



Persona,
foto,
copia

Persona,
foto,
copia

Julia Spínola-ren (Madril, 1979) erakusketaren —*Persona, foto, copia*— izenburua osatzen duten hiru hitzak erakusketa osatzen duten piezak zeharkatzen dituzten —edo, hobeto esanda, mamitzen dituzten, espazio baten barruan eta haien parte den

leku batean sortarazten dituzten— kezka eta desioen adierazgarri dira. Pieza horiek, gutxi gorabehera eta atzera begirako asmorik gabe, hamarkada bat hartzen dute artistaren lanean. Egindako aukerak lehendik dauden lanak eta erakusketa honetarako ekoizitakoak artikulatzen ditu, eta horrek jarraitutasunak eta denborazkotasun berriak sortzen ditu, haiek eragindako erlazioen bidez.

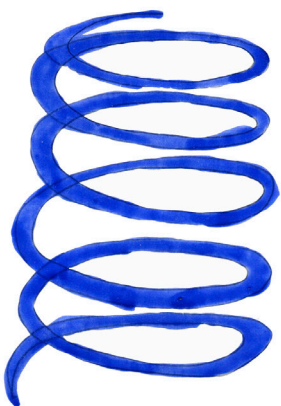
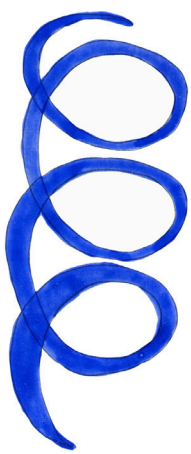
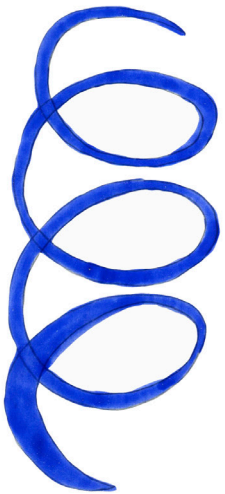
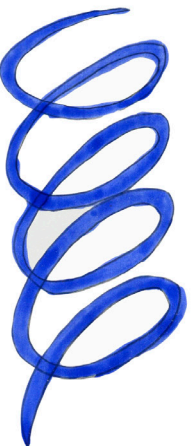
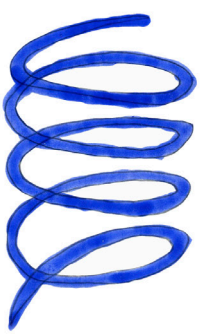
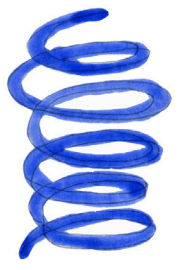
Nolabait, Spínolaren lanak pertsonaren, nor izatearen, «nortasunaren» eta horren inplikazio ontologikoen nozioa jorratzen du, berez gizatiartzat jotzen duguna baino areago. Marisol de la Cadena antropologoaren hitzak erabiliz, gizakia izateko beste modu batzuk ere ezabatzen dituen pertsona izateko modu bat da, eta gizakiak (modernoa, mendebaldekoa) oso gutxitan du horretarako gaitasunik. Agian, pertsona bat zer izan daitekeen esploratzeko interesak bultzatzen du, nolabait, Spínolaren azken aldiko lana. Hots, pertsonaren nolakotasunak— agian, eragiteko eta eragina jasotzeko gaitasuna ematen dioten bibrazioak— esploratzeko interesa du.

Argia ere (grekeraz *phos*, eta hortik gaztelaniazko *foto*) espazioa sortzeko modu bat da Spínolarentzat, lekua sortzeko modu bat, non barneratzen garen eta parte hartzen dugun materia gisa. Erakusketa horren barruan, eguneko ordu batzuetan eta besteetan okuletatik sartuz —barruko plaza eta erakusketa-aretoa lotzen dituztenak— eraikina zeharkatzen duen argi «naturala» da espazioa estaltzen duen eta materia aldakor gisa bizi den ia argi-iturri bakarra, eta horrek definitzen du pieza-pertsonen arteko distantzia. Horrela, eguneko orduaren arabera eta udan eta udazkenean zehar, erakusketa bisitatzeko esperientzia aldatu egiten da, denborak zeharkaturik, hau da, hainbat iraupenek (kliskadak, urratsak, minutuak, orduak, egunak, hilabeteak) eta baldintza klimatologikok baldintzaturik.

Erakusketa honetan, Spínolak elkarrizketak sortzen ditu aurreko piezekin, eta «pertsona» berriak agerrarazten ditu, aurrekoekin eta beren artean erlazionatzen direnak. Ugaria da bere lana, eta ugaritasun horrek *copia* hitzaren zentzua du, pilaketa gisa, oparotasun gisa. Elkarrizketa horiek testura bakoitzak sortzen dituen bibrazioetan oinarritutako hizkuntzan sortzean datza gozamina to-paketa horietan. Artelanak, askotan, objektu txikien eskala-aldaketa erradikal batetik sortzen dira, eta horrek atsegin sentipenak pizten dizkio artistari. Eragiketa horretan sortzen dira elkarri begiratzen

dioten eta beren lekutik eragiten duten «pertsonaia» horiek. Irribarre bat, ile-kiribil bat, gezi mutur bat, bakoitza bere uhin-anplitudearekin.

Azkenean, begiratzea, ekintza mimetikoa izanik, ikusitakoa gorpuztea da. Michael Taussig antropologoak dioen bezala, gorputzaren materialtasunarekin hautematea eta ikusitakoaren «kopia (kulturalki sintonizatu)» bat egitea da. Spínolaren lanean, kopia horrek aurkitzen dituen sintonietan irudikapenak garrantzia galtzen du, pertsona —ordezkaezina— haren ordeztzeko sortu baita. Obren gainazaletako bibrazioek eta horiek ingurumarietan eragiten dituzten gardentasun-mailekiko argi-aldaketek fokuratzeko eta desenfokatzeko efektu moduko bat eragiten dute. Aretoko hormetan agertzen diren serigrafiek ere distantzia desberdinetatik begira diezaiegun eskatzen dute, murgiltzen garen helburu eta gainazal gisa, gure sistema optikoa gorpuzteko gai den guztia har dezaketen irudikapen eta bitarteko gisa.



Testu hau ontzeko, jatorri askotako bideo, liburu eta testuetara jo dut.

Batzuk oraintsuko irakurketak edo behin eta berriz erabiltzen ditudan materialak dira. Beste batzuk Julia Spínolak bere erakusketan lanean ari zela nirekin partekatu dituen erreferentziak dira.

Gehitze-lente batekin hurbiltzen natzaion miniatura-bilduma baten eran pentsatu dut testu hau. Batzuetan, lente horrek eskaintzen didan irudia lausotuta dago, beste batzuetan nahiko desitxuraturata; agian, ezjakintasunagatik, baina apetzat ere izan daiteke. Lentearen gainazala estaltzen duten harramazka eta zirriborroetan gelditu naiz, hauek arrotzasan modu berezi bat sortzen dutenean.

Julia Spínolaren *Persona, foto, copia* erakusketak —Artium Museoan Catalina Lozanok komisariatuak— lan ekoitzi berriak eta Spínolok azken hamarkadan egindakoak biltzen ditu. Atzera begirako ariketa bat egiten saiatu naiz, eta —praktika antolatu gabe— erakusketarekin elkarrizketa bat izan dezan, erakusketa bera existitu aurretik.

Testuaren izenburua, «haztamuka egina», horri dagokio, hain zuzen ere, erakusketa osatzen duten piezetako batzuk idazteko unean oraindik prozesuan baitaude, ukimenaren esparruan, begiradaren esparruan baino gehiago.

Objektu bat haztamuka hautematen dugunean, ikusmena alde batera utzi eta eskuak erabiltzen ditugu. Zerbait haztamuka diktatzea, idazkera horren itxuragabetasuna onartzea litzateke. Adibidez, onartzea emandako hitzak ez direla paper-orriaren lerroetara mugatzen. Diktatzen duenarentzat, mezua nork jasoko duen ez jakitea esan nahi du: inor egongo ote da adi?

Bere esaldiek ahalmena galdu dutela jakinik, baliteke diktaketa honek hitzak eta ideiak askatasun handiagoz ordenatzea eta, ondorioz, beste diskurtso-forma batzuk —keinu, isilune eta distantziak aintzat hartzeko aukera izatea.

¹ Jonathan Crayk Arthur Rimbauden «Les poètes de sept ans» (1871) poema aipatzen du *mouches volantes* (Euli hegalarriak) edo *micodéesses* izenez ezagutzen den fenomeno entopikoaren deskribapen gisa. Fenomeno hau begiaren umare bitrean igerian puntu edo hari-zirik ikustean datza. Jonathan Crayk, *Suspensoires de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Akal: Madrid, 2008.

² Mercè Rodoreda, «Pròleg» en *Quanta, quanta guerra...*, 2019, Bartelona: Club Editor.

³ Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.

01 ■ Kolore batzuk hobeto deskribatzen dira mugimenduan dauden entitate gisa. Katalanez bada *color de gos com fuig* 'ihesi doan txakurraren kolorea' esamoldea. Esamolde bera dago sardinieraz, *color'e cani fuendi* eta sizilieraz, *aviri lu culuri di lu cani chi fui*. «Euli hegalarren kolorea» esamoldea ere erabiltzen da fenomeno hori irudikatzeke, nahiz eta txakurraren ilajeak eta euliaren oskolak zerikusi gutxi edo batere ez izan. Formula horiek zailtasun bat konpontzeko saioak dira: kolorea deskribatzeko ezintasuna. Esapide horietan, kolore bereizezinak, nahasiak edo argi faltagatik ilun samarrak aipatzen ditugu. Horrela, ihes egiten duen txakurraren koloreak huts egindako konponketa bat adierazten du: ikustearen eta esatearen artean dagoena.

02 ■ Orain dela aste batzuk, Julia Spínolak Vinciane Despret-en liburua aipatu zidan, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Despret-ek bertsioaren eta itzulpenaren ideien artean egiten duen bereizketa azpimarratu zidan Spínolak.² Gizakiek ez diren fenomenoetan gure erritual eta jarreraren bertsioak balira bezala pentsatzen dugunean, ez gara soilik orokortasunak ezartzen ari animalia horien esperientziaren inguruan, baita geure esperientzien inguruan ere. Kategoria, konbentzio eta arbitrariotasun multzo mugatu baten pean jarduten dugu. Izan gintezkeen guztiaren aukerak murrizten ari garela dirudi, dio Spínolak.

