

**TODOS LOS  
CONCIERTOS  
TODAS LAS  
NOCHES  
TODO VACÍO**

El CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid, apoya desde Móstoles el arte actual de nuestro país y de nuestra región y sirve de ventana hacia el exterior a través de su colección internacional, de sus exposiciones y de las actividades que propone.

Ahora tiene el honor de presentar la exposición *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* de Ana Laura Aláez. La muestra, comisariada por Bea Espejo, es un recorrido por gran parte de la producción de la artista y cuenta con piezas tanto de finales de los noventa, como son *Corona* (1995) o *Shaving* (1997), como de reciente producción. La exposición, dividida en cuatro grupos temáticos —objetos y extensiones abyectos; excitación y vacío; violencia y vulnerabilidad; mito, sexualidad de mujer, ideología de camuflaje—, se aleja del concepto de retrospectiva y se plantea como un diálogo fragmentario entre las distintas obras.

El trabajo de Ana Laura Aláez versa, fundamentalmente, sobre el lenguaje escultórico donde el juego de las apariencias y el artificio se entremezclan con los distintos intereses que giran en torno a su obra: el cuerpo femenino, la sexualidad, lo político o el camuflaje. De hecho, parte del título del proyecto es extraída de una de sus instalaciones, titulada *Todos los conciertos (...)*, que, mediante el uso de camisetas y estructuras de aluminio, alude a la cultura de club y el mundo de la noche.

De entre las esculturas, instalaciones, autorretratos fotográficos y vídeos, destaca el trabajo que la artista ha realizado específicamente para ser mostrado en el CA2M y que, bajo el título *Dancefloor* (2019), consiste en una reinterpretación a modo de instalación de una pieza anterior que algunos consideran clave del arte reciente. Una pieza enmarcada en lo que Nicolas Bourriaud definió en 1997 como «arte relacional», mediante la que activó un espacio museístico para reconvertirlo en pista de baile. Ana Laura Aláez, a partir de este trabajo, cuestiona la experiencia estética del espectador al desplazar así el contexto de su significado.

Esta muestra, por tanto, responde al interés de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid de impulsar la creación de artistas contemporáneos que forman ya parte de nuestra propia genealogía para que su obra pueda ser disfrutada por el público madrileño y los visitantes que acuden a nuestra región.

Felicidades al CA2M y a todos los trabajadores que han participado en esta exposición, tanto del Centro como de la Consejería de la Comunidad de Madrid, por su dedicación y por el gran resultado obtenido.

Marta Rivera de la Cruz

Consejera de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

CA2Mek, Madrilgo Komunitateko Dos de Mayo Arte Zentroak, Mostolestik, gure herrialdean eta eskualdean gaur egun egiten den artea sustatzen du, eta munduari leiho bat zabaltzen dio hemengo bilduma nazioartekoarekin, erakusketekin eta jarduerekin.

Orain, atsegin handiz aurkezten dizuegu Ana Laura Aláez artistaren *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* (*Kontzertuak oro, gauero, hutsik oro*). Bea Espejok komisariatutako erakusketa honek ibilbide bat egiten du artistaren ekoizpen osoan barrena, 90eko hamarkadaren amaierako piezak —hala nola *Corona* (1995) eta *Shaving* (1997)— eta orain dela gutxi ekoizitako lanak barnean hartuta. Lau multzo tematikotan banatuta dago erakusketa: objektu eta hedadura makurrak; kitzikapena eta hutsunea; indarkeria eta zaurgarritasuna; mitoa, emakumearen sexualitatea eta itxurazko ideologia. Atzera begirako kontzeptutik urrutiratu, eta obra ezberdinen arteko zatikako elkarrizketa gisa agertzen da.

Ana Laura Aláezen lanak, funtsean, hizkuntza eskultorikoa jorratzen du eta bizitzaren alderdi hedonistena nabarmentzen du; itxuren jokia eta artifizioa nahastekatu egiten dira haren obraren inguruan jiran dabiltzan interes desberdinekin: gorputz femeninoa, sexualitatea, politika, itxurakeria. Izan ere, gutxien ezagutzen den Aláezen instalazio batetik ekarria izan da proiektuaren tituluaren zati bat, *Kontzertuak oro (...)* izenekotik. Lan horretan, aluminiozko egiturak eta kamisetak erabiliz, gaueko giroei eta klub kulturari egiten die aipamena.

Eskulturen, instalazioen, autorretratu fotografikoen eta bideoan artean, bereziki nabarmentzen da artistak CA2Men erakusteko berariaz egin duen lana, *Dancefloor* (2019): instalazio modura berrinterpretatzen du 2000. urtean lehen aldiz egin zuen *Dance & Disco* lana, gure oraintsuko historiako artean funtsezko obratzat hartzen dena. Nicolas Bourriaudek 1997an «arte erlazional 2019» gisa definitu zuenaren barruan sartuta dago artelana, eta honen bidez museoko espazio bat aktibatu eta dantzarako pista bihurtu zuen. Lan horretatik abiatuta, Ana Laura Aláezek zalantzan jartzen du ikuslearen esperientzia estetikoak, testuingurua bere esanahitik lekualdatuta.

Erakusketa honek, beraz, Madrilgo Komunitateko Kultura eta Turismo Sailak duen interesari zuzen erantzuten dio: arte garaikidearen genealogian aintzat hartuak diren artisten sorkuntza lanak sustatzea, goza ditzaten eskualde honetara bisitan etortzen direnek eta madrildar guztiek.

Zorionak CA2Mri eta erakusketa honetan parte hartu duten langile guztiei, zentro honetakoei zein Madrilgo Komunitateko sailekoei, aparta izan da-eta zuen ahaleginei esker lortutako emaitza.

Marta Rivera de la Cruz

Madrilgo Komunitateko Kultura eta Turismo Kontseilaria

La cultura contemporánea, a través del arte y la creación, debe generar un conocimiento capaz de transformar las realidades y a la vez dotar a la sociedad de un entrenamiento crítico para ello.

En Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao creemos que son las y los artistas, con su impacto en la redimensión de lo cotidiano, quienes pueden catalizar esta reflexión y, al mismo tiempo, las emociones y experiencias que nos cruzan hoy día. Digamos que su complicidad crítica, una compañía más retadora que cómoda, completa nuestra misión de conectar la sociedad y la cultura a partir de los lenguajes propios de esta época. Siempre desde el convencimiento de que esa sociedad necesita sus propuestas, innovadoras y arriesgadas, del mismo modo que necesita sus respectivas miradas, que modifican las nuestras para que podamos ver de otra manera.

Este es el caso de Ana Laura Aláez, artista bilbaína e internacional cuyo trabajo multidisciplinar abarca tres décadas y cuenta con un amplio reconocimiento. Aláez se define a sí misma como una «arquitecta de emociones», alguien que transforma su vida en escultura, incluso cuando utiliza medios que, aparentemente, no son necesariamente artísticos. Su obra reivindica que la belleza no se encuentra en la estandarización, sino en la diferencia. Esa, sin más, es su manera de ver el mundo, de indagar en las cosas que le interesan, y de exponerlas a los demás.

Para Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao esta exposición es una oportunidad de mostrar por primera vez el trabajo de dos décadas de una de nuestras artistas más destacadas en el panorama estético contemporáneo. Una artista formada en un contexto como el vasco, y con una producción escultórica en la que la elegancia del minimalismo y la rudeza de los materiales pesados consiguen transformarse en algo nuevo.

Nuestro propósito como Centro de Sociedad y Cultura Contemporánea consiste en abrir redes de colaboración con otros espacios y proyectos nacionales o internacionales. Establecer un diálogo que nos permita enriquecer nuestros contenidos, generar comunidad y activar nuevas experiencias en la sociedad.

Por todo ello, para Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao es un placer coproducir esta exposición y su correspondiente libro con el Centro de Arte Dos de Mayo, CA2M.

Fernando Pérez

*Director de Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao*

Kultura garaikideak jakintza bat sortu behar du, artearen eta sorkuntzaren bidez, errealitateak eraldatu eta, aldi berean, gizarteari horretarako balio duen entrenamendu kritikoa emateko.

Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbaoren ustez, artistek katalizatu ahal dituzte hausnarketa hori eta, era berean, gaur egun ditugun emozioak eta esperientziak, egunerokotasunari dimensioak berriz ezartzeko prozesuan duten eraginaren bidez. Haien konplizitate kritikoa laguntza erronkaria da eroso baina gehiago, baina gizarte eta kultura garaikidea lotzeko dugun zeregina osatzen du, garai honek berezkoak dituen hizkuntzetatik abiatuta. Beti ondo jakinda gizarte honek haien proposamen berritzaileak eta arriskutsuak behar dituela, haien begiradak behar dituen bezalaxe, gureak aldatzen baitituzte, eta bestela ikusteko aukera eman.

Horixe da Ana Laura Aláez artista bilbotar eta nazioartekoaren kasua. Haren lan multidisziplinarioak hiru hamarkada hartzen ditu barnean, eta onarpen zabala jaso du. Aláezek «emozioen arkitekto» gisa definitzen du bere burua, haren bizitza eskultura bilakatzen duen norbait, itxuraz ezinbestez artistikoak ez diren baliabideak erabiltzen dituenean ere bai. Haren obrak aldarrikatzen du edertasuna ez dagoela estandarizazioan, baizik eta desberdintasunean. Horixe da, besterik gabe, mundua ikusteko duen modua, interesatzen zaizkion gauzetan arakatzeko eta besteei erakusteko duen era.

Erakusketa honen bidez, Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbaok aukera du gaur egungo panorama estetikoan gehien nabarmendu den gure artista baten bi hamarkadako lana lehenengo aldiz aurkezteko. Euskal ingurunean prestatutako artista bat da; eta, haren ekoizpen eskultorikoan, minimalismoaren dotorezia eta material astunen zakartasuna eraldatu, eta zerbait berria sortzen du.

















Gizarte eta Kultura Garaikideko Zentroa garen aldetik, lankidetzako sareak zabaldu nahi ditugu Estatuko edo nazioarteko beste espazio eta proiektu batzuekin. Elkarriketan aritu, gure edukiak aberasteko, komunitatea sortzeko, eta gizartean esperientzia berriak aktibatzeko.

Horregatik, Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbaorentzat atsegin handia da erakusketa hau eta dagokion liburua ekoiztea, CA2M Dos de Mayo Arte Zentroarekin batera.

















Fernando Pérez

*Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao Zuzendaria*

## ÍNDICE

<b>NO PASA NADA SI NADA EXPLICA NADA</b> / Bea Espejo	10	
<b>CAPÍTULO 1. OBJETOS Y EXTENSIONES ABYECTOS</b>	24	
<b>IMPOSTURA</b> / Ana Laura Aláez	26	
<b>LA ZONA ERÓGENA UNA PRÓTESIS PARA ANA LAURA ALÁEZ</b> / Paul B. Preciado	52	
<b>CAPÍTULO 2. EXCITACIÓN Y VACÍO</b>	74	
<b>SALTA Y APARECERÁ LA RED</b> / Ana Laura Aláez	76	
<b>EL ESTILO COMO RESISTENCIA EN EL TRABAJO DE ANA LAURA ALÁEZ</b> / María José Belbel	98	
<b>CAPÍTULO 3. VIOLENCIA Y VULNERABILIDAD</b>	126	
<b>RESISTENCIA</b> / Ana Laura Aláez	128	
<b>DE LO MATERIAL EN EL ARTE. NUNCA SABRÉ LO QUE ME PIDES</b> / Ángel Bados	142	
<b>CAPÍTULO 4. MITO, SEXUALIDAD DE MUJER, IDEOLOGÍA DE CAMUFLAJE</b>	162	
<b>NO HABLES CON EXTRAÑOS</b> / Ana Laura Aláez	164	
<b>UP AND DOWN</b> / Sonia Fernández Pan	196	
<b>NOTA BIOGRÁFICA</b>	220	
<b>ENGLISH</b>	229	
<b>CRÉDITOS</b>	318	

## AURKIBIDEA

<b>EZ DA EZER GERTATZEN EZERK EZ BADU EZER AZALTZEN</b> / Bea Espejo	18	
<b>1. KAPITULUA. OBJEKU ETA HEDADURA MAKURRAK</b>	24	
<b>ITXURAKERIA</b> / Ana Laura Aláez	30	
<b>ZONA EROGENOA ANA LAURA ALÁEZENTZAKO PROTESI BAT</b> / Paul B. Preciado	64	
<b>2. KAPITULUA. KITZIKAPENA ETA HUTSUNEA</b>	74	
<b>EGIN SALTO AGERTUKO DA-ETA SAREA</b> / Ana Laura Aláez	80	
<b>ESTILOA ERRESISTENTZIA GISA ANA LAURA ALÁEZEN LANEAN</b> / María José Belbel	112	
<b>3. KAPITULUA. INDARKERIA ETA ZAURGARRITASUNA</b>	126	
<b>ERRESISTENTZIA</b> / Ana Laura Aláez	130	
<b>MATERIALITASUNA ARTEAN ESKULTURA ESKU ARTEAN</b> / Ángel Bados	152	
<b>4. KAPITULUA. MITOA, EMAKUMEAREN SEXUALITATEA, ITXURAZKO IDEOLOGIA</b>	162	
<b>EZ HITZ EGIN ARROTZEKIN</b> / Ana Laura Aláez	168	
<b>UP AND DOWN</b> / Sonia Fernández Pan	208	
<b>OHAR BIOGRAFIKOA</b>	224	
<b>ENGLISH</b>	229	
<b>KREDITUAK</b>	318	

# **NO PASA NADA SI NADA EXPLICA NADA**

Bea Espejo

Hay una idea de trayectoria que escapa de cualquier atisbo de cronología. Es escurridiza por naturaleza y tiene que ver con saltar al vacío. Ahí no hay dogmas, ni orden lógico, ni roles inamovibles, ni sentido de perfección, ni verdades absolutas. Nada está resuelto y el desplazamiento no siempre es hacia adelante. Más que con el progreso, ese viaje tiene que ver con la idea de proceso, con ese rastro desigual donde la experiencia se vuelve ágil y libre, sin éxito ni fracaso. Donde no pasa nada si nada explica nada<sup>1</sup> y donde cada paso es patrimonio del tiempo.

Por ella discurre Ana Laura Aláez. Desde que eligiera el arte como morada, trabaja dentro de sus fisuras como si fueran lugares en suspenso. Unos espacios imposibles de acotar aunque siempre están ahí, de manera más o menos visible, contundentes pero evanescentes a la vez. El suyo es un camino creativo lleno de saltos, retornos, desvíos y silencios. Sobre todo dos, confiesa en una entrevista reciente con Maite Garbayo<sup>2</sup>: el de su familia sobre la desaparición de su abuelo materno en la Guerra Civil, y el silencio imperante de las mujeres en aquella época dentro de su clase social. Hablamos de Bilbao en los años ochenta, un paisaje industrial que se convirtió en sello para siempre en su imaginario. El rigor formal e ideológico de la escultura vasca siempre ha sido una escuela, particularmente cuando, frente a los embates del vitalismo que representaron los neoexpresionismos, ese grupo de escultores defensores de Oteiza que formaron lo que se llamó Nueva Escultura Vasca avalaban, desde la incomunicación con lo inmediato, la necesidad de una idea diferente de forma que sustentase todo ese nuevo caótico mundo de la posmodernidad.

Arteleku relajó esa tensión consolidando una nueva generación de artistas, a la que pertenece Ana Laura Aláez. Los míticos talleres y seminarios dieron luz a ese conocimiento del arte donde teoría y práctica se afectan mutuamente en el proceso, a la ilusión de estar creando un lenguaje propio. Ahí estaban Ángel Bados o Txomin Badiola, que brindaban ese otro nivel de locución con la vida donde celebrar la rareza y hacer de la inseguridad, la falta de medios o la sensación de futuro incierto, circunstancias tan válidas como las mejores teorías. Pronto

<sup>1</sup> «No pasa nada si nada explica nada» es uno de títulos de la carpeta de textos de Ana Laura Aláez. Una especie de escalofrío cogido aquí prestado para dar cuerpo a este texto.

<sup>2</sup> Conversación entre Ana Laura Aláez y Maite Garbayo. *Eremuak*, 8 (2018), p. 45-53

afloró en ella esa urgencia natural y de supervivencia que siempre ha tenido por rastrear la belleza. Seguramente por ello se declara esteta, una actitud vital que siempre trató de hacer compatible con su práctica artística y que su contexto tachó de «impostura». Así tituló su última exposición en la galería Moisés Pérez de Albéniz de Madrid, en 2014. Impostura por querer diferenciarse y por no reflejar la realidad que le imponía su condición de clase, de género y de lugar. Impostura por transformar su experiencia en símbolos, como cuando Bowie era Hunky Dory, o Arnold Corns, o Ziggy Stardust, o Aladdin Sane, o Diamond Dog, o Thin White Duke, o Halloween Jack, o Major Tom. Una idea que desde muy pronto definió lo que para ella es el arte.

Desde que pisó Nueva York por primera vez en 1991, su condición de artista y su estética no pararon de reafirmarse. Un día, en una de esas tiendas de materiales para sombrerería y con la cabeza puesta en uno de los problemas clásicos de la escultura, nació *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992), su primera obra tal y como la conocemos, y el principio de todo lo demás. Recuerdo verla junto a las obras de Alberto Peral en el Espai 13 de la Fundación Miró, en un ciclo comisariado por Frederic Montornés. Fue su primera exposición individual. La obra constaba de seis casquetes suspendidos en el espacio y en la misma vertical que otros tantos pares de zapatos de plataforma colocados en el suelo, aunque es mucho más que eso. Es la presencia ausente de un cuerpo de mujer y la reivindicación femenina dentro del masculino mundo escultórico vasco. También la superación de la tradición y, a la vez, un guiño a uno de los motivos fundamentales de la escultura después de Oteiza, el vacío pensado como materia, que siempre la acompañó junto a dos de los principales focos de su trabajo: el modo de la presencia femenina en el arte y el cuestionamiento de todos esos elementos que han definido la escultura como un arte vinculado a ideas masculinas como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico o la seguridad. Poner en valor esos objetos que abarrotaban lo doméstico y que tantas veces retenían su imaginación fue una liberación. De ahí surgieron las esculturas de punto, los pantalones, bolsos, cortinas y trajes hechos con materiales blandos y provistos de poderes atávicos reclamando

una identidad abierta y ambigua. La piel como traje invisible. Su estrategia fue aceptar la feminidad como mascarada, poniendo en cuestión cualquier definición cerrada abogando por una identidad en plural y entre paréntesis. Las multitudes queer y la multitud sexual en una multitud de cuerpos.

El punk radical vasco y sus nuevas ideologías hedonistas y anarquistas se mezclaron con una estética de la provocación de la que ella se empapó. Llevar su estética personal a un extremo suponía no sucumbir ante las teorías de comportamiento social y, a la vez, una reflexión contra la pureza que rodea el mundo del arte y a favor de la contaminación del mundo de los otros. Un enfrentamiento con la definición dogmática del arte que sigue lidiando hoy en día. Su instalación *She Astronauts* (1997) en la sala Montcada de Barcelona le abrió la puerta a pensar en el espacio más allá del volumen a escala humana y a entrar en el Palais de Tokyo de París. Allí expuso *Beauty Cabinet Prototype* (2003), otra de sus instalaciones afines a aquella *estética relacional* teorizada por Nicolas Bourriaud en 2000. Fue el año en el que llevaba al Museo Reina Sofía *Dance & Disco*, convirtiendo el Espacio Uno del museo en un club de música y baile, tensando la relación entre el público del arte y el del *clubbing*, y llevando al extremo su actitud hedonista de *fuck art, let's dance*. Un paso más de aquella Ana Laura Aláez que con veinte años se diluía en la noche buscando otro tipo de materiales que no fueran los exclusivos del mundo del arte. El que más ha permanecido con los años es la presencia femenina en la noche que está en la base de *Dancefloor* (2019), una de las obras pensadas específicamente para esta exposición.

Su participación en el Pabellón Español de la Bienal de Venecia en 2001 llenó el momento de intensidad y de caídas. El año 2004 fue, seguramente, el momento más oscuro de inflexión en su trabajo. Lo cantó en silencio en *Butterflies* (2004). La vulnerabilidad como material en un renovado ejercicio de autorrepresentación. Su exposición en 2008 en el MUSAC de León supuso una vuelta al origen. *Pabellón de escultura* tenía en su esencia unir volúmenes aparentemente independientes y configurarlos como un todo. Una metáfora de toda su producción: obras muy

distintas entre sí, pero con un tronco común. Las chupas de *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008) volvían la vista a la idea de vestimenta y a la validación de esos materiales nobles (látex antes, cuero ahora), para volver al arte como si fuera algo que pudiera emerger de cualquier cosa.

Una constante de la artista siempre ha sido expresarse desde la vulnerabilidad. Solo negociando desde ahí se accede a esos lugares imaginarios donde el arte es un lugar fascinante que concentra lo mejor y lo peor de nuestra naturaleza. De eso trata *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*. Es una exposición, pero también un manifiesto escultórico incluso cuando se utilizan medios que aparentemente no lo son. Además es el título de una de sus mejores instalaciones y la síntesis de su práctica artística. Mirándola con perspectiva, es la primera gran exposición en Madrid tras veinte años. Una ruptura del silencio institucional. Si la observamos de cerca es consecuencia de esa *Resistencia* que trasladó a su última muestra en la galería CarrerasMugica de Bilbao.

Es la negociación continua con lo mutable. Un cúmulo de charcos que no se atrevían a salir a la luz. Una prueba de cómo la exaltación tiene su parte oscura y cómo cada proyecto es una huella que se transforma una y otra vez. Un intento de romper estereotipos de género. Un grito contra la losa patriarcal. Una celebración de las políticas de la noche. Un cuerpo que cuanto más se desnuda, más propicia el ocultamiento. Aunque, por encima de todo, *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* es un ejercicio de contexto que busca releer ideas que se habían quedado por el camino para reinterpretarlas en relación con trabajos recientes. Contiene algunas de sus obras más conocidas, pero también otras que nunca han salido del estudio. Un diálogo poroso basado en la repetición que incide en lo inconcluso de las estructuras y en el poder de las resonancias.

El trabajo de Ana Laura Aláez siempre ha deambulado entre realidades y ficciones, el cuerpo y sus representaciones, los objetos y el comportamiento frente a ellos. El suyo es un trabajo alegórico que más que inventar imágenes las

confisca, testigo de un momento histórico en que el arte rompía con los discursos lineales, la idea de progreso, y buscaba esos recorridos oblicuos a través de la historia del arte. Unos años noventa en los que, además, toma forma la destrucción del mito de crear desde cero, la crítica del concepto de representación y la utilización de los lenguajes más fronterizos. Eso es lo que vemos de manera explícita.

De manera implícita, habla de un juego de distancias: entre la lengua y el lenguaje, entre la cabeza y los pies, entre el torso y la tradición, entre lo natural y lo artificial, entre lo pulido y lo turbio, entre las luces y las sombras, entre el pasado y el futuro. Entre líneas, alude a la experiencia como experimento y al peligro al que se exponen determinadas artistas mujeres por convertirse en víctimas del entusiasmo de una época. Habla de mantener la meta hasta el final para conquistar un territorio propio. De permanecer en las huellas más allá de la belleza de las formas. De todo lo que aparece cuando todo se disipa.



BIOGRAFÍA (VISTA DE PLANTA), 2018



# **EZ DA EZER GERTATZEN EZERK EZ BADU EZER AZALTZEN**

Bea Espejo

Bada ibilbidearen ideia bat, kronologiaren arrasto guztietatik ihes egiten duena. Irristakorra da berez, eta zerikusia du amildegira salto egitearekin. Hor ez dago dogmarik, ez ordena logikorik, ez ezin mugituzko rolik, ez perfektzioaren zentzurik, ez egia absoluturik. Ezer ez dago erabakita, eta mugimendua ez da beti aurreranzkoa. Aurrerapenarekin baino zerikusi gehiago du bidaia honek prozesuaren ideiarekin, arrasto desberdin horrekin, non esperientzia, arrakastarik eta porrotik gabe, arina eta askea bihurtzen den. Non ez den ezer gertatzen ezerk ez badu ezer azaltzen<sup>1</sup>; non urrats bakoitza denboraren ondarea den.

