

ZENA ETA DENA
Oier Iruretagoiena

I

Según la leyenda, un ganadero del monte Gargano, en la región italiana de Apulia, perdió un toro alrededor del año 490, y tras tres días de espera, decidió subir al monte en su busca. Finalmente, lo encontró en la boca de entrada de una cueva, pero debido a lo escarpado del lugar, era imposible sacarlo de allí, y decidió sacrificarlo lanzándole una flecha envenenada. Pero inexplicablemente, la flecha dio media vuelta e hirió al ganadero (según las variantes más detallistas, directamente en un ojo). El obispo de la zona, al saber de lo ocurrido, ordenó tres días de oración y ayuno para todo el pueblo, con el fin de que se produjera alguna revelación sobre el mensaje que se escondía detrás de aquel suceso. Al cabo de los tres días, precisamente a éste obispo se le apareció el arcángel San Miguel, pidiéndole que esa gruta fuera venerada. Y así se fundó, según la leyenda, el santuario de San Miguel del monte Gargano, dentro de la cueva.

El 17 de agosto de 1626, en la ermita de Arretxinaga de Xemein, se consagra el altar de San Miguel. Se adopta el mismo santo que en Gargano, por considerar que los dos lugares guardan un gran parecido. Esa similitud se debe a la presencia de la roca de formas naturales, orgánicas y caprichosas; sea ésta una formación rocosa, como en Arretxinaga, o una cueva, como en Gargano. Hicieron la relación roca/iglesia-roca/iglesia.

Tanto sobre Gargano como sobre Arretxinaga, planea la sospecha de que se trate de antiguos lugares de culto pagano, posteriormente cristianizados. Parece probable que tales rupturas en el paisaje (agujeros, formas que destacan de forma muy llamativa) fueran los lugares elegidos para encuentros o posibles actividades rituales. Señalar un lugar como especial y nombrarlo es domesticarlo, hacer propio un entorno sorprendente y hostil. Cristianizarlo es otro tipo de domesticación, y empotrarlo entre paredes es un acto también muy significativo en ese sentido.

Ahora que la secularización de la sociedad es ya algo establecido y casi se ha dejado de celebrar misas en la ermita, se le está dando un nuevo uso para eventos culturales, lo que es otra forma de volver a reapropiarse del lugar. Y aunque aún no ha sido recogido en ningún estudio de etnología, parece que el nuevo rito es escribir nombres y mensajes en las rocas. Pasa desapercibido en la primera observación, pero en una inspección más cercana descubrimos que toda la superficie de las rocas que se encuentra accesible a nuestra altura está llena de pequeños grafitos, y parecen muy actuales. Supuse que podrían ser probablemente de los peregrinos del Camino de Santiago. En una estrecha ranura de la roca encontré también un papel plegado, y cuando lo cogí y desplegué, se leía, “paz en el mundo”. Se parece mucho al nuevo hábito de quemar papeles con deseos escritos en la hoguera de San Juan. Esto nos revela que ya no se trata de dar vueltas, llevarse trozos, o mojarse con agua o aceite, que podrían ser algunos arquetipos de creencias y costumbres de nuestros abuelos que se repiten en varios lugares, con variaciones en cada caso. El imaginario de las nuevas generaciones es otro.

Todos esos eventos y nuevas prácticas ocurren desde la imposibilidad de desprenderse de una carga nostálgica y romántica que adherimos a todo resto de la sociedad preindustrial. Un repaso a la terminología de la documentación de los últimos eventos seculares revela la visión que construimos en torno a la ermita. “Lugar místico y embrujado”, “mágico”, etc.

El hecho de que ahora tenga lugar aquí un evento que se enmarca dentro del programa Harriak, se da dentro de su nuevo destino para eventos culturales (casualidad que el programa se llame Harriak, “piedras” en euskera).

Podría decir que la comisión de Eremuak¹ ha pensado en mi para comisariar esta exposición, entre

1 El programa Harriak es un programa de arte contemporáneo que se despliega a través de diferentes casas de

otras cosas, haciendo el mismo razonamiento que se usó en su día para la elección de San Miguel, estableciendo una analogía. En estos últimos años, dentro de mi trabajo como artista, he estado investigando algunas ermitas e iglesias con restos de supuestas creencias precristianas, muchas de ellas relacionadas con cuevas o rocas, como es también el caso de la de Arretxinaga. En la comisión lo sabían e hicieron la relación roca/iglesia-roca/iglesia.