04 ■ *Quanta, quanta guerra...* liburuaren hitzaurrean, Mercè Rodoredak honako hau idatzi zuen:

«Gerra-makinak xehetasun osoz deskribatuz nobela bat egitea gustatu izango zitzaidan, Kafkak «La colonia penitenciaria» ipuineko infernuko makinarekin egin zuen bezala. Baina hain konplexua izango zen, ezen inork ez baitzuen inoiz amaituta ikusiko».³

Beharbada, bere eleberria irudikatzean, makina horiei xehetasun eta gelditasun jasanezin batekin begiratzera bultzatzen zituena Rodoredak irakurleak. Hala eta guztiz ere, ez da argi geratzen aipatzen duen deskribapenaren helburua egiazkotasuna sortzea denik. Aitzitik, gerta liteke, makinaren gorputza zatikatzean, idazleak «gerra-makina» esaten dion horrek bere bestetasun guztia hedatzea, ezagutezin bihurtzeraino.

Mercè Rodoredak inoiz deskribatu ez zituen gerra-aparatuetan pentsatzen badut, lerroetan banatutako eta paragrafoetan antolatutako hitz-multzoak datozkit gogora. Esaldien luzera eta horiek hausten dituen puntuazioa imajina ditzaket. Testu-bloke trinko bat irudikatzen dut, eta testuaren irakurketa aspergarria. Haren egiturak irakurketari ezarriko liokeen erritmo mekanikoan pentsatzen dut: hurbiltzen eta urruntzen den *zoom* bat; baina ez dut makina irudi-

katzea lortzen. Aldiz, idazketaren mekanizismoan eta bernoen eta gurpil txiki horzdunen arkitektura zehatz-mehatz deskribatzeko aha-
leginean pentsatzen badut, orduan, idazkeran, makina agertzen da.

- 05 ■ Bere eskulturen eskala definitzeko, hau da, haiek munduan duten presentzia pentsatzeko, Spínolak gutako batzuen altuerak hartzen ditu erreferentziatzat. Horrela, eskulturak, hasieran, beste gorputz batzuekiko alegiazko hurbiltasun batean daude. Horrela aurkitzen dute dagokien neurria. Alderantziz, Julia Spínolak lanean ari den eskulturetako baten altuera aipatzen duenean,

«1,27 eta 1,55 metro artean»,

Lucy dut gogoan eta Marie Geneviève van Goethem dut gogoan. Bietan pentsatzen dut eredu gisa eta antzeko eskalako estatuak diren heinean. Biak dira subjektu berreraikiak, erreplikatuak eta, hala ere, batere aztarna biografikorik gabeak. Gainera, biak daude zutik. Bata, besoak luzatuta, eta bestea, eskuak bizkarrean lotuta.

- 07 ■ Bere eskultura monolitikoekin, John McCracken-ek etortzeaz dagoen zibilizazio baten kultura materiala asmatzen du. Horman etzanda edo erabat bakarturik, haien piezak entitate edo banako gisa aurkezten dira, zeinen eskalak giza gorputzarekin antzekotasun argiak ezartzen dituen. Elkarrizketa batean, McCrackenek adierazi zuen ados zegoela eskultura horien aurrean zenbait galdera egiteko beharrek, esate baterako:

«zer da?» edo «nola egin zenuen?».

McCrackenek dioenez, bi galdera horiek erakusten dute ez dagoela antzeko eredurik eta zaila dela analogia formalak ezartzea.⁴ Horrela, eskultura beste irudikapen batzuen artean kokatzea oztopatzen da.

- 08 ■ «*Preocupaciones de un padre de familia*» (1917) ipuinean, Franz Kafkak honela deskribatzen du Odradek:

«Lehen begiratuan hari lau eta izarduneko txirrika baten antzekoa da, eta benetan hariz estalia dirudi; hala ere, hari zahar eta hautsiak izan litezke, elkarri lotuak, edo hari zatiak, bihurrituak eta korapilatuak, forma eta kolore desberdinetakoak».

Narratzaileak sarritan aurkitzen du Odradek eskaileraren oinetan, eta orduan harekin hitz egiteko beharra sentitzen du. Odradeki «ezin zaio galdera zailik egin».

Non bizi zara? Galdetzen dio narratzaileak.
«-Helbide zehaztugabea
-esan eta barre egiten du».⁵

<https://www.youtube.com/watch?v=puG6fHueWM8&=336s>

■ 4

■ Franz Kafka, «Preocupaciones de un padre de familia», *Cuentos completos* Madrid: Valdemar, 2010.

■ Isa Genzken, *Außenprojekte/Projects For Outside*, Berlin/London: Galerie Buchholz/Koenig Books, 2020.

■ Dubravka Ugrešić, *The Museum of Unconditional Surrender*, New Directions: New York, 1999.

■ 7

- 09 ■ *Persona, foto, copia*-n Julia Spínolak ez du argiztapen elektrikorik erabili. Horrela, egoera atmosferikoek eragiten dute erakusketa gehiago edo gutxiago ikustea eta piezek beren itzalak eta islak intentsitate handiagoz edo txikiagoz proiektatzea. Erakusketaren argiztapena bateratzen edo zehazten duen patina baten eran pentsatu ohi da. Argia, noski, baliabide museografiko eta eszenografiko eraginkorra da, eta, zalantzarik gabe, narratzailearen ahalmena du. Narratzailearen denaldetik, denboraren nozioa aldatzeko, desordenatzeko edo gelditu den ilusioa sortzeko gaitasuna du. Kanpoko argia leihotatik igarotzean, Spínolak sinkronia eragiten du kanpoaldearekin, edo, gutxienez, denbora, hemen ere, lausoa izan dadin eragozten du.

- 10 ■ Isa Genzken:

«niretzat eskultura ez da espazioa betetzeko modu bat, espazioa gehitzeko modu bat baizik».⁶

- 11 ■ Argazkigintzarekin duen harremana argitzeko asmoz, Dubravka Ugrešić oroitzen da nola txikitzen begiak eskuekin estaltzen zituen, horrela desager zitekeelakoan. Ez ikustea ikusia ez izatea zen. Ikustea, ordea, gorpuztasun modu bat zen, besteen aurrean presentzia berreskuratzea.⁷

- 12 ■ *Rojamente # 3 (2022)* izeneko serigrafia multzoan Spínolak ezohiko kolore bat erabili zuen. Ordura arte, bere pieza askoren kolorea komunztadura irizpide baten arabera aukeratzen zen. Hau da, materialak berak finkatzen zuen irizpidea; edo, bestela, haren pisuari, tenperaturari eta konposizioari buruzko galderak egiteko erabiltzen zen. Bere eskulturetan marroiak eta grisak ugariak izatearen arrazoia da interes berezia duela partikulak eta konglomerazio-teknikak erabiliz sortutako materialekiko.

Konglomeratuei buruz esan ohi da historiarik gabeko materialak direla, eta baliteke marroiek eta grisek ere izaera neutroa eta oroimenenik gabexea izatea. Baina horma, adibidez, berdez edo magentaz serigrafiatzen duenean, Spínolak orainaldiko denbora bat definitzen du, erakusketarena, horma horri eta motibo serigrafiatuari dagokienez denborazkoa hutsik den atributu baten bidez, kolorearen bidez. Horma eta motiboa erakusketak dirauen bitartean dira soilik berdeak edo magenta koloreak.

- 13 ■ Julia Spínolarekin erakusketa honi buruz hitz egin ondoren, berehala etorri zaizkit gogora zentzu linealari eta nolabaiteko progresio-logikari uko egiten dioten artistak. Joëlle Tuerlinckx-en, Rosemarie Trockel-en edo Meret Oppenheim-en lana datorkit gogora. Hiruren lana estiloaren nozioari gehiegizko arreta jarri gabe garatzen da, eta erabaki formalak eta kontzeptualak barne-logika baten, kontakizunaren, mende jarri gabe. Horrela, hi-

rurek beren lanaren inguruan sortutako itxaropenak iraultzen dituzte:

«badirudi beste artista
baten lana dela».

Hizkuntzaren autoritatea sabotatzean, berez, arteak ukatu egiten duela dirudien zerbait onartzen dute besterik gabe, hots, zein zantzailea den berez zeharo ezberdinak diren gauzak azaltzeko hizkuntza eta tonu bakar batean aritzea. Eta artista horien lana berrikustean, keinu zorrotzak eta keinu komikoak aurkitzen ditugu. Lan-gorputz erabat finkatuak eta ideia lauso, zirriboratuak.

16 ■ Bere lanez aritzeko, Ragen Moss eskultoreak irudien noziora jotzen du. Hitz hori erabiltzean, Mossek irudiaren alderdi formalari egiten dio erreferentzia, baina baita hizkuntza, lege edo politikatik abiatuta definitzen den testuinguru batean kokatzeko moduari ere. Hau da, irudiez hitz egitean, Mossek ez du eskultura soilik espazio fisiko batean sartzeko, baita espazio mental batean ere.⁸

17 ■ !!
18 ■ Ilunantzak esposizio-denbora luzeagoa eskatzen du.

25 ■ Bere *blind drawings* [marrazkiitsuak] direlakoekin, William Anastasi hirian zehar egindako ibilbideak dokumentatu ditu hainbat hamarkadatan. Batzuetan, galtzetako poltsikoan gordetzen duen paper zati batean marrazten du, besterik gabe. Beste batzuetan, metroko bagoian eserita, ohar-bloka magalean jarri eta eskuetan boligrafo bana dituela, trenaren triki-trakak agintzen du eskuen mugimendua, zeinak, sismografoak balira bezala, paperaren gainazala lerroz betetzen baitute.

27 ■ Marrazteak, idazteak bezala, badu halako gimnasia kutsu bat, modu antolatuan egiten den zehatz-mehatz programatutako eragiketaren batena. Pinturarekin, eskulturarekin edo argazkigintzarekin gertatzen den bezala, ekintza gisa har daiteke, zalantzarik gabe. Marrazteko, begiradaz gain, gorputzaren gainerako guztia ere erabiltzen da. Ezin da indar eragile batzuen laguntzarik gabe gertatu: urratsak, begi-kliskaren abiadura, eskumuturraren mugimendua, ukondoa artikulatzen duen mekanismoa, eta baita azala ere. Horrela ezartzen ditu posizioak eta deskribatzen ditu ibilbideak.

28 ■ Gloria Anzaldúa:

«Ni neu baino handiagoko zerbaitekin konektatuta nagoela sentitzen dut, orgasmo batean bezala: desagertu egiten naiz, olatu atsegin handi hori baino ez naiz, izan ez naizen modu batean neure buruarekin bat egiten ari banintz bezala [...] Nire mugak galtzen ditut».⁹

29 ■ Estudioan, bakarka, badirudi dena prest dagoela artistak bere

Ragen Moss, *Ragen Moss: @ Animals* (Prentsa oharra),
■ New York: Bridgget Donahue, 2019.

10 ■ https://archive.org/details/LINKTV_20120306_033000_Mosaic_WorldNews/stat/t/1740/end/1800

Gloria E. Anzaldúa,
Interviews/Entrevistas, CapitaLucene, Chhulucene, Analouise Keating ed.,
■ Londres: Routledge, 2000.

