



AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



9 788415 272120

Artium AC/E ESTHER FERRER LAU MUGIMENDUTAN / EN CUATRO MOVIMIENTOS / IN FOUR MOVEMENTS

Esther Ferrer

LAU MUGIMENDUTAN
EN CUATRO MOVIMIENTOS
IN FOUR MOVEMENTS



P. 1

El arte de la performance. Teoría y práctica,
Centre Pompidou, Paris, 2010.

El arte de la Performance. Teoría y práctica,
Centro Pompidou, Paris, 2010. Argazkia/Foto: Hervé Véronèse

Esther Ferrer

ESTHER FERRER

**LAU MUGIMENDUTAN
EN CUATRO MOVIMIENTOS
IN FOUR MOVEMENTS**

2011-10-8 / 2012-01-8

ARTIUM

Arte Garaikideko Euskal Zentro-Museoa
Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
The Basque Museum and Centre of Contemporary Art

Antolatzaileak / Organizan / Organized by:



Ondokoekin ekoitzia / Con la coproducción de / Coproduced with:



Babesleak / Con el patrocinio de / Supported by:



Laguntzailea / Con la colaboración de / With the collaboration of:



ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Lehendakaria / Presidenta / President

Charo Otegui Pascual

Proiektuen eta Koordinazioaren Zuzendaria /

Directora de Proyectos y Coordinación /

Director of Projects and Coordination

Pilar Gómez Gutiérrez

Kudeatzailea / Gerente /

Administrative Manager

Concha Toquero Plaza

Ekonomia eta Finantzen Zuzendaria /

Director Económico-Financiero /

Accounts Manager

Carmelo García Ollauri

Komunikazioko Zuzendaria /

Directora de Comunicación /

Director of Communication

Nieves Goicoechea González

Erakundeekiko Harremanetarako Zuzendaria /

Director de Relaciones Institucionales /

Director of Institutional Relations

Ignacio Ollero Borrero

ekoizpenaren Zuzendaria /

Directora de Producción /

Director of Production

Cecilia Pereira Marimón

ADMINISTRAZIO KONTSEILUA /

CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN /

BOARD OF DIRECTORS

Lehendakaria / Presidenta / President

Charo Otegui Pascual

Kideak / Consejeros / Board of Directors

Carlos Alberdi Alonso

Ángeles Albert de León

Carmen Caffarel Serra

Santos Castro Fernández

Daniel Espín López

Eva Ana García Muntaner

Antonio López Martínez

Félix Palomero González

Glòria Pérez-Salmerón

M^a Belén Plaza Cruz

José Eugenio Salarich Fernández

de Valderrama

Roser Samplón Salvador

M^a Fernanda Santiago Bolaños

Alberto Valdivielso Cañas

Kontseiluaren Idazkaria / Secretaria del

Consejo / Secretary of the Board

M^a del Carmen Tejera Gimeno

**Arabako ARTIUM Fundazioa / Fundación ARTIUM de Álava
ARTIUM of Álava Foundation**

PATRONATUA / PATRONATO / BOARD OF TRUSTEES

Lehendakaria / Presidente / Chairman

Javier de Andrés Guerra
Arabako diputatu nagusia
Diputado General de Álava
President of Álava Provincial Council

*Lehendakariordea / Vicepresidenta /
Deputy Chairwoman*

Iciar Lamarain Cenitagoya
Euskara, Kultura eta Kirol Saileko diputatua,
Arabako Foru Aldundia
Diputada de Euskera, Cultura y Deporte,
Diputación Foral de Álava
Chair of Basque, Culture and Sport, Álava
Provincial Council

Kideak / Vocales / Members

Javier Maroto Aranzabal
Vitoria-Gasteizko alkatea
Alcalde de Vitoria-Gasteiz
Mayor of Vitoria-Gasteiz

Blanca Urgell Lázaro

Kultura sailburua, Eusko Jaurlaritza
Consejera de Cultura, Gobierno Vasco
Minister of Culture, Basque Government

José Zurita Laguna

Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko
diputatua, Arabako Foru Aldundia
Diputado de Hacienda, Finanzas y
Presupuestos, Diputación Foral de Álava
Chair of the Treasury, Finance and Budgets,
Álava Provincial Council

Juan Antonio Zárate Pérez de Arrilucea

Arabako Foru Aldundiaren ordezkaria
Representante por la Diputación Foral
de Álava
Representative of the Álava Provincial Council

Antonio Rivera Blanco

Kultura, Gazteria eta Kirol sailburuordea,
Eusko Jaurlaritza
Viceconsejero de Cultura, Juventud y Deporte,
Gobierno Vasco
Deputy Minister of Culture, Youth Affairs and
Sport, Basque Government

M^a Carmen Gutiérrez Fraile

Euskara, Kultura eta Kirol Saileko zuzendaria,
Arabako Foru Aldundia
Director de Euskera, Cultura y Deporte,
Diputación Foral de Álava
Director of Basque, Culture and Sport, Álava
Provincial Council

Begoña Torres González

Arte Ederren Sustapenerako zuzendariorde
nagusia. Kultura Ministerioa
Subdirectora General de Promoción de las
Bellas Artes. Ministerio de Cultura
Chief Deputy Director for the Promotion of
Fine Arts. Spanish Ministry of Culture

**Iñaki Gerenabarrena Martínez de la
Hidalga**

Vital Kutxaren 1. lehendakariordea
Vicepresidente 1º de la Caja Vital
First Deputy Chairman, Caja Vital

Iñigo Barrenechea Lombardero

Diario El Correo S.A.ren Zuzendari nagusia
Director General del Diario El Correo, S. A.
CEO of Diario El Correo, S. A.

Francisco Javier Allende Arias

Euskaltel Fundazioa
Fundación Euskaltel
Euskaltel Foundation

Massimo Rossini

Naturgas Energía

Idazkaria / Secretario / Secretary

Jesús M^a Elorza Fernández

ARTIUM Arte Garaikideko
Euskal Zentro-Museoa/
ARTIUM Centro Museo Vasco de
Arte Contemporáneo /
ARTIUM, The Basque Museum
and Centre of Contemporary Art

Arabako ARTIUM Fundazioa / Fundación ARTIUM de Álava /
ARTIUM of Álava Foundation

Daniel Castillejo

Zuzendaria / Director / Director

Javier Iriarte

*Garapen eta finantza arloko
zuzendariordea / Subdirector área de
desarrollo y finanzas / Deputy Director
for Development and Finance*

Enrique Martínez Goikoetxea

*Bildumaren artatzailea / Conservador
la colección / Curator of the Collection*

Blanca de la Torre

*Erakusketen artatzailea / Conservadora
de exposiciones / Exhibitions Curator*

Cristina Redondo

*Jarduaren arduraduna / Responsable
de actividades / Head of Activities*

Charo Garaigorta

*Hezkuntza eta kultur ekintzarako
arduraduna / Responsable de
educación y acción cultural /
Head of Education and Cultural Action*

Elena Roseras

*Liburutegi eta dokumentazio
arduraduna / Responsable de
biblioteca y documentación / Head of
the Library and Documentation*

Luis Molinuevo

*Finantza eta giza baliabideen
arduraduna / Responsable de finanzas
y recursos humanos / Head of Finance
and Human Resources*

Antón Bilbao

*Komunikazio arduraduna /
Responsable de comunicación / Head
of Communication*

Aingeru Torrontegi

*Marketing arduraduna / Responsable
de marketing / Head of Marketing*

Jose Ramón Angulo

*Azpiegitura eta zerbitzu arduraduna /
Responsable de infraestructuras y
servicios / Head of Infrastructure
and Services*

Mentxu Platero

*Zuzendaritzako idazkaria / Secretaria
de dirección / Management Secretary*



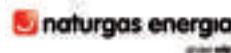
BABESLE SORTZAILEA / PATRONO FUNDADOR / FOUNDER MEMBER



ERAKUNDE BABESLEAK / PATRONOS INSTITUCIONALES / INSTITUTIONAL MEMBERS



BABESLE PRIBATUAK / PATRONOS PRIVADOS / PRIVATE-SECTOR MEMBERS



EMPRESA BABESLEAK / EMPRESAS BENEFACTORAS / SPONSORING MEMBERS



ERAKUNDE LANKIDEAK / ENTIDADES COLABORADORAS / SUPPORTING BODIES

Cadena Cope. Cadena Ser Vitoria. Cámara de Comercio e Industria de Álava. Canal Gasteiz. Centro de Cálculo de Álava. Dato Económico. El Mundo del País Vasco. Fundación Laboral San Prudencio. Fundación Banco de Santander. Giroa. Grupo Eulen. Guiaraba. IKT Nekazal Ikerketa eta Teknologia. Ilustre Colegio Oficial de Médicos de Álava. Lanabesa. Mondragón. Mondragón Lingua. Neumáticos Michelin. Onda Cero. Onda Vasca. Periódico Gestión. Punto Radio. Radio Vitoria. SEA Empresarios Alaveses. Seguridad, Vigilancia y Control, (SVC). USP Fundación Alex. Xabide, gestión cultural y comunicación.

Erakusketa / Exposición / Exhibition

Ekoiroleak / Producción / Production
Acción Cultural Española, AC/E
Fundación ARTIUM de Álava
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Modern i Contemporani de Palma
Centro Galego de Arte
Contemporanea

Antolatzaileak / Organizan / Organisation
Acción Cultural Española, AC/E
Fundación Artium de Álava

Komisarioa / Comisaria / Curator
Rosa Olivares

Proiektuaren zuzendaria / Dirección del proyecto / Project Director (ARTIUM)
Blanca de la Torre

Koordinatzaile nagusia / Coordinación General / General Coordination
Miguel Pedraza (AC/E)
Yolanda de Egozcozabal (ARTIUM)

Erregistroa / Registro / Registry (ARTIUM)
Daniel Eguskiza

Koordinazio eta erregistroko laguntzaileak
Asistencia a Coordinación y Registro /
Coordination and Registry Assistants
(ARTIUM)
Ainhoa Axpe
Ixone Ezponda
Maidier Valdivielso
(Área de servicios culturales)

Dokumentazioa eta koordinazioa /
Documentación y Coordinación /
Documentation and Coordination
Marta Mantecón Moreno

Muntaketaren diseinua eta zuzendaritza /
Diseño y Dirección de montaje / Graphic
Design
Adrián y Ureña, S.L.

Muntaketa / Montaje / Installation
Artefacto

Garraioa / Transporte / Transport
Four-Brothers' International, S.L.

Aseguruak / Seguros / Insurance
Zihurko
Hiscox, S.A.
Aon Gil y Carvajal, S.A.

Katalogoa / Catálogo / Catalogue

Argitaratzaileak / Editan / Publishers
Sociedad Estatal de Acción Cultural
Fundación Artium de Álava

Zuzendaria / Dirección / Director
Rosa Olivares

Argitalpenaren koordinatzaileak /
Coordinación editorial / Editorial
Coordination
Susana Urraca Uribe
Marta Mantecón Moreno

Testuak / Textos / Texts
Margarita de Aizpuru
Tom Johnson
Rosa Olivares
David Pérez Rodríguez
Sergio Rubira
Alberto Sánchez Balmisa

Itzulpena / Traducción / Translation
María José Kerejeta (Castellano-Euskara)
Belaxe (Castellano-Euskara)
Marta Mantecón (English-Castellano)
Dena Ellen Cowan (Castellano-English)

Testuen Edizioa / Edición de textos /
Copyediting
María José Kerejeta (Euskara)
Marta Mantecón Moreno (Castellano)
Dena Ellen Cowan (English)

Diseinua / Diseño / Graphic Design
Adrián y Ureña, S.L.

Moldiztegia / Impresión / Printing
Brizzolis, arte en gráficas

Azaleztatzea / Encuadernación / Binding
Ramos

Testuen © egileak/De los textos sus autores/
Texts copyright of their authors
Irudiak © egileak/De las imágenes sus
autores/Images copyright of their authors
Itzulpenen © egileak/De las traducciones sus
autores/Translations copyright of their authors
Argitalpenaren © De la edición/Edition
copyright: Sociedad Estatal de Acción Cultural
eta/y/and Arabako ARTIUM
Fundazioa/Fundación ARTIUM de Álava, 2011
Argazkien © De las fotografías/Photographs
Copyright of: Esther Ferrer ADAGP/VEGAP,
Madrid, 2011

ISBN: 978-84-15272-12-0
(Sociedad Estatal de Acción Cultural)
978-84-938229-5-8
(Arabako ARTIUM Fundazioa / Fundación
ARTIUM de Álava)
Lege Gordailua / Depósito Legal / Legal Deposit
M-38889-2011

ESKERRAK BIHOTZETZ:

«Amaigabe»-ari buruzko galderari
adeitasunez erantzun dioten guztiei,
eta ondokoei: Ana Salaverría, Javier
Ruiz (Tenerife), Lara Vincy Galeria
(Paris), Trinta Galeria (Compostelako
Donejakue), Àngels Barcelona Galeria
(Bartzelona) eta Altxerri Galeria
(Donostia).

Esther Ferrer

AGRADECIMIENTOS:

A todas las personas que han
respondido amablemente a la
pregunta del "Infinito", Ana Salaverría,
Javier Ruiz (Tenerife), Galería Lara
Vincy (París), Galería Trinta (Santiago
de Compostela), Galería Àngels
Barcelona (Barcelona) y Galería
Altxerri (San Sebastián).

Esther Ferrer

Aurkibidea / Índice

- 10 Aurkezpena
Presentación
- 14 Artista artelan gisa
La artista como obra de arte
Rosa Olivares
- 39 *denbora / tiempo*
Gertatzen ez den, gertatzen zaigun eta jarraitzen digun denbora
El tiempo que no(s) sucede
David Pérez
- 85 *infinitua / infinito*
Infiniturantz jotzea
Tender a infinito
Sergio Rubira
- 129 *errepikatzea / repetición*
Errepikatzea, errepikatzea eta errepikatzea.
Esther Ferrer-en lanari buruzko gogoetak
Repetición, repetición y repetición.
Reflexiones sobre el trabajo de Esther Ferrer
Tom Johnson
- 151 *presentzia / presencia*
Artearen historia bat hiru ekitalditan
Una historia del arte en tres actos
Alberto Sánchez Balmisa
- 175 *performance*
Emakume ekintzailea
Una mujer de acción
Margarita de Aizpuru
- 201 English Texts

Acción Cultural Española (AC/E), Arabako ARTIUM Fundazioak, Palmako Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporanik eta el Centro Galego de Arte Contemporaneak antolatuta erakusketa hau, Esther Ferrer-en lanak osatzen duen erabateko partituraren irakurketa posibleetako bat planteatuz. Hogeigarren mendeko hirurogeien bukaeran performance artistikoaren arloan abiatu zenetik leialki eutsi dio ikerketa formalari, bere lana, gogoeta eta gorputza komunikazio artistikoaren lanabes bihurtuz. Bere nortasuna eta izaera kontuan hartuta, berezko artista gisa ageri zaigu, artea eta bizitza aldaketa formalik gabeko *continuum* batean uztartzen dituen, nahiz eta bere ekoizpen gorputzduna beranduago gauzatzen hasi, ZAJ taldea ezagutu ondoren eta bere bizi eta adimen adierazpenaren ikusizko itzulpenean, bere errealitate sinbolikoaren adierazpenean modu erabat autodidaktan murgildu ondoren. Bere jardura artistiko guztian lau mugimendu ageri dira, musikaren erritmoaren antzera haren bilakaera markatuz eta artistaren pentsaera zehaztuz: denbora, amaigabea, errepikatzea eta presentzia.

Tradiziozko gabeko artista eta, aldi berean, tradizioak eragina –dadaismotik ikusizko poesiara, John Cageren, Erik Satieren eta Fluxus mugimenduen eragina tartean dela– bereizkuntzarik gabeko polimorfismoa, marrazkiaren, margolaritzaren, argazkigintzaren, instalazioaren eta performancearen bidez adierazia, bere berezko kezka eta, aldi berean, bere garaikideenak adieraztera eramane duten autodidaktotasun batek kutsaturik egon da.

2008an Arte Plastikoen Sari Nazionala eman zioten, ez bere ibilbide eta koherentzia artistikoagatik bakarrik, baita sortzaile gazteen belaunaldietan izan duen eraginagatik, bere irakasteko ahalmenagatik eta nazioarteko agertokietan etengabe egoteagatik ere.

Esther Ferrer. Lau mugimendutan erakusketak bere gai nagusiak aurkezten ditu diakronikoki. Denbora etengabe ageri da, baina ez da, haatik, berdintzailea: haren aldakortasuna hautemate-ikuspuntuan datza: ekintzazko denbora, itzarote denbora, behatutako denbora, geratutako denbora... Presentziak definitzen du, denborak bezala, subjektiboa den eta laukia kokatzen den tokiarekin loturik dagoen materiazko errealitatea. Kategoria horrek artearen joko eta honek berezkoa eta besterena bereganatzeko duen gaitasuna eskaintzen ditu. Errepikatzea, Cageren musikan bezala, XX. mendearen hasieratik –mendearen bigarren erdi aldean maila garaienera iritsiz– artea kutsatu duen garaikidetasunaren oinarrian dago. Errepikatzeak jarraitasuna ematen du denboran zehar eta, aldi berean, espazioa zatikatzen du. Jauzia kualitatiboa da abangoardia historikoen *collage*-etatik eta kubismotik abiatuta –non denbora eta espazioa zatikaturik baitzeuden eta, neurri batean, elkarrekiko loturarik gabe, ikuslearen ekarpenagatik izan ezik. Emaizta, espazio zatian denboran josten dituen konposizioa da. Azkenik, amaigabeak, errepikatze hori bera adierazten du denbora zehaztugabea, amaitze ez horregatik bilakaera geldiak ageri dituen.

Parte hartu duten erakundeek gure munduaren kontraesan eta paradoxak jarrera urratzaile batekin islatzen dituen artista baten lana hurbildu nahi izan dute ikusleengana. *Esther Ferrer lau mugimendutan*, batzuetan abian eta beste batzuetan geldirik dagoen azken berrogei urteetako espainiar artearen bilakaeraren erretratua da.

Eskerrik beroenak eman nahi dizkiogu Esther Ferrer-i Rosa Olivares komisarioaren ekimen honetan izan duen parte hartze eskuzabalagatik. Bigarrenari, berriz, zorianak, emaitza bikainagatik.

Charo Otegui. LEHENDAKARIA. ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Daniel Castillejo. ARABAKO. ARTIUM FUNDAZIOAREN ZUZENDARIA

Cristina Ros. ZUZENDARIA. ES BALUARD MUSEU D'ART MODERN I CONTEMPORANI DE PALMA

Miguel von Hafe. ZUZENDARIA. CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANEA

Acción Cultural Española (AC/E), Fundación Artium de Álava, Es Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma y el Centro Galego de Arte Contemporánea organizan esta exposición que plantea una posible lectura de la partitura total que es la obra de Esther Ferrer. Desde que se incorporara a la *performance* artística a finales de los años sesenta del siglo XX, se ha mantenido fiel a la investigación formal, haciendo de su obra, su pensamiento y su propio cuerpo herramientas de comunicación artística. Su personalidad y su naturaleza nos la presentan como una artista nata, que liga el arte y la vida en un *continuum* sin alteraciones formales, aunque su producción objetual llegaría más tarde tras conocer al grupo ZAJ y tras haberse zambullido de forma autodidacta en la expresión de una realidad simbólica, una traducción visual de la propia expresión vital e intelectual. En toda su actividad artística están presentes cuatro movimientos que como un ritmo musical marcan su evolución y definen su pensamiento: el tiempo, el infinito, la repetición y la presencia.

Artista sin tradición y a la vez imbuida de ella —desde el dadaísmo a la poesía visual, pasando por la influencia de John Cage, Erik Satie o del movimiento Fluxus— su polimorfismo indiscriminado, expresado a través del dibujo, la pintura, la fotografía, la instalación y la *performance*, ha estado teñido de un autodidactismo que la ha llevado a la expresión de inquietudes propias y a la vez comunes a sus contemporáneos.

Fue reconocida en 2008 con el Premio Nacional de las Artes Plásticas, no sólo por su trayectoria y coherencia artísticas, sino también por la influencia que ha ejercido sobre las generaciones más jóvenes de creadores, por su capacidad pedagógica y su constante presencia en la escena internacional.

Esther Ferrer. En cuatro movimientos presenta un recorrido diacrónico por sus temáticas fundamentales.

El tiempo aparece como un elemento constante pero no igualador: su variabilidad reside en la perspectiva de percepción, el tiempo en acción, el tiempo en espera, el tiempo observado, el tiempo detenido. La presencia, como el tiempo, es lo que define una realidad matérica que es subjetiva y se vincula al lugar donde se sitúe el marco. Esta categoría ofrece el juego del arte y su capacidad para incorporar lo propio y lo ajeno a él, incluso al espectador mismo. La repetición, como en la música de Cage, está en la base de una contemporaneidad que ha impregnado el arte desde comienzos del siglo XX y que alcanzó sus máximas cotas en su segunda mitad. La repetición aporta continuidad en el tiempo y a la vez fragmenta el espacio. El salto es cualitativo desde los *collages* de las vanguardias históricas, del cubismo, en donde tiempo y espacio quedaban fragmentados y, en cierta medida, inconexos de no ser por la aportación del espectador. El resultado es una composición que cose en el tiempo retazos de espacio. Por último, el infinito, expresa esta misma repetición en un tiempo indefinido y que por su inacabamiento muestra lentas evoluciones.

Las instituciones implicadas quieren acercar al público la obra de una artista que refleja las contradicciones y las paradojas de nuestro mundo desde una mirada implicada y transgresora. *Esther Ferrer en cuatro movimientos* es un retrato, unas veces en movimiento y otras veces estático de la evolución del arte español de los últimos cuarenta años.

Queremos dejar constancia del agradecimiento a Esther Ferrer por su generosa participación en esta iniciativa de la comisaria Rosa Olivares, a quien felicitamos por el resultado de la misma.

Charo Otegui. PRESIDENTA. ACCIÓN CULTURAL ESPAÑOLA (AC/E)

Daniel Castillejo. DIRECTOR. FUNDACIÓN ARTIUM DE ÁLAVA

Cristina Ros. DIRECTORA. ES BALUARD MUSEU D'ART MODERN I CONTEMPORANI DE PALMA

Miguel von Hafe. DIRECTOR. CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANEA

ESTHER FERRER

1937, DONOSTIA (ESPAÑA) / SAN SEBASTIÁN (ESPAÑA)

Esther Ferrer bere performanceei esker da ezaguna, hori baita bere adierazpide nagusia 1965ean performanceak egiten hasi zenetik, nahiz bakarka, nahiz ZAJ taldearen kide gisa (1996an desegin zen arte).

Bere lana beti bideratu izan da iraupen gutxiko ekintzak egitera, ekoizpen artistiko iraunkorretara baino gehiago. Hirurogeien hasieran lehendabiziko Adierazpen Libreko Lantegia sortu zuen José Antonio Sistiaga margolariarekin batera, eta baita eskola esperimental bat ere Elorrión (Bizkaia), Espainiako beste antzeko talde batzuen inspirazio-iturri izan zena.

Hirurogeita hamarren erdi aldetik hasita, bere jarduera plastikoan saiatu zen, landutako argazkiak, instalazioak, objektuak zerbaki lehenen segidak, Pi-n oinarritutako laukiak eta abar eginez. Bere lana oso minimalismo berezikoa da. Batzuetan «zentzugabekeria zorrotza» esan ohi dion estilo batekoa.

Esther Ferrer-ek mundu osoan zehar egin ditu performanceak eta mundu osoko jaialdietan parte hartu du: Espainian, Alemanian, Italian, Suitzan, Belgikan, Frantzia, Danimarkan, Norvegian, Ingalaterran, Herbeheretan, Polonian, Eslovakian, Txekiar Errepublikan, Hungarian, Bulgarian, Mexikon, Brasilen, Kuban, Estatu Batuetan, Kanadan, Thailandian, Japonian, Korean, eta abar.

Gainera,aldizka, bere lan plastikoak erakutsi ohi ditu. Nabarmentzekoak dira ondoko tokietan egindako erakusketak: Madrilgo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Vitoria-Gasteizko Trayecto Galerian; Bartzelonako Galeria Angelsen; Compostelako Donejakueko Galeria Trintan; Donostiako Koldo Mitxelena Kulturunean; Sevillako Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevillako, Espainia; Stuttgarteko, Alemania; Statsgalerien, Roskildeko, Danimarka; Arte Garaikideko Museoan, Rio de Janeiroko, Brasil; Arte Ederren Museoan, Erromako, Italia; Cervantes Institutuan, Sofian, Bulgaria; Sao Paulon eta Bahian, Brasil.

Ikastaro ugari eman ditu unibertsitate eta arte ederren eskola batzuetan eta besteetan, nahiz Espainian, nahiz atzerrian. Eta irratsaioak ere egin ditu, esate baterako, *Al ritmo del tiempo*, *TA TE TI TO TU* eta *La agricultura en la Edad Media* izenekoak.

1999an Veneziako Biurtekoan Espainia ordeztu zuten bi artistetako bat izan zen eta 2008an Arte Plastikoen Sari Nazionala eman zitzaion.

Esther Ferrer es conocida por sus *performances*, su principal forma de expresión desde 1965, que realiza tanto individualmente o formando parte del grupo ZAJ (hasta su disolución en 1996).

Su trabajo siempre se ha orientado hacia las acciones efímeras más que hacia un tipo de producción artística permanente. A principios de los años 60 creó junto al pintor José Antonio Sistiaga el primer Taller de Libre Expresión, así como una escuela experimental en Elorrio (Vizcaya), una actividad que sirvió e inspiró a otros grupos similares en España.

A partir de mediados de los años 70, también se centra en su actividad plástica con fotografías trabajadas, instalaciones, objetos, cuadros basados en la serie de los números primos, Pi, etc. Su obra es un tipo de minimalismo muy particular. Un estilo al que denomina a veces como «riguroso absurdo».

Esther Ferrer ha realizado performances y participado en festivales por todo el mundo en España, Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, Francia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Holanda, Polonia, Eslovaquia, República Checa, Hungría, Bulgaria, México, Brasil, Cuba, Estados Unidos, Canadá, Tailandia, Japón, Corea, etc.

Además expone regularmente su trabajo plástico. Cabrían destacar exposiciones como las realizadas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Galería Trayecto, Vitoria; Galeria Angels, Barcelona; Galeria Trinta, Santiago de Compostela; Koldo Mitxelena, San Sebastián; Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Statsgalerie, Stuttgart (Alemania); Museo de Arte Contemporáneo de Roskilde (Dinamarca); Museo de Bellas Artes, Río de Janeiro (Brasil); Instituto Cervantes de Roma (Italia), Sofía (Bulgaria), São Paulo y Bahía (Brasil)

Ha dado numerosos cursos en Universidades y Escuelas de Bellas Artes tanto en España como en el extranjero. Y ha realizado obras radiofónicas como *Al ritmo del tiempo*, *TA TE TI TO TU* o *La agricultura en la Edad Media*.

En 1999 fue una de los dos artistas que representó a España en la Bienal de Venecia y en 2008 se le concedió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

<http://www.arteleku.net/estherferrer>



Artista artelan gisa

Rosa Olivares

Testu hau orain hogeita hamar urte baino lehenago hasi zen idazten, Esther Ferrer-ekin lehen-dabiziko aldiz hitz egin nuenean. Telefonoz izan zen, garai hartan ez nuen ezagutzen eta ez nekien artista zenik ere, ezta ZAJ zer zen ere. Berari buruz nekien gauza bakarra zen, aldizkari batean eta egunkari batean arteari buruz idazten zuela eta Parisen bizi zela. Egiaz, garai hartan ez nekien ezertxo ere berari buruz, baina une hartan hasi zen, orain hogeita hamar urte baino gehiago, erakusketa hau taxutzen. Izan ere, zoria edota ez da, edota harrapatzen eta kontrolatzen gaituen egitura itxia da, eta egin behar dugun hura egitera behartzen gaituena, besterik gabe.

Elkarrizketa hartan, prestatzen ari nintzen arte aldizkari baterako idaztera gonbidatu nuen, eta Esther-ek amaitu zuen esanez, berak erabili ohi duen gaztelaniaren eta frantsesaren arteko nahaste horretan eta garrasika berak –jakina–, nahi zuena eta nahi zuenean idatziko zuela, nahi ez zuenaz ez zuela idatziko. «Eta ordaindu egingo didazu, noski. Argitaratzen ez baduzu ere». Noski.

Eta horrela hasi zen dena.

Garai hartan nik ez nekien Ester Ferrer artista kontzeptuala zela, performatzaile bat, egiazki, lehen-dabiziko espainiar performatzailea, gaur egun, hogeita hamar urte baino gehiago igaro ondoren, Espainian izan den performatzaile garrantzitsuena. Horretaz guztiaz urte batzuk geroago ohartu nintzen, zehazki, aurrez aurre ikusi nuen lehen-dabiziko aldian. Madrilera etorri zen, ni ikustera, ezagutzera eta testu batzuk argitaratzea lortu zuen aldizkariko erredakziora. Taberna batean agertu zen, Espainian kafea hartzea ohikoa den orduan, 10:00etan, eta atletik ohikatu zuen «Nor da Rosa Olivares?». Orduan jakin nuen, teorien eta hitzaldien beharrik gabe, gehiagoko ikasketarik gabe, zer den *performancea* eta Esther artista bat dela. ZAJ zer zen jakin gabe jarraitzen nuen, eta era berean ez nekien Esther Ferrer egiaz ez zela nahi zuena idaztetik bizi, gogoak ematen diona egitetik baizik: mundu osoan barrena (Espainian izan ezik) *performanceak* egitetik, margotzetik, zenbaki lehenak kalkulatzetik, kalean galtzadarriak bildu eta artelan bihurtzetik, inoiz egingo ez zituen instalazioak antolatzetik..., egitea gogoak ematen zion zernahitik, aspaldi esana zidan bezala: «Nik nahi dudana egiten dut».

Hori izan zen aurrez aurre ikusi nuen lehen *performancea*. Zenbait urte geroago Esther Ferrer-ek berezkoa eta begien bistakoa iruditzen hasia zitzaidan zerbait azaldu zidan: «*Performance* bat une jakin batean toki jakin batean gertatzen den zerbait da». Hori besterik ez.

Erakusketa hau, erabat ohartu gabe, prestatzen ari izan naizen hogeita hamar urte haue-tan gauza asko gertatu dira. Denbora gure gainetik igaro da, bizitza biziz eta hilez joan da. Nahiz

La artista como obra de arte

Rosa Olivares

Este texto empieza a escribirse hace más de 30 años, cuando por primera vez hablé con Esther Ferrer. Fue por teléfono, entonces no la conocía, ni sabía que era artista, ni sabía lo que era ZAJ. Sólo sabía de ella que escribía en una revista y en un diario sobre arte y que vivía en París. Realmente en aquel tiempo yo no sabía nada de ella, pero desde aquel momento, hace más de 30 años, esta exposición empezó a tomar forma. Y es que el azar o no existe o tiene una estructura cerrada que nos atrapa y nos controla, obligándonos a hacer aquello que tenemos que hacer, simplemente.

Aquella conversación, en la que yo la invitaba a escribir en una revista de arte que estaba preparando, acabó con Esther diciéndome, en esa mezcla de español/francés que usa para comunicarse y a voz en grito, que ella –por supuesto– escribiría de lo que quisiera y cuando quisiera, de lo que no quisiera escribir, no escribiría. “Y por supuesto, me pagas. Aunque no lo publiques”. Por supuesto.

Y así empezó todo.

Entonces yo no sabía que Esther Ferrer era una artista conceptual, una *performer*, realmente la primera *performer* española, que hoy, más de 30 años después, es la más importante *performer* que ha habido en España. De todo eso me di cuenta unos años después, exactamente la primera vez que la vi en persona, en un viaje que hizo a Madrid y en el que vino a visitarme, a conocerme, a la redacción de la revista en la que había conseguido publicar alguno de sus textos. Apareció en un bar a la española hora del café de las 12:00, y desde la puerta gritó “¿Quién es Rosa Olivares?”. Entonces supe, sin necesidad de teorías ni conferencias, ni mayores estudios, lo que es la *performance* y que Esther era una artista. Seguía sin saber qué era ZAJ y sin saber que de lo que realmente vivía Esther Ferrer no era de escribir lo que le daba la gana, sino de hacer lo que le daba la gana: de hacer *performances* por todo el mundo (menos en España), de pintar y calcular números primos, de recoger adoquines por las calles y transformarlos en objetos de arte, de planificar instalaciones que nunca haría... lo que fuera que le apeteciese hacer, tal y como me había dicho hace tiempo: “Yo hago lo que me da la gana”.

Ese fue el primer *performance* que vi en persona. Años después Esther Ferrer me explicaría algo que me empezaba a parecer natural, evidente: “Una *performance* es algo que sucede en un momento determinado en un lugar determinado”. Nada más.

En estos más de 30 años que llevo preparando, aun sin saberlo exactamente, esta exposición han pasado muchas cosas. El tiempo ha pasado sobre nosotras, la vida se ha ido viviendo

eta ikertzaile eta jakintzalariek esan denbora ez dela existitzen. Ez dagoela ez iraganik eta ez etorkizunik, guztia oraina dela eta etengabe gertatzen ari dela. Borgesek idatzi zuen badela toki bat, haran bat, non esan, xuxurlatu eta oihukatu den guztia, etengabe esaten, xuxurlatzen eta oihukatzen ari den, amairik gabe, beti orainean. **Denbora, amaigabea, presentzia, errepikatzea.**

Lau mugimendu horiek ekintza honen, erakusketa honen doinua dira. Esther Ferrer-ek beti lagun izan duen doinua. Berez bakar bat diren lau elementu. Denbora amairik gabe gertatzen da, bere presentziarekin modu amaigabean errepikatuz, toki bat, oroimena, historia, ahanzmena, eza-gutza eta bizitza gertaraziz eta definituz. Oroimenak eta ahanzmenak eraikitzen dute historia, eta tokiak eta errepikatzeak presentzia bat definitzen dute, denborarekin aldatzen den gorputz bat, gure bizitza den presentzia bat, etengabeko errepikatze mekanikoa den bizitza bat. Denbora, errepikatzea, amaigabea eta presentzia Esther Ferrer-en lana mugatzen, inguratzen, hesitzen edota definitzen duten lau elementu dira, edota agian bat bakarra, zeinahi dela ere lan hori.

Oso zaila da, bizitza oso batean zehar, pertsona buruargi bat aurkitzea. Ez naiz ezagutza, kultura eta esperientzia dituen norbaitez ari, ez. Bere kasa pentsatzeko, bere buruz eta bakarrik pentsatzeko gai den norbaitez ari naiz. Gauza bakar bat dago hori baino zailagoa: pertsona aske bat aurkitzea. Orain jabetzen naiz hori zela Esther Ferrer-ek esan nahi zuena Paristik telefonoz, orain hogeita hamar urte baino gehiago, berak gogoak ematen zionaz baizik ez zuela idatziko oihukatzen zidanean. Baietz, esaten zidan, ados zegoela, baina ez nendila saia berari aske izaten eragozten. Denbora asko behar izan dut hori ulertzeko, izan ere, sinpleena ulertzea gero eta zailagoa da gure kulturen, eta kontzeptuzko artea ez da, nahitaez, korapilatsua, horregatik da ulertzen hain zaila. Ez da erraza ikasi dena, irakatsi digutena alde bat uztea; ez da erraza geure kabuz pentsatzea, eta hori dela eta, gero eta zailagoa da errazena ere ulertzea. Sinpleena ikustea. Barre egin beharrean irribarre egitea. Egin nahi duguna egitea. Dagoeneko esan dut bizitzan zehar pertsona buruargi bat aurkitzea zaila dela eta, jakina, ni ez naiz pertsona hori.

Hogeita hamar urte hauetan Esther Ferrer-ek elkartu garen, hitz egin dugun, elkarri idatzi diogun bakoitzean –denborak aurrera egin ahala gero eta sarriago gertatu dena eta erritu baten antzera edozein tokitan errepikatu dena– nigan eragin duen erakarpenak eta jakin-minak oso garrantzitsua bihurtu dute gure harremana, bai intelektualki eta bai afektiboki. Izan ere, pertsona buruargi eta aske batek (edota aske izatetik inor egon daitekeen hurbilen dagoen batek) zure denbora eta zure espazioa zeharkatzen dituenean, esperientzia berezia da, izar iheskor bat ikustea bezala, edota errepidean zoazela ostadarra ikustea bezala, minutu gutxi batzuk –bizi izan duten guztiek badakite– irauten dituen benetako amodio hura bezala. Baina denborarik ez dagoenez, amaigabea izan daiteke. Horrela, ostadarra ez da desegiten eta izar iheskorra finko geratu da gauean, tarte ilun hori betiko argituz. Esperientziak betiko dira eta, agian, esperientzia hori beti, etengabe, gertatzen ari dela besterik ez digu oroitarazten oroimenak.

Hori guztia, jakina, une jakin batean eta toki zehatz batean gertatzen da, “denbora esparru baten barruan” esaten zaion horretan. Batzuetan paregabea den esparruan. Oraingo honetan, hau guztia artearen esparruan gertatzen da, noski.

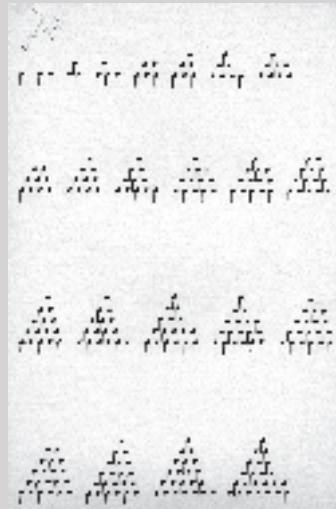
Testu hau ez da nire testua bakarrik. Hemendik aurrerakoa, duela oso gutxi Esther Ferrer-ekin izandako elkarrizketa baten zatiak dira. Baina baita arteari, politikari, zientziari eta bizitzari buruzko elkarrizketa askoren batura ere. Jakina, jendaurreko zatiak dira soilik, inoiz ere ez pribatuak, hori artearena ez den beste esparru baterako geratzen da. Agian erarik gabeko zatiak izango dira baina kaosaren antzera barne egitura bat dute.



Íntimo y personal, 1977.

« Ez pentsa, nik neure antolaketa dut, gertatzen dena zera da, nirea dela. Artean egia da egin nahi dudana egiten dudala, esparru horretan dena onartzen diodala neure buruari, uste baitu pertsona arduratsua naizela eta horrela izan behar duela, erantzukizun bat dut neure bizitzarekiko eta neure lanarekiko. Gertatzen dena da jende askok garrantzirik ematen ez dien gauzei ematen diodala garrantzia eta, kontrara, jendeak garrantzia ematen dien beste gauza batzuei nik ez diodala batere ematen. Esate baterako, dokumentazioaren kontuari dagokionez, niri, artean –beti esan izan dut eta berriro diot– egitea da interesatzen zaidana. Hori da egiaz interesatzen zaidana. *A côté* guztiak, inguru guztiak, aspertu egiten nau. Dokumentazioa gordetzea, papertxo bat egin, fitxatu eta gordetzea, eta izenpetu eta gerorako data jartzea... nik ez dut gerorako lan egiten, niretzat lan egiten dut eta halako handiuste bat zilegi bazait, nire garaikoentzat. Bost axola zait lana izenpetuta egotea edo ez egotea, 1987an edo 1943an egina izatea. Gogoko dut ala ez dut gogoko, interesatzen zait ala ez zait interesatzen, hori da kontua. Badirudi derrigorrezkoa dela jendeak artista bat zer den uste duenaren eskemetara egokitzea. Ni ez naiz eskema horietan sartzen, inoiz ez naiz eskema horietan sartzen ahalegindu. Interesatzen zaidalako egiten dut egiten dudana lana, beste batzuei ere interesatzen bazaie, hainbat eta hobeto, zoragarria. Urte askotan nire lana ez zitzaion ia inori interesatzen eta ez da ezer gertatu, lanean jarraitu dut. Berez, ona izan zen, horrela zenbait urtez, hirurogeita hamarretan, proiektu asko pentsatzeko astia izan bainuen, marrazkiak eta maketak egin nituen, urte askoren ondoren gauzatzen hasi naizenak. Zerbait proposatzen zidatenean, egin egiten nuen, proposatzen ez bazidaten, ez nuen egiten. Ez dut ulertzen zergatik sartu beharko nukeen behartutako sistema baten eskemetan eta zergatik lan egin beharko nukeen gainerako guztiek lan egiten duten bezala, artxibo lana eta dokumentazioa errazten omen dituelako...

« Katalogo bat, erakusketa bat egiten dudanean eta gauzak, lanak antolatzen direnean, benetan, oso ondo dago, baina ez dut nire bizitza idazten, gordetzen, fitxatzen... emango, ezta pentsatu ere. Esate baterako, *performanceren* baten partitura argitaratzeko eskatzen didatenean, daukadan kopia ona dela iruditzen bazait, fotokopia egin eta bidali egiten dut, bestela, ordenagailuan berriz kopia eta marrazkiak berriz egiten ditut, zein da arazoa? Orain hogeitau urte egindako marrazki berberak dira, eta partitura ordenagailuarekin idatzita dago, ez idazmakinarekin, kopia hobeto ikus dadin egiten dut orain; ez, ordea, orain hogeitau urteko kopia izan behar du, zergatik? Jendeari oso garrantzitsuak



Concierto ZAJ-en partitura.

Partitura *Concierto ZAJ*.



Eugenio de Vicente. *El caballero de la mano en el pecho* Juan Hidalgotik eta Esther Ferrer-ek antzeztua, 1968.

Eugenio de Vicente. *El caballero de la mano en el pecho* interpretada por Juan Hidalgo y Esther Ferrer, 1968.

Argazkia/Foto: F. Janicot

y muriendo. Aunque hay quien dice, investigadores y científicos, que el tiempo no existe. Que no hay pasado ni futuro, que todo es presente y que está sucediendo continuamente. Borges escribió que hay un lugar, un valle, en el que todo lo que se ha dicho, se ha susurrado, se ha gritado, se está diciendo, susurrando, gritando continuamente, sin fin, siempre en presente. **Tiempo, infinito, presencia, repetición.**

Estos cuatro movimientos son la melodía de esta acción, de esta exposición, de la melodía que siempre ha acompañado el trabajo de Esther Ferrer. Cuatro elementos que son realmente uno solo. El tiempo sucede infinitamente, repitiéndose con su presencia de forma infinita, sucediendo y definiendo un lugar, la memoria, la historia, el olvido, el conocimiento, la vida. La memoria y el olvido construyen la historia, el lugar y la repetición definen una presencia, un cuerpo que cambia con el tiempo, una presencia que es nuestra vida, una vida que es una continua y mecánica repetición. Tiempo, repetición, infinito y presencia son cuatro, o tal vez sólo uno, elementos que delimitan, cercan, acotan o definen el trabajo de Esther Ferrer. Sea éste el que sea.

Es muy difícil encontrar, en toda una vida, a una persona inteligente. No me refiero a alguien con conocimiento, cultura y experiencia, no. Me refiero a una persona que pueda pensar por sí misma, con su sola y propia cabeza. Solamente hay algo que sea más difícil: encontrar a una persona libre. Ahora sé que eso era lo que Esther Ferrer quería decir cuando me gritaba por teléfono desde París, hace más de 30 años, que ella escribiría solamente de lo que le diera la gana. Simplemente me decía que sí, que de acuerdo, pero que no tratase de impedirle seguir intentando ser libre. He tardado mucho tiempo en comprenderlo, pero es que entender lo más sencillo es cada vez más difícil en nuestra cultura, y el arte conceptual no es necesariamente complicado, por eso es tan difícil entenderlo. Es difícil desprenderse de lo que se ha aprendido, de lo que nos han enseñado, es difícil pensar por nosotros mismos, y eso hace que sea cada vez más difícil comprender lo más sencillo. Ver lo más simple. Sonreír en vez de reír. Hacer lo que nos apetece hacer. Ya he dicho que es difícil encontrar a una persona inteligente en nuestra vida, y yo no soy, evidentemente, esa persona.



Elle était là, 1984.



Y a ti te encontré en la calle, Adoquines seriea, 1970etik aurrera.