Asimismo, he invitado a los cuatro artistas participantes en la exposición de la cárcel y el evento de la ermita siguiendo el mismo sistema. En cada uno de ellos he encontrado algún parecido con algún elemento del lugar en el que presentan su trabajo, además de intuir afinidades comunes que podían hacer funcionar bien el grupo. Por lo tanto, la muestra no se articula sobre un tema concreto, y parte de un intento de fundirse con los escenarios, tomando en cuenta que tanto la ermita como la cárcel, son espacios de un fuerte carácter y con muchas marcas de su historia, no salas pulcras, neutras y blancas.

Trataré de explicar el valor que veo en ese modo de articular una exposición persiguiendo las analogías, dando un rodeo con un ejemplo. Pero quiero aclarar que lo que voy a plantear no es una clave importante para interpretar las obras de la exposición, sino solamente un material complementario, para quien le interese saber cómo he tomado las decisiones desde mi papel de comisario. Este texto es una herramienta incluso para que yo mismo piense y aclare por medio de la escritura qué es lo que tanto me atrae de esa forma de trabajar.

II

El historiador de arte alemán Aby Warburg (1866-1929), muy interesado también en la antropología, dedicó su vida a investigar la “supervivencia” y la transformación de la herencia de la tradición clásica y el paganismo a lo largo de la Edad Media, y sobre todo, en el Renacimiento. Aunque esto parece enlazar con el tema de la ermita cristiana con supuestos restos paganos que se transforma a lo largo del tiempo, no es eso lo que ahora más me interesa de Warburg, pero sí el hecho de que estudie diferentes épocas comparándolas, así como la herramienta que creó en los últimos años de su vida para analizar mejor las imágenes y dilucidar esas relaciones, el “Atlas Mnemosyne”.

Se trata de un conjunto de paneles de madera forradas con tela en los que iba colocando imágenes, organizándolas según sus analogías internas. Cada panel es un pequeño sistema de correspondencias temáticas, formales, técnicas, etc. que se entrecruzan, formando ensayos visuales que le sirven para pensar, puzzles de varias piezas que comparten características comunes, pero sin acabar de encajar del todo y sin resolverse en un único sentido. Sobre todo incluía fotografías de obras de arte, pero sin rechazar otros materiales. También encontramos fotografías de la realidad sacadas por él mismo, o recortes de prensa de su época. Éstos últimos pueden resultar desconcertantes, por no estar directamente relacionados con sus objetos de estudio, pero las debía incluir porque de alguna manera le eran de ayuda para pensar. Aunque siempre se relacione todo con un núcleo de intereses y problemas persistentes, toda la obra de Warburg es fragmentaria o inconclusa, y de hecho, el atlas quedó inacabado por su muerte, dejando 63 paneles.

Analizaremos como ejemplo el número 46 (fig. 1) por ser uno de los más famosos de todo el atlas, haciendo un primer acercamiento sin demasiada información, sólo la que aportan los pies de foto. Este panel se articula en torno al fresco “El nacimiento de San Juan Bautista” (1486-90) de Domenico Ghirlandaio, una escena en la que se representa a ocho mujeres en una habitación, alrededor del bebé recién nacido. Warburg disecciona los gestos, las caras, los peinados, las ropas, el espacio, los ornamentos arquitectónicos, la composición, etc., y establece analogías a partir de cada elemento diseccionado, haciendo que la misma imagen ramifique en varias direcciones por medio de diferentes obras (o extractos de obras) renacentistas o medievales, y que esas ramificaciones se acaben interrelacionando.

En primer plano y a la izquierda, por ejemplo, vemos a una mujer que demuestra con los brazos extendidos querer coger al bebé. Ese acto lo relaciona con otras obras en las que se da o se recibe algo con el mismo gesto, con los dos brazos extendidos. Entre esas obras se encuentra un fresco de Botticelli, “Venus