11 ■ Tentakularitate kontzeptuari buruz ikus: Donna Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chhulucene*, <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chhulucene/> 3

praktikaren mamia jaso ahal izateko. Hala ere, neure buruari galdetzen diot nola laguntzen duen irakaskuntzak eta ikasgeletatik ere praktika horretan pentsatzeak norberak, oro har, bere praktikatzat ulertzen duena desegiteko. Irakastea ez da soilik jakintza multzo bat transferitzea. Irakastea seinalatzea ere bada, *insignare*, eta hori egitean, norabide horiek benetan ibilgarriak direla egiaztatzea, baita seinalatzen duenarentzat ere, hau da, norberaren praktika abian izateko.

32 ■ 1997an *A World of Art: Works in Progress* telebista-saiorako ekoiztutako dokumental batean, Beverly Buchananez *shacks* izeneko bere piezetako baten inguruko lan-prozesua erakutsi zuen. Buchananez bera hazitako Georgiako eta Ipar Carolinako paisaiekin lotzen zituen txabolen eta biltegi txikien oinarrizko arkitekturak antzeratzen zituzten *shacks* horiek. Eszena batean, eskulturarekin hizketan ikusten da artista:

«You're going to have to have a door...
or the remnants of!»

Buchananez plataforma birakari baten gainean kokatzen du eskultura, eta angelu posible guztietatik begiratzen dio. Urrundu, hurbildu:

«Frankly, you look nice without a door.
I just think you should have a door».¹⁰

35 ■ Tamaina handiko bi pieza, orain *Persona, foto, copia* erakusketan ikusgai daudenak, jatorrian Bartzelonako Fundació Joan Miró-ko *vis*. erakusketarako (2020) egin zituen Julia Spínolak. Kartoiz egindako bi tutu-egitura dira, lau metro luze ingurukoak. Orduko hartan, eskultura horietako bat hormari atxikita aurkeztu zen. Bestea, hormaren gainean etzanda. Spínola lanean ari zen bitartean,

«hasierarik eta amaierarik gabeko
mugimendu»

gisa deskribatzen zituen.

36 ■ *Philip* (2023) lanari buruz hitz egitean, Spínolok gozamina aipatzen du, orain era horretako eskultoretan lan egiteko aukera eman dion espazio mental gisa. *Philip*-en tamainak ez du zerikusirik *vis*-eko piezen neurriekin, baina eraikitzeke moduan ere oso desberdinak dira: *Philip*-en eraikitzeke modua zorrotza ez delako, eta ezaugarri material desberdinak biltzen dituen askatasunagatik. Tentakuluz osatutako eskultura horrek harridura eta enpatia modu berezi bat eragiten ditu. Azken finean, horretan datza «tentakularitasuna», lerroen bidez bizitzean: luzatu eta beren muturrekin bilatzen gaituzte.¹¹

37 ■ *Frase. (objeto). BOCA* (2013) idazkera modu bat balitz bezala irakurtzeko joera dut. Oinetakoetan, loreontzietan eta prentsaturako arrosean notazio koreografikoaren oinarrizko forma bat ikusten dut: dan-

tza-pausoak. Orain, Roland Barthesek hizkuntza «subfrastiko» esaten dion hori izan daitekeela pentsatu nahi nuke.¹² Hau da, hizkuntzaren zentzuan hasiera bat eta amaiera bat ez dituen esaldi bat — adibidez, testu honetan aurkitzen ditugunak ez bezalakoa—, esaldi amaitu gabe bat baizik, elkarrizketa batean erabiltzen diren esaldi guztiak bezala.

38 ■ Amy Sillman:

«Zilegi ote zaigu benetan orain konposizioan ez pentsatzeko luxua, gorputz eta egitura sozialen deskonposizioak eta deformazioak inguratzen gaituen honetan? Hondamendi politiko, miseria eta galera garaiak bizi ditugu. Aldi berean atzerantz eta kanporantz biratzen ari balitz bezala hautematen den zentzu-denbora asaldatu batean bizi gara. [...]

«Ebaki, doitu, editatu eta formekin jolastean, batek ez bakarrik bere gorputz adierazkorretik, baizik eta gorputzaren politikatik lan egiten du; politika horrek, formek bezala, dena barne hartzen du: gure ambigutasunak, gure disforia, gure azal-tonuak, gure istorioak eta kontzientzia, arrisku guztiak, itsustasuna, erotismoa, absentzia».¹³

40 ■ Distira eta hautsa, bakoitza bere erara, bi zarata mota dira. Pedro Lemebelek talde-erretiratu bat deskribatzen du

– «argazkia ez da ona, presaka egina da» –.

Aurpegi izerditsu baten gaineko flasharen distirari erreparatzen dio:

«flasharen musu bakar bat, distiraz pikortatzeko».¹⁴

Aldiz, argi-baldintza eskaseko argazki bat hartzen dugunean, irudien gainazala hauts geruza fin batez estaltzen dela dirudi. Orduan zarata dagoela esaten dugu. Hautsak eta pikortak, bakoitzak bere erara, bere metafora eta materialitateekin, bi denbora desberdin islatzen dituzte irudian: argi gehiegirena (flasha) edo argi-faltarena (itzala).

41 ■ Erakusketa aretoko sabaia sei metro gora da. Arkitekturaren handitasuna adierazteko, eskulturak ez du, nahitaez, keinu handirik behar. Moyra Daveyk «low-hanging fruit» esamoldea proposatu du, hau da, behean zintzilik dagoen fruitua, keinu txikien eta keinu handien arteko aldea adierazteko. Artistak adierazpen hori bere prakti-

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Bartzelona: Paidós, 2019.

■ 12

Amy Sillman, *Faux Pas. Selected Writings and Drawings*, Paris: After 8 Books, 2022.

■ 13

Pedro Lemebel, *Poco hombre*, Bartzelona: Editorial Las Afueras, 2022.

■ 14

Moyra Davey, *Index Cards*, London: Fitzcarraldo Editions, 2020.

■ 15

Roland Barthes, *Ibid.*

■ 16

Alice Chauchat, «Compañeros, telépatas y otros dobles» en *Compañer. el plural. Escena, cuerpo y política*, Victoria Pérez Royo eta Diego Aguiló arg., Bartzelona: Institut del Teatre; Mercat de les Flors; Ediciones Polígrafa, 2016.

■ 17

karekin lotzen du, berak «errazegizat» jotzen duen modu batean pelikulak edo argazkiak egitearekin. Horrela, Daveyk ez du aintzat hartzen artelanak, barometro moduko bat balitz bezala, arriskuren bat izan behar duela. Haren esanetan, arrisku hori ulertzeko modu desberdinak daude, eta, askotan, arte-praktikak planteatzen duen dilema zerbait errazegi lortzearen eta —kontrako arrazoiatatik, ahalegin gehiegi egiteagatik— zerbait galtzearen arteko eztabaida da.

42 ■ Eskulturak zeharkatzen dituen estadioetako bakoitza ere esan-guratsua da. Eskulturaren lan egitean, haren konfigurazioan esku hartzen duen geruza bakoitzean jartzen du arreta Spínolak. Barthesek «diskurtsoaren hostopila» aipatzen du. Eskultura larruen arteko elkarrizketa gisa pentsatzean, antolaketa bitarra —mamia eta azala— saihesten da. Praktika, beraz, tipula bat bezalakoa izango litzateke, zeinaren bolumenak ez baitu bihotza itotzen.

Ez dago

«printzipio murriztezinik, baizik eta bere bilgarrien infinitutasuna bera, bere azalaren multzoa besterik biltzen ez duena».¹⁶

45 ■ Alice Chauchat:

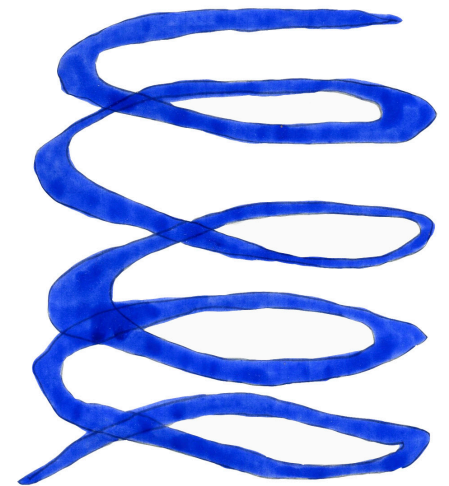
Kontua ez da elkar ezagutzen ari garela, baina elkarrekin gehiago dakigu beste iraupen batzuei buruz.

Eta iraupen horiek sortu ahala beste gauza batzuk aurkitzen ditugu: horrek beste gauza batzuk deskubritzen ditu.

Gauza dantzari hori, guztiz beste zerbait dena.¹⁷

■ Testu honekin, edo zati-bilduma honekin, Julia Spínoloren lanean formak gidatzen dituzten indar batzuei erreparatzen saiatu naiz. Horiek deskribatzean nire asmoa ez da izan indar horien bidez forma horiek justifikatzea edo enuntziatuak sortzea, baizik eta kontrakoa. Uste dut indar horiek eta horien norabidea deskribatzen saiatzean, sortzen diren formak arinagoak bihurtzen direla, eta ez dirudi hain premiazkoa kausaren eta efektuaren artean, motibatzen dituenaren eta haiek sortzen dutenaren artean harreman zuzenik ezartzea. Aitzitik, modu argiagoan adierazten da forma emateko behar horren azpian zera dagoela, hain zuzen ere: hizkuntzak beste diskurtso eta hizkuntza askoren bidez egindako diskurtso «hostopiltsu» batean parte hartzeko nahia.

Sarritan esan ohi da bakarrik hitz egiten duen, besteen solasa eteten duen edo zentzurik gabe hitz egiten duen norbaitez: formak galdu ditu; baina agian aurkitu egin ditu, nola izan den eta nora doazen jakin gabe ere. Baliteke formak pentsatzea (galdu edo aurkitu, begiratzen den moduaren arabera), azken finean, erresistentzia mentaleko ariketa bat izatea, zentzua une batez berreskuratzeko modu bat, distira bat doi-doi.