Y a ti te encontré en la calle, serie Adoquines, desde 1970.



Pavé valise, Adoquines seriea, 1970etik aurrera.

Pavé valise, serie Adoquines, desde 1970.

iruditzen zaizkion gauza horiek guztiak, niretzat ez dira batere garrantzitsuak. Ez dutela nahi? Ez dezatela hartu, nik ez dut inor behartzen niri buruzko erakusketak egitera edota niri buruz idaztera. Nik neure erara lan egiten dut, hartu nahi baduzu, ondo, hartu nahi ez baduzu, ondo orduan ere. Artista izateak ez nau zertan besteen dinamikan sartzerahartu. Arazoa da, orain badirudiela dokumentazioa artelana bera baino garrantzitsuagoa dela, interesa duen gauza bakarria hori balitz bezala.

«Artelana «ulertu» egin behar omen dela tematu dira. Ni begiesle hutsa naiz, nire ustez begiestea gauza zoragarria da. Begira zaude eta agian ez duzu ezer ulertzen, baina han zaude, sugearen eta txirula jotzen duen hinduaren antzera. Buruan sartu digute ulertu egin behar dela, eta orduan, azaldu egiten dute. Orain museo batzuetan txartel bat ezartzen dute lana zer den azalduz, hobe dela uste dutelako. Artearen *côté* pedagogikoa hori, benetan diot, ez zait interesatzen, ez dut ezer haren aurka, egin dezatela, baina nik ez dut inoiz egingo. Dena azaltzeko behar hori... Utz iezaiozue jendeari nahi duena uler dezan! Galdetzen badizute eta zuk adierazi nahi baduzu, edierazi egiten duzu, baina, jakina, dena ulertu behar denez, hainbeste bitarteko dago *performancea* zer den, *performancea* zer ez den azaltzeko... ez dira ohartzen *performance* gile adina definizio dagoela eta guztiak zuzenak direla, bat ados egon ez arren. Pentsaera bakarrak ez dio politikari bakarrik eragiten, baita arteari ere, zoritxarrez.

«Artean jeneralista naiz, ez espezialista. Hori da nire beste arazoetako bat. Badira lan bat egiten hasten direnak, beren estiloa da, eta bizitza osoan zehar jarraitzen diote ildo horri. Oso ondo iruditzen zait. Nik ez, ordea. Nik egun batean argazkiak egiten ditut, hurrengoan instalazio bat, eta beste batean *performance* bat, edota marrazki bat, eta hurrengoan objektuak, gogoak ematen didalako, eta batetik bestera aldatzen naiz bizi naizen unearen eta buruan darabilanaren arabera. Gainera, nire lanak batzuetan absurduaren itxura dauka, hori ere interesatzen zaidan zerbait da, eta beste batzuetan, matematikaren zorrotasuna. Are gehiago, ideia bakar bat euskarri desberdinetan «joka» dezaket, oso gogoko dudana zerbait da, gogoak pizten dit, apustu baten antzekoa da, egiteko gai izango ote naiz? Esate baterako, nire lanean askotan joan-etorri bat egon ohi da objektutik *performancea* eta alderantziz, baina harreman hori berez sortzen da, egun batean aurrean agertzen zait eta itxura eman behar diot. Badakit eragozpen bat dela, agian honek guztiak ez duela oso ganorazkoa ematen...

«Artean, ikusteko, begira egoteko..., dena interesatzen zait eta garai guztietakoa. Loreak margotzen dituen artistatik hasi eta erabat kontzeptualeneraino, eskuarekin keinu bat egin eta hori bere lan burutua duena. Gogoko dut artean barrena ezagutzen ez ditudan eta eza-gutu nahi ditudan hirietan barrena ibili ohi naizen bezala ibiltzea. Atera eta oinez hasten naiz, ezkerrean eta eskuinera joaten naiz, hau eta hura ikusten ditut, eraikin hau, museo hau gogoko badut sartu egiten naiz eta bestela, ez, eta oinez jarraitzen dut. Horrela interesatzen zait artea ere, nahi duzun erara, nahi duzun tokitik, ingura dezakezun *no man's land* baten erara. Gogoak ematen dizun tokian gelditzen zara, interesatzen zaizulako, eta interesatzen ez bazaizu, aurrera egi-



Dar tiempo al tiempo-ren partitura.

Partitura de Dar tiempo al tiempo.

En estos más de 30 años la gran atracción y curiosidad que Esther Ferrer ha despertado en mí cada vez que nos hemos encontrado, hablado, escrito, algo que ha ido sucediendo cada vez con más frecuencia en el tiempo, repitiéndose como un ritual en cualquier lugar, ha convertido nuestra relación, cambiante y repetida a la vez, en algo importante intelectual y afectivamente. Y es que cuando una persona inteligente y libre (o lo más cerca de poder ser libre que se puede estar) se cruza en tu tiempo y en tu espacio es una experiencia especial, como ver una estrella fugaz, o un arco iris en un viaje por carretera, como ese amor verdadero que –todos los que lo han vivido lo saben– sólo dura unos minutos. Pero como el tiempo no existe puede ser sencillamente infinito. Así el arco iris no se desvanece y la estrella fugaz se ha quedado fija en la noche, iluminando ese espacio oscuro para siempre. Las experiencias son para siempre y tal vez la memoria sólo nos esté recordando que esa experiencia está siempre, continuamente, teniendo lugar.

Todo esto sucede, por supuesto, en un momento concreto y en un lugar determinado, lo que se suele llamar *dentro de un marco temporal*. Un marco que unas veces es incomparable. En este caso todo esto sucede en el marco del arte, por supuesto.

Este texto no es solamente mi texto, es, a partir de aquí, fragmentos de una conversación con Esther Ferrer muy reciente. Pero es también la suma de muchas conversaciones sobre arte, sobre política sobre, ciencia, sobre la vida. Naturalmente sólo son fragmentos públicos, nunca privados, eso queda para otro marco que no sea el del arte. Fragmentos tal vez sin orden, pero que como el caos, tienen también una estructura interna.

• • •

« No creas, yo tengo mi orden, lo que pasa es que es el mío. En el arte es cierto que lo que tengo ganas de hacer, en este terreno me lo permito todo, porque creo que soy una persona responsable y pienso que tiene que ser así, tengo una responsabilidad con respecto a mi vida y con respecto a mi trabajo. Lo que ocurre es que doy importancia a una serie de cosas a las que mucha gente no se la da y, por el contrario, no doy ninguna importancia a una serie de cosas a las que la gente sí se la da. Por ejemplo, el tema de la documentación: a mí, en el arte, –lo he dicho siempre y lo repito– lo que me interesa es hacerlo. Es lo único que realmente me interesa. Todo los *à coté*, todo el entorno, me aburre bastante. Guardar la documentación, hacer un papelín, y ficharlo y guardarlo, y firmarlo y poner la fecha para la posteridad... yo no trabajo para la posteridad, trabajo para mí y, permitiéndome cierta pretensión, para mis contemporáneos. Me da lo mismo que la obra esté firmada o no, que esté hecha en el 87 o en el 43. Me gusta o no me gusta, me interesa o no me interesa, esa es la cuestión. Parece como si fuera obligatorio adaptarte a los esquemas de lo que la gente cree que es una artista. No entro en esos esquemas, nunca me ha preocupado entrar en ellos. Hago el trabajo que hago porque me interesa, si además a otros les interesa también, todavía mejor, maravilloso. Durante muchos años mi trabajo no interesaba a casi nadie y no ha pasado nada, he seguido trabajando. En



Escultura permutable, Adoquines seriea, 1970etik aurrera.

Escultura permutable, serie Adoquines, desde 1970.

ten duzu. Abentura bat dela esatea gehiegi iruditzen zait, baina neurri batean, hala da.

« Nire kontraesan askoren arteko beste bat da, izugarri gogoko ditudala museoak, edozein museo mota, zernahiri buruzkoa, jende gutxi dagoenean, batez ere. Ez erakunde diren aldetik, liburuetan baizik ikusi ez dudun artelan bat ikusteko ahalbideagatik, gelditu eta nahi dudun arte begira egonez. Begieslea naiz. Ez, ordea, pasiboa, ezingo nuke, nerbiotakoa izango nuke, nik jardun egin behar dut.

« Zer da amaigabea? Hor dago koska. Nire lanean gai hori badarabilt, zerbait jakiteko da, hain zuzen ere, erantzun bat aurki ote dezakedan ikusteko. Museoa aurkeztuko den lanetako batean (erakusketa honetarako espreski egin dudun entzunezko bat) jende askori galdetu diot. Bene-benetan uste dut ez dagoela erantzunik, gaurkoz behintzat. Nire ustez dena, bada, hasierarik eta amaierarik gabe, baina bizi garen kosmos honek zein zentzu duen jakin nahiko nuke. Nire onetatik ateratzen nau ezer ulertu gabe hilko naizela pentsatzeak, zergatik, nola, non eta noiz hasi zen hau guztia.

« Amaigabearen pentsatzen dudanean, espazioan pentsatzen dut. Denborarik gabeko espazio batean. Eta ez iezadazu galdetu zer den hori, jakingo banu ez bainuke gai hauen inguruan lan egingo. Amaigabearen ideia berez interesatzen zait eta nire bizitzagatik. Nire bizitza, nirea, hasi eta bukatu egiten ote da edota orain bizitzen ari naizena ibilbidearen zati bat besterik ez da?, lehen bat egon ote da eta gero bat egongo ote da? Berez, Heraklitoren uste berekoa naiz, kosmosa beti izan dela eta hala izango dela, baina horrek ez du esan nai gu izango garenik. Nire buruari egiten dizkiodan galderak dira, askotan pentsatzen ditudan gauzak eta Pi-ren hamartarrekin edota zenbaki lehenekin eta beste gauza askorekin lan egitera bultzatzen nautenak. Nire pentsamendua akuilatzen dute eta lan egiteko gogoa ematen didate, ulertzen duzu? Hori besterik ez da, ez dut frogatu nahi, matematikaz ia ezertxo ere ez dakit, batxilergoan ikasi nuena besterik ez, eta astronomiaz berriz, ezertxo ere ez, baina asko irakurtzen dut, agian egunen batean zerbait ulertuko dudalakoan.

« Haiekin amets egin nuelako lan egiten dut zenbaki lehenekin, egia da, itsaso baten tankerakoa zen, eta itsaso hori milaka zenbaki lehenez osatuta zegoen. Instalazioen marrazkiak egiten nituen, *Fuera de Formato* erakusketakoen antzekoak (Villa de Madrid Kulturunean 1983an egin zen erakusketa, eta izen bereko katalogoa argitaratu zen), eta gero eta politagoak ateratzen zitzaizkidan eta zera pentsatu nuen «irtenbide bat aurkitu beharko dut, ezin dut bizitza osoa gauza bera eginez eman», orduan sistema batekin lan egitea erabaki nuen, Merz-ek eta beste artista batzuek dagoeneko egin zuten bezala –Cagek, esate baterako, zoriarekin, zoria ere sistema bat baita, beste



Blanca Calparsoren
La Isla olerki
libururako Txinako
tintaz egindako
marrazkiak, 1968.

Dibujos en tinta china
para el libro de
poemas
La Isla de Blanca
Calparsoro, 1968.

realidad fue bueno, porque así durante años, en los 70, tuve tiempo de pensar muchos proyectos: hacía dibujos y maquetas, que en realidad he empezado a realizar *live* mucho más tarde. Cuando me proponían algo, lo hacía, si no me lo proponían, pues no lo hacía. Yo no veo por qué tengo que entrar en los esquemas de un sistema obligado y trabajar como trabajan todos los demás, porque facilite el trabajo de archivo, la documentación...

« Cuando hago un catálogo, una exposición, y se ordenan las cosas, los trabajos, pues está muy bien, de verdad, pero no voy a dedicar mi vida a anotar, a guardar, a fichar... pues no. Un ejemplo, cuando me piden una partitura de alguna *performance* para publicarla, si veo que la copia que tengo es buena pues la fotocopio y la envío, si no, la copio otra vez en el ordenador y hago otra vez los dibujitos. ¿Qué pasa? Son los mismos dibujitos que he hecho hace 20 años, y la partitura está escrita con el ordenador, no con la máquina de escribir, pero lo hago ahora para que la copia se vea mejor. Pues no, tiene que ser la copia de hace 20 años, ¿por qué? A todas esas cosas que la gente considera importantísimas yo no les doy ninguna importancia. ¿Que no lo quieren? Pues que no lo cojan. Si yo no fuerzo a nadie a que me haga exposiciones ni a que escriba sobre mí. Trabajo como trabajo; lo coges, bien, lo dejas, bien también. El ser artista no tiene por qué obligarme a entrar en la dinámica de los otros. El problema es que ahora la documentación parece ser más importante que la obra, como si lo único que interesara fuera eso.

« Se han empeñado en que hay que “comprender”, entre comillas, la obra de arte. Yo soy muy contemplativa, creo que la contemplación es una cosa maravillosa. La estás con-

Marcha mundial de la
poesía-ren collage.
Invalides-etik Père
Lachaise hilerriraino,
1998.

Collage de la
Marcha
mundial de la poesía.
Desde Les Invalides
hasta el cementerio
Père Lachaise, 1998.

Argazkiak/Fotos:
Michel Vogel





Felicitación de Año Nuevo. En 2010 desatasquen sus ideas como su fregadero, 2010.



Perfiles, De la acción al objeto y viceversa erakusketan egindako instalazioa, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Monasterio de la Cartuja, Sevilla, 1998.

Perfiles, instalación realizada en la exposición *De la acción al objeto y viceversa*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, Monasterio de la Cartuja, Sevilla, 1998.
Argazkia/Foto: Javier Pérez

templando y a lo mejor no entiendes nada, pero estás allí como la serpiente y el hindú que toca la flauta. Nos han metido en la cabeza que hay que entenderla, y entonces te lo explican. Ahora en algunos museos ponen una ficha explicándote lo que es la obra, porque piensan que es mejor. Este *coté* pedagógico del arte, sinceramente, no me interesa. No tengo nada en contra, que lo hagan, pero yo no lo haré nunca. Esa necesidad de tener que explicarlo todo... ¡dejad a la gente que comprenda lo que quiera! Si te preguntan y tú quieres decírselo, se lo dices, pero, claro, como hay que entenderlo todo hay una cantidad de intermediarios para explicar lo que es la *performance*, lo

que no es la *performance*... olvidan que hay tantas definiciones de *performance* como gente que la hace, y que todas son las buenas, aunque no estés de acuerdo. El pensamiento único no sólo afecta a la política, sino también al arte, desgraciadamente.

« En arte soy una generalista, no una especialista. Ese es otro de mis problemas. Hay quienes empiezan a hacer un trabajo, es su estilo, siguen su línea toda la vida. Me parece muy bien. Yo no. Yo un día hago fotos, y mañana hago una instalación y pasado mañana una *performance*, o un dibujo, y al otro hago objetos porque me apetece, y salto de uno a otro según lo que ronda en mi cabeza y el momento que vivo. Además, mi trabajo unas veces tiene la apariencia de lo absurdo, algo que me interesa también, y otras la del rigor matemático. Incluso puedo “declinar” la misma idea sobre diferentes soportes, es algo que me gusta mucho, me estimula, es como una apuesta, ¿voy a ser capaz de hacerlo? Por ejemplo en mi trabajo hay con frecuencia una ida y vuelta del objeto a la *performance* y viceversa, pero esta relación viene por sí misma, un día se me aparece y tengo que darle forma. Sé que es un hándicap, que quizá todo esto parece poco serio...

« En arte, para verlo, contemplarlo, me interesa todo y de todas las épocas. Desde el artista que pinta flores hasta el conceptual-conceptual, que hace así un gesto con la mano y esa es la obra final. Me gusta pasearme por el arte como me paseo por las ciudades que no conozco o que quiero conocer. Salgo y paseo, voy a derecha, a izquierda, veo esto, lo otro, si me interesa este edificio, este museo, entro, si no, no, y sigo caminando. Es así como me interesa el arte, como un *no man's land* que puedes recorrer como quieras, por donde quieras, donde te apetezca te paras porque te interesa y sigues si no te interesa. Decir que es como una aventura me parece un poco pretencioso, pero en cierta medida, sí lo es.

« Otra de mis muchas contradicciones es que me encantan los museos, cualquier tipo de museo, de lo que sea, sobre todo cuando hay poca gente... me gustan no como institución, sino por esa posibilidad de poder ver una obra que he visto sólo en los libros y poderme parar y

edozein bezala. Horretan nenbilen eta bat-batean zenbaki lehenekin amets egin nuen behin. Adiskide matematikari bati esan nion eta esan zidan hori ezinezkoa dela, ez baitarraie ezein legeri, eta inoiz ez baitago jakiterik noiz agertuko diren. Fibonnacciren segidak eta beste batzuek barne logika bat dute, baina zenbaki lehenenek, ez, eta halakorik balego, oraingoz inork ez du aurkitu, inork ez daki amaigabeak diren ala ez, hurrenkeraren puntu batera iristean zenbaki lehen gehiago ez ote dagoen. Haiekin lan eginez beste gauza interesgarri bat aurkitu nuen, zenbaki lehen bikiak, 11 eta 13, esate baterako, bat-batean aurkitzen dituzu eta gero ehundaka zenbaki igarotzen dira eta halako batean, berriz agertzen dira. Gauza hauek guztiak aspergarriak direla pentsa daiteke, baina ez niretzat. Horrek guztiak kosmosarekin zerikusia duela uste dut, egia den gauza bakarra, eta lanean arituz ohartu naiz horretaz, sailean aurrera egin ahala gero eta zenbaki lehen gutxiago dago, beraien artean gero eta tarte handiagoa dago, badirudi arnasa hartzen dutela, hedatu egiten direla, gure unibertsoarekin gertatzen den bezala, eta beste gauza bat, zenbat eta handiagoa izan lana, orduan eta ederragoa da emaitza. Gero, beste gauza bat, simetriarik eza, baina aldi berean egiturari darion harmonia... Batzuetan iruditzen zait unibertsoaren kaos bikain horren isla direla, etengabeko bilakaeran, inoiz ez berdina, baina hala ere, beti bera. Guztiarekin ere ordena bat, arraroa, bitxia, badela dirudien kaos bat. Nire jakin-mina pizten du, hamartar amaigabeak dituzten zenbakiek bezala. Pi-ri dagokionez, esate baterako, esan dizudan bezala, badirudi japoniarrek milaka hamartar kalkulatu dituztela ordenagailuarekin, amaierara iritsi gabe, eta agian inoiz ez dira iritsiko, agian Pi-ren hamartarrak ere amaigabeak dira. Horretan ematen dut denbora...

« Gero, jakina, itxura eman behar diot horri guztiari, hori da alde artistikoa nahi baduzu, batzuetan marrazki gisa, edota erliebe nahiz instalazio gisa, espazioan. Jendeak agian ulertuko du, edota agian ez, baina orduan objektu gisa ikus dezakete besterik gabe, itsusia, polita, irizpide estetikoak erabiliz edota alde bat utziz, niri bost axola zait nola hautematen duten, bakoitzak bere gustuak, bere esperientzia eta abar proiektatzen ditu. Nire asmoa horren guztia-
ren atzean nabarmen daitekeen ordena bat badagoen jakitea da. Inoiz ez naiz saiatzen zerbait polita egiten, baina zenbakiekin lan egiten duzunean gertatzen dena da, emaitza oso ederra izan ohi dela, lehen esan dizudan bezala, zuk nahi ez duzula ere. Batzuetan, lan bati ekiten diodanean nire artean pentsatzen dut, hau ez da ederra izango, baina amore eman gabe, erabakitako arauari jarraituz, ederra aukitu ohi dut ezinbestean, baina nik ez dut hori bilatzen, inoiz ez dut nire lanean bilatu.

« Arazo bera gertatzen da «marco que enmarca, marco que enmarca... que no enmarca nada» seriearekin ere, Satie-ren «Musique d'ameublement» delakoan inspiratua. Bada-kizu?, gauza politik egitea ez da zaila. Nire hasierako ideia txikitan museoetan ikusten nituen eta batzuetan margolana bera baino gogokoagoak nituen lauki urre-koloreak erabiltzea zen, zoragarriak, urre-koloreak, handiak!, liluratu egiten ninduten..., baina lauki horiek ezin erosi nituenez, sinpleagoak egitea erabaki nuen, objektua ez da hain «ederra», baina kontzeptua berbera da, eta hori da niri interesatzen zaidana. «Lauki» elementuak gehienetan ez du «garrantzi» edota «eduki» handirik izaten, biak kakotx artean. Beti uste izan da apaingarri hutsak direla eta mugatzen duten lanaren zerbitzura daudela, haren «espazioa» markatuz baina inoiz haren parte izan gabe, teoriarik eginkizun funtzionala baitu soilik.



Le Pied eskulturaren proiektua eta *Las manos* seriea, hirurogeita hamarrek. Eskuz egindako rayograma direlakoak.

**Proyecto de escultura *Le Pied* y serie *Las manos de la artista*, años 70.
Rayogramas trabajados a mano.**

contemplarla durante el tiempo que quiera. Soy contemplativa pero no pasiva, no podría, me daría un ataque, yo tengo que actuar.

« ¿Qué es el infinito? Esa es la cuestión. Si trato este tema en mi trabajo, es precisamente para saber algo, para ver si puedo encontrar una respuesta. En la obra que se presenta en el museo (un audio que se ha hecho específicamente para esta exposición) se lo he preguntado a mucha gente. Creo sinceramente que no hay ninguna respuesta, hoy por hoy al menos. Para mí lo que existe, existe, sin principio ni fin, y no lo tendrá nunca, pero me gustaría saber qué sentido tiene este cosmos en que vivimos. Me desespera la idea de que me voy a morir sin haber comprendido nada, el porqué, cómo, dónde y cuándo empezó todo esto.

« Cuando pienso en el infinito, pienso en el espacio. Un espacio sin tiempo. Y no me preguntes qué es eso porque si lo supiera ya no trabajaría en estos temas. La idea de infinito me interesa en sí misma y por mi vida. ¿Es que mi vida, la mía, empieza y se acaba o lo que estoy viviendo ahora es una parte del trayecto? ¿Es que ha habido un antes y va a haber un después? En realidad pienso como Heráclito, que el cosmos ha sido siempre y será, pero eso no significa que nosotros seamos. Son interrogaciones que me planteo, en las que pienso muchas veces y que me han llevado a trabajar con temas como los decimales de Pi o los números primos y tantas otras cosas. Me estimula el pensamiento, me hace tener ganas de trabajar ¿comprendes? Es simplemente esto, no quiero demostrar nada, no sé casi nada de matemáticas, justo lo que estudié en el bachiller, y de astronomía nada de nada, aunque leo mucho pensando quizá que algún día entenderé...

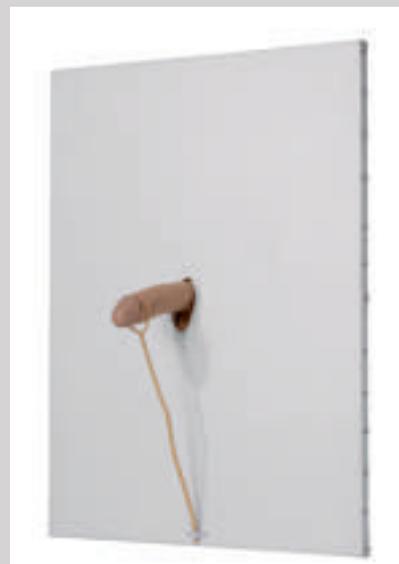
« Trabajo con los números primos porque soñé con ellos, es la verdad, era como un mar y ese mar estaba formado por miles de números primos. Hacía dibujos de las instalaciones, como los de *Fuera de Formato* (catálogo de la exposición de 1983 en el Centro Cultural de la Villa de Madrid), y lo cierto es que cada vez las hacía más bonitas y pensé “habrá que buscar una solución, no me voy a pasar la vida haciendo lo mismo”, entonces decidí trabajar con un sistema, como había hecho Merz y otros artistas, por ejemplo Cage con el azar, porque el azar es un sistema como otro, ¿eh? Estaba en eso, y de repente un día soñé con los números primos. Hablé con un amigo matemático y me dijo que esto era imposible porque no hay norma que los rija, no se sabe nunca cuando aparecen. La serie de Fibonacci y otras tienen una lógica interna, pero la de los números primos no, si existe por el momento nadie la ha encontrado, nadie sabe si son infinitos o no, si llegado a un punto de la enumeración ya no hay primos. Trabajando con ellos descubrí otra cosa interesante, los números primos gemelos, 11 y 13, por ejemplo, te encuentras con ellos de pronto y luego pasan cientos de números y de pronto aparecen

« Ez naiz estetikarekin jolasean ari, nire lanarekin baizik, hori baita nire ardura eta ez baitut aukeratutako bidetik atera nahi. Esan dizudan bezala, artearen esparruan dena onartzen diot neure buruari, artista guztiek bezala, pentsatzen dut, baina besteengan oso ondo iruditzen zaizkidan gauza asko, nigan ez ditut gogoko, ez datoz bat nire «gorputzarekin», nire izatearekin, nire buruaz dudan ustearekin, nire lanaz dudan ustearekin.

« Denbora, amaigabea, errepikatzea eta presentzia, bakarra izan daitezkeen lau gai. Mundua bakarra da, baina hautemateko, ulertzeko, konpartimenduak egiten dira. Kategoriek eta sailkapenek gure mundua ulertzen laguntzen digute. Denbora eta espazioa gauza bera dira, txanpon baten bi aldeak bailiran, denborarik gabe ez dago espaziorik, espaziorik gabe ez dago denborarik, hala diote, baina denborarik ez dela ere esaten da, dena oraina dela, denbora guk asmatu dugula, bizi garen mundua ulergarria izan dadin beharrezkoa delako. Jainkoa bezala da. Jende askorentzat bizi dugun honek ez du zentzurik sortu duen jainko bat izan ezean, beraz Jainkoa asmatu da. Baina nik uste dut, Heraklitoren antzera, eza gutzen dugun kosmosa ez duela jainko batek egin, ezta gizon batek ere, aitzitik, beti izan dela, eta beti izango dela.

« Nik uste dut, egiten dudana badagit ulertzen saiatzeko dela, eta agian, baita bakartzeko ere, neure buruarentzat isiltasun gune bat sortzeko, «munduko harrabotsetik baztertzeko»... nire inguruan hutsunea sortzea bezala da. Lanean ari naizenean kanpotik babesten nauen bola baten barruan sartu izan banintz bezala da, nire lanean bildurik banago kanpoko mundua ez da existitzen, ez nau ukitzen, ez nau eragiten. Badakit bizitzen laguntzen didala. Nola egingo dudan ere ez dakidan zerbait taxutzen eta pentsatzen egotea... Prozesua da interesatzen zaidana, izan ere, egiten ari zarela zure bizitza igarotzen da. Eta badakizu?, gai hauek lan-tzeak gauza asko erlatibizatzen lagundu dit, ez artearen mundukoak bakarrik, baita bizitzaren beste alderdi batzuk ere.

« Gero, jakina, «mundura» atera eta dagoena dakusazu –emigratu beharraren, sexismoaren, langabeziaren eta beste hainbat bidegabekeriaren drama–, eta ez duzu gogoko, eta erreakzionatu egiten duzu. Baina besterik egin ezin duzulako erreakzionatzen duzu, dakusazuna gogoko ez duzulako. Uste dut modu nirekoi batean erreakzionatzen dudala, lastu egiten nau gertatzen ari denak, garrasi egiteko gogoia dut, eta artista naizenez, garrasi hori artelan gisa ateratzen da, kasurik onenean, ideia on bat baldin baduzu, ez baita beti gertatzen. Hori da dena, zure behar bati erantzuten dio, Pi-ren hamartarrek edota beste gai batzuek nire beste behar bati erantzuten dioten eran.



Lienzo femenino y Lienzo masculino, Lienzos seriea, 1988-1989.

Lienzo femenino y Lienzo masculino, serie Lienzos, 1988-1989.

La pescadilla que se muerde la cola,
Arteleku, Donostia,
1996.

La pescadilla que se muerde la cola,
Arteleku,
San Sebastián,
1996.

Argazkia/Foto:
R. Iriarte



de nuevo... todas estas cosas pueden parecer aburridas pero para mí no lo son. Siento que todo esto tiene algo que ver con el cosmos, lo único que es cierto, y lo he comprobado trabajando con ellos, es que a medida que avanzas en la serie, hay menos números primos, cada vez hay más espacio entre ellos, es como si se respiraran, como si se expandieran, como ocurre con nuestro universo, y otra cosa, que cuanto más grande es la obra más bello es el resultado. Luego también está esa ausencia de simetría pero que es a la vez armonía que se desprende de la estructura... A veces tengo la sensación que son un reflejo de ese caos universal, magnífico, continuamente en evolución, jamás igual, pero pese a ello, siempre el mismo. Un caos donde tienes la sensación pese a todo que hay un orden, extraño, curioso... Me intriga, como los números que tienen decimales infinitos, Pi por ejemplo, como te he dicho, parece ser que los japoneses han calculado con el ordenador millares de decimales, sin llegar al fin, y quizá nunca llegarán, quizá los decimales de Pi son también infinitos. Todo esto me trabaja, me ocupa...

« Luego, claro, tengo que dar una forma a todo esto, es la parte artística si quieres, una vez como dibujo, o como relieve o instalación, en el espacio. La gente lo entiende o no, pero pienso que quizás en ese caso lo pueden contemplar simplemente como un objeto. Feo, hermoso con o sin criterios estéticos, a mí me da lo mismo como lo aprehenden, cada cual proyecta sus gustos, su experiencia, etc... Lo que pretendo es ver si detrás de todo ello hay un orden que se puede poner de manifiesto. Nunca intento hacer algo bonito, pero cuando trabajas con los números lo que sucede es que el resultado es muy hermoso, como te he dicho antes, a pesar tuyo. A veces cuando empiezo una obra pienso “este no va a ser hermoso” y sin hacer ninguna concesión, respetando la norma que he decidido, inevitablemente lo encuentro bonito, pero yo no busco eso, nunca lo he buscado en mi trabajo.

« Es el mismo problema con la serie “marco que enmarca, marco que enmarca... que no enmarca nada”, que en realidad está inspirada por la *Musique d'ameublement* de Satie. Sabes, hacer cosas bonitas no es difícil. Mi idea primitiva era coger los marcos dorados, como los que veía en los museos cuando era niña, que a veces me gustaban más que el cuadro, ¡maravillosos, dorados, grandes! me fascinaban, pero como nunca me pude pagar esos marcos, decidí hacerlos más simples, el objeto es menos “hermoso” pero el concepto es el mismo, que es lo que a mí me interesa. El elemento “marco” normalmente no tiene demasiada “significación”, ni “con-



Juguetes educativos
seriea, 1979tik
aurrera.

Serie Juguetes
educativos, desde
1979.

Bai, garrasi egiteko modu bat da, eta ez nau kezkatzen «arte» den ala ez, «konprometitu» den ala ez, berdin zait. Gero agian gizartekoia izango da, eta zerbaitetarako, norbaitentzako balio badu, hainbat hobe, baina berez zerbait egiteko nire beharrari erantzuten dio. Batzuetan pentsatzen dut, agian nire burua lasaitzeko, horrelako lanek transmisio uhalen antzekoak izan daitezkeela gutxienez, agian gertaera hau edo bestea ezagutzen ez dutenek edota jakin nahi ez dutenek, artelan baten bidez ezagutu dezaketela, aurrez aurre aurkituko dutela eta, agian, haiek ere erreakzionatzera bultzatuko dituztela, eta horrek bihotz ematen dit.

« Beti gauza bera egiten dudan galdetu ohi didate eta hona zer erantzuten dudan: «jaino nintzenetik goizean jeiki, gosaldu, eguerdian bazkaldu... gauza berberak egiten ditut etengabe». Jendea lanera doanean, ordu berean hartzen du autobusa, ordu berean itzultzen da, gure bizitza errepikatzea da. Jakina, hitz egiteko era bat da, bai baitakigu erabateko errepikatzerik ez dagoela, ezin garela bi aldiz ibai bateko ur berberean busti, berriz ere Heraklito aipatzearren. Batzuek diote lehen aldi ere ezetz. Dena jarioan dago, eraldatzen ari da, baita nire gorputza ere, nire lanean sarritan agertu ohi den beste gai bat, eta ez nire argazkietan bakarrik, baizik eta, bereziki, *performance*etan. Hauetan presentzia funtsezko osagaia da eta ni nire gorputzaren bidez ere aurkezten naiz.

Baina presentziaz ari bagara..., ez dezagun ahaztu instalazioan ere badagoela presentzia bat, beste era batera «jokatuta» bada ere.

« Nire gorputza ekintzaren esparruan, lanabes baten tankerakoa da nolabait, tresna bat, nik manipula dezakedan objektu bat, neurri bateraino, jakina. Biluztea edo ez biluztea..., horrek ez dauka batere garrantzirik... Inolako lotsarik gabe biluztu izan naiz beti, anai-arreba asko ginen etxe batean hazi nintzen, gero «hippylandia»ren garaia bizi izan nuen: nahi genuen tokian biluzten ginen eta ez zen ezer gertatzen. Hala ere, beti biluzten naizen kontu hori mitoa besterik ez da. Ez dit inolako arazorik sortzen, eta beharrezkoa dela iruditzen zaidanean egiten dut, baliagarria izan daitekeela uste dudanean, esate baterako, emakumeok edozein adinetan perfektuak izan behar dugun eta gorputz zoragarri bat izan behar dugun ideiaen aurka borroka egiteko. Emakume bat 73 urte dituenean –hori da nire adina– erabat higituta dagoen ideia

tenido”, estas dos palabras entre comillas, siempre se ha considerado como un ornamento al servicio de la obra que delimita, marcando “su espacio”, pero nunca formando parte de ella, porque en teoría su papel es únicamente funcional.

« No estoy jugando con la estética, estoy jugando con mi trabajo, que es mi responsabilidad y en el que no quiero alejarme de la línea que he elegido que es, como te he dicho, permítímelo todo en arte, como todos los artistas, supongo, pero cosas que me parecen muy bien en los otros, en mí no me lo parecen, no forman parte de mi “cuerpo”, de mi ser, de la idea que tengo de mí misma, de la idea que tengo de mi trabajo.

« Tiempo, infinito, repetición y presencia, cuatro temas que pueden ser uno solo. El mundo es uno solo, pero para concebirlo, para entenderlo se hacen compartimentos. Las categorías, las clasificaciones nos ayudan a entender nuestro mundo. El tiempo y el espacio, es lo mismo, son como dos caras de la misma moneda, sin tiempo no hay espacio, sin espacio no hay tiempo, dicen, aunque se dice también que el tiempo no existe, que todo es presente, que el tiempo lo hemos inventado nosotros, que es un concepto necesario para hacer inteligible el mundo que vivimos. Es como dios, para mucha gente esto que vivimos no tiene sentido más que si hay un dios que lo ha creado, entonces se inventa dios. Pero yo pienso como Heráclito que el cosmos que conocemos no lo hizo ningún dios, ni ningún hombre. Ha existido siempre y existirá.

« Pienso que si hago lo que hago es para intentar comprender, y quizá también para poder aislarme, crearme un espacio de silencio, “alejarme del mundanal ruido”, es un poco como crear el vacío alrededor mío. Cuando estoy trabajando es como si me metiera en el interior de una bola que me protege del exterior, si estoy concentrada en mi trabajo el mundo exterior no existe, no me toca, no me afecta. Sé que me ayuda a vivir. Estar dando forma a algo que no tengo ni idea de cómo lo voy a hacer y pensando... es el proceso lo que me interesa, porque mientras haces es tu vida la que va pasando. Y sabes una cosa, trabajar con estos temas, me ha ayudado a relativizar muchos aspectos, no solamente del mundo del arte, sino también de otros aspectos de la vida...

« Luego claro, sales “al mundo” y ves lo que ves, que no te gusta, los dramas de la emigración, el sexismo, el paro y tantas otras injusticias y reaccionas. Pero reaccionas porque no puedes no hacerlo, porque lo que ves no te gusta, pienso que reacciono de una forma egoísta, me horroriza lo que está pasando, tengo ganas de gritar y como eres artista, este grito sale en forma de obra, eso en el mejor de los casos, si tienes una buena idea, que no siempre la tienes. Eso es todo, responde a una necesidad tuya, como los decimales de Pi u otros temas responden a otra necesidad mía.

Sí, es una manera de gritar, y no me preocupa si es “arte” o no, “comprometido” o no, me da igual. Después tal vez será social, y tanto mejor si sirve para algo, para alguien, pero en principio responde a mi necesidad de hacer algo. A veces pienso, para tranquilizarme, que este tipo de obras pueden servir al menos como correa de transmisión, que quizá los que no conocen éste u otro hecho, o no quieren saberlo, lo pueden conocer a través de una obra, se

aurka. Nik orduan diot, ez, bada: hona nire gorputza, eta ez dut zertan lotsa izanik, bertan nire historia guztia dago idatzirik. Ez dut ikusleen erreaziorik bilatzen. Nire etxean oheratzerakoan edota dutxa bat hartzera noala biluzten naizenean bezala egiten dut, antzerkirik gabe, arropa kentzearen egitateari ezer erantsi gabe, besterik gabe, ez naiz ezer antzezten ari, *performancean* ez dago «pertonairik», ez dago «antzezenik». Nolanahi dela ere, inoiz ez da nire asmoa ikusleak probokatzea izan, pentsaraztea bai, eta bost axola zait gogoko duten ala ez.

«*Autorretrato en el tiempo* delakoa, zorionez, jendeak bere gorputzari buruzko aurreiritzi ia sineskeriazkoak dituenez, azkenean nire argazkiekin egitea erabaki behar izan nuen, hasiera batean nahi ez banuen ere, elementu ustez nartzisista, inondik ere ez nahitako hori ekiditeko. Zaila izango zen, gainera, bost urte geroago pertsona bera aurkitzea, argazkia egiten uztea, eta abar. Ikuspuntu praktikotik aukera ona izan zen nire aurpegiarekin egitea. Baina jakina, ahizpa bikia dudanez, bada, interpretazioak alde horretatik joan dira. Garaian ezagutzen zen zenbaki lehen biki handienaren laukia egiten nuenean ere, orain urte asko, gauza bera esan zidan norbaitek. Egia esan, niri ez zitzaidan burutik ere pasa, baina agian egia da.

«*Denborak aldatu egiten zaitu, zure zati batek agian berbera izaten jarraitzen du, baina gauza asko aldatu egiten dira eta zure aurpegian idatzirik daude, hori dudarik gabe. Zimurrak...*, ahoa da gehien aldatzen den gauzetako bat. Begiak txikituz joaten dira denborarekin. Hasieran muntaketa eskuz egin ohi genuen argazkilariak eta biok, eta zaila zen, buruaren makurduran aldaketarik txikiena..., eta abar. Zaila zen bi erdiak bat etortzea. Bat muntatzen genuen, eta ez zuen balio, bestea, bestea... Gaur egun errazagoa da, argazkiak egin ondoren ordenagailuan sartzen ditut eta bat datozen banan banan begiratuta muntatzen ditugu, eta dagokiona aukeratzen dugu. Horrek asko errazten digu lana, zaila izaten jarraitzen badu ere, eta nire buruari galdetzen diot noiz arte jarraituko dudan hori egiten. Nolanahi dela ere, nik esku-langintzazko *côté* a dut gogoko, eskuz egindagoa. Gauza perfektuak egiteko hor daude makinak, eta nik atsegin dut eskuz egina dagoela nabaritzea, eskuaren arrastoa ikustea, nire maketetan bezala, gutxi gorabehera.

«*Arterik polemikoena, urratzaileena egin dezakezu, berdin dio. Azkenean museo batean edota ordain dezakeenaren etxean zintzilikaturik bukatuko du. Nik ez dut uste gizarte iraultza artearekin egiten denik. Jakina, une jakin batean lagungarri gerta daiteke, eragin zehatza izan dezake, ekinean daudenei jaten emateko ogitartekoak prestatzen dituenak lagundu dezakeen bezala. Arteak lagun dezake, egia da, baina beste hainbat gauzaren antzera. Dena dela, mundua aldatzen duen artistaren mito hori... nik ez dut sinesten. Ekintza iraultzaileen berehala urardotzen dira, *côté* min guztia kendu eta, hara non agertzen den museoan edota egongelan zintzilik! As-katasuna ez dit arteak ematen, nik neuk*



Piano alado proiekturako
collagea, 1975.

Collage para proyecto
Piano alado, 1975.



Adán con hojas, 1995.



Eva con hojas, laurogeita hamarrak.

Eva con hojas, años 90.

la van a encontrar enfrente, y que quizá puede llevarles también a reaccionar, y esto me reconforta.

« Me preguntan si me repito, y siempre digo, “desde que he nacido me levanto por la mañana, desayuno, como al mediodía... estoy repitiéndome todo el tiempo”. La gente cuando va a trabajar coge el autobús a la misma hora, vuelve a la misma hora, nuestra vida es repetición, es una forma de hablar claro, porque sabemos que la repetición absoluta no existe, que no nos podemos bañar dos veces en la misma agua de un río, por citar otra vez a Heráclito, algunos dicen que ni la primera... todo fluye y se transforma y mi cuerpo también, otro tema frecuente en mi trabajo, no sólo en mi trabajo fotográfico, sino, y sobre todo, en la *performance*, la presencia es un elemento fundamental en ellas y yo me presento también a través de mi cuerpo.

Pero si hablamos de presencia, no olvidemos que en la instalación también hay una presencia, aunque declinada de otra manera.

« Mi cuerpo, en el caso de la acción, es un poco como una herramienta de trabajo, un útil, un objeto que yo puedo manipular, hasta cierto punto claro. Desnudarse o no desnudarse, pero si eso no tiene la menor importancia... Siempre me he desnudado sin ningún pudor, he vivido en una casa con muchos hermanos, luego viví los tiempos de “hippylandia”, donde nos desnudábamos donde queríamos y no pasaba nada. Aunque esto de que siempre me desnudo es un mito. No me crea ningún problema y lo hago cuando creo que es necesario. Cuando pienso que puede ser útil, por ejemplo, para luchar contra la idea de que las mujeres tenemos que estar perfectas y tener un cuerpo maravilloso a todas las edades, que una mujer a los 73 años, mi edad, ya está para el arrastre, entonces digo, pues no: este es mi cuerpo y no tengo por qué tener vergüenza, en él está escrita toda mi historia. No, no busco ninguna reacción del público, me desnudo como lo hago en mi casa para acostarme o darme una ducha, no teatralizo, no añado nada al hecho de quitarme la ropa, tal cual, no estoy representando nada, en la *performance* no hay “personajes” no hay “representación”. De todas formas nunca he pretendido provocar al público, hacerle reflexionar sí, y no me preocupa si les gusta o no les gusta.

« El *Autorretrato en el tiempo*, felizmente, como la gente tiene muchos prejuicios casi supersticiosos sobre el cuerpo, al final tuve que decidirme a hacerlo con fotos más, lo que en principio no quería por eliminar ese elemento supuestamente “narcisista” y no pretendido en absoluto. Hubiera sido difícil encontrar a la misma persona



El arte de la performance. Teoría y práctica, Centre Pompidou, Paris, 2010.

El arte de la performance. Teoría y práctica, Centre Pompidou, Paris, 2010.

Argazkia/Foto: Hervé Véronèse

hartzten dut, egoeraren arabera arrisku eta guzti, artearena barne, beste batzuetan, batere arris-
kurik gabe. Nik uste dut borroka eraginkorra izan dadin alderdi guztietan egin behar dela, ja-
kina, norberarenetik hasita, baina ezagutzen ditut artistak beren eguneroko bizitzan konpromiso
politiko eta gizarte konpromiso handikoak, hori beren artelanetan modu nabarmenean islatzen
ez dutenak. Modu nabarmenean esan dut uste baitut jarerra politiko-sozial jakina dugunean,
bata nahiz bestea izan, onerako edo txarrerako, horrek egiten duzun guztia kutsatzen duela, ia
ezinbestean, baina esan dudan bezala, ez beti modu nabarmenean.

cinco años más tarde, que accediera a que le sacara otra foto, etc. Desde el punto de vista práctico fue una buena solución hacerlo con mi cara. Pero claro, como tengo una hermana melliza, pues las interpretaciones van por ese lado. También cuando hice el cuadro con el número primo gemelo más grande que se conocía en la época, hace muchos, muchos años, alguien me dijo lo mismo. La verdad es que no lo había pensado, pero a lo mejor es verdad.