Bide horretatik barrena doa Ana Laura Aláez. Artea egoitza gisa hautatu zuenetik, haren arrakalen barruan lan egiten du, zintzilik dauden lekuak balira bezala. Ezin mugatuzko lekuak, beti hor egon arren, gutxi gorabehera agerian, sendo baina, aldi berean, iheskor. Bide sortzailea da harena, saltoz, itzulerez, saihezbidez eta isiltasunez betea. Batez ere bi isiltasun daude, Maite Garbayorekin orain dela gutxi izandako elkarrizketa<sup>2</sup> batean aitortzen duenez: haren familiarena, 36ko Gerran desagertutako amaren aldeko aitonari buruzkoa; eta garai hartako emakumeen artean haren klase sozialaren baitan nagusi zen isiltasuna. 80ko hamarkadako Bilbori buruz ari gara, bere imajinarioan betiko bereizgarri bilakatu zen paisaia industrialaz. Euskal eskulturaren zorrotasun formala eta ideologikoa eskola izan da beti, batez ere orduan, neo-espresionismoek irudikatzen zuten bitalismoak egindako oldarren aurrean, Oteizaren aldeko eskultoreen taldeak—Euskal Eskultura Berria izeneko eratu zuenak—, berehalakoarekiko komunikazio ezetik, formaren bestelako ideia bat behar zela babesten baitzuen, postmodernitateko mundu kaotiko berri hari eusteko.

Artelekuk lasaitu egin zuen tentsio hura, eta artisten belaunaldi berri bat eratu zen, Ana Laura Aláezena. Artearen jakintza bat sortu zen tailer eta mintegi mitiko haietatik, non teoriak eta praktikak elkarri eragiten baitzioten prozesuan. Berezko hizkuntza bat sortzen aritzeko

<sup>1</sup> Ana Laura Aláezen testuen zorrotik hartutako tituluetakoa bat da *Ez da ezer gertatzen ezerk ez badu ezer azaltzen*. Hotzikara moduko zerbait, hemen maileguan hartua, testu hau gorpuzteko.

<sup>2</sup> Ana Laura Aláez eta Maite Garbayo elkarrekin hizketan. *Eremuak*, 8 (2018), 37-44 or.

ilusioa. Hor zeuden Ángel Bados eta Txomin Badiola, bizitzarekiko beste lokuzio maila batekin, bitxitasuna ospatzeko, eta ziurgabetasuna; aldarrikatze, teoriarik onenak bezain baliozkoak zirela baliabiderik eza eta etorkizun dudazkoaren sentsazioa. Ana Laura Aláezengan berehala azaldu zen, hark beti izan duen bizirik irauteko berezko premia hori, edertasuna arakatzekoa. Ziur aski, horregatik dio esteta dela; praktika artistikoarekin bateragarri egin nahi izan zuen bizi jarrera bat, haren ingurukoek itxurakeriatzat jo zutena. *Impostura* izan zen 2014an Madrilgo Moisés Pérez de Albéniz galerian jarri zuen azken erakusketaren titulua. Itxuratia, desberdina izan nahi izateagatik, eta bere klase, genero eta tokiko baldintzek ezarritako errealitatea ez islatzeagatik. Itxuratia, sinbolo bihurtzeagatik bere esperientzia, David Bowie izan zenean bezala Hunky Dory, edo Arnold Corns, edo Ziggy Stardust, edo Aladdin Sane, edo Diamond Dog, edo Thin White Duke, edo Halloween Jack edo Major Tom. Itxurakeriaren ideia horrek berehala zehaztu zuen zer den artea harentzat.

New Yorken lehen aldiz 1991n izan zenetik, behin eta berriz berretsi ziren haren artista kondizioa eta estetika. Behin, kapelutegietarako materialen denda batean, eskulturako arazo klasikoetako bat gogoan zuela, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992) sortu zuen, lehenengo obra, ezagutzen dugun moduan, eta gainerako guztiaren hastapena. Gogoan dut Alberto Peralen obren ondoan ikusi nuela, Bartzelonako Miro Fundazioaren Espai 13an, Frederic Montornesek komisariatutako ziklo batean. Bakarkako lehen erakusketa izan zuen. Obrak sei kasket ditu, espazioan zintzilikatuta, lurrean jarritako beste horrenbeste plataforma-zapatat bertikal berean; baina hori baino askoz ere gehiago da. Ez dagoen emakumearen gorputzaren presentzia ere bada, eta errebindikazio femeninoa, euskal mundu eskultoriko maskulinoaren barruan. Era berean, tradizioa gainditzea da, eta, orobat, Oteizaren osteko eskulturaren oinarrizko motiboetako bati egindako keinua: materia gisa pentsatutako hutsuneari. Motibo hori beti erabili

zuen, haren laneko foku nagusietako bi hauekin batera: artegintzan emakumearen presentziak zuen modua eta eskultura ideia maskulinoei lotutako arte gisa definitu duten elementu horiek guztiak zalantzan jartzea: indarra, gogortasuna, fisikoaren nagusitasuna eta segurtasuna. Garrantzitsutzat jotzea etxe-esparrua mukuratu betetzen duten objektuak, haren irudimena hainbestetan geldiarazten zutenak. Hortik sortu ziren puntuzko eskulturak, prakak, poltsak, errezelak eta jantziak, material bigunez egindakoak eta botere atabikoz hornitutakoak, identitate ireki eta anbiguo bat aldarrikatzearen. Azala, ezin ikusizko jantzi gisa. Estrategia modura, feminitatea onartu zuen maskarada gisa, zalantzan jarri zuen definizio itxi oro, eta pluralean eta kako artean adierazitako identitate baten alde jardun zuen. Queer askotarikoak eta sexu askotarikoak gorputz askotarikoetan.

Euskal punk erradikala eta bere ideologia hedonista eta anarkista berriek bat egin zuten probokazioaren estetikarekin, eta horretaz guztiaz busti zen Aláez. Estetika pertsonala muturreraino eramateko ez zuen portaera sozialen teoriarekin bat egin behar eta, aldi berean, hausnarketa egin behar zuen artearen munduaren inguruan dagoen araztasunaren kontra eta besteen munduaren kutsaduraren alde. Gaur den egunean indarrean segitzen duen artearen definizio dogmatikoari aurre egin. Bartzelonako Montcada aretoan jarri zuen *She Astronauts* (1997) instalazioak atea zabaldu zion, espazioa eramateko giza eskalaren bolumentetik harantz, eta bidenabar Parisko Palais de Tokyo sartzeko. Han erakutsi zuen *Beauty Cabinet Prototype* (2003), Nicolas Bourriaudek 2000. urtean teorizatutako estetika erlazionalaren antzekoa zen instalazio bat. Urte horretan *Dance & Disco* eramane zuen Madrilgo Reina Sofiara, museoko Espacio Uno musika eta dantza klub bihurtu zuen, arte arloko eta *clubbing*eko ikusleen arteko harremana tenkatuz, eta *fuck art, let's dance* jarrera hedonista muturreraino eramanez. Urrats bat harago, hogeitau urte zituenetik artegintzaren alorrekoak ez ziren bestelako materialen bila gauean murgiltzen zen Ana Laura Aláezen beste urrats

bat. Emakumearen presentzia gauean, horixe izan da urteen poderioz gehien hedatu dena, eta erakusketa honetarako propio pentsatutako *Dancefloor* (2019) obraren oinarrian dagoena.

Veneziako Bienalean 2001ean Espainiako Pabiloian parte hartu izanak, intentsitatez eta erorketez bete zuen. Ziur aski, 2004a izan da haren laneko inflexio une ilunena. Isilean kantatu zuen *Butterflies* (2004). Zaurgarritasuna material gisa, autoirudikatzeko ariketa berri bategan. Leongo MUSACen 2008an jarri zuen erakusketarekin sorburura itzuli zen. *Pabellón de escultura*, funtsean, itxura batean berezita zeuden bolumenak biltzea eta haiekin batasun bat eratzea izan zen. Haren ekoizpen osoaren metafora bat: elkarren artean oso desberdinak diren obrak, baina enbor bera dutenak. *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008) lanean, jantziaren ideiarri begira jarri zituen berriro txupak, eta material nobleak balioetsi zituen (latexa lehen, larrua orain), artea edozer gauzatatik eratorri ahal balitz bezala.

Zaurgarritasunetik adierazteko joera etengabe azaldu da artistaren ibilbidean. Hortik negoziatuta baizik ezin da iritsi leku imaginario horietara, non artea gure izaeraren alderik onena eta txarrena biltzen dituen toki liluragarria den. Hori lantzen du *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* (Kontzertuak oro, gauero, butsik oro) obrak. Erakusketa bat da, baina eskultura-manifestu bat ere bada aldi berean, itxuraz ez diren baliabideak erabiltzen direnean ere bai. Haren instalazio onenetako baten titulua ere bada, eta haren praktika artistikoaren sintesia. Ibilaldiari erreparatuta, Madrilen egindako lehen erakusketa handia izan da, hogeitau urte geroago. Instituzioen isiltasuna etetea. Hurbildik ikusita, Bilboko CarrerasMugica galeriako azken erakusketan azaldu zuen erresistentziaren ondorioa da.

Mudakorrarekiko etengabeko negoziazioa. Argitara ateratzen ausartzen ez ziren putzuen multzo bat. Gorespenak alde iluna duela eta proiektu

bakoitza behin eta berriz eraldatzen den aztarna bat dela erakusten duen frog bat. Generoko estereotipoekin hausteko ahalegin bat. Zama patriarkalaren kontrako garrasi bat. Gaueko politiken ospakizun bat. Zenbat eta gehiago biluztu, orduan eta gehiago ezkututzen duen gorputz bat. Baina, oroz gain, testuinguru ariketa bat da *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* (Kontzertuak oro, gauero, butsik oro), bidean utzitako lanak eta ideiak berraztertu eta berriz interpretatu nahi dituen, oraintsuko lanekin konparatuta. Lanik ezagunenetako batzuk dakartza, bai eta estudiotik sekula atera ez diren batzuk ere. Elkarrizketa porotsu bat da, errepikapenean oinarritua, egitura bukatu gabeak eta erresonantzien boterea nabarmentzen dituen.

Ana Laura Aláezen lana beti ibili da hara eta hona, errealitateen eta fikzioen artean, gorputzaren eta haren irudikapenen artean, objektuen eta haien aurreko portaeren artean. Lan alegorikoa da, irudiak asmatu beharrean, konfiskatu egiten dituen. Arteak diskurtso linealak apurtu egiten zituen une historiko haren lekukoa da, aurrerapenaren ideiarekin apurtzen, artearen historian barrena ibilbide zeharrak bilatzen. 90eko hamarreko hamarkada hartan itxuratzen hasi ziren: zerotik hasita sortzeko mitoaren suntsipena, errepresentazioaren kontzeptuaren kritika, eta muga-mugako hizkuntzen erabilera. Hori da esplizituki ikusten duguna.

Inplizituki, distantzia joko bat du hizpide: hizkuntza eta hizkeraren, buruaren eta oinen, soinen eta tradizioaren, natural eta artifizialaren, landu eta lausotuaren, argien eta itzalen, iraganaren eta etorkizunaren artekoa. Esperientzia aipatzen du esperimentu gisa, eta emakumezko artista jakin batzuek garai bateko gogo beroaren biktima bihurtzeko duten arriskua ere bai. Zertaz mintzo da: helmugari amaieraraino eutsi beharraz, nork bere lurraldea konkistatzeko; formen edertasunean katigatu ordez, aztarnetan irauteaz; dena desagertzen denean agertzen den guztiaz.

CAPÍTULO 1



**OBJETOS Y  
EXTENSIONES  
ABYECTOS**

1. KAPITULUA

**OBJEKTU ETA HEDADURA MAKURRAK**

# IMPOSTURA

Ana Laura Aláez

Explorar maneras de autorrepresentación es una actitud vital que siempre ha marcado mi práctica artística. Se podría decir que mi primera herramienta para la construcción de una identidad fue el atuendo. Creo en el poder de la estética. Eso ya nunca lo podré cambiar. Es una especie de ceremonia mágica y, por lo tanto, sagrada. Un desvestimiento respondería a este mismo ritual de identidad: estar desnuda ante los demás es una modalidad del atuendo.

El ejercicio de esta actividad ha hecho que mi propio contexto social me llegase a considerar una impostora. De hecho, lo era conscientemente, porque renunciaba a reflejar aquello que me venía impuesto rígidamente por mi condición de clase, género y lugar. Eso que para los demás era impostura, una «falsa identidad», construida, inauténtica, se convirtió en mi caso en una forma de rebelión.

Llevar la estética personal a un extremo suponía, sobre todo, no claudicar ante un lenguaje coactivo. Creo que, precisamente en aquel tiempo de mis inicios, las tribus urbanas habían nacido como pura necesidad de encontrar una voz. Era algo que directamente tenía mucho que ver con la imposición de la «realidad» y la exclusión de la fantasía a la que se estaba sometido simplemente por el hecho de pertenecer a la clase obrera. No era una estética comprada. Simplemente se trataba de exteriorizar el abandono del «atuendo de trabajador», con sus valores asociados de «austeridad y sacrificio», por otros inventados por ti.

La preocupación por la indumentaria, más que un propósito en sí mismo, más que la búsqueda de un mero reconocimiento, era interesante porque se rendía a un deseo de expresión a partir de algo muy común. Se trataba de no esperar a que los demás te aceptasen, sino que fueras tú quien en primer lugar se enfrentara al propio espejo, quien librara por adelantado su propio combate; que fueras tú misma quien ejerciera la cualidad de crítica y juez. Urgía no pararse a esperar una hipotética situación más amable. Ya en el contexto del arte, eso hubiera significado someterte al brillo refulgente de lo que los demás consideraban qué era el arte. Esa especie de *alien* que te devora antes de verlo. Difícil de experimentar por un exceso de respeto construido a partir de una imagen idealizada y, por tanto, inalcanzable. Era posible cimentar un universo particular con lo que se tenía alrededor a pesar de no ser consciente de lo que ello pudiera suponer en ese momento.

Me acusaban de farsante porque parecería que lo sublime siempre perteneciera a un bando distinto, al de «los otros». Por otro lado, las personas de mi entorno, de mi «clase», interpretaban tal postura como un rechazo en toda regla hacia el

barrio, la comunidad, el país. Una vida predirigida, ordenada en línea recta, se basaba en, por una parte, rehusar cualquier deseo hacia un mundo desconocido y, por otra, establecerse de manera permanente en un lugar vinculándose a un concreto número de personas, pensamientos y cosas.

El paisaje industrial está grabado a fuego para siempre en mi propio imaginario: una atmósfera nocturna tipo *Blade Runner* a base de lenguas de chimeneas escupiendo humo flúor amenazando parálisis y desilusión; allí nació la necesidad de la huida.

La opción creativa no se consideraba un trabajo respetable para féminas como yo y, por tanto, era una especie de suicidio. De antemano, se presagiaba el hundimiento, la caída inevitable. Significaba convertirse, por decisión propia, en un error... El de representar a una mujer fallida.

Se imponían cuatro negociaciones: una, el sustento. Optar por la Facultad de Bellas Artes, lo cual era en sí mismo una negación, pues significaba que no se iba a contribuir a la economía familiar. Dos, el destino biológico. No sucumbir a él; no ser, por norma, una simple mitad que complementa al «hombre» o, mucho peor, que le pertenece. Tres, el arraigo. Un rechazo frontal al hogar, como una institución inapelable y sagrada. Cuatro, sin duda la más importante: morfología y longevidad: si tu forma cambia, se modificará tu evolución y eso alterará necesariamente aspectos de tu percepción sobre la mortalidad.

# ITXURAKERIA

Ana Laura Aláez

Nire praktika artistikoa beti markatu izan duen jarrera bat da auto-errepresentazio moduak arakatzea. Esan liteke, jantziak izan zirela identitatea eraikitzeke eduki nituen lehenengo tresnak. Estetikaren boterean sinesten dut. Hori ezin izango dut sekula aldatu. Zeremonia magiko moduko bat da, sakratua beraz. Identitatearen erritual honen emaitza da erantztea ere: jantzeko modalitate bat da besteen aurrean biluzik egotea.

Nire ingurune sozialak itxurazaleztat hartu nau jarduera honengatik. Izan ere, halakoxea nintzen eta jakinaren gainean nengoen; nire klasearengatik, generoarengatik eta lekuarengatik inposatuta zetozkidan kontuak islatzeari uko egiten nion. Besteentzat itxuratia, «identitate faltsua», eraikia, ez-benetakoa zena, matxinatzeko modu bat izan zen niretzat.

Estetika pertsonala muturreraino eramateak behartu egiten ninduen, batez ere, hizkuntza koaktiboaren aurrean amore ez ematera. Nire hastapenetako garai haietan, ahots bat izateko premia larriarengatik sortu ziren hiri-tribuak. Langileen klasekoa izate hutsagatik nozitzen zen «errealitatearen» inposizioarekin eta fantasiaren bazterketarekin zerikusi zuzena zeukan. Ez zen estetika erosi bat. Zera adierazi nahi nuen, ez besterik: «langile jantzia» eta haren «austeritate eta sakrifizio» balioak albo batean uztea, eta norberak asmatutako beste jantzi batzuen bitartez ordezkatzeta.

Jantziekiko kezka —asmo eta helburu baino gehiago, onespén baten bilaketa baino gehiago— interesgarria zitzaidan, espresio desira bati erantzuten ziolako, denontzat arrunta den zerbaitetik abiatua. Kontua zen ez egotea besteek zu onartu zain, baizik eta zuk zeuk aurrea hartzea ispiluaren parean jantzeari, inork baino lehen zeuk egitea borroka, zu zeu izatea kritikaria eta epailea. Ez egotea atsegina izango zen egoera hipotetiko baten zain, horixe zen premia. Artearen testuinguruan, zain egote horrek esan nahiko luke, besteek artetzat jotzen zuten dirdira itsugarriaren menpe gelditzea. Ikusi aurretik irentsi egiten zaituen *alien* moduko zera hori. Zaila da esperimentatzea, gehiegizko errespetua izanez gero irudi idealizatuari eta, ondorioz, lortezinari. Posible zen, inguruan eskura neukanarekin, unibertso partikular bati oinarriak ipintzea, horrek garai hartan izan zitzakeen ondorioez kontziente ez izan arren.

Itxuratia izatea leporatzen zidaten, ematen baitzuen beti beste bando batekoa zela goren gradukoa edo sublimea, «besteena». Auzunearekiko, komunitatearekiko eta herrialdearekiko arbuio makurtzat hartzen zuten jarrera hura nire inguruko pertsonen, nire «klaseko» jendeak. Aurrez bideratutako eta lerro zuzenean antolatutako bizimoduak arau hauek baitzeuzkan: alde batetik, uko egitea mundu ezezagun bateranzko desio orori; bestetik, iraunkorki leku batean kokatuta

egotea, eta loturak izatea bertoko pertsonekin, pentsamenduekin eta gauzekin.

Imajinarioan tinko grabatuta daukat paisaia industrialak: *Blade Runner* tankerako gau giroa, fluor-kea jaurtitzen duten tximiniak, paralisiaren eta desilusioaren mehatxua; hantxe sortu zen ihes egiteko nire premia.

Ahalegin sortzailea ez zen lan errespetagarritzat jotzen nire gisako emakumeentzat, eta suizidio moduko zerbait zen. Aldez aurretik iragartzen zizuten hondoratzea, ezin saihestuko erorketa. Errore bihurtzea zen hura, norberaren erabakiz, huts egindako emakume bat irudikatzea.

Lau negoziaketa inposatzen ziren: Bat, mantenua; Arte Ederretako Fakultatea hautatzea, berez, uko bat zen, horrek esan nahi baitzuen ez zitzaiola ekarpenik egingo familiaren ekonomiari. Bi, patu biologikoa; arauaren aginduaren aurrean amore ez ematea, ez izatea osoaren erdia, «gizonaren» osagarria, eta okerragoa dena, ez izatea haren jabetzakoa. Hiru, sustraiak; erabateko arbuioa etxe giroari, instituzio eztabaiaezin eta sakratuari. Lau (zalantzarik gabe garrantzitsuena), morfologia eta bizi-aroak; zure forma aldatzen baldin bada, zure bilakaera ere eraldatu egingo da, eta horrek ezinbestez kanbiatu egingo ditu hilkortasunaz duzun pertzepzioaren alderdi batzuk.









*TRAYECTORIA*

*(LIKE GOLD AND FACETED 1, 2, 3 Y 4), 2014*

*pp. 34-35, 38 or.*

*SUPERHÉROE ROMANO 1 Y 2, 1996*

*pp. 36-37 or.*

*DONNA 1 Y 2, 1996*

*pp. 40-41 or.*

En un mismo plano escultura y sujeto, la persona como portador/a de escultura. La inclusión de personas del entorno cercano de la artista como modelos vivos, continuación de una tradición de la cultura clásica basada en el cuerpo a través de temas y materiales contemporáneos. Como apunta Laura Mulvey: «La escala, el espacio, las historias son todas antropomorfas. Aquí la curiosidad y el deseo de ver se mezclan con la fascinación con el parecido y el reconocimiento: el rostro humano, el cuerpo humano, la relación entre la forma humana y su entorno, la presencia visible de la persona en el mundo».

Plano berean eskultura eta subjektua, pertsona eskulturaren eramaile gisa. Artistaren inguru hurbileko pertsonak dira modelo biziak, gorputzean oinarritutako kultura klasikoaren tradizio bati jarraipena emanez, baina gai eta material garaikideak erabilia. Laura Mulveyk dio: «Eskala, espazioa, historiak, denak dira antropomorfoak. Hemen jakin-mina eta ikusteko desira batera datoz antzekotasunaren eta ezagutzearen lilurarekin: giza aurpegia, giza gorputza, giza eitearen eta honen ingurunearen arteko harremana, pertsonaren presentzia agerikoa munduan».







*PANTALÓN PRESERVATIVO, 1992-2019*

*p. 44 or.*

*CULITO, 1996-2008*

*p. 45 or.*

*CORONA, 1995*

*p. 47 or.*

Los años noventa, ineludible la epidemia del sida en formas referenciales y alusivas. La imagen de una corona que se genera como una proliferación viral; tabúes sexuales y orificios estigmatizados; autopreservación extendida y machacante en los media y en las conciencias.

Laurogeita hamarkadan, forma erreferentzialetan eta aipamenetan saihestezina da hiesaren epidemia. Ugaltze biral baten antzera sortzen den koroa baten irudia; tabu sexualak eta estigmatizatutako zuloak; autobabes hedatua eta errepikakorra hedabideetan eta kontzientzietan.









*CORTINA, 1994-2015*

*p. 49 or.*

*EL CONFLICTO ES OTRO, 2018*

*p. 50 or.*

Acronología, simultaneidad, el eterno retorno de la obsesión del artista sobre sus temas y sus propósitos. Una obra doble hecha de la presentación simultánea de sendas versiones separadas veinticuatro años en el tiempo.

Akronologia, aldiberekotasuna, artistak beti bere gaietara eta asmoetara itzultzeko duen obsesioa. Obra bikoitza, hogeita lau urteko aldea duten bi bertsiok aldi berean aurkeztean sortua.

**LA ZONA**  
**ERÓGENA**  
***UNA PRÓTESIS***  
***PARA ANA***  
***LAURA ALÁEZ***

Paul B. Preciado

En su libro *Prosthesis*, el discípulo de Jacques Derrida, David Wills, defiende la idea según la cual lo que entendemos por cuerpo moderno fue inventado en su relación con la prótesis<sup>1</sup>. La historia de la medicina considera al barbero y cirujano del ejército francés Ambroise Paré el inventor de la prótesis moderna. Los primeros cuerpos suplementados por la prótesis son los de los soldados heridos en el campo de batalla. La prótesis es un efecto colateral de la guerra, surge de la desproporción entre la vulnerabilidad del cuerpo orgánico y la potencia de destrucción primero del hierro y después de la pólvora. Paré inventa, al mismo tiempo, los procedimientos quirúrgicos de amputación y las prótesis que buscan reemplazar las extremidades amputadas. El cuerpo moderno es un cuerpo suplementado, entendido como suma de órganos desmontables y reemplazables, políticamente producido (y destruido) por su relación con el lenguaje, el ritual social y la tecnología.

Todo lo dicho hasta aquí no debe entenderse únicamente como una historia de la medicina reparativa, sino y sobre todo como una introducción a la historia política de la escultura y, en esa misma medida, un prólogo, una prótesis, a la obra de Ana Laura Aláez.

Si decir «padre» no fuera ya anteponer la tesis a la prótesis, sería posible decir, para hablar de la obra de Ana Laura Aláez, que algo de paterno y falsamente inaugural se esconde detrás de la figura de Ambroise Paré. Como padre político de la escultura tecnoorgánica, Paré inventa el conjunto de prácticas que definirán el arte de Aláez: el *cut and paste* corporal, el *collage* metalo-carnal, la hibridación de lo vivo y lo muerto, el ensamblaje del soldado y del arma, del penetrado y del penetrador. Forzando un acuerdo posbélico entre técnicas de cuidado y técnicas de violencia, Paré sustituye los miembros amputados por pesados elementos de hierro, semejantes a los que sirvieron para herir o para amputar. El arma se transforma en cuerpo. Como si de un duelo político se tratara, el cuerpo introyecta el arma que lo hiere (lo destroza, lo desea, lo ama, lo acoge) hasta que el arma, desfigurada, se vuelve órgano.

---

<sup>1</sup> Wills, David. *Prosthesis*, Stanford University, California, 1995.