Las tres palabras que componen el título de esta exposición de Julia Spínola (Madrid, 1979) *Persona, foto, copia* son representativas de preocupaciones y deseos que atraviesan las piezas que la componen o, quizás

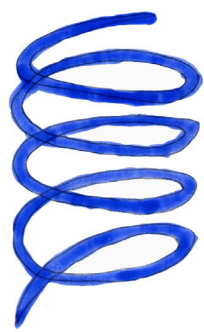
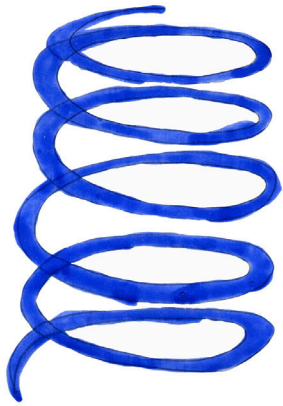
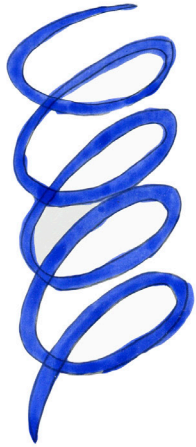
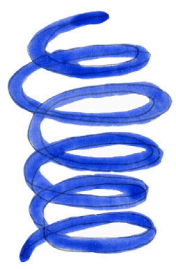
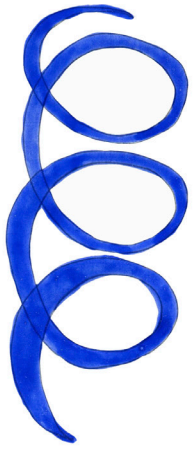
mejor decir, que la forman, que la hacen surgir dentro de un espacio y en un lugar que son también parte de ella. Estas, de manera no rigurosa y sin ánimo retrospectivo, abarcan una década en el trabajo de la artista. La selección articula más bien trabajos ya existentes con obras producidas para esta ocasión, lo cual produce continuidades, así como nuevas temporalidades, por medio de las relaciones que generan.

De alguna forma, el trabajo de Spínola circunda la noción de persona, de ser persona, de «personalidad» y sus implicaciones ontológicas más allá de lo que entendemos como propiamente humano. Parafraseando a la antropóloga Marisol de la Cadena, ser humano es una forma de ser persona que también elimina otras formas de serlo, de las que el ser humano (moderno, occidental) es raramente capaz. Es quizás un interés por explorar lo que puede constituir una persona lo que, de alguna manera, anima el trabajo reciente de Spínola. Es un interés por explorar las cualidades de la persona, que tal vez sean aquellas vibraciones que le dan la capacidad de afectar y ser afectada.

La luz (del griego *phos*, foto) es para Spínola una forma de producir también el espacio, de crear el lugar como materia en la que nos adentramos y de la que hacemos parte. Dentro de esta exposición, la luz «natural» que permea el edificio a diferentes horas del día a través de los óculos —que comunican la plaza interna con la sala de exposición— es prácticamente la única fuente lumínica que cubre y habita el espacio como materia cambiante que define la distancia entre las piezas-personas. Así, a diferentes horas del día y durante el verano y el otoño, la experiencia de visitar la exposición varía, dejándose atravesar por el tiempo, es decir por las diferentes duraciones (parpadeos, pasos, minutos, horas, días, meses...) y condiciones climatológicas.

En esta exposición, Spínola establece conversaciones con piezas anteriores, haciendo aparecer nuevas «personas» que se relacionan con sus predecesoras y entre ellas. Abunda en su propio trabajo, y esta abundancia es el sentido de la palabra «copia», como acopio, como copioso. El disfrute en estos encuentros consiste en crear esas conversaciones en un lenguaje basado en las vibraciones que cada textura produce. Las obras, a menudo, surgen de un cambio radical de escala de pequeños objetos que han despertado sensaciones placenteras en la artista. En esta operación surgen estos «personajes» que se miran y afectan desde su lugar. Una sonrisa, un rizo de pelo, una punta de flecha, cada uno con su amplitud de onda.

Al final, mirar, como acto mimético, es encarnar lo visto. Es, como apunta el antropólogo Michael Taussig, percibirlo con la materialidad del cuerpo y producir una «copia (culturalmente sintonizada)» de lo visto. En el trabajo de Spínola esa copia encuentra sintonías en las que la representación pierde relevancia porque en su lugar la persona ha surgido para presentarse, irrepresentable. Las vibraciones en las superficies de las obras y las variaciones de luz sobre los diferentes niveles de nitidez que estas producen en los contornos operan una especie de efecto de enfoque y desenfoque. Las serigrafías que aparecen en los muros del espacio también piden que las miremos desde diferentes distancias, como objetivos y como superficies en las que nos sumergimos, como representaciones y como medios que pueden abarcar todo lo que nuestro sistema óptico es capaz de encarnar.



Para componer este texto he acudido a vídeos, libros y textos de variada procedencia.

Algunos son lecturas recientes o materiales a los que vuelvo a menudo. Otros son referencias que Julia Spínola ha compartido conmigo mientras trabajaba en su exposición. He pensado este texto como una colección de miniaturas a las que me acerco con una lente de aumento. A veces, la imagen que devuelve esta lente está enturbiada, otras, un tanto deformada, puede que por desconocimiento propio o por capricho. Me he detenido en los arañazos y borrones que opacan la superficie de la lente cuando estos producen una particular forma de extrañamiento.

Persona, foto, copia, la exposición de Julia Spínola, comisariada por Catalina Lozano en Artium Museoa, reúne obras de nueva producción, así como trabajos que Spínola ha realizado a lo largo de la última década. He tratado de realizar un ejercicio de retrospección que, sin ordenar la práctica, entable un dialogo con la exposición antes de que esta exista como tal.

El título del texto, «dictado a tientas», responde precisamente a esa cuestión, pues en el momento de su escritura algunas de las piezas que conforman la exposición se encuentran todavía en proceso, en el lugar del tacto más que en el lugar de la mirada.

Al reconocer a tientas un objeto, desestimamos la visión y nos servimos de las manos. Dictar algo a tientas sería algo así como asumir la deformidad de ese dictado. Por ejemplo, aceptar que las palabras dictadas no se ciñan a los renglones de la hoja de papel. Para aquella o aquel que dicta, implica abandonar la certeza de sobre qué o quiénes recibirán el mensaje: ¿habrá alguien escuchando?

Consciente de que sus enunciados han perdido autoridad, puede que este dictado ordene con mayor libertad las palabras y las ideas, y, en consecuencia, se permita la licencia de atender a otras formas discursivas: a los gestos, a los silencios y a las distancias.

¹ Jonathan Crary cita el poema de Arthur Rimbaud «Les poètes de sept ans» (1871) como descripción del fenómeno entópico conocido como *mouches volantes* (moscas volantes) o *micropsopías*. Este fenómeno consiste en la visión de puntos o filamentos suspendidos en el humor vítreo del ojo. Jonathan Crary, *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal, 2008.

² Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?*, Buenos Aires: Editorial Cactus, 2016.

³ Mercè Rodoreda, «Pròleg» en *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona: Club Editor, 2019.

01 ■ Algunos colores se describen mejor como entidades en movimiento. En catalán existe la expresión *color de gos com fuig* ‘color de perro que huye’. La misma expresión existe en sardo, *color’e cani fuendi* y en siciliano, *aviri lu culuri di lu cani chi fui*. La expresión «color de ala de mosca» también se usa para ilustrar este fenómeno, a pesar de que poco o nada tienen que ver el pelaje del perro y el comparazón de la mosca. Cualquiera de estas fórmulas viene a subsanar una dificultad: la imposibilidad de describir el color. Al usarlas nos referimos a colores indistinguibles, entremezclados o tal vez ensombrecidos por una deficiente luminosidad. Así, el color del perro que huye señala un mal arreglo: el que existe entre el ver y el decir.

02 ■ Hace apenas unas semanas, Julia Spínola me habló de Vinciane Despret y su libro *¿Qué dirían los animales... si les hiciéramos las preguntas correctas?* Spínola ponía énfasis en la distinción que Despret establece entre las ideas de versión y traducción.² Cuando pensamos en fenómenos no humanos como si se trataran de versiones de nuestros propios rituales y actitudes, no solo estamos estableciendo generalidades en torno a la experiencia de esos animales, sino también en torno a nuestras propias experiencias. Operamos bajo un conjunto limitado de categorías, convenciones y arbitrariedades. Parece que estemos reduciendo las posibilidades de todo aquello que podríamos ser, dice Spínola.

04 ■ En el prólogo a *Quanta, quanta guerra...* Mercè Rodoreda escribe:

«Me habría gustado hacer una novela describiendo con todo detalle máquinas de guerra como hizo Kafka con la máquina infernal del cuento “La colonia penitenciaria”. Pero habría sido tan complejo que nadie la habría visto jamás terminada».³

Puede que, al imaginar su novela, Rodoreda estuviera empujando al lector a observar esas máquinas con una insoportable nitidez y detención. Con todo, no queda claro que la descripción a la que hace referencia tenga como objeto generar veracidad. Podría darse el caso de que, al despiezar el cuerpo de la máquina, aquello a lo que la escritora se refiere como «máquinas de guerra» desplegara, en cambio, toda su otredad, hasta volverse irreconocible.

Si pienso en los aparatos de guerra que Mercè Rodoreda nunca llegó a describir, tiendo a imaginar grupos de palabras distribuidas en renglones y organizadas en párrafos. Puedo imaginar la extensión de las frases y la puntuación que las rompe. Imagino un bloque de texto tupido y la lectura del texto, tediosa. Pienso en el ritmo mecánico que su estructura impondría a la lectura: un *zoom* que se acerca

y se aleja; pero no logro figurar la máquina. En cambio, si pienso en el mecanicismo de la escritura y en el empeño por describir exhaustivamente su arquitectura de pernos y pequeñas ruedas dentadas, entonces, en la escritura, aparece la máquina.

05 ■ Para definir la escala de sus esculturas, es decir, pensar su presencia en el mundo, Spínola toma como referencia las alturas de algunas de nosotras. De este modo, las esculturas existen muy al principio en una vecindad imaginaria con otros cuerpos. Así es como estas encuentran su justa medida. De forma inversa, cuando Julia Spínola menciona la altura de una de las esculturas en las que se encuentra trabajando,

«entre 1,27 y 1,55 metros»,

pienso en Lucy y pienso en Marie Geneviève van Goethem. Pienso en ambas en tanto que modelos y en tanto que estatuas de una escala similar. Las dos existen como sujetos reconstruidos, replicados y, sin embargo, vaciados de todo rastro biográfico. También las dos se encuentran de pie. Una con los brazos extendidos, la otra con las manos recogidas en la espalda.

07 ■ Con sus esculturas monolíticas, John McCracken inventa la cultura material de una civilización por venir. Reclinadas sobre la pared o exentas, sus piezas se presentan como entidades o individuos cuya escala establece claras analogías con el cuerpo humano. En una entrevista McCracken manifiesta su acuerdo con la necesidad de formularse ciertas preguntas ante estas esculturas, como, por ejemplo:

«¿qué es?» o «¿cómo la hiciste?».

Ambas cuestiones, dice McCracken, demuestran una ausencia de modelos similares y una dificultad para establecer analogías formales.⁴ De este modo, se entorpece el acomodo de la escultura entre otras representaciones.

08 ■ En su cuento «Preocupaciones de un padre de familia» (1917) Franz Kafka describe así a Odradek:

«A primera vista resulta similar a un carrete de hilo plano y estrellado, y realmente parece recubierto de hilo; no obstante podrían ser hilos viejos y rotos, anudados entre sí, o trozos de hilos, retorcidos y enredados, de distintas formas y colores».