y las tres gracias ofrecen regalos a una joven” (1485-90). El parecido no reside sólo en el gesto, también en que aparece una misma modelo retratada en los respectivos frescos de Ghirlandaio y Botticelli. Es Giovanna Tornabuoni, y Warburg recoge en total cuatro diferentes retratos de ella en el panel. También recoge otras representaciones de nacimientos, no todas necesariamente de San Juan. Al menos en este panel, parece dar preferencia a la semejanza en la forma de representar un nacimiento, en lugar de perseguir el relato bíblico. De este modo, encontramos escenas del nacimiento de Esaú y Jacob, o de la de Cristo. Otra ramificación a la que se le da un lugar destacado es la de las mujeres que acarrear cosas sobre la cabeza. En el fresco de Ghirlandaio, encontramos a una mujer en el extremo derecho, trayendo frutas en una bandeja sobre la cabeza. Warburg la rodea de otras muchas imágenes de mujeres llevando cántaros en la misma postura. En cuanto a la arquitectura, podemos ver cómo compara las columnas que rodean la escena de Ghirlandaio con ornamentos de los bordes de las páginas de un libro ilustrado. Además de todo eso, descubrimos pequeñas analogías en los peinados o en la forma en la que el viento mueve los ropajes en distintas imágenes, por ejemplo. Y también incluye una foto sacada por él mismo a una campesina en la periferia de Florencia.

Si indagáramos más en sus notas e investigaciones, veríamos que éste panel entronca con sus estudios sobre ninfas², sobre las maneras de representar el movimiento, las ropas, el escenario, etc. Contribuiría a corroborar, por ejemplo, su teoría de que en la pintura del renacimiento, las escenas más calmadas se ambientaban en palacios de la nobleza contemporáneos al cuadro, y las escenas bélicas o con más movimiento en escenarios de la antigüedad clásica. Cuanto más profundicemos en su pensamiento, descubriríamos más hilos y más estratos que entretejen las imágenes, pero en un primer acercamiento, parece un trabajo con la forma, y realmente lo es, aunque no sólo es eso. Aunque Warburg quiera dar con evidencias de los vínculos entre la antigüedad clásica y el Renacimiento por medio de la búsqueda de analogías, ciertamente, en los paneles no todo responde a un razonamiento explicable, y constantemente hay elementos que se escapan a la sistematización. Reparando en su propia afirmación de que se trata de “una máquina para pensar las imágenes”, podríamos decir que muchas imágenes están ahí simplemente porque le ayudan a pensar, y me parece muy probable que muchas respondan al puro placer o deseo de hacer uniones y ver “qué pasa”. Como dice E.H. Gombrich, “al lector que haya tenido la paciencia de seguir la evolución del pensamiento de Warburg a lo largo de las cuatro décadas de su desarrollo intelectual, estas yuxtaposiciones de fotos y estos fragmentos de textos no le resultarán más enigmáticos de lo que le resultaron al propio Warburg y a su entorno inmediato”³.

En la época en la que lo hizo, en los años 20 del siglo pasado, sería impensable tratar estos paneles como obras de arte, pero casi un siglo después, la palabra inglesa *display* se ha vuelto muy habitual en el entorno artístico, y son muchas las obras de arte que se formalizan en forma de presentaciones de documentación, en muchos casos tomando al propio Warburg como referencia⁴. En el contexto vasco, el artista que mejor ejemplificaría esta tendencia sería Ibon Aranberri (Itziar, 1969). En una entrevista que se puede encontrar en youtube (seguro que cada vez más textos empezarán a citar fuentes de youtube) dice lo siguiente sobre su propio trabajo: “no hay un respeto, o una especie de sacralización de esos orígenes [de los archivos históricos], sino al contrario, es una apropiación indebida, como una mirada manipuladora. Quiero decir, no en un sentido de mentir, sino de construir”⁵. Diría que muchas uniones del atlas también responden a ese deseo de construir enlaces, más que a rastrear los ya existentes. Warburg no escribirá, no afirmará que haya un vínculo histórico o una influencia entre dos imágenes cuando no la hay, pero juntarlas le llevará a percibir las ambas de forma diferente. Dará con formas posibles de verlas a las que no hubiera llegado de otra manera.

Siempre que hacemos uniones, cada elemento produce un extrañamiento en los demás y hace que

2 En realidad, no hay ninguna ninfa, pero entendemos que busca la herencia de la forma de representar las ninfas de la antigüedad clásica, en obras posteriores.

3 E.H. Gombrich. “Aby Warburg. Una biografía intelectual”. Alianza, Madrid, 1992. pág. 263

4 En noviembre de 2010, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía inauguró la exposición “ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?” comisariada por Georges Didi-Huberman, sobre la influencia del atlas de Warburg en los artistas del siglo XX y XXI.