Después de Paré, el cerrajero francés Lorrain dará un salto cualitativo al utilizar el cuero animal, el papel y el pegamento, en lugar del hierro, para elaborar una prótesis. Si la prótesis de Paré surge de la combinación del organismo y del arma, Lorrain anuncia la fusión del cuerpo y del mueble, de la piel y del vestido. Habrá que esperar a la segunda mitad del siglo XX para que la prótesis se electrifique y se conecte a un ordenador o a una inteligencia artificial externa. Algunas de estas prótesis hoy se han desarrollado exponencialmente y constituyen lo que llamamos nuestro mundo.

Es por esta afinidad con la prótesis por lo que la obra temprana de Ana Laura Aláez supo anticipar la relación que el sujeto establecía más tarde con las prótesis electrónicas y cibernéticas, con las pantallas y las redes. Ana Laura Aláez fue una artista Facebook antes de que hubiera Facebook. Posteaba sus imágenes como si fueran hechas para Instagram antes de que hubiera Instagram. Fabricó la imagen del cuerpo sexual comercializable en Tinder antes de que Tinder existiera. Se clonó a sí misma antes de que la biotecnología de la clonación estuviera disponible. Se transformó en una replicante antes de que el primer replicante fuera fabricado. No solo practicó la anticipación con las formas de la presencia, sino también con las de la usencia. Hipérbole antitética de todo lo dicho, Ana Laura Aláez desapareció antes de haber desaparecido, se multiplicó a sí misma como fantasma y prótesis de su propia obra.

Para David Wills, la prótesis al mismo tiempo funda y cuestiona la noción moderna de sujeto y el ideal anatómico-político de cuerpo orgánico vivo. Entendida como suplemento que viene a paliar la falta de un miembro y reducida a «copia», la prótesis pertenece ontopolíticamente a las modalidades de existencia subalternas, a las que se obliga a permanecer en el ámbito de lo invisible. La prótesis es el «otro» del cuerpo. Sin embargo, aunque relegada a mera copia muerta de un miembro vivo, la prótesis se muestra más potente e insidiosa que lo que la metafísica tradicional hubiera querido. La prótesis transforma los límites del cuerpo, redefine su capacidad de actuar, lo rearticula con otros cuerpos y con el espacio exterior. Al extender el cuerpo, la prótesis lo construye. Desde su aparente

inorganicidad, desde su obligatoria subalternidad, la prótesis funciona performativamente produciendo al sujeto que dice suplementar.

El cuerpo suplementado adquiere su función social con y a través de la prótesis: la mano protésica transforma al soldado herido en rentable trabajador de posguerra y oculta los irreparables daños de la guerra. La prótesis camufla o delata: o bien produce un cuerpo socialmente integrado, sumiso, productivo, normalizado. O bien introduce una deriva en el orden orgánico, hasta hacer que el cuerpo mismo se vuelva irreconocible, «deshumanizándolo». En este sentido, la prótesis al mismo tiempo construye y deshace la identidad del cuerpo que la porta.

Fue Lou Andreas-Salomé la que, tratando de aliviar la relación fóbica que Freud había establecido con su prótesis –Freud llevó durante los últimos años de su vida una prótesis de mandíbula a la que denominaba «el monstruo»<sup>2</sup>, le sugirió más bien que pensara la prótesis no como algo accesorio, sino como el ejemplo por excelencia de la condición externa y cuasiobjetiva que el cuerpo tiene con respecto a la conciencia. Si la prótesis nos da miedo es precisamente porque intensifica la relación de externalidad y desposesión que la conciencia establece con el cuerpo. Pero, ¿quién es la prótesis de quién? ¿Es el cuerpo la prótesis de la conciencia? ¿O es la conciencia la prótesis del cuerpo?

Quizás sea este concepto liminal de prótesis, con su funcionamiento anárquico y desjerarquizante en relación con la epistemología de la metafísica tradicional y sus oposiciones binarias (sujeto/objeto, organismo/máquina, masculino/femenino, heterosexual/homosexual, vivo/muerto, pintura/escultura), el que mejor convenga para describir la totalidad de la obra de Ana Laura Aláez. Situadas en esta zona de inestabilidad ontológica entre el objeto y el sujeto, las prótesis de la artista proliferan en los dos sentidos: crecen desde el cuerpo de la artista para hacerse obra, o emergen desde la materia inanimada para transformarse en cuerpo.

El estudio de Ana Laura Aláez es un taller de prótesis, un carnaval introyectivo y epidérmico en el que la artista se disfraza de sí misma. Por ello, la crítica ha caído

<sup>2</sup> Lin, Lana. *Freud's Jaw and Other Lost Objects*. Fordham University Press, 2017

a menudo en la tentación de pensar su obra como una variación de figuraciones narcisistas. Pero es preciso establecer aquí la diferencia entre la noción de «cuerpo de la artista» como anatomía individual (algo que sería anecdótico) y el cuerpo como prótesis social y políticamente construida. Es esta dimensión política, y no la referencia al yo, la que explica la centralidad que el cuestionamiento de las relaciones de poder entre estructura y ornamento, entre forma y contrachapado, entre superficie y piel, entre carne y volumen, toma en la obra de Ana Laura Aláez.

Su obra nos invita a releer la historia de la escultura como una historia de la fabricación de prótesis de ficción: fabulación de suplementos sociales en relación con los que todo cuerpo político se construye y se legitima hasta convertirse en cuerpo socialmente aceptado. Ana Laura Aláez descubre que es la prótesis (lo abyecto) la que ha sido borrada por la tradición artística y escultórica de la modernidad. La transgresión del canon escultórico surge, por tanto, de una doble estrategia de reivindicación. Por una parte, la artista exalta hiperbólicamente la prótesis como escultura social (normativa o disidente) que nos constituye como sujetos políticos. A través de una crítica, al mismo tiempo, de los lenguajes dominantes de la práctica artística en la modernidad y de la institución museo con sus divisiones disciplinarias y sus jerarquías heteropatriarcales, podríamos decir que la artista saca a la escultura del armario formalista-conceptual y expone su dimensión de prótesis. Por otra parte, introduce en el ámbito de la escultura (entendida esta como práctica masculina y estructural) las prácticas menores (y en este sentido protésicas) de la moda, el diseño, el maquillaje, el ganchillo, la costura..., todas ellas prácticas descalificadas por su relación con el trabajo doméstico y la feminidad.

Es posible trazar la filiación protésica de las obras de Ana Laura Aláez hasta encontrar las gomas de bicicleta y las lenguas penetrantes de Carol Rama, las mutaciones surrealistas de lo orgánico de Louise Bourgeois, las esculturas modeladas a partir de su propio cuerpo de Alina Szapocznikow y las formas neobarrocas que surgen de las paredes como mutaciones en la piel de la arquitectura en Lynda Benglis.

Son los cuerpos que históricamente han sido tratados como prótesis los que interesan a Ana Laura Aláez, aquellos que han sido pensados como ornamento fungible, como suplemento del que el sujeto dominante cree, altaneramente, poder prescindir, sin saber que esa relación con lo suplementado es la que lo constituye. Son los procesos de construcción política de aquellos cuerpos que históricamente han sido considerados como las prótesis del padre —el cuerpo «femenino», el «homosexual», el de la «chica fácil», el cuerpo privado de razón, el cuerpo reducido a carne, a exterioridad, a orificio, a piel— los que se alzan y bailan en su obra. La esclava prótesis será el ama del soberano sujeto. La escultura de Ana Laura Aláez efectuará, a través de las técnicas del enganche, de la soldadura o de la sutura, la sujeción soberana de la prótesis y el sometimiento prostético del sujeto.

En *Tres ensayos sobre la sexualidad*, Freud, como si de un escultor se tratara, utiliza el término *Anlehnung* (apuntalamiento), que tiene su origen al mismo tiempo en la carpintería (el apuntamiento de un mueble o de un marco, por ejemplo) y en la escalada (apuntalarse a la montaña para evitar la caída), para hablar de la relación que existe entre el instinto (*Instinkt*) de autoconservación y la pulsión (*Trieb*) libidinal<sup>3</sup>. Para Freud, la libido encuentra sus objetos «apuntalándose» sobre la satisfacción de necesidades vitales. El deseo se clava sobre la necesidad física, la pulsión se ancla en una realidad orgánica, pero la excede. Didier Anzieu, siguiendo a Freud, señala que el «apuntalamiento» es el modelo de la relación dialéctica entre el cuerpo y el psiquismo, y que es la piel (su sensorialidad, tanto real como fantasmática) el lugar psíquico, somático y político en el que se lleva a cabo este apuntalamiento<sup>4</sup>. Freud habla de la relación que la boca del bebé establece con el pecho, con el biberón o con el chupete, como una relación de «apuntalamiento», en el que la función orgánica de la succión se ve desbordada por el placer del ritual de chupar. Freud denomina «zona erógena» al órgano a través del que el instinto y la pulsión se apuntalan. Mientras que el órgano de succión puede ser pensado como natural, la zona erógena surge de la compleja relación con el otro, con lenguaje, con juego, con la recompensa o el castigo, con la fantasía.

<sup>3</sup> Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre la sexualidad y otros escritos*. Alianza Editorial, 2012

<sup>4</sup> Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Editions Dunod, 1985

Esta relación entre ficción y organicidad, entre pulsión y necesidad es clave para entender la crítica de la obra de Ana Laura Aláez a la normalización del cuerpo como prótesis política normalizada. Su escultura funciona como un dispositivo de apuntalamiento que busca emancipar la pulsión, liberarla de las cristalizaciones normativas, a través de la creación de una zona erógena de ficción colectivamente fantaseada. Es por ello que la obra escultórica y visual de Ana Laura Aláez se apoya sobre la intensa sensorialidad de un tacto fantaseado: al mirar, tenemos la impresión de tocar el cuerpo, como si se tratara de una superficie cutánea externalizada.

Las prótesis de Ana Laura Aláez apuntalan, siguiendo, en general, dos modalidades de asociación, la metafórica y la metonímica. En la serie metafórica, el objeto escultórico es una extensión o una externalización del cuerpo de la artista, entendido aquí no como cuerpo individual o propio, sino como cuerpo ya siempre social y políticamente construido. El campo semántico del objeto singular (el órgano concreto) se superpone al campo semántico del objeto fantaseado o colectivizado (el órgano político), pero sin borrarlo por completo, para inventar un cuerpo externo y público en el que los significados contradictorios en lugar de anularse se multiplican. Este desplazamiento de lo privado a lo político, esta superposición de significados, se lleva a cabo a menudo a través de la analogía visual o sensorial.

Así, por ejemplo, es posible identificar en *Culito* (1996–2008) una doble filiación anatomo-política: por una parte, la presencia de la tradición escultórica moderna de la experimentación con el volumen, el vacío y la forma; por otra, Aláez parece explorar la tradición de la reconstrucción prostética militar y metálica de Ambroise Paré. La tensión entre el cuerpo y el arma, entre el organismo vivo y la bomba, está presente no solo en *Culito*, sino también en *Corona* (1995) y en *Sade era una mujer* (2013). Hibridación irreverente de Oteiza y de Louise Bourgeois, *Culito* inventa un órgano anal externo colectivamente compartido. Lejos de resolver la tensión escultórica a través de la negación de uno de los términos metafóricos, *Culito* la afirma y la exalta. La escultura lleva a cabo una crítica feminista de la objetivación heteronormativa del cuerpo femenino como cavidad penetrable y

simultáneamente erotiza ese volumen, esa forma, ese vacío, como prótesis social colectivamente deseable.

Por el contrario, en la línea metonímica, el objeto-prótesis reemplaza al cuerpo al que suplementa o representa. Es este procedimiento metonímico el que produce la paradójica forma de visibilidad de los cuerpos socialmente invisibles. Las obras *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992) y *Tigras y felinas* (1995) recuerdan extrañamente a la «presencia» que el hombre invisible adquiere a menudo en los museos de cera, haciéndose presente únicamente a través de su vestido: de un sombrero o de sus zapatos. Invisibles como sujetos políticos, las mujeres aparecen únicamente a través de sus prótesis.

Este procedimiento metonímico es el que opera también, por ejemplo, en la creación de las obras *Pantalón preservativo* (1992-2014), *Bolso* (1993) y *Lengua* (1995-2009). En *Pantalón preservativo*, la artista explora la condición del condón como segunda piel políticamente regulada. Piel de caucho que recubre el pene y recoge el esperma, el preservativo está en 1992 –antes de la aparición de la triterapia y de los fármacos preventivos PrEP– en el centro de los debates de prevención del sida. Ironizando el pánico político de finales del siglo pasado y sus formas de represión y exclusión social, la artista extiende la piel no orgánica higienista a la totalidad de las piernas. La transformación del preservativo en pantalón multiplica la cadena asociativa en direcciones que van desde la historia del patriarcado hasta la historia de la moda, pasando por la historia misma de la escultura. La pregunta «¿quién lleva los pantalones?» se vuelve contra sí misma y dibuja los contornos de un cuerpo que es visto al mismo tiempo como vehículo de contaminación y como zona erógena total. Por otra parte, en *Bolso*, un *ready made* construido a través del apuntalamiento de un asa de plástico y de un calzoncillo (del padre de la artista), Aláez miniaturiza y transforma el patriarcado en prenda *pret-à-porter*. Inversamente, en *Lengua* (1995-2009), la artista amplía exponencialmente la escala de un órgano de modo que su prominente y erecta presencia ridiculice y deshaga la centralidad que otros órganos han tomado en la economía libidinal patriarcal.

En *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008), las prótesis parecen crecer como órganos disidentes de un conjunto de chaquetas de cuero en mutación. A medio camino entre la chaqueta que Carol Rama hizo para su amigo y activista gay Corrado Levi y las esculturas materiales de Lynda Benglis, *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* cuestiona tanto la tradición mimética de la escultura del natural como la producción industrial de la moda. El trabajo de Ana Laura Aláez con la moda podría entenderse como la fabricación de un conjunto de pieles sociales no orgánicas. Extendiendo las hipótesis de Wilhelm Reich, Otto von Busch redefine el vestido como la inscripción de la energía biosocial en el cuerpo, la creación de una interfaz portátil y móvil que actúa como piel cultural. La moda, como prótesis del sujeto, afirma Von Busch «funciona cuando la sentimos en el cuerpo»<sup>5</sup>. Sentir implica aquí percibir su dimensión viva. Sentimos, dice Von Busch, una corriente de excitación que nos vitaliza. O, por el contrario, ansiedad y humillación. Sentimos el terror de ser inadecuados frente a la norma, o la fruición de exceder la norma, de producir libertad como la fricción sostenida de dos objetos produce energía. La función de la moda nada o poco tiene que ver con la tarea supuestamente protectora, sino más bien, afirma Von Busch, con la fabricación del deseo o, por el contrario, con su contención social dentro de las convenciones políticas establecidas. Tan importante resulta decir de una prenda que nos agrada como que nos disgusta. Es el impacto que produce sobre la epistemología normativa que rige la mirada lo que ambas expresiones indican. Disiento aquí de la lectura habitual, según la cual la obra de Ana Laura Aláez con la moda o sobre la moda es entendida como manipulación de un código visual pop. Es necesario evitar las dos retóricas convencionales de la crítica del arte, la formalista y la conceptual. Aláez trabaja con la moda como lugar de «apuntalamiento» del sujeto político, como interfaz biosocial capaz de producir deseo y repulsa, libertad y sometimiento. Y es hacia el deseo mismo como imaginario político colectivo hacia el que apunta toda su obra.

<sup>5</sup> Busch, Otto von. *Vital Vogue. A Biosocial Perspective on Fashion*, Aronson Gallery, The New School, 2018.



# ZONA EROGENOA ANA LAURA ALAEZENTZAKO PROTESI BAT

Paul B. Preciado

Jacques Derridaren dizipulu David Willsek Prosthesis izeneko liburuan defendatzen duen ideia da, protesiarekiko erlazioaren arabera asmatu zela gaur gorputz modernotzat hartzen duguna.<sup>1</sup> Medikuntzaren historiari jarraiki, Frantziako Armadako Ambroise Pare zirujauak asmatu zuen protesi modernoa. Gudu zelaian zauritutako soldaduen gorputzei ipini zitzaizkien lehendabiziko protesiak. Gerraren ondorio kolaterala da protesia, gorputz organikoaren ahultasunaren eta aurrena burdinak eta gero bolborak duten suntsitzeko potentziaren artean dagoen proportzio ezaren emaitza da. Aldi berean asmatu zituen Ambroise Parek, anputatzeko prozedura kirurgikoak eta anputatutako gorputz adarrak ordezkatzeko protesiak. Erantsiz osatutako gorputz bat da gorputz modernoa, hau da, desmuntatu eta ordezkatu ahal diren organoen batura, hizkuntzarekin, erritual sozialarekin eta teknologiarekin duen erlazioaren bidez politikoki ekoitzia (eta suntsitua).

Orain arte esandakoa ez da bakarrik hartu behar medikuntzaren historia gisa, bazik eta, batez ere, eskulturaren historia politikoaren sarrera gisa, eta, neurri berean, Ana Laura Aláezen obraren prologo eta protesi gisa.

«Aita» esatean protesiatik tesia jartzen den antzera, Ana Laura Aláezen obrak hitz egitean esan liteke, Ambroise Pareren figuraren atzean aitarena eta faltsuki inauguraziokoa den zerbait ezkutatzen dela. Eskultura teknoorganikoaren aita politiko gisa, Parek asmatu zuen Aláezen artegintza definituko duten praktiken multzoa: gorputzeko *cut and paste* delakoa, metal-haragizko collagea, bizidunaren eta hildakoaren arteko hibridazioa, soldaduen eta armaren arteko giltzadura, penetratuaren eta penetratzailearen artekoa. Osaketa tekniken eta indarkeriazko tekniken artean gerra osteko akordio bat bortxatuz, Parek anputatutako atalak ordezkatu zituen, haien antzekoak ziren burdinazko elementuekin. Gorputz bihurtu zuen

<sup>1</sup> Wills, David. *Prosthesis*. Stanford University, 1995



arma. Dolu politiko batean bezala, lehen armak zauritu (eta txikitu eta desiratu eta maitatu eta babestu) egin zuen gorputz honek orain bere egin du arma, desitxuraturik baina organo bihurtuta.

Ambroise Pareren ondoren, Lorrain sarrailagile frantsesak jauzi kualitatiboa egin zuen, burdinaren ordeztu, protesiak egiteko erabili baitzituen animalien larrua, papera eta itsasgarria. Organismoa eta arma elkar-tzen zituen Pareren protesiak; Lorrainek, aldiz, gorputza eta altzaria batu zituen, azala eta jantzia. Geroago, XX. mendearen bigarren zatian, protesia elektrifikatu egin zuten, eta ordenagailu batekin edo kanpoko adimen artifizial batekin lotu. Protesi horietako batzuk esponenzialki garatu dira gaur egun, eta gure mundua deitzen dugun hori eratzen dute.

Protesiarekin duen kidesun hori dela-eta, Ana Laura Aláezen obra goiztiarrak ondo asmatu zuen subjektuak protesi elektronikoen eta zibernetikoen, pantailekin eta sareekin geroago izango zuen erlazioa aurreratzen. Facebook artista izan zen Ana Laura Aláez, Facebook sortu aurretik. Bere irudiak posteatzen zituen, Instagramerako eginak izango balira bezala, Instagram sortu aurretik. Tinder-en komertzializatzeko moduko gorputz sexualaren irudia fabrikatu zuen, Tinder sortu aurretik. Bere burua klonatu zuen, klonazioaren bioteknologia eskura egon aurretik. Erreplikatzailer bilakatu zen, lehendabiziko erreplikatzailer fabrikatu aurretik. Presentziaren formekin aurrerapena praktikatzeaz gain, absentziaren formekin ere aritu zen. Esandako guztiaren hiperbole antitetiko gisa, Ana Laura Aláez agertu aurretik desagertu egin zen, bere burua biderkatu egin zuen, bere obraren mamu eta protesi gisa.

David Willsen ustez, protesiak aldi berean sortzen eta kuestionatzen du subjektuaren nozio modernoa eta gorputz organiko bizidunaren ideal anatomiko-politiko. Atal baten gabezia arindu behar duen betegarri gisa eta «kopia» izatera murriztuta, protesia mendeko existentzia-

modalitate bat da ontopolitikoki, eta horiei ikusezina denaren arloan egotera behartzen zaie. Gorputzaren «bestea» protesia da. Hala ere, atal bizidun baten hildako kopia izatera baztertuta, protesiak metafisika tradizionalak nahi izango zuena baino indartsuago eta maltzurrago agertzen du bere burua. Protesiak gorputzaren mugak eraldatzen ditu, jokatzeko duen ahalmena birdefinitzen du, beste gorputz batzuekin eta kanpoko espazioarekin berregituratzen du. Gorputza zabaltzean, protesiak eraikitzen du. Itxuraz ez-organikoa izan arren, nahitaez menpekota izan arren, protesiak performatiboki funtzionatzen du, betetzen duen subjektua ekoizten.

Erantsitako gorputzak protesiarekin eta protesiaren bidez hartzen du bere zeregin soziala: esku prostetikoak zauritutako soldadua eraldatu eta gerra ondoko langile errentagarria bilakatzen du, bai eta gerrako kalte konponezinak ezkutatu ere. Protesiak kamuflatu edo salatu egiten du: gizartean integratutako gorputz otzan, produktibo eta normalizatua sortzen du. Edo deriba bat sartzen du ordena organikoan, gorputza bera ezagutezin bihurtu arte, «deshumanizatuta». Beraz, protesiak aldi berean eraiki eta desegin egiten du berau daraman gorputzaren identitatea.

Freudek harreman fobikoa zuen bere protesiarekin —Freudek masailezur protesi bat eraman zuen bere bizitzako azken urteetan, eta «munstroa» esaten zion—<sup>2</sup>; hori nolabait arintzeko, Lou Andreas-Salomek iradoki zion, protesia osagarritzat hartu ordeztu, pentsa zezan hura zela gorputzak kontzientziarekiko duen kanpoko kondizio ia objektiboaren adibide behinena. Protesiak beldurra ematen digu, hain zuzen, kontzientziak gorputzarekin eratzen duen kanpo-efektuko eta desjabetzeko erlazioa areagotzen duelako. Baina nor da noren protesia? Gorputza al da kontzientziaren protesia? Ala kontzientzia da gorputzaren protesia?

<sup>2</sup> Lin, Lana. *Freud's Jaw and Other Lost Objects*. Fordham University Press, 2017

Beharbada, protesiarren kontzeptu liminal hori —eta bere funtzionamendu anarkiko eta deshierarkizatzailea, metafisika tradizionalarekin eta bere oposizio binarioekin erlazioan (subjektua/objektua, organismoa/makina, maskulinoa/femeninoa, heterosexuala/homosexuala, biziduna/hildakoa, pintura/eskultura) erlazioan— kontzeptu hori izango da egokiena Ana Laura Aláezen obra osoa deskribatzeko. Objektuaren eta subjektuaren arteko ezegonkortasun ontologikoko zona horretan kokatuta, artistaren protesiak bi zentzutan ugaltzen dira: artistaren gorputzetik hazten dira obra bilakatzeko, edo materia bizigabetik azaltzen dira gorputz bihurtzeko.

Protesien tailer bat da Ana Laura Aláezen estudioa, inauteri introiektibo eta epidermiko bat, non artista bere buruaz moztortzen den. Horregatik, kritikariak sarritan erori dira tentazioan, eta figurazio nartzisisten bariazio gisa hartu dute haren obra. Alabaina, hemen ondo desberdindu behar dira «artistaren gorputzaren» nozioa anatomia indibidual gisa (anekdotikoa izango litzateke), eta gorputza sozialki eta politikoki eraikitako protesik gisa. Dimentsio politiko horrek azaltzen du —eta ez niari egindako erreferentziak—, Aláezen obran nagusi dela zalantzan jartzea botere harremanak: egitura eta ornamentua, forma eta kontraxapatua, azalera eta azala, haragia eta bolumena.

Haren obrak gonbit egiten digu eskulturaren historia berrirakurtzera, fikziozko protesiak fabrikatzeko historia gisa: gehigarri sozialak asmatzea, sozialki onartutako gorputz bihurtu arte, gorputz politiko guztiek beren burua eraikitzeko eta legitimatzeko haiekiko erlazioan. Ana Laura Aláez ohartzen da, modernitatearen tradizio artistikoak eta eskultorikoak ezabatu egin duela protesia (makurra dena). Hortaz, kanon eskultorikoaren transgresioak aldarrikatzeko estrategia bikoitz batean du sorburua. Alde batetik, artistak hiperbolikoki goستن du protesia, subjektu politiko gisa eratzen gaituen eskultura sozial (normatibo edo disidente) modura. Kritika eginez, aldi berean,

modernitateko praktika artistikoari eta diziplina bereizketak eta hierarkia heteropatriarkalak dituen museoaren instituzioan nagusi diren hizkuntzari, artistak, nolabait, armairu formalista-kontzeptualetik ateratzen du eskultura, eta protesik gisa duen dimentsioa erakusten du. Bestetik, moda, diseinua, makillajea, kakorraz-lana, joskintza eta bestelako praktika txikiak (eta, beraz, prostetikoa) sartzen ditu eskulturaren esparruan (eskultura praktika maskulino eta estruktural gisa jota), ospea ukatutako praktikak denak, etxeko lanarekin eta feminitatearekin duten erlazioagatik.