« El tiempo te transforma, hay una parte de ti misma que quizá siga siendo la misma pero hay muchas cosas que cambian y están escritas en tu rostro, eso seguro. Las arrugas..., la boca, es una de las cosas que más cambian, los ojos se van cerrando con el tiempo. Al principio el montaje lo hacíamos la fotógrafa y yo a mano, y era difícil, el mínimo cambio en la inclinación de la cabeza, etc. impedía que las dos mitades casaran, montábamos una, no servía, la otra, la otra... Hoy es más fácil, una vez realizadas las fotos las introduzco en la computadora y las montamos mirando una a una, si casan o no y elegimos la que corresponda, esto nos facilita el trabajo muchísimo, aunque sigue siendo difícil y me pregunto hasta cuando seguiré haciéndolo. De todas formas a mí me gusta el *coté* artesanal, lo hecho a mano, para hacerlo perfecto ya están las máquinas, a mí me gusta que se note que está hecho a mano, que se vea el rastro de la mano, un poco como en mis maquetas.

« Puedes hacer el arte más polémico, más transgresor, da igual, al final va a acabar colgado en un museo o en la casa de quien puede pagarlo. Creo que la revolución social no se hace con el arte, claro que en un momento determinado puede ayudar, tener un impacto puntual, como puede ayudar alguien que está preparando bocadillos para alimentar a quienes están en la acción. El arte puede ayudar, es cierto, pero como tantísimas otras cosas, pero ese mito del artista que cambia el mundo... yo no me lo creo. Las acciones más revolucionarias, se descafeinan rápidamente, todo el *coté* refractario se elimina y ¡ya está colgado en el museo o en el salón! Las libertades no me las da el arte, yo me las tomo según en qué circunstancias con cierto riesgo comprendido el artístico, en otras circunstancias sin ninguno. Creo que la lucha para que sea eficaz debe ser en todos los terrenos, por supuesto que hay comenzar por el individual, pero conozco artistas con un compromiso político social serio en su vida cotidiana, que no se refleja de forma evidente en su trabajo artístico. Digo de forma evidente porque creo que cuando se tiene una posición político-social determinada, sea la que sea, para bien o para mal, esto “destiñe” sobre lo que haces casi inevitablemente, pero como he dicho, no siempre de forma evidente.

« Sí, esta cuestión de por qué tantas mujeres hacen *performances*, surge con frecuencia. Lo primero es que hoy hay muchísimas más mujeres en las escuelas de Bellas Artes que hace unos años y que han comenzado a estudiar, cuando esta “asignatura” se ha introducido en las instituciones. Luego es lógico que haya más en la *performance* también, que al principio era más bien “cosa de hombres”, aunque desde sus orígenes las mujeres estuvieron presentes.

Otra razón puede ser quizá que la mujer tiene mucha más conciencia de su cuerpo, tal vez por eso de la maternidad, sí, quizás. Su cuerpo es fundamental, al menos de momento y mientras dure, para la transmisión de la vida. Creo que sabe, aunque sea inconscientemente, que su cuerpo es importante en ese sentido. En la *performance* el cuerpo está presente, es un arte corporal, esa

« Bai, galdera hau, zergatik hainbeste emakumek *performance*ak egiten dituzten, sarritan agertzen da. Lehendabiziko kontua da gaur egun Arte Ederren eskoletan orain urte batzuk baino askoz emakume gehiago dagoela, eta «irakasgai» hori erakundeetan sartuta dagoenean hasi direla ikasten. Beraz, espero izatekoa da *performance*etan ere emakume gehiago egotea, hasieran gehienbat «gizonen kontua» bazen ere. Dena den, emakumeak hasieratik egon dira.

Beste arrazoi bat izan daiteke, agian, emakumeak bere gorputzaren kontzientzia handiagoa duela, amatasunaren kontu horrengatik agian, bai. Bere gorputza funtsezkoa da, oraingoz eta dirauen bitartean, bizia emateko. Nik uste dut badakiela, horretaz jabetzen ez bada ere, bere gorputza garrantzitsua dela zentzu horretan. *Performance*an gorputza agerian dago, gorputzdun artea da, hori beste azalpen bat izan daiteke. Gizon-emakumeon alde nartzisista ere izan daiteke. Beti esan ohi da artistok funtsean nartzisistak garela, litekeena da, ez dakit, eta *performance*a ez dago arau horretatik kanpo. Agian emakumeak ohartu dira esparru horretan arrakasta izateko erraztasun handiagoa dutela margolaritzan edota eskulturagintzan baino, gizonen erabat hartuta baitaude, edota agian arriskuak hartzeko joera handiagoa dutelako, maiz ibilitako bideetatik atera nahi dutelako, ekintzan zer asmatu gehiago dagoela uste dutelako...

« Zentzua desbideratzea... lauki batek beste gauza bat laukiztatzeko balio du beti, inoiz ez da protagonista. Ezta artearen historiarena ere, beti hor egon izan bada ere. Behin, elkarrizketa bateko galderei erantzuten ari nintzela bi gauzaz ohartu nintzen: batetik, artearen historiarekin lotutako artelan asko nituela eginak, beti «détournement» bat egiteko asmoz, eta bigarren, nire lanean erabili izan ditudan material asko eta asko haurtzaroko oroitzapenetatik datozela. Esate baterako, aukiak, egia esanda, aukiak oso gogoko ditut, agian beren alde antropomorfoagatik, eta nire etxean metaka genituen, trenak egitera jolasten ginen eta orain instalazioak egiten ditut. Beste adibide bat, metalezko txirbila, oso gogoko izan dut beti. Euskal Herrian metalurgia industria asko zegoen eta autoz errepedean gindoazela, lantegien kanpoan txirbil meta handiak ikusten ziren. Euririk egiten ez bazuen, distiratsu egon ohi ziren, burdinezkoak baldin baziren islada urdin zoragarriak zituzten. Euria egiten bazuen herdoildu egiten ziren, eta herdoil eta okre kolore orobat zoragarriak zituzten. Dakizun bezala, geroago txirbil horiek nire artelanetan erabili nituen. Beste oroitzapen bat, argindar zutoinak errepede bazterrean, kable elektrikoekin, hurbiltzen eta urruntzen ziren hariak..., ikuspuntua etengabe aldatuz. Espazioan egin nituen lehen proiektuetan kableak eta hariak erabili nituen, eta zenbaki lehenekin egin-dako lanetan ere erabili ohi ditut.

...

Galderarik gabeko erantzunak, erreplikaturako elkarrizketa zatiak, orain, artistarekin inoiz hitz egin ez duten beste pertsona batzuek irakurri ahal izan ditzaten idatziak, Esther Ferrer-en gorputzaren luzapena besterik ez diren lan batzuen hautematea osatzeko. Erakusketa honetan artelana artista bera da, bere gorputza, bihotza, izateko, egiteko, sentitzeko era. Artelanekin, *performance*ekin, instalazioekin, zenbaki lehenekin berari buruzko zerbait kontatzen digu eta, oraingo honetan gutxienez, baita bere hitzekin ere.

puede ser otra explicación. Puede ser también ese lado narcisista que tenemos, tanto los hombres como las mujeres. Siempre se dice que los artistas somos fundamentalmente narcisistas, puede que sí, no lo sé y la *performance* no escapa a esta regla. Quizá las mujeres se han dado cuenta de que en este terreno tenían más facilidades para triunfar que en el terreno de la pintura o la escultura, ya totalmente copado por hombres, o quizá simplemente porque son más arriesgadas, quieren salirse de los terrenos batidos, piensan que en la acción hay más que inventar...

« Desviar el sentido... un marco siempre sirve para enmarcar otra cosa, nunca es el protagonista de la historia. Ni siquiera de la historia del arte, aunque haya estado casi siempre ahí. Un día me di cuenta, respondiendo a una entrevista, de dos cosas: la primera que había hecho muchas obras con respecto a la historia del arte, siempre en una intención de “détournement”, y la segunda que muchos de los materiales que empleo en mi trabajo vienen de recuerdos infantiles. Por ejemplo, las sillas, la verdad es que las sillas me gustan mucho, quizá por ese lado antropomorfo que tienen, y en mi casa había un montón, jugábamos a hacer trenes y ahora hago instalaciones. Otro ejemplo es la viruta de metal, que siempre me ha encantado. En el País Vasco había mucha industria metalúrgica, y cuando ibas en coche por la carretera veías fuera de las fábricas montones enormes de viruta. Si no llovía estaba brillante, con reflejos azulados preciosos si era de hierro, si llovía se enroñaba, y tenía colores de roña y ocre también preciosos. Pasado el tiempo hice obras con estas virutas, como sabes. Otro recuerdo, los postes de la luz en la carretera con los tendidos eléctricos, hilos que se alejaban, se acercaban... la perspectiva siempre cambiante, mis primeros proyectos espaciales fueron con cable, o hilo, también los utilizo en las obras con los números primos.

...

Respuestas sin preguntas, momentos de conversaciones repetidas, ahora anotadas para que puedan ser leídas por otras personas que nunca han hablado con la artista, para que complementen la percepción de unas obras que no son nada más que la prolongación del propio cuerpo de Esther Ferrer. En esta exposición la obra de arte es la propia artista, su cabeza, su corazón, su forma de ser, de hacer, de sentir. Nos cuenta algo de ella con sus piezas, con sus *performances*, con sus instalaciones, con sus números primos, y también, al menos en esta ocasión, con sus palabras.



Esther Ferrer bere
Parisko lantegian, 2008.

Esther Ferrer en su
estudio de París, 2008.
Argazkia/Foto:
Joan Casellas



denbora / tiempo





Gertatzen ez den, gertatzen zaigun eta jarraitzen digun denbora

David Pérez

Esther Ferrer-en lan artistikoari buruz ziurtasunez ezer esan badaiteke, honako hau da: bere lanari buruz ezin eztabaidatuzko eran egin daitezkeen baieztapenak nahiko gutxi direla. Gai gutxi batzuk alde bat utzita –aipa ditzagun, esate baterako, eztabaidagai ez diren kontu batzuk: jaiotze data eta tokia, 1967an ZAJ taldean sartu izana edota emakume, emakume-artista eta emakume-artista-performatzaile den aldetik gorputzaren ikerketan aitzindari izana–, bere lanarekin lotutako guztia oztopoz eta era guztietako zehazgabetasunez beteta dago, bai maila historikoan eta bai hermeneutikoan. Iritzi honek zurbide sendoa du eta ez artistak bere lanari buruz ematen duen informazioa aintzat hartuta bakarrik («Inoiz ez dut jakiten lanak noizkoak diren. Inoiz ez ditut izenpetzen, ez diet datarik ezartzen»¹), baita analisi artistikoarekin loturiko parametro ohikoenak abiapuntu hartuta ere (jardueren serializatzeko kronologikoa, teknikaren araberako sailkapena, egiletzaren garrantzi legitimatzailea, bereizmen teknikoaren balioa, burututako proiektuen askatasuna eta/edo autoaskatasuna, proposamenen materialtasuna eta objektutasuna, artearen merkatuan duen harrera, eta abar).

Bere lanari buruz egia biribilak esan ahal izatearen zailtasuna («Nahi dudana egiten dut, nahi dudalako, eta ikusleek ere nahi dutena egin dezaketela uste dut»), egileak berak sustatu du etengabe baina inola ere ez aurrez pentsatuta. Izan ere, bere jarrera oso loturik egon da beti fenomeno artistikoari –egunerokotasunaren esparruan integratutako jarduera gisa harturik– aurre egiteko moduarekin, eta hori areagotu egiten da gainera bere proposamen askoren aurrean jartzen garenean askotan susmoa izan ohi dugulako –gure etsipen metodologikoa handituz– argazkia, hotsaren grabaketa edota ikusizko erregistro bat izan arren, hasiera batean ekintza gisa edo maketa hauskor eta behin-behineko gisa abiatu, azkenean instalazio, esku-hartze edota, besterik gabe, ahozko adierazpen labur gisa aurkeztu eta/edo gauzatu dela (horrela gertatu bada, hor ere ez baitago aurrez zehaztutako araurik).

Deskribatutako egoera labainkorrak –dena litekeena den testuiguru bat, ezinezkoak izatera kontrafaktikoko arrazoi hipotetiko bati eran-

1. Testu honetan erabili diren Esther Ferrer-en adierazpenak, besterik esan ezean artistak Rosa Olivaresekin eta nirekin Valentiako Arte Ederren Fakultatean izan zuen elkarriketan dute iturria. El-karrizketa hori DVDan argitaratu zen: *Querer hacer, querer comprender*, Editorial de la Universitat Politècnica de València, 2007, 120'.

P. 40-41

Performance a varias velocidades delakoaren ehorzketa, Museo-Mausoleo, Cementerio de Arte, Morille, Salamanca, 2009.

Entierro de la *Performance a varias velocidades*, Museo-Mausoleo, Cementerio de Arte, Morille, Salamanca, 2009. Argazkia/Foto: El Gallo

El tiempo que no(s) sucede

David Pérez

Si algo se puede afirmar con cierta seguridad sobre el trabajo artístico de Esther Ferrer es que son relativamente escasas las afirmaciones que de manera taxativa podemos efectuar sobre el mismo. Con excepción de un reducido número de cuestiones –pensemos, por poner unos meros ejemplos, en temas tan poco proclives a controversias como su fecha y lugar de nacimiento, o su integración en ZAJ durante 1967, o su pionera decantación por la investigación corporal en tanto que mujer, mujer-artista y mujer-artista-*performer*–, lo relacionado con su obra resulta, tanto a nivel histórico como hermenéutico, un territorio jalonado por dificultades e indeterminaciones de muy diversa índole. Esta apreciación resulta especialmente justificada no sólo si tenemos en consideración la información que sobre su propio trabajo proporciona la artista (“Nunca sé cuándo he hecho las obras. No firmo nunca mis obras, no pongo fecha”¹), sino también si partimos de los parámetros más habituales vinculados al análisis artístico (seriación cronológica de actividades, clasificación disciplinar, importancia legitimadora de la autoría, valor de la resolución técnica, independencia y/o autosuficiencia de los proyectos elaborados, materialidad y objetualidad de las propuestas, incidencia en el mercado del arte, etc.).

La dificultad que entraña llevar a cabo una aproximación aseverativa sobre su obra (“Hago lo que quiero, porque quiero, y me parece que el público puede hacer lo que quiera”), actitud a la que ha contribuido de manera constante y nada premeditada la autora, ya que su posición siempre ha guardado una estrecha relación con el modo de afrontar el fenómeno artístico en tanto que actividad integrada dentro del ámbito de lo cotidiano, se ve acrecentada por el hecho de que también suele ser habitual enfrentarnos a muchas de sus propuestas sospechando –para nuestra mayor desesperación metodológica– que pese a tener un registro fotográfico, sonoro o visual, las mismas se han podido concebir no como tales, sino como una acción o un objeto que, desarrollados –aunque no siempre– a partir de una frágil y perentoria maqueta, han podido resolverse y/o presentarse –si es que así ha sucedido, ya que tampoco aquí existe una pauta prede-

1. Las referencias textuales de Esther Ferrer utilizadas en el presente texto corresponden, salvo indicación contraria, a fragmentos de la entrevista que la artista mantuvo con Rosa Olivares y nosotros mismos en la Facultad de Bellas Artes de Valencia. La misma fue publicada en DVD bajo el título *Querer hacer, querer comprender*, Editorial de la Universitat Politècnica de València, 2007, 120’.

tzungo bailioke soilik (eta alderdi horrek Erik Satie-ren eta John Cage-ren herabetasunik gabeko ondarearekin loturiko freskotasunaren eta dogmatismorik ezaren arrastoari jarraitzeko bidea ematen digu)–, ez gintuzke eraman beharko sustrai erromantiko-idealista duen hutsegite bat egitera, hots, ziurtasunik ez dugunez eta/edo ditugunak txit hutsala denez, Esther Ferrer-en lanari buruz ezin dela ezer esan nahiz teorizatu. Horri dagokionez ez da ahaztu behar bere proposamenen egitura eta kontraegiturekin guttiz kontrakoa gertatzen dela, gogoeta eta hitz jariora eragiten baitituzte, eta hori, badakigun arren –edota dakigunagatik, hain zuzen ere–, proposamen horien bidez jasotzen dugunak arrazoibide murriztu eta mugatuetara baik ez garamatzatela, nolana dela ere, zentzu uzkur hori gorabehera batiere garrantzirik gabeak ez direlarik.

Horrela, esandakoaren ahultasuna onartzeak eta haren eraginkortasunaren ustezko urritasuna aitortzeak ez dio argudioari indarririk kentzen, aitzitik gutxienekoaren ezagutza batera hurbiltzen gaitu, oso gauza hutsaletan, baina ez horregatik garrantzi gabeetan, oinarrituko dena, esate baterako: aulki batzuk, galtzadarri gutxi batzuk, graduatutako betaurreko sorta bat, irudi multzo bat, gerrakoaren eta falikoaren artean dauden jostailu batzuk –bereizketa hori egin ahal badaiteke–, hari kopuru zehaztugabea, eta ezer gutxi gehiago. «Askoz gutxiago» abiapuntu harturik egindako «zertxobait gehiago», zeinaren bidez neurritasunean eta mamian oinarritutako solas bat ebakitzen baita, konstante jakin batzuk aurkitzen ditugun solas bat, zeinen inguruan gutxienekoaren ezagutza jakin ahal dezakegun gehien bihurtzen baita. Eta egoera horrek, hutsala eta bazterrekoa dena funtsezko bihurtzen duen ezagutza bat akuilatzen du, alferrekoa dena beharrezko eta erreus dena ezinbesteko. Hala ere, ezagutza murriztu honek zentzu beteago bat izan dezan, gure artistak ordu asko eta lan asko eskaini dizkion denboraren inguruan egin eta desegin behar da. Eta ziurtasunez inoiz jakingo ez dugun arren gehiegi izan diren edo ez, hori ez da oztopo nahikoa direla uste izan dezagun, denborazkoaren presentziak etengabeko protagonismoa izan baitu bere lanean, era batera edo bestera. Ildo horretan, dagoeneko aipatu dugun elkarrizketan Esther Ferrer-ek zioen, burlaize errez, denborarekiko harremana zertxobait deserosoa gertatzen zaiola –are gehiago, «oso txarra» zela ere esan zuen– bere burua beti «haren atzetik lasterka» ikusten duelako. Eta guk gaineratzen dugu, hori bere ekintza askotan lasterketaz eta tokialdatzeaz egiten duen erabilerarekin lotu ahal izango litzatekeela, zeharbidez bada ere. Nolanahi dela ere, teilakatze anekdotiko



terminada– como una instalación, o una intervención, o simplemente como una escueta formulación verbal.

La escurridiza situación descrita, un contexto en el que todo es posible, dado que lo imposible únicamente responde a una hipotética razón de naturaleza contrafáctica –aspecto que nos permite rastrear la frescura y el antidogmatismo asociados a la desenfadada herencia de Erik Satie y John Cage–, no debe llevarnos a cometer el error, de raigambre romántico-idealista, de pensar que, puesto que carecemos de certezas aseverativas y/o de que las mismas poseen un carácter decididamente banal, nada puede ser dicho ni teorizado sobre el trabajo de Esther Ferrer. Al respecto, no conviene olvidar que lo que en verdad sucede con las hechuras y contrahechuras de sus propuestas es todo lo contrario, puesto que concitan la reflexión y el habla, y ello aunque sepamos –o precisamente debido a que lo sabemos– que lo obtenido a través de las mismas tan sólo permite el acceso a unos menguados y restringidos dominios discursivos que, no por su apocado sentido, van a verse despojados de relevancia alguna.

De este modo, asumir la debilidad de lo afirmado y reconocer la pretendida penuria de su eficacia, no cercena fortaleza argumentativa alguna, ya que nos aproxima a un saber de lo mínimo que va a encontrarse fundamentado en elementos de índole tan trivial, aunque no por ello menos determinante, como algunas sillas, unos pocos adoquines, diversas gafas graduadas, un conjunto de siluetas, varios juguetes que coquetean entre lo bélico y lo fálico –si es que es posible establecer tal disociación–, una imprecisa cantidad de hilos y muy poco más. Un poco más, elaborado a partir de un mucho menos, a través del que se articula un decir sustentado en lo parco y esencial, un decir en el que hallamos determinadas constantes discursivas en torno a las cuales el saber de lo mínimo se convierte en lo máximo que nos es dado saber. Circunstancia que estimula un conocimiento en el que lo nimio y periférico se transforma en sustancial, lo inútil en necesario y lo inservible en inexcusable. Sin embargo, para que este saber demediado adquiera su sentido más pleno, se requiere un hacer y deshacer sobre el tiempo al que nuestra artista ha dedicado muchas horas –y también bastantes obras. Y aunque nunca sabremos con certeza si éstas han sido demasiadas o no, ello no constituye obstáculo alguno para que podamos considerar las mismas como suficientes, dado que la presencia de lo temporal ha contado en su trabajo con un protagonismo tan diverso como permanente.

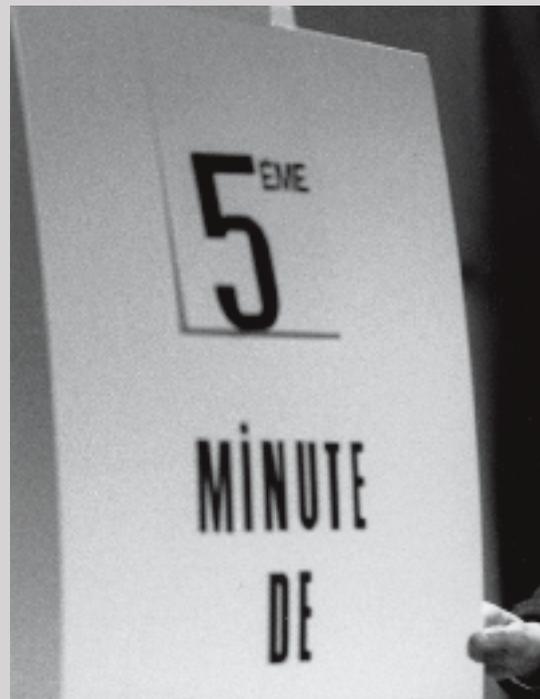


hau gorabehera, artistak aipatzen duen eseste ero eta desorekatu horren arrazoa interes asmotsu baina hutsala da: denbora harrapatu ahal izatea eta, horrela, estrategia horren bidez «eguneratzea» lortzea.

Ahalegin horren antzutasuna aurretik ezagutu arren, Eleako Zenonek Akilesen eta dortokaren arteko alegiazko lasterketa haren bidez planteatu zuen paradoxa zahar haren arrastoa hauteman dezakegu. Norgehiagoka hartan, gogora dezagun, «oin arindun» heroia keloniarra harrapatzen ahalegindu arren, azken hau, lasterketaren hasieran abantaila labur batekin abiatua baitzen, elezaharretako lasterkariaren aurretik egongo zen beti, izan ere, Akiles dortoka egondako tokira iristen zenean, dortoka aurrerago egongo baitzen –distantzia labur batez bazen ere–, puntu harekiko. Distantzia horrek, argudiatzen zuen Zenonek areago, hor jarraituko zuen egiaztatze guztietan. Hori dela eta, Akiles bere higieran nahi adina zalu eta maltzur izanik ere, narrasti patxadatsuen atzean aurkituko zen beti eta bigarren mailako tokian egongo, gure artistari denborarekiko bere lasterketa berezian gertatzen zaion bezala. Berak nabarmendu duen eran, garbi dago denborarekiko bere tokia zein den: alferrik, beti haren atzean ibiltzea.

Esandakoa gorabehera, bada ohartzeko geratu behar ez duen gauza bat: Zenonek planteatzen duena ez da paradoxa hutsa baizik. Greziar filosofo honek berak horren antzeko aporia bat botu zuen gezi baten sasiko mugikortasunari buruz: bere ibilbidean eta denbora zehatz bakoitzean toki jakin eta zehatz batean aurkitzen denez, bere ibiltarteko une bakoitzean geldirik dago, ezinbestean. Gelditasun hori, bitxiki, Esther Ferrer-en *Las cosas performance*ko objektu (geldi?) haietan ere hautematen duguna bezain kontraesankorra eta garrantzigabea da. *Performance* hartan, inolako adierazpen asmorik gabe eta hitzik esan gabe, Esther Ferrer bere buruaren gainean gauzak utziz doa, bien bitartean *off*-eko ahots batek zenbat minutu igaro diren adierazten duela.

Hala ere, gure artistarentzat denborarekiko harremana gai nahiko korapilatsua den arren –eta Akilesi gertatzen zaion bezala beti aurretik duen– denboraren erreferenteak garrantzi nabarmena du –ia obsesiboa– bere lan askotan. Gai horren nonahikotasuna *performance*ekin loturiko proposamen haietan nabarmentzen da bereziki. Egileak berak «denboraren, espazioaren eta presentziaren artea» dela baitio eta, beraz, ezinbestean zoriarekin eta ezustekoarekin batera bizi den artea. Elkarbizitza hori dela eta, bestalde, *performancea* «lan irekien artean nagusi»-tzat jo daiteke



El tiempo de la performance,
Quebec, 1990.

Argazkia/Foto: F. Bergeron

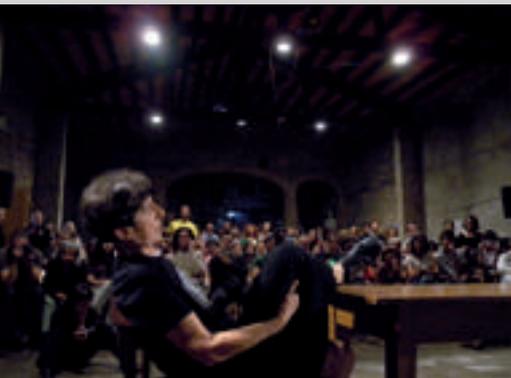




En este sentido, en la entrevista a la que ya hemos hecho referencia con anterioridad, Esther Ferrer comentaba, no sin cierto sarcasmo, que la relación que mantenía con el tiempo le resultaba un tanto incómoda –es más, llegaba a decir que incluso era bastante “mala”–, debido a que siempre se percibía “corriendo detrás del mismo” –hecho, añadimos nosotros, que podría enlazarse, aunque fuera de manera tangencial, con la utilización de la carrera y del desplazamiento en muchas de sus acciones. Ahora bien, con independencia de este anecdótico solapamiento, el motivo de la alocada y desigual persecución al que la artista aludía, respondía a un ocurente aunque vano interés: el deseo de poder dar alcance al tiempo y así, a través de la estrategia emprendida, conseguir “ponerse al día”.

Aunque conociéramos de antemano lo estéril del intento, podemos detectar en él una huella de aquella antigua paradoja que Zenón de Elea planteaba a partir de la hipotética carrera entre Aquiles y la tortuga. En dicha pugna, recordémoslo, por mucho que el héroe *de los pies ligeros* se esforzara en alcanzar al quelonio, éste, que había partido con una ligera ventaja al inicio de la competición, siempre iba a hallarse situado por delante del legendario corredor, ya que cuando Aquiles alcanzase el lugar en el que la tortuga se encontraba, la misma habría variado su posición avanzando, siquiera fuera una mínima distancia, en relación a dicho punto; distancia, continuaba argumentando Zenón, que iba a seguir existiendo en todas las sucesivas comprobaciones. Debido a este hecho, por muy veloz y astuto que fuera Aquiles en su desplazamiento, siempre iba a descubrirse por detrás del parsimonioso reptil, ocupando, por tanto, una posición secundaria, muy semejante a la de nuestra artista en su particular carrera con el tiempo, dado que, según ella misma había puesto de relieve, su lugar en relación a éste no admitía ningún tipo de dudas: estar yendo inútilmente a su zaga.

A pesar de lo apuntado, no obstante, hay un hecho que no debe pasarnos desapercibido: lo planteado por Zenón no es más –ni tampoco menos– que una mera paradoja. Una aporía similar a la que el propio filósofo griego formula en relación a la espuria movilidad de una flecha que, puesto que en su recorrido siempre está ocupando un determinado y preciso espacio durante un tiempo que también es determinado –y ello, por escaso que éste sea–, no puede, por tal motivo, más que hallarse en reposo a lo largo de cada uno de los instantes que emplea en su trayectoria. Curiosamente, en un reposo tan contradictorio e intrascendente como el que también constatamos en esos objetos (¿inmóviles?) que, en una *perfor-*



Al ritmo del tiempo,
Muga Caula Jaialdia,
La Muga, 2009.

Al ritmo del tiempo,
Festival Muga Caula,
La Muga, 2009.
Argazkiak/Fotos:
Joan Casellas



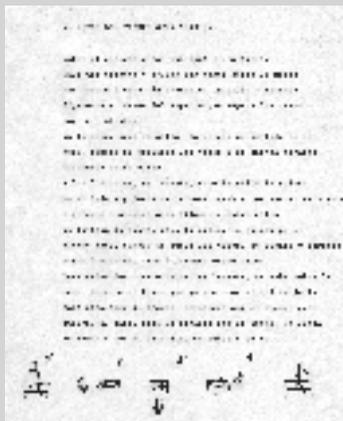
Al ritmo del tiempo, Bastille Antzokia, Paris 1984.

Al ritmo del tiempo, Teatro de la Bastille, Paris, 1984. Argazkiak/Foto: Matilde Ferrer

eta, beraz, «inolako dogmarik ez duen» lantzat, «une jakin batean eta toki jakin batean gertatzen dena» izateko xedea baitu. *Site-specific* eta *time-specific* ideiak elkartzen dituenez gure aldetik halako arreta bat eskatzen duen gertatze bat, dudarik gabe.

Denboraren eta espazioaren erreferentziak –hau da, Kantek ere intuizio huts gisa aipatzen dituen sentimenaren *a priori*-ko forma horiek, ez baitute jatorri enpirikorik– konotazio berezia dute Esther Ferrer-entzat. Ekintzaren bidez bilatzen denak ezinbestean hitz horien berrikuste bat eskatzen duela –eta, beraz, haien halako destokitze bat–, nabarmentzeko egin-kizuna duen konotazioa. Kanten arabera munduaz dugun esperientzia dagoeneko aipatu diren sentimenaren *a priori*-ko forma horien esparruan gertatzen bada, *performancean* denbora bera eta espazioa dira gertatzen denaren funtsezko zentzua beren gain hartzen dutenak –eta ez, hainbeste, gertatzen denaren kontestu izaera. Eta zentzu horrek –presentzia sahitsezin batek mugaturik–, dakar lehen aipatu dugun destokitze hura. Horrela, destokitzeak berak lehen bere tokian kokaturik zegoenaren bestelakotzea ez ezik, desegite paradoxiko baten protagonista ere bada –tokiarekiko eta denborarekiko–, espazioa eta denbora berriz irakurtzeko xedez, hain zuzen ere. Eta prozesu horrek esperientzia enpirikoaren aurreko intuizio huts gisa ez ezik funts lohi gisa taxututako irakurketa bat finkatzea ahalbidetzen du edota, nahiago bada, araztasun funsgabe gisa, hots, *a posteriori* sortutako ezagutza gisa, eta horregatixe, esperientziatik isuritako izaera kontingentea duena.

Esperientzia posible den denbora-espaziozko esparruaren ideia ondoan –esperientzia horren baldintza *sine qua non* den aldetik–, ekintza esperientziaren esparrua bera zalantzan jartzeko zurigarri gisa interpreta



Al ritmo del tiempo-ren bertiso baten partitura.

Partitura de una versión de Al ritmo del tiempo.



Al ritmo del tiempo-ren partitura.

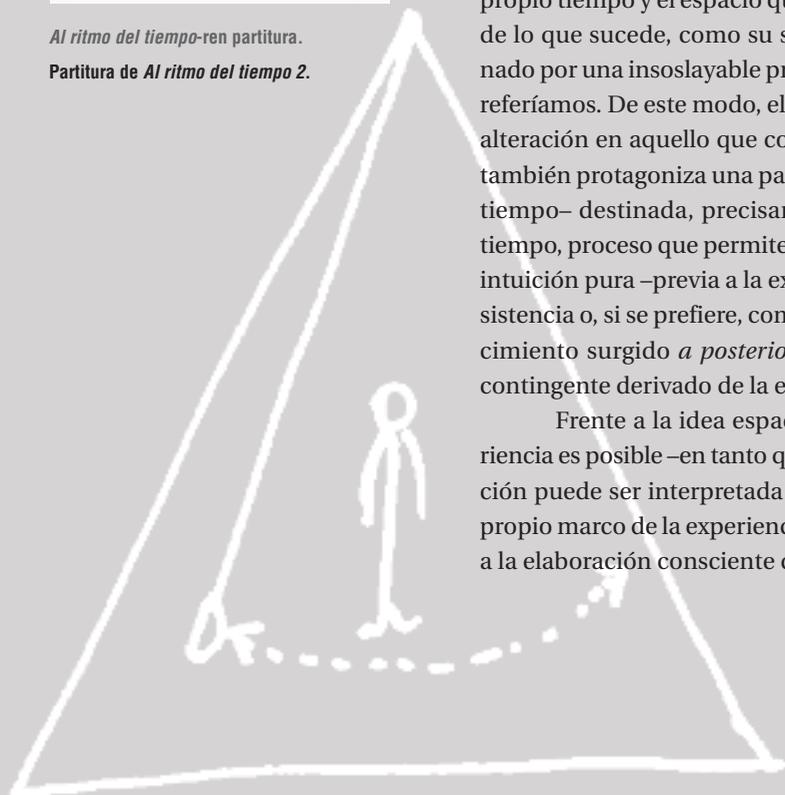
Partitura de Al ritmo del tiempo 2.

mance como *Las cosas*, Esther Ferrer va poco a poco depositando, sin afán expresivo alguno y guardando un absoluto silencio, sobre su cabeza, mientras una voz en *off* recuerda la duración de los minutos transcurridos.

Sin embargo, pese a la que la relación con el tiempo resulte un tanto conflictiva para nuestra artista –y que al igual que sucede con Aquiles siempre se ve sobrepasada por el mismo– no por ello el referente temporal deja de tener una evidente relevancia –casi podría decirse que obsesiva– en muchos de sus trabajos. Esta insistencia temática se constata de una manera especial en aquellas propuestas que se vinculan a la *performance*, actividad definida por la propia autora de manera recurrente como “un arte del tiempo, del espacio y de la presencia” y, por ello, como un arte que necesariamente convive con el azar y el accidente. Dicha convivencia, a su vez, propicia el que la *performance* pueda considerarse como “la obra abierta por excelencia” y, por consiguiente, como la obra en la que “no hay ningún dogma” posible, ya que se encuentra destinada a ser “lo que pasa en un momento dado y en un lugar dado”. Un pasar, sin duda alguna, que, al combinar la noción de *site-specific* junto a la de *time-specific*, reclama por nuestra parte una cierta atención.

Las referencias al tiempo y al espacio –es decir, a esas formas *a priori* de la sensibilidad a las que Kant también alude como intuiciones puras, ya que carecen de un origen empírico– poseen para Esther Ferrer una peculiar connotación. Una connotación destinada a poner básicamente de relieve el hecho de que lo buscado mediante la acción conlleva una necesaria relectura de dichos términos y, por ello, una cierta dislocación en los mismos. Si en Kant nuestra experiencia del mundo sólo se da dentro del marco de esas citadas formas *a priori* de la sensibilidad, en la *performance* son el propio tiempo y el espacio quienes asumen no tanto el carácter contextual de lo que sucede, como su sentido sustancial, un sentido que –determinado por una insoslayable presencia– conlleva esa dislocación a la que nos referíamos. De este modo, el hecho mismo de dislocar no sólo suscita una alteración en aquello que con anterioridad se hallaba colocado, sino que también protagoniza una paradójica descompostura –con el lugar y con el tiempo– destinada, precisamente, a poder leer de nuevo el espacio y el tiempo, proceso que permite establecer una lectura concebida no ya como intuición pura –previa a la experiencia empírica–, sino como impura consistencia o, si se prefiere, como inconsistente pureza, es decir, como conocimiento surgido *a posteriori* y que, por ello mismo, posee un carácter contingente derivado de la experiencia.

Frente a la idea espacio-temporal como marco en el que la experiencia es posible –en tanto que condición *sine qua non* de la misma–, la acción puede ser interpretada como coartada para una puesta en crisis del propio marco de la experiencia, es decir, como cuestionamiento que invita a la elaboración consciente de una mirada crítica dirigida a la crítica de la





Performance a varias velocidades,
Kanaria Handiko Las Palmas, 1986.

Performance a varias velocidades,
Las Palmas de Gran Canaria, 1986.
Argazkia/Foto: F. Janicot

daiteke, hau da, hautematearen kritikara bideratutako begirada kritiko baten lantze kontzientera gonbidatzen duen zalantza jartze gisa. Bai alde fisikoari eta bai kontzeptuzkoari dagokien interes analitiko honek –hautemateak ez baitie zentzumenei bakarrik eragiten, baita zentzu nozioaren atzean dauden zentzuei ere– zeharkako eragina izan du laukiaren ideian eta, are, haren presentzia fisikoak artistaren ekoizpenean hartu duen izaera errepikarian. Ekar dezagun gogora, esate baterako, *En el marco del arte (Dans le cadre de l'art)* izeneko instalazioa, 1999. Urtean Veneziako XLVII. Biurtekoan aurkeztua. Instalazio hartan, *tableau vivant* garaikide baten eran benetan zeharka zitekeen lauki bat eratzen zuen moldadura erraldoi eta arranditsu baten erabilerak –zeina, gainera, edozein proposamen emaitza instituzionalizatu bihurtzen zuen testuinguru baten barruan kokatzen baitzen–, horrelako gertakizun baten ofizializazioari buruz gogoeta egitera gonbidatzeaz gainera, legitimazio artistikoko esparru hartan ikusleek zuten eginkizuna ere gogoetagai bihurtzen zuen.

Aipatu berri dugun kasuan, hautemateak ikusmena erabiltzea baino gehiago, bisualizazio-ariketa bat egitea suposatzen du, sentiberatasunaren *a priori*-ko forma berritza –adierazpidearen arintasuna zilegi bazaigu– jo ahal izango litzatekeena nabarmentzeko xedea izango lukeena. Forma hori esparru instituzionalak eratuko luke, artearen ahalbidetasunaren baldintza (beharrezkoa?) baita. Hala ere, egoera hori alde bat utzirik, hautemateak kronoanalisi ere eragiten du, hau da, denborazko gogoeta; denborarekin loturik eta denboran gaudela jakiteak, geure buruaren ezagutze-destokitu batera gonbidatzen gaitu, hau da, konposizio desegin batera edota, are, deskonposaketa konposatu batera.

Guztiarekin ere, begien bistakoa bada ere denborak desegin egiten duela, hori bezain egia da berregiteak denbora eta ahalegin berbera eskatzen duela, konposaketa oro bere egonkortasun aizunean eratzen dela susmatzen denean, bereziki, behin-behineko eta premiazko emaitza den aldetik. Ikuspuntu honetatik denborarekin loturik gaudela aitortzeak geure buruak amaitugabeak direla onartzea suposatzen du, besteak beste, hau da, zentzuen gurutzebide gisa ari den lan ireki gisa berregitea eta, beraz, denboren distiratik eta gainjartzetik baizik landu ezin den nortasun baten



La primera media hora, Fuera de formato, Madrid, 1983.

La primera media hora, Fuera de formato, Madrid, 1983.

percepción. Este interés analítico que afecta tanto a lo físico como a lo conceptual –dado que percibir atañe no sólo al sentido que poseen los sentidos, sino también a los sentidos que subyacen a la noción de sentido– ha incidido de una manera colateral en el hecho de que la idea de marco e, incluso, la presencia física del mismo, haya adquirido un carácter recurrente en la producción de la artista. Pensemos, por ejemplo, en una instalación como la titulada *En el marco del arte* (*Dans le cadre de l'art*), intervención presentada en 1999 dentro del propio marco –valga la redundancia– de la XLVIII Bienal de Venecia. En dicha instalación, el empleo de una pomposa y gigantesca moldura que generaba, a modo de contemporáneo *tableau vivant*, un cuadro realmente transitable –que, a su vez, se enmarcaba en el interior de un contexto que transformaba en resultado institucionalizado cualquier propuesta– invitaba a reflexionar no sólo sobre la oficialización de un evento de esta naturaleza, sino también sobre el papel desempeñado por espectadores y espectadoras dentro del citado marco de legitimación artística.

Percibir, en el caso que acabamos de mencionar, supone efectuar no tanto una ejercitación de lo visual, como un ejercicio de visualización, ejercicio destinado a poner de relieve lo que podría considerarse, si se nos permite la ligereza de la expresión, como una nueva forma *a priori* de la sensibilidad, forma que es configurada por el marco institucional, ya que el mismo actúa como condición (¿necesaria?) de posibilidad artística. Ahora bien, al margen de esta circunstancia, percibir también concita un cronoanálisis, una reflexión temporal que, concebida como un saberse sujeto al tiempo y en el tiempo, nos invita a un dislocado reconocerse, es decir, a un crítico y desubicado averiguarse en tanto que composición descompuesta –o, incluso, en tanto que descomposición compuesta.

Con todo, si el tiempo es evidente que descompone, no menos cierto es que el hecho de componerse requiere, si cabe, igual de tiempo y dedicación, especialmente cuando se sospecha que toda composición se configura en su falsa estabilidad como resultado provisional y perentorio. Desde esta perspectiva, reconocernos sujetos al tiempo supone, entre otros aspectos, asumirnos como inacabados, o sea, recomponernos como obra abierta que actúa como cruce de sentidos y, por ello, como cara y cruz de una identidad que sólo se elabora desde el destello y la superposición de tiempos. Al igual que sucede con las *performances*, en las que la simultaneidad de temporalidades concita, según apunta Esther Ferrer, una diversificada y plural coexistencia de tiempos paralelos (“En una *performance* está el tiempo cronológico, el compromiso temporal que todos aceptamos. Pero luego está mi tiempo y está vuestro tiempo, el tiempo del otro... Y, luego, está el ritmo interior de la *performance*”).

Ahora bien, sea cual sea el registro temporal en el que nos situemos, la evidencia de lo inacabado pone en relieve el carácter contradictorio de

aurki eta gurutze gisa. *Performance*ekin gertatzen den eran, zeinetan denboraren aldiberekotasunak, Esther Ferrer-ek dioen bezala, aldi bereko denboren elkarbizitze askotariko eta plurala eragiten duen («*Performance* batean denbora kronologikoa dago, guztiok onartzen dugun denboraren konpromisoa. Baina gero nire denbora dago, eta zuen denbora, eta bestearen denbora... Eta, gero, *performance*aren barne erritmoa dago»).

Nolanahi dela ere, zeinahi dela ere kokatzen garen denboraren errejistroa, amaitugabearen begi-bistakotasunak lan ororen izaera kontraesanorra nabarmentzen du eta, beraz, konposizio ororen –baita identitatearena ere– zentzu paradoxikoa. Aurreko paragrafoetan azpimarratu den eran, *performance*az aritzeak une jakin bat eta toki jakin bat aipatzea suposatzen du. Hau da, gauden denbora eta tokiabiapuntu hartzea. Gainerakoa, gainerakoak –Esther Ferrer-i dagokionez itxuraz garrantzirik gabeko eguneroko traste batzuk, kaleetan barrenako ibilbideak, gorputzari dagozkion neurketa batzuk, hamarnaka eta hamarnaka lehen zenbaki–, pixkanaka hemen-orainaren pisuari zehaztasunez gaineratzen zaion errealitatea besterik ez dira. Ezer gutxi gainera dakion hemen-oraina, ondare ziurtasun urria.