5 <https://www.youtube.com/watch?v=wPWwzxSoFUK>

los veamos de un modo diferente, o que nuestra atención se dirija a detalles en los que no repararía sin esas yuxtaposiciones. La organización espacial también es esencial, porque no es lo mismo 3-1-2 que 2-3-1. Engullidos por la costumbre, los actos habituales tienden a volverse automáticos, así como la manera de percibir las imágenes y los objetos que nos rodean. Extrañarlos cambiando algún detalle, complicando su forma o presentando un catálogo de variaciones, vuelve a ponerlos en el foco de atención y reaviva nuestra percepción. Para hacer de un gesto un gesto, por ejemplo el de ofrecer o coger algo con los brazos extendidos, podemos presentar muchas variaciones posibles de ese movimiento, enrarecerlo, hacer que lo haga un actor de forma poco natural, etc. Para intentar determinar así qué detalle es el que hace que un gesto tan simple se vuelva anodino y natural o forzado y discordante. Como parece que dijo Warburg (ésta famosa frase ha sido atribuída a Voltaire, Flaubert, Warburg y Mies Van der Rohe, imposible saber quién la acuñó realmente), “dios está en los detalles”.

Volviendo al caso de nuestra exposición, mi intención no es hacer un completo paralelismo con el atlas de Warburg. Sería muy forzado, pero es un buen ejemplo para tratar de explicar la inclinación por las analogías, así como para definir el tipo de acercamiento que hemos hecho como artistas.

Aunque haya mencionado la tendencia de algunos artistas para trabajar con presentaciones de documentos o *displays* en las últimas décadas, ninguno de los artistas participantes trabaja de esa manera, no al menos en esta exposición. Los documentos históricos estarán en los propios lugares en los que la exposición ocurre, en la propia ermita y en la propia cárcel: las piedras, los santos, el altar, los grafitos, lo que la estructura de la cárcel revela sobre su funcionamiento, etc. Nuestra forma de abordarlos no será el del historiador o el antropólogo, que tratarían de sacar conclusiones a partir de los indicios que encuentren en los lugares y el contraste con testimonios y otros documentos. En nuestro caso, no se trataría de rastrear lo que se esconde, sino de construir algo nuevo en relación, yuxtaponiendo nuevos elementos a lo que ya había.

Como ya he dicho antes, la elección de los artistas ha partido de buscar analogías con diferentes aspectos de los espacios usados, creyendo en que eso pueda activar las relaciones de una forma que me parece particularmente interesante. Digo particularmente interesante, porque cuando entramos en el terreno de las sensaciones, es difícil explicarse mejor. Por eso recurro al ejemplo de Warburg, para explicar con un rodeo lo que es difícil aclarar más directamente.

La roca y las canteras cercanas me llevaron donde un artista que previamente ha trabajado mucho con cuevas y canteras. La existencia de restos de interés arqueológico, a la elección de un artista que trabaja creando restos arqueológicos ficticios. La presencia de grafitos, a buscar una artista cuyos dibujos pudieran tener reminiscencias de los grafitos. Y los restos de actividades anteriores, me hicieron pensar en una artista que coloca o apila objetos cotidianos de una forma que pueda parecer a veces no demasiado intencionada.

Todo esto funciona muy bien, por supuesto, en mi deseo y fantasía, donde la exposición entera sería una especie de panel de Warburg, sin ceñirse a un solo tema pero con una lógica interna en estrecha relación con el carácter propio de los lugares. Es el punto de partida por el que invito a unos y no a otros, y también por el que elijo unos lugares y no otros para la realización de la exposición o el evento, pero el proceso nos ha podido llevar a otro punto, porque un artista en activo es muy diferente a una imagen de una obra de por lo menos cinco siglos atrás que se puede recortar y manipular si se quiere. Cada uno entra al proceso con expectativas diferentes, y el resultado surge de la negociación entre todos los implicados. Sin embargo, me parecía importante explicar el porqué de mis elecciones iniciales, porque son decisiones que condicionan radicalmente que la exposición final sea de una u otra manera.