Ana Laura Aláezen obren filiazio prostetikoa traza daiteke, Carol Ramaren bizikleta gomak eta mingain sarkorrak, Louise Bourgeoisen organikoaren mutazio surrealistikak, Alina Szapocznikowek bere gorputza bera erabiliz modelatutako eskulturak, eta arkitekturaren azalean mutazio gisa paretetatik sortzen diren Lynda Benglisen forma neobarrokoak aurkitu arte.

Historikoki protesizat hartu diren gorputzak interesatzen zaizkio Ana Laura Aláezi, ornamentu suntsikorra izateko, nagusi den subjektuak, harroki —erantsitakoarekin duen erlazio horrek eratzen duela jakin gabe—, bazter uzteko modukotzat jotzen duen osagarria izateko asmatu direnak. Historikoki aitaren protesizat hartu diren gorputz horiek —gorputz «femeninoa», «homosexuala», «neska errazarena», arrazoimenik gabeko gorputza, eta haragira, kanpokotasunera, zulora edo azalera murriztutako gorputza— eraikitzeko prozesu politikoak dira, hain zuzen, haren obran altxatzen direnak eta dantza egiten dutenak. Subjektu subiranoaren jabea izango da protesik esklaboa. Ana Laura Aláezen eskulturak, krokatzeko, soldatzeko edo josteko teknikak erabiliz, protesiarren finkatze subiranoa eta subjektuaren mederatze prostetikoa gauzatuko du.

*Tres ensayos sobre la sexualidad y otros escritos* lanean, Freudek

*Anlehnung* (zurkaizte) hitza erabiltzen du, eskultore bat balitz bezala, autokontserbazioko instintuaren (*Instinkt*) eta pultsio libidinalaren (*Trieb*) artean dagoen erlazioaz aritzeko; *Anlehnung* hitzak zurgintzan (adibidez, altzari edo marko bat zurkaiztea) eta eskaladan (mendira zurkaiztea ez erortzeko) du sorburua aldi berean<sup>3</sup>. Freuden ustez, libidoa bizitzako premiak betetzearen gainean «zurkaizten da» bere objektuak aurkitzeko. Premia fisikoaren gainean iltzatzen da desira; pultsioa errealitate organiko batean ainguratzen da, baina gainditu egiten du. Freudi jarraiki, Didier Anzieuk dio, gorputzaren eta psikismoaren arteko erlazio dialektikoaren eredu dela «zurkaiztea», eta azala (haren sensorialitatea, erreala zein fantasmakoa) zurkaizteko toki psikikoa, somatikoa eta politikoa dela<sup>4</sup>. Freudek aipatzen du haurtxoaren ahoak bularrarekin, biberoiarekin edo txupetearekin duen erlazioa, eta «zurkaizte» erlazioa dela esaten du, non hurrupatzeko erritualaren plazerak xurgatzeko zeregin organikoa gainditzen duen. Freudek «zona erogenoa» esaten dio instintuak eta pultsioak zurkaizteko erabiltzen duen organoari. Xurgatzeko organoa naturalizat har daiteke; zona erogenoa, aldiz, bestearekiko —hizkuntza, joko, sari edo zigorrarekiko— erlazio konplexuaren emaitza da.

Fikzioaren eta organizitatearen, pultsioaren eta premiaren arteko erlazio hori funtsezkoa da Ana Laura Aláezen obrak gorputza protesi politiko normalizatu gisa normalizatzeari egiten dion kritika ulertzeko. Haren eskulturak zurkaizteko gailu baten lana egiten du, pultsioa emantzipatu, eta arauzko kristalizazioen mendetasunetik askatu nahi baitu, kolektiboki amets egindako fikziozko zona erogeno bat sortuz. Hargatik, Ana Laura Aláezen obra eskultoriko eta bisualak amets egindako ukipenaren sensorialitate bizia du berme: begiratzean, gorputza ukitzen ari garela iruditzen zaigu, kanporatutako azalera kutaneo bat balitz bezala.

Ana Laura Aláezen protesiek zurkaizten dute, oro har, elkartzeko

<sup>3</sup> Freud, Sigmund. *Tres ensayos sobre la sexualidad y otros escritos*. Alianza Editorial, 2012.

<sup>4</sup> Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985, 8. or.

bi modaliteri jarraiki: metaforikoari eta metonimikoari. Serie metaforikoan, objektu eskultorikoa artistaren gorputzaren hedatze edo kanporatze bat da, ez gorputz indibidual edo bere gorputz gisa ulertuta, baizik eta beti sozialki eta politikoki eraikitako gorputz modura. Objektu bereziaren (organo zehatzaren) arlo semantikoa fantasiatutako edo kolektibizatutako objektuaren (organo politikoaren) arlo semantikoaren gainean jartzen da, baina erabat ezabatu gabe, kanpoko gorputz publiko bat sortzeko, non kontraesaneko esanahiak, ezabatu beharrean, biderkatu egiten diren. Pribatutik publikora jotzeko lekualdatze hori, esanahien gainjartze hori egiteko, maiz, ikus edo zentzumenezko analogia erabiltzen da.

Hala, esate baterako, *Culito* (1996-2008) lanean filiazio anatomo-politiko bikoitza identifikatu ahal da: bolumenarekin, hutsunearekin eta formarekin esperimintatzeko tradizio eskultoriko modernoa agertzen da alde batetik; bestetik, badirudi Ambroise Pareren berreraikitze prostetiko militar eta metalikoaren tradizioa esploratzen ari dela Aláez. Gorputzaren eta arimaren, organismo bizidunaren eta lehegailuaren arteko tentsioa ez da bakarrik *Culito* lanean agertzen; *Corona* (1995) eta *Sade era una mujer* (1993) lanetan ere azaltzen da Jorge Oteizaren eta Louise Bourgeois-en hibridazio lotsagabea eginez, *Culito* lanak kanpoko uzki-organo bat asmatzen du, kolektiboki partekatutakoa. Termino metaforikoetako bat ukatuz tentsio eskultorikoa konpondu ordez, *Culito* lanak berretsi eta aldarrikatu egiten ditu. Eskulturak gorputz femeninoaren objektibazio heteronormatiboaren kritika feminista egiten du, penetratzeko moduko barrunbetzat hartzen baitu, eta, aldi berean, bolumen, forma eta hutsune hori erotizatzen du, kolektiboki desiratzeko moduko protesi sozial gisa.

Aitzitik, ildo metonimikoan, objektu-protesiak eransten edo irudikatzen duen gorputza ordezkutzen du. Prozedura metonimiko horrek sorrarazten du sozialki ikusezinak diren gorputzen ikusgaitasun-

forma paradoxikoa. *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992) eta *Tigras y felinas* (1995) obrek modu arraroan ekartzen digute gogora gizon ikusezinak sarritan argizari-museoetan izaten duen «presentzia», jantziaren bidez baizik ez baita agertzen: haren kapelaren edo zapaten bidez. Subjektu politiko gisa ikusezinak izanda, emakumeak beren protesien bidez baizik ez dira agertzen.

Prozedura metonimiko bera agertzen da, adibidez, *Pantalón preservativo* (1992-2014), *Bolso* (1993) eta *Lengua* (1995-2009) obrak sortzean. *Pantalón preservativo* lanean, artistak aztertzen du kondoiak politikoki araututako bigarren azal gisa duen izaera. Zakila estaltzen eta esperma biltzen duen kautxuzko azala, hau da, preserbatiboa hiesaren prebentziarako eztabaida guztien muinean zegoen 1992an —triterapia eta PrEP prebentzioko farmakoak azaldu aurretik—. Joan den mendearen amaierako paniko politikoarekin eta errepresio eta bazterketa sozialerako izan zituen formekin ironizatuz, artistak hanka guztietara zabaltzen du azal ez-organiko higienista. Preserbatiboa praka bihurtuz, kate asoziatiboa hainbat norabidetan biderkatzen da, patriarkatuaren historiarekin hasi, eta modaren historiara, eskulturaren historia bera jorratuta. «Nork jantzen ditu prakak?» galdera bere buruaren kontra itzultzen da, eta gorputz baten silueta marrazten du, kutsatzeko ibilgailu gisa eta, aldi berean, erabateko zona erogeno modura ikusten den gorputzaren ingerada. Bestetik, *Bolso* lanean —plastikozko helduleku bat eta (artistaren aitaren) galtzontzilo bat zurkaiztuz egindako ready made-an—, patriarkatua miniatura bihurtuz *pret-à-porter* jantzi bilakatzen du Aláezek. Alderantziz, *Lengua* (1995-2009) obran, artistak esponenzialki zabaltzen du organo baten eskala, haren presentzia irten eta zutituak barregarri utzi eta desegin dezan beste organo batzuek ekonomia libidinal patriarkalean hartu duten nagusitasuna.

*Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008) obran, badirudi protesiak hazten ari direla, mutatzen ari den larruzko jaken multzo

bateko organo disidenteak izango balira bezala. Carol Ramak laguna zuen Corrado Levi gay aktibistarentzat egin zuen jakaren eta Lynda Benglisen eskultura materialen arteko bide-erdian, *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* obrak zalantzan jartzen ditu, hala bizitik egindako eskulturaren tradizio mimetikoa, nola modaren ekoizpen industrial. Ana Laura Aláezek modarekin egindako obra azal sozial ez-organikoen multzo baten fabrikazio gisa uler liteke. Wilhelm Reichen hipotesiak zabalduz, Otto von Buschek jantzia birdefinitzen du, energia biosozialaren gorputzeko inskripzio modura, azal kultural gisa jokatzeko duen interfaze eramangarri eta mugikor baten sorkuntza modura. Von Buschek dioenez, modak, subjektuaren protesi gisa, «gorputzean sentitzen dugunean funtzionatzen du»<sup>5</sup>. Hor, sentitzeak esan nahi du haren dimentsio biziduna antzematea. Von Buschen esanetan, bizitasuna ematen digun eszitazio korrante bat sentitzen dugu. Edo, aitzitik, antsietatea eta umiliazioa. Arauaren aurrean desegokiak izateko izua sentitzen dugu, edo araua gainditzeko atsegina, askatasuna sortzeko gozamina, bi objektu etengabe igurzteak energia ekoizten duen moduan. Modaren funtzioak zerikusitatu du, edo batere ez, ustez babeslea den zereginarekin. Von Buschek dioenez, desira fabrikatzearekin du zerikusia, edo, aitzitik, finkatutako konbentzio politikoaren barruan sozialki eustearrekin. Jantzi bat gustuko dugula esatea bezain garrantzitsua da esatea ez dugula gustuko. Begirada arautzen duen epistemologia normatiboan sortzen duen inpaktua da bi adierazpenek zehazten dutena. Ana Laura Aláezek modarekin edo modaz egindako obra ulertua izan denean kode bisual pop baten manipulazio gisa, ni ez naiz ados izan irakurketa horrekin. Ezinbestekoa da arte kritikako konbentziozko bi erretorikak saihestea, hala formalista, nola kontzeptuala. Aláezek modarekin lan egiten du, subjektu politiko «zurkaizteko» lekua den aldetik, desira eta arbuioa, askatasuna eta menderakuntza sortzeko gauza den interfaze biosoziala den aldetik. Eta haren obra osoak desirara jotzen du, imajinario politiko kolektibo gisa hartuta.

<sup>5</sup> Busch, Otto von. *Vital Vogue. A Biosocial Perspective on Fashion*, Aronson Gallery, The New School, 2018.

CAPÍTULO 2



# EXCITACIÓN Y VACÍO

2. KAPITULUA

**KITZIKAPENA ETA HUTSUNEA**

# SALTA Y APARECERÁ LA RED

Ana Laura Aláez

Ya en mi primera instalación *She Astronauts* en 1997, tuve un sentimiento que, desde entonces, no me ha abandonado. Es la sensación de que la exposición en la que trabajas va a ser la última. No me refiero al miedo a que no surgieran nuevas oportunidades para mostrar el trabajo, sino a la imposibilidad de volver a experimentar negociaciones internas. Es tal la intensidad –casi al límite de la autoagresión–, que siempre parece que no se va a soportar un nuevo combate. Cuanto más se avanza en apariencia, los niveles de humildad aparecen solos y hace falta muy poco para derrumbarse, para dejarse caer. Sabes que cualquier voluntad interna que desequilibre el balance entre la parte racional y la emotiva llevará al desastre. Por eso sientes la necesidad de saltar. Poder hacer esto es un enorme privilegio. No existe la dimensión del tiempo o del espacio cuando necesitas pensar de otra manera tu trayectoria. Como dice un sutra budista: «Forma es vacío, vacío es forma». Las ideas se socavan para ser moldeables con un argumento no lineal. Y eso se convierte en una nueva aventura, en otro precipicio sin red.

Como un ruido de fondo, se encuentra el eco de una fuga que comenzó hace mucho tiempo. Cuando alguien siente que está en peligro, no existe ninguna metodología a la que agarrarse que garantice un universo protector. Trabajar, integrar y asumir la parte oscura va a ser una constante. La fuerza no reside en el análisis. Esto restaría la energía necesaria para escapar de una cautividad no escogida. Simplemente te dejas llevar por tu intuición, con la conciencia ancestral de una *Sapiens* cazadora que tiene que sobrevivir y conquistar un nuevo territorio. El único soporte será la acción. La huida está siempre latente... Alzarse sin volverte.

Hay dos relatos muy conocidos protagonizados por mujeres que aluden al mirar atrás. Uno, el de la mujer de Lot, donde se cuenta que, antes de ser destruidas las ciudades de Sodoma y Gomorra, dos ángeles les indicaron a Lot y a su mujer que escaparan pero que, de ninguna manera, se atrevieran a mirar atrás. Sin embargo, la mujer de Lot lo hizo y se convirtió en una estatua de sal. Dos, el mito de Eurídice, que narra cómo Orfeo bajó al inframundo en busca de Eurídice, la cual había muerto por la mordedura de una serpiente. Hades y Perséfone, soberanos del inframundo, permitieron que Eurídice regresara con Orfeo al mundo, con la condición de que él no mirara atrás hasta haber salido por completo del Hades. Al llegar a la superficie, Orfeo no pudo esperar más y se giró para ver el rostro de su amada. Ella aún no había emergido completamente, así que la ninfa desapareció para siempre.

En la exposición *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*, se incluye un buen porcentaje de obra que ha sido producida con anterioridad, se desvelan muchas luchas no del todo vencidas. Es una suerte de prólogo con capítulos que abrirán otras vías. Cada volumen es una huella de esos procesos que vuelven a transformarse una y otra vez, de los que surgen potencialidades sin usar o desarrollar plenamente. No se trata, por tanto, de categorizar seleccionando las piezas más emblemáticas, sino, más bien, de que cada trabajo se vincule con el resto para que esas formas fragmentarias se ensamblen entre sí. Más que un ejercicio de ratificación en cada una de las decisiones tomadas, es un

nuevo instrumento. Los conceptos y las formas vuelven a ser interpretables, incluso favoreciendo el alejamiento de aquello que, en su momento, sirvió para concebirlo: una frágil canción de amor se convierte en resonancia, aquello desapercibido se hace más visible, lo que era una protuberancia se convierte en epidermis, se mezcla cóncavo y convexo en un mismo plano, una plataforma sobre el suelo se alza verticalmente... Todo ello, a través de la escultura, incluso cuando se utilizan medios que, aparentemente, no lo son. Como este relato que escribí hace tiempo:

Soy una niña. Estoy en la casa de mi abuela. Todos la llaman «María la curandera». No soy muy consciente de lo que significa eso para los demás. Solamente sé que ansío estar con ella. Me fascina su presencia. Viste de negro y, sin embargo, proyecta un chorro invisible de luz. Posee un lenguaje muy distinto al de los demás de su entorno rural. Me cuenta historias mágicas. Recorremos un paisaje tras las huellas de zorros, lobos, cervatillos, osos y jabalíes. Traduce el balanceo de un águila cuando vuela por encima de nuestras cabezas. Calienta grasa de cerdo en una cazuela. Con esa pomada ardiente unta la rodilla de un muchacho que se queja de su fractura con alaridos siniestros. Sé que, para no molestarla, debo mirar callada a una cierta distancia. Casi mete sus dedos dentro de la carne. Descubro que no somos una corteza dura, que la piel es porosa y dúctil. Hay veces que me mira a los ojos de esa forma penetrante que solo ella sabe. Sus manos son pequeñas pero ágiles y fuertes. Tienen una forma idéntica a la de la raíz del árbol que está en la puerta. La piel del muchacho se pone cada vez más roja, parece que se va a disolver. Hay tensión en el aire, pero no dudo que sabe lo que hace. Es como si, de pronto, todo lo que constituye el mundo estuviera concentrado allí, en la cocina. Desde ese preciso momento, aquel ya nunca será únicamente el lugar donde nos alimentamos. Nada es lo que parece. Después de un rato –que a mí se me hace corto–, el chico sale de su casa sonriendo en silencio.

# SALTO EGINEZ GERO SAREA AGERTUKO DA

Ana Laura Aláez

*She Astronauts*, 1997, nire lehen instalazioa egindakoan sentipen bat izan nuen, eta harrezkero ez nau utzi: lantzen ari naizen erakusketa azkena izango den susmoa. Kontua ez da, lana erakusteko aukera berriak ez sortzeari beldurra izatea, baizik eta barru-barruko negoziazioak berriz esperimentatzeko ezintasunari beldurra. Hainbestekoa izaten da intentsitatea —autoerasoaren mugakoa ia—, beti ematen baitu ezin izango dudala jasan beste borrokaldi bat. Itxura batean zenbat eta aurrerago egin, umiltasun mailak agertuko dira eurak bakarrik, eta gutxi behar da jota geratzeko, norberaren burua erortzen uzteko. Badakizu, arrazoen eta emozioen arteko balantza desorekatzen duen barne borondate orok eramango zaituela hondamendira. Horrexegatik sentitzen duzu salto egiteko premia; eta aldi berean, pribilegio izugarria da hori

egin ahal izatea. Neure ibilbideari buruz beste era batez gogoeta egiteko premia dudanean, ez dago denboraren edo espazioaren dimentsiorik. *Sutra* budista batek dioenez: «hutsa du formak, forma du hutsak». Argudio ez-lineal batez itxuratzearen hingatzen ditugu ideiak. Eta hortik beste abentura bat sortzen da, sarerik gabeko beste amildegi bat.

Zarata dabilkit inguruan, aspaldi hasitako ihes baten oihartzuna. Norbait arriskuan sentitzen denean, ez da eskura izaten heltzeko moduko metodologiarik, babesa eskainiko duen unibertso baten bermerik. Lan eta lan egin behar da, alderdi iluna norberegianatu eta onartu, aldi oro. Indarra, ordea, ez du analisiak ematen; derrigorrezko gatibutzatik ihes egiteko premiazkoa den energia kendu baizik. Intuizioak bere kabuz aurrera eraman zaitzan espero duzu; bizirik iraun eta lurralde berri bat konkistatu behar duen *sapiens* ehiztari baten antzinako kontzientziarekin. Ekintza izango da sostengu bakarra. Ihes aukera hortxe baitago beti... Jaiki, atzera begiratu gabe.

Atzera begiratzeari buruzko bi kontakizun ezagun badira, emakumezko protagonistekin. Loten emaztea da bat. Sodoma eta Gomorra hiriak suntsitu aurretik, bi aingeruk Loti eta emazteari adierazi zieten, ihes egin bai baina inolaz ere ez begiratzeko atzera. Hala eta guztiz, atzera begiratu zuen Loten emazteak, eta gatzeko estatua bihurtu zen. Euridizeren mitoa da beste kontakizuna: Orfeo inframundura jaitsi zen Euridizeren bila, baina hilda aurkitu zuen, suge batek helduta. Hadesek eta Persefonek, inframunduko subiranoek, Orfeoren mundura berriz itzultzeko baimena eman zioten Euridizeri, infernetatik irten arte atzera ez begiratzeko baldintzarekin betiere. Munduaren azalera iritsi orduko, Orfeok ezin izan zuen gehiago itxaron eta atzera begiratu zuen bere maitearen aurpegia ikusteko. Ninfa, ordea, erabat munduratu gabe zegoen artean, eta halaxe desagertu zen betiko.



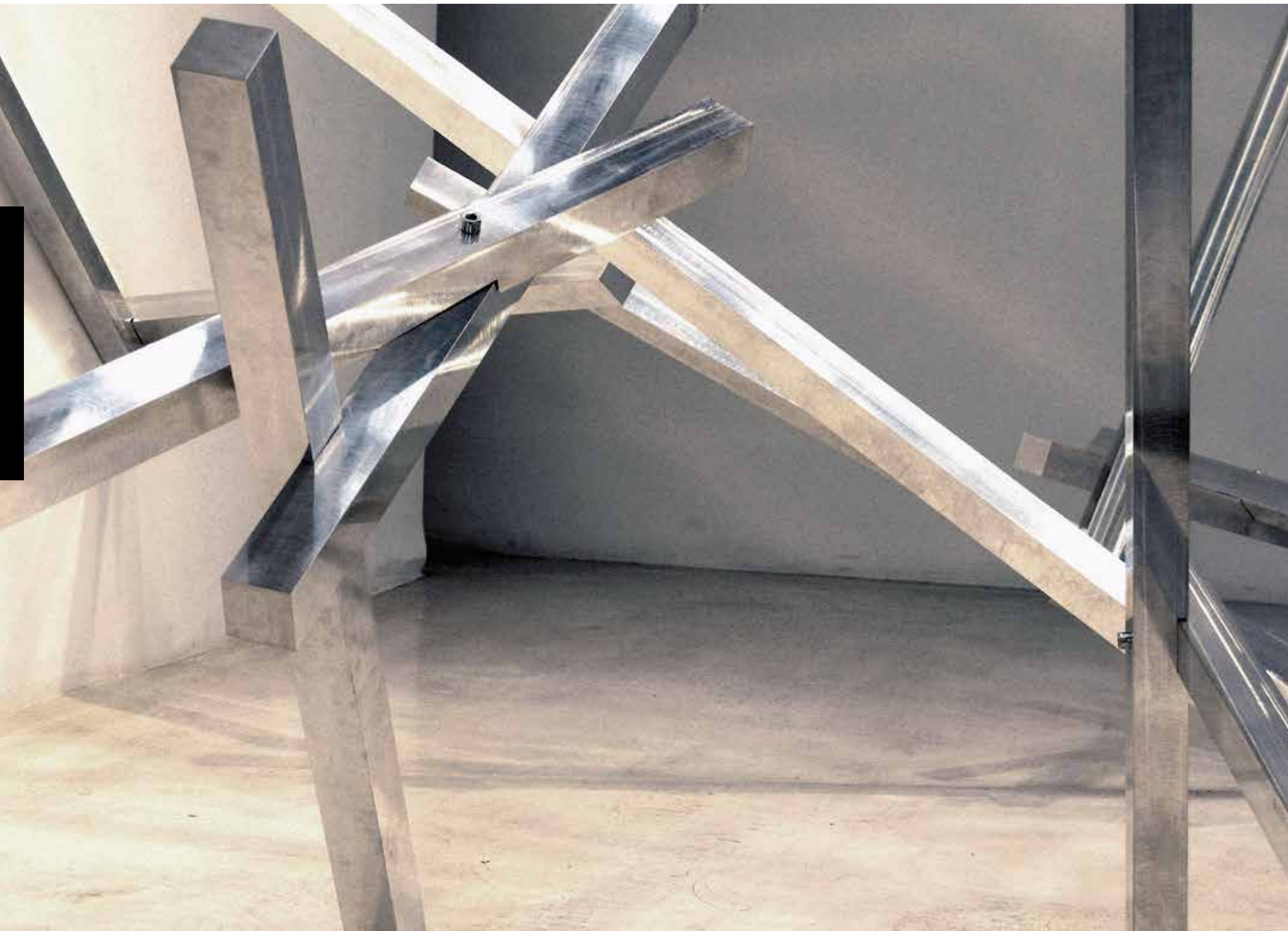
*Kontzertuak oro, gauero, butsik oro* erakusketa honetan, lehendik ekoizitako lanen ehuneko handi bat dago, erabat irabazi gabeko borroka asko ageri dira. Hitzazurre moduko zerbait da, beste bide batzuk zabalduko dituzten kapituluak dituena. Liburuki bakoitza prozesu horietako aztarna bat da, behin eta berriz eraldatzen, erabili gabeko edo guztiz garatu gabeko potentzialtasunak azaltzen. Hortaz, kontua ez da pieza enblematikoenak aukeratuz kategorizatzea, baizik eta lan bakoitza besteekin elkarretaratzea, zatitutako forma horiek lotu daitezkeen euren artean. Tresna berri bat da, baina ez lehendik hartutako erabaki bakoitza berresteko ariketa soil bat. Gisa honetan, kontzeptuak eta formak berriro interpretatu ahal dira, eta berau asmatzeko lagungarria izan zen hartatik urruntzeko bidea ematen da: maitasun-kanta bat erresonantzia bilakatu da, oharkabean pasatu zena agerian geratu da, epidermis bihurtu da protuberantzia izan zena, konkaboa konbexuarekin nahastu da plano berean, lurrean zetzan plataforma zutitu egin da... Dena eskulturaren bidez, bai eta itxuraz ez diren baliabideak erabilitakoan ere; esate baterako, aspaldi idatzi nuen kontakizun hau:

Neska bat naiz. Amamaren etxean nago. «Maria petrikiloa» deitzen diote denek. Ez dakit ondo zer esan nahi duen horrek besteentzat. Dakidan gauza bakarra da, harekin egon nahi izaten dudala. Liluratu egiten nau amamaren presentziak. Beltzez janzten da, baina argi zurrusta ikusezin bat proiektatzen du hala ere. Amamaren hizkuntza oso desberdina da, haren landa-ingurunearekin jendearenarekin alderatuta. Istorio magikoak kontatzen dizkit. Paisaia bat zeharkatuko dugu, azerien, otsoen, oreinkumeen, hartzen eta basurdeen aztarnen peskizan. Gure buruen gainean hegan dabilen arranoaren kulunka azalduko dit. Orain txerri-gantza berotu berri du kazola batean. Pomada erre horrekin igurtzi du mutiko baten belaun apurtua, alarau zorigaitzokoez aieneka. Badakit, enbarazu ez egiteko, distantzia batetik begiratu behar dudala, mutu. Atzamarrak ia sartu dizkio haragiaren barruan. Ohartu naiz

ez garela azal gogor bat, porotsua eta malgua dela larruazala. Aldian behin begietara so egiten dit, amamak bakarrik egiten dakien modu sakonean. Txikiak ditu eskuak, baina arinak eta gihartsuak. Ate ondoan dagoen zuhaitzaren sustraien forma berbera dute. Gero eta gorriago dago mutikoaren azala, urtu egingo dela dirudi. Tentsioa dago airean, baina ez dut zalantzarik amamak badakiela zertan diharduen. Ematen du, bat-batean, mundua osatzen duen guztia hantxe metatuta dagoela, sukaldean. Une horretatik aurrera, leku hura ez da berriz izango jateko dugun tokia soilik. Ezer ez da dirudiena. Handik puska batera —niri laburra begitandua—, mutikoa irribarrez irten da etxetik isilean.