El narrador encuentra a menudo a Odradek a los pies de la escalera, y entonces siente la necesidad de hablarle. A Odradek «no se le hacen preguntas difíciles».

5 Franz Kafka, «Preocupaciones de un padre de familia» en *Cuentos completos*, Madrid: Valdemar, 2010.

6 Isa Genzken, *Außenprojekte/Projects For Outside*, Berlín/Londres: Galerie Buchholz/Koenig Books, 2020.

7 Dubravka Ugrešić, *The Museum of Unconditional Surrender*, New Directions: Nueva York, 1999.

¿Dónde vives? le pregunta el narrador.
«-Domicilio incierto -dice, y se ríe».⁵

09 ■ En *Persona, foto, copia* Julia Spínola ha prescindido de iluminación eléctrica. Así las condiciones atmosféricas son las que hacen que la exposición sea más o menos visible y que las piezas proyecten con mayor o menor intensidad sus sombras y sus reflejos. Se suele pensar en la iluminación de la exposición como si se tratase de una pátina que unifica o matiza. La luz, claro está, es un efectivo recurso museográfico y escenográfico que posee una indudable cualidad narrativa. En tanto que narrativa, tiene la capacidad de alterar la noción del tiempo, de desordenarlo o generar la ilusión de que se ha detenido. Al dar paso a la luz exterior a través de las ventanas, Spínola provoca una sincronía con el afuera o, como mínimo, impide que la cuestión del tiempo sea, también aquí, una vaguedad.

10 ■ Isa Genzken:

«no pienso en la escultura como una forma de tomar el espacio, sino de añadir espacio».⁶

11 ■ En un intento por desentrañar su relación con el medio fotográfico, Dubravka Ugrešić recuerda cómo de niña solía cubrirse los ojos con las manos convencida de que de esta forma podía desaparecer. No ver equivalía a no ser visto. En cambio, ver era una forma de corporalidad, de recobrar la presencia ante los otros.⁷

12 ■ En el grupo de serigrafías sobre pared tituladas *Rojamente #3* (2022) Spínola introdujo un uso del color inusual. Hasta entonces, el color de muchas de sus piezas respondía a un criterio de concordancia. Es decir, era el propio material el que lo dictaminaba; o bien, se aplicaba para lanzar cuestiones en torno a su peso, temperatura y composición. Si en sus esculturas abundan los marrones y grises es por su interés en materiales producidos a partir de partículas y mediante técnicas de conglomeración.

De los conglomerados se dice que son materiales sin historia, y puede que los marrones y los grises posean también un carácter neutro y un tanto desmemoriado. Pero al serigrafiar el muro con, pongamos, por ejemplo, verde o magenta, Spínola define un tiempo presente, el de la exposición, mediante un atributo, el color, que en relación con ese muro y con el motivo serigrafiado es solamente temporal. La pared y el motivo son verdes o son magenta solo durante el tiempo de exposición.

13 ■ Tras hablar con Julia Spínola sobre esta exposición, pienso de inmediato en artistas cuyo trabajo rehúye el sentido lineal y una cierta lógica de progresión. Pienso en el trabajo de Joëlle Tuerlinckx, Rosemarie Trockel o en el de Meret Oppenheim. El trabajo de las tres se desarrolla

sin prestar excesiva atención a la noción de estilo y sin supeditar las decisiones formales y conceptuales a una lógica interna, al relato. Así, las tres subvierten las expectativas generadas en torno a su trabajo:

«parece que sea el trabajo de otra artista».

Al sabotear la autoridad del lenguaje, en realidad asumen de modo natural algo que el arte parece negar: lo opresivo que resulta operar bajo un único lenguaje y un mismo tono para explicar cosas que en realidad son radicalmente distintas. Así, al revisar el trabajo de dichas artistas, se reúnen gestos severos y gestos cómicos. Cuerpos de trabajo perfectamente consolidados e ideas deshilachadas, esbozadas.

16 ■ Para referirse a sus obras, la escultora Ragen Moss recurre a la noción de *figuras*. Al usar esta palabra, Moss hace referencia al aspecto formal de la figura, pero también al modo en que esta se inscribe en un contexto que se define a partir del lenguaje, las leyes o la política. Es decir, al hablar de figuras, Moss no inscribe la escultura en un espacio exclusivamente físico, sino también en un espacio mental.⁸

17 ■ !!

18 ■ La penumbra exige más tiempo de exposición.

25 ■ Con sus *blind drawings* [dibujos ciegos] William Anastasi ha documentado durante décadas sus trayectos por la ciudad. A veces, simplemente dibuja en un pequeño trozo de papel que guarda en el bolsillo de su pantalón, mientras anda. Otras, sentado en el vagón del metro, apoya el bloc de notas en su regazo y con un bolígrafo en cada mano, deja que sea el traqueteo del tren el que dicta el movimiento de sus manos que, a modo de sismógrafos, llenan de líneas la superficie del papel.

27 ■ El dibujo, como la escritura, puede tener algo de gimnasia, de operación minuciosamente programada que se ejecuta organizada. Como sucede con la pintura, la escultura o la fotografía, sin duda puede ser considerado en tanto que acto. El dibujo involucra, además de la mirada, el resto cuerpo. Simplemente no pueden tener lugar sin la colaboración de varias fuerzas motrices: pasos, la velocidad del parpadeo, un giro de muñeca, el mecanismo que articula el codo, y también la piel. Así es como establece posiciones y describe trayectorias.

28 ■ Gloria Anzaldúa:

«Siento que estoy conectada a algo más grande que yo misma, como durante un orgasmo: desaparezco, solo soy esa gran ola placentera, como si me estuviera uniendo conmigo misma de una manera que no he sido [...] Pierdo mis límites».⁹

Ragen Moss, *Ragen Moss: 8 Animals* (Nota de prensa), Nueva York: Bridget Donahue, 2019.

Gloria E. Anzaldúa, *Interviews/Entrevistas*, AnaLouise Keating ed., Londres: Routledge, 2000.

■ 9

https://archive.org/details/LINKTV_20120306_033000_Mosaic/World_News/statc/1740/end/1800

■ 10

Sobre el concepto tentacularidad consultar: Donna Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*, <https://www.e-flux.com/journal/75/67125/tentacular-chinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/3>

■ 11

29 ■ En el estudio, a solas, todo parece predispuesto para que el artista pueda recoger el cuajo de *su* práctica. Ahora bien, me pregunto en qué manera la enseñanza y pensar en esa práctica también desde las aulas contribuye a desarmar lo que una entiende, en rasgos generales, como su práctica. Enseñar no consiste únicamente en transferir un conjunto de saberes. Enseñar también consiste en apuntar hacia, *insignare*, y al hacerlo, comprobar que esas direcciones son efectivamente transitables también para aquella o aquel que señala, es decir, para hacer transitar la propia práctica.

32 ■ En un documental producido en 1997 para el programa de televisión *A World of Art: Works in Progress*, Beverly Buchanan muestra su proceso de trabajo en torno a una de sus piezas tituladas *shacks*. Los *shacks* emulaban las arquitecturas rudimentarias de chozas y pequeños almacenes que Buchanan asociaba a los paisajes de Georgia y Carolina del Norte, donde creció. En una escena, la artista entabla un diálogo con la escultura:

«You're going to have to have a door... or the remnants of!»

Buchanan sitúa la escultura sobre una plataforma giratoria y la observa desde todos los posibles ángulos. Se aleja, se acerca:

«Frankly, you look nice without a door. I just think you should have a door».¹⁰

35 ■ Dos piezas de gran escala que ahora se incluyen en *Persona, foto, copia* fueron realizadas originalmente para *vis*. (2020), la exposición de Julia Spínola en la Fundació Joan Miró, en Barcelona. Se trata de dos estructuras tubulares realizadas en cartón y de unos cuatro metros de largo. En aquella ocasión, una de estas esculturas se presentó adosada al muro. La otra, reclinada sobre la pared. Mientras trabajaba en ellas Spínola las describía como

«un movimiento sin principio ni final».

36 ■ Al hablar de *Philip* (2023) Spínola menciona el disfrute como ese espacio mental que le ha permitido trabajar ahora en esculturas como esta. Las dimensiones de *Philip* contrastan con la de piezas como *vis*, pero también difiere de las segundas en el modo en que se construye, menos severo, y por la libertad con la que reúne cualidades materiales dispares. El encuentro con *Philip* y su forma tentacular produce asombro y una particular forma de empatía. Al fin y al cabo, en eso consiste la *tentacularidad*, en vivir a través de líneas: se extienden y nos buscan con sus puntas.¹¹

37 ■ Tiendo a leer Frase. (objeto). BOCA (2013) como si se tratara de una forma de escritura. Veo en los zapatos, en las macetas y en el arroz prensado una rudimentaria forma de notación coreográfica: pasos de baile. Me gustaría considerar ahora la posibilidad de que esta frase sea en realidad aquello que Roland Barthes llama lenguaje *subfrástico*.¹² Es decir, una frase que no es frase en su sentido lingüístico, con un principio y un final, como las que encontramos, por ejemplo, en este texto, sino una frase inacabada, como todas las frases a medio hacer con las que se construye una conversación.

38 ■ Amy Sillman:

«¿Podemos realmente permitirnos el lujo de no pensar en la composición ahora, cuando parecemos estar rodeados por la descomposición y la deformación de los cuerpos y las estructuras sociales? Vivimos tiempos de catástrofe política, miseria, pérdida. Vivimos en un sentido-tiempo agitado que se percibe como si estuviera girando hacia atrás y hacia afuera simultáneamente. [...]

«Al recortar, ajustar, editar, jugar con las formas, uno trabaja no solo desde el cuerpo expresivo individual, sino con la política del cuerpo, una política que, como las formas, lo incluye *todo*: nuestras ambigüedades, nuestra disforia, nuestros tonos de piel, nuestras historias y conciencia, todos los peligros, fealdad, erotismo, ausencia».¹³

40 ■ El brillo y el polvo son, cada uno a su manera, dos formas de ruido. Pedro Lemebel describe un retrato de grupo

–«la foto no es buena, la toma es apresurada»–.

Se detiene en el destello del *flash* sobre una cara sudorosa:

«un solo beso del *flash*, para granizarla de brillo».¹⁴

En cambio, cuando tomamos una fotografía en condiciones lumínicas insuficientes, la superficie de la imagen parece cubrirse por una fina capa de polvo. Entonces decimos: hay ruido. El polvo y el granizo se encargan, cada uno a su manera, cada uno con sus metáforas y con sus materialidades, de inscribir en la imagen dos tiempos distintos: el del exceso (*flash*) o el de la falta (sombra) de luz.

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 2019.

■ 12

Amy Sillman, *Faux Pas: Selected Writings and Drawings*, París: After 8 Books, 2022.