III

A finales de julio fui al estudio de Gabriele Muguruza (Donostia, 1992), en un antiguo almacén de vinos. En el centro del espacio había una escultura en proceso, articulada a partir del entrecruzado de tubos cuadrados hechos de cartón, parcialmente pintados de un negro mate. En las paredes de alrededor se amontonaban más cartones, entre trozos aún por usar tal cual vienen de la tienda, esculturas ya acabadas o

descartes del proceso que más tarde pueden volver a ser parte de una nueva organización de elementos. Todos eran cartones del que llamaríamos “de embalaje”, el marrón más estándar en cajas para almacenar. Es un material que estamos acostumbrados a verlo plegado, encintado y amontonado al lado de los contenedores de basura o reciclaje, junto con algún plástico rasgado, trozos rotos de poliespan blanco y palés de madera, sobre todo cuando desde las tiendas y los supermercados tiran las cajas en las que les han llegado los pedidos. Partiendo de un material así, podría ser fácil que las piezas acabaran cayendo en un aspecto de reciclaje de deshechos, pero no es el caso, por el respeto enorme que se tiene por el material. Todo el proceso se da en diálogo con el material, sin forzarlo ni maltratarlo, y constantemente se intenta potenciar su maleabilidad, fragilidad y ligereza propia. Al apoyar entre suelo y pared, o al dejar que un trozo quede suspendido, el cartón se curva. Y aunque sean esculturas de formas geométricas, constantemente se arquean en ligeras concavidades y convexidades. Parece que es también la propia consistencia del material lo que la lleva a dejar que todo descansa sobre el suelo o la pared, sin que resalten ni se impongan demasiado en el espacio, pero con una presencia muy diferente a lo abandonado. También se percibe ese respeto hacia el material en que no son masas de cartón, sino láminas que respiran y realzan lo que son, hojas de papel ondulado encolados a otros dos papeles. Hay un ahorro de recursos, una simpleza deliberada, y a la vez, una búsqueda constante de la posición que se coloque en la precisa ambigüedad en la que no parezca demasiado intencionado y forzado, ni demasiado azaroso. Si una esquina debe encajar del todo, mucho o poco con otra esquina puede ser un problema a tratar durante semanas, por todas las variables posibles que hay entre todo, mucho y poco. La solución para la disposición exacta surge a veces en el momento menos esperado, no cuando se la aborda directamente y con toda la intención, sino cuando se mira de reojo y sin querer, mientras estamos haciendo otra cosa (al barrer el estudio, al hablar con alguien, al estar distraídos con cualquier cosa), porque la vemos sin pensarla tanto.

El proceso de Paula Prieto Fernández de Velasco (Santander, 1993) es, al menos al principio, mucho más inmediato. En sus dibujos nunca se aprecia ningún descarte ni corrección, se ve que se han hecho en un tiempo muy corto y de forma muy decidida. Entre sus intereses menciona la caligrafía, un arte basado precisamente en dar con la forma correcta a la primera y con pulso firme. Sin embargo, la caligrafía se basa en la reproducción de algo interiorizado por repetición, y ella trata de hacer algo cada vez diferente con la misma decisión. En la primera visita que hice a su estudio, un dibujo grande de una pantera evidenciaba que estaba hecho en pocos minutos y sin pasar el pincel dos veces por el mismo sitio. Finalmente acabó en la basura, como la gran mayoría de sus dibujos, porque el trabajo más lento viene después, al analizar todo lo dibujado. Esa primera urgencia debe pasar el filtro de un tiempo más pausado, en el que se van viendo los dibujos a diario en el estudio. La percepción se transforma a lo largo del tiempo, y solamente el hecho de mirarlos también es hacerlos. O cambiar de posición y mirarlos. Decidir que algunos van a la basura y seguir mirando el resto. Acabar tirando todo a la basura y volver a empezar. El proceso es impredecible, y visto desde la perspectiva del tener que ser productivo, un “derroche” de energía, en el que el tiempo que se ha pasado trabajando no tiene por qué ser proporcional a los resultados obtenidos. Es difícil dar con un resultado satisfactorio, cuando sí se da puede ser por una casualidad total o un error, y tener un lápiz entre manos puede ser tan productivo como estar en el estudio sin hacer nada.