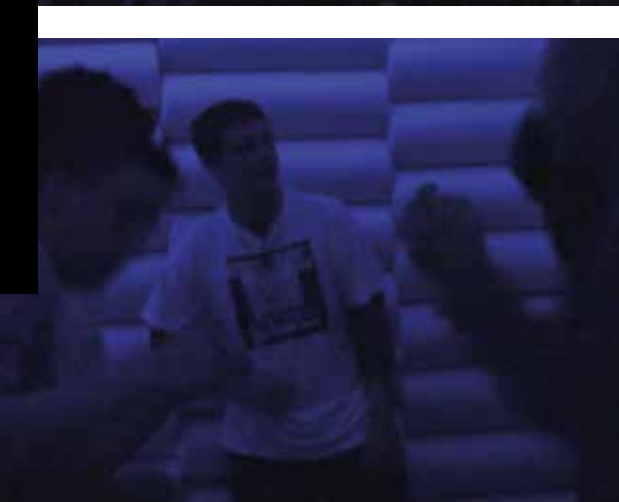














*TODOS LOS CONCIERTOS, TODAS LAS NOCHES, TODO VACÍO, 2009*

*pp. 84 - 91 or.*

*DANCE & DISCO (VÍDEO DOCUMENTAL DEL USO DE LA INSTALACIÓN / INSTALAZIOAREN ERABILERAREN BIDEO DOKUMENTALA), 2000-2019*

*pp. 92 - 95 or.*

*SHAVING, 1997*

*p. 98 or.*

Una imagen que evoca lo que antecede a un evento, los previos de la preparación en solitario de una sesión fotográfica, de un trabajo más físico de taller, o simplemente del arreglarse para salir de noche. Una reivindicación de los procesos escultóricos en lugares donde, en teoría, no se hayan latentes, así como la necesidad de encontrar y utilizar materiales que no sean exclusivos del mundo del arte. El baño, la cama, el gabinete de belleza, el club, como versiones actuales del estudio de la artista. El antes y el después, ilusiones y expectativas frente a realizaciones y decepciones. La instalación también como postevento: charcos sucios o huellas vivenciales como un suplemento tan indeseado como inevitable. El documento de una idea puesta en acto: el club de música electrónica creado por la artista dentro del propio museo Museo Reina Sofía, donde se hace visible un uso transgresor del lugar frente a los automatismos y las sumisiones del espectador en los complejos institucionales del arte.

Irudiak gogora ekartzen ditu ekitaldi baten aurrekariak, saio fotografiko bat edo tailerreko lan fisiko bat bakarka prestatzeko atarikoak, edo, besterik gabe, gauaz irteteko nork bere burua prestatzekoak. Prozesu eskultorikoak aldarrikatzen dira, teorian, latente ez dauden tokietan, eta, aldi berean, artearen mundukoak ez diren materialak aurkitzeko eta erabiltzeko premia. Bainugela, ohea, edertzeko kabinetea, kluba, artistaren gaur egungo estudioaren bertsio gisa. Ekitaldi aurrekoa eta ostekoa, ilusioak eta itzaropenak kontrakarrean egindako gauzekin eta desilusioekin. Instalazioa post-ekitaldi gisa: putzu zikinak edo bizi aztarnak, nahi ez den baina ezin saihestu daitekeen gehigarri gisa. Ideia baten dokumentua, ekintzan txertatua: artistak Museo Reina Sofía museoaren barruan sortutako musika elektronikoaren kluba, eta, hor, tokiaren erabilera transgresorea, kontrakarrean instituzioen arte-guneetan ikusleak dituen automatismoekin eta sumisioekin.



# EL ESTILO COMO RESISTENCIA EN EL TRABAJO DE ANA LAURA ALÁEZ

María José Belbel

Lo que mejor podemos aprender de estas prácticas reparadoras es quizás las diversas maneras en las que las personas y las comunidades consiguen extraer sustento de los objetos de una cultura, incluso cuando el deseo manifiesto de esa cultura haya sido no sustentarlos.

Eve Kosofsky Sedgwick<sup>1</sup>

¿Cómo leemos la agencia del sujeto cuando su demanda para poder sobrevivir política, psicológica y culturalmente se da a conocer con el nombre de estilo?

Judith Butler<sup>2</sup>

Por «mujeres» me estoy refiriendo a los signos y a los símbolos, algunos evidentes y otros sutiles, de una categoría así definida socialmente en la cultura estadounidense. [...] Es evidente que los transformistas parecen «mujeres» estadounidenses [...]. Lo que no resulta tan evidente es la relación que se establece dentro de la cultura estadounidense entre la biología, los conceptos tomados de la biología («la naturaleza») y los símbolos de los roles sexuales. Parece claro que las personas a las que se clasifica de «hombres» tendrían que crear de forma artificial la imagen de una «mujer», pero asimismo resulta evidente que las «mujeres» también crean esa imagen de forma artificial.

Me estoy refiriendo especialmente a los maricas femeninos de baja posición social, quienes ejemplifican un modelo de extraordinaria coherencia y potencia.

Esther Newton<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kosofsky Sedgwick, Eve. «Lectura paranoica y lectura reparadora o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti». *Tocar la fibra. Afectos, pedagogía, performatividad*. Alpuerto, 2018

<sup>2</sup> Paul Gilroy, Lawrence Grossberg y Angela McRobbie (eds.), «Agencies of Style for a Liminal Subject», en *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres y Nueva York, 2000.

<sup>3</sup> Newton, Esther, *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*, Alpuerto, Colección Estudios de Género, Madrid, 2016 [1972].

Toda mi vida me ha gustado el tipo de música incorrecto. Nunca me gustó Elvis ni *el rock & roll*. Siempre preferí a Rosemary Clooney. Y desde que me hice socialista, estuve prácticamente aterrorizado por el prestigio del *rock* y el *folk* en la izquierda. ¿Cómo iba a admitir que tenía dos LP de Petula Clark y afrontar sus consecuencias, frente a la música de los mineros del noroeste de Gran Bretaña y de los Rolling Stones? Recobré mi presencia de ánimo cuando me di cuenta de que la música del *showbiz* era una parte fundamental de la cultura gay, una cultura que, a pesar de sus limitaciones, había que defender [...]. No solo se trata de que muchos izquierdistas critiquen la música disco, sino que manifiestan que es totalmente inaceptable, desde un punto de vista político, que te guste. Es contra esa actitud contra la que quiero defender la música disco (que, por otro lado, por supuesto, no necesita que se la tenga que defender).

Richard Dyer<sup>4</sup>

*Mother Camp* es una obra cuya mayor eficacia reside en tres aspectos. Prefigura la noción de performance de género, ofrece un análisis de la economía política de la homosexualidad en los años sesenta, y relaciona los diversos tipos de performance con la estratificación económica, la orientación política y las jerarquías del estatus social.

Gayle Rubin<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Dyer, Richard. «In Defence of Disco». *Out in culture. Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*, Duke University Press, 1995

<sup>5</sup> Rubin, Gayle. «Un estudio de las subculturas sexuales. Excavando la etnografía de las comunidades gays en la Norteamérica suburbana». *Conocimiento feminista y políticas de traducción I*, Arteleku, 2014

Stuart Hall insiste en que los problemas ligados a los fracasos de la izquierda se encuentran en los propios fracasos de esta, de su incapacidad a la hora de aprehender el carácter de nuestra época y desarrollar una crítica política y una visión político-ética que resulte más apropiada a dicho carácter.

Wendy Brown<sup>6</sup>

Uno intenta hacer frente al descrédito social por medio del control de la propia imagen y de la restricción de información acerca de la propia vida.

Ervin Goffman<sup>7</sup>

No hay sordidez que impida/trocar en mágico lo rutinario,/no hay almirez que olvide/mezclar el ajo con lo extraordinario.

Vainica Doble<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Gilroy, Paul, et al. «Resisting Leftist Melancholia». *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, 2000

<sup>7</sup> Goffman, Ervin. *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, 2003 [1963]

<sup>8</sup> Vainica Doble, «La cocinita feliz», *El Eslabón Perdido (LP)*, 1983

A la luz de algunas teóricas feministas gays, queer y proto queer como Esther Newton, Richard Dyer, Gayle Rubin, Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler, me gustaría ensayar una lectura del trabajo visual y los textos autobiográficos de Ana Laura Aláez.

El estudio del texto de Eve K. Sedgwick «Lectura reparadora y lectura paranoica», de su libro *Tocar la fibra. Afectos, pedagogía, performatividad*, fundacional de la teoría de los afectos, me ha sido de gran ayuda para reafirmar algunas intuiciones y pensamientos propios, con relación a un sinfín de cuestiones. Una de ellas, la idea de que resulta más difícil construir que destruir. También la pregunta sobre qué hacemos con el conocimiento, para qué sirve, a la que Sedgwick responde con la propuesta de que la teoría debe ser una herramienta útil y debe testarse, y en caso de demostrar su falta de utilidad, hay que atreverse a ser autocríticxs con el propio trabajo y seguir buscando elementos que nos sean de más ayuda. Una tercera es que cuando algo nos chirría de alguna manera, más que armarnos de argumentos para justificar ese malestar y «tener razón», es más productivo pensar cómo ese mismo sentimiento nos interpela: qué es lo que nos molesta y por qué.

En mi opinión, este modo de pensar ayuda a aprender de lxs demás y de unx mismx, favorece los procesos de escucha, sirve para adoptar una postura más modesta con relación a los distintos saberes situados, término felizmente acuñado por Donna Haraway, y alejarnos de un tipo de feminismo que pretende legitimarse, una y otra vez, para analizar, juzgar e impartir sentencia (en medio de descalificaciones y faltas de respeto) sobre los quehaceres de otras mujeres, de otras personas LGTBQ+. De ahí que me parezca fundamental reflexionar sobre los modos de llevar a cabo nuestro trabajo de forma útil. Evitar establecernos como feministas con legitimidad para juzgar y dictar sentencia sobre el trabajo de otras mujeres con el objetivo de «dar o negar carnés sobre la buena o la mala feminista». Trabajar a favor de las teorías críticas, de los modos de hacer que inciden en el carácter transversal e inclusivo del feminismo, con la conciencia de que es mucho más interesante intentar que las mujeres, y no solo ellas, reconozcan los feminismos como lugares acogedores e instructivos en vez de un lugar que las expulsa, propio de un feminismo de corte autoritario.

Ana Laura habla con acierto de «la belleza de la diferencia»; pensar sobre la diferencia o diferencias concretas como algo a lo que no hay que tener miedo sino analizarlo como una herramienta de aprendizaje. En este sentido, resulta interesante el paralelismo con la percepción de los transformistas femeninos estadounidenses sobre el público hetero: «a la gente le da miedo lo que no entiende, el público masculino se muestra hostil hacia un hombre vestido de mujer porque “remueve algo en el ego viril”». Su trabajo consiste, entre otras cosas, en «romper la máscara de la feminidad»<sup>9</sup>.

De igual modo, convocar el análisis de Sedgwick sobre el epíteto *fag hag* puede resultar iluminador en este sentido. El término, traducido por Luis Antonio de Villena al castellano como «mariliendres» –vocablo poco afortunado desde mi punto de vista–, fue acuñado para denostar a las mujeres hetero que se sentían muy cómodas dentro de la cultura homosexual. Es un epíteto similar al término racista *nigger lover*, creado con anterioridad, que denostaba a las mujeres blancas que se sentían bien en compañía de personas afroamericanas. Creo que *fag hag* es un concepto interesante para pensar la obra de Aláez, así como lo es en relación con mi propio trabajo. Ambas nos identificamos con el término «mariquitas».

Considero que una tarea necesaria para la disidencia de género en el Estado español es la de escribir y publicar memorias, diarios y autobiografías por parte de quienes han participado en las luchas políticas y culturales de las últimas décadas, desde mediados de los años sesenta. Es un trabajo de cuya utilidad tal vez no sea consciente una gran mayoría de las mujeres feministas y activistas LGTBQ+ de la «generación» anterior a la mía (la de los sesenta) y de la mía (la de los setenta), y ello contrasta con la cantidad e inmensa utilidad de memorias, diarios y autobiografías escritos en contextos anglosajones. Ante esta situación, las respuestas más frecuentes que he encontrado en conversaciones con mujeres líderes de la segunda ola del feminismo en el Estado español me han dejado perpleja por su carácter defensivo, del tipo «mi vida no tiene interés», «soy muy celosa de mi intimidad», «me da pereza», «puede molestar a alguna gente». Si estas posiciones continúan siendo dominantes, las futuras generaciones se encontrarán con una

<sup>9</sup>Newton, Esther. *Op. Cit.* 99

sensible falta de referentes y con el desconocimiento de un riquísimo contexto del que solo sabremos de la vida de muy pocas personas, probablemente de las más cercanas al poder institucional o de algunas biografías de forma aislada.

La escritura autobiográfica de Aláez merece un enorme aprecio. La artista ha ido ofreciendo diversos apuntes sobre su biografía: genealogía familiar, vida en el marco de su familia más cercana en la infancia y adolescencia, relación con el arte desde muy joven, relación con las amistades, con quienes denomina «los cómplices y camaradas», en los que vida y trabajo están estrechamente unidos, así como anotaciones acerca de su relación con su cuerpo en el terreno personal y de su práctica artística.

De esa biografía entrelazada con la obra me gustaría resaltar algunos de sus comentarios. La procedencia inmigrante y de clase obrera en un Bilbao donde las primeras performances que contempló Ana Laura serían las manifestaciones callejeras contra la reconversión industrial, en el marco del País Vasco, donde se vivió la transición política con especial dureza. También los conflictos generacionales, algo bastante común en esa época. O el machismo «monumental» de una sociedad que Ana Laura recuerda que «no dejaba un hueco donde se situara la mujer que no se viera representada dentro de las pautas sociales tan marcadas en ese tiempo y en ese contexto». Otra cuestión señalada por la artista es el modo en que se establecían relaciones de causa y efecto de manera inamovible y, según cuenta, la martilleaban con el comentario de que «tuviera cuidado con lo que hacía porque todo tiene una consecuencia»<sup>10</sup>.

Para Ana Laura los años de adolescencia estuvieron marcados por el mundo de la noche como fuente de aprendizaje: «los garitos más inmundos fueron las mejores clases de iniciación al arte». Encontraba en ellos un resquicio donde era posible otro nivel de interlocución distinto al cotidiano, «donde se tejía una diminuta red y era posible encontrar cómplices»: «Siempre he creído en la

<sup>10</sup> Aláez, Ana Laura. «Estructura y traición. Contra la naturaleza». *Jornadas Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales*, Arteleku, 23 de julio de 2013

bondad de los desconocidos, declaraba Blanche DuBois en *Un tranvía llamado deseo*. Estoy hablando de lugares donde la mayoría de la gente que acudíamos pertenecíamos a la clase obrera». El hecho de citar a Blanche DuBois por parte de la artista resulta un ejercicio fabulosamente camp<sup>11</sup>.

En relación con el mundo de la noche, Esther Newton argumenta cómo los transformistas femeninos se consideran urbanitas sofisticados: «la vida nocturna organizada se encuentra en las grandes ciudades y los transformistas necesitan el anonimato de las ciudades grandes para subsistir. Los transformistas son “gente de la noche por necesidad, por lógica y por elección»<sup>12</sup>.

Otra situación notable en esos años era la conciencia sobre la pandemia del sida y el modo en que, cuando aún no existían los retrovirales, sida era equiparable a muerte. Las maneras en que la época afectó la práctica de Ana Laura se podrían encontrar en su afirmación de que «se insuflaba de hedonismo el propio trabajo artístico»<sup>13</sup>. Un hecho de gran relevancia en la biografía de la escultora es que, de sus amigos de la adolescencia, algunos murieron muy jóvenes, víctimas de su adicción a las drogas duras. La propia artista señala que la suya es una generación que podría ser la versión de la *Blank Generation* en el País Vasco de los ochenta: los hijos de la clase obrera. *Blank Generation* hace referencia al germinal álbum y tema musical homónimo de 1977 de la banda neoyorquina punk Richard Hell and The Voidoids.

Por otra parte, Aláez rechaza «la transitada ruta del malditismo masculino», con el que sentía elementos de identificación: «Sin embargo, en lo más profundo de mí, creía que la expresión individual era la mejor revolución, y que tus armas, aunque en principio sean ridículas y superficiales, pueden dar con un camino. Ahí hay una actitud que tiene que ver con el arte. Puedes subvertir la lectura que los demás tienen de ti. Si decides reclamar tu cuerpo como una fuente de conocimiento, puedes controlar tu propia construcción»<sup>14</sup>, comentaba la artista.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Newton, Esther. *Op. Cit.* 99

<sup>13</sup> Aláez, Ana Laura, «Leer una práctica». *Otro Family Plot*, catálogo de la exposición de Txomin Badiola. MNCARS, 2017

<sup>14</sup> Aláez, Ana Laura. *Op. Cit.* 104

Esta reflexión de Aláez refleja con claridad cómo confía más en el trabajo individual, junto a sus «cómplices y camaradas», que en el trabajo colectivo llevado a cabo por los movimientos sociales. Sus intuiciones hacen que no se incorpore a los feminismos organizados y que su trabajo tenga más que ver con la cultura queer.

A propósito de ello, otra de las tareas que considero urgente para la disidencia de género en el Estado español es la traducción de artículos y libros fundacionales de una cultura protoqueer como *In Defense of Disco* (1979), de Richard Dyer; la antología de textos de diversas décadas de Gayle Rubin en *Deviations. A Gayle Rubin, Reader* (2011); *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas* (2000), de Esther Newton; Mary McIntosh y su texto pionero «The Homosexual Role» (1968); «The Homosexual Stigma» (1975) de Kenneth Plummer; la antología *Sexual Deviance* (1967) de John Gagnon y William Simon que incluye textos claves como los de Evelyn Hooker, Nancy Achilles, David Sonnenschein; Ann Snitow, escritora recientemente fallecida, y su compilación *Powers of Desire. The Politics of Sexuality* (1983), un extraordinario espejo para conocer las sex wars entre el feminismo prosexo y el abolicionista en Norteamérica, tan cruciales en los años ochenta y que tratan de polémicas que han vuelto recientemente al Estado español con gran virulencia con la política sexual y feminista del PSOE, deudora de Andrea Dworkin y Catherine MacKinnon. Sin duda, estas traducciones o ediciones ayudarían a contextualizar la práctica de un buen número de artistas, entre ellas Aláez.

Ana Laura Álaez forma parte de las primeras generaciones que estudiaron en la universidad durante la transición política a la democracia en el Estado español. Pertenece a la primera generación de hijas e hijos de obreros que tienen acceso a los estudios universitarios. Por otra parte, es interesante destacar la percepción de la artista sobre el masculinismo de la época, en un contexto con una presencia tan predominante de artistas hombres. Asimismo, la escultora menciona su manifiesta necesidad de la contundencia de la forma en la práctica artística, entendiendo que quizás sea lo único que no puede quebrarse con el tiempo:

«En el arte, no se podía hacer una escultura antropomórfica y pintar abstracto. Se te obligaba a escoger un rígido posicionamiento que era político, antes que artístico. Los artistas debían representar la lucha social y, por tanto, fusionar sentido y significado. Era muy tentador subordinar la realidad artística a la transmisión de una idea. Se hablaba mucho de la funcionalidad del arte. Pese a todo, lo creativo en aquellos momentos era comedido, educado, «políticamente correcto». Aquello que se considerara «sucio» no era mínimamente contemplado. Era más importante el resultado que el proceso. Las experiencias de miedo, humillación, caos, rechazo, duda, huida, traición, falta de ubicación, negación de origen, deseo, sexo, fracaso, tentación, caída, retroceso, etc., etc., parecían insuficientemente relevantes para el arte. Sin embargo, todo lo que me preguntaba radicaba en la presencia-ausencia femenina: ¿dónde está la mujer?; ¿dónde está el corazón?; ¿dónde está el sentimiento?... ¿Dónde está la mirada primera de los espacios, las personas, las cosas?»<sup>15</sup>

Las reflexiones de Aláez sobre el dandismo resultan de gran perspicacia. Resulta importante, por otro lado, señalar la variedad del dandismo: dandis clásicos como Beau Brummell al que, si le decían que iba elegante, lo consideraba como una apreciación negativa porque a un auténtico dandi no se le puede notar la elegancia, su dandismo era de corte minimalista. O dandis de los años sesenta, setenta y los ochenta, época en la que el dandismo tenía como referente una cultura del exceso, como bien ejemplifica Vivienne Westwood cuando decía «en caso de duda, ponte algo más» [*in case of doubt: overdress!*]. «Hablando de dandis, sería interesante indagar por qué se atribuye injustamente dandismo al género masculino, excluyendo a las mujeres»<sup>16</sup>, señala Ana Laura.

El trabajo de Aláez en relación con el género se puede leer como partícipe del estilo como resistencia, con plena conciencia en su obra de «la artificialidad de género» que nos habla de «la naturaleza imitativa del género, así como su contingencia», tal y como señala Judith Butler en su obra fundacional *El género en disputa*, influida por la investigación *Mother Camp* de Esther Newton

<sup>15/16</sup> *Ibid.*

realizada veinte años antes. Encontramos referentes en la obra de la escultora a la construcción de una femineidad hiperbólica que participa del glamur y el uso del drag y el camp y toma como ejemplo a actrices como Bette Davis, Greta Garbo, Marlene Dietrich y de los transformistas que las imitan. También podemos observar ejemplos de esa construcción hiperbólica en la filosofía y actitud de iconos del punk, así como en el trabajo de artistas del glam y del postpunk. Muy probablemente, la filosofía de Ana Laura se encuentra inspirada por el cine y la escritura de John Waters y el drag y el camp de Divine. Y, sin duda, como ella misma explicita, de la pareja que ha sido su gran referente: Patti Smith y Robert Mapplethorpe.