■ 13

Pedro Lemebel, *Poco hombre*, Barcelona: Editorial Las Afueras, 2022.

■ 14

Moyra Davey, *Index Cards*, Londres: Fitzcarrald Editions, 2020.

■ 15

Roland Barthes, *ibid.*

■ 16

Alice Chauchat, «Compañeros, telépatas y otros dobles» en *Componer el plural. Escena, cuerpo y política*, Victoria Pérez Royo, Diego Agulló eds., Barcelona: Institut del Teatre; Mercat de les Flors; Ediciones Polígrafa, 2016.

■ 17

41 ■ El techo de la sala de exposiciones se levanta hasta los seis metros de altura. Para abarcar la grandiosidad de la arquitectura, la escultura no requiere necesariamente de grandes gestos. Moyra Davey propone la expresión «low-hanging fruit», es decir, fruto que cuelga bajo, para señalar la diferencia entre gestos pequeños y gestos grandes.¹⁵ La artista sitúa esta expresión en relación con su propia práctica a partir de la producción de metraje o la obtención de fotografías de un modo que ella misma percibe como «demasiado fácil». Así, Davey desestima la idea de que la obra de arte deba encarnar algún tipo de riesgo a modo de barómetro. Claro está, nos dice, existen distintas maneras de entender ese riesgo y, a menudo, el dilema que plantea la práctica artística es un debate entre obtener algo demasiado fácilmente y perder algo, por la razón contraria, por destinar demasiados esfuerzos.

42 ■ Cada uno de los estadios que atraviesa la escultura son igualmente significativos. Así, al trabajar en la escultura, Spínola pone atención en cada una de las capas que intervienen en su configuración. Barthes habla del «hojaldre del discurso». Al pensar la escultura de este modo, como un diálogo entre pieles, se evita una organización binaria: «la pulpa y la almendra». La práctica sería entonces más bien como una cebolla cuyo volumen no ocluye un corazón.

No existe

«ningún principio irreductible, sino la misma infinitud de sus envolturas, que no envuelven otra cosa que el mismo conjunto de sus superficies».¹⁶

45 ■ Alice Chauchat:

No es que estemos conociéndonos el uno al otro, pero el uno junto al otro sabemos más de otras duraciones.

Y a medida que creamos esas duraciones descubrimos otras cosas: eso descubre otras cosas.

Esa cosa danzarina que es enteramente otra cosa.¹⁷

■ Con este texto, o esta recolección de fragmentos, he tratado de atender a algunas de las fuerzas que parecen dirigir las formas en el trabajo de Julia Spínola. Al describirlas no he pretendido que estas fuerzas justifiquen dichas formas o producir enunciados, sino más bien lo contrario. Creo que, al tratar de describir estas fuerzas y su dirección, las formas que producen se vuelven más ligeras, y parece menos urgente establecer una relación directa entre causa y efecto, entre aquello que las motiva y aquello que producen. En cambio, se manifiesta de un modo más claro que aquello que subyace en esa necesidad de dar forma es, precisamente, la voluntad de que el lenguaje participe de un discurso «hojaldrado», hecho de muchos otros discursos y lenguajes.

A menudo se dice de alguien que habla solo, del que interrumpe o del que habla sin sentido: ha perdido las formas, y en realidad puede que las haya encontrado, sin ni tan siquiera saber cómo, y sin saber hacia dónde se dirigen. Puede que pensar las formas (perderlas o encontrarlas, depende de cómo se mire) sea, al fin y al cabo, un ejercicio de resistencia mental, una *forma* de recobrar el sentido momentáneamente, apenas un destello.



The three words that make up the title of this exhibition by Julia Spínola (Madrid, 1979), *Persona, foto, copia* (Person, Photo, Copy), typify the concerns and desires contained in the pieces that comprise it, or perhaps it

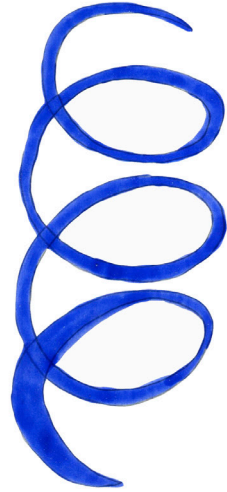
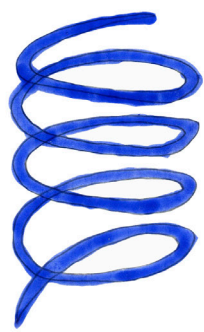
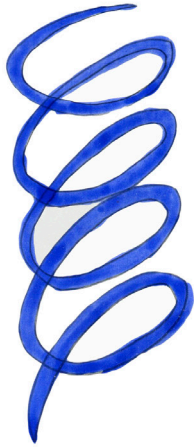
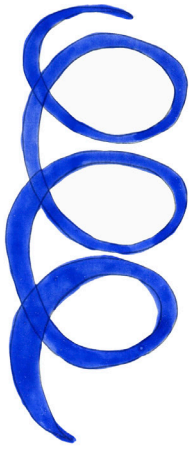
is better to say that they form it, making it emerge within a space and in a place that are also part of it. These pieces unrigorously and non-retrospectively encompass a decade in the artist's work. If anything, the selection brings together existing works with others produced for this occasion, thereby leading to continuities, as well as new temporalities, through the relationships they generate.

Spínola's work somehow surrounds the notion of person, of being a person, of "personhood" and its ontological implications beyond what is understood to be characteristically human. To paraphrase the anthropologist Marisol de la Cadena, being human is a way of being a person that also eliminates other ways of being, those of which the (modern Western) human being is rarely capable. Perhaps an interest in exploring what can constitute a person is what somehow inspires Spínola's recent work. It is an interest in exploring the qualities of a person, which are perhaps those vibrations that give them the capacity to affect and be affected.

Light (from the Greek *phos*, photo) for Spínola is a way of also producing space, of creating place as matter that we enter into and become a part of. The "natural" light in this exhibition permeating the building at various times of the day through portholes – which connect the inner courtyard with the exhibition hall – is practically the only source of light covering and inhabiting the space as changing matter that defines the distance between the pieces-persons. The experience of visiting the exhibition therefore varies at different times of the day and during the summer and autumn, allowing itself to be traversed by time, in other words, by different durations (blinks, steps, minutes, hours, days, months...) and weather conditions.

Spínola establishes conversations with previous pieces in this exhibition, conjuring up new "persons" who relate to their predecessors and to each other. It abounds in her own work, and this abundance is the meaning of the word "copy", as compilation, as copious. The pleasure of these encounters entails creating these conversations in a language based on the vibrations produced by each texture. The works often stem from a radical change in scale of small objects that have awakened pleasurable sensations in the artist. These "characters" emerge in this operation, looking at and affecting each other from their place. A smile, a lock of hair, an arrowhead, each with its wavelength.

To look, as a mimetic act, is ultimately about embodying what is seen. As the anthropologist Michael Taussig indicates, to perceive it with the materiality of the body and to produce a "(culturally attuned) copy" of what is seen. This copy in Spínola's work detects attunements in which representation is no longer relevant because persons have emerged in its place to present themselves, unrepresentable. The vibrations on the surfaces of the works and variations of light on the different levels of sharpness that these produce in the contours act as a kind of focusing and blurring effect. The silkscreen prints appearing on the walls of the space also demand that we look at them from various distances, as objectives and surfaces in which to immerse ourselves, as representations and as a milieu that can encompass everything our optical system is capable of embodying.



I have drawn on videos, books and writings from a variety of sources in order to compose

this text. Some are recent readings or materials to which I often return. Others are references that Julia Spínola shared with me while she was working on her exhibition.

I have conceived this text as a collection of miniatures that I approach with a magnifying glass. The image seen through the lens is sometimes blurred, at other times somewhat deformed, perhaps because of my own ignorance or on a whim. I have lingered on the scratches and smudges that dull the surface of the lens when these produce a specific form of estrangement.

Persona, foto, copia, the exhibition by Julia Spínola curated by Catalina Lozano at Artium Museoa, brings together newly produced works alongside those that Spínola has made over the past decade. I have attempted to undertake an exercise in retrospection that establishes a dialogue with the exhibition before it exists as such and without ordering the practice.

The title of this text, "Dictation By Feeling One's Way", specifically refers to this question, because several of the pieces making up this exhibition are still in progress at the time of its writing, in the place of touch rather than in the place of the gaze.

We disregard vision and use our hands when we feel our way to recognise an object. Dictating something by feeling one's way would be akin to assuming the deformity of that dictation. For example, accepting that the dictated words do not follow the lines on the sheet of paper. For the person dictating, it means abandoning the certainty of who will receive the message: will anyone be listening?

This dictation may order words and ideas more freely by being aware that their utterances have lost authority, so one must consequently be permitted to pay attention to other discursive forms: to gestures, silences and distances.

¹ Jonathan Crary cites Arthur Rimbaud's poem "Les poètes de sept ans" (1871) to describe the entopic phenomenon known as *naüches volantes* (flying flies) or *myodesopsias*. This phenomenon involves the vision of dots or filaments suspended in the vitreous humour of the eye. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Cambridge: MIT Press, 2001).

² Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales... si les hicieramos las preguntas correctas?* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2018).

³ Mercè Rodoreda, "Pròleg", *Quanta, quanta guerra...* (Barcelona: Club Editor, 2019).

01 ■ Some colours are best described as entities in motion. There is a Catalan expression that goes *color de gos com fuig* (colour of a fleeing dog). The same expression exists in Sardinian, *color'e cani fuendi*, and in Sicilian it is *aviri lu culuri di lu cani chi fui*. The expression "colour of a fly's wing" is also used to illustrate this phenomenon, even though the dog's coat and the fly's exoskeleton have little or nothing to do with each other. Any one of these formulas can overcome a difficulty: the impossibility of describing colour. By using them, we are referring to indistinguishable colours, intermingled or perhaps overshadowed by a deficient luminosity. The colour of the fleeing dog therefore indicates a bad arrangement: that which exists between seeing and saying.

02 ■ Only a few weeks ago, Julia Spínola told me about Vinciane Despret and her book *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?* Spínola stressed the distinction that Despret draws between the ideas of version and translation. ² When we think of non-human phenomena as versions of our own rituals and attitudes, we are establishing generalities around not only the experience of those animals, but also our own experiences. We are operating under a limited set of categories, conventions and arbitrariness. According to Spínola, we are apparently reducing the possibilities of all that we could be.

04 ■ In the prologue to *Quanta, quanta guerra...*, Mercè Rodoreda writes:

"I would have liked to have written a novel describing war machines in detail as Kafka did with the infernal machine in the story 'The Penal Colony'. But it would have been so complex that no one would ever have seen it finished."³

It may be that in imagining her novel, Rodoreda was nudging the reader into observing these machines with unbearable clarity and detachment. It remains unclear, however, that the description to which she refers is intended to generate veracity. It may be that, by disassembling the body of the machine, what the writer refers to as "war machines" would instead unfold all their otherness to the point of becoming unrecognisable.