También en el caso de Paula encontramos un ahorro de recursos. Trabaja principalmente con un solo color, los formatos que elige han ido empequeñeciendo, y recientemente ha empezado a autoimponerse restricciones técnicas. Una serie reciente se basa en obligarse a no arrastrar el rotulador sobre el papel, y sólo fijar la punta plana sin hacer línea. Para esta serie, primero buscó en internet unas fotografías de las que partir, todas de un mismo conjunto en el que se veía a un grupo de personas haciendo algo, vistos desde diferentes ángulos y detalles, y empezó a dibujarlos con esa pauta. El resultado es parecido a uno de esos pasatiempos en los que hay que unir puntos numerados, cuando aún están sin unir. No percibimos claramente qué es lo que se representa, y se desvela lo mínimo para dejarnos expectantes y activar nuestras especulaciones. Se intuyen manos, a veces con alguna herramienta alargada, y parece que manipulan algo grande, pero no se revela lo que es, ni si lo están despedazando, amasando o apaleando.

Para esta exposición también ha trabajado con una restricción técnica, en este caso dibujar con compás, y también parte de un mismo motivo que se repite con variaciones cada vez; las manos. Mano con uñas, mano sin uñas, dos dedos, cinco dedos, uñas negras, uñas alargadas, mano que sostiene, mano que tira, mano abierta, mano cerrada, etc.

IV

Las paredes de la cárcel se encuentran repletas de grafitos de los presos, hechos con objetos punzantes. En algunas dejaron información directa como nombres, fechas y motivo de encarcelamiento, con clara intención de hacer constar su estancia allí para la posteridad. También encontramos muchas cruces cristianas, calendarios que cuentan los días con marcas, tachones que pueden querer ocultar otros grabados, y dibujos de todo tipo. Caras de perfil con diferentes gorros o cascos (boinas, tricornos), barcos, figuras femeninas desnudas, casas, pistolas, pájaros, penes, ¿motivos abstractos?, etc.

El estudio de esos grabados puede ser especialmente interesante para aclarar y recuperar la memoria de un periodo aún oscuro como la guerra civil, porque la cárcel ha funcionado como tal desde 1912 hasta la década de los 70, y fue una de las prisiones usadas tanto en la contienda como en la posguerra, junto con otras improvisadas en otros edificios.

Markina y Xemein fueron precisamente dos municipios que sufrieron mucho la guerra. Las tropas nacionales, tras tomar casi toda Gipuzkoa rápidamente en septiembre de 1936, trataron de avanzar sin parar a conquistar Bizkaia, pero los ataques realizados por milicianos y gudaris pararon su avance, y el frente estuvo parado en la frontera entre Gipuzkoa y Bizkaia por siete meses. En este caso, Elgoibar, en el lado de Gipuzkoa, estaba en manos de los sublevados. Y Markina, Xemein y Etxebarria, en la parte de Bizkaia, en manos de la república. Las batallas se libraban en los montes de entre estas dos zonas, y las más duras se dieron en el monte Kalamua, que ha pasado a la historia junto a Intxorta, monte situado entre Elgeta y Elorrio en el que también se resistió por siete meses. Esa contención permitió ganar tiempo para formar el primer Gobierno Vasco y organizar la defensa de Bilbao, construyendo el cinturón de hierro. Como consecuencia de estar al lado del frente, Markina y Xemein fueron continuamente bombardeados a lo largo de los siete meses, hasta que los nacionales consiguieron romper el frente a finales de abril de 1937. Fue al romperlo cuando Gernika fue bombardeado, dentro de la ofensiva para hacerse con Bizkaia. A partir de ese momento no pasaron ni dos meses hasta que cayó Bilbao.⁶

La fecha escrita más antigua que encontramos entre los grafitos de la cárcel, a simple vista, es de la posguerra, de 1942, pero no se descarta que detrás de varias capas de cal⁷ puedan esconderse grafitos anteriores, que se han ocultado al blanquear. Ese mismo grabado de 1942, por ejemplo, tiene alguna capa encima, y ha aflorado con más nitidez después de que el agua de las riadas de 1983 hiciera amarillear las letras. Con ciertas técnicas como la reflectografía infrarroja, se podrían llegar a ver los posibles grabados ocultos, sin intervenir directamente en la pared. Esta técnica es la misma que se usa en el estudio de obras de arte antiguas, para saber lo que se esconde detrás de las capas pictóricas más superficiales de un lienzo, pudiendo acceder a ver los descartes ocultos, los bocetos, los repintes posteriores, los materiales usados para la preparación del lienzo, etc. También ha sido usada en cuevas, para analizar los restos de las pinturas prehistóricas que quedan tras capas de calcita acumuladas a lo largo de miles de años.