Aláez ha realizado esculturas mediante el uso de elementos textiles: chupas de cuero, camisetas, sombreros, medias, zapatos. Para ello, toma como referentes el trabajo de mujeres dadaístas y surrealistas, y en sus esculturas más abstractas podemos percibir la influencia de la nueva escultura vasca y de Louise Bourgeois. La obra en la que hace uso de esos materiales tiene una larga trayectoria dentro del trabajo de artistas de la primera mitad del siglo XX, así como de referentes más actuales como la propia Bourgeois, Lygia Clark, Ghada Amer, Eva Hesse o Rosemarie Trockel. De la misma manera, son una referencia en su trabajo otras artistas como Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Valie Export, Trisha Brown, Yvonne Rainer o Cindy Sherman.

Asimismo, resultan interesantes sus reflexiones sobre la presentación del cuerpo a través de la forma de vestir:

«Sin saberlo por aquel entonces —porque ahora soy muy consciente—, la estética de mi atuendo fue una forma de catarsis frente a esta sociedad convulsa. Cualquier pieza de indumentaria genérica, llevada al territorio personal, puede convertirse en una forma más de expresión creativa. Las críticas que recibía fueron desde el principio muy mordaces. Ahí me di cuenta de que la diferencia, por norma, es una amenaza que se tiende a exterminar de golpe.

Es tan respetable levantarse y preocuparse con «qué me pongo», como reflexionar si una escultura tiene la forma, material y escala apropiados. Me atrevería a decir que, a veces, es el mismo ejercicio.

Los estilos estaban muy marcados: *hippies*, *borrokas*, *metaleros*, *medio punkis*, *medio modernos*. Existían muchas cuestiones políticas que resolver y, por tanto, no había tiempo para pintarse los labios de color negro. Era frivolidad, una forma de pecado secular.»<sup>17</sup>

Creo que el ascenso a nivel material es necesario para tener «una habitación propia», a la mayoría de las mujeres nadie se la va a regalar. La artista señala que una mujer se viene abajo cuando no sabe quién es, cuando no tiene «una habitación propia». La vergüenza, el miedo y el estigma que conlleva la exclusión o la amenaza de exclusión social se entiende muy bien leyendo a George Orwell y su estudio *El camino a Wigan Pier*, una de las obras más interesantes y menos hipócritas que conozco sobre este tema. El análisis sobre los espacios creativos y el sistema de clases sociales ha sido muy escaso en el Estado español.

El deseo de este texto es contribuir con algunas claves teóricas desde la cultura queer y el feminismo crítico que ayuden a contextualizar las políticas de género en la práctica artística de Ana Laura Aláez, reivindicando así su trabajo dentro y desde la cultura queer y feminista.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*

## Bibliografía

- ACHILLES, Nancy**, «The Development of the Homosexual Bar as an Institution», en John Gagnon y William Simon (eds.), *Sexual Deviance* (ensayo de 1964), Harper&Row, Nueva York, 1967.
- ALÁEZ, Ana Laura**, intervenciones en *Otro Family Plot*, catálogo de la exposición de Txomin Badiola, MNCARS, Madrid, 2017.
- BADIOLA, Txomin**, «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», catálogo de la exposición de Ana Laura Aláez, *Pabellón de Escultura*, MUSAC, León, 2008.
- CAPTAIN JESSE**, *The Life of George Brummell Esq.*, E. Little's Living Age, 1844.
- HOOKER, Evelyn**, «The Homosexual Community» (ensayo de 1961), en John Gagnon y William Simon (eds.), *Sexual Deviance*, Harper&Row, Nueva York, 1967.
- MÁRQUEZ, Fernando**, *Vainica Doble*, colección Los Juglares, Júcar, Madrid, 1983 (libro reeditado y ampliado, Walden y La Fonoteca, 2018).
- SEDGWICK, Eve K.**, *Un diálogo sobre el amor*, Alpuerto, Madrid, 2019. Edición de María José Belbel y Orestes Hurtado. Traducción de María José Belbel (edición original 1999, Beacon Press, Boston, M.A).
- VIEITES, Azucena**, *Prácticas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco (1985-2005)*, tesis doctoral inédita, 2019. Universidad de Castilla-La Mancha/ Universidad del País Vasco.
- X-RAY SPECS**, *Germfree Adolescents* (traducción de las letras del LP al castellano de María José Belbel), en María José Belbel y Rosa Reitsamer (eds.), *Digmeout, estudios sobre la música pop, el género y la etnicidad*, DVD, Arteleku, 2009 (edición trilingüe en euskera, castellano e inglés).



# ESTILOA ERRESISTEN- TZIA GISA ANA LAURA ALÁEZEN LANEAN

María José Belbel

Erreparazio praktika hauetatik atera dezakegun ikasgai onena da, agian, kultura baten objektuetatik pertsonak eta komunitateek bizibidea ateratzeko dituzten modu ugariak, kultura horren desira nabarmena izan den arren ez egitea haien alde.

Eve Kosofsky Sedgwick<sup>1</sup>

Nola irakurtzen dugu subjektuaren agentzia, politikoki, psikologikoki eta kulturalki bizirik iraun ahal izateko duen eskaerari estiloa deitzen zaionean?

Judith Butler<sup>2</sup>

«Emakumeak» esaten dudanean, zeinuei eta sinboloek buruz ari naiz, batzuk nabarmenak eta beste batzuk sotilak, Estatu Batuetako kulturaren sozialki horrela definitutako kategoria batekoak. [...] Nabarmena da, «Estatu Batuetako emakumeak» diruditela transformistek [...]. Ez da hain nabarmena, ordea, Estatu Batuetako kulturaren barruan biologiaren, biologiatik («naturatik») hartutako kontzeptuen eta rol sexualen sinboloen artean ezartzen den erlazioa. Itxuraz argi dago, «gizon» gisa sailkatutako pertsonak «emakume» baten irudia sortu behar luketela modu artifizialean, baina era berean argi dago, «emakumeek» ere irudi hori sortzen dutela modu artifizialean.

Maila sozial baxuko maritxu femeninoez ari naiz, ohiz kanpoko koherentzia eta potentzia duten ereduak direlako.

Esther Newton<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Kosofsky Sedgwick, Eve. «Lectura paranoica y lectura reparadora o, eres tan paranoico, que quizás pienses que este texto se refiere a ti». *Tocar la fibra. Afectos, pedagogía, performatividad*. Alpuerto, 2018

<sup>2</sup> Gilroy, Paul, et al. «Agencies of Style for a Liminal Subject». *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, 2000

<sup>3</sup> Newton, Esther. *Mother Camp. Un estudio de los transformistas femeninos en los Estados Unidos*. Alpuerto, 2016 [1972]



Musika mota desegokia gustatu izan zait betidanik. Elvis ez zitzaidan sekula gustatu, ezta rock & rolla ere. Beti nahiago Rosemary Clooney. Eta sozialista egin nintzenetik, beti beldurrak jota egon naiz, rockak eta folkak ezkerrean duten prestigioa dela-eta. Britainia Handiko ipar-mendebaldeko meatzarien musikaren eta Rolling Stones-en aurrean, nola onartu behar nuen nik Petula Clarken bi LP nituela eta horren ondorioei eutsi? Adorea berreskuratu nuen ohartu nintzenean, gay kulturaren funtsezko zati bat zela showbiz-eko musika, eta kultura hori, mugak izan arren, babestu egin behar zen [...]. Kontua ez da bakarrik ezkertiar askok disko-musika kritikatzea, kontua da esaten dutela ikuspegi politikotik erabat onartezina dela zuri gustatzea. Jarrera horren kontra defendatu nahi dut disko-musika (bestetik, jakina, ez du defendatzailerik behar).

**Richard Dyer** <sup>4</sup>

*Mother Camp* obraren eraginkortasuna hiru arlotan dago. Genero-performancearen nozioa aurrez irudikatzen du, homosexualitatearen ekonomia politikoaren analisia egiten du 60ko hamarkadan, eta performance mota desberdinak erlazioan jartzen ditu estratifikazio ekonomikoarekin, orientabide politikoarekin eta estatus sozialeko hierarkiekin.

**Gayle Rubin** <sup>5</sup>

<sup>4</sup> Dyer, Richard. «In Defence of Disco». *Out in culture. Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*, Duke University Press, 1995

<sup>5</sup> Rubin, Gayle. «Un estudio de las subculturas sexuales. Excavando la etnografía de las comunidades gays en la Norteamérica suburbana». *Conocimiento feminista y políticas de traducción I*, Arteleku, 2014

Stuart Hallek azpimarratzen du, ezkerrearen porrotari lotutako arazoak ezkerrearen beraren porrotaren ondorioa direla, ez baita kapaz gure garaiko izaera ulertzeko eta izaera horretarako egokiena den kritika politikoa eta ikuspegi politiko-etikoa garatzeko.

**Wendy Brown** <sup>6</sup>

Geure irudia kontrolatuz eta geure bizitzari buruzko informazioa murriztuz saiatzen gara fama txar sozialari aurre egiten.

**Ervin Goffman** <sup>7</sup>

Ez dago doilorkeriarik / galaraziko duena magiko bihurtzea errutina, / ez dago motrailurik / ahaztuko duena baratxuria nahastea aparta denarekin.

**Vainica Doble** <sup>8</sup>

<sup>6</sup> Gilroy, Paul, et al. «Resisting Leftist Melancholia». *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, 2000

<sup>7</sup> Goffman, Ervin. *Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, 2003 [1963]

<sup>8</sup> Vainica Doble, «La cocinita feliz», *El Eslabón Perdido (LP)*, 1983

Esther Newton, Richard Dyer, Gayle Rubin, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler eta beste teorialari feminista gay, queer eta proto queer batzuen argitan, Ana Laura Aláezen lan bisualaren eta testu autobiografikoen irakurketa bat egiten saiatzera noa.

Afektuen teoriaren sortze liburua den Eve K. Sedgwicken *Tocar la fibra. Afectos, pedagogía, performatividad* laneko «Lectura reparadora y lectura paranoica» testua ikastea oso lagungarria izan zait, hamaika konturi buruz nituen intuizio eta pentsamendu batzuk berresteko. Ideia horietako bat da, zailagoa dela eraikitzea suntsitzea baino. Beste bat da, ea zer egiten dugun jakintzarekin, zertarako balio duen; galdera horri Sedgwickek erantzuten baitio, tresna erabilgarria izan behar duela teoriak, eta testatu egin behar dela, eta, baliagarria ez dela frogatuz gero, autokritikoak izan behar dugula geure lanarekin, eta lagungarriagoak izan daitezkeen elementuak bilatzen jarraitu. Hirugarren ideia da, zerbaitek kirrinka egiten digunean nolabait, ondoez hori justifikatzeko eta «arrazoia izateko» argudioak lortzea baino produktiboagoa dela pentsatzea nola interpelatzen gaituen sentimendu horrek: zerk gogaitzen gaituen eta zergatik.

Nire iritziz, pentsatzeko modu hori lagungarria da besteengandik eta norberarengandik ikasteko, eta ona da entzuteko prozesuei bide emateko eta jarrera apalagoa hartzeko jakintza kokatu desberdinen aurrean —Donna Harawayk zorionez asmatutako hitza—, eta urrutiratzeko feminismo mota batetik, hain zuzen, beste emakume eta LGTBIQ+ pertsona batzuen zereginak aztertzeke eta epaitzeko (gaitzespenak eginez eta errespeturik gabe) bere burua behin eta berriz legitimatu nahi duen horretatik. Hortaz, funtsezkoa iruditzen zait hausnarketa egitea gure lana modu erabilgarrian egiteko erez. Saihestea beste emakume batzuen lana aztertzeke eta epaitzeko legezotasuna duten feministen modura jardutea, «feminista onaren edo txarraren txartelak banatzen edo ukatzen». Lanean aritzea teoria

kritikoen alde, feminismoaren izaera zeharkakoa eta inklusiboa nabarmentzen duten moduen alde, eta ondo jakitea interesgarriagoa dela saiatzea emakumeek —eta ez haiek bakarrik— onar dezaten feminismoak leku abegitsuak eta hezigarriak direla, eta ez, izaera autoritarioko feminismoak bezala, kanpora bidaltzen dituen toki bat.

Ana Laurak ondo asmatzen du «desberdintasunaren edertasuna» aipatzean; desberdintasun zehatza edo zehatzak aztertzen ditu, ikasteko tresnak balira bezala, beldurtzeko modukoa ez den zerbaiten gisa. Ildo horretan, interesgarria da ikusle heteroez Estatu Batuetako transformista femeninoek duten pertzepzioarekin dagoen paralelismoa: «jendeari beldurra ematen dio ulertzen ez duena; ikusle maskulinoek etsaitasunez begiratzen diote emakume jantziak daramatzen gizon bati, 'gizonezkoen egoan zerbait iraultzen duelako'». Besteak beste, «feminitatearen maskara *hautsi*» behar du<sup>9</sup>.

Era berean, argigarria izan daiteke Sedgwicken *fag bag* epitetoaz egindako analisia gogora ekartzea. Terminoa sortu zen, kultura homosexualean eroso-eroso sentitzen ziren emakume heteroak iraintzeko. Luis Antonio de Villenak «mariendres» hitzarekin itzuli zuen gaztelaniara —aski hitz desegokia nire ustez—. Epitetoa lehenago sortutako *nigger lover* hitz arrazistaren antzekoa da; pertsona afroamerikarren alboan ondo sentitzen ziren emakume zuriak laidoztatzeko sortu baitzen hori. Nire ustez, *fag bag* aski kontzeptu interesgarria da, Aláezen obraz hausnartzeko eta, orobat, neure lanarekin erlazionatzeko. Biak identifikatzen gara «mariquita» (maritxu) hitzarekin.

Estatu espainiarreko genero-disidentziari begira, ezinbestekoa da, niretzat, 60ko hamarkadatik aurrera, azken hamarkadetakako borroka politikoetan eta kulturaletan parte hartu dutenek memoriak, egunkariak eta autobiografiak idaztea eta argitaratzea. Beharbada nire

<sup>9</sup> Newton, Esther. Op. Cit. 113

aurreko belaunaldiko (60ko) eta nire belaunaldiko (70eko) emakume feminista eta LGTBIQ+ aktibista gehienak ez dira ohartzen lan horren baliagarritasunaz; baina oso bestelakoa da ingurune anglosaxoietako egoera, han idatzitako memoria, egunkari eta autobiografia askotarikoak eta erabilgarriak ikusita. Horiek horrela, Estatu espainiarreko feminismoaren bigarren uhineko emakume buruzagiekin izandako hizketaldietan gehien aurkitu ditudan erantzunek harri eta lur utzi naute, babeserako zirelako, esate baterako, «nire bizitzak ez du interesik», «arretaz gordetzen dut neure intimitatea», «alferkeria ematen dit», «beharbada pertsona batzuei ez zaie gustatuko». Aurrerantzean ere jarrera horiek nagusi badira, etorkizuneko belaunaldiek ez dute erreferente askorik izango eta ez dute ezer jakingo testuinguru aberats bati buruz, pertsona gutxi batzuen bizitzaz baizik ez baitugu jakingo, ziur aski botere instituzionaletik hurbilen dauden horiei buruzkoak eta biografia bakan batzuk.

Estimu handia merezi du Aláezen idazketa autobiografikoak. Artistak hainbat ohar eskaini ditu bere biografiaz: familiaren genealogia, familiarik hurbilenak egiten zuen bizitza haurtzaroan eta nerabezaroan, artearekin izandako harremana gazte-gaztetatik, lagunetik harremana, «konplize eta kamaradekiko harremana» —non bizitza eta lana estu-estu lotuta dauden—, eta, orobat, bere gorputzarekiko harremana, arlo pertsonalean eta praktika artistikoan.

Obrarekin korapilatutako biografia horretatik, haren iruzkin batzuk nabarmendu nahi ditut. Immigrantea eta langile klasekoa izatea Bilbo hartan; orduan, Ana Laurak ikusi zituen lehen performanceak Euskal Herriko —trantsizio politikoa gogortasun handiz bizi izan zen esparruko— industria-birmoldaketaren kontrako manifestazioak izan ziren. Era berean, belaunaldien arteko gatazkak, aski arruntak garai hartan. Eta gizartean zegoen matxismo «izugarria», Ana Laurak gogorarazten duenez, «ez baitzuen tokirik uzten emakumearentzat,

garai eta ingurune hartan hain markatuta zeuden jarraibide sozialen barruan ordezkaturik ez bazegoen». Bestetik, artistak zioenez, kausa eta ondoriozko erlazioak ezin mugituzko eran finkatzen ziren, eta behin eta berriz errepikatzen zioten «kontuz ibiltzeko eta ea zer egiten zuen, denak baitu ondorio bat»<sup>10</sup>.

Gaueko giroak markatu zituen Ana Lauraren nerabzaroko urteak, ikasteko iturri gisa: «tabernarik zikinenak izan ziren klaserik onenak artegintzan hasteko». Haietan zirrikitu bat aurkitzen zuen, egunerokoaz bestelakoa zen maila batean hitz egiteko, non «sare ñimiño bat ehuntzen zen eta bazegoen konplizeak aurkitzea»: «Beti sinistu izan dut ezezagunen ontasunean, esaten zuen Blanche Du Boisek *Desio izeneko tranbia* lanean. Langile klasekoak ginen toki horietara joaten ginen gehienak». Artistak Blanche Du Bois aipatzea ariketa camp zoragarria da<sup>11</sup>.

Gaueko giroari dagokionez, Esther Newtonek esaten du transformista femeninoek urbanita sofistikatutzat hartzen dutela beren burua: «hiri handietan egoten da antolatutako gau-bizitza, eta transformistek hiri handietako anonimotasuna behar dute bizirik irauteko. Transformistak "gauekoak" dira ezinbestez, logikaz eta hautuz»<sup>12</sup>.

Garai haietan, kontzientzia zegoen hiesaren pandemiak, eta erretrobiralak egon arren, heriotzaren parekotzat hartzen zen hiesa. Garai hark Ana Lauraren praktikan izan zuen eragina suma daiteke baieztapen honetan: «hedonismoz insuflatzen zen lan artistikoa bera»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Aláez, Ana Laura. «Estructura y traición. Contra la naturaleza». *Jornadas Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales*, Arteleku, 2013ko uztailaren 23a

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Newton, Esther. *Op. Cit.* 113

<sup>13</sup> Aláez, Ana Laura. «Leer una práctica». *Otro Family Plot*, Txomin Badiolaren erakusketaren katalogoa. MNCARS, 2017

Eskultorearen biografian garrantzi handiko kontua da, nerabezaroan zituen lagunetako batzuk gazte-gazterik hil zirela, droga gogorren mendekotasuna zela-eta. Artistak berak dioenez, bere belaunaldia *Blank Generation* izan zitekeen, Euskal Herrian laurogeiko hamarkadan kokatua: langile klasearen seme-alabak. *Blank Generation* hitzak New Yorkeko Richard Hell and The Voidoids punk taldearen 1977ko izen bereko albumari eta eduki musikalari dagozkio.

Bestetik, Aláezek uko egiten dio «malditismo maskulinoaren bide ibiliari», elementu batzuekin identifikatu arren: «Hala ere, neure barrunbeetan uste nuen adierazpen indibiduala zela iraultzarik onena, eta norberaren armek, hasieran barregarriak eta azalekoak izan arren, bide bat aurkitu ahal zutela. Hor dagoen jarrerak artearekin du zerikusia. Azpikoz gora jar dezakezu besteek zutaz egiten duten irakurketa. Zure gorputza jakintza-iturri gisa aldarrikatzea erabakiz gero, zeure eraikuntza kontrolatu ahal duzu»<sup>14</sup>, esaten zuen artistak.

Aláezen hausnarketa horrek argi azaltzen du gehiago fidatzen dela «konplizeekin eta kamaradekin» egindako lan indibidualaz, mugimendu sozialek egindako lan kolektiboaz baino. Intuizioek bultzatuta, ez zen sartu antolatuta zeuden feminismoetan, eta, hala, haren lanak zerikusi gehiago du queer kulturarekin.

Hori dela-eta, nire ustez, Estatu espainiarreko generoko disidentziak egin beharreko premia lanetako bat da kulturako sortze liburuak eta artikuluak itzultzea, hala nola *In Defense of Disco* (1979), Richard Dyerena; Gayle Rubinena hainbat hamarkadako testuen antologia, in *Deviations. A Gayle Rubin, Reader* (2011); *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas* (2000), Esther Newtonena; Mary McIntosh eta bere «The Homosexual Role» testu aitzindaria (1968); «The Homosexual Stigma» (1975) Kenneth Plummerena; *Sexual Deviance antologia* (1967), John Gagnon eta William Simonena,

<sup>14</sup> Aláez, Ana Laura, «Estructura y traición. Contra la naturaleza», *op. cit.*

besteak beste, Evelyn Hooker, Nancy Achilles eta David Sonnenschein-en funtsezko testuekin; arestian hildako Ann Snitow idazlea eta bere *Powers of Desire. The Politics of Sexuality* bilduma (1983), aparteko ispilu bat Ipar Amerikako prosex feminismoaren eta abolizionisten arteko *sex wares* berri izateko, oso garrantzitsuak izan baitziren 80ko hamarkadan, eta orain dela gutxi indar biziz itzuli baitira Estatu espainiarrera, Andrea Dworkin eta Catherine MacKinnonen zordun den PSOEn politika sexual eta feministarekin. Zalantzarik gabe, itzulpen eta argitalpen horiek oso lagungarriak izango lirateke, artista askoren praktika testuinguruan kokatzeko, besteak beste, Aláezena.

Estatu espainiarreko demokraziaranzko trantsizio politikoaren garaian ikasi zuen lehen belaunaldietako parte da Ana Laura Aláez. Ikasketa unibertsitarioak egiteko aukera izan zuten langileen seme-alaben lehen belaunaldikoa da. Gainera, nabarmendu egin behar da artistak garai hartako maskulinismoaz zuen pertzepzioa, orduan gizonezko artistak erabat nagusi baitziren. Orobat, eskultoreak aipatzen du formaren sendotasuna behar duela praktika artistikoan, beharbada hori izango baita denboraren poderioz hautsiko ez den bakarra:

«Artean, ezin zen eskultura antropomorfikoa egin eta abstraktuan pintatu. Jarrera zorrotza hartu behar zenuen ezinbestez, artistikoa baino gehiago politikoa zen jarrera. Artistek borroka soziala irudikatu behar zuten, eta, beraz, zentzua eta esanahia lotu. Oso tentagarria zen errealitate artistikoa ideia baten transmisioaren mende jartzea. Asko hitz egiten zen artearen funtzionalitateaz. Hala ere, sortzailea zena, garai hartan, neurritsua zen, hezibide onekoa, «politikoki zuzena». «Zikintzat» jotzen zena ez zen ezertarako kontuan hartzen. Garrantzi gehiago zuen emaitzak prozesuak baino. Itxuraz, beldur, umiliazio, kaos, arbuio, zalantza, ihes, traizio, kokapen-gabezia, jatorri-uko, desira, sexu, porrot, tentazio, erorketa, atzerakada eta antzeko esperientziak ez ziren behar adina garrantzitsu artearentzat.

Hala ere, neure buruari galdetzen nion guztiak zeukan presentzia-absentzia femeninoa ardatz: non dago emakumea?; non dago bihotza?; non dago sentimendua?... Non dago espazioen, pertsonen, gauzen lehen begirada?»<sup>15</sup>

Zorroztasun handikoak dira Aláezek dandismoaz egin zituen hausnarketak. Bestetik, garrantzia du dandismoaren aniztasuna aipatzeak: dandy klasikoak, Beau Brummell bezalakoak, zeinak, dotore zihoala esanez gero, iritzi negatibotzat hartzen zuen, benetako dandy bati ezin baitzaio dotorezia sumatu; haren dandismoa minimalista itxurakoa zen. Edo 60, 70 eta 80ko hamarkadetako dandyak, garai hartan dandismoak gehiegikeriaren kultura baitzuen erreferentetzat. Vivienne Westwoodek ederki azaltzen zuen, esaten zuenean: «zalantza izanez gero, jantzi zerbait gehiago» [*in case of doubt: overdress!*]. «Dandyak hizpide ditugula, interesgarria izango litzateke aztertzea», esaten du Ana Laurak, «zergatik injustuki eransten zaion dandismoa genero maskulinoari, emakumeak baztertuta»<sup>16</sup>.

Aláezen lana generoarekin harremanetan jarriz, ikus daiteke erresistentzia gisako estiloan parte hartzen duela, obran oso jakitun dela «generoaren izaera imitatzailaz eta haren kontingentziaz» hitz egiten digun «generoaren artifizialtasunaz», Esther Newtonek hogeitun urte lehenago egindako *Mother Camp* ikerketaren eraginpean Judith Butlerrek Genero nahasmendua lanean dioenez. Eskultorearen obran erreferenteak aurkitzen ditugu feminitate hiperboliko baten eraikuntzaz, glamourra eta *drag* eta *campa* erabili, eta Bette Davis, Greta Garbo, Marlene Dietrich eta beste aktore emakumezko batzuk eta haiek imitatzen dituzten transformistak adibide gisa hartuta. Orobat, eraikuntza hiperboliko horren adibideak ikus ditzakegu punk ikonoen filosofian eta jarreran, eta glam eta postpunk artisten lanean. Ziur aski, Ana Lauraren filosofia John Watersen zineman eta idazketan oinarritzen da, eta Divineren drag eta camp-ean. Eta

<sup>15/16</sup> Ibid.

zalantzarik gabe, berak esaten duenez, erreferente nagusi izan duen bikotearengan: Patti Smith eta Robert Mapplethorpe.