Hori dela eta, ekintzen esparrua eratzen duten metaobjektuzko oihartzunek –gertatzen denaren berehalakotasunak eta orainaren errealitateak eutsirik– adierazgarritasun nozio oro apurtzen dute. Apurtze hori aitortzeak, egiantzeko denaren bazterketa onartzeak ahalbidetzen du *performance*aren bidez antzerkiaren denbora eta konotazio orotik urruntzea, ekintzan ikusitakoa, hau da, agertzen diren objektuak, marrazten diren ibilbideak, errepikatzen diren keinuak, markatzen diren erritmoak... laburbilduz, bertan bizitakoa ez da, zentzu hertsian, ikusitakoa, partekatutzat joahal izango genukeena baizik, hau da, guztien parte hartzearekin ikusten ari garen gertakizuna –atziperik eta amarru-irudirik gabe gertatzen dena– fikziorik gabea eta parabolarik gabea dela badakigun denbora batean eta espazio batean gertatzen aritzea ahalbidetzen duena.

Mimetikoa denaren –irudikatutakoaren– kontakizuna egiteko astirik gabe, Esther Ferrer-ek presentzia baten hemen-orainean, *hic et nunc* delakoan kokatzen gaitu, eta presentzia horrek ezinezkoarekin jolasten badu ere, edota konta daitekeena eteten badu ere, maskararik gabeko gertatze bat du beti aipagai. Itxurak egitetik babestu eta moztortzearen aurkako, hau da, antzeratzera herabe nortasun iruzurrarekiko ez esaneko den hizketa batetik eratzen den gaineratze bat, horrela esan nahi bazaio. Artistaren ekinak, beraz, denboraren iraganean bizi den eta hor dagoen arte bat pizten du, ez gure begiradaren aurrean kokatzen den izaki sarkin edota gure begiradari aurre egiten dion objektu gisa, ikustean integratzen den eta nahasten den eta, ikuste hori taxutzean zentzua ematen dion elementu gisa baizik. Azken batean, haren proposamenak bereizezintasunaren mintzaldia idazten du eta, hori egitean, mundutik bereiz ezin den –toki-denborazko– errealitate gisa definitzen gaitu, han izanda baizik ez baitugu geure burua aurkitzen.



Performance a varias velocidades, Langer Samstag-Eine Hommage an die lange weile, Künstlerhaus Schloss Wiepersdorf, Alemania, 1997.



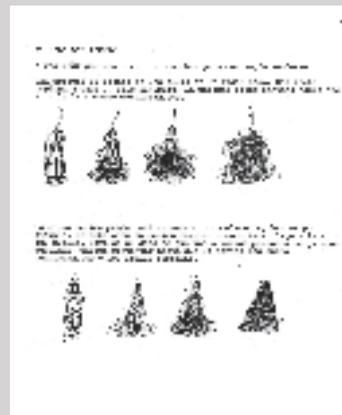
toda obra y, por ende, el sentido paradójico de toda composición –incluida también la identitaria. Según se ha puesto en relieve en párrafos precedentes, hablar de la *performance* supone aludir directamente a un momento dado y a un lugar preciso. Es decir, tomar como punto de partida el tiempo que transcurre y el espacio en el que nos hallamos. El resto, los restos –en el caso de Esther Ferrer, algunos enseres cotidianos cuya aparente relevancia es escasa, diversos recorridos callejeros, ciertas mediciones que afectan al cuerpo, decenas y decenas de números primos–, no constituyen más que una realidad que de manera precisa va paulatinamente agregándose al peso del aquí y al paso del ahora. Un aquí y un ahora, exigua certeza patrimonial, a la que poco más cabe añadir.

Ikuspuntu honetatik esan ahal izango litzateke *performancea*, objektuzko zentzu orotik urrun mantentzean, esperientzia gisa aurkezten zai-gula, hau da, tenkatzen gaituen tentsio gisa eta, beraz, kontatzearen bidetik ibili beharrean gertatzearen bidetik dabil. Horregatik, lan zehatz askotan gertatzen den bezala, amaiera ematen zaila da. Horren ildotik, ekar deza-gun gogora, *Silla ZAJ* (1973) lana –zeinetan bai baitirudi heriotza dela behin betiko amaiera iradokitzen duen bakarra–, edota *Cara y cruz performancea*, egina baina amaitu gabea, zeinetan artistak eskuz margotzen baititu txanpon batzuk gero ikusleei botatzeko. Azken proposamen honi dagokio-nez eta handik gutxira Koldo Mitxelena Kulturunean (1997) egin zen era-kusketako katalogoan Esther Ferrer-ek berak idatzi zuenez, *performancea* Georges Pompidou zentroan hasi zen orain dela urte asko, eta oraindik ez da amaitu.

Bere garaian erabakitasunik-ez hori eragin zuen arrazoia –eta gaur egun oraindik ere daragiena– argi eta garbi dago, lana amaitzea –haren be-netako amaiera fisiko eta kontzeptuala– baldintza bakar baten baitan bai-tago: ekintza horretarako egileak margotu dituen txanpon horietako bat edo beste bere eskuetara itzultzea. Balizko gertakizun horren zain –gero eta ger-tagaitzagoa, dena den, *performancean* erabilitako txanponak ez baitira jada legezkoak–, lana bere irekitasunetik eta amaigabetasunetik abiatu-rik taxut-zen da, eta hori dela eta, Zenonek aipatzen zuen gezi geldi hura protagonista zen egoera gogora dakargun atsedenaldi paradoxiko batean dirau.

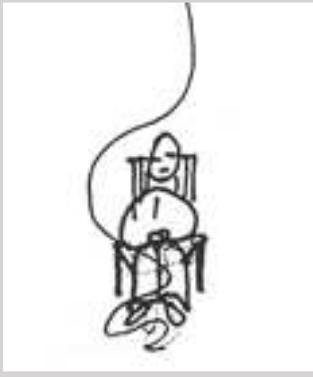
Litezkeen beste irakurketa batzuk alde bat utzirik, bere izaera amai-gabeak artistarentzat denborak –elementu konplize desiratua den aldetik– duen zentzu eraikitzailea nabarmentzeko bidea ematen duelako aipatu dugu lan hau. Zentzu hori *performancearen* jardueran erabiltzen den in-guruak berezkoa duen arren («inguria denboraren hautematea ere bada»), harago doa.

Hemen planteatzen zaigun denborazkotasunak halako plus bat eskatzen du, hau da, denborazkotasun horretan kontzienteki bizitzea eskatzen duen egitatean oinarritutako gehigarri bat. Denboraren erabilerak inplikaziotik eta presentziazatik esate bat eta egite bat suposatzea eragiten du kontzientzia horrek –objektuak, instalazioak, argazkiak, nahiz ekintzak erabiltzearen bidez–, egitea den esate bat eta, erreferentziarik gabeko esate soil batetik abiatuz, bere ibiliaren kontakizunean bildurik dagoen egite bat. Horrela, beste batzuetan nabarmendu ahal izan dugun eran, denboraren presentzia prezentzien denbora bilakatzen da, zeinaren bidez denboraren eta denborazkoa denaren artean elkarrizketa bat –ez derrigorrez orekatua– sortzeko gonbidapena luzatzen zaigun, hau da, greziar pentsaera klasikoak Kronos-en eta Kairos-en artean egiten zuen bereizketaren bidez nolabait aditzera ematen zuen haren artean –dena eraentzen eta irensten duen denboraren eta, Kronosi itzuri eginez aukera eskaintzen duen unearen (momentu eta toki gisa eta, beraz, presentzia ekidin ezin gisa, taxaturik



El hilo del tiempo-ren partitura.

Partitura de *El hilo del tiempo*.



El hilo del tiempo-ren partitura,
xehetasuna.

Partitura de El hilo del tiempo,
detalle.

Debido a ello, las resonancias metaobjetuales que configuran el ámbito de las acciones –sustentadas en la inmediatez de lo que acaece y en la realidad de lo presente– fracturan cualquier noción de representatividad. Reconocer dicha fractura, asumir el abandono de lo verosímil, es lo que permite que a través del discurso performático nos alejemos de todo tiempo y connotación teatrales, dado que lo presenciado en la acción, es decir, los objetos que concurren, los recorridos que se trazan, los gestos que se reiteran, los ritmos que se marcan..., en definitiva, lo vivido en la misma, no es en un sentido estricto lo visto, sino lo que se podría considerar como compartido, o sea, aquello que, desde la coparticipación, hace posible que el suceso al que se está asistiendo –un suceso desarrollado sin trampas ni trampantojos– se encuentre aconteciendo en un tiempo y en un espacio que sabemos despojados de ficción y desnudos de parábolas.

Sin margen alguno para el relato de lo mimético –para el saber de lo representado–, Esther Ferrer nos sitúa en el aquí y en el ahora, en el *hic et nunc* de una presencia que, aunque juegue con lo imposible o trunque lo narrable, siempre remite a un ocurrir carente de máscaras. Un sobrevenir, si así se desea denominarlo, que se configura desde un habla que es inmune a la simulación y contraria al disfraz, es decir, reacia al fingimiento y díscola con la impostura. El hacer de la artista, por consiguiente, activa un arte que vive en el transcurso del tiempo y que está ahí, no tanto como ente intruso que se sitúa ante nuestra mirada o como objeto que se enfrenta a la misma, sino como elemento que se integra y confunde en el ver y que, al configurarlo, lo dota de sentido. En última instancia, su propuesta escribe el discurso de la inseparabilidad y, al hacerlo, nos define como realidad –espacial y temporal– indisoluble del mundo, una realidad de la que no podemos desgajarnos, puesto que tan sólo nos encontramos siendo en ella.

Desde esta perspectiva, se podría señalar que la *performance*, al mantenerse alejada de cualquier sentido objetual, se nos presenta como experiencia, es decir, como tensión que nos tensa y, por tanto, como arte que transita no por el camino del contar, sino por los derroteros de un acontecer que, como sucede en muchas obras concretas, resulta complejo de clausurar. Recordemos, al respecto, una pieza como la *Silla ZAJ* (1973) –en la que sólo la muerte parece sugerir una definitiva finalización– o una *performance* como *Cara y cruz*, obra realizada aunque inacabada, en la que la artista pinta a mano unas monedas con el objetivo de que éstas sean lanzadas al público. En relación a esta última propuesta, y según escribió la propia Esther Ferrer en el catálogo de la exposición celebrada tiempo después en el Koldo Mitxelena (1997), la *performance* fue iniciada “en el centro Georges Pompidou hace ya muchos años y todavía no ha terminado”. La causa que en su momento originó esta irresolución –y que en la actualidad todavía la motiva– no deja lugar a dudas, ya que la finalización de la obra –en verdad, aquello que supondría su definitiva clausura física y concep-

inoiz iristen ez den eta beti igarotzen den errealitate atzietzen eta lainotsu hori) artean.

Nolanahi dela ere, aurreko paragrafoetako batean esan berria dugu ekintzak saihestu egiten duela kontatzearen bidea, baina Esther Ferrerengan narrazioaren arbuioari denbora kontatze batek lagun egiten dio eta, bitxiki, une zehatz batzuetan kontatze zehatz bat lotzen zaio. Kontatze hori inola ere ez da kontatzea, eta anekdotazkoaren narrazioa eta xehetasunari buruzko hausnarketa bilatzen ez duenez, fabulazio oro jartzen du zalan-tzan, eta horrek kontatze bat berreskuratzea ahalbidetzen du –zenbaki baten aipatze gisa ulertua– denboraren inguruan biratuz zenbatzearen eta bana-banaka aipatzearen espazioari loturik geldituko dena. Hori dela eta, dagoeneko aipatu den *Las cosas* ekintzan, artistak bata bestearen ondoren, erregulartasunez eta eszeptizismo espresiboz –ez, haatik, ezaxolarik gabe– bere buruaren gainean jartzen dituen objektuek –ekintza batetik bestera aldatzen direnak, bai hurrenkeraz eta bai edukiz, *performancea* egiten den une zehatzaren arabera– ez dute errealitate bat deskribatzeko xederik eta ezta gertakizunik aipatzekoa ere, baizik eta beren denboran zehar gertatze hutsa eskaintzea, hau da, beren jardute biluzia erakustea eta gurea ere baden toki batean beren gertatze laburra destolestea.

Zentzu horretan, igarotzen ari den denbora zenbatu eta bere bana-banaka aipatze hutsean kontatzeak kontzeptua argitzea eskatzen du, batez ere kontuan hartzen badugu artistak zenbaki lehenekin egiten dituen lanekiko interesarekin lotzen duela zuzenean jarduera hori (izan ere «zen-





Performance a varias velocidades
delakoaren ehorzketa, Museo-Mausoleo,
Cementerio de Arte, Morille,
Salamanca, 2009.

**Entierro de la *Performance a varias*
velocidades, Museo-Mausoleo,
Cementerio de Arte, Morille,
Salamanca, 2009.**
Argazkiak/Fotos: El Gallo

tual— sólo depende de una circunstancia: el retorno a las manos de la autora de alguna de las piezas pintadas por ella misma para realizar la acción. A la espera de este hipotético hecho —cada vez más improbable, puesto que ni tan siquiera son ya legales monedas similares a las utilizadas en la *performance*— el trabajo se configura desde su apertura e inconclusión, permaneciendo por ello en un paradójico reposo que, no sin inquietud, nos retrotrae al detenido estado protagonizado por aquella flecha inmóvil a la que se refería Zenón.

Al margen de otras posibles lecturas, si traemos a colación esta obra se debe a que el carácter inacabado que la misma presenta, permite poner de relieve el sentido constructivo —en tanto que deseado elemento cómplice— que el tiempo posee para nuestra artista, un sentido que, pese a ser inherente al propio medio utilizado en la actividad performativa (“El medio es también la percepción del tiempo”), en realidad va más allá de la misma.

La temporalidad que aquí se nos plantea reclama un cierto plus, un suplemento sustentado en el hecho de que la misma requiere no tanto ser habitada, como conscientemente habitada. Consciencia que suscita que la utilización del tiempo suponga un decir y un hacer desde la implicación y la presencia —ya sea mediante el uso de objetos, instalaciones, imágenes fotográficas, acciones...—, un decir que sea hacer y un hacer que, partiendo de un escueto y arreferencial decir, permanezca centrado en el relato de su propio transcurso. De este modo, tal como en otras ocasiones hemos tenido oportunidad de poner de relieve, la presencia del tiempo se transmuta en un tiempo de presencias a través del cual se nos invita a establecer un diálogo, no necesariamente equilibrado, entre el tiempo y lo temporal, es decir, entre aquello que en cierto modo el pensamiento clásico griego dejaba entrever a través de la distinción establecida entre Kronos y Kairós, entre el tiempo que todo lo gobierna y consume, y el instante que, burlándose de Kronos, brinda la ocasión y la oportunidad, esa inasible y difusa realidad que quedando concebida como momento y lugar —y, por tanto, como inevitable presencia— jamás llega y siempre pasa.

Ahora bien, acabamos de señalar en un párrafo precedente que la acción rehúye el camino del contar, sin embargo, en Esther Ferrer el rechazo del relato se acompaña de un relatar del tiempo que, curiosamente, queda en diversos momentos acompañado de un específico contar. Un contar que en modo alguno es relatar y que, al no buscar ni la narración de lo anecdótico ni la elucubración sobre el detalle, cuestiona cualquier fabulación, hecho que posibilita la recuperación de un contar —entendido como nombrar numérico— que pivotando en torno al tiempo va a quedar circunscrito al espacio del cómputo y de la enumeración. Debido a ello, en la ya mencionada acción de *Las cosas*, los objetos que con regularidad y escepticismo expresivo —aunque no necesariamente carentes de indiferencia— la artista va colocando uno tras otro sobre su cabeza —objetos que de



bakien munduan sartzen zarenean, denbora guztian kontaktzen ari zarenez, zenbakiak zure bizitzaren segunduak bezala dira»). Zenbatzea kontatu eta izendatzea, hasiera batean pentsa daitekeenaren aurka, ez da kopurua zehazteko ariketa hutsa. Egia izanik ere zenbatzeak izari fisiko bat neurtzeko sistema duela aipagai, artistaren asmoak helburu horretatik urruntzen gaitu. Zenbatzeak, ikuspuntu horretatik, ez ditu berez kantitateak adierazten, aitzitik, objektibotasuna –eta, aldi berean, subjektibotasuna– gainditzten duten errealitateak izanik ere, ez dute beren izaera erreala galtzen, kalkulua eta matematika eragiketa, aurrerago sakonago azalduko dugun bezala, arrazoibide desplazatua baitira.

Desplazatze horrek benetan dakarrenaren adibide garbia daukagu 1861 lanean. 2008. Urtean aurkeztu zen MNCARS-ek *performance*ari eskaini zion nazioarteko topaketan (*El arte es acción*). 1etik 1861ra bitarteko zenbaketa ordenatu eta diziplinatua zen, eta zenbaketa horretan, artistari bere kontakizun zenbakituan jarraitu ahal izan ala ez, kontatutakoak –eta kantatutakoak– diziplinarik gabeko nahasmendu zuritu gabea zuen aipagai: 2007. Urtean Europako Erkidegoko muga igarotzen saiatzean hildako etorkin klandestinoen kopuru ofiziala.

Ekintza-omenaldian erabilitako zenbakiak errealitate jakin bati zifra batzuk ematen dizkion arren, begien bistakoa da errealitateak gainditu egiten duela kuantifikatze hori, hemen zenbakitzen denak ez baitu neurketa bat mugatzen, baizik eta gure neurtzeko gaitasuna probatzen baitu. Aipatu dugun eran, lan honetan kalkulua ez dagokio eragiketa razional bati –ez gaude zenbaki huts baten aurrean, eta are gutxiago bidezko zenbaki baten aurrean–, desarrazoi eragiletzat jo ahal izango genukeenari baizik, arrazoi desegokitu bati, zeinaren bidez zenbakizkoa ez den errealitate bat –bai, ordea, zenbagarria– zenbakiaz harago eratu eta dezifratzera gonbidatzen duen.

El tiempo de la performance,
S.T.O.P. Jaialdia, Berna, 1993.

El tiempo de la performance,
Festival S.T.O.P., Berna, 1993.



acción en acción van variando, tanto en su orden como en su contenido, en función del momento concreto en el que la *performance* es ejecutada— no buscan ni describir una realidad ni referir suceso alguno, sino tan sólo ofrecer su desnudo suceder en el tiempo, es decir, mostrar su despojado proceder y desplegar su efímero acaecer en un lugar que también es el nuestro.

En este sentido, computar el tiempo que está transcurriendo y narrarlo en su mera enumeración requiere una aclaración conceptual, especialmente si tenemos en cuenta que se trata de una actividad que la artista relaciona de manera directa con el interés por sus trabajos con los números primos (dado que “cuando te metes en el mundo de los números, al estar contando todo el tiempo, los números son como los segundos de tu vida”). Narrar el cómputo y nombrarlo, pese a lo que en un primer momento pueda pensarse, no conlleva tan sólo un ejercicio de cuantificación. Si bien es cierto que el hecho de contar alude al sistema de medición de una magnitud física, lo pretendido por la artista nos aleja de este propósito. Numerar, desde esta perspectiva, no expresa cantidades propiamente dichas, sino realidades que, pese a que trascienden lo objetivo —y, a su vez, lo subjetivo—, no por ello pierden su carácter real, un carácter en el que el cálculo y la operatividad matemática, tal como insistiremos más adelante, constituyen un discurso desplazado.

Un ejemplo evidente de lo que en verdad comporta este desplazamiento lo hallamos en una pieza como *1861*. La misma, presentada en el mes de enero de 2008 dentro del encuentro internacional que el MNCARS dedicó a la *performance* (*El arte es acción*), suponía un ordenado y disciplinado recuento que se extendía desde el número 1 al 1861 y en el que, con independencia de que se pudiera seguir o no a la artista en su relato cifrado, lo contado —y cantado— en el mismo hacía referencia a un indisimu-

Dezifratzeak, beraz, zifraren opakutasuna uzten du agerian, zenbakiaren sorginkeria eta zenbatzearen kontakizuna erakutsiz. Hori dela eta, lehen iradoki dugun eran, denbora zenbatzeak arrazoibidearen destokitzeari bide ematen dio kalkuluaren zentzuari eta harekiko mendekotasunari dagokionez. Eta hori, Heidegger-ek zioenez, izakiaren ahanzturaren ezaugarria da, zeinak, pentsalari alemanaren ustez, gaurko mundua definitzen baitu. Ikuspuntu honetatik, kontaktzea Esther Ferrer-entzat ez da denborazkotasuna matematikaren esparrura murriztea eta haren gotorleku teknifikatuaren aurrean amore ematea, orainean egoteko ahalbidea jokatzea baizik. Heidegger-ek esandakoa, oso modu leialean ez bada ere, erabiltzen jarraituz, inongo ahanzmenik ez dakarren egote bat. Munduan izateari buruko kezka bakarrik ez, baizik eta hala izakiari (*ser*) nola izakiari (*ente*) eta gure ausardia paradoxikoan haiekiko sortzen ditugun harremanak biltzen dituen orain baten inguruko zuzemena eta arreta den zaintze bat onartzea den egote bat. Izan ere, Steiner-ek Heidegger-i buruz zioen eran, «denboraz kanpoko» izate batek ez du zentzurik, izakia –Mendebaldeko filosofia tradizionalak esandakoaren aurka– ez baitagokio betiraundeari, denborazkotasunari baizik.

Horrek esan nahi du proposatzen zaigun zaintzeak denboraren laguntza behar duela, gure artistarentzat hor-izatea eta hor-egotea biltzen dituen, hau da, tokiaren orainarekiko interesa eta orainaren tokiarekikoa. Interes horrek ez du inongo irabazirik edo onurarik sortzen, aitzitik, egiaztatze urri bati dagokio: garrantzitsua izan arren deskapitalizaturik eta irabazkinik gabe aurkezten den ezagutza batekin lotzen den eskasia, hain zuzen ere, funtsean jakin ahal izango ez den jakinduria batera bultzatzen baitu.

Paradoxa honek –dagoeneko aipatu direnei gaineratzen diegun beste bat– gogoetarako aitzakia aurkitzen du amaitu gabeko beste lan batean, *Autorretrato en el tiempo* izenekoan, hain zuzen ere (argazki-ekintza hori orain hiru hamarkada hasi zen, 1981ean), eta abiapuntu gisa erabili nahi dugu aipatu dugun jakite urri hori mugatzen duten parametroak marrazteko. Artistak berak *Autorretrato en el espacio*-ren azpigituluan dioen eran, ezerezetik ezerezera (*de la nada a la nada*) mugitzera bultzatzen baikaitu.

Work in progress gisa pentsatua, denboran egindako autoerretratu horrek denboraren eta unearen artean dagoen tenka aztertzen du. Bere aurpegiaren zenbait argazki abiapuntu harturik –hasiera batean hamar urtez behingo segida-erritmoa izateko asmoa zuen, baina gero bost urtera murriztu da batetik besterako epea– irudi bakoitza (aurpegi bakoitza) bitan banaturik eta zati guztiak ahal den era guztietara konbinatuz erakusten dira argazkiak. Horrela, oraingoz azkeneko aldiz 2009. urtean hartutako argazkietako aurpegiaren eskuineko eta ezkerreko aldeak 1981, 1989, 1991, 1994, 1999 eta 2004koekin konbinatu dira. Emaitzak –lana abiatu zeneko teknika analogikoaren eskulanari eusten diona– denboraren gainjartze gurutzatu eta ez-ohiko batetik abiatuak sortzen den orainaldi bat mugatzen du. Orain-

lado desorden plagado de indisciplina: el número oficial de inmigrantes clandestinos fallecidos durante el año 2007 al intentar acceder a la fronteras de la Comunidad Europea.

Pese a que el número utilizado en la acción-homenaje está dotando de cifras a una realidad, es obvio que la realidad supera la cuantificación, dado que lo aquí permanece numerado no delimita una medición, sino que pone a prueba nuestra capacidad de medición. El cálculo, como señalábamos, no se ajusta en esta obra a una operación racional –no nos hallamos justo ante un número ni mucho menos ante un número justo–, sino a lo que podríamos considerar como una sinrazón operativa, una desajustada razón a través de la cual una realidad no numérica –aunque sí numerable– se configura más allá de la cifra, invitando a su desciframiento.

Descifrar, por consiguiente, revela la opacidad del guarismo, desocultando el hechizo numérico y el relato de la cuantificación. Debido a ello, según sugeríamos con anterioridad, computar el tiempo propicia un desplazamiento discursivo en relación al sentido del cálculo y al sometimiento existente al mismo, hecho que, planteado por Heidegger, actúa como rasgo distintivo de ese olvido del ser que para el pensador alemán define al mundo moderno. Desde esta perspectiva, contar no supone para Esther Ferrer reducir lo temporal al dominio de lo matemático y claudicar ante su tecnificado reducto, sino conjugar la posibilidad de un estar en el ahora. Un estar, por seguir utilizando la referencia *heideggeriana* aunque sea de forma muy poco fiel, que no supone olvido alguno, sino la aceptación de un cuidado que no sólo es preocupación sobre el ser-en-el-mundo, sino también diligencia y atención sobre un ahora que implica tanto al ser como a los entes y a las relaciones que establecemos con los mismos en nuestro paradójico arrojamiento, ya que como sugería Steiner en su aproximación al citado Heidegger, una existencia que se halle situada “fuera del



El tiempo de la performance, Ansaldo, 1989.
Argazkiak/Fotos: Francesco Conz



naldi horrek, proposatutako denboren arteko elkarrizketaren bidez, esate bati buruzko gogoeta egiten du irudi batetik abiatuz, hots, gure kulturak filosofia izena ematea erabaki duen arrazoibide horren jatorrian aurkitzen den egonkortasunari eta eraldatzeari buruzkoa. Eta ez dezagun ahantz, Parmenidesen eta Heraklitoren garaian hasi eta gaur arte –aldatu gabe irauten duenaz eta, aldi berean, betiereko bilakaeraren mende dagoenaz jabetzearen bidez– ziklo eta erregulartasunak gorabehera jarraitasunik ezaren eta egongaitzasunaren mende dagoen mundu honen barruan ziurtasun zantzu bat aurkitzeko xedea izan duela.

Benetako irudi aizun hauetan planteatzen denak –edota, nahiago bada, benetako irudi aizun hauetan erdizka ikusten denak– bere baliobitasuna erakusten du aldiberekotasunetik: alde batetik, aldakorra denaren irankortasuna jasotzen dute eta, bestetik, iraunkorra denaren aldakortasuna aztertzen dute, seta jarraiki eta paradoxazkoa, zeinetan berdintasunaren eta desberdintasunaren arteko arrazoibidearen kontrajartzea ere susma daitekeen –desberdinak direnen arteko berdintasunak eta berdinak direnen arteko desberdintasunak. Kontrajartze honen bidez, ezagutza oroz gabetzen gaituen gutxienekoen jakite urri eta uzkurarekin topo egiten dugu berriz ere («Nondik ez dakigula atera eta nora ez dakigula itzuli gara»), izan ere, dakarren ziurtasun bakarra ziurgabetasunarena baita.

Autorretrato en el tiempo osatzen duten aurpegi ezinezkotasunak ez du ezabatzen haietan aurkitzen dugun egia. Eta egia hori, Esther Ferrerekin beti gertatzen den eran, baieztatzen dena garrantzirik ez duen zerbait da eta, gehienez ere, zalantza eta nahasmenez beterik uzten gaituen zerbait. Zalantza horiek biderkatu egiten dira, gainera, lana osatzen duten hamarnaka irudiak ikusi ahala, eta nahasmena beti aurpegi bakarraren aurrean aurkitzetik sortzen da. Bere edozein bertsio bikoitzetan ezagutza



El tiempo de la performance, Ansaldo, 1989.
Argazkia/Foto: Gargetti



El tiempo de la performance.
Variante con 50 sillas, Pouilly, 1990.
Argazkiak/Fotos: Francesco Conz

tiempo” carece de sentido, puesto que el ser –a diferencia de lo que había postulado por la filosofía tradicional occidental– no incumbe a la eternidad, sino a lo temporalidad.

Ello implica que el cuidado que se nos propone ha de contar con el tiempo, un tiempo que, para nuestra artista, acoge el ser-ahí y el estar-aquí, es decir, el interés sobre el ahora del lugar y el lugar del ahora. Interés que no genera lucro ni beneficio alguno, sino que responde a una parca constatación: la de la propia precariedad que se vincula a un conocimiento que aun siendo capital se presenta descapitalizado y carente de rédito, dado que, en el fondo, impele a un saber del que no se va a poder saber.

Esta paradoja –una más que añadimos a las ya mencionadas– encuentra en otra obra inconclusa, la del *Autorretrato en el tiempo* (acción fotográfica cuyo inicio se remonta a hace tres décadas, en concreto a 1981) un motivo de reflexión que deseamos utilizar como punto de partida para trazar los parámetros sobre los que se delimita ese magro saber al que nos referiríamos, un saber que, como la propia artista manifiesta en el subtítulo del *Autorretrato en el espacio*, nos invita a trasladarnos *de la nada a la nada*.

Concebido como un *work in progress*, el citado autorretrato temporal combina en su incompleto recorrido la tensión existente entre el tiempo y el instante. Tomando como motivo inicial diversas fotografías del propio rostro, un conjunto de imágenes que, en un principio, pretendían tener una cadencia secuencial basada en la década, pero que con posterioridad han visto reducida su duración hasta el lustro, las fotografías obtenidas son mostradas dividiendo de manera simétrica cada imagen –cada cara– y permutando entre sí –y con todas sus posibilidades– cada una de las partes existentes. De este modo, los lados derecho e izquierdo del rostro que, por el momento, han sido tomados por última vez durante el año 2009, quedan combinados con las correspondientes parejas de 1981, 1989, 1991, 1994, 1999 y 2004. El resultado alcanzado –que continúa respetando la manualidad de la técnica fotográfica analógica existente cuando la obra es iniciada– delimita un presente surgido a partir de una entrecruzada y anómala superposición temporal. Un presente que, mediante el diálogo de tiempos propuesto, reflexiona desde la imagen sobre un decir, el de la permanencia y de la transformación, que se halla en los orígenes de ese discurso que nuestra cultura ha convenido en definir con el nombre de filosofía, un intento, no lo olvidemos, destinado desde Parménides y Heráclito a encontrar –a través de la constatación de lo que imperturbable y eterno permanece y de lo que, a su vez, se halla sujeto a un devenir también eterno– un atisbo de certeza y seguridad dentro de un mundo que, con independencia de ciclos y regularidades, se encuentra dominado por la inconstancia y la inestabilidad.

Lo planteado en estas falsas imágenes verdaderas –o, si se prefiere, lo entrevisto en estas verdaderas imágenes falsas– muestra, desde la si-

posiblerik gabeko ezagutzearen ezinegona –eta sedukzioa– eragiten duen aurpegia. Azken batean, bere eraldaketaren iraunkortasunean denboraren eta haren aldaketen konplize egiten gaituen aurpegia, haren subjektu eta objektu garen aldetik.

Hori dela eta, irudi hauetan idatzirik dagoena ez dagokio zahartzearen kaligrafiari bakarrik, baita denborazkotasun baten gramatikari ere, hain hurbila eta begien bistakoa zaigulako ilun eta ulergaitz bihurtzen baita. Horrela dio artistak: «Guztiok hitz egin ohi dugu denboraz, zertaz ari garen inork ez dakigun arren». Ezjakintasun honen emaitzak, oraingo honetan, desberdintasun multzo bat dakar berekin, toki ezezagunen gorputzdun geografia bat, geure burua beste aurpegi batekin aurkitzen dugun irregulartasunen ispilu bat. Irudi bakoitzak denbora kontatzen du, baina hartaz ari dela, bere kontakizunak asaldatu egiten gaitu, izan ere, irudi bakoitzean igaro dena jazo ez bazaigu ere, ez dio, haatik (guri) gertatzeari utzi.

Autoerreturatu honek eragiten duen lilurak kezka bat ere sortzen du: argazki bakoitza, igarotzen den denboraren tartea baino gehiago guk geure buruari darraigun lurraldea da. Dakusagun aurpegia, beraz, ez zaigu denboraz soilik ari, haren bilakaeran kokatzen gaitu, eta horregatik, igarotzea baino gehiago igarotzea bera izatea irakurtzen dugu artelanean. Behin eta berriz nabarmendu dugun bezala inolako egokitasunik ez dugula jakitea bezain desegokia den jakite bat ematen digun igarotzea da, eta dudarik gabe txit soila gertatzen den zerbait. 1861 zenbaki hutsa ez dela esatea bezain soila –hori ere izan daitekeen arren–, edota, artistak dioen bezala, «arteak agian zerbaitetarako balio izan dezakeela» aitortzea bezain soila. Besterik ez baldin bada ere, ezer jakitera nekez irits gaitzekoen arren, gutxienez zerbait ikasi ahal izango genuela.



Performance a varias velocidades delakoaren ehorzketa, Museo-Mausoleo, Cementerio de Arte, Morille, Salamanca, 2009.

Entierro de la *Performance a varias velocidades*, Museo-Mausoleo, Cementerio de Arte, Morille, Salamanca, 2009.
Argazkia/Foto: El Gallo

David Pérez. Filosofian eta Artearen Historian lizentziaduna. Arte Ederretan doktore. Irakasle tituluduna da Universitat Politècnica de València delakoan. 1999an Veneziaiko XLVIII. Biurtekoan espainiar pabiloiaren komisarioa izan zen. Bere liburuen artean nabarmentzekoak dira: *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural* (1996), *Del arte impuro* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004) eta *Sin marco: arte y actividad en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (2008). 2006an hasi eta gaur arte *La voz en la mirada* ikusentzunezko artistikoen dokumentazio proiektuaren zuzendaria da.



El tiempo de la performance.
Variante con 50 sillas, Pouilly, 1990.
 Argazkiak/Fotos: Francesco Conz

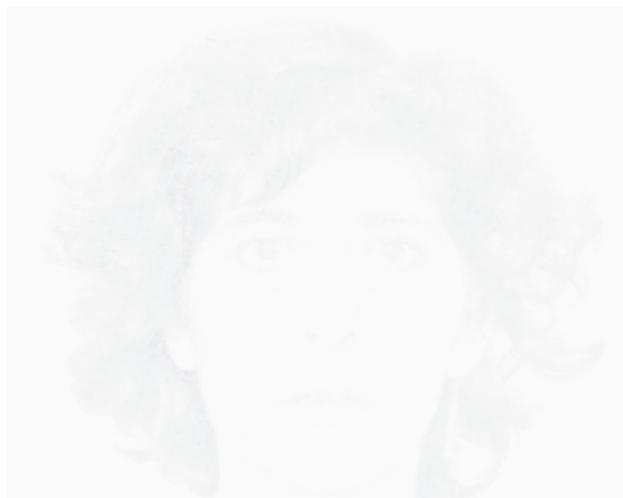
David Pérez es Licenciado en Filosofía y en Historia del Arte y Doctor en Bellas Artes. Es profesor titular en la Universitat Politècnica de València. En 1999 fue comisario del pabellón español de la XLVIII Bienal de Venecia. Entre sus libros destacan: *La mirada contra la Historia* (1995), *Femenino, Plural* (1996), *Del arte impuro* (1997), *Malas artes. Experiencia estética y legitimación institucional* (2003), *La certeza vulnerable. Cuerpo y fotografía en el siglo XXI* (2004) y *Sin marco: arte y actitud en Juan Hidalgo, Isidoro Valcárcel Medina y Esther Ferrer* (2008). Desde 2006 dirige el proyecto de documentación artística audiovisual *La voz en la mirada*.

multaneidad, su propia ambivalencia: por un lado, la mismas recogen la persistencia de lo mutable y, por otro, analizan lo mutable de lo persistente, una insistente y paradójica obstinación en la que también se rastrea la confrontación discursiva entre identidad y diferencia –entre lo idéntico de lo diferente y lo diferente de lo idéntico. Una confrontación por medio de la cual nos reencontramos, una vez más, con ese menguado y apocado saber de mínimos que nos despoja de todo saber (“Salimos de no sabemos dónde y volvemos a no sabemos dónde”), dado que las máximas certezas que propicia tan sólo son las de la incertidumbre.

La imposibilidad de los rostros que configuran el *Autorretrato en el tiempo*, no ocultan la verdad que encontramos en los mismos, una verdad en la que lo aseverado es, como siempre sucede con Esther Ferrer, algo carente de relevancia y que, a lo sumo, nos deja rebosantes de dudas y perplejidades. Dudas que se multiplican a medida que recorremos las decenas de imágenes que conforman la obra, perplejidades que se derivan del hecho de encontrarnos ante un único rostro. Un rostro que en cualquiera de sus dúplices versiones ofrece la desazón –y también la seducción– de un reconocimiento carente de conocimiento posible. Un rostro, en definitiva, que en lo permanente de su transformación nos hace cómplices del propio tiempo y de sus modificaciones, en tanto que sujetos y objetos del mismo.

Debido a ello, lo que permanece escrito en estas imágenes no sólo responde a la caligrafía del envejecimiento, sino a la gramática de una temporalidad que de tan próxima y evidente que nos resulta, deviene opaca e incomprensible. “Todos –nos recuerda la artista– hablamos del tiempo, aunque nadie sepamos de qué hablamos”. El resultado de esta ignorancia conlleva, en el presente caso, una suma de disparidades, una geografía corporal de lugares inciertos, un espejo de irregularidades en el que nos descubrimos siendo con otro rostro. Cada imagen cuenta el tiempo, pero al dar cuenta del mismo, su relato nos trastorna, dado que aunque en cada imagen lo transcurrido no nos haya pasado, no por ello ha dejado de suceder(nos).

La fascinación que este autorretrato suscita empuja a una inquietud: cada fotografía deviene no tanto el espacio del tiempo que sucede, como el territorio en el que nos sucedemos. El rostro que vemos, por consiguiente, no sólo nos habla del tiempo, sino que nos sitúa en su devenir, de ahí que en la obra leamos no tanto el transcurso, sino el propio hecho de ser transcurso mismo. Un transcurso que como venimos poniendo de relieve otorga un saber tan impropio como el de sabernos sin propiedad alguna. Algo que, sin lugar a dudas, resulta simple. Tan simple como afirmar que 1861 no sólo es un número –aunque también puede serlo– o tan sencillo, según afirma la artista, como reconocer que “a lo mejor el arte sirve para algo”. Siquiera sea para recordarnos que aunque difícilmente podemos llegar a saber, al menos, alguna cosa habremos podido aprender.



Autorretrato en el espacio, 1987.



1981



1989



1994

Autorretrato en el tiempo, 1981-2009-garaten.

Autorretrato en el tiempo, 1981-2009-en desarrollo.



1999



2004



2009



1981-1989



1989-1981



1981-1994



1994-1981



1989-1994



1994-1989



1981-1999



1999-1981



1989-1999



1999-1989



1994-1999



1999-1994



2004-1981



1981-2004



2004-1989



1989-2004



2004-1994



1994-2004



2004-1999



1999-2004



2009-1981



1981-2009



2009-1989



1989-2009



2009-1994



1994-2009



2009-1999



1999-2009



2004-2009



2009-2004



Autorretrato en el tiempo, 1981-2009.

Autorretrato en el espacio, 1987.

El hilo del tiempo, 1997.

ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.

Vista de la instalación en ARTIUM Vitoria-Gasteiz, 2011.

Foto: Gert Voor in't Holt

El hilo del tiempo, 1997.
ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia,
Vitoria-Gasteiz, 2011.

El hilo del tiempo, 1997.
Vista de la instalación en
ARTIUM Vitoria-Gasteiz, 2011.

Foto: Gert Voor in't Holt



Three black and white portrait photographs of a woman, arranged vertically on a white wall.

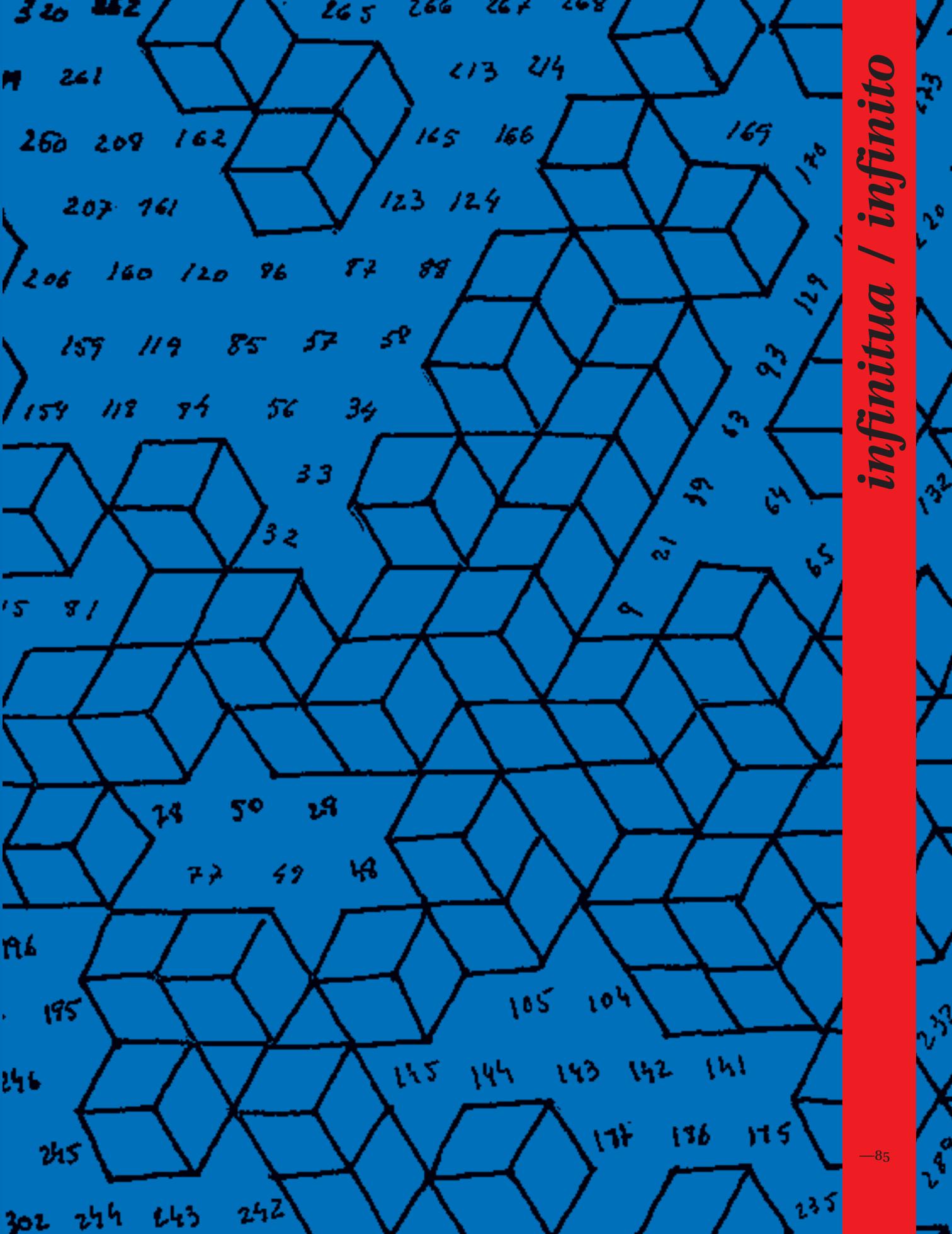
DENBORA TIEMPO TIME

Three black and white portrait photographs of a woman, arranged vertically on a white wall.

Three black and white portrait photographs of a woman, arranged vertically on a white wall.

Three black and white portrait photographs of a woman, arranged vertically on a white wall.





infinitua / infinito

320 262 265 266 267 268
261 213 214
260 209 162 165 166 169
207 161 123 124 170
206 160 120 96 87 88
159 119 85 57 58
154 118 74 56 34
33
32
15 81 9 21 39 63 93 129
64 65
28 50 29
77 49 48
196
195 105 104
246 145 144 143 142 141
245 174 176 175
302 244 243 242 235



Íntimo y personal, Extension du Domaine de l'intime Jaialdia, Frac Lorraine, Metz, 2007.

Íntimo y personal, Festival Extension du Domaine de l'intime, Frac Lorraine, Metz, 2007.