Por otra parte, aunque no se pueda saber a ciencia cierta, algunos dibujos que vemos a simple vista podrían ser de la época de la guerra o referirse a ella. Uno de los motivos que más se repite es la de los barcos, y entre ellos, uno tiene escrito “Maripuerto” y “España”. ¿Podría referirse al buque “España” que usó el bando nacional en la guerra civil, hundido cerca de Santander en 1937? O la persona que vemos de perfil con una boina, ¿podría ser un requeté o un gudari? Actualmente hay un proyecto en marcha para investigar todos estos grabados.

Nuestra exposición los incluye como un elemento más. Las zonas en las que más grabados hay son las que más vacías se han dejado, dándoles su protagonismo.

V

La intención inicial de Ignacio García Sanchez (Madrid, 1987) era pintar un mural en uno de los muros exteriores de la cárcel, y degradarlo intencionadamente, para que pareciera un resto del propio lugar, un vestigio ficticio. Paradójicamente, no ha sido posible hacerlo tal y como queríamos, por proteger

6 JUARISTI, Patxi. “Markinako Frontea”, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, 2011.

7 Anteriormente, se blanqueaban las paredes con una mezcla de cal, agua y arena.

los restos reales del pasado de la cárcel y no entorpecer la investigación, pero esa idea está presente en los dos trabajos de la serie “Ruinas del antropoceno”. Imitan partes desconchadas de paredes con graffitis, como si se tratara de ruinas de la humanidad, traídas del futuro posterior al apocalipsis. Aprovecha el hecho de que la cárcel sea un espacio en desuso pero lleno de restos de su actividad anterior, para simular el estado de abandono en el que quedarían todas nuestras construcciones y vías de comunicación después de una catástrofe.

Uno de los desconchamientos muestra la imagen de un hombre y una mujer desnudos. Se trata de un trozo del dibujo que se mandó en 1972 a bordo de la sonda espacial Pioneer 10 al planeta Júpiter, para informar a posibles seres extraterrestres sobre cómo somos los humanos, junto con indicaciones de dónde se encuentra nuestro planeta Tierra. Desconocemos si un extraterrestre totalmente ajeno a nuestra cultura sería capaz de interpretar el dibujo y el mapa, o si ni siquiera podría llegar a la conclusión de que contiene algún mensaje. Verlo ahora en una posible ruina futura de nuestro propio planeta, nos hace pensar en si alguien en la Tierra sería capaz de descifrar esa imagen dentro de unos millones o miles de años, si hay tantas cosas antiguas de nuestra propia especie que no sabemos lo que son y sólo podemos especular. Un ejemplo lo tenemos aquí mismo. ¿Cómo percibirían hace unos siglos las rocas de Arretxinaga? ¿Qué se haría ahí?

Una de las características de nuestra época es, en palabras de Mark Fisher, “la cancelación del futuro”, unida a una permanente nostalgia por el pasado⁸. El mañana parece haber dejado ya de ser un escenario mejor que el ahora, y se refleja en la abundancia de escenarios apocalípticos y distópicos que encontramos en la cultura actual, en el cine, las series, la literatura, etc. Resulta especialmente desconcertante la existencia de hasta una película infantil de una gran compañía, con un robot simpático de protagonista, viviendo sólo en un planeta desértico lleno de basura y restos de anuncios que invitan al consumo. Ciertamente, el calentamiento global es una realidad, y el desastre ecológico parece cada vez más inminente a no ser que se produzca algún cambio radical en nuestra forma de vida. Citando de nuevo a Fisher, hoy en día “es más fácil imaginarse el final del mundo, que el final del capitalismo”.

Todo el trabajo reciente de Ignacio García Sánchez gira precisamente en torno a este tema, con dibujos y esculturas de futuros distópicos en los que robots, hologramas y demás tecnologías avanzadas y fantásticas conviven con la pobreza generalizada de los últimos humanos. Paisajes áridos, ciudades devastadas, guerras, revueltas, refugiados que huyen, basura, extrema polarización entre clases sociales, pintadas que dicen “viva la clase superviviente”, etc. Junto a la curiosa presencia constante de una especie de nutria, por lo visto muy abundante en el futuro. Todo eso se representa con líneas y colores amables, y un humor y una sensación apacible que crea una ambigüedad desconcertante.