Aláezek eskulturak egin ditu jantzi elementuez: larruzko txupak, kamisetak, kapelak, galtzerdiak, zapatak. Horretarako, emakume dadaisten eta surrealisten lana hartzen du erreferente gisa, eta haren eskultura abstraktuenetan antzeman dezakegu euskal eskultura berriaren eta Louise Bourgeois en eragina. Material horiek dituen obrak ibilbide luzea du egina XX. mendeko lehen zatiko artisten lanean, eta egungoagoak diren erreferenteak ere baditu, hala nola Bourgeois bera, Lygia Clark, Ghada Amer, Eva Hesse eta Rosemarie Trockel. Era berean, beste artista batzuk ere erreferentzia dira haren lanean, esate baterako, Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Valie Export, Trisha Brown, Yvonne Rainer eta Cindy Sherman.

Interesgarriak dira janzkeraren bidez gorputza aurkezteari buruz egiten dituen hausnarketak:

«Garai hartan, neuk jakin gabe —orain jakitun bainaiz—, gizarte aztoratu honen aurrean erabili nuen katarsi forma bat izan zen nire jantzien estetika. Edozein jantzi generiko, maila pertsonalera eramanda, adierazpide sortzaile bihurtu daiteke. Hasieratik jaso nituen kritikak oso mingarriak izan ziren. Horrela ohartu nintzen, arauz, mehatxu bat dela desberdintasuna, eta kolpe batez ezabatu ohi dela.

Alabaina, aintzat hartzeko modukoak dira guztiz, hala altxatzea eta «zer jantziko dudana» pentsatzen kezkatzea, nola hausnartzea eskultura batek forma, material eta eskala egokiak dituen. Ausartuko nintzateke esatera, batzuetan, ariketa bera dela.

<sup>17</sup> Ibid.

Oso markatuta zeuden estiloak: *hippiak*, *borrokak*, metaleroak, erdi punkiak, erdi modernoak. Auzi politiko ugari konpondu behar ziren, eta, beraz, ez zegoen denborarik ezpainak beltzez margotzeko. Hori arinkeria zen, bekatu moduko zerbait.»<sup>17</sup>

Nire ustez, «norberaren gela» edukitzeko adinako maila materiala lortu beharra dago, emakume gehienei inork ez baitie oparituko. Artistak dioenez, emakumea gainbehera joaten da bera nor den ez dakienean, «gela bat norberarena» ez daukanean. Bazterketak dakartzan lotsa, beldurra eta estigma edo bazterketa sozialaren mehatxua ederki ulertzen dira George Orwellen Wigan *Piererako bidea* (*The Road to Wigan Pier*) kontakizuna irakurtzean; gai honetaz ezagutzen dudana lanik interesgarrienetako bat da eta, orobat, hipokrisia gutxien duenetako bat. Estatu espainiarrean oso gutxitan aztertu dira sorkuntzako espazioak, klase sozialen sistemarekin erlazioan jarrita.

Testu honek ekarpena egin nahi izan du, gako teoriko batzuk emanda, queer kulturatik eta feminismo kritikotik, generoko politikak Ana Laura Aláezen praktika politikoaren testuinguruan jartzeko, eta, horrela, Aláezen lana aldarrikatu nahi du, queer eta feminista den kulturaren barruan eta kultura horretatik.

## Bibliografia

**ACHILLES, Nancy**, «The Development of the Homosexual Bar as an Institution» (1964ko saiakera), in John Gagnon eta William Simon (eds.), *Sexual Deviance*, Harper&Row, New York, 1967.

**ALÁEZ, Ana Laura**, *Otro Family Plot*-eko interbentzioak, Txomin Badiolaren erakusketaren katalogoa, MNCARS, Madril, 2017.

**BADIOLA, Txomin**, «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», Ana Laura Aláezen erakusketaren katalogoa, *Pabellón de Escultura*, MUSAC, León, 2008.

**CAPTAIN JESSE**, *The Life of George Brummell Esq.*, E. Little's Living Age, 1844.

**HOOKER, Evelyn**, «The Homosexual Community» (1961eko saiakera), in John Gagnon eta William Simon (eds.), *Sexual Deviance*, Harper&Row, New York, 1967.

**MÁRQUEZ, Fernando**, *Vainica Doble*, Los Juglares bilduma, Júcar, Madril, 1983 (berrargitaratutako eta luzatutako liburua, Walden eta La Fonoteca, 2018).

**SEDGWICK, Eve K.**, *Un diálogo sobre el amor*, Alpuerto, Madril, 2019. María José Belbel eta Orestes Hurtadoren edizioa. María José Belbelen itzulpena (jatorrizko edizioa 1999, Beacon Press, Boston, M.A).

**VIEITES, Azucena**, *Prácticas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco (1985-2005)*, doktorego-tesi argitaragabea, 2019. Universidad de Castilla La Mancha / Euskal Herriko Unibertsitatea.

**X-RAY SPECS**, «Germfree Adolescents» (María José Belbelek itzuli ditu LPko letrak gaztelaniara), in María José Belbel eta Rosa Reitsamer (ed.), *Digmeout*, estudios sobre la música pop, el género y la etnicidad, DVD, Arteleku, 2009 (edizioa hiru hizkuntzatan: euskara, wgaztelania eta ingelesa).

CAPÍTULO 3

**VIOLENCIA Y  
VULNERABILIDAD**



3. KAPITULUA

**INDARKERIA ETA ZAURGARRITASUNA**

# RESISTENCIA

Ana Laura Aláez

Rescaté de un contenedor un buen número de cajas de cartón que habían servido para embalar lunas de coches. Mi primera intención era hacer una maqueta con un material accesible, con sus huellas de uso, fácil de transportar y apilar pero, sobre todo, que me ayudara a construir un gran volumen extendido en el espacio a escala real 1:1. La meta era equivocarme las veces que fueran necesarias. No sabía que, mucho más adelante, iba a considerar esta maqueta como pieza final. Este volumen comprimido contra la pared estaba destinado a dialogar con una versión de un tamaño inferior, en acero.

Con las tres primeras unidades me asaltaron dudas sobre si realmente era interesante proseguir. Al principio, llegué a pensar que, por su mínimo grosor, tendrían la apariencia flexible del caucho. Cuando necesito vengarme de mis propias incapacidades me urge maltratar lo que en cada preciso momento entiendo por «escultura». Para ello, me encaro con aquello en lo que esté trabajando. No sé si es una cuestión de degradar la masa tridimensional que se yergue frente a mí o se trata más bien de rendirme hasta límites insospechados. O las dos cosas. Como si el hecho estético que aparece en la superficie no lograra resolver algo interno que se me resquebraja dentro. Ese pulso a muerte entre la realidad simbólica y la realidad física produce una catarsis. A menudo, me surgen las mismas preguntas básicas ante esa apuesta cuyo resultado aún está por verse. ¿Son razones equivocadas las que señalan permanecer ahí? ¿En qué instante abandoné la idea primera? Cuando llega el momento en el que la escultura te dice «basta», ¿es retroceder una forma de avanzar?

Antes de desechar este material transitorio, pensé en utilizarlo como el soporte de una acción: el sujeto sería una portadora de esa escultura incompleta. Consistiría

en blandir la estructura en el aire deformando sus líneas rectas. Hice unas pruebas conmigo misma para después lanzar otras imágenes con una de mis colaboradoras habituales. Cuando aparecieron dudas de cómo sujetar la pieza y, sobre todo, cuando brotaron cuestiones elementales que tenían que ver con masa externa y lenguaje corporal, fue inevitable gritar desde lejos para darle indicaciones. Me serví de palabras sueltas a modo de guion, como si de un código secreto se tratara. Correspondían al título de otras fotografías de mi trayectoria donde esta misma cómplice aparece. Era como si todas esas imágenes en el tiempo conformaran una unidad interna y, a la vez, me ayudaran a indicar movimientos de ocupación espacial. Aludiendo a gestos sutiles que solamente se descifran por haber compartido experiencias y porque las fotografías ya son entidades en sí mismas con su propia autonomía, grité: «¡Bicéfalas!»; «¡Firma de autor!»; «¡Pony girl performance!»... Y muchos otros enunciados cuya representación aún no existe, pero que entendíamos como un lema implícito. Ahí me di cuenta de la cantidad de obras latentes que quedan por hacer con ese eco metálico, me atrevería a decir, también, mágico. Saltos en el espacio y en la forma: de santa Teresa a David Bowie. Arcanos esotéricos que pertenecen a nuestro imaginario compartido. Una mística desigual.

De ahí resultó una especie de profanación pictórica, un estandarte en cuyo interior parece que se hubieran pintado, con minuciosa caligrafía, unos árboles. Un paisaje dentro de otro, delimitado por unos prismas de cartón. Una maniobra de sabotaje contra el canon de las apariencias. Detrás de esa figura vertical de mujer transformándose en paisaje, o de esa tierra con color piel convirtiéndose en cuerpo, acechan pensamientos que flotan disociados. Pensamientos tales como premoldes, moldes, transmoldes o supramoldes; máscara y naturaleza; hábito dandi-obrero; experiencia epifánica; apropiación; irreverencia iconoclasta; terror primario; conceptos mínimos que se vuelven imágenes; lenguaje simbólico; la concesión de un tiempo infinito para cada obra; el andrógino primordial; razón y alma; y un largo etcétera.

Pero, sin duda, «resistencia» siempre se manifiesta de una manera más evidente entre todos ellos.



# ERRESISTENTZIA

Ana Laura Aláez

Autoen lunetak biltzeko erabiltzen diren kartoizko kaxa horietako batzuk berreskuratu nituen kontainer batetik. Maketa bat egitea zen hasierako nirea asmoa, material eskuragarria baliatuz, erabilera arrastoekin, aise garraiatzeko eta pilatzeko modukoa; baina, batez ere, nahi nuen lagungarria izatea bolumen hedatu handi bat eraiki ahal izateko espazioan, 1:1 eskala errealean. Behar beste aldiz okertzea zen xedea. Orduantxe ez nekien, askoz aurrerago maketa hura hartuko nuela bukaerako piezatzat. Paretaren kontra trinkotutako bolumen horrek solas egin beharko zuen tamaina txikiagoko altzairuzko bertsio batekin. Lehenengo hiru unitateekin zalantza sortu zitzaidan, benetan

merezi ote zuen aurrera jarraitzea. Hasieran pentsatu nuen, gutxieneko lodiera izango zutenez, kautxuaren itxura malgua edukiko zutela. Neure ezintasunei mendekua hartu behar diedanean, tratu txarra eman behar izaten diot une zehatz horretan «eskulturatzat» jotzen dudan horri. Hortaz, kontra egiten diot langai dudanari. Ez dakit kontua ote den, nire aurrean zutik dagoen hiru dimentsioko masa narriatzea, edo kontua den, nire burua umiliatzea ezin susmatuzko mugetaraino. Edo biak batera. Gainazalean agertzen den egitate estetikoak lortuko ez balu bezala barruan zartatzen zaidan zerbait konpontzea. Errealitate sinbolikoak eta errealitate fisikoak elkarren artean hil edo biziko pultsuan dihardutenean sortzen da katarsia. Emaidza oraindik ikusteko duen erronka horren aurrean, sarritan, oinarrizko galderak etortzen zaizkit. Okerrak ote dira honetan segitzea agintzen duten arrazoiak? Zein unetan baztertu nuen lehendabiziko ideia? Eskulturak «aski da» esaten dizun unea iristen denean, atzera egitea al da aurrera egiteko modua?

Material iragankor hau baztertu baino lehen, ekintza baten euskarri gisa erabiltzea erabaki nuen: bukatu gabeko eskultura horren eramailea eta subjektua izango nintzen. Eskultura airean astindu behar nuke, haren lerro zuzenak itxuragabetu. Proba batzuk egin nituen, eta ondoren nire lankideetako batekin argazki batzuk bota nituen. Piezari heltzeko moduz zalantzak sortu zitzaizkidanean eta, batez ere, kanpoko masari eta gorputz-hizkuntzari zegozkien oinarrizko auziak azaldu zirenean, urrutitik oihu egin behar izan nion adiskideari, argibideak emateko. Hitz solteak erabiltzen nituen gidoi modura, kode sekretu bat balitz bezala. Nire ibilbideko beste fotografia batzuen tituluak ziren, eta haietan nire konplize hau bera azaltzen zen. Ematen zuen, irudi horiek guztiek denboran barne-osotasun bat eratzen zutela eta, aldi berean, lagungarriak zitzaizkidala espazioak okupatzeko mugimenduak adierazteko. Keinu sotilak eginez, esperientziak partekatuz baizik ezin uler daitezkeenak, eta fotografiek berez badaukatenez euren entitate

autonomoa, oihu egin nuen: «*Bizefaloak!*»; «*Egilearen sinadura!*»; «*Pony girl performance!*»... eta beste enuntziatu asko, oraindik errepresentaziorik ez dutenak, baina lema inplizitu gisa ulertzen genituenak. Honela ohartu nintzen zenbat obra latente dauden oraindik egiteko, oihartzun metaliko eta (ausart nadin esaten) magiko horrekin. Saltoak espazioan eta forman: Santa Teresarengandik David Bowierengana. Arkano esoterikoak, denon artean partekatzen dugun imajinariokoak. Mistika desberdin bat.

Profanazio piktoriko tankerako zer bait izan zen emaitza, estandarte bat, barnealdean, itxuraz, zuhaitz batzuk zituena kaligrafia zehatzez pintatuta. Paisaia bat beste baten barruan, kartoizko prisma batzuek zedarritua. Eiteen kanonaren kontra egindako sabotaje maniobra. Paisaia bilakatzen ari den emakume figura bertikal horren atzean, edo gorputz bihurtzen ari den azal koloreko lur horren atzean, gogoetak daude zelatan, disoziatuak igerian. Gogoetak, hala nola premoldeak, moldeak, transmoldeak edo supramoldeak; mozarroa eta natura; dandy-langile arropa; esperientzia epifanikoa; apropiazioa; lotsagabekeria ikonoklasta; izu primarioa; irudi bihurtzen diren kontzeptu minimoak; hizkuntza sinbolikoa; obra bakoitzari denbora mugagabea eskaintzea; hastapeneko androginoa; arrazoia eta arima; eta abar...

Baina zalantzarik gabe, den-denen artean nabarmenen agertzen dena beti da *erresistentzia*.



*CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO*, 2008

pp. 134-135, 137-138 or.

*BUTTERFLIES (VÍDEO/ BIDEOA)*, 2004

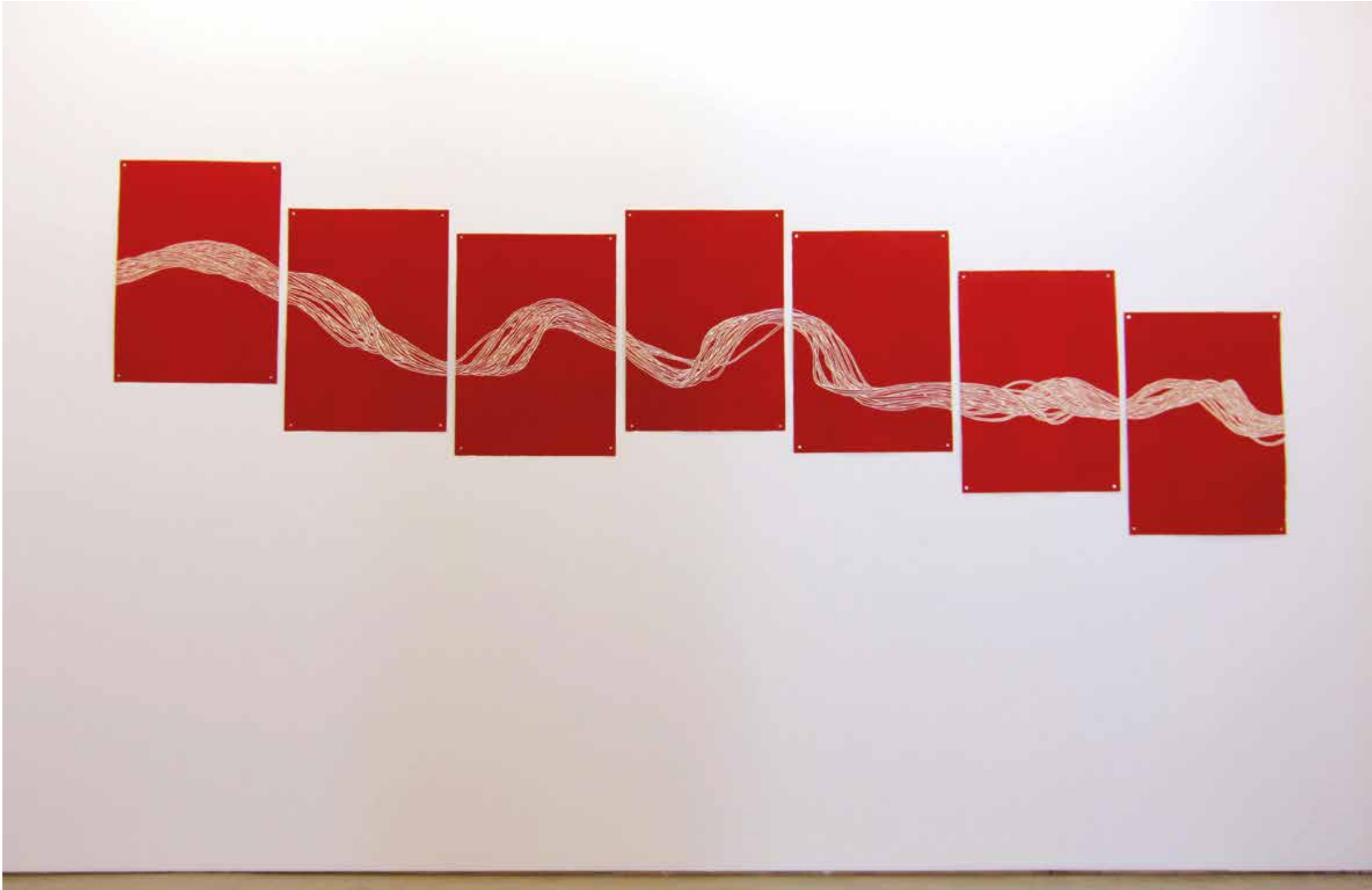
p. 139 or.

En *Butterflies* se escucha como fondo una canción de amor escrita expresamente para la artista. Ella misma, despojada de todo, la interpreta sin que se escuche su voz. En los siete dibujos cercanos —resultado de una incisión directa sobre plancha de madera—, de manera equivalente, laten la herida abierta y la fragilidad. Como contraste, una pieza escultórica con sus volúmenes emergiendo de la pared con violencia. Está hecha con prendas que se han utilizado realmente, con su piel gastada, como la del pellejo de un animal descuartizado, abierto en canal a los elementos. Son estos dos de los extremos de la expresión de la artista a la búsqueda de una belleza convulsa en los límites de lo execrable y lo sublime; de lo trascendente y lo excéntrico.

Artistarentzat espresuki idatzitako amodiozko kantu bat entzuten da *Butterflies* bideoan. Artistak berak interpretatzen du, erantzita, bere ahotsa entzuten ez dela. Aldameneko zazpi marrazkietan —zurezko xaflan egindako ebakidura zuzenaren emaitza—, modu baliokidean, taupaka ari dira irekitako zauria eta zaugarritasuna. Kontraste gisa, pieza eskultoriko bat eta bere bolumenak bortizki azaltzen dira paretatik. Benetan erabili diren arropen eginda dago, higitutako larruz, goitik behera zabaldu eta zatikatutako animalia baten narrua balitz bezala. Horiek dira artistaren adierazpenaren bi mutur, asalduzko edertasunaren bilaketa, gaitzesgarriaren eta sublimearen, transzendentearen eta eszentrikoaren arteko mugetan.







LAZOS DE SANGRE, 2014

# DE LO MATERIAL EN EL ARTE NUNCA SABRÉ LO QUE ME PIDES

Ángel Bados

Revisaba la cuestión del «realismo no objetivo» utilizado por Malévich para su obra cuando de pronto encontré un texto de Tinianov donde el escritor ruso señalaba que, en el arte, lo material concierne siempre a la forma. Debo confesar cierta sorpresa frente a tal afirmación pero de inmediato pensé que el escritor ruso tenía razón. Aunque en el caso de Malévich ello era cierto de modo paradójico, pues en sus obras mantiene un trazado material bastante peculiar (Tinianov las llamaría artefactos), enseñando las pinceladas de óleo en una factura densa, parecería excesiva para el carácter plano y concreto de las formas geométricas, pero que establece una especie de articulación contrapuesta con la forma capaz de reflejar el acto de la pintura y actualizarlo. De modo parecido a la pintura constructivista de Liubov Popova, y de Natalia Goncharova, donde quedamos igualmente retenidos en una trama de trazo poderoso que, doblando a la razón crítica, nos llega como afección corporal y nos alegra.

Es cierto que el enunciado de Tinianov me produjo cierto pasmo, después de tanto decir sobre la cuestión del formalismo –al menos por lo que atañe a «la escultura vasca»– en un debate siempre actual aunque perdido en la memoria de todos. Y pensé que Tinianov nos advertía sin decirlo que el sentido viene promovido por la forma, siempre que la tomemos como manifiesto unitario de la articulación de unos componentes con otros y como sinónimo de estructura, sobre la que verificar el funcionamiento interno de la obra más allá de las intenciones o ideas manejadas por el autor.

Algunos lo aprendimos en la escultura de Oteiza, y sus escritos –yo diría que poéticos–, pero sobre todo en aquellas piezas que escapan a su propio mandato teórico. Y tenemos a bien reconocer a la forma como función y resultado consecuente con la articulación entre partes –la cadena signficante, en una palabra–. Bastaría observar la obra francamente material de Malévich, para admitir que la homologación practicada por el estructuralismo entre forma y función poética convendría tomarla justo en el quiebro donde el sentido falla y se anuda, y se abre de nuevo a la satisfacción tantas veces como haga falta, dado que no hay signficante que dé cuenta cabal del significado cuando el inconsciente cruza

corporalmente todos nuestros actos, al margen de la voluntad. Que es un modo de reconocer abierta la vía para el ejercicio de lo singular, y para el reconocimiento de las maneras diversas de utilizar la estructura en el obrar del arte.

Porque el corte sufrido en la lectura de Tinianov se debía en parte a que, por un instante, me vino a la memoria lo ocurrido desde las llamadas segundas vanguardias desarrolladas al amparo metalingüístico, en el recuerdo a su vez de ciertos comportamientos y trabajos practicados al margen de la corriente principal y difíciles de homologar, aun reconocidos luego gracias a los filósofos franceses del deseo, de Barthes a Lyotard, o la «heterodoxia» escrita de Foucault; así como al aire de la enseñanza de Lacan; o del pensamiento señero de Fredric Jameson, sobre lo que después se ha dado en llamar «estudios culturales» cuya influencia en el arte de entre siglos conocemos bien. Y todo sobrevenido por sustitución inmisericorde de unas actitudes sobre otras como si el mundo y nuestras vidas no tuvieran futuro. Porque, conviene decirlo alto, si la operación del obrar del arte gira sobre la ilusión de dotar de sentido —o contrasentido— a nuestros actos, entonces, la cuestión material habremos de reconocerla no tanto sobre el enunciado de los alegatos e intenciones, ya que por muy materiales que sean no abandonarán su posición de discurso; sino, muy al contrario, sobre la aventura a fondo perdido de procurar la enunciación de nuestras cuitas y anhelos, justo en el lugar del *otro*, a quién manifiesta o secretamente dirigimos la demanda de redención.

No resulta cómodo hablar ahora de lo material en el arte. A juzgar por las apariencias, vivimos felices en el continuo de imágenes digitales enganchados a todo tipo de cachivaches hiperreales, tan alejados sin embargo de la función de extrañamiento técnico al que nos tenía acostumbrados el arte moderno. Pero quizá fuere suficiente con mirar a lo que nos pasa a la hora de trabajar cuando, sin quererlo, lo ideado se ve forzado a negociar con las condiciones que nos impone el deseo, ocasionando todo tipo de cortes, con el solo fin de conducir a la obra hacia lo desconocido, al límite de la representación que habíamos previsto. Hacia el lugar fuera de norma donde habita nuestra verdad más verdadera. La

verdad del inconsciente. Que no está para ser sabida, y para la que no hay metalingüaje ni representación que la atrape. Ni ley ni bien moral que la doblegue.

