Lo sabemos porque mueve los labios mientras mira con amabilidad a la figura dorada, aunque el audio del video solo da cuenta



June Crespo
Axes (Amsterdam Ja. 2017 Bilbao Dec. 17), 2018
Pantalones, resina acrílica y brocas para cemento. 112 x 37 x 40 cm
Colección Neri Pagnan

de otros sonidos ambientales, los de los pasos de otros visitantes del museo. Tras la figura y la mujer paradas, entrando y saliendo de plano, un continuo de piernas que se arrastran, audioguías colgadas del cuello y miradas que se dirigen a todas partes sin detenerse en ningún lugar en concreto.

La grabación de 8 minutos pertenece a *Las estatuas* de Itziar Okariz, serie de videos realizados en distintos museos de Nueva York que recogen una misma situación: la artista en un *tête-à-tête* con una cabeza escultórica, las dos ajenas a lo que pasa alrededor de ellas.