Argazkia/Foto: Eric Didym



PERSONNE

Infiniturantz jotzea

Sergio Rubira

«Zer da infinitua?» da galdera. Erantzun ugari daude; segur aski, zenbat jenderi galdetu, hainbeste erantzun jasoko genuke. Galdera gaur, oraintxe bertan, egingo bagenu, gutxienik sei mila zortziehun eta berrogeita hamalau milioi ehun eta laurogeita hamasei mila hirurehun eta laurogeita bost erantzun desberdin izango genituzke. Ia zazpi mila milioi erantzun ezberdin, denborak aurrera egin ahala esponenzialki haziko direnak, munduko populazioa bezala, zeina, estatistikek dioskutenez, gutxiago ari baita hiltzen azkenaldi honetan. Infinituak infiniturantz jotzen du, beti. Beti, edo inoiz ez, infinituarekin ez baitago segurtasunik; ezin du egon, edo, are hobeto, ez luke egon behar, utzi egingo bailioke izateari, infinitu izateari, eta «beti» eta haren antonimo «inoiz ez» edo «inoiz ez» eta haren antonimo «beti» –faktoreen hurrenkera aldarazten, edo bai– hitz ez ziurrak dira biak, betierekoak –horra beste hitz ez ziur bat– eta, beraz, infinituak eurak ere. Hitz ez ziurrak –infinitua, beti, inoiz ez eta betikotasuna–, baldin eta –denek dakitenez, egun esaten denez– denak ez badira. Hizkuntzak, izan ere, mugak jarri nahi dizkio berez halakorik ez duenari, nahiz eta hori ere («berez halakorik ez duenari») baldintzazko esaldi gisara idatzi behar genukeen, posibilitatea edo potentzialtasuna adierazten duen aditz–moduan alegia, hor ere ez baitago ziurtasunik. Esfera baten azaleraren gaineko ibilbideak infinitua dirudienez, Euklidesen geometriak (lerroaren tamaina aintzat hartzen ez duena eta hiru dimentsioak –luzera, zabalera, sakonera– besterik kontuan hartzen ez dituen) dioskunez, mundua eraikitzeke mugak beharrezkotzat jo dira, hizkuntza bezala, zeinak mugatu eta ordenatu –zentzu bikoitzean, aditz biak– egiten baitu, zailegia baita ziurgabetasunean bizitzea. Ausartegia izan behar da horretarako, eta aurrizki hori (in) kentzeko modua bilatzen saiatzen gara, negatiboa izaki deserosoa zaigu eta: nahiago izaten dugu ziurtasuna, eta, jakina, amaikortasuna ere bai, alderantziz nahi genukeela esan eta behin eta berriro errepikatu arren, otoitz bat balitz bezala, hala onartuko dugulakoan. Fede kontua izan da, nolabait, (eta da, oraindik), izan ere, infinituarena, sinesteko nahitaez ikusi beharrik ez dagoen horietakoa.

Tender a infinito

Sergio Rubira

¿Qué es infinito?, es la cuestión. Las respuestas son múltiples, casi tantas, seguro, como personas a las que se interroge. Podría llegar a haber, si la pregunta se hiciera hoy, ahora mismo, en este preciso momento, al menos seis mil ochocientos cincuenta y cuatro millones ciento noventa y seis mil trescientas ochenta y cinco respuestas distintas. Siete mil millones –casi– de respuestas distintas que crecerán de forma exponencial a medida que pase el tiempo, como sucede con la población mundial que, como indican las estadísticas, últimamente muere menos. Infinito tiende a infinito, siempre. Siempre o nunca, porque con el infinito no hay certezas, no puede haberlas o, mejor, no debería haberlas, porque dejaría de serlo, de ser infinito, y siempre y su antónimo nunca o nunca y su antónimo siempre –el orden de los factores no altera el resultado, o quizá sí– son palabras igual de inciertas, eternas –otra palabra incierta más– y por tanto también infinitas. Palabras inciertas –infinito, siempre, nunca y eternidad– si no lo son –como ya se sabe, como se afirma en la actualidad– todas, porque el lenguaje quiere poner límites a lo que en principio no los tiene, aunque incluso esto, ese “en principio no los tiene”, debería escribirse en condicional, el tiempo verbal que indica posibilidad o potencialidad, tampoco aquí hay certezas. Como el recorrido sobre la superficie de una esfera parece ser infinito, según señala la geometría euclidiana (la que no considera la amplitud de la línea y se detiene en las tres dimensiones –alto, ancho y profundo– y no mira más allá), para organizar el mundo se han creído necesarias las fronteras, igual que se necesita el lenguaje que limita y ordena, ambos verbos en su doble sentido, porque vivir en la incertidumbre resulta demasiado difícil, hay que ser demasiado valiente, y se procura buscar el modo de eliminar ese prefijo in- que por negativo resulta tan molesto: se prefiere lo cierto y, por supuesto, también lo finito, aunque se diga que se aspira a lo contrario, repitiéndolo una y otra vez como si se tratara de una oración para aceptarlo, porque ese infinito ha sido y todavía es de algún modo una cuestión de fe, de esas en las que no resulta imprescindible ver para creer.

In-fin-itu: hitz konposatua, marra bidez lotua eta banandua (morfemak eta lexema bistaratzeko, partikulak eta erroa erakusteko muga behartuak). *In-fin-itus*, latinez: *in-* aurrizkiaren (gabe), *finis* erroaren (amaiera, muga, bukaera) eta *-itus* atzizkiaren (adjektibo eta substantibo bezala erabiltzeko aukera ematen du) batura. *Infinītus* da «infinitu» hitzaren jatorri etimologikoa, eta hura du hiztegiko zazpi adieretatik lehen definizioaren («Amaierarik eta akaberarik ez duena eta izan ezin duena») jatorri. Hiztegien hiztegiak ari gara, maiuskulaz idatziaz, Espainiako Hizkuntzaren Errege Akademiaren hiztegiak, XVIII. mendearen hasieratik gaztelaniaren erabilera-arauak ezartzen dituen erakunde baimendu eta agintedunaren hiztegiak. Arautzea, sistematizatzea, erregulatzea, izendatzea, sailkatzea, katalogatzea eta taxonomizatzea hain atsegin zuen Ilustrazioaren entziklopediaren mende hartatik dihardu horretan Akademiaren hiztegiak, eta, egun, aitortzen du bere lanetako bat infinitua dela, amaierarik gabea: «Hiztegiak inoiz ez daude amaituta», idatzi zuten Akademiako kideek azken edizioaren aurkezpenean, Flauberten (1821-1880) eleberririk bateko pertsonaia berpiztuak –Bouvard eta Pecuchet– balira bezala, edo Borgesen (1899-1986) ipuin bateko protagonistak, Babeleko liburuzain etorri berriak. Eginkizun infinitua eta ezinezkoa –batzuen ustez, baita absurdua ere–, beste behin ere amaiera gabea. Baina bada besterik ere: asmoa, xedea, helburua adierazten duena. Hizkuntzaren paradoxak: nola definitu berez definieztina den eta horrela irauin behar duen hura? Hiztegia begiratzeko eta haren orriak pasatzeko jolas horrekin jarraituz, «definitu» aditza hartu eta haren etimologia aztertuko dugu: *definīre*: *de-*, norabidea –goitik beherakoa– adierazten duen aurrizkia, ondoren datorren ekintza agintzen duen nolabaiteko autoritatea edo, eta *finīre* aditza, zeina *finis*etik (amaiera, muga, akabera) baitator, lehen esan dugunez, eta mugatu, amaitu, finitu, azkendu... esan nahi baitu. Beraz, *definīre* amaitzea litzateke, mugatzea, amaiera ematea. Infinitua definitzea, hortaz, infinitua definitzea mugarik ez duen hari muga ipintzea, amaitzea litzateke. Are gehiago Hiztegia aintzat hartzen badugu, mugarik ez duela eduki behar baitio. Jakina; muga eduki orduko utzi egingo bailioke omen den hori izateari. Zer da, beraz, infinitua?

Mugarik gabea, zehaztu gabea, mugarik gabea, antzinako greziarren *ápeirona* (*ἄπειρον*) –Miletoko Anaximandroren (K. a VI. mendea) ustez *Espezieen jatorria* aurreratu zuen Sokrates aurreko Darwin– gauza guztien sorburua zen, *arkhéa* (*ἀρχή*), baita amaiera ere. Infinitua zen hasierako eta amaierako kaosa –gaitasunik gabea, sortu gabea, menderakaitza eta betierekoa–, zeinetatik sortu baitzen dena eta zeinera itzuliko den amaikorra, mugatua eta zehaztua den oro. *Perasa* (*περάς*), muga, hortaz, *ápeironen* baitakoa litzateke, ez haren aurkaria (aurkaritza hori zuten oinarri Pitagorasen jarraitzaileek kosmosaren jatorria azaltzeko); haren osagai da, «fin» «in-fin-itu»ren parte den bezala. Alabaina, Mendebaldeko pentsaera, Grezia klasikoan sortu omen zena, eta etengabeko borrokan

Cara y cruz o Una acción inacabada,
Centre Pompidou, París, 1985.

Cara y cruz o Una acción inacabada,
Centre Pompidou, París, 1985.



In-fin-ito en castellano, como palabra que ha sido compuesta, con los guiones que unen y a la vez separan, fronteras forzadas para hacer visibles los morfemas y el lexema, las partículas y la raíz. *In-fin-itus* en latín, como la suma del prefijo *in-*, sin; la raíz *finis*, fin, límite o término, y el sufijo *-itus*, que permite su uso como adjetivo y también como sustantivo. *Infinītus* es el origen etimológico de infinito y de él nace la primera definición –“Que no tiene ni puede tener fin ni término”– de las siete que da el diccionario, el Diccionario con mayúscula, el de la Real Academia Española de la Lengua, la institución que, autorizada y autoritaria, marca las normas del uso del castellano desde comienzos del siglo XVIII, desde aquel siglo de la enciclopedia ilustrada al que tanto gustaba ordenar, sistematizar, regular, reglamentar, nombrar, clasificar, catalogar, y taxonomizar, y que hoy, ahora mismo reconoce que una de sus tareas es infinita, sin término: “Los diccionarios nunca están terminados”, escriben los académicos en la presentación de la última edición, reconociéndose personajes de una novela de Flaubert (1821-1880), Bouvard y Pécuchet revividos, o protagonistas de un cuento de Borges (1899-1986), bibliotecarios de Babel recién llegados. Una tarea infinita e imposible, algunos dirán que también absurda, nueva y retiradamente sin fin, pero uno distinto, otro, el que es sinónimo de intención, propósito, objetivo, ya que, paradojas del lenguaje, ¿cómo se puede definir aquello que es en sí mismo indefinido y tiene que permanecer así? Porque, continuando con ese juego que puede ser hojear y ojear un diccionario, si se consulta definir, se llega a su etimología, *definire*: *de-*, prefijo que indica dirección, de arriba a abajo, aludiendo a la presencia de una supuesta autoridad que impone la acción que sigue, y el verbo *finire*, que viene de *finis*, fin, límite o término, como ya se ha visto, y

ziharduten eta, azkenean, batek bestea menderatzen zuen materia eta gaiei buruz (ura eta sua, hotza eta beroa, hezea eta lehorra...) mintzo zen Anaximandorena ere (pixka bat lehenagokoa izan arren) erdibideko egoerarik onartzen ez duten aurkari-parez josita dago. Infinituak lirateke erdibideko egoera horiek, bi zenbaki osoren arteko zifra hamartarrak bezala. Aristotelesek (K. a IV. mendea) jaso zituen Pitagorasek (K. a VI. mendea) ezarririk hamar pareak: mugatua-mugagabea, bakoitia-bikoitia, bakarra-aniztuna, eskuina-ezkerra, maskulinoa-femeninoa, estatikoa-mugikorra, zuzena-kurbatua, argia-iluntasuna, ona-txarra, karratua-luzanga. Beti, edo ia beti (horra, berriz ere, termino infinitu hori, terminok eta infinituk elkar ukatzen ez badute behintzat) alde negatiboarekin edo halakotzat jotzen denarekin edo jo izan denarekin lotzen zuen *áperiona*, mugatu gabekoa, zehaztu gabekoa. Infinitua zen hasierako zer negatibo nagusia, eta *logosak* (*λόγος*), hitzak, mintzairak, diskurtsoak, hizkuntzak bakarrik jar zezakeen ordenarik kaos hartan, hitzak zehazten, mugatzen, zedarrizten baitu dena. Batzuek, beste batzuek, horregatik uste zuten hitza zela guztiaren sorburua, hasierako kaosa baino lehenagokoa: «Hasieran hitza izan zen», gerora haragi bihurtu zen Hitza, gorputz amaikor, mugatu eta hilkor baten jabe egin zen Hitza, hilezkortzat hartu, betierekotzat jo eta infinitutzat eman zen arren. Infinituarena, izan ere, fede kontua izan da, eta da, oraindik ere askorentzat, ikustea ez ezik ukitzea ere beharrezkoa den kontu horietakoa ere bai zenbaitetan. Zalantza zentzuzkoa zen, eta hala da egun ere.

Gaur egun, jende gutxiago hiltzen da, egunkarietako eta telebistako albistegietako titularrek duela gutxi plazaratutako estatistikek dioskutenez. Jende gutxiago hiltzeak luzaroago bizi garela esan nahi du. Beharbada, $m=-v+$ formularen ebazpena ez da zehatza, eta ∞ -rantz jotzen du. Horixe dugu, bada, Esther Ferrer-ek egiten duen galderetako bat, egiazki itzela: «Zergatik nahi dugu hilezkor izan?». «Zerk bultzatzen gaitu hilezkor izan nahi izatera?». Ferrer-ek hitzeman du monumentua egingo diela betiereko zergatik izan nahi duten azaltzen dutenei, mugak -heriotza, nagusietako bat; zer dago, izan ere, bizitza eta gero? - zeharkatzea beldurrik ematen ez dien (edo bai, agian; baliteke beldur gehiegi ematea) heroiei eta gehienei, kontrakoa dioten arren, izua eragiten dien hura -bizitza; izan ere, heriotza, dena bezala, zerbaiten hasiera izango delakoan daude- bereganatu nahi dutenei. Betikotasunak gehiago du zerikusia oroitzapenaren iraupenarekin gorputzaren iraungitzearekin baino, izen baten oroitzapena eta hura erretratu berezi, zeina autoerretratu bihurtuko den, bilakatzeko arazoak baino ez badira ere. Historian leku bat izatea da kontua; maiuskularik gabeko historian, zeina, hala eta guztiz ere, garrantzitsuagoa den, ez baita oinarrizten beren burua apartekotzat duten jendeen balentria izugarrietan, baizik eta eguneroko bizimoduaren abenturetan, egunerokoaren egitandietan, bizitzearen adorean.





Números primos hexagonales instalaziorako maketa, 1989tik aurrera.

Maqueta para la instalación *Números primos hexagonales*, 1989 en adelante.

que se traduciría por limitar, terminar, acabar, finalizar; es decir, *definire* sería poner fin, término, límite. Definir lo infinito, entonces, sería poner fin, término, límite a aquello que no lo tiene y, aún más, así se reconoce en el Diccionario, no debe tenerlo, porque, lógico, en cuanto lo tuviera dejaría de ser lo que se dice que es. ¿Qué es, entonces, infinito?

Lo indefinido, lo indeterminado, lo ilimitado, el *ápeiron* (ἄπειρον) de los griegos antiguos que, según Anaximandro de Mileto (s. VI a.C.), el Darwin presocrático que adelantó *El origen de las especies*, era el principio de todas las cosas, el *arkhé* (ἀρχή), y también su fin. Infinito era el caos primordial y final –sin cualidad, increado, irreductible y eterno– del que nació y al que volverá todo, todo lo que es finito, determinado y limitado. El *peras* (περάς), el límite, estaría entonces contenido en el *ápeiron* y no sería tanto su contrario –en esta oposición se basaban los pitagóricos para explicar el origen del cosmos– como parte de él, igual que fin está dentro de infinito. Sin embargo, el pensamiento occidental que se inició –dicen– en la Grecia clásica y, por tanto, también, a pesar de ser algo anterior, el del propio Anaximandro, que hablaba de materias y cualidades enfrentadas en una lucha constante en la que una acababa prevaleciendo sobre la otra, como el agua y el fuego, lo frío y lo caliente, lo húmedo y lo seco, está dominado por pares de opuestos que no dejan lugar a los estados intermedios, que serían infinitos, como lo son las cifras decimales entre dos números enteros, y así Aristóteles (s. IV a.C.) recoge los diez que estableció Pitágoras (s. VI a.C.): limitado-ilimitado, impar-par, uno-múltiple, derecho-izquierdo, masculino-femenino, estático-en movimiento, recto-curvo, luz-oscuridad, bueno-malo, y cuadrado-oblongo, asociando para siempre o casi siempre –otra vez este término infinito, si término e infinito no se niegan– el *ápeiron*, lo indefinido, lo indeterminado, lo ilimitado, a lo negativo o a lo que se considera o ha considerado como tal. Infinito como lo negativo primero sobre lo que sólo podía poner orden el *logos* (λόγος), la palabra, el habla, el discurso, de nuevo el lenguaje como aquello que define, determina, delimita, tanto como para que algunos, otros, hayan creído que fue lo primigenio, anterior incluso al caos original: “En el principio era el Verbo”, el Verbo que se haría carne más tarde, el Verbo que ocuparía un cuerpo que tenía fin, que terminaba, que estaba limitado, que moriría, pero al que se figuró inmortal, se consideró eterno, se creyó infinito, porque el infinito ha sido y todavía es para muchos una cuestión de fe, incluso de esas en las que no sólo es necesario ver, sino también tocar, para creer. La duda era y aún es razonable.

Hoy se muere menos, indican las estadísticas de las que hace poco se hicieron eco los titulares de periódicos y telediarios. Morir menos es igual que decir vivir más, ¿quién sabe? Puede que la solución de la fórmula $m = v +$ no sea exacta y tienda a ∞ . Esa es una de las cuestiones, grandísima, que hace Esther Ferrer, ¿por qué querer ser inmortal? ¿Cuáles son las razones que lle-



El poema de los números primos III, Números primos seriea, Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz, 1997.

El poema de los números primos III, serie Números primos, Galería Trayecto, Vitoria, 1997.

Zein zen galdera? A, bai: «Zer da infinitua?». «Oso ugaria edo izugarria» da hurrengo adiera. Testuaren hasieran Lurrean bizi ziren sei mila zortziehun eta berrogeita hamalau milioi ehun eta laurogeita hamasei mila hirurehun eta laurogeita bost lagunak (gutxienez; orain, une honetan, gehiago izango dira, seguruenik) baino ugariagoa? Beharbada, ez, Esther Ferrer-en proiektua –infinituari buruz galdetzea bere buruari eta besteei– lanbide izugarria baita, hiztegi bat egitea adinakoa, erakusketa egiten den hirietako biztanleei –berrehun eta hogeita hemezortzi mila berrehun eta berrogeita zazpitik gora, berrehun eta laurogeita hamabost mila laurogeita hamabitik gora, bostehun eta bederatzi mila ehun eta hamaseitik goragaldetuta egitea mugatuko balitz ere –hara: muga bat, amaiera bat, zedarr bat–, beti –beste infinitu bat– egongo baita norbait (jende gutxiago hiltzen da azkenaldian, diotenez) gainditzen duenik matematikariak eta matematikaren zaleak horrenbeste liluratsen dituen eta zirkunferentzia baten eta haren diametroaren arteko erlazioari dagokion π zenbaki irrazional eta transzendente horren dezimalek bezala: eskoletan irakasten zen hiru hamalau hamasei hura moztuta zegoen; gaur egun badakigu π 3,1415926535 8979323846 2643383279 5028841971 6939937510 5820974944 5923078164 0628620899 8628034825 3421170679 8214808651 3282306647 0938446095 5058223172 5359408128 4811174502 8410270193 8521105559 6446229489 5493038196 4428810975 6659334461 2847564823 3786783165 2712019091 4564856692 3460348610 4543266482 1339360726 0249141273 7245870066 0631558817 4881520920 9628292540 9171536436 7892590360 0113305305 4882046652 1384146951 9415116094 3305727036 5759591953 0921861173 8193261179 3105118548 0744623799 6274956735 1885752724 8912279381 8301194912... dela, eta, horrela jarraituz, bost bilioi dezimaleraino iritsiko ginateteke, gutxienez, zeren eta oraintxe bertan gehiago izan baitaitezke, zeren eta errekorra gainditzen duenak, makina baten laguntzarekin bada ere –ordenagailuek dute kalkulatzeko gaitasuna–, ziurtatua du izena historian erregistratuta geratzea, edo, are hobeto, daudekeen historia ugarietako batean, Esther Ferrerrek bere *Muro de los inmortales* lanarekin

van a que se quiera ser inmortal? Y se compromete a hacer un monumento a aquellos que declaren los motivos que les hacen desear ser eternos, héroes otros que no temen o quizá sí, puede que les dé demasiado miedo, cruzar los límites –la muerte es uno de los principales, ¿qué hay más allá?– y aspiran a aquello, la vida, que a la mayoría, a pesar de repetir lo contrario, atemoriza –la muerte presumen que sea, como todo fin, un principio. Eternidad que no tiene tanto que ver seguramente con la caducidad del cuerpo como con la permanencia del recuerdo, aunque sea la memoria de un nombre y sus motivos para quedar inmortalizado en un peculiar retrato que será a la vez autorretrato. Pasar a la historia de alguna forma, a una historia sin mayúscula, con todo más importante, que no se basa en las grandes hazañas que construyen seres que se piensan excepcionales sino en las aventuras del día a día, las proezas de lo cotidiano, la valentía de la vida.

¿Cuál era la pregunta? Sí, ¿qué es infinito? “Muy numeroso o enorme”, es la siguiente acepción. ¿Más numeroso que esos seis mil ochocientos cincuenta y cuatro millones ciento noventa y seis mil trescientas ochenta y cinco personas que al menos habitaban la Tierra cuando comenzó el texto y que ahora mismo, en este preciso momento, serán algunas más? Quizá no, porque el proyecto de Esther Ferrer, preguntarse y preguntar por infinito, es una tarea enorme, tanto como la de hacer un diccionario, incluso aunque se limitara –un límite, un fin, un término– a interrogar a los habitantes de las ciudades en las que se celebra la exposición –más de doscientos treinta y ocho mil doscientos cuarenta y siete, más de doscientos noventa y cinco mil noventa y dos, y más de quinientos nueve mil ciento dieciséis–, porque siempre –otro infinito– habrá alguien, últimamente –dicen– se muere menos, que exceda, como exceden los decimales de π , ese número irracional y trascendente que corresponde a la relación entre la longitud de una circunferencia y su diámetro y que tanto fascina a los matemáticos y a los aficionados a las matemáticas: el tres catorce dieciséis que se enseñaba en la escuela estaba truncado, hoy se sabe que π es 3,14159265358979323846264338327950288419716939937510582097494459230781640628620899862803482534211706798214808651328230664709384460955058223172535940812848111745028410270193852110555964462294895493038196442881097566593344612847564823378678316527120190914564856692346034861045432664821339360726024914127372458700660631558817488152092096282925409171536436789259036001133053054882046652138414695194151160943305727036575959195309218611738193261179310511854807446237996274956735188575272489122793818301194912... y así hasta al menos cinco billones de decimales que ahora mismo, en este preciso momento, pueden ser más, porque aquél que bata el récord, aunque

Permutaciones de colores instalaziorako marrazkia, 1987.

Dibujo para la instalación *Permutaciones de colores*, 1987.



ezarritako hura bezalako batean: Arkimedes (K. a III. mendea), Ptolomeo (K. o. II. mendea), Liu Hui (K. o. III. mendea), Zhu Chongzhi (K. o. V. mendea), Āryabha a (K. o. VI. mendea), Brahmagupta (K. o. VII. mendea), Al-Juarismi (K. o. IX. mendea), Leonardo de Pisa (Fibonacci izenaz ere ezaguna, K. o. XII-XIII. mendeak), Saṅgamāgramako Mādhava (K. o. XIV-XV. mendeak), Al-Khasi (K. o. XIV-XV. mendeak)..., Alexander J. Yee eta Shigeru Kondor arte (2010), zeinak ez ziren zientzialari handiak, baina bai *Guinness Liburuan* sartzeko modukoak (dagoeneko sartu ez badituzte behintzat), pertsonaia enigmatikoa, matematikari autodidakta eta jeniala izan zen beste pertsonaia bat –Rāmānujan (1887-1920)– ahaztu gabe.

Baina ez da π letra-deitura duen zenbaki bakarra, kontraesanaren kontraesanez; badira gehiago ere, beste konstante matematiko batzuk (irrazionalak horiek ere, hots, dezimal ez-periodiko infinitudunak); besteak beste, e zenbakia. Leonhard Euler (1707-1783) matematikari suitzarrari zor dio izena e-k, zeinaren balioa 2,71828182845904523... eta bilioi bat dezimaleraino den, eta oraintxe, une honetan, gehiago, ziur aski; edo ϕ edo Φ , urrezko zenbakia, funtsezkoa beste historia baterako (artearena), hark adierazten baitu urre- edo jainko-proporzioa. Zenbaiten ustez, Fidiasek egin zituen Atenasko Partenona apaintzen zuten erliebeak, aipatutako erlazioaren arabera egin ere, diotenez. Perfektutzat jotzen diren naturako zenbait formatan ere aurkitu izan dira, edo bilatu (kontuan hartu beharrekoa da ñabardura) erlazio hori: *nautilusen* maskorretan, zenbait landare hazteko eran: 1,61803398874989484820..., eta horrela bilioi bat dezimalera iritsi arte (oraintxe bertan, une honetan, gehiago ere izango dira). Letra ere badiren bi zenbaki horiek, π bezala, gainditu beharreko errekor batenak ere badira: hainbeste zifra bilatzeak ez du beste helbururik aurrekoaren marka haustea baizik; ez dago horretan inongo xede praktikorik edo asmo baliagarrik, produktibitatean, balantzeetan eta emaitza-kontuetan oinarritzen den gure gizarte honek hain gustukoak dituen horietakorik alegia, ezinezkoa baita hainbesteko doitasuna aplikatzea. π , e edo ϕ : gehiago ere badira, eta haien jabe egin liteke, agian, Esther Ferrer, *ready-madeak* edo aurkitutako objektuak balira bezala. Beren barne-logikari jarraitzen diote zenbakiek, kaosean halako ordena berezi bat erakutsiz (hala egiten dute zenbaki lehenek, errealek, arrazionalak, osoek eta arruntek, zeinek urte luzez obsesionatu baitzuten artista eta kalkulu zorrotzak egitera bultzatu. Akatsen bat eginez gero, berriro hasi beharra zegoen eta hainbat egunetako, astetako lana alferrik galtzen zen. Iekin –oraindik ere eztabaidagai da lehen zenbakia den edo ez– eta bere buruarekin bakarrik zatigarri diren zenbakiez ari gara: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43, 47, 53, 59, 61, 67, 71, 73, 79, 83, 89, 97..., $2^{4311206-1}$ raino, hots, bi ber lau milioi hirurehun eta hamaika mila berrehun eta sei ken bat eginda. Egunkarietan plazaratu zen hamahiru milioi digitu horien



sea ayudado por la máquina, los ordenadores son los que tienen la capacidad para calcular, se asegura que su nombre sea registrado por la historia o, mejor, en una de las muchas historias posibles, como esa otra que se vio establecía Esther Ferrer con su *Muro de los inmortales*: Arquímedes (s. III a.C.), Ptolomeo (s. II d.C.), Liu Hui (s. III d.C.), Zhu Chongzhi (s. V d.C.), Āryabhaṭa (s. VI d.C.), Brahmagupta (s. VII d. C.), Al-Juarismi (s. IX d.C.), Leonardo de Pisa (ss. XII-XIII d.C., conocido también como Fibonacci), Mādhava de Saṅgamāgrāma (ss. XIV-XV d.C.), Al-Khāsi (ss. XIV-XV d.C.),... hasta llegar a Alexander J. Yee y Shigeru Kondo (2010), que no son grandes científicos pero sí podrían entrar, si no lo están ya, en el *Libro Guinness*, pasando por ese enigmático personaje, matemático autodidacta y genial, que fue Rāmānujan (1887-1920).

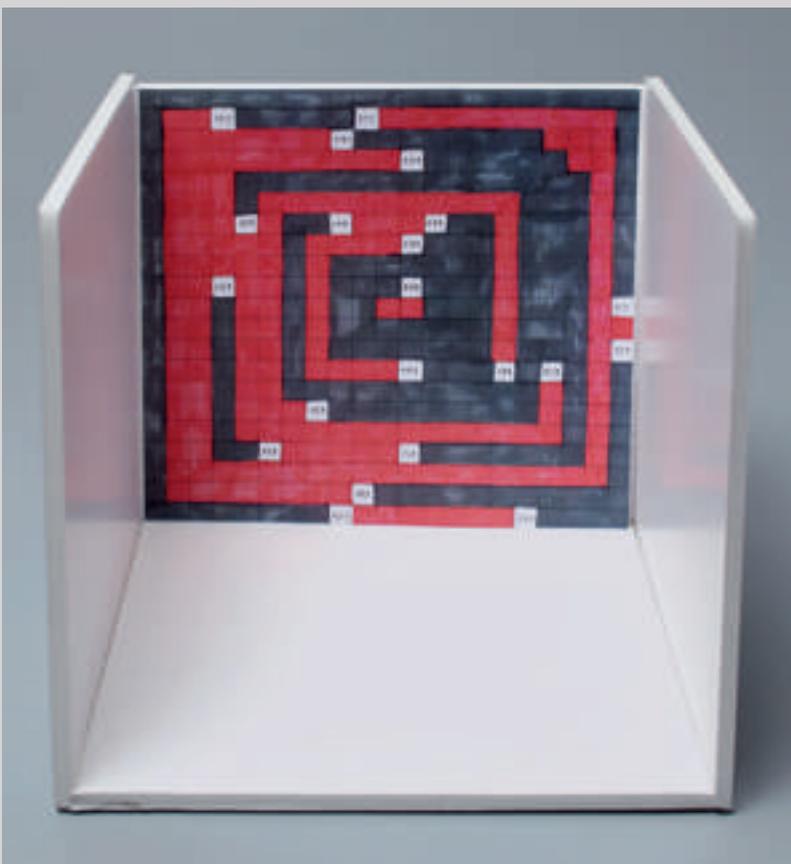
Pero π no es el único número que, de modo contradictorio, se llama con una letra, hay más, otras constantes matemáticas, también irracionales, es decir, con infinitos decimales no periódicos, como e , denominado así en honor a su descubridor, el matemático suizo Leonhard Euler (1707-1783), que sería 2,71828182845904523..., y así hasta un billón de decimales, que ahora mismo, en este preciso momento, pueden ser más; ϕ ó Φ , el número de oro, tan fundamental para otra historia, la del arte, porque es el que indica la proporción aurea o divina proporción y que para algunos se corresponde con la inicial del nombre del escultor griego Fidias (s. V. a.C.), autor de los relieves que adornaban el Partenón de Atenas construido, según se dice, a partir de esta relación, una relación que también se puede encontrar o se ha buscado, una diferencia de matiz importante, en formas naturales consideradas perfectas, como las caracolas de los *nautilus* o el modo en el que crecen algunas plantas: 1,61803398874989484820... y así hasta un billón de decimales, que ahora mismo, en este preciso momento, pueden ser más. Estos dos números, que también son letras, lo son además, igual que π , de un récord que batir, no hay otro fin para hallar tantas cifras que el de superar la marca del anterior, no existe una finalidad práctica ni un propósito útil, de los que tanto gustan a una sociedad que se basa en la productividad y en los balances y los estados de resultados, ya que aplicar tal precisión resulta imposible. π , e ó ϕ , hay más, de los que se apropiaría o podría apropiarse Esther Ferrer como si fueran *ready-mades* u objetos encontrados. Números que siguen su lógica interna, desvelando un orden particular en el caos, como lo hacen los primos, reales, racionales, enteros y naturales, que llegaron a obsesionar a la artista durante años en una labor de cálculo minucioso en el que cometer un error suponía comenzar desde el principio y perder días enteros, semanas completas de trabajo. Números que sólo pueden dividirse por 1 –del que todavía se discute su primalidad– y por sí mismos: 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43, 47, 53, 59, 61, 67, 71, 73, 79, 83, 89, 97 hasta $2^{4311206}-1$, es decir, dos elevado a cuatro millones trescientos once mil doscientos seis menos uno,

berri, marka berri bat hautsi baitzuen (litekeena da oraintxe, une honetan, gaingintua izatea jada). Zergati garbirik gabeko propietate misteriotsuak dituzten zenbakiez ari gara; Stanislaw Ulam (1909-1984) matematikari poloniarrek kasualitatez, hitzaldi batean aspertuta zegoela, aurkitu zuenaz, adibidez: zenbaki arruntezko espiral bat marraztu zuen, non lehenek diagonaletan lerrotatuta geratzeko joera zuten, eredia hasieran hautsiz: 1 ean hasten bada $-$ lehen zenbaki bikoiti bakarra $-$; 2 an $-$ berezko salbuespena $-$, eta bikietan, bikoiti ez-kontsekutiboak diren lehenetan. Beste zenbait teoremaren artean, zenbait marrazki ere egin ditu Esther Ferrerrek *Poema de los números primos* serierako (teorema-ter+p=poema). Aurrez ikusi ezinezkoak dira zenbaki horiek, eta ziurgabetasunean egotea da horiekin bizitzea, norantz daramaten jakiterik ez baitago. Dakigun bakarra da seriea handitu ahala gutxitu egiten dela haren maiztasuna; gainerakoak aburuak besterik ez dira, frogatzeko zail-zailak, infiniturantz jotzen baitute, iritsi ezinezko infinitu baterantz, markoak hautsi egiten du eta (marrazkiaren markoa, marrazten den paperaren ahoak ezartzen duena, edo josten den oihalaren ertzak). Beharbada, horregatik, bihurtu da muga hori berezko artelan, errepikatuz, biderkatuz, ugalduz: *markoa markoztatzen duen markoa markoztatzen duen markoa markoztatzen duen markoa... ezer markoztatzen ez duena*. Dena eta ezer ez dira, aldi berean, hitz mugagabe, zehaztugabe, infinitu, neurrigabeen multzo horretara.

Infinitua: neurririk gabekoa, gehiegizkoa, handiegia, izugarri handia, edo, zergatik ez, baita alderantzizkoa ere, txikiegia, izugarri txikia, infinitesimala edo atomikoa den hura, Gerra Hotzaren garaian H bonba sortzeko proiektuan jardun zuen Ulamek berak ere ondo zekienez. Ahaztu egiten zaigu, hala ere, zer handiek bezalaxe txiek ere bertigoa eragiten dutela; beraz, maximoa eta minimoa, zer erraldoiak eta txiki-txikiak XVIII. mendean finkatu zen erretorikatik sortutako (hizkuntza, beste behin ere) kategoria estetiko eta etiko hartan (gorentasuna) sar daitezke, Joseph Addisoni (1672-1719) eta haren *Los placeres de la imaginación* lanari $-$ Espainiako Hizkuntzaren Errege Akademia sortu (1713) baino urtebete lehenago (1712) sortua $-$ jarraiki: «Oraindik ere are aurrerago eraman genezake espekulazioa eta mundu honetako partikularik txikienean materia-funts agortezin bat aurkitu, unibertso berri bat egiteko adina». Unibertso berri bat, Gulliverri Lilliputeko Brobdingnag bezain izugarria egin zitzaiona: ez zen seguru aurkitu $-$ denek gaingintu egiten zuten, orok gaingintzen zuen, eta horrexegatik bereizten da behar zuen gorentasuna (sentimendu erromantiko atsegin bihurtua) «abestuta egotearen», arriskuan ez ibiltzearen, erabat ez arriskatzearen sentsaziotik $-$ Swiftek 1726an asmatutako bi lurraldeetatik batean ere. Muturreko nazioak ziren haiek; Ingalaterra bera, ferriko ispilu batean islatua. Joan zenaren metafora dira handitasuna eta txikitasuna ere, norbera den edo izan nahi lukeen horrena. Beste batzuekin alderatzean, neurtzean, ohartzen da gorputza bere

Íntimo y personal, Extension du
Domaine de l'intime Jaialdia,
Frac Lorraine, Metz, 2007.

Íntimo y personal,
Festival Extension du Domaine
de l'intime, Frac Lorraine,
Metz, 2007.
Argazkia/Foto: Eric Didym



Números primos cuadrangulares
instalaziorako maketa, 1986tik aurrera.

Maqueta para la instalación *Números primos cuadrangulares*, 1986 en adelante.

proportzioaz edo proportziorik ezaz; ikuspegiaren araberakoa da, *intimoa eta pertsonala*, izugarria edo txiki-txikia izatea; erlatibo da neurrien zehaztasuna, nahiz eta batzuek (kontrol-nahia, antza) proportzio ideal batzuk ezarri nahi dituzten (φ -k edo Φ -k, adibidez, beren dezimal mugagabe, infinitu eta zehaztugabeekin), haietatik abiatzeko eta haietara jotzeko. Zaila da proportzio horiekin bat etortzea.

Amildegia bat irekitzen dute bai handitasunak, bai txikitutasunak; eta hona hemen infinituaren hirugarren adiera: «Leku zehaztugabea, urruna, lauso». *Ibiliz egiten den* eta amaierarik ez duen *bide* hori bezain zehaztugabea, esfera edo zirkulu batean (hasierarik gabeak horiek ere) egiten diren ibilbideak infinituak diren bezala. Handik itzultzea zaila den leku bat. «Oso urruti, baita urrutiegi ere...», beharbada itzultzerik ez dagoen norabait joateko arriskua» hartzea.

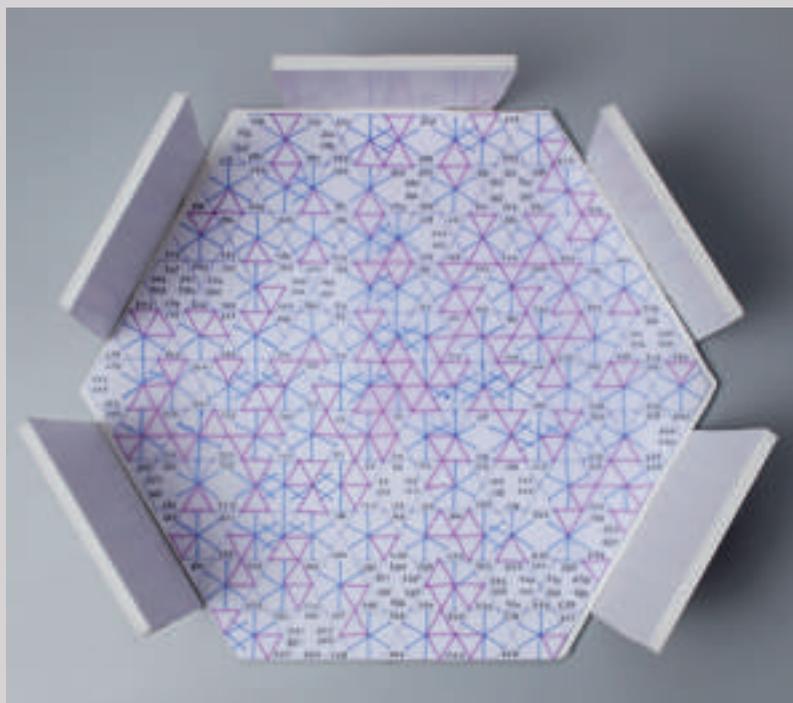
Zertaz ari ginen? A, bai: Zer da infinitua? «Amaitu gabe» dagoena, zerbait amaitu gabe uztea...

Sergio Rubira Arte Garaikidearen Historia irakaslea da Madrilgo Complutense Unibertsitatean. RMS La Asociación izeneko kultur ekoizpenerako bulegoaren kide da 1999an sortu zenetik, eta lan talde horrekin *Sur le dandysme aujourd'hui* (CGAC, Compostelako Donejakue, 2010) eta *Inguru hurbilak* (ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2008) proiektuak gauzatu ditu, besteak beste. Era berean, RMS El Espacio izeneko zabaldu dute duela gutxi Madrilan, irabazi asmorik gabeko gunea, garaikidetasunaz gogoeta egiteko laborategia izan nahi duena. *EXIT Express* aldizkariaren erredaktore buru izan da (Madril, 2003-2005); *EXIT* argitalpen taldeko hiru aldizkariaren zuzendariaren albokoa (Madril, 2006-2009) eta gaur egun *EXIT Imagen & Cultura* aldizkariaren editore laguntzailea da. Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid izenekoaren zuzendarikide izan da 2005 eta 2009 bitartean. Jardunaldi horien emaitzak argitalpen monografiko sail batean jaso dira eta Sergio Rubiera editorekide izan da argitalpen horietan. Egin dituen komisario lanetan nabarmentzekoak dira *imaginar_historiar*, Mónica Portillorekin batera (CA2M, Móstoles, 2009) eta *La mirada a estratos. Seis artistas habitan el Museo de Zamora*, Estrella de Diegorekin batera (Museo de Zamora, 2003).

Números primos hexagonales instalaziorako maketa, 1989tik aurrera.

Maqueta para la instalación *Números primos hexagonales*, 1989 en adelante.

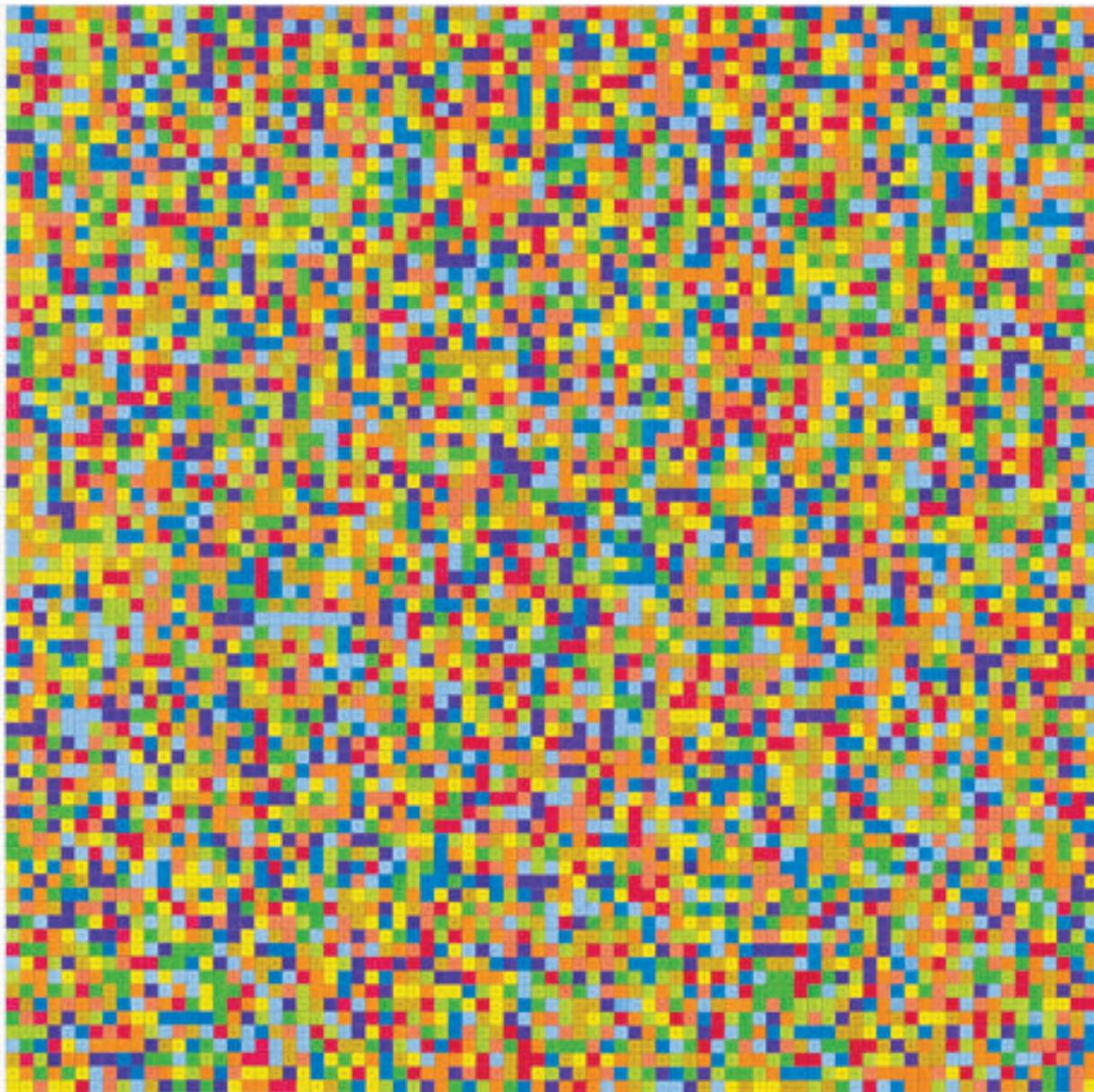
Sergio Rubira es Profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Forma parte de la agencia de producción cultural RMS La Asociación desde su fundación en 1999 con la que ha desarrollado proyectos como *Sur le dandysme aujourd'hui* (CGAC, Santiago de Compostela, 2010) o *Entornos próximos* (ARTIUM, Vitoria, 2008) y que ha abierto recientemente en Madrid, RMS El Espacio, un espacio sin ánimo de lucro que pretende ser un laboratorio en el que se reflexione sobre lo contemporáneo. Ha sido Redactor jefe de la revista *EXIT Express* (Madrid, 2003-2005); Director adjunto de las tres revistas del grupo editorial EXIT (Madrid, 2006-2009) y en la actualidad es Editor adjunto de la revista *EXIT Imagen & Cultura*. Ha sido co-director de las Jornadas de Estudio de la Imagen de la Comunidad de Madrid entre 2005 y 2009, cuyos resultados se han recogido en una serie de publicaciones monográficas de las que también es co-editor. Entre sus comisariados destacan: *imaginar_historiar*, con Mónica Portillo (CA2M, Móstoles, 2009) y *La mirada a estratos. Seis artistas habitan el Museo de Zamora*, con Estrella de Diego (Museo de Zamora, 2003).



todo le superaba, y esto es lo que hace que se distinga de ese sentimiento romántico placentero en el que se convirtió lo sublime que necesitaba de la condición de “encontrarse a salvo”, no ponerse en riesgo, no arriesgarse del todo— en ninguno de los dos países inventados por Swift en 1726, naciones extremas que no eran sino la propia Inglaterra reflejada en un espejo de feria, lo pequeño y lo grande son también metáforas de lo que se fue, de lo que se es o de lo que se aspira a ser. El cuerpo se hace consciente de su proporción o su desproporción cuando se compara con otros, se mide; lo enorme y lo minúsculo dependen del punto de vista, *íntimo y personal*; la exactitud de las medidas se hace relativa, aunque algunos quieran establecer, cuestión de control, unas proporciones ideales, como las que indican φ ó Φ con sus ilimitados, infinitos, indeterminados decimales, de las que partir, hacia las que tender y a las que es difícil corresponder.