La destrucción o la fragilidad del orden natural debida a la actividad humana es también uno de los temas persistentes en el trabajo de Gerard Ortín (Barcelona, 1988), interés que refleja principalmente en películas, instalaciones sonoras y *walk-performances*. Aborda, por ejemplo, la tensión que surge entre la necesidad de batir a la fiera que causa estragos en la ganadería o la agricultura, y los problemas derivados de su disminución o extinción. O el problema que se genera entre las grandes explotaciones o infraestructuras y la preservación del patrimonio. En muchos casos, diferentes problemáticas se entrecruzan en un mismo trabajo, como en el caso de la película “Lycisca” (2016). Es el resultado de un trabajo de campo realizado en el Valle de Carranza, en Bizkaia, recogiendo distintos aspectos de la realidad del lugar, pero siempre en torno a la relación que establecemos con la naturaleza. Entre otras cosas, nos muestra una granja en la que se ordeña a las vacas con máquinas automatizadas, un concurso de perros de presa, los daños causados en una cueva por las voladuras de una cantera, y la presencia fantasmal del lobo que recorre toda la película. Una de las entrevistadas dice “ahora no lo dejan cazar, pero...”.

Otro de sus trabajos recientes es “Trabeska” (2015), que consistió en un recorrido por la montaña Artazu de Arrasate. Bajo la consigna de no hablar (las indicaciones sobre el recorrido se daban con gestos y miradas), fuimos avanzando campo a través, encontrándonos con elementos que entendíamos que había querido señalar. Por ejemplo, hicimos una parada al lado de un túnel y un puente del tren de alta velocidad, y otra dentro de la cueva Kobauti, que se encuentra al lado de una gran cantera y una planta de hormigón.

Su trabajo no se postula explícitamente en una opinión o en otra, en contra o a favor de la caza del

8 FISHER, Mark. “Capitalist Realism. Is there no alternative?”. Zero Books, 2009.

lobo, o a favor o en contra de la explotación de la cantera que daña la cueva, y nos muestra diferentes cuestiones que rodean esa problemática, a la vez que se intuye una fascinación por todo lo que muestra. Le atrae la cueva oscura y húmeda que se ha formado durante millones de años, y le atrae también la cantera, la roca reventada y la tierra desparramada. O en el caso de las canteras de Markina, los cortes limpios y ortogonales en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza. Como espectador, siento contradicciones al entender que una cantera es una intervención muy violenta en el paisaje, y al sentirme a la vez muy atraído estéticamente por ese paisaje de roca desnuda y monte vaciado (¿No quería Chillida vaciar una montaña?). Me imagino que a Gerard le pasa algo muy parecido. Y esto nos puede llevar de vuelta al trabajo de Ignacio García Sánchez. ¿Qué tiene de atractivo la destrucción y el desastre? ¿Por qué hay tantas películas y series distópicas y apocalípticas? En el caso del trabajo de Ignacio, seguramente me resultaría insoportable si se tratara de fotografías en vez de dibujos, y es esa ambigüedad entre la amabilidad del dibujo, el humor y la dureza de lo representado lo que las hace más interesantes, ese juego entre la atracción y el rechazo.

Volviendo al trabajo de Gerard Ortín, dentro de esta exposición presentará una instalación sonora en la ermita de Arretxinaga, que se podrá visitar el 2 de diciembre. El material de origen serán grabaciones sonoras hechas en las canteras, dando protagonismo a algo que normalmente no lo tiene tanto en comparación a la imponente imagen de las canteras: el sonido del acto de cortar la roca.

VI

Se titula ZENA ETA DENA (“lo que fue y lo que es” en euskera, aunque también permite otras lecturas), en alusión a la constante presencia de los restos de la historia de los lugares, en convivencia con lo nuestro. Los trabajos de Ignacio García Sánchez y Gerard Ortín también introducen una preocupación por el futuro, por lo que el título también podía haber sido ZENA, DENA ETA DATORRENA (“lo que fue, lo que es y lo que viene”).

Ignacio, tras leer lo que escribí sobre su trabajo me escribió un e-mail. Me decía que suelen describir su trabajo como distópico y apocalíptico, pero que él realmente intenta incluir aspectos utópicos, como si el colapso total fuera la manera definitiva para poder reconstruir el mundo estableciendo otro tipo de relaciones.

Es al menos una manera más positiva para acabar este texto.



(fig. 1) Atlas Mnemosyne, Panel 46. Aby Warburg.