If I think of the war machines that Mercè Rodoreda never managed to describe, I tend to imagine groups of words distributed on lines and arranged in paragraphs. I can imagine the length of sentences and the punctuation that breaks these up. I imagine a dense block of text and a tedious reading of it. I think of the mechanical rhythm that its structure would impose on reading: a zooming in and out; but I cannot picture the machine. In contrast, if I think of the

mechanical nature of writing and the effort to describe exhaustively its architecture of bolts and small cogwheels, the machine then appears in the writing.

05 ■ To define the scale of her sculptures, in other words, to conceive their presence in the world, Spínola uses the heights of some of us as a reference. The sculptures therefore exist at the very outset in an imaginary vicinity with other bodies. This is how they find their right measure. Conversely, when Julia Spínola mentions the height of one of the sculptures that she is working on as

"between 1.27 and 1.55 metres",

I think of Lucy and I think of Marie Geneviève van Goethem. I think of both of them as models and as statues of a similar scale. Both exist as reconstructed, replicated subjects, yet emptied of all biographical traces. They can also both be found standing. One with her arms outstretched, the other with her hands folded behind her back.

07 ■ John McCracken invents the material culture of a civilisation to come with his monolithic sculptures. Leaning against the wall or free-standing, his pieces are presented as entities or individuals whose scale establishes clear analogies⁴ with the human body. In an interview, McCracken expressed his agreement with the need to ask certain questions in relation to these sculptures, such as

"what is that?" or
"how'd you make that?"

Both questions, McCracken claims, reveal an absence of similar models and a difficulty in establishing formal analogies. This hampers accommodating the sculpture among other representations.

08 ■ In his short story "The Cares of a Family Man" (1917), Franz Kafka describes Odradek as follows:

"At first glance it looks like a flat star-shaped spool for thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, they are only old, broken-off bits of thread, knotted and tangled together, of the most varied sorts and colours."

The narrator often finds Odradek at the foot of the stairs, and then feels the need to speak to him. Odradek is "put no difficult questions".

Where do you live?
the narrator asks him.
"No fixed abode," he says, and laughs."⁵

■ 5 Franz Kafka, "The Cares of a Family Man", *The Complete Stories* (New York: Schocken Books, 1971).

■ 4 <https://www.youtube.com/watch?v=pu66FhtueMM&t=336s>

■ 2 Dubravka Ugrešić, *The Museum of Unconditional Surrender* (New Directions: New York, 1999).

■ 6 Isa Genzken, *Außenprojekte/Projects For Outside* (Berlin/London: Galerie Buchholz/Koenig Books, 2020).

09 ■ Julia Spínola has dispensed with electric lighting in *Persona, foto, copia*. The atmospheric conditions are therefore what make the exhibition more or less visible, and the pieces cast their shadows and reflections with greater or lesser intensity. Exhibition lighting is often thought of as if it were a patina that unifies or shades. Light, of course, is an effective museographic and scenographic resource that possesses an undeniable narrative quality. In terms of narrative, it has the ability to alter the notion of time, to disorder it or to generate the illusion that it has stopped. By allowing outdoor light in through the windows, Spínola produces a synchrony with the outside or, at the very least, prevents the question of time from being, also here, a vagueness.

10 ■ Isa Genzken:

"I don't want to take up space with my sculptures; I add space."⁶

11 ■ In an attempt to unravel her relationship with the photographic medium, Dubravka Ugrešić recalls how as a child she used to cover her eyes with her hands, convinced that she could disappear in this way. Not seeing equates to not being seen. Seeing, on the other hand, was a form of corporeality, of regaining presence in the presence of others.⁷

12 ■ Spínola has introduced an unusual use of colour in the group of wall silkscreen prints entitled *Rojamente #3* (2022). The colour of many of her pieces until then had responded to a criterion of concordance. In other words, it was the material per se that dictated it, or else it was applied to throw up questions about its weight, temperature and composition. If browns and greys abound in her sculptures, it is because of her interest in materials produced from particles through conglomerate techniques.

Conglomerates are said to be materials without history, and browns and greys may also have a neutral, somewhat forgetful character. But by screen-printing the wall with, let us say, for example, green or magenta, Spínola defines a present time, that of the exhibition, by means of an attribute, a colour, which in relation to that wall and to the screen-printed motif is only temporary. The wall and the motif are green or magenta only during the exhibition time.

13 ■ After discussing this exhibition with Julia Spínola, I immediately think of artists whose work shuns a linear sense and a certain logic of progression. I think of the work of Joëlle Tuerlinckx, Rosemarie Trockel or that of Meret Oppenheim. The work of all three unfolds without paying undue attention to the notion of style, without subordinating formal and conceptual decisions to an internal logic, to the narrative. The three therefore subvert the expectations produced around their work:

“it looks like the work of another artist.”

By sabotaging the authority of language, they in fact naturally assume something that art seems to deny: how oppressive it is to operate under a single language and the same tone to explain things that in reality are radically different. Severe gestures and comic gestures therefore come together when reviewing the work of these artists. Perfectly consolidated bodies of work and frayed, sketched ideas.

16 ■ The sculptor Ragen Moss resorts to the notion of *figures* to refer to her works. In using this term, Moss refers not only to the formal aspect of the figure, but also to the way in which it fits in a context that is defined by language, law or politics. In other words, by speaking of figures, Moss does not fit sculpture in an exclusively physical space, but also in a mental space.⁹

17 ■ !!
18 ■ Twilight requires more exposure time.

25 ■ William Anastasi has been documenting his journeys through the city for decades with his blind drawings. Sometimes he simply draws on a small scrap of paper that he keeps in his trouser pocket as he walks. At other times, he rests his notebook on his lap while sitting in a metro carriage and, with a pen in each hand, lets the rattling of the train dictate the movement of his hands, seismographically filling the surface with lines.

27 ■ Drawing, like writing, can have something of a gymnastic quality about it, a minutely programmed operation executed in an organised manner. As with painting, sculpture or photography, it can certainly be thought of as an act. Drawing involves not only the gaze, but also the rest of the body. It simply cannot occur without the collaboration of various driving forces: steps, blinking speed, a twist of the wrist, the mechanism articulating the elbow, and also the skin. This is how it defines positions and describes trajectories.

28 ■ Gloria Anzaldúa:

“I feel I’m connected to something greater than myself like during orgasm: I disappear and am just this great pleasurable wave, like I’m uniting with myself in a way I have not been [...] I lose my boundaries.”⁹

29 ■ Alone in the studio, everything seems to be geared towards the artist being able to gather the phlegm of his or her practice. But I wonder how teaching and thinking about this practice also in the classroom helps to dismantle what one generally understands to be *his* or *her* practice. Teaching is not simply about transferring a body

Ragen Moss, *Ragen Moss: @Animals* (press release) (New York: Bridget Donahue, 2019).

Gloria E. Anzaldúa, *Interviews/Entrevistas*, ed. Analouise Keating (London: Routledge, 2000).

of knowledge. Teaching also involves pointing towards, *insignare*, and by doing so verifying that these directions are indeed traversable, as well as for the one who points, in other words, to traverse one’s own practice.

32 ■ In a documentary produced in 1997 for the TV programme *A World of Art: Works in Progress*, Beverly Buchanan described the working process around one of her “shack” pieces. Shacks emulated the rudimentary architecture of huts and small sheds that Buchanan associated with the landscapes of Georgia and North Carolina, where she grew up. In one scene the artist engages in a dialogue with the sculpture:

“You’re going to have to have a door... or the remnants of!”

Buchanan puts the sculpture on a turntable to observe it from every possible angle. She moves away; she comes closer:

“Frankly, you look nice without a door. I just think you should have a door!”¹⁰

35 ■ Two large-scale pieces now included in *Persona, foto, copia* were originally produced for *vis.* (2020), Julia Spínola’s exhibition at the Fundació Joan Miró in Barcelona. They are two tubular structures made of cardboard measuring about four metres long. One of the sculptures in the exhibition was displayed attached to the wall; the other leaned against the wall. Spínola described them as

“movement with neither beginning nor end”

as she was working on them.

36 ■ When referring to *Philip* (2023), Spínola mentions enjoyment as the mental space that has allowed her to work on sculptures like this. The size of *Philip* contrasts with that of pieces like *vis.*, but it also differs from the latter by the less severe way in which it is constructed, as well as in the freedom with which it brings together disparate material qualities. Coming across *Philip* and its tentacular form produces awe and a particular form of empathy. After all, this is what *tentacularity* is all about, living through lines: they extend and seek us out with their ends.¹¹

37 ■ I tend to read *Frase.* (objeto). *BOCA* (2013) as if it were a form of writing. I see a rudimentary form of choreographic notation, or dance steps, in the shoes, pots and pressed rice. I would now like to consider the possibility that this sentence is in fact a product of what Roland Barthes calls *sub-sentence language*.¹² In other words, a sentence that is not a sentence in its linguistic sense – with a beginning and an end, like those we find, for example, in this text – but an unfinished sentence, like all the half-finished sentences with which a conversation is constructed.

https://archive.org/details/LINKTV_20120906_030000_Mosaic-Wor10_News/star%77240/end/1800

10

On the concept of tentacularity, see: Donna Haraway, *Tentacular Thinking: Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene*. Available online: https://www.e-tux.com/Journal/75/67125/tentacular-thinking-anthropocene-capitalocene-chthulucene/

11

Roland Barthes, *The Rustle of Language* (Berkeley: University of California Press, 1989).

12

“Can we really afford not to think about composition now, when we seem surrounded by the *decomposition* and deformation of bodies and social structures? We are in a time of political catastrophe, destitution, doom. We live in a heightened sense-time that feels like it’s both spinning backward and outward simultaneously [....]

“In trimming, adjusting, editing, messing around with shapes, one works not only from the individual expressive body, but with body politics—a politics that, like shapes, includes *everything*: our ambiguities, our dysphoria, our skin tones, our histories and consciousnesses, all the uncertainties, dangers, ugliness, eroticism, absence.”¹³

40 ■ Gloss and dust are two forms of noise in their own particular way. Pedro Lemebel describes a group portrait:

“The photo isn’t good, the shot is rushed.”

He dwells on the sparkle of the flash on a sweaty face:

“A single kiss from the flash to hail it with glitter.”¹⁴

Conversely, when we take a photograph in poor lighting conditions, the surface of the image seems to be covered by a fine layer of dust. It is then that we say: there is noise. Dust and hail are responsible, each in their own way and each with their own metaphors and their own materialities, for fitting two different times in the image: that of excess (flash) or that of a lack (shadow) of light.