Tanto lo grande como lo pequeño abren un abismo y aquí la tercera acepción que se da de infinito: “Lugar impreciso en su lejanía y vaguedad”. Impreciso como ese *camino que se hace al andar* y que no tiene fin, como los recorridos por una esfera o un círculo (que no tiene tampoco principio) son infinitos. Un lugar del que resulte difícil regresar. Correr “el riesgo de partir muy lejos, incluso demasiado lejos... allí donde quizá no hay retorno posible”.

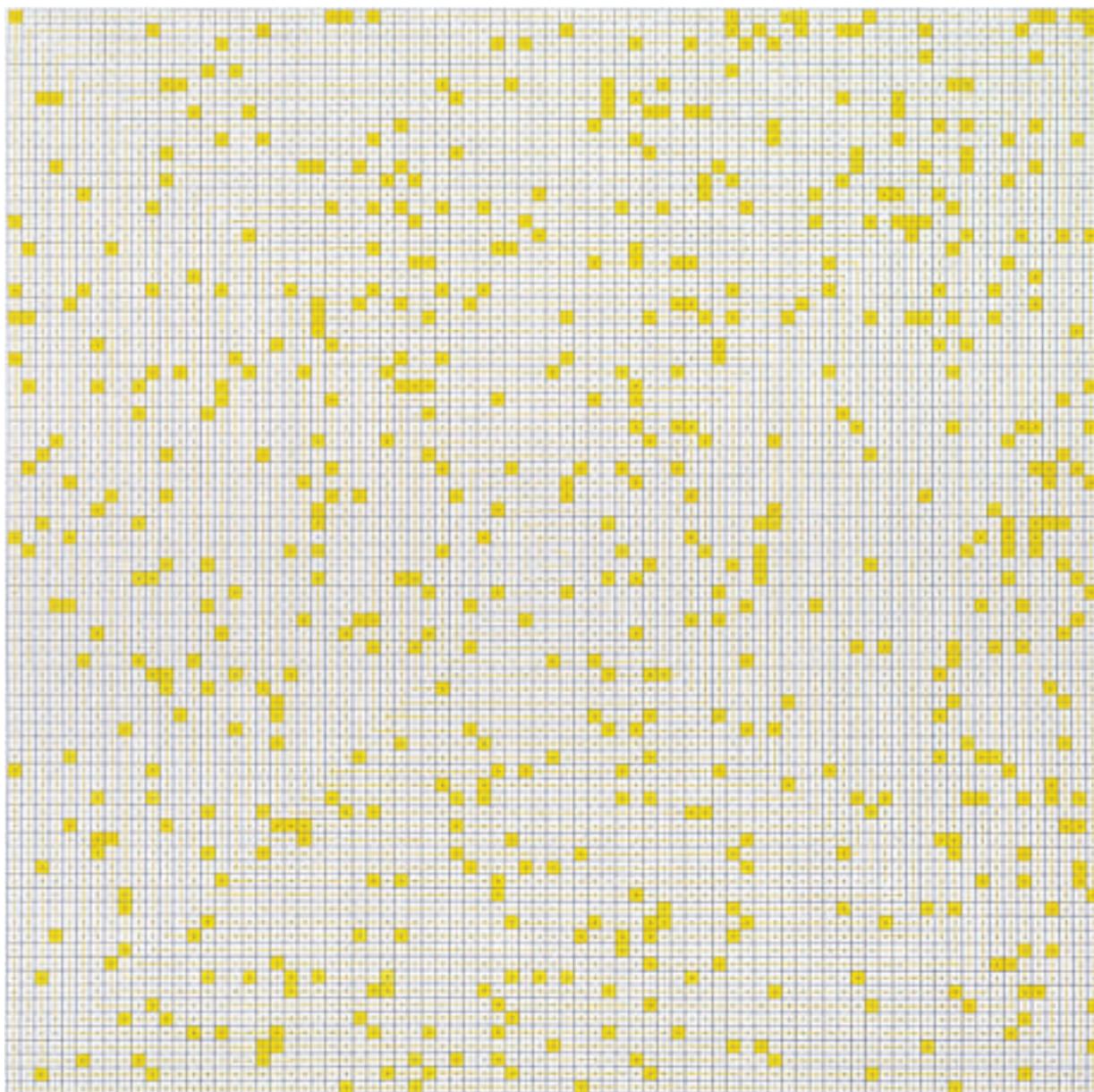
¿Por dónde íbamos? Ah, sí, ¿qué es infinito? Lo “no finito”, dejar algo inacabado...



Pi margolan seriea, 2009-2010.

Serie lienzos *Pi*, 2009-2010.

Argazkiak/Fotos: André Morin

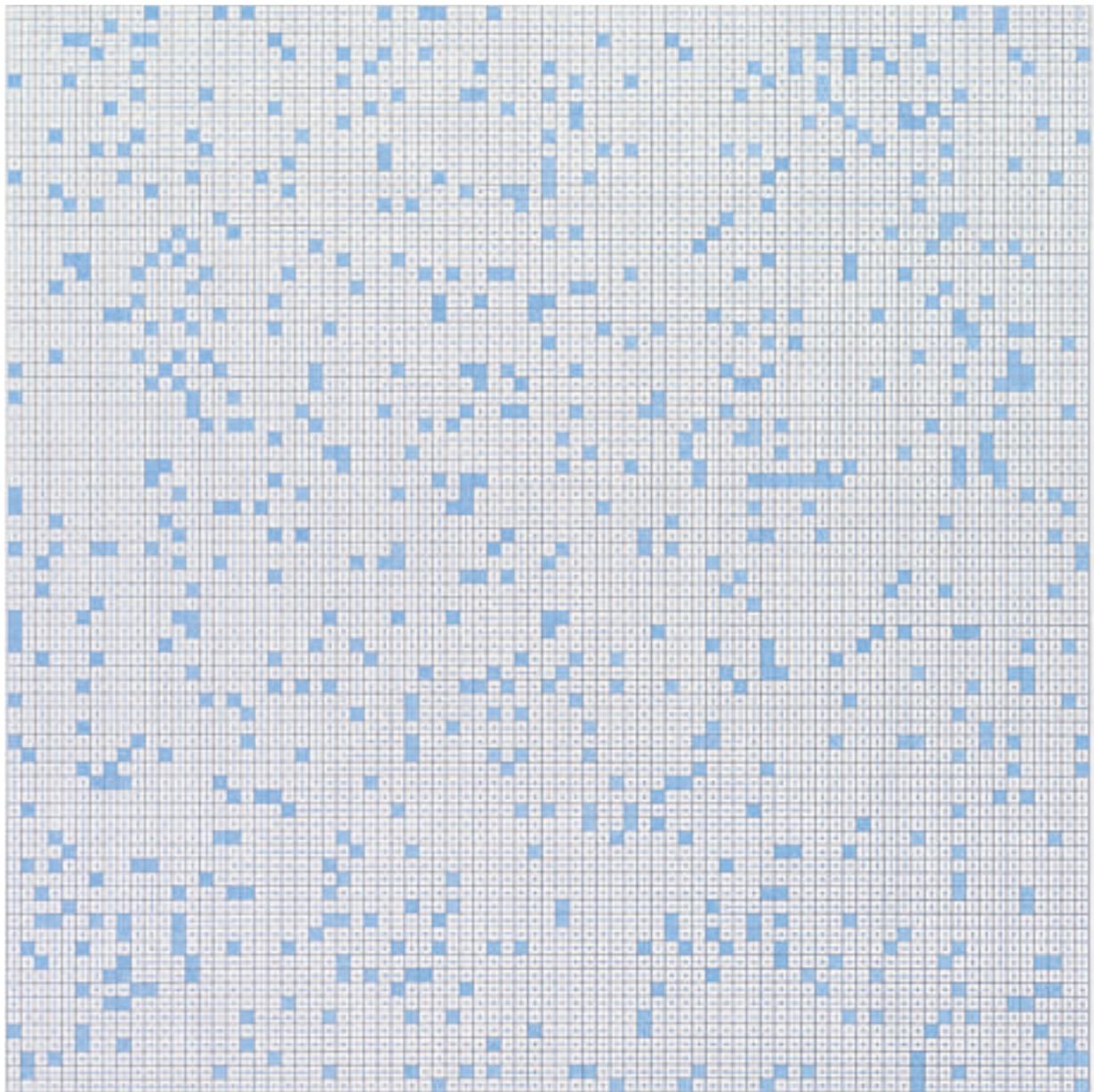


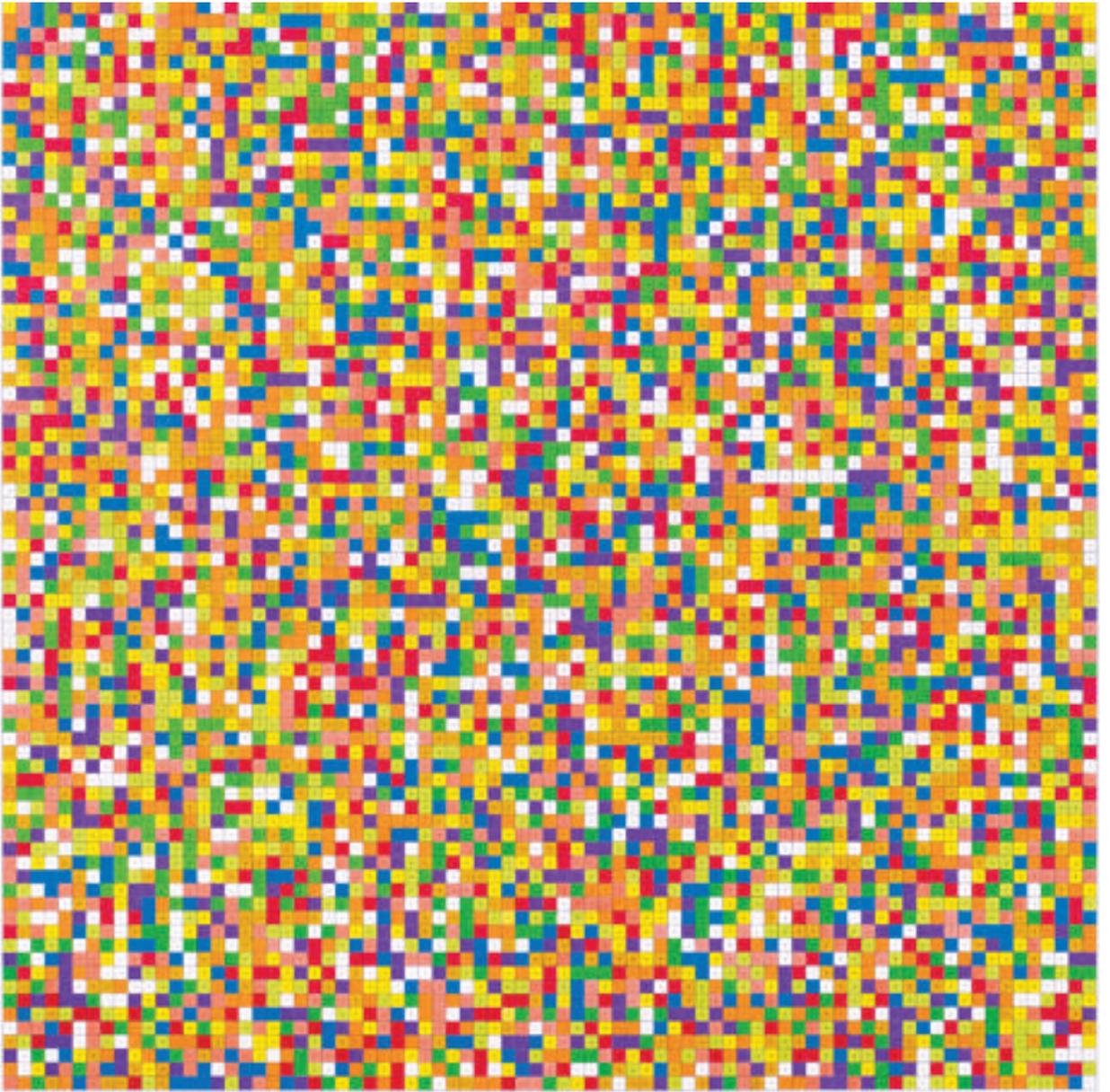
Pi marrazki seriea, 1987-2009-2010.

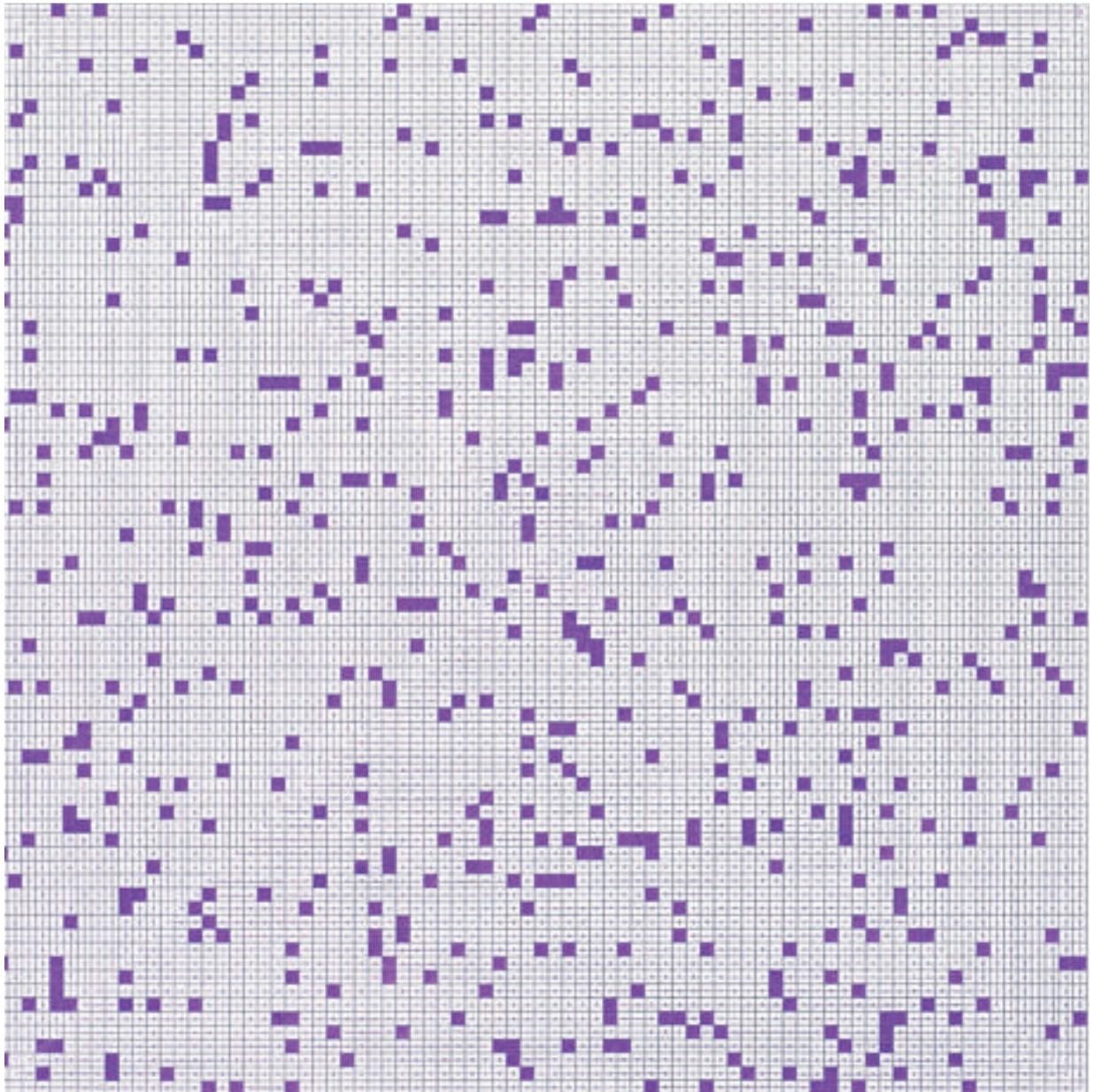
Serie dibujos *Pi*, 1987-2009-2010.

Argazkiak/Fotos: André Morin

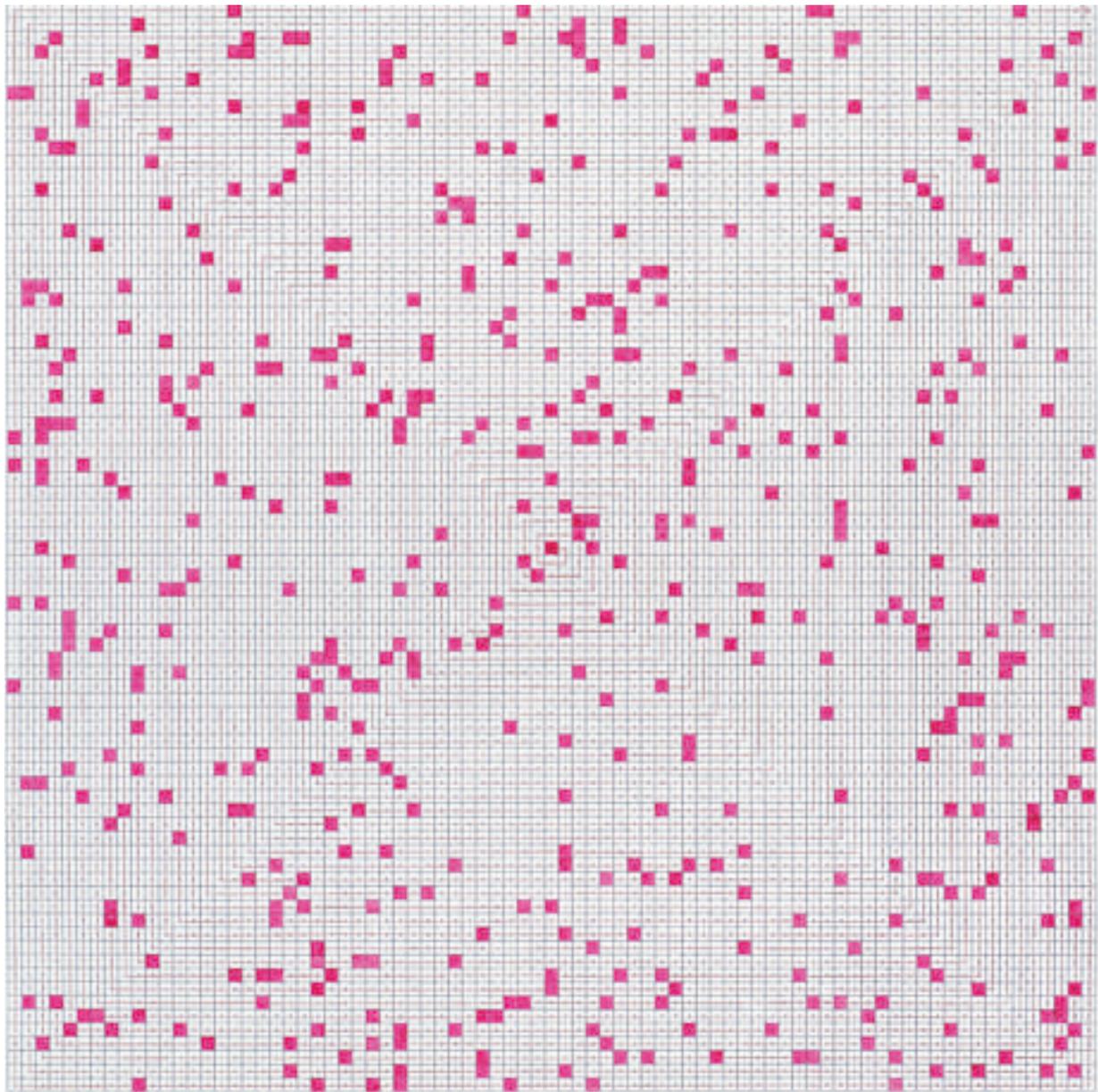


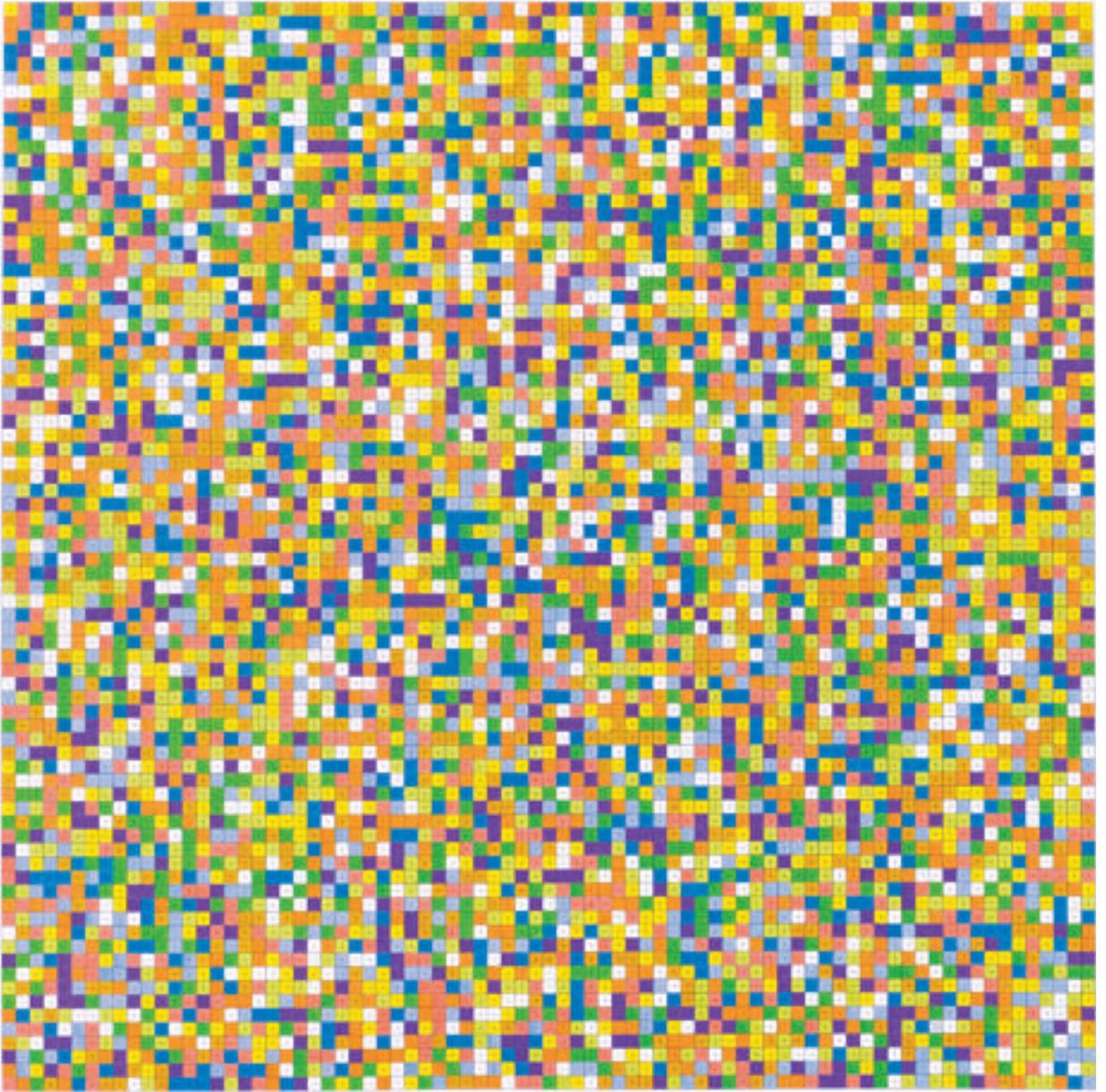


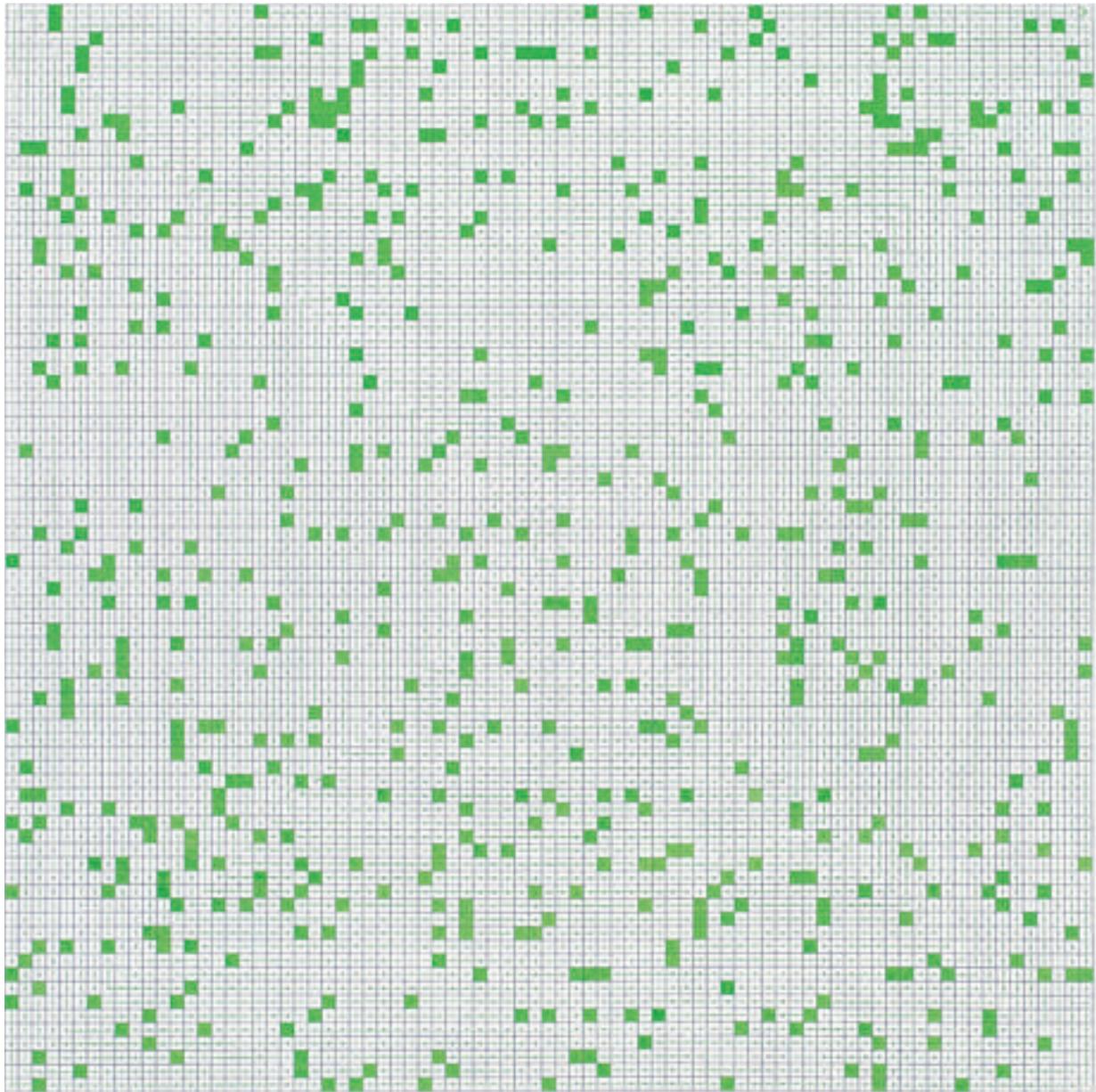




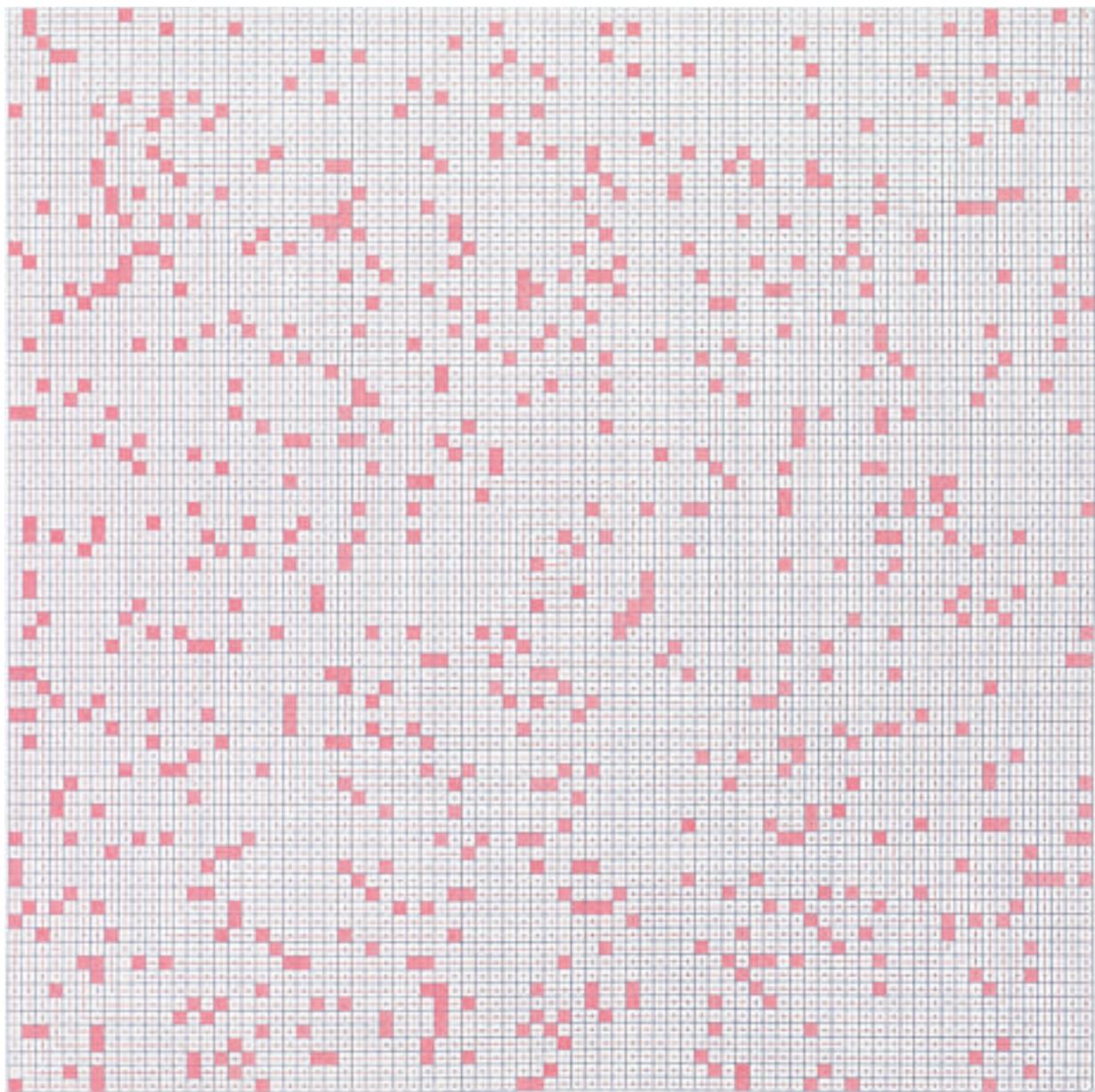


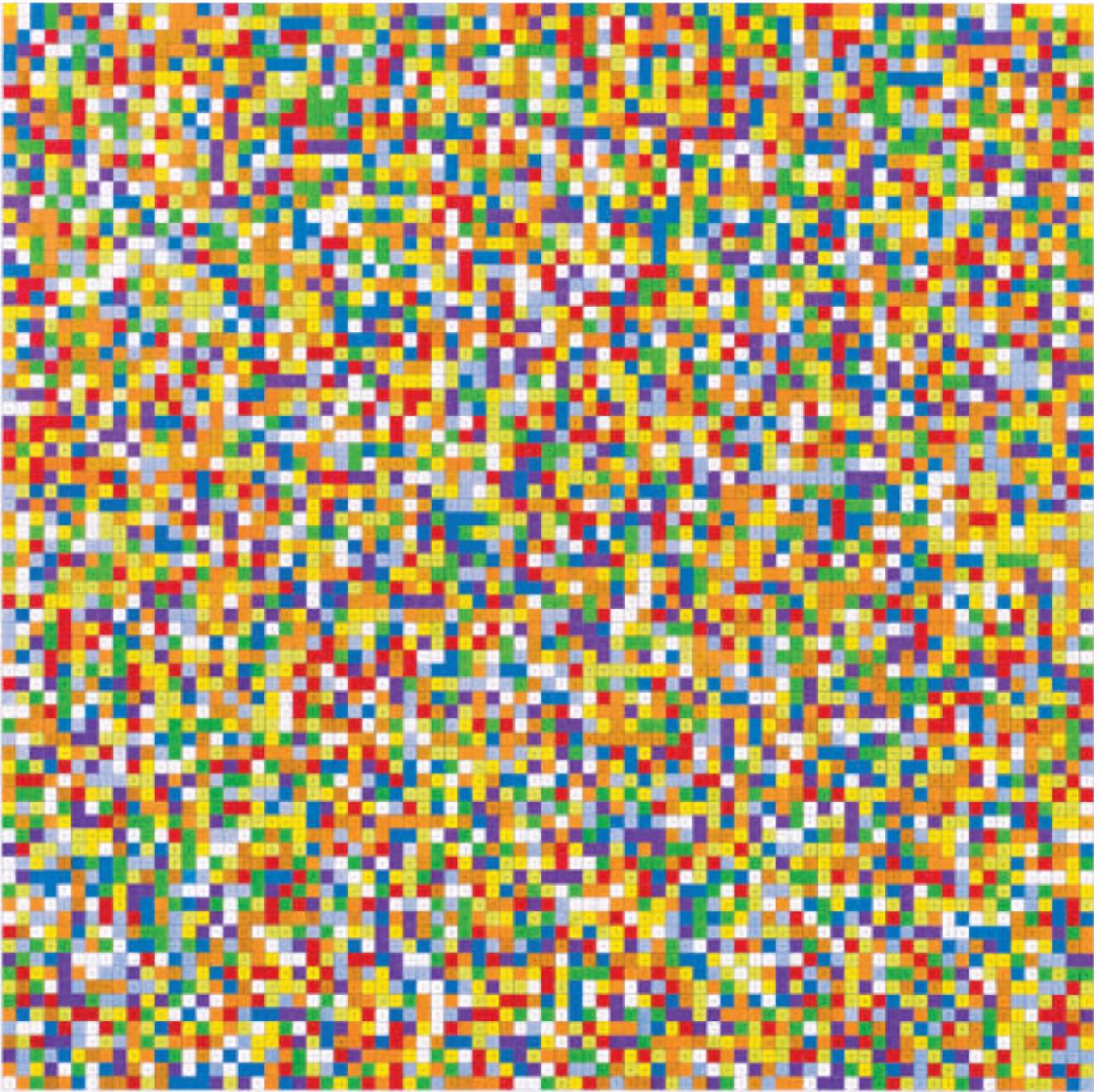


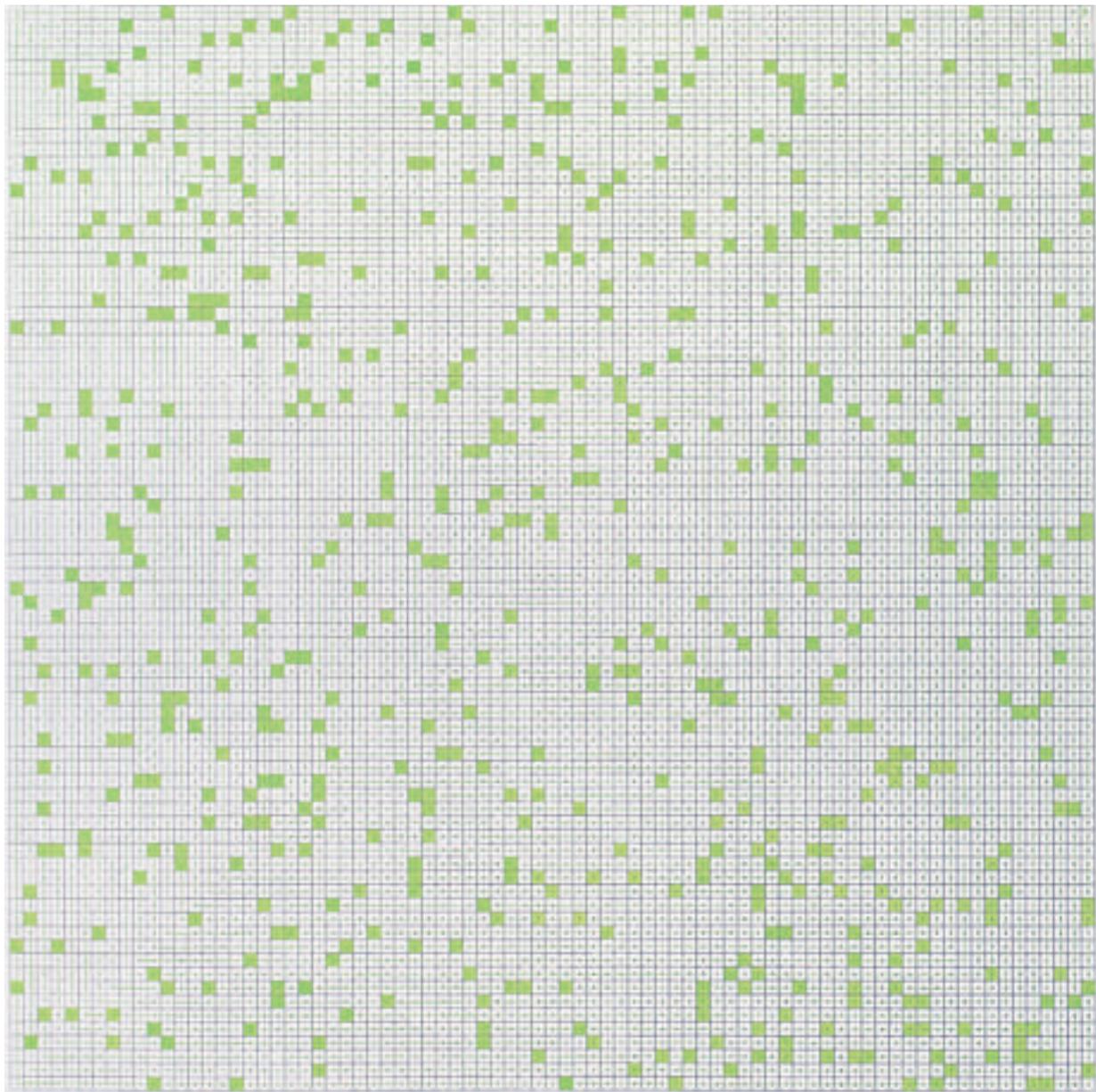




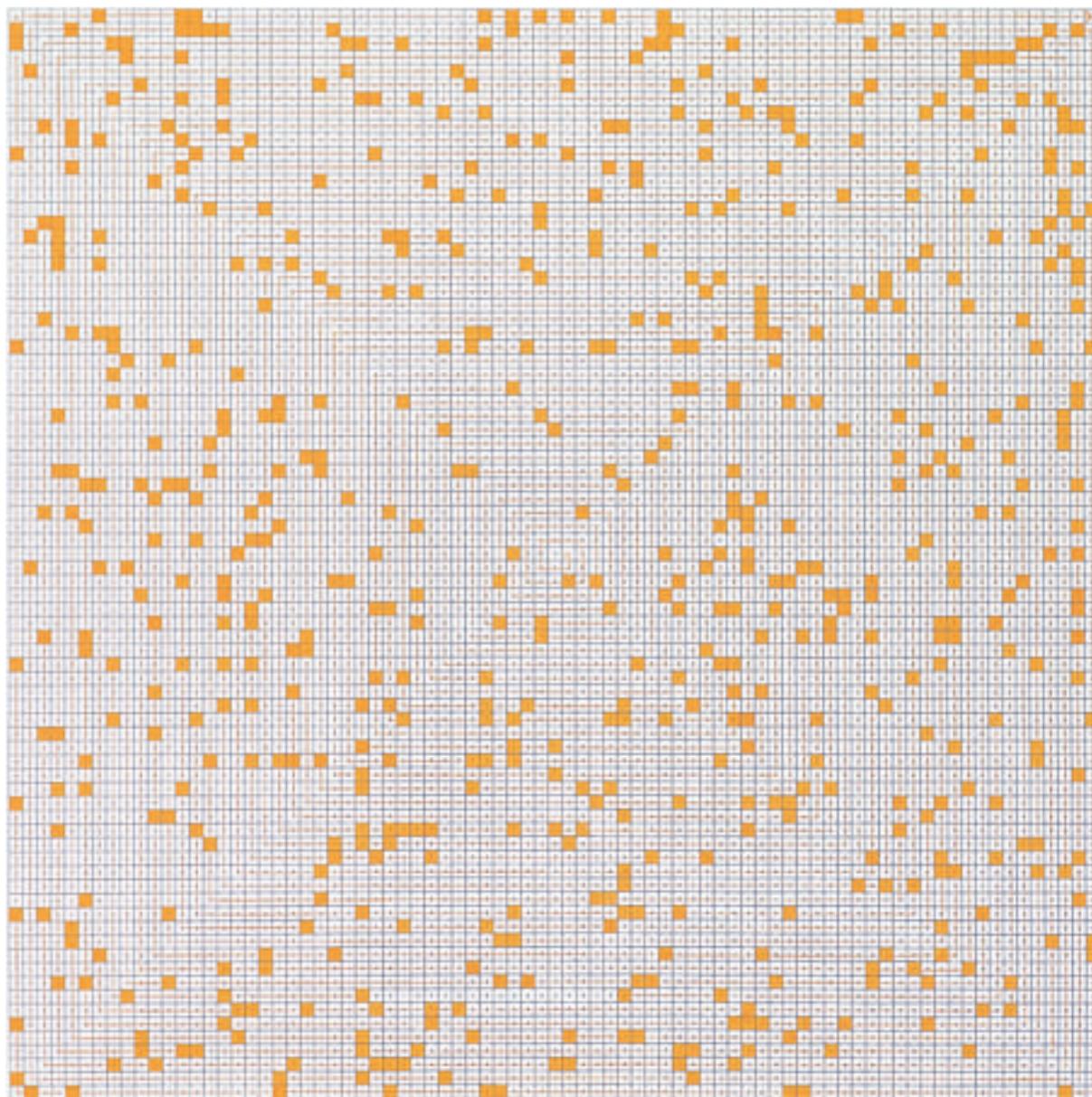


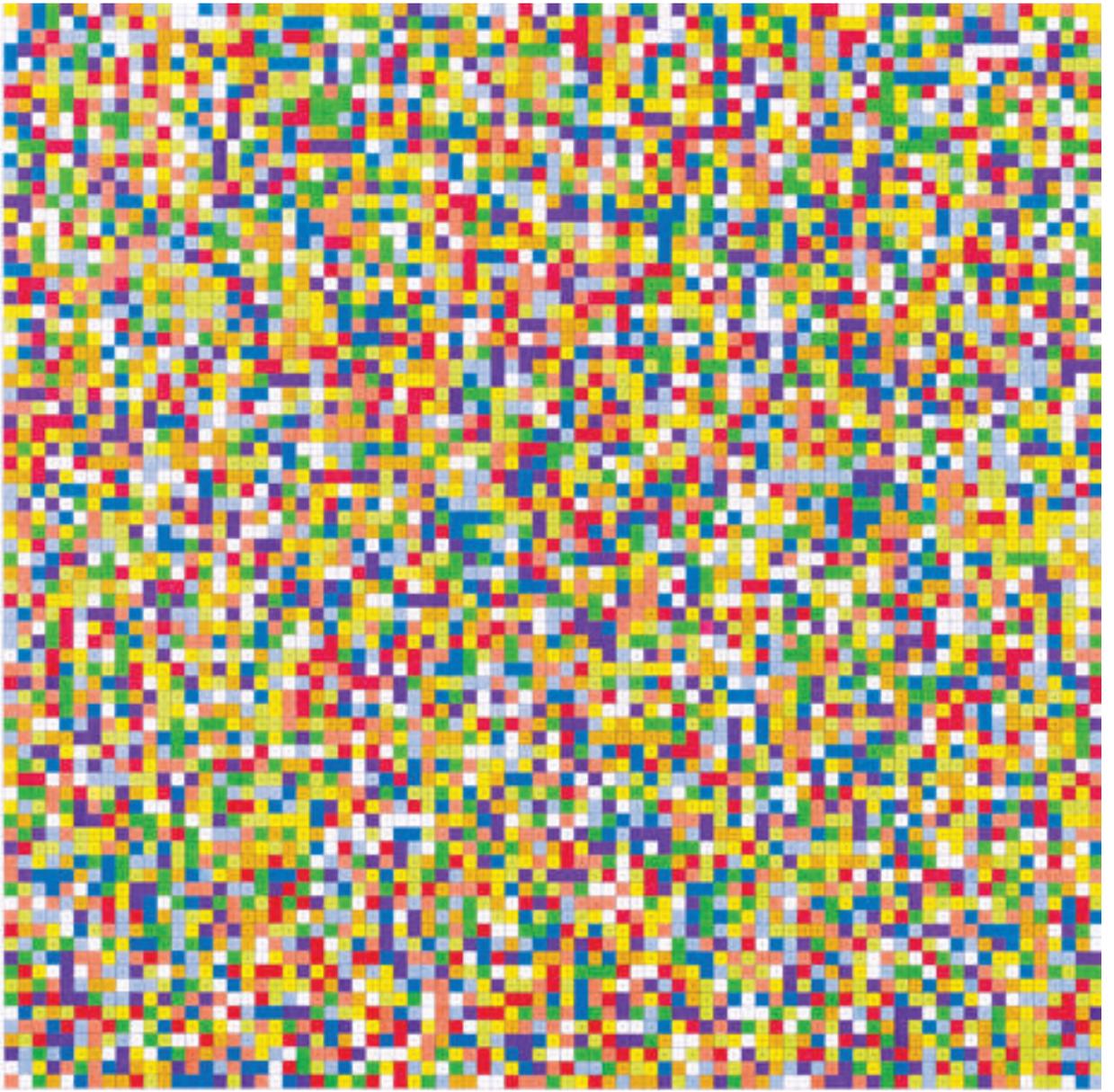


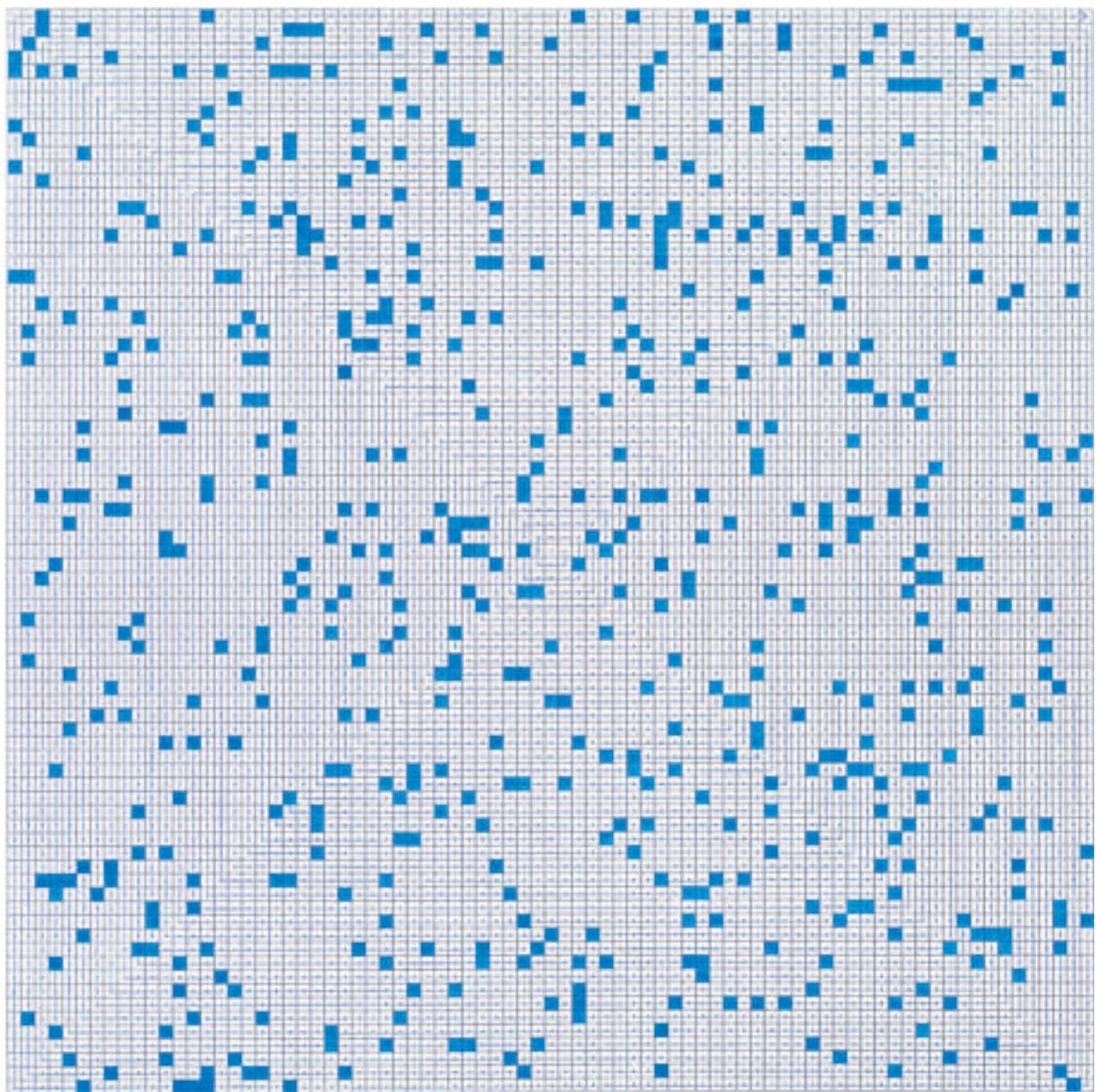


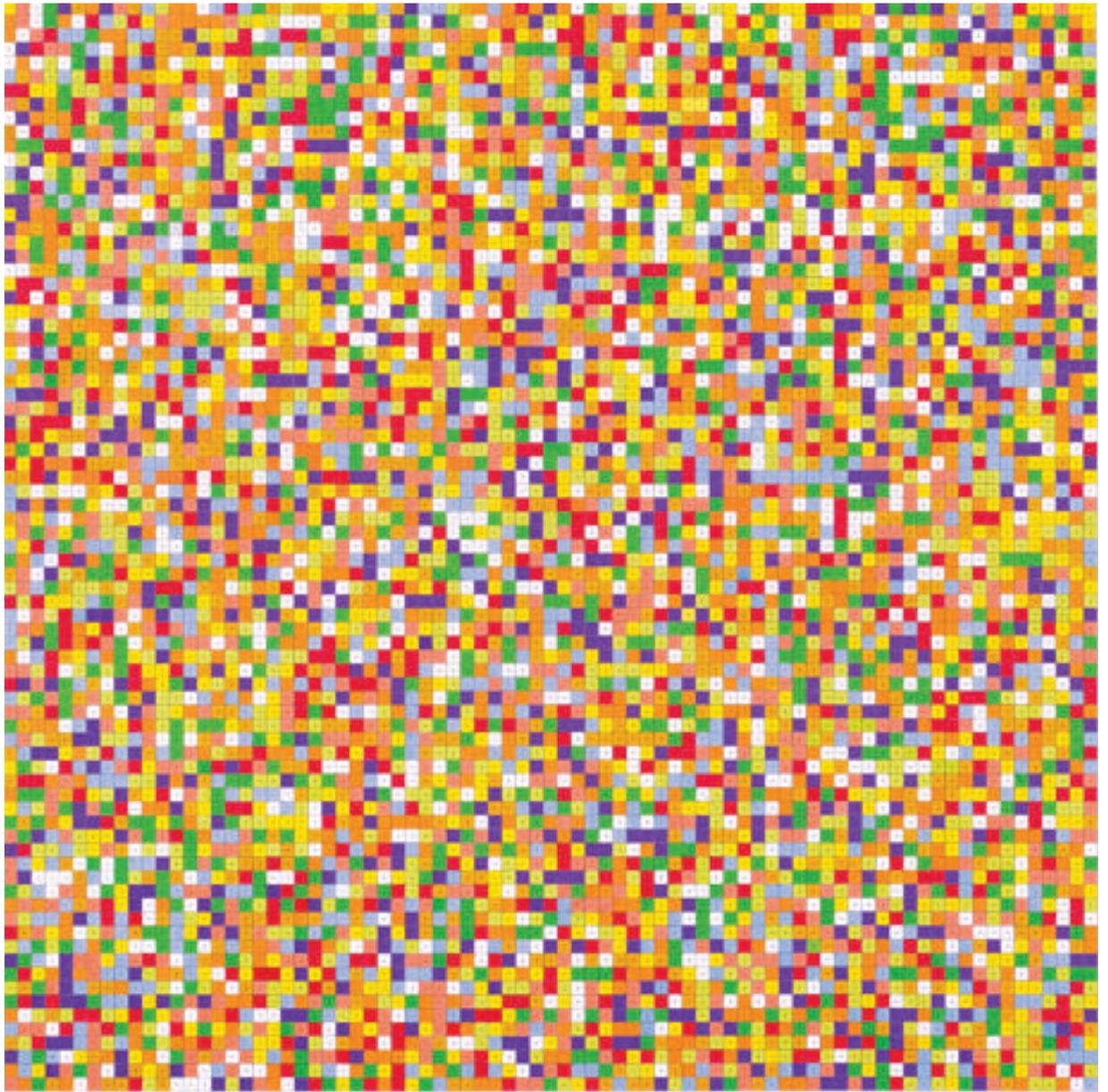


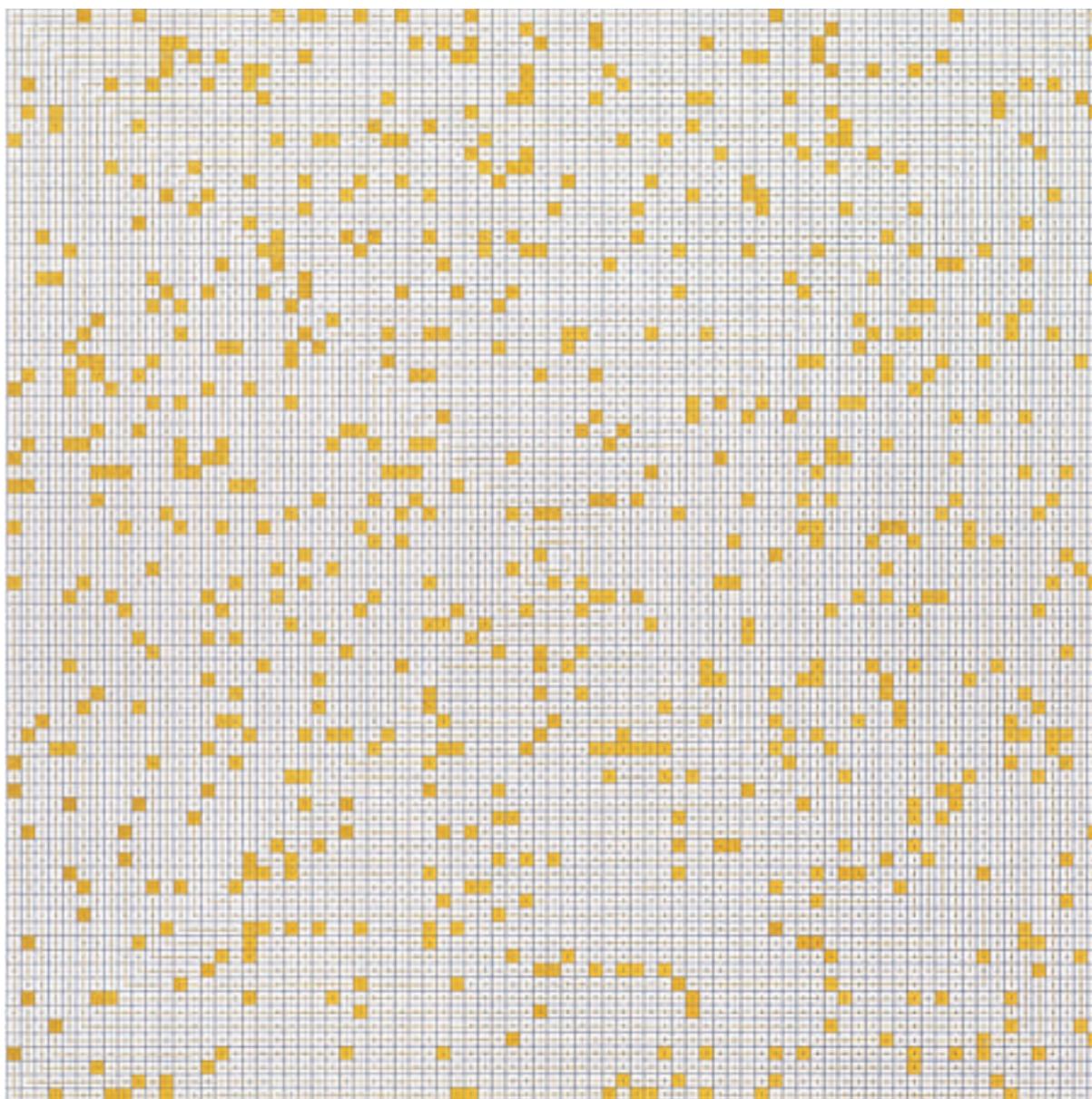
















Pi margolan seriea, 2009-2010. *Pi* marrazki seriea, 1987-2009-2010.

Serie lienzos *Pi*, 2009-2010. Serie dibujos *Pi*, 1987-2009-2010.

Los decimales de Pi, 2011. Bideoz proiektatutako informatika-programa. Artistaren adeitasunez. (Programatzailea: Javier Ruiz).

Los decimales de Pi, 2011. Programa informático proyectado en vídeo. Cortesía del la artista (Programador: Javier Ruiz).

Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt





El muro de los inmortales, 1987-2011. ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.

El muro de los inmortales, 1987-2011. Vista de la instalación en el ARTIUM, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Vitoria-Gasteiz, 2011.

Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt

ER INMORTAL
S INMORTALES

IRTEERA SALIDA EXIT





De frente
al público



De lado



De espaldas



De lado





Errepikatzea, errepikatzea eta errepikatzea.

Esther Ferrer-en lanari buruzko gogoetak

Tom Johnson

Artikulu honen izenburuan, zergatik idatzi dudan hiru bider hitz bera? Ez behintzat behin bakarrik idatziz gero ulertuko ez zenuketelako, ezta joko modukoren bat egin nahi izan dudalako ere, beste honegatik baizik: hasieratik azpimarratu nahi nuelako gutxitan izaten dela errepikapena errepikatze bat. Beti egoten da zerbait gehiago, eta, normalean, errepikapena dirudien hori ez da hala izaten. Lehenik eta behin, idatzi dudan hiru aldietatik, bakar batean ere ez dauka itxura bera hitzak. Lehenbiziko «errepikatzea» maiuskulaz idatzita dago, eta koma du ondoren; bigarrena, berriz, minuskulaz hasten da eta «eta» du ondoren; eta, azkenik, gramatikaren konbentzioei horrelaxe jarraiki, bakarrik ageri da hirugarrena. Esanahia ere, beraz, desberdina du bakoitzak. Artikuluak gai horrekin duela lotura jakinarazten digu lehenbiziko «errepikatzeak»; gaiari berriro ekiten diodala erakusten du bigarrenak; azkenik, ideia bat, hitz bat transmititzen ez ezik hura frogatzen ere saiatzen ari dela egilea erakusten du hirugarrenak.

Aspaldi ikasi nuen errepikapena kontzeptu faltsua dela, eta, gainera, ezinezkoa. 1969an hasi ziren musika errepikakorraz hitz egiten New Yorken, eta nire irakasleak (Morton Feldman-ek) esan zidan Sören Kierkegaardek ehun bat urte lehenago idatzitako saiakera labur bat («Errepikapena») irakurtzeko. Oso gomendio ona izan zen hura konposizioa ikasten ari zen ikasle serio batentzat, eta maiz oroitzen naiz Kierkegaardek zioenaz.



Especulaciones en V, Fem10, Girona, 2010.

Especulaciones en V, Fem10, Gerona, 2010. Argazkiak/Fotos: Rita Rodríguez

P. 130-131

Performance a diferentes alturas, Performance Saga-Arsenic, Centre d'Art Scénique Contemporain, Lausanne, Suitza, 2009.

Performance a diferentes alturas, Performance Saga-Arsenic, Centre d'Art Scénique Contemporain, Lausanne, Suiza, 2009. Argazkia/Foto: Saga Performance

Repetición, repetición y repetición.

Reflexiones sobre el trabajo de Esther Ferrer

Tom Johnson

¿Por qué repetir tres veces la misma palabra en el título de este artículo? No es porque piense que no la entenderían si sólo la escribo una vez. Tampoco es porque esté haciendo algún tipo de juego. No, es porque quería enfatizar desde el comienzo que la repetición rara vez es una repetición. Siempre hay algo más y, normalmente, lo que parece ser una repetición no lo es. Para empezar, la apariencia no es la misma en ninguna de las tres veces que he citado la palabra. La primera “repetición” empieza con mayúscula y va seguida de una coma, la segunda empieza con minúscula y le sigue una “y”, siguiendo de este modo las convenciones gramaticales y, la tercera vez, la palabra aparece sola. El significado es por lo tanto diferente también. La primera “repetición” nos hace saber que el artículo tiene que ver con este tema, con la segunda se aprecia mi insistencia en ello y, con la tercera, uno se da cuenta de que no sólo se está transmitiendo una idea, una palabra, sino que también se intenta demostrar.

Aprendí hace mucho tiempo que la repetición es un concepto falso, y de hecho, no es realmente posible. En 1969, cuando en Nueva York se empezaba a hablar de la música repetitiva, mi profesor Morton Feldman me dijo que leyera un breve ensayo escrito por Sören Kierkegaard unos cien años antes que se titulaba “Repetición”. Esta fue una muy buena recomendación para un estudiante serio de composición en aquel momento, y a menudo recuerdo lo que dice Kierkegaard. El ensayo trata sobre una representación en la ópera que el autor disfrutó especialmente. Se preguntaba si no podría repetir esta experiencia gozosa. Por ello consultó la programación para saber cuando volvían a interpretar esa ópera con los mismos cantantes, compró una entrada en la misma parte del teatro en la que estuvo la vez anterior, e intentó tener la misma experiencia que la vez pasada. Pero por supuesto, cuando la representación empezó la segunda vez, él no estaba prestando exactamente la misma atención que la primera vez, y muchos detalles eran diferentes, por lo que concluyó que este tipo de repetición no era realmente posible. Este ensayo fue muy importante para mí, por lo que volví a él años más tarde y lo leí otra vez. Por supuesto lo que



Idazleak asko gozatu zuen opera baten antzeppenari buruzkoa zen saiakera. Esperientzia atsegin hura errepikatzeko modurik izango ote zuen galdetzen zion idazleak bere buruari. Horretarako, programazioa aztertu zuen, opera hura (kantari berberekin) berriro noiz antzeztuko zen jakiteko; sarrera bat erosi zuen, aurrekoan egondako antzoki-inguru berean, eta aurrekoan izan zuen esperientzia bera izaten saiatu zen. Baina, jakina, bigarren goan antzezpena hasi zenean, idazlea ez zen aurrekoan adinako arreta jartzen ari, eta zenbait xehetasun desberdinak ziren. Horrelako errepikapenak ezinezkoak direla ondorioztatu zuen, beraz. Oso garrantzitsua izan zen niretzat saiakera hura, eta berriro irakurri nuen handik urte batzuetara. Gogoratzen nuen, noski, eta, testua berbera zen arren, bigarren irakurketan ez zen lehenbizikoa bezalakoa izan. Beharbada, errepikapen guztiak dira ilusio hutsak, giza esperientziaren ikuspegitik behintzat.

Atariko honekin ekingo diogu Esther Ferrer-en *En el marco del arte* izeneko *performance*ari. Diziplina zorrotzez jardun da artista pieza hori egiten, eta ekintza bakoitzak minutu bat irauten du, zehazki. Lehenbiziko ekintza hau da: sagar bat jartzen du bere buruaren gainean, natura hil baten gisara, ipinitako marko baten barruan, orekari eutsiz. Esertzen da, gelditu, markoaren eta sagarraren orekari eusten saiaturik, minutu bat itxaroten du, eta, ondoren, hartu sagarra eta markoa eta bere ondoan uzten ditu. Bigarren ekintza, berriz, hau da: plastikozko zaldi bat jartzen du buru gainean (orekari eutsiz) daukan marko baten barruan. Sagarrari eusteko erabilitako keinu bera darabil: esertzen da, gelditu, markoari eta plastikozko



Performance a diferentes alturas,
Performance
Saga-Arsenic,
Centre d'Art
Scénique
Contemporain,
Lausanne, Suiza,
2009.

Performance a diferentes alturas,
Performance
Saga-Arsenic,
Centre d'Art
Scénique
Contemporain,
Lausana, Suiza,
2009.

Argazkiak/Fotos:
Saga Performance

recordaba y lo que obtuve en esta segunda lectura fue bastante diferente, a pesar del hecho de que el texto era exactamente el mismo. Quizá todos los tipos de repetición son meras ilusiones, al menos en lo que respecta a la concepción de la experiencia humana.

Con esta introducción, vamos a considerar la *performance* de Esther Ferrer *En el marco del arte*. La artista es extremadamente disciplinada cuando efectúa esta pieza, y cada acción le lleva exactamente un minuto. Vamos a decir que la primera acción que realiza consiste en colocar una manzana en el interior de un marco que mantiene en equilibrio sobre su cabeza, recreando con ello una especie de naturaleza muerta. Se sienta quieta, sosteniendo cuidadosamente en equilibrio el marco y la manzana, espera hasta que pasa un minuto y, entonces, coge la manzana y el marco y los coloca a su lado. La segunda acción consiste en colocar un caballo de plástico en el interior de un marco que mantiene en equilibrio sobre su cabeza. Lo hace con el mismo gesto con que colocó la manzana, se sienta quieta, sosteniendo cuidadosamente en equilibrio el marco y el caballo de plástico, espera hasta que pasa un minuto y, entonces, coge el caballo de plástico y el marco y los coloca a su lado. La tercera acción consiste en colocar una estatuilla religiosa de una virgen en el interior de un marco que mantiene en equilibrio sobre su cabeza. Lo hace con el mismo gesto con que colocó la manzana y el caballo de plástico, se sienta quieta, sosteniendo cuidadosamente en equilibrio el marco y la estatuilla de la virgen, espera hasta que pasa un minuto y, entonces, coge la estatuilla de la virgen

zaldiari kontuz eutsiz, oreka gorde nahirik; minutu bat itxaroten du, eta, orduan, hartu plastikozko zaldia eta markoa eta bere alboan uzten ditu. Hirugarren ekintza hau da: Ama Birjina baten estatuatxo bat jartzen du buru gainean, orekari eutsiz, daukan marko baten barruan. Sagarra eta plastikozko zaldia ipini zituen keinu berarekin esertzen da, geldi, markoari eta Ama Birjinaren estatuatxoari kontuz eutsiz, oreka gordez; minutu bat igarotzen da, eta, orduan, hartzen ditu Ama Birjinaren estatuatxoa eta markoa, eta bere alboan uzten ditu. Arte erlijiosoko piezatxo bat osatzen du. Laugarren ekintza hau da: gitarratxo bat jartzen du buru gainean (orekari eutsiz) daukan marko baten barruan, eta irudi kubista moduko bat osatzen du. Sagarra, plastikozko zaldia eta Ama Birjinaren estatuatxoa jarri dituen keinu berarekin dihardu: esertzen da, geldi, markoari eta gitarratxoari kontuz (orekan) eutsiz; minutu bat itxaroten du eta, orduan, hartzen ditu gitarratxoa eta markoa eta alboan antolatuta duen arte-erakusketatxoari gehitzen dizkio. Beste hogei minutuz jardun daiteke horrela, beste hogei objektuekin gauza bera egiten, zorrotz errepikatzen, zorrotz gauza bera egiten, zorrotz denbora berean egiten. Jakina, objektuak aldatu egiten dira aldi bakoitzean; beraz, bestelako errepikapen mota berezi bat dugu hau. Hurrengo gauean *performance* bera «errepikatzen» badu, Kierkegaarden egoera berean aurkituko da ikuslea: ez ditu ikusiko eta pentsatuko lehenengo aldiko gauza berak.

Har dezagun Esther Ferrer-en beste lan bat, non beste errepikapen mota bat erabiltzen den: *Autorretrato en el tiempo*. Artistaren aurpegiaren argazkiak berdinak dira, gauza batean izan ezik: bost urteko aldea dago batetik bestera. Angelua, esposizioa, ideia, aurpegia, inprimatze-kalitatea berbera dira, baina aurpegiaren ezkerreko aldea 1989koa da, adibidez, eta eskuinekoa, berriz, 1994koa, edo 2004koa. Aldea izugarria dela pentsatuko duzue, beharbada, baina arreta handiz begiratu behar dira begiak, ezpainak, kopetako zimurrak... ezberdintasunak hautemateko. Egia esan, jendea ez da horrenbeste aldatzen. Errepikapen bat da, batik bat, irudia, baina beste nonbait ikustea oso zaila den errepikatze mota bat, Esther Ferrer-en beste lan batzuetan bezala.

Zer errepikapen mota ikusten dugu Esther Ferrer-en *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles* lanean? Demagun «a» ertzean hasten dela ekintza (lau urrats aurreraka, lau ezkerretara eta lau atzeraka); ondoren, «b» ertzerara aldatzen da (lau urrats aurreraka, lau ezkerretara eta lau atzeraka); ondoren, «c» ertzerara aldatzen da (lau urrats aurreraka, lau ezkerretara eta lau atzeraka); ondoren, «d» ertzerara aldatzen da (lau urrats aurreraka, lau ezkerretara eta lau atzeraka). Orain, «a» ertzerara itzuli da, baina oraingoan lau urrats atzeraka, lau eskuinera eta lau aurreraka egin ditu; ondoren, «b» ertzerara aldatu da eta lau urrats atzeraka, lau eskuinera eta lau aurreraka egin ditu; ondoren, «c» ertzerara aldatu da eta lau urrats atzeraka, lau eskuinera eta lau aurreraka egin ditu; ondoren, «d» ertzerara aldatu da eta lau urrats atzeraka,





Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en marraskia tipula-paperean eta arkatz markatzailez.

Dibujos sobre papel cebolla y rotulador de *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, 1987.

Argazkiak/Fotos: Christophe Dellière

y el marco y los coloca a su lado, creando una pequeña pieza de arte religioso. La cuarta acción consiste en colocar una guitarrilla en el interior del marco que mantiene en equilibrio sobre su cabeza, logrando una especie de imagen cubista. Lo hace con el mismo gesto con que colocó la manzana, el caballo de plástico y la estatuilla de la virgen, se sienta quieta, sosteniendo cuidadosamente en equilibrio el marco y la guitarrilla, espera hasta que pasa un minuto y, entonces, coge la guitarrilla y el marco y los añade a la pequeña exhibición de arte que ha organizado a su lado. Esto puede continuar durante veinte minutos, veinte objetos más, rigurosamente repetitiva, rigurosamente lo mismo, rigurosamente el tiempo, pero por supuesto, los objetos cambian cada vez, por lo que este es otro tipo especial de repetición. Y si ella “repite” la misma *performance* la noche siguiente, el espectador se encontrará en la misma posición que Kierkegaard. No verá ni pensará las mismas cosas que vio o pensó la primera vez.

Vamos a considerar otro trabajo de Esther Ferrer, en el que entra en juego otro tipo de repetición, el *Autorretrato en el tiempo*. Estas fotos de la cara de la artista son idénticas excepto porque se han tomado con intervalos de tiempo de cinco años de diferencia. El ángulo es el mismo, la exposición es la misma, la idea es la misma, la cara es la misma, la calidad de impresión es la misma, pero la mitad izquierda de la cara puede ser de 1989 y la derecha de 1994 o de 2004. Uno podría pensar que la diferencia será enorme, pero de hecho, uno tiene que mirar muy cuidadosamente los ojos, los labios, las líneas de la frente para ver las diferencias. En realidad, una persona no cambia tanto. La imagen es básicamente una repetición, pero como en otros trabajos de Esther Ferrer, es un tipo de repetición que rara vez se puede ver en otro lugar.

¿Qué tipo de repetición encontramos en la obra de Esther Ferrer *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*? Pongamos que empieza la acción en la esquina “a”, da cuatro pasos hacia delante, cuatro a la izquierda y cuatro hacia atrás; entonces se mueve a la esquina “b”, da cuatro pasos hacia delante, cuatro a la izquierda y cuatro hacia atrás; entonces se mueve a la esquina “c”, da cuatro pasos hacia delante, cuatro a la izquierda y cuatro hacia atrás; entonces se mueve a la esquina “d”, da cuatro pasos hacia delante, cuatro a la izquierda y cuatro hacia atrás. Ahora regresa a la esquina “a” pero esta vez da cuatro pasos hacia atrás, cuatro a la derecha y cuatro hacia delante; entonces se mueve a la esquina “b”, da cuatro pasos hacia atrás, cuatro a la derecha y cuatro hacia delante; entonces se mueve a la esquina “c”, da cuatro pasos hacia atrás, cuatro a la derecha y cuatro hacia delante; entonces se mueve a la esquina “d”, da cuatro pasos hacia atrás, cuatro a la derecha y cuatro hacia delante. Ahora debe regresar a la esquina “a”, y esta vez empieza una nueva secuencia.

Probablemente estarán un poco confundidos e impacientes cuando lean este último párrafo, pero probablemente estarían también un poco

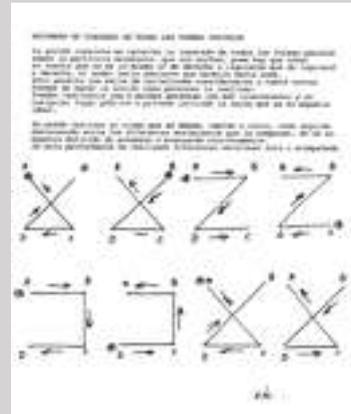
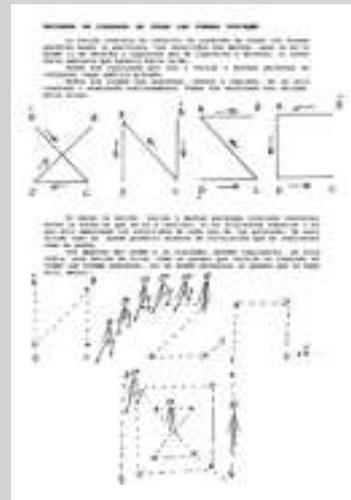


lau eskuinera eta lau aurreraka egin ditu. Orain, «a» ertzera itzuli behar du, eta, oraingoan, sekuentzia berri bati ekingo dio.

Seguru asko, nahastu samarrak eta urduri egongo zarete azken paragrafo hau irakurtzean, baina, seguruenik, halaxe egongo zinateke *performance* bat egiten bertatik bertara ikusiko bazenute ere. Ferrer bera ere apur bat nahasten da, batzuetan, inork ezin baitio etengabe eutsi horrelako sekuentzia bat egiteko behar den kontzentrazio-maila handiari. Hori dela eta, akats txikiren bat izan ohi da, noiz edo noiz. Logika zehatz horretan, denok dugu nahasbiderako joera, geure bidea galtzekoa. Hala eta guztiz ere, logika bat dagoela hautemateko gai gara. Zerbaitek, makina tiki bat balitz bezala, jarrai eta jarrai eta jarrai... daitekeela esaten digu.

Permutazio-lan bat da, batik bat, *Recorrer un cuadrado*. Jakina, permutazioak sormen eskaseko lantzat, ez-artistikotzat, mekanikotzat hartu ohi dira normalean, ez artelan batean erabiltzeko moduko gaitzat. Konposizio-irakasle askok esaten diete konpositore gazteei alde batera uzteko lan mekanikoak eta sistematikoak, «bizirik gabeak» omen direlako. Idazketa-ikastaroetako eta arte-eskoletako irakasle askok gauza bera esaten dutelakoan nago. Egin ezazu ezkerretara eta, gero, eskuinetara. Egin ezazu goraka, eta, gero, beheraka. Egin ezazu «a»n; gero, «b»n, «c»n, «d»n eta, berriro, «a»n. Gauza horiek guztiak simetrikoak dira, eta aspergarria izaten da simetria. Simetria hausteak omen dakar bizitasuna. Zenbait artistaren (Mondrian, adibidez) arte geometrikoan ere, jendeak hau nahi izaten du: «Erritmo-aldaketek pinturaren mugimenduari eta bizitasunari eustea. Pintore horiek ez dute inoiz ezer errepikatzen. Bariazioekin lan egiten dute». Noski, Mondrianen pinturarik gehienak batez ere errepikakorrek direla aitortu nahi ez dutelako diote hori.

Ulertzekoa da ikuspuntu hori, erabat nagusi baita arteen eremuan, baina, aldi berean, jendea zenbateraino den errepikapenaren beldur ere adierazten du. Seguru noizbait honelakoren bat entzun duzula: «Karratu gorriak eta zuriak margotzen badituzu, bata bestearen atzetik, edo melodia bat aurreikusteko moduan jarraitzen baduzu, errepikatzen ari zara, ez zara



Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en partitura.
Partitura de Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles.

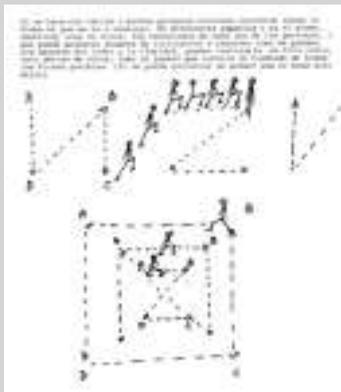


Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles, Düsseldorf, 1997.
Argazkiak/Fotos: Jorge Mederos

perdidos si la estuvieran viendo hacerlo en una *performance* en vivo. De hecho la propia Ferrer se confunde un poco en ocasiones, ya que uno no puede siempre mantener el mismo elevado nivel de concentración necesario para conseguir la rigurosidad que requiere una secuencia de este tipo, y por ello puede haber pequeños errores. Todos tendemos a la confusión, a perder nuestro camino en esta lógica precisa. Y aun con todo, todavía somos capaces de apreciar que existe una lógica. Hay algo que nos asegura, como una pequeña máquina, que se puede continuar y continuar y continuar.

Recorrer un cuadrado es fundamentalmente un trabajo de permutaciones, y por supuesto, las permutaciones se consideran normalmente poco creativas, no artísticas, mecánicas y no algo que se pueda usar en una obra de arte. Muchos profesores de composición les dicen a los jóvenes compositores que eviten lo mecánico y lo sistemático porque “carece de vida”. Yo supongo que muchos profesores en cursos de escritura y escuelas de arte dicen lo mismo. Lo haces a la izquierda y luego a la derecha. Lo haces hacia arriba y luego hacia abajo. Lo haces en “a”, luego en “b”, en “c” en “d”, y de nuevo en “a” otra vez. Estas cosas son todas simétricas, y la simetría es aburrida. La vitalidad, dicen, viene cuando uno rompe la simetría. Incluso en el arte geométrico de artistas como Mondrian, a la gente le encanta destacar que “las variaciones en el ritmo mantienen el movimiento y la vida de la pintura. Estos pintores nunca repiten. Trabajan con las variaciones”. Por supuesto dicen esto porque no quieren reconocer que la mayoría de las pinturas de Mondrian son esencialmente repetitivas.

Uno puede entender este punto de vista, dado que es el que prevalece por completo en el mundo de las artes, pero también es el que indica el grado en el que la gente teme a la repetición. Seguro que han oído a alguien decir: “Si pintas cuadrados de color rojo y blanco uno detrás de otro, o continúas una melodía de un modo predecible, simplemente estás repitiendo, no eres un artista”. Desde luego la gente que habla de este modo puede que probablemente nunca disfrute plenamente de una *performance* como *Las cosas*.



Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en partitura.
Partitura de Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles.

artista». Noski, horrela mintzo direnek ez dute –seguru asko– inoiz gozatuko bete-betean *Las cosas performanceaz* edo antzekoren batez.

Errepikapenari buruzko beste obra mota bat da *Pi*, baina, jakina, ez da, egiazki, Esther Ferrer-en bete edozein lan baino errepikakorragoa. Hemen, prozesua errepikatzen da. Urrats bakoitza kalkulu logiko bat da, eta ondorio batera eramaten du. Digituz digitu egiten da aurrera, matematikaren arauetara jarraiki, gero eta urrunago, alegiazko helburu baterantz, non, kalkulu kopuru infinitu baten ondoren, diametroaren eta zirkunferentziaren arteko proportzio zehatza argituko den, azkenean. Hemen, aurrerapena ezin da aurreikusi, *En el marco del arte* lanean ez bezala. Hamar digituek aukera bera dute, berez: denbora eta espazio kantitate bera dute guztiek, eta garrantzi maila bera dute denek, pi deritzogun zenbakia, pixkanaka, zehazten dugun bitartean. Esan dezagun, bide batez, zenbaki irrazionala dela, zenbaki transzendentala, matematikari dagokionez ez ezik, bere izaeraren deskribapen gehienei dagokienez ere.

Pi-ren digituak –milaka– aztertzen eta pantailan banan-banan agertzen ikusten ditugun bitartean, infinituari buruz mintzo diren ahots batzuen grabazioak entzuten dira. Esther Ferrer-ek hainbat hilabetez galdetu die bere ezagun guztiei infinituari buruz pentsatzen dutena grabatzea axola zaien. Bada erakusketan errepikatzen ez den gauza bat: grabazio horiek. Izan ere, mundu



Especulaciones en V, Space Wizya, Paris, 1996.

Especulaciones en V, Space Wizya, Paris, 1996.
Argazkiak/Fotos: André Szafran

Esther Ferrer eta Juan Hidalgo.
Especulaciones en V, La Bastilleko
Antzokia, Paris, 1984.

Esther Ferrer y Juan Hidalgo.
Especulaciones en V, Teatro de la
Bastille, Paris, 1984.

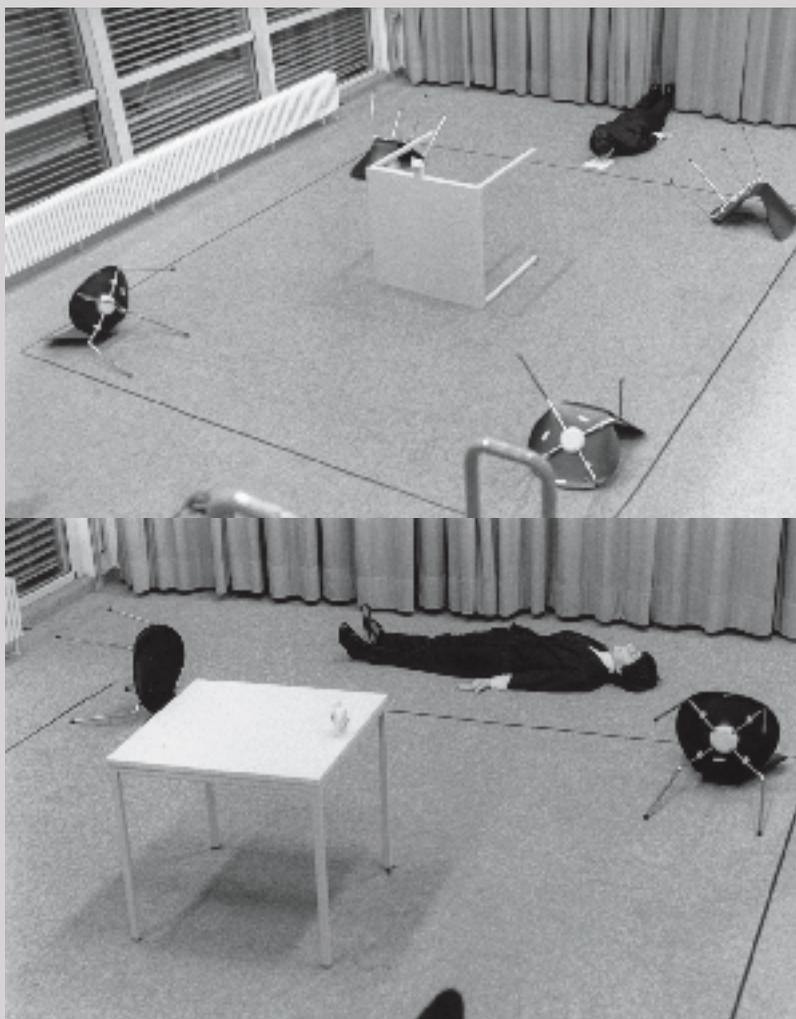
Argazkiak/Fotos: Matilde Ferrer





Permutaciones, Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado seriea, 1989.

Permutaciones, serie Objeto contextualizado/Objeto descontextualizado, 1989.



Canon para 4 sillas, una mesa y un ventilador, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, 1996.
Argazkiak/Fotos: Wolfgang Täger

guztiak desberdina du ahotsa, baita infinituari buruzko ikuspegia ere. Batzuetan, gainera, hizkuntza batean baino gehiagotan hitz egiten dute, eta ahots mota oso desberdinez. Hala eta guztiz ere, paradoxikoki, denak errepikatzen direla ematen du, funtsean denek gauza berak esaten baitituzte. Denak mintzo dira infinituari buruz, baina esan daitekeen gauzen kopurua finitua da. Batzuk handitasunaren infinituaz mintzo dira; beste batzuk, txikitasunaren infinituaz; halako, denboraren eta espazioaren infinituaz, eta jakina, ametsetan edo haurtzaroko esperientzietan agertzen diren infinituaren irudiez... Baina, beti, saihestezina da errepikapena, benetako errepikapenik ez dagoela esana dugun arren.