41 ■ The exhibition hall ceiling rises to a height of six metres. Sculpture does not necessarily require grand gestures in order to encompass the grandeur of architecture. Moyra Davey suggests the expression “low-hanging fruit” to indicate the difference between small and large gestures.¹⁵ The artist positions this expression in relation to her own practice when she produces footage or takes photographs in a way that she herself perceives as “too easy”. In this way, Davey dismisses the idea that a work of art must embody some kind of risk as a barometer. Of course, she says, there are various ways of understanding that risk, and often the dilemma posed by artistic practice is a debate between achieving something too easily and los-

■ 13 Amy Sillman, *Faux Pas. Selected Writings and Drawings* (Paris: After 8 Books, 2022).

■ 14 Pedro Lemebel, *Poco hombre* (Barcelona: Editorial Las Afueras, 2022).

■ 15 Moyra Davey, *Index Cards* (London: Fitzcarraldo Editions, 2020).

ing something, for the opposite reason, by expending too much effort.

42 ■ Each of the stages that sculpture passes through is equally significant. Spínola therefore pays attention to each of the layers involved in its configuration when working on sculpture. Barthes speaks of the “layered quality of discourse”. By thinking of sculpture in this way, as an inter-skin dialogue, he avoids a binary organisation: “the flesh and the pit”. The practice would therefore be rather like an onion whose volume does not occlude a heart.

There is

“no irreducible principle, nothing except the infinity of its own envelopes – which envelop nothing other than the unity of its own surfaces.”¹⁶

45 ■ Alice Chauchat:

"It's not like
we're getting to know each other
but
next to each other
we know more

of other timelines

and as we make these timelines
we find out other things
it finds out other things

that dancing thing

that is another thing
altogether”¹⁷

■ 16 Roland Barthes, *ibid.*

■ 17 Alice Chauchat, *Companions, Telepaths & Other Doubles* (Berlin: Samizdat, 2016).

■ With this text, or this collection of fragments, I have attempted to address some of the forces that seem to direct the forms in Julia Spínola's work. In describing them, I have not claimed that these forces justify these forms or produce statements, but rather the opposite. In trying to describe these forces and their direction, I believe the forms they produce become lighter, and it seems less urgent to establish a direct relationship between cause and effect, between that which motivates them and that which they produce. It instead becomes clearer that what underlies this need to give form is precisely the will for language to participate in a "layered" discourse, made up of many other discourses and languages.

It is often said of people who speak to themselves, who interrupt or speak nonsense that they have "lost their forms" [a Spanish expression], although in fact they may have found them without even knowing how, and without knowing where they are heading. Perhaps thinking about forms (losing or finding them, depending on how you look at it) is ultimately an exercise in mental resistance, a *form* of momentarily regaining meaning, barely a sparkle.



Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoak, Artium Museoak eta Centre rhéna d'art contemporain, CRAC Alsace zentroak elkarrekin ekoitzirik 2023ko ekainaren 2tik abenduaren 10era Vitoria-Gasteizen ikusgai egon zen *Julia Spínola. Persona, foto, copia* erakusketaren harira egin zen argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Julia Spínola. Persona, foto, copia* coproducida por el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa y el Centre rhéna d'art contemporain, CRAC Alsace, y que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 2 de junio al 10 de diciembre de 2023.

This publication has been made to accompany the exhibition *Julia Spínola. Persona, foto, copia*, co-produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country and CRAC Alsace, Centre rhéna d'art contemporain, which was held in Vitoria-Gasteiz from 2 June to 10 December 2023.

**Erakusketa
Exposición
Exhibition**

Komisarioa
Comisaria
Curator

Catalina Lozano

Erakusketaren koordinazioa
Coordinación de la exposición
Exhibition Coordination

Yolanda de Egoscozabal

Koordinazio-laguntzaileak
Asistencia a Coordinación
Coordination Assistance

Ibai Scanbitt

Diseinu grafikoa
Diseño gráfico
Graphic Design

Alvaro Cànovas
Ignasi Ayats

Muntaketa
Montaje
Installation

Giroa

Aseguruak
Seguros
Insurance

Alkora

Garaioa
Transporte
Transport

Inteart

**Eskerrak
Agradecimientos
Acknowledgements**

Sara Torres Plaza
Èlia Bagó
Vera Martín Zelich

**Argitalpena
Publicación
Publication**

Diseinua eta maketazioa
Diseño y maquetación
Design and Layout

Alvaro Cànovas
Ignasi Ayats

Argitalpenaren koordinazioa
Coordinación de la publicación
Publication Coordinator

Yolanda de Egoscozabal

Testuak
Textos
Essays

Marc Navarro
Catalina Lozano

Testuen edizioa
Edición de textos
Copyediting

María Jose Kerejeta (ES)

Itzulpena
Traducción
Translation

María Jose Kerejeta (ES>EU)
Peter Sotirakis (ES>EN)

Inprimategia
Imprenta
Printing

DIPUTACIÓN FORAL DE ALAVA

Testuen eta itzulpenen ©
© de los textos y
las traducciones
© of essays and translations

Egileak
Los autores
The authors

Irudien ©
© de las imágenes
© of photographs

Egileak
Los autores
The authors

Edizio honen ©
© de esta edición
© of this edition

Artium Museoa.
Euskal Herriko Arte
Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco
Museum of Contemporary Art
of the Basque Country

ISBN: 978-84-126225-9-1

Lege gordailua
Depósito legal
Legal deposit:
LG 6 00340-2023

Ale kopurua
Número de ejemplares
Number of copies
2.000

Euskal Herriko Arte
Garaikidearen Museoak, Artium
Museoak eta Centre rhéna
d'art contemporain, CRAC
Alsacek elkarrekin ekoitzitako
erakusketa.

Exposición coproducida por el
Museo de Arte Contemporáneo
del País Vasco, Artium Museoa
y el Centre rhéna d'art
contemporain, CRAC Alsace.

Exhibition coproduced by
Artium Museoa, Museum of
Contemporary Art of the
Basque Country and CRAC
Alsace, Centre rhéna d'art
contemporain.

Artium Museoa
Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country

Zuzendaria
Directora
Directorate

Beatriz Herráez

Garapen eta Finantza Zuzendariordea
Subdirector de Desarrollo y Finanzas
Deputy Director of Development and Finances

Javier Iriarte

Zuzendaritzako idazkaria
Secretaria de dirección
Directorate Secretary

Mentxu Platero

Finantza eta Pertsonen Arduraduna
Responsable de Finanzas y Personas
Finance and HR Manager

Luis Molinuevo

Marketin eta publikoaren arduraduna
Responsable de Marketing y Públicos
Head of Marketing and Audiences

Aingeru Torrontegi

Komunikazio Arduraduna
Responsable de Comunicación
Communications Manager

Anton Bilbao

Marketin eta Komunikazio Teknikaria
Técnica de Marketing y Comunicación
Marketing and Communication Officer

Maria Jose Kerejeta

Itzulpena eta Edizioa
Traducción y Edición
Copyediting and Translation

Sonia Jiménez Villanueva

Erakusketen arduraduna
Responsable de Exposiciones
Head of Exhibitions

Yolanda de Egoscozabal

Bildumaren kontserbatzailea
Conservador de la Colección
Collection Curator

Enrique Martínez

Koordinazioa
Coordinación
Coordination

Ixone Ezpanda

Liburutegi eta Dokumentazio arduraduna
Responsable de Biblioteca y Documentación
Head of Library and Documentation

Elena Roseras

Koordinazioa
Coordinación
Coordination

Jaione Cortázar
Estíbaliz García

Hezkuntza arduraduna
Responsable de Educación
Head of Education

Charo Garaigorta

Koordinazioa
Coordinación
Coordination

Mari Fran Machin

Azpiegitura eta zerbitzuen arduraduna
Responsable de Infraestructuras y Servicios
Infrastructure and Services Manager

Jose Ramón Angulo

Segurtasun eta Prebentzio Teknikaria
Técnico de Seguridad y prevención
Safety and Prevention Officer

Gustavo Abascal

Administrazioa
Administración
Administration

Dava Ábalos
Begoña Godino
Eva Pérez
Lucía Landa
Edurne Aguado

Patronatua
Patronato
Board of Trustees

Presidentea
Presidente
Chairman

Ramiro González Vicente

Arabako diputatu nagusia
Diputado General de Álava
President of Alava Provincial Council

Presidenteordea
Vicepresidenta
Deputy Chairwoman

Ana del Val Sancho

Kultura eta Kirol Saileko foru diputatua.
Arabako Foru Aldundia
Diputada foral de Cultura y Deporte.
Diputación Foral de Álava
Chair of Culture and Sport.
Alava Provincial Council

Kideak
Vocales
Members

Bingen Zupiria Gorostidi

Hizkuntza Politika eta Kultura sailburua.
Eusko Jaurlearitza
Consejero de Política Lingüística
y Cultura. Gobierno Vasco
Minister of Linguistic Policy
and Culture. Basque Government

Cristina González Calvar

Enplegu, Merkataritza eta Turismo
Sustapenaren eta Foru Administrazioaren
Saileko Foru diputatua. Arabako Foru
Aldundia
Diputada foral de Fomento del Empleo,
Comercio y Turismo y de Administración
Foral. Diputación Foral de Álava
Chair of Employment, Trade, Tourism and
Provincial Administration Promotion.
Alava Provincial Council

Itziar Gonzalo de Zuazo

Ogasun, Finantza eta Aurrekontu Saileko
foru diputatua. Arabako Foru Aldundia
Diputada foral de Hacienda, Finanzas y
Presupuestos. Diputación Foral de Álava
Chair of Treasury, Finance and Budget.
Alava Provincial Council

Andoni Iturbe Amorebieta

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

Estíbaliz Canto Llorente

Hezkuntza, Kultura eta Kirol Saileko
zinegotzia.
Vitoria-Gasteizko Udala
Concejala de Educación, Cultura y
Deporte.
Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz
Councillor of Culture and Community
Centres.
Vitoria-Gasteiz City Council

María Inmaculada Sánchez Arbe

Kultura zuzendaria.
Arabako Foru Aldundia
Directora de Cultura. Diputación Foral
de Álava
Director of Culture. Alava Provincial
Council

Mercedes Roldán Sánchez

Kultura eta Kirol Ministerioa
Ministerio de Cultura y Deporte
Ministry of Culture and Sport

María Goti Ciprián

Diario El Correo S.A.

Sabino San Vicente Álvarez

Euskaltel

Iñigo Recio Álvarez

Vital Fundazioa
Fundación Vital

Idazkaria
Secretaria

Susana Guede Arana

Arabako Foru Aldundia
Diputación Foral de Álava
Alava Provincial Council

Erakunde sortzailea
Patrono fundador
Founder Member



Erakunde babesleak
Patronos institucionales
Institutional Member



GOBIERNO DE ESPAÑA

MINISTERIO DE CULTURA Y POLÍTICA LINGÜÍSTICA



Babesle pribatuak
Patronos privados
Private-Sector Members



Enpresa babesleak
Empresas benefactoras
Sponsoring members



ARTIUM MUSEOA

Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa
Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco
Museum of Contemporary Art of the Basque Country