Tom Johnson Bachelor of Arts eta Master of Music da Yale Unibertsitatean egin zituen ikasketak. New Yorken 15 urtez egon ondoren, Parisera jo zuen, eta han bizi da 1983az geroztik. Morton Feldmanen jarraitzailea izan zen, eta konpositore minimalistatzat daukate, forma xumeak, eskala mugatuak eta, oro har, material gutxi erabili ohi baitu. Alabaina, beste minimalista batzuek baino ikuspegi logikoagoa erabili ohi du, eta, maiz, aurrekusteko moduko formulez, permutazioez eta sekuentziez baliatzen da. Hauek ditu lan ezagunenak: *Ópera de las Cuatro Notas* (1972), *Riemannoper* (1988), *Las Vacas de Narayana* (1989), eta *Bonhoeffer Oratorio* (1988-1992). Irratirako lanik ere egin du, eta zenbait artikulua eta argitalpen argitaratua da. Victoires de la musique 2001 sari nazionala eman zioten Tom Johnsoni *Kientzy Loops* lanagatik, eta *Música silenciosa* erakusketaren komisarioa izan zen Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, (2001).



Instalación con sillas-en ikuspegia Galerie J. et J. Donguy-n, París, 1996.

Vista de Instalación con sillas en la Galerie J. et J. Donguy, París, 1996.

Tom Johnson es Bachelor of Arts y Master of Music por la Universidad de Yale. Tras 15 años en Nueva York, se trasladó a París, donde reside desde 1983. Fue discípulo de Morton Feldman y es considerado un compositor minimalista debido a que trabaja con formas simples, escalas limitadas y de manera general, con material reducido. Sin embargo, sigue un enfoque más lógico que otros minimalistas, usando a menudo fórmulas, permutaciones y secuencias predecibles. Sus obras más conocidas son la *Ópera de las Cuatro Notas* (1972), *Riemannoper* (1988), *Las Vacas de Narayana* (1989), y el *Bonhoeffer Oratorio* (1988-1992). También ha compuesto obras radiofónicas y es autor de diversos artículos y publicaciones. Tom Johnson recibió el premio nacional Victoires de la musique 2001 por su obra *Kientzy Loops* y fue el curador de la exposición *Música silenciosa* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, (2001).



Canon para 30 sillas instalazioaren ikuspegia, Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Vista de la instalación Canon para 30 sillas, Casa de Cultura de Santa Cruz de Tenerife, 1990.

Pi es otro tipo de obra sobre la repetición, pero por supuesto, no es realmente más repetitivo que cualquier otro de los trabajos de Esther Ferrer. Aquí es el proceso el que se repite. Cada paso es un cálculo lógico que lleva a una conclusión. Uno avanza dígito a dígito, siguiendo las reglas matemáticas que nos llevan cada vez más y más lejos hacia un objetivo imaginario donde, después de un número infinito de cálculos, la proporción exacta entre el diámetro y la circunferencia terminará finalmente por ser desvelada. Aquí el progreso no es predecible como sucedía en *En el marco del arte*. Los diez dígitos tienen en principio la misma probabilidad, todos llevan la misma cantidad de tiempo y espacio, todos tienen exactamente el mismo grado de importancia mientras que, gradualmente, definimos el número conocido como pi. Es, por cierto, un número irracional, un número trascendental y esto, no sólo es así en términos técnicos matemáticos, sino en buena parte de las descripciones de su naturaleza.

A la vez que consideramos los miles de dígitos de pi, y los vemos aparecer en la pantalla uno por uno, oímos grabaciones de voces hablando sobre el infinito. Durante varios meses Esther Ferrer ha preguntado a toda la gente que conoce si les gustaría grabar lo que el infinito significa para ellos. Si hay algo en la exposición que no se repite son estas grabaciones, porque todo el mundo tiene una voz diferente y un modo distinto de pensar sobre el infinito, y a veces incluso hablan en varios idiomas y con tipos de voces muy diferentes entre sí. Y sin embargo, y paradójicamente, aquí uno tiene el presentimiento de que todos se están repitiendo, ya que todos dicen básicamente las mismas cosas. Todos hablan del infinito, pero hay un número finito de cosas que se pueden decir. Unos hablan de lo infinitamente grande, de lo infinitamente pequeño, de la infinidad del tiempo y el espacio y, por supuesto, de las imágenes del infinito que aparecen en sus sueños o en sus experiencias de infancia, pero la repetición siempre es inevitable, a pesar de nuestra observación de que la verdadera repetición es imposible.



Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en irudiak, 1987. ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Figuras de Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles, 1987. Vista de la instalación en el espacio en ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt

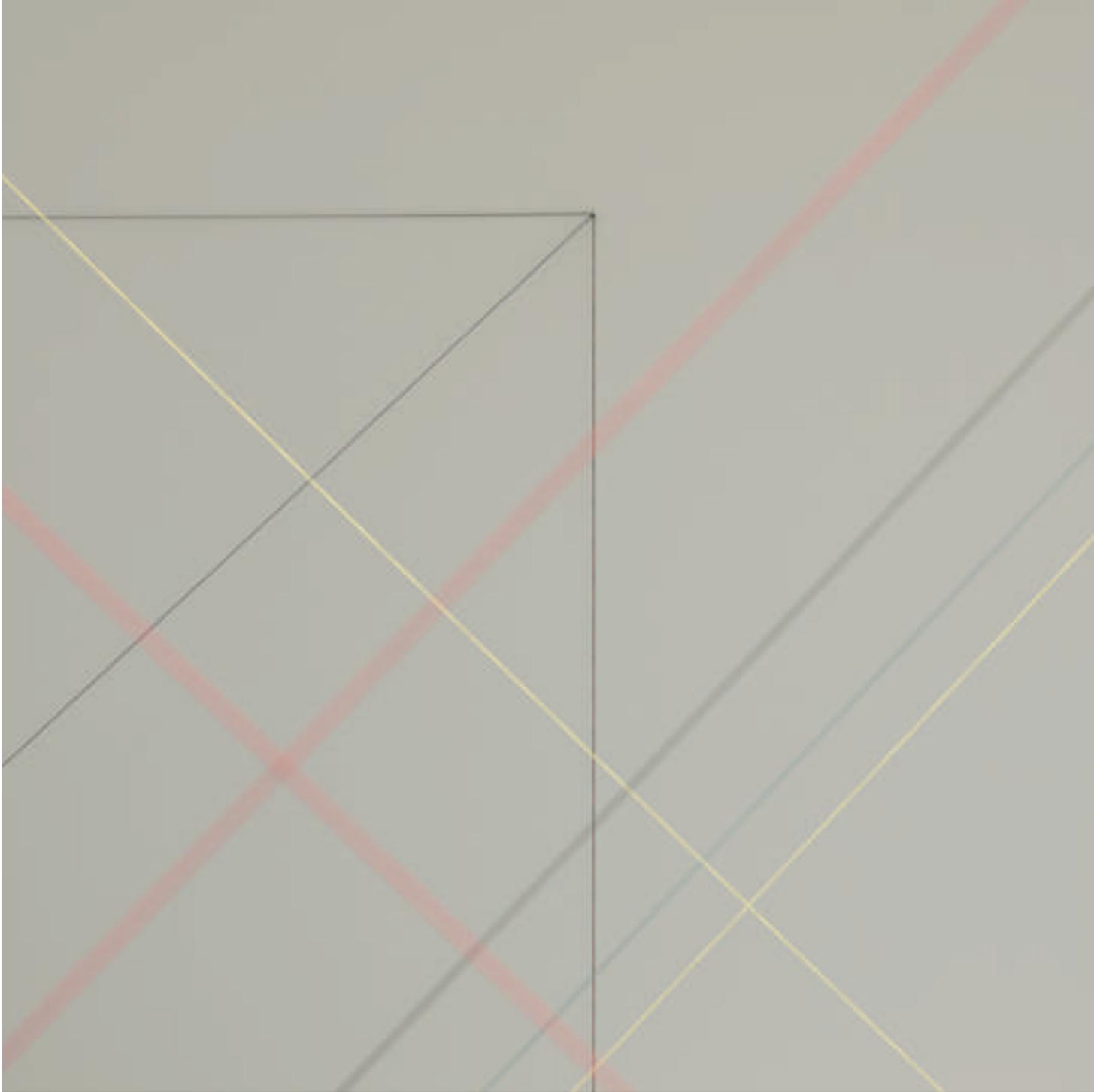




CC

A

B



Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en irudiak, 1987. ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Figuras de *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, 1987. Vista de la instalación en el espacio en ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt



Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles-en irudiak, 1987. ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Figuras de *Recorrer un cuadrado de todas las formas posibles*, 1987. Vista de la instalación en el espacio en ARTIUM, Vitoria-Gasteiz, 2011.
Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt





colocados sobre una
de 10 cm. de anchura
que va bajando del





Artearen historia bat hiru ekitalditan

Alberto Sánchez Balmisa

Artelanez zergatik behar dute «lauki» bat halakotzat jotzeko? Nola azal daiteke artearen historiak eta filosofiak egienez irudikapenaren muga adierazten duen «zer» hau hain paradigmaticoki ahaztu izana? Egin ahal izango ote litzateke sortzearen beste kontakizun bat tradizioz arrazoibideak alde bat utzi dituen elementu horien analisi xehea eginez?

Batzuek, hasieratik bertatik, nire aurka esango dute arte garaikidearen zati handi batek ez daukala laukirik eta, nola edo hala, arrazoia dute. Are esan ahal izango litzateke xx. mendearen bigarren erdiko eta xxi.aren hasierako artearen historiaren zati handi bat elementu hori ukatzearen, kritikatzearren edota suntsitzearen bidez eraiki dela, hain zuzen. Hala ere, eta bere *presentzia* fisikoa eta materiala alde bat utzirik, hau da, zer ukigai den aldetik duen izatea alde bat utzirik, Jacques Derridak aspaldi esan zuen bezala artelana halakotzat jo dadin eragiten duen era bateko edo besteko esparru (erakunde, baldintza edo arrazoibide) batek zehazturik egoten da.¹ Esparru hori *artearen esparrua* da, eta testu honetan horren inguruan –eta barruan– ibiliko gara, Esther Ferrer-en gauzaki, instalazio eta *performances* eskutik.

1. ekitaldia. Lauki bat lauki bat da, lauki bat da

Laukiaren historiak begiradaren egokitzearekin batera egin du aurrera. Batera eta, Derridarekin jarraituz, arteari buruzko idazkera lan osagarria dela esan genezake eta, hortaz, sortzeari buruzko edozein mintzaldi muga, inguru edo ertz batetik baizik ezingo dela igorri, artearen «funtsezko» gaietan sartzea inoiz lortu gabe.² Premisa horiekin, eta ustezko Artearen Historia Handiari bagengozkio, ondorioztatu ahal izango litzateke artearen hasierahasieratik laukia –artistak ikusleari zabaltzen dion leihoa–, gure begirada irudikatutako eszenara, irudira, Mendebaldean Arte esaten diogun ustezko fikzio horretara zuzentzeko egiune gisa erabili izan dela.

Jacques Aumontek ongi dioen eran, laukia ikusizko piramide berezi baten gauzatzea besterik ez da, eta haren jarduerak, haren ahalezko mugikortasunak irudiaren laukiratzea erabakitzen du.³ Dena dela, zer gertatuko

1. Shaw, Philip. *The Sublime*, Routledge, Oxon, 2006, 117. or. eta jar. Kanten *ergon* eta *parergon* kategoriez Derridak egin duen berrikustea aztertzen du egileak, filosofiaren historiak arte-objektuaren eduki eta edukiontzia gisa, zerizan eta apaingarri gisa hartu dituenak. Bi kontzeptu horien irulketa derridarra sakonago ezagutzeko ikus: Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*. Paidós, Bartzelona, 2001.

2. Derrida, Jacques. *Ibid.*

3. Aumont, Jacques. *La imagen*, Paidós, Bartzelona, 1992, 161. or. eta jar.

Una historia del arte en tres actos

Alberto Sánchez Balmisa

¿Por qué las obras de arte requieren de un “marco” para ser consideradas como tales? ¿Cómo explicar el olvido paradigmático de la historia del arte y la filosofía hacia este objeto que, de forma convencional, señala el límite de la representación? ¿Se podría esbozar, acaso, otro relato de la creación mediante un análisis pormenorizado de estos elementos tradicionalmente marginados por el discurso?

Algunos, ya de partida, argumentarán en mi contra que una gran parte del arte contemporáneo carece de marcos, y en cierto modo, están en lo cierto. Se podría decir, incluso, que una gran parte de la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX y de comienzos del siglo XXI se ha construido, precisamente, mediante la negación, la crítica o la anulación de dicho elemento. No obstante, y más allá de su *presencia* física y material, esto es, más allá de su existencia en tanto circunstancia tangible, la obra de arte, como ya señaló Jacques Derrida, siempre se encuentra determinada por algún tipo de marco (institucional, circunstancial o discursivo) que le hace ser considerada como tal¹. Dicho marco es *el marco del arte*, y en este texto deambularemos alrededor –y dentro– de él de la mano de una serie de piezas objetuales, instalaciones y *performances* de Esther Ferrer.

Acto 1. Un marco es un marco es un marco

La historia del marco transcurre paralela a la del acomodamiento de la mirada. De forma paralela, y siguiendo con Derrida, podríamos decir que la escritura sobre arte es una tarea suplementaria, y por ende, que cualquier disertación acerca de la creación sólo logrará ser emitida desde un límite, contorno o borde, sin conseguir adentrarse nunca en las cuestiones “fundamentales” del arte². Con estas premisas, y si nos atuviéramos a la supuesta Gran Historia del Arte, esa que siempre se escribe con mayúsculas, se podría concluir que, desde los orígenes del arte, el marco, en tanto ventana abierta al espectador por el artista, fue empleado como una convención destinada a administrar nuestra mirada hacia la escena representada, hacia la imagen, esa supuesta ficción que en Occidente denominamos Arte.

1. Shaw, Philip. *The Sublime*, Routledge, Oxon, 2006, pp. 117 y ss. El autor analiza la revisión de Derrida de las categorías kantianas de *ergon* y *parergon*, tradicionalmente asumidas por la historia de la filosofía como contenido y contenedor, como esencia y ornato del objeto artístico, respectivamente. Para un análisis en mayor profundidad del giro derridiano otorgado a ambos conceptos, ver: Derrida, Jacques. *La verdad en pintura*, Paidós, Barcelona, 2001.

2. Derrida, Jacques. *Ibid.*

ote litzateke irudiaren ohiko irudikapenaren ordeztu «lauki-objektua» konposizioaren elementu garrantzitsu gisa erabiliko lukeen artearen intrahistoriaren islada aurkituko bagenu? Bestela esanda, zer gertatuko ote litzateke *parergon* delakoak duen *ergon* alderdia ikusgai egingo bagenu, hau da, laukiak artelanaren eraketan duen izaera *integral, osatzaile eta beharrezkoa*⁴ ikusgai egingo bagenu?

Hori da *En el marco del arte* serieko objektuzko lanetan gertatzen dena, Esther Ferrer-en beste lan askotan bezala, ikuslea izaera autoerreferentzial nabarmena duen lurralde batean aurkitzen baita. Horrela, serieari izena ematen dion formula tautologikoari, artistak, okasioaren arabera, eszena bakoitzaren aldia eta tokia zehazten dituen osagarri adberbial bat eransten dio preposizio-sintagma baten eran (*del arte moderno, del arte postmoderno, del arte cinético, del arte falocrático...*). Zailtasuna, hala ere, ustezko leiho horri begiratzean sorzen da, izan ere, ohiko irudikapenaren ordeztu, behin eta berriz errepikatzen diren laukiak edota «laukiratutako» gauzaki eta euskarri soilak besterik ez ditugu aurkituko, metaforikoki jokatuz artearen historiaren une zehatz bat zinismoz aipatzen dutenak. Horrela gertatzen da, esate baterako, *En el marco del arte del metal* (2008-2009) erakusketaren bertsio batzuetan eta besteetan: metalezko txirbil amalgama bat laukitik kanpora ateratzen baita edukiontzia gaindituz, edota *En el marco del arte mural* (2005-2009) eta *Tríptico* (2005-2011) erakusketan, non hormaren gainean zuzenean landuriko igeltsuaren bidez hiru laukik laukituriko beste hainbeste plano eratzen baitira.

Horrela bada, parodia, edota hobeto esanda, Artearen Historia Handiaren une eta mugimendu garrantzitsuenen eraiste ironikoa bihurtzen da lan horien erabateko protagonista. Izan ere, horren guztiaren helburua, artearen kategoriak barrurantz egoztearen eta ondoren proiektatzearen islada ikusleari itzultzea da. Nola edo hala, ironiara itzultzea izango litzateke, kontzeptu hau Kierkegaard-ek ulertu zuen eran,⁵ hau da, askatasun ezkor gisa: gure egunerokotasuna menderatzen duen elkartruke sinboliko eta ko-



En el marco del arte, Colonia, 1997.

En el marco del arte, Colonia, 1997.
Argazkia/Foto: F. Pellini

4. Silverman, Hugh J. *Derrida and Deconstruction*, Routledge, New York-Londres, 1989, 61. or.

5. Kierkegaard, Soren. *Temor y temblor*, Altaya, Bartzelona, 1997, 3. or.



En el marco del arte-ren partitura.

Partitura de *En el marco del arte*.

Como bien ha expresado Jacques Aumont, el marco no es otra cosa que la materialización de una pirámide visual particular, y su actividad, su movilidad potencial, determina el encuadre de la imagen³. Ahora bien, ¿qué ocurriría si, en lugar de la acostumbrada representación, de la imagen, lo que encontrásemos fuera un reflejo de la propia intrahistoria del arte que emplease al propio “objeto-marco” como un elemento clave de la composición? En otras palabras, ¿qué pasaría si hiciéramos visible lo que el *parergon* tiene de *ergon*, a saber, la condición *integral, constitutiva y necesaria*⁴ del marco en la construcción de la obra de arte?

Esto es lo que ocurre en las obras objetuales de la serie *En el marco del arte*, en las que al igual que en muchas otras piezas de Esther Ferrer, el espectador se sitúa en un territorio de marcado carácter autorreferencial. De este modo, a la fórmula tautológica que da título a la serie, la artista añade, dependiendo de la ocasión, un complemento circunstancial en forma de sintagma preposicional que determina el tiempo y el lugar de cada escena (*del arte moderno, del arte postmoderno, del arte falocrático...*). La dificultad, sin embargo, sobreviene a la hora de contemplar la supuesta ventana, en la cual, en lugar de encontrar la acostumbrada representación, lo que hallaremos son marcos que se repiten o simples objetos y soportes “enmarcados” que, actuando de forma metafórica, aluden con cinismo a un momento concreto de la historia del arte. Tal es el caso de las diferentes versiones de *En el marco del arte del metal* (2008-2009), donde una amalgama de virtudes metálicas se proyectan más allá del marco desbordando su carácter de contenedor, o de *En el marco del arte mural* (2005-2009) y *Tríptico* (2005-2011) donde el yeso trabajado directamente sobre la pared configura tres planos recuadrados por otros tantos marcos.

Bajo este orden de cosas, la parodia, o mejor aún, el desmontaje irónico de los momentos y los movimientos más determinantes –y determinados– de la Gran Historia del Arte se convierten en los protagonistas absolutos de estos trabajos que pretenden devolver al espectador el reflejo de la introyección y posterior proyección de categorías hacia el arte. En cierto modo, se trataría de un regreso a la ironía tal y como ésta fue entendida por Kierkegaard⁵, es decir, como una libertad negativa: una liquidación total tanto del intercambio simbólico y comercial que domina nuestra cotidianidad, como del plano eidético que administra el discurso y la razón occidental –así como la historia del arte. Algo que se observa perfectamente en otra serie de la artista, *Objetos enmarcados*, donde un sinnúmero de objetos recogidos por la artista en su rutina cotidiana aparecen reconstituidos como presencias con pleno estatuto artístico mediante la simple colocación de un marco alrededor o junto a ellos.

El marco, de este modo, se convierte en sujeto fundamental de la representación. Deja de ser límite para constituirse, con su sola presencia y su repetición, como un centro: el eje absoluto de una representación que

3. Aumont, Jacques. *La imagen*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 161 y ss.

4. Silverman, Hugh J. *Derrida and Deconstruction*, Routledge, Nueva York-Londres, 1989, p. 61.

5. Kierkegaard, Soren. *Temor y temblor*, Altaya, Barcelona, 1997, p. 3.

mertzialaren eta Mendebaldeko arrazoibidea eta pentsaera eratzen dituen ezagutza planoaren erabateko suntsitzea, eta baita artearen historiarena ere. Hori argi eta garbi ikusten da artistaren *Objetos desenmarcados* izeneko seriean: artistak bere eguneroko joan-etorrietan jasotako hamaika gauza izaera artistiko osoko presentzia gisa taxaturik ageri dira inguruan edo aldamenean lauko bat jartze hutsarekin.

Horrela, laukia irudikatzearen funtsezko subjektu bihurtzen da. Muga izateari utzi eta, egote eta errepikatze hutsarekin muin bihurtzen da: artearen historiaren arauen arabera eraikitako irudirik ez baina irudikapenerako esparrurik finkatzeko ezintasunaren aurrean artearen aldirietan gertatzen den izaera performatzailezko ekintza bat aipagai duen irudikapenaren erabateko ardatza. Objektuaren/laukiaren arrote horren adibide bikaina daukagu *En el marco del arte moderno* (1987-1988) eta *En el marco del arte postmoderno* (1987-1988) lanetan, non «ustezko artelanak» gero eta txikiagoak egiten diren laukiak baitira, lauki banatan sartuak. Baina lan hauek, ustezko objektu artistiko hauek ez dute, lehen bezala, eszena zehatz bat aipagai –gogo aldarte bat, mimesi borondate bat, transzendentzia, eta abar–, aitzitik, biak beren baitan bildurik daude eta kanpokotasun ironiko batetik artearen historiaren bilakaeraren inguruko gogoeta egiten dute, Derriak artearen idazkerarako eskatzen zuen lan osagarri harekin lotuz. Kanpokotasun hori alde zurrerako kategoriatan ezabatzeko edo suntsitzeko gaita da eta ikuslearengan zurrera eragitekoa, artearen historiaren ohiko irakurketarekiko duen konplizitateaz jabetzea beste aukerarik ez baitu orain.

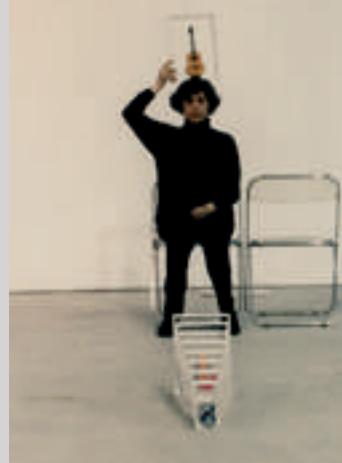
Azken batean, ikusleari islada bat bihurtzea da hemen helburua; arte/objektua jasotzeko egitura eta esparruekiko mendekotasunaz jabeartzea. Baina islada horiek gure kontakizunaren bigarren ekitaldiari dagozkio.

2. ekitaldia. Lauki bat islada bat da, gorputz bat da

Areto zuri bat. Museo bat izan daiteke, edozein museo. Alde batean, hormaren gainean, ispilu erraldoi bat. Bestean, esaldi bat, «En el marco del arte» (artearen esparruan), horman atzekoz aurrera idatzita. Bien artean, erdibidean, lauki bat, erraldoia hau ere, zeharkatua izateko prest ageri da, lehendabiziko aldiz –eta oraingoz aldi bakarra– Veneziako 1999ko Biurtekoan aurkeztu zen instalazio honen bisitarien etengabeko joan-etorrian.

Islada-joko bat, jabetze bat. Ikusleak, oraindik ere izen hori eman ahal badakioke, objektuaren aurrean egotetik gertakizun artistikoaren barruan sartzea igaro da, lehendabiziko aldiz. Orain bera ere laukiturik ageri da, mugaturik, arte esaten diogun subjektibotasunen –eta ustezko objektibotasunen– joko hori agerian uzteko xedea duen sorkuntza-testuinguru batean sarturik.

Ispiluari botatako begirada bakoitzean, hau da, gure gorputza espazioarekin eta instalazioan dauden *litezkeen-beste-gorputz* horiekin –haiek ere subjektuak, agian– harremanetan jartze bakoitzean, norbana-



En el marco del arte, Colonia, 1997.

En el marco del arte, Colonia, 1997.
Argazkiak/Fotos: F. Pellini



Las cosas, Espace Wizya, Paris, 1996.

Las cosas, Espace Wizya, París, 1996.
Argazkia/Foto: André Szafran

no remite ya a una imagen construida según las normas de la historia del arte, sino a una acción de carácter performativo que transcurre en la periferia de lo artístico ante la imposibilidad de establecer una clausura para la representación. Un ejemplo perfecto de este extrañamiento del objeto/marco lo encontramos en las obras *En el marco del arte moderno* (1987-1988) y *En el marco del arte postmoderno* (1987-1988), donde sendas progresiones decrecientes de marcos componen las “supuestas obras de arte”. Lo que ocurre, sin embargo, es que ninguna de las obras, ninguno de estos supuestos objetos artísticos, remiten ya, como antes, a una escena concreta –a un estado de ánimo, una voluntad mimética, transcendente, etc. –, sino que ambas se repliegan sobre sí mismas en un ejercicio que reflexiona sobre la propia evolución de la historia del arte desde una exterioridad irónica que puede relacionarse con aquella labor suplementaria que Derrida reclamaba para la escritura del arte. Una exterioridad capaz de anular o de liquidar cualquier categoría previa y provocar una conmoción en el espectador, obligado ahora a tomar conciencia de su complicidad para con la lectura tradicional de la historia del arte.

Al fin y al cabo, de lo que se trata aquí es de devolver al espectador un reflejo; hacerle consciente de su sometimiento ante las estructuras y los marcos de recepción del objeto/arte. Pero estos reflejos forman parte ya del segundo acto de nuestro relato.

Acto 2. Un marco es un reflejo es un cuerpo

Una sala blanca. Podría ser un museo, cualquier museo. A un lado, sobre la pared, un espejo de proporciones monumentales. Al otro, una sentencia, “En el marco del arte”, escrita del revés sobre el muro. A medio camino de ambos, un marco, también gigantesco, aparece listo para ser atravesado, en un cesante ir y venir, por los visitantes ocasionales de esta instalación, presentada por primera –y hasta ahora única– vez en la Bienal de Venecia de 1999.

Un juego de reflejos, una toma de conciencia. El espectador, si es que todavía se le puede seguir denominando así, pasa de estar frente al objeto a penetrar, por vez primera, en el seno del acontecimiento artístico. Ahora él también aparece enmarcado, determinado, incluido en un contexto de producción creativa destinado a evidenciar ese juego de subjetividades –y supuestas objetividades– que denominamos arte.

A cada mirada hacia el espejo, esto es, a cada puesta en relación de nuestro cuerpo con el espacio y con esos *otros-posibles-cuerpos* –tal vez sujetos, también ellos– que habitan la instalación, el individuo avanza un paso más hacia la conquista de ese “grado cero de la espacialidad”⁶ del que ya hablara Merleau-Ponty: un espacio que ya no puede ser observado como una envoltura externa, sino únicamente vivido desde su interior. De este modo, acceder a *En el marco del arte* supone, en cierto modo, una inmersión: un habitar –para lo bueno y lo malo– el arte desde dentro, un formar

6. Merleau-Ponty, Maurice. *L'Oeil et l'esprit*, Gallimard, París, 1964. Recogido en: Smith, Michael B. (Ed.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993, p. 138.



Las cosas, BONE 9, Schlachthaus Theater, Berna, 2006. Argazkia/Foto: Ch. Hewitt

koak beste aurrerapauso bat egiten du dagoeneko Merleau-Ponty-k aipatu zuen «espazialitatearen zero maila»⁶ hori menderatzeko bidean: espazio horri ezin dakiok, jada, kanpoko azal gisa begiratu, barrutik baizik ezin bizi daiteke. Horrela, *En el marco del arte*-n sartzea halako murgiltze bat da; artea barrutik bizitzea –onerako eta txarrerako–, haren parte izatea. Ekuazioak erraza dirudi, begiratu batean: artea bizitza bada eta mundua –bizitza– nire inguruan baldin badago, eta ez nire aurrean –kartesian geometrian bezala– ekoizpen estetikoaren ezinbesteko baldintza horixe izan beharko luke, hain zuzen ere: esparru partekatatu batean jokatzeko duten edota dauden izate-presentzia bizi batzuekiko elkarrizketa eta harremana.

Hala ere, beste gorputz batzuekiko harreman hori ez da oztoporik gabea. Lehenik eta behin, eta artelanaren laukiratze-maila berean agertzearen ondorio gisa, ikusleak ez du jada arte-objektu tradizionalaren *aurrean* zuten segurtasun eta babes hura, eta bere subjektibotasun estetikoarekiko negoziaketa konplexu bat egitera beharturik gelditu da, artearen hartzaile den aldetik dituen aurreiritziak agerian uztera. Baina gainera, beste izaki bizi batzuekin batera bizitzeak berekin espazioa partekatzen duten presentzia horiekiko bere norbanakotasuna behin eta berriz kokatzera behartzen dute.⁷ Bere parte-hartzea ezinbestekoa gertatzen da, ez baita

6. Merleau-Ponty, Maurice. *L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964. Ondokoan jasoa: Smith, Michael B. (Zuz.) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1993, 138. or.

7. Ikus honi dagokionez Dan Graham-en lanari buruzko Sam Gathercole-ren oharak: «Art in the 1970s», Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Blackwell, Oxford, 2006, 76. or eta jar.

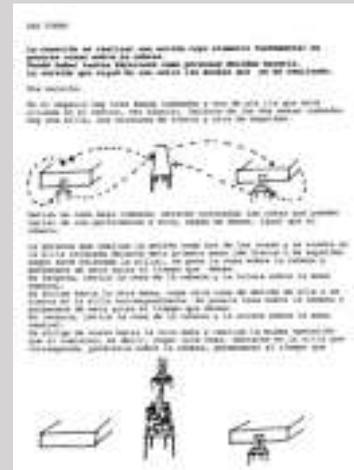


begiratzaille soila, baita begiratu ere. Nola edo hala, bisitaria *Lo visible y lo invisible*-ren egileak aipatu zuen «ikusle-ikusi» (*voyant-visible*) hura bilakatu da. Munduan-besteekin-batera-den izakia, inoren begiradak/presentziak esperientzia deszentratzen diona eta baieztapen biribiletan pausalekua aurkitzeko nahia ezinezko gertatzen zaiona.⁸

3. ekitaldia. Lauki bat gorputz bat da, presentzia bat da

Amelia Jonesek esan duen eran, gorputzaren erabilerak, arte garaikidearen ekoizpenean izaki biziak agertzeak, modernotasunak erabili izan duen subjektu kartesiarraren eredu koloka jartzen duten subjektuen arteko esperientzia sorta bat ekarri du, ezinbestean.⁹ Hori horrela izanik eta lehen ikusi dugun bezala, *performance*-jarduera Platonen garaitik mantendu den artearen oinarri mimetiko tradizionalaren aurka legoke haragiaren, giza organismoaren jarduera ikusgai egitearen bidez. Duela mende asko filosofo batzuek aurreikusi zuten hori gertatuko zela. Baruch Spinoza izan zen agian haien artean gailendu zena: René Descartesek proposatutako dualismoari aurka egiteko eta haren barruan zalantza ereiteko bere esakun txit ezagun hura adierazi baitzuen: «inork ez daki gorputz batek zer dezakeen».

Hala ere, azken ekitaldi hau ez da konbultsiodun gorputz asaldatu eta pasional bati buruzkoa izango, ikuslea mehatxatuz eta eraginez haren maila berean ari dena, bere buruaz jabeturik dagoen gorputz maltzur bati buruzkoa baizik. Laburbilduz, esperientzia estetikoaren mugak ezagutzen dituen Esther Ferrer-en presentziari buruzkoa da, bere lanarekin *performance*aren izaerari buruzko gogoeta zorrotza eskaintzeko gai dena, eta bere bilakaeran sortzeko beste harreman esparru baten presa eta beharra, eta artea jasotzeko ohiko egituren aurkako irakurketa aldarrikatzen dituen.



Las cosas-en partitura.

Partitura de *Las cosas*.



En el marco de la historia del arte instalazioaren ikuspegia, Galería Trinta, Compostelako Donejakue, 2008.

Vista de la instalación *En el marco de la historia del arte*, Galería Trinta, Santiago de Compostela, 2008. Argazkia/Foto: Tono Arias

8. Maurice Merleau-Ponty-k dioen eran, «[...] inoren begiradak erabateko begirada bat izateko nire nahia zaputzen du. Inoren begiradarekin nire unibertsoa erdigunetik atera eta beste kontzientziatzko erdigune baten inguruan grabitatzten du, zeinak bere berezko biziaz, bere subjektibotasunez kutsatzen gaituen. Inoren begiradak modu ia hautemanezinean zabtzen du nire zerumuga; nire begirada ihes egitera beharturik aurkitzen da, noranzko ezezagun batean. Besteak gizateariaren zerumuga zabtzen dit. Inoren begiradaren atzean benetako eta litezkeen beste gizakien kopuru mugagabea susmatzen dut», iturria: Villamil Pineda, Miguel Ángel. *Fenomenología del cuerpo y de su mirar*, Universidad Santo Tomás, Bogotá, 2003, 92. or.

9. Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1998, 1. or. eta jar.



7. Ver a este respecto los comentarios de Sam Gathercole alrededor de la obra de Dan Graham en su artículo: "Art in the 1970s", recogido en: Jones, Amelia (Ed.) *A Companion to Contemporary Art Since 1945*, Blackwell, Oxford, 2006, p. 76 y ss.

8. Como expresa Maurice Merleau-Ponty: "(...) la mirada del otro rompe con mi afán de procurarme una mirada absoluta. Con la mirada del otro, mi universo se descentra y gravita en torno a un nuevo centro de conciencia, el cual nos comunica su propia vida, su subjetividad. La mirada del otro ensancha mi horizonte de manera inapreciable; mi mirada se siente llevada hacia la huida, en una dirección desconocida. El otro me abre el horizonte de la humanidad. Tras la mirada del otro presiento un número ilimitado de otros hombres reales o posibles". Recogido en: Villamil Pineda, Miguel Ángel. *Fenomenología del cuerpo y de su mirar*, Universidad Santo Tomás, Bogotá, 2003, p. 92.

parte de él. La ecuación se antoja, a priori, sencilla: si el arte es vida y el mundo –la vida– se encuentra a mi alrededor, no frente a mí –como en la geometría cartesiana– la condición *sine qua non* de la producción estética debería ser precisamente esa: el diálogo y la interrelación con otras entidades-presencias vivas que actúan/ocupan un marco compartido.

No obstante, esta correspondencia con otros cuerpos no está exenta de dificultades. En primer lugar, y como un hecho derivado de su presencia *en* el mismo plano-encuadre que la obra, el espectador carece ahora de aquella seguridad, aquel cobijo del que otrora dispusiera *frente* al objeto artístico tradicional, quedando abocado a una compleja negociación con su propia subjetividad estética, a un desvelamiento de sus propios prejuicios en tanto audiencia del arte. En segundo lugar, su cohabitación con otras entidades vivas le exige una continua reubicación de su individualidad en relación a esas otras presencias que comparten espacio con él⁷. Su participación se convierte en algo ineludible puesto que ya no sólo observa, sino que también es observado. En cierto modo, el visitante se ha transformado en aquel "vidente-visible" (*voyant-visible*) que glosara el autor de *Lo visible y lo invisible*. Un ser-en-el-mundo-con-otros en el que la mirada/presencia del otro provoca el descentramiento de su experiencia y convierte en imposible su anhelo de buscar aposento estable en afirmaciones categóricas⁸.



Las cosas, Capri, 1987-1988 ingurua.

Las cosas, Capri, en torno a 1987-1988.

Las cosas, BONE 9,
Schlachthaus Theater,
Berna, 2006.
Argazkia/Foto: Ch. Hewitt



Acto 3. Un marco es un cuerpo es una presencia

Como ha señalado Amelia Jones, la utilización del cuerpo, la aparición de la presencia viva en la producción estética contemporánea, remitiría, irremediablemente, al despliegue de una serie de experiencias intersubjetivas que ponen en cuestión el modelo de sujeto cartesiano empleado por la modernidad⁹. Bajo este orden de cosas, y como hemos visto anteriormente, la actividad performativa se opondría a la tradicional fundamentación mimética del arte, mantenida desde los tiempos de Platón, mediante la visibilización de la actividad de la carne, del organismo humano, algo que, muchos siglos antes, ya habían presagiado algunos filósofos. Tal vez el más destacado fuera Baruch Spinoza, quien para oponerse y sembrar una incertidumbre en el seno del dualismo propuesto por René Descartes, enunció su archiconocida máxima “nadie sabe lo que puede un cuerpo”.

9. Jones, Amelia. *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis-Londres, 1998, p. 1 y ss.

Funtsean *En el marco del arte performancearen* gidoia ezin soilagoa da: bere gorputzak, isilik eta mugimendu astitsuz, minutuz minutu, banan banan, handituz doan progresioan tamaina askotako laukiak eta objektuak hartzen ditu. Begiratu batean garrantzigeak diruditen objektu horien artean, batzuk aipatzearen, ondokoak aurkitzen dira: bibradore bat, jostailuzko espainiar gitarra bat, asto baten eta bere margolanaren miniatura bat, arrosa artifizial sorta bat eta arrautza egosi bat. Artistak lauki horietako bat hartzen duen bakoitzean, aulki batera joan, eseri, objektua marokan sartu eta buruaren gainean jartzen du. Gero, minutu bat igaro ondoren, geldiro, egileak lurrean uzten du berriz ere objektua, bere hasierako tokira itzuliz. Progresioko azken laukiak, ordea, guztietan handienak, ez dauka ezer. Horren ordez, Ferrer-ek laukiaren gainean dauden hitz batzuk hartu eta bere buruaren gainean jartzen ditu. Ikusleak *The End* irakurtzen du. *Performancearen* bukaera.

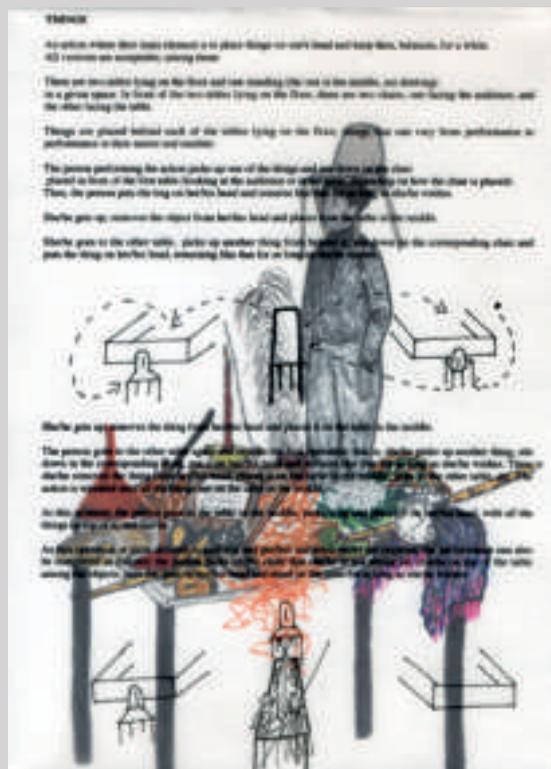
Alde batetik, gorputza eta honen jarduera; askatutako bizitza den aldetik duen ahalaren jakinduria: *performance* bat. Bestetik, laukian sartutako, mugatutako objektua; bere ohiko itxura duen gertakizun estetikoak: «artelan bat». Presentzia, subjektua eta objektua, eta haien bidez, hama-bost minututan ozta-ozta, artearen historia osoa.



Las cosas, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

Las cosas, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1990.

Argazkia/Foto: Enrique Castellano



Las cosas-en partitura.

Partitura de *Las cosas*.

Alberto Sánchez Balmisa Arte kritikoa eta bere eskuko komisarioa *EXIT Express*-en erredaktore buru eta *EXIT Book*-en zuzendaria da. Artikulu eta saiakera ugari idatzi ditu aldizkari, katalogo eta taldeko liburuetan; 2009-2010 denboraldian Miguel Ángel Molinaren bakarkako erakusketaren (Castello Oldofredi, Iseo, Italia) eta *Una fábrica, una máquina, un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales* (Centre d'Art La Panera, Lleida, y MUAC, México DF) taldeko erakusketaren komisarioa izan zen. *Disrupciones. De las posibilidades (re)activas de la inacción* (2011, Montehermoso Kulturunea) liburua zuzendu du eta hitzaurrea idatzi du.

No obstante, este último acto no tratará de un cuerpo convulso, exaltado, pasional, que actúa en el mismo plano del espectador para amenazarlo y conmovirlo, sino de un cuerpo autoconsciente, astuto. En resumen, de una presencia, la de Esther Ferrer, que sabedora y conocedora de los límites de la experiencia estética, se demuestra capaz con su producción de ofrecer una aguda reflexión sobre la naturaleza de lo performativo que incorpora en su decurso tanto la emergencia y la necesidad de otro marco de relaciones para la creación como una lectura reactiva de las estructuras habituales de recepción de lo artístico.

En esencia, el guión de la *performance En el marco del arte* no podría ser más sencillo: su cuerpo, en silencio y con movimientos pausados, toma cada minuto, uno por uno, en una progresión creciente, una serie de marcos y de objetos de diferentes tamaños. Entre estos objetos, a priori intrascendentes, se cuentan, por citar algunos: un vibrador, una guitarra española de juguete, una reproducción en miniatura de un caballete con su correspondiente pintura, un *bouquet* de rosas artificiales o un huevo duro. Cada vez que la artista toma uno de esos marcos, se dirige hacia una silla, se sienta, introduce el objeto en el marco y lo coloca sobre su cabeza. Después, lentamente, una vez transcurrido el minuto, la autora retorna el objeto al suelo, devolviéndolo a su posición original. El último marco de la progresión, el más grande de todos, sin embargo, no contiene nada. En su lugar, Ferrer toma unas palabras que están sobre el marco y las posa, también, sobre su cabeza. El espectador las lee: *The End*. Fin de la *performance*.

De un lado, el cuerpo y su actividad; la sabiduría de su potencialidad en tanto vida liberada: una *performance*. Del otro, el objeto enmarcado, determinado; un hecho estético reducido a su apariencia habitual: una *obra de arte*. Presencia, sujeto y objeto, y a través de ellos, en apenas quince minutos, toda la historia del arte.

Alberto Sánchez Balmisa es crítico de arte y comisario independiente, desde 2005 es redactor jefe de *EXIT Express* y director de *EXIT Book*. Autor de numerosos artículos y ensayos en revistas, catálogos y libros colectivos, en la temporada de 2009-2010 fue comisario de la individual de Miguel Ángel Molina (Castello Oldofredi, Iseo, Italia) y de la colectiva *Una fábrica, una máquina, un cuerpo... Arqueología y memoria de los espacios industriales* (Centre d'Art La Panera, Lleida, y MUAC, México DF). En 2011 ha editado y prologado el libro *Disrupciones. De las posibilidades (re)activas de la inacción* (Centro Cultural Montehermoso).



Las cosas, Chámalle X, II Jornadas de Arte de Acción Jaialdia, Arte Ederren Fakultatea, Pontevedra, 2005.

Las cosas, Festival Chámalle X, II Jornadas de Arte de Acción, Facultad de Bellas Artes, Pontevedra, 2005. Argazkia/Foto: Fernando Suárez



En el marco del arte, 1992-1999. ARTIUMen egindako instalazioaren ikuspegia, Vitoria-Gasteiz, 2011.

En el marco del arte, 1992-1999. Vista de la instalación en ARTIUM Vitoria-Gasteiz, 2011.

Argazkia/Foto: Gert Voor in't Holt