Es lo que sucede cuando trabajamos y en un instante pasamos de la euforia al derrumbe de lo ideado, de la ilusión de «ya lo tenemos» a dudar si es nada. Y aun cuando estamos acostumbrados a batallar justo ahí lo cierto es que por momentos se produce una suerte de separación entre el saber y la verdad —entre lo que se sabe y la verdad de lo sin nombre— que nos obliga a una operación de rodeo como el garabato del niño y otras veces en cuanto ficción, de invento técnico en una palabra, que nos defienda de caer en el agujero de lo imposible; mediante una práctica un tanto inconsciente donde el juego cobra importancia, pero efectuado sin escapatoria más allá del bien que mueve al sentido. Se trata de la falla inherente a la estructura que atenta siempre contra lo previsto aun cuando actúa como causa material del arte. Sucede que al momento preciso de provocar la caída del ideal, con los materiales rendidos a su condición más física, sin embargo promueve un nuevo levantamiento de la imagen mediante la sola posibilidad de la satisfacción. Al límite de la satisfacción del deseo. Lo cual no es poco, ya que si cae la imagen caemos nosotros con ella.

Ocurrirá de acuerdo a la modalidad de goce de cada uno, en una pelea librada cuerpo a cuerpo con la obra, como consecuencia de que buena parte de lo material acierta a separarse de la significación, para engarzarse en el cuerpo del que hace la obra y de quien la recibe en usufructo. Al modo del niño que todavía no ha entrado al lenguaje y, sin entender aun lo que dice, hace ritmo con su cuerpo al ser afectado por la palabra del otro de lo simbólico; o cuando hablamos y sentimos que hay algo en la palabra de la dimensión del sinsentido —su material sonoro distinguido de la imagen acústica— que escapa a la significación y que, no obstante, produce contento. Aunque suele mantenernos en vilo, pues todo ocurre justo al lado del otro a quien demandamos reconocimiento.

A propósito de estos comentarios acerca del «cuerpo» en relación con la escultura (tema sugerido para estas notas), cabe señalar otro suceso del trabajo,



cuando lo programado tiene que aceptar esa suerte de tropiezos, que en ocasiones genera un verdadero sentimiento de vergüenza, se diría por arriesgar a encontrarnos sobre lo perdido. Padecida justo cuando la representación cae y seguimos trabajando en calidad de testigos de una intimidad enfrentada a lo imposible, viéndonos desnudos, sin distinguir todavía la luz del material de su oscuridad. En un mismo proceso de subjetivación y desubjetivación, de despojamiento libremente conducido o forzado, que a veces asusta, pero donde, curiosamente, tratamos de levantar una nueva posición simbólica frente a lo desconocido, a través de la imagen del cuerpo.

Me atrevo a decir que es precisamente entonces cuando toma lugar «el instante del ver» al que se refería Cézanne; con su correlato algo más enigmático en Oteiza «el tiempo lo pone el artista y nada ni nadie se lo quita». Ambos anuncian el triunfo sobre la suspensión espacio-temporal ocurrida tras la caída de lo simbólico anterior, pero a la manera de cada uno.

Llegados a este punto quizá convenga diferenciar técnicamente las cualidades de imagen del material, el color, la textura, su brillo o turbiedad, su aspecto en una palabra, que contribuyen a la representación, es cierto. Diferente de su condición o esencia más física: el peso y la densidad manifiesta, la masa ciega, o su permanecer inmóvil e inerte fuera del tiempo: el sustento físico e inevitable de la representación que, en su condición más desconsoladamente neutra por no decir abyecta, se separa de la significación para articularse a la forma mediante nuevos inventos, para, en la medida de lo posible, alcanzar un efecto de poesía y de creación. Sobre una obra levantada libremente como metáfora del cuerpo de lo viviente, acorde a las obras y las esculturas de todos los tiempos, cuando las tomamos por nuestras.

De cuya experiencia intransferible daría cuenta la noción de «significancia», utilizada desde hace tiempo para referirnos a la rareza de la creación artística. Tomada a veces de Barthes, y de Kristeva; y de Lacan en *La instancia de la letra*, en 1957, al identificarla como un efecto de sentido que se inscribe en el cuerpo.

Que bien podemos reconocerla sabiéndonos lectores de literatura o de poesía, cuando lo leído ejerce una suerte de afección que aviva el espíritu, produciendo a su vez los restos magníficos de nuestra interpretación.

## LA ESCULTURA ENTRE LAS MANOS

Al tratar de lo material en el arte aludíamos al pie de la letra a la función de la representación, tomada en la acepción más sencilla de decir o hacer algo en el lugar de aquel a quien destinamos la obra. Así entendida, podríamos afirmar que nos va la vida en representar materialmente bajo cualquier excusa que posibilite semejante hecho. Pero también es verdad que la elección de los soportes o las intenciones deviene de una singularidad amparada no tanto en las diferencias electivas como sobre lo diverso del goce, dado que la solución habrá de tomarse finalmente sobre la satisfacción en el territorio del otro; convocado a escena con distintos nombres y papeles, que actúa como agente de nuestro deseo, debiéndole a su vez la enunciación de nuestros propósitos. De ahí que entendamos el trabajo del arte como una especie de rodeo frente a lo que escapa a la representación bajo el circuito del deseo.

Son cuestiones que podríamos ampliar y verificar con comodidad observando el trabajo de Ana Laura Aláez, sobre el testimonio de unas obras que por su misma construcción alcanzan a esclarecer unos temas y hasta opiniones alusivos en más de una ocasión a su posición de mujer, en la vida y en el arte.

Antes tomaré una cita del ensayo de Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, publicado por Visor en 1987. Bozal centra la función de la mimesis en la antigüedad griega sobre la figura del *kolossos*, y lo describe como una forma material colocada en la tierra –si no antropomorfa al menos con cierto valor significante– que tenía la propiedad de poner en relación a los vivos con el más allá. Digamos que con lo imposible de saber. Y cuya función de discontinuidad respecto de la naturaleza entonces matriz nos incita a relacionarlo con la escultura en tanto que acto: «una forma material valorada en el curso de una

acción». Es cierto que colocada en la realidad también a modo de señal, pero cuyo rebasamiento significativo daría cuenta de la propiedad del símbolo, bajo el principio de que toda acción supone una estructura pues concierne a un real que no está de antemano.

Y es ahora que me atrevo a mirar al trabajo de Ana Laura Aláez a propósito de estas notas sobre el sentido de la obra de arte, pues, con todo respeto, la considero fundamentalmente escultora. No sé si ella estará de acuerdo con semejante apreciación que, a riesgo de tomarse como tendenciosa, trataré de explicar del mejor modo posible.

Conocemos bien su facilidad técnica para transitar libremente de la escultura a la fotografía y de la instalación al concierto sin prejuicios disciplinares, como si supiera de siempre que –se trate de un medio u otro y de manera individual o en grupo– la falla de la representación habrá de cubrirla el cuerpo, mediante la mirada o la voz, las manos y el movimiento, o con la implicación de otras personas. Y se diría de modo pulsional –como con el barro o el sonido– a fin de levantar lo que del sentido cae mediante todo tipo de invenciones técnicas, ya que no es posible saber de antemano el resultado. Tal vez por ello, su obra se muestre construída de un modo tan transparente como imposible de «saber», brillante y lo suficientemente «torpe» como para que una naranja (*Piel de naranja*, 1995) hecha a ganchillo con la ayuda de una mujer que conoció en Nueva York, sin dejar de ser una naranja sea otra cosa; y para que el color estridente del hilo nos toque sin remedio gracias al «saber hacer» de otra mujer, en este caso. Explicativo, a su vez, de que «solo hay deseo de lo que falta». Pudiendo suceder que la colaboración entre las dos mujeres funcionó bien gracias a que la amiga no sabía de lo que tenía y la escultora no sabía (o quizá sí) de lo que a ella le faltaba. Generándose una situación propicia a la metáfora, que vino a cubrir la falta sucedida en ambas direcciones acertando a encarnarse mediante la piel de ganchillo en *Piel de naranja* (1995). Con el valor añadido propio de la escultura de ser tan física como las demás cosas del mundo, pero, actuando simbólicamente por vaciamiento del contenido y de la representación, según lo

ocurrido en el primer vaso del alfarero; o llenando plenamente la falla, en la serie de Aláez, *Cabeza–Espiral–Agujero–Puño–Esperma–Nudo*, 2008. Ejemplos a un tiempo de la incorporación del vacío que funda a la escultura.

Ana Laura suele reconocerse en algunos aspectos de la tradición constructiva de la escultura desarrollada en Bilbao a partir de los años ochenta. Y es cierto que su trabajo permite el acceso a la lógica de las piezas con una comodidad que nos defiende –también a la obra– del riesgo de lo fascinante, en el quiebro entre dos mundos, el del objeto y la escultura, tan afines como distintos en sus piezas, ya que, sin renegar de lo que necesita de ambos, la organización elocuente de las piezas rinde cuentas de un acto jugado en serio.

Y aunque al hablar del arte es como si abriéramos un enjambre, en lo tocante a la estructura conviene hacer un breve inciso acerca del papel que desempeña la imagen presentando a las cosas bajo su aspecto más unitivo, apropiándose igualmente de los engarces de lo material y la forma para que la obra se manifieste como puro semblante de lo sucedido. En este sentido cabe pensar que Ana Laura transita de lo más físico a lo refulgente jugando, precisamente, con la imagen.

Observemos *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, realizada en 1992, cuando vivía en Nueva York. La pieza presenta de inmediato sus credenciales ideológicas y, sin embargo, quedamos dispuestos libremente al rumor de sentido que la obra produce «en ausencia», gracias en buena medida a la riqueza material substraída a unos objetos encontrados. No solo. Porque al mismo tiempo es un buen ejemplo de cómo usar lo material a beneficio de la enunciación, convirtiendo, diría yo, la rebeldía y lo transgresor en puro semblante amoroso, tras fiar inconscientemente el ejercicio de la enunciación a su deseo de escultora. No en vano sus cosas ofrecen siempre una suerte de exceso material que funciona sobre los dos lados de la satisfacción, entre la mortificación y el goce. Mortificante al doblegar nuestras defensas y gozosa por elevarnos con júbilo, pues, lo que del sentido resta, es justo lo que la obra ofrece como exceso y trampa a fin de que entremos a la

representación con el cuerpo bien dispuesto. Se trata de un resto en ocasiones lindante a lo abyecto por escapar a la horma de la estructura, testimonial a su vez de una manera de tentar a la belleza evitando el riesgo de lo sublime. Con lo cual estaríamos de nuevo invocando su manera de construir.

Pero se agota el tiempo y nos queda otro asunto pendiente.

En su escrito Bozal refiere al kolossos en calidad de «una forma material valorada en el curso de una acción», añadiendo a continuación que la mimesis se daba igualmente en las fiestas de los ciclos agrarios, mediante la música y la danza, para luego enlazarlo con la función de la catarsis, por ejemplo, en el teatro griego. Esto nos permite reconocer a la representación asociada la figura y la imagen, o al cuerpo entero, en calidad de agente y receptor de la mimesis, que si ya estaba en los trabajos de Aláez en Arteleku de finales de los ochenta y principios de los noventa, ocurre igualmente en las escenificaciones para las fotografías, fuere de *Bicéfalas* (1995), donde la escultora carga de principio a fin con la realización de la obra. Al igual que sucede en una de las imágenes de *Dance & Disco*, de nuevo radicalmente «vaciada», concreta y nítida pero sin embargo ingrávida, para que «la piel» de las cosas puestas en juego funcione como veladura sutil (los excesos de Ana Laura tan puñeteros), de nuestra entrada en escena.

Cortina y pantalla, entre lo opaco y lo brillante, a fin de velar justo la unión de lo diverso. Con la peculiaridad de que nunca es una superficie ni una lámina neutra, sino una cosa muy física que nos mueve a tomarla como propia. Música incluida. Pues, en su caso, trabaje con objetos y restos de cosas o mediante la colaboración de los amigos, bajo cualquier condición y disciplina, pareciera que Ana Laura Aláez acierta a «performar» las obras como si se tratara de su primera escultura.



PIEL DE NARANJA, 1995

# **MATERIAL TASUNA ARTEAN ESKULTURA ESKU ARTEAN**

Ángel Bados

Kazimir Malevitxek bere obran baliatu zuen «errealismo ez objektiboaren» auzia berraztertzen ari nintzela, Juri Tinianoven testu bat aurkitu nuen bat-batean. Idazle errusiarrak esaten zuenez, artean materialtasuna beti dagokio formari. Aitortu behar dut, pixka bat harrituta geratu nintzela adierazpen horren aurrean, baina arrazoia zuela iruditu zitzaidan berehala. Malevitxen kasuan modu paradoxikoan zen egia, aski trazadura material bitxia baitu bere obretan (artefaktuak deitu zien Tinianovek): olio-pintzeladak lodi erakusten ditu, gehiegikeriaz forma geometriko lau eta zehatzekin alderatuta, baina formarekin kontrajarrita dagoen halako artikulazio bat ezartzen du, pintatze ekintza islatzeko eta eguneratzeko gai dena. Liubov Popovaren eta Natalia Gontxarovaren pintura konstruktivistaren antzera, hor ere trazu indartsuko bilbe batean geratzen baikara, arrazoi kritikoa menderaturik, gorputz grinez eta pozez.

Egia da Tinianoven adierazpenak harritu egin ninduela nolabait, formalismoaren auziaz hainbeste hitz egin ondoren —«euskal eskulturari» dagokionez, behintzat— beti egungoa den baina denon oroimenean galdurik dagoen eztabaidan. Eta pentsatu nuen, Tinianovek esan gabe ohartarazi nahi zigula, formak eraginda datorrela zentzua, betiere osagai batzuen eta besteen arteko artikulazioaren batasunaren adierazpen gisa eta egituraren sinonimo modura hartuz gero, haren gainean obraren barne-funtzionamendua egiaztatu ahal izateko, egileak eskuan erabilitako asmoez edo ideiez gaindi.

Jorge Oteizaren eskulturan eta —nire ustez poetikoak diren— haren idazkietan ikasi genuen hori, baina, batez ere, haren agindu teorikotik ihes egiten duten pieza horietan. Eta onartu behar dugu aldean artikulazioarekin bat datorren emaitza eta funtzioa dela forma —katea adierazlea, hitz batean esanda—. Askiz litzateke Malevitxen obra materiala behatzea, onartzeko estrukturalismoak forma eta funtzio poetikoaren artean egindako homologazioa hartu behar litzatekeela doi-doi

zentuak huts egiten duen eta korapilatu egiten den tokian, eta behar adina aldiz zabaltzen denean berriz satisfaziora, ez baitago signifikatuz ondo kontu emango duen signifikatzailearik, inkontzienteak gure ekintza guztiak zeharkatzen dituenen, gure borondateaz aparte. Eta hori modu bat da, onartzeko badela parekorik gabe jarduteko bide bat eta onesteko artegintzan egituraz baliatzeko era askotarikoak daudela.

Izan ere, Tinianov irakurtzean izan nuen etenaldiaren eragilea, hein batean, metalinguistikaren babesean garatutako bigarren abangoardietan gertatua gogoratzea izan zen. Aldi berean oroitu nintzen, joera nagusitik aparte praktikaturako eta homologatzen zailak ziren portaera eta lan batzuekin, gero aitortuak izan zirenak Barthesengandik Lyotardenganainoko desiraren filosofo frantziarrei edo Michel Foucaulten «heterodoxia» idatziari esker, Jacques Lacanek irakatsitakoaren harian. Orobat gogoratu nintzen, Fredric Jamesonek gerora «azterlan kulturalak» deitu izan direnei buruz garatutako pentsamendu apartarekin; ongi ezagutzen dugu mende bitarteko artean izan zuen eragina. Eta hori guztia jarrera batzuek beste batzuen gainean erruki gabe ordezkatzetik eratorri da, munduak eta gure bizitzek etorkizunik izango ez balute bezala. Izan ere, ozen esatea komeni da, artea eratzeko ariketa gure ekintzei zentzua —edo zentzugabekeria— emateko ilusioaren jira-biran badabil, orduan, materialaren kontua ez dugu hainbeste alegatuak edo asmoak adieraztearen gainean ezagutu behar, materialak izanagatik ere ez baitute diskurtsoko jarrera utziko; aitzitik, oso bestela, gure zorigaitzak eta nahiak adierazten saiatzeko ordaindu beharrik gabeko abenturaren gainean, erredentzio-eskaera agerian edo isilpean zuzentzen diogun bestearen lekuan hain zuzen.

Ez da eroso orain arte-arloan materiala denari buruz hitz egitea. Itxura batean, pozik bizi gara irudi digitalen jarraipenean, era guztietako tramankulu hiper-errealak kateatuta, nahiz eta arte modernoan ohikotzat genuen arrotasun teknikoko funtzioetik hain urrun egon. Baina

beharbada nahikoa izango litzateke honi begiratzearekin: lanean ari garela, nahi gabe, batzuetan gure hasierako asmoak gure nahiak ezartzen dizkigun baldintzekin negoziatu behar izaten du, eta era guztietako etenak gertatzen dira, artelana ezezagunerantz, aurreikusita geneukan irudikapenaren mugara, bideratzeko helburu hutsarekin. Arauz kanpoko lekua da jomuga; han bizi da gure egiazkoena. Inkontzientearen egia da. Ez da jakitekoa, eta ez dago hura harrapatuko duen metahizkuntzarik eta irudikatzerik. Ez dago hura makurraraziko duen legerik eta ondasun moralik.

Horixe gertatzen da, lanean ari garela, bat-batean euforiatik irudikatutakoa eraistera igarotzen garenean, «dagoeneko badaukaguko» ilusiotik deus ez ote denaren zalantzarara. Eta hortxe borrokan ibiltzen ohituta gauden arren, egia da unean-unean jakitearen eta egiaren arteko nolabaiteko bereizketa gertatzen dela —dakigunaren eta izenik gabearen egiaren artean—, inguratzeko ariketa batera behartzen gaituena, umeak marrazten duenean bezala, edo beste batzuetan, fikziora jota, hitz bat teknikoki asmatzera, ezinezkoaren zuloan erortzetik salbatuko gaituena; praktika inkontziente samarra erabiltzen da, jolasa garrantzitsu bihurtuz doala, baina zentzua mugitzen duen ondasunetik haragoko ihesbiderik gabe gauzatua. Egiturak berezkoa duen hutsa da, beti aurreikusitakoaren aurka jotzen duena, baita artearen kausa material gisa jokatzeko duenean ere. Hauxe gertatzen da: ideala erortzea eragiteko une zehatzean, materialak euren izaera fisikoenera lerratuta daudenean, aitzitik, irudiaren goraldi berria sustatzen du, asebetetzeko aukera soilaren bidez. Desira asebetetzeko muga. Eta ez da gutxi, izan ere, irudia erortzen bada, han goaz geu ere lurrera harekin batera.

Bakoitzaren gozamen modalitatearen arabera gertatuko da, artelana-rekin buruz buruko borrokan, materialaren zati handi batek esanahitik bereizten asmatu izanaren ondorioz; artelanaren egilearen eta hura

gozatzeko eskubidea jaso duenaren gorputzean txertatzen da. Oraindik mintzatzen hasi ez den umea bezala, esaten duena artean ulertu gabe, arlo sinbolikoko bestearen hitzak eragin dionean bere gorputzarekin erritmoa egiten hasita; edo hitz egiten dugunean eta sentitzen dugunean hitzean badagoela zerbait esanahitik ihes egiten duen zentzugabekeriaren dimentsiokoa dena —soinu materiala irudi akustikotik berezita—, eta, hala ere, poza eragiten duena. Dena dela, zintzilik izaten gaitu, aitortza eskatzen diogun bestearen aldean gertatzen baita, hain justu, guzti-guztia.

Eskulturari dagokionez «gorputzaren» inguruan egindako iruzkin horiek direla-eta (ohar hauetarako iradokitako gaia), laneko beste gertaera bat aipatu behar da, programatuta dagoenak behaztopa mota horiek onartu beharra duenean, aldika benetako lotsa sentiarazten duena; dirudenez, galdutakoaren gainean elkar aurkitzera arriskatzegatik. Errepresentazioa erori orduko sentitzen da, eta ezinezkoaren aurrean dagoen intimitate baten lekuko bezala jarraitzen dugu lanean, biluzik ikusten dugu geure burua, haren iluntasuneko materialaren argia artean bereizi gabe. Batzuetan beldurra ematen duen subjektibatze edo desubjektibatze-prozesu bakar batean, era askean gabetzeko prozesu bideratu edo behartuan, jarrera sinboliko berri bat jasotzen saiatzen gara ezezagunaren aurrean, gorputzaren irudiaren bidez.

Esango nuke zehazki orduantxe gauzatzen dela Paul Cezannek aipatzen zuen «ikusteko unea»; korrelatu pixka bat enigmatikoagoa izan zuen Oteizarengan: «denbora artistak jartzen du, eta ez ezerk ez inork ez dio kentzen». Aurreko sinbolikoa erortzeaz geroztik gertatutako espazio-denbora etena garaitzea iragartzen dute biek, baina bakoitzak bere erara.

Puntu honetara iritsita, beharbada komeniko da teknikoki bereiztea materialaren irudi-ezaugarriak, kolorea, testura, distira edo uhertasuna,

daukan itxura hitz bakarrean esanda, irudikatzea osatzen duena, egia da. Haren ezaugarri edo esentzia fisikoenarekiko desberdina dena: pisua eta dentsitate agerikoa, masa itsua, edo denboraz kanpo geldirik edo geldo eustea. Errepresentazioaren euskarri fisiko saihestezina da, zeina, bere egoera neutro, ez bada zital, etsigarrienean, esanahitik bereizten den, asmakari berrien bidez formara artikulatzeko, ahal den neurrian, poesiaren eta sormenaren efektua eskuratu ahal izateko. Bizi denaren gorputzaren metafora bezala era askean altxatutako obra batean, garai guztietako artelanekin eta eskulturekin bat datorrena, geure piezatzat hartzen ditugunean.

Horren esperientzia besterenezina jorratuko luke «esanahiaren» ideiak, sorkuntza artistikoaren izaera bitxiar aritzeko erabilia. Batzuetan, Roland Barthesi hartua da, eta Julia Kristevari; eta Jacques Lacani *L'instance de la lettre* 1957an, gorputzean txertatzen den zentzu-efektu bezala identifikatuta.

Ongi ezagutu dezakegu hori, literatura edo poesia irakurleak garela jakinik, irakurritakoak gogo bizitzen duen erasan bat eragiten digunean, era berean gure interpretazioaren hondar zoragarriak eratuz.

## ESKULTURA, BANAN-BANAN

Arte arloan materiala denaz aritzean, irudikatze eginkizunari egiten genion erreferentzia, artelana zuzentzen diogun hartzaileren ordez zerbait esatearen edo egitearen adiera soilenean ulertuta. Era horretan konprenituta, esango genuke hil ala bizikoa dugula materialki irudikatzea, ekintza horretarako aukera ematen duen edozein aitzakiarekin. Baina egia da, orobat, euskarriak edo asmoak hautatzea ez datorrela hainbeste aukeren desberdintasunean babestutako bakantasunean, ezpada era askotara gozatzean. Izan ere, azkenean bestearen lurraldean asebetetzearen arabera hartu beharko da erabakia. *Beste* horrek,

gure desiraren eragile gisa, hainbat izenekin eta eginkizunekin jasoko du agertokirako deia, eta era berean hark adieraziko ditu gure asmoak. Horregatik, arte-arloko lana honela ulertzen dugu: itzulinguru moduko bat, desiraren zirkuitupean errepresentazioetik kanpo dagoenaren aurrean.

Ana Laura Aláezen lana behatuz eroso zabaldu eta egiaztatu ahal izango genituzkeen kontuak dira, haren artelanek eskaintzen duten lekukotza aintzat hartuta: eraikitzeetik bertatik, emakume moduan bizitzan eta artean egileak duen jarrerari dagozkion gai batzuk, are iritziak ere bai, argitzera iristen dira.

Horretan hasi aurretik, aipu bat hartuko dut Valeriano Bozalek 1987an Visor argialetxean plazaratu zuen *Mimesis: las imágenes y las cosas* saiakeratik. Bozalek Greziako antzinaroan kokatzen du mimesiaren funtzioa, *kolossosaren* figuraren baitan, eta lurlean kokatutako forma material bezala deskribatzen du —antropomorfoa ez bazen ere, esanahi balio nolabaitekoa zuena—; biziak hildakoen munduarekin lotzeko ahalmena zeukan. Jakin ezin denarekin, alegia. Eta orduan sorburu zuen naturarekiko funtzio ez jarraitua izateak, ekintza den heinean, eskulturarekin estekatzeraz bultzatzen gaitu: «ekintza batean zehar balioztatutako forma materiala». Egia da errealtatean seinale moduan kokatuta dagoela, baina esanahia gaindituz gero sinboloaren izaera azalduko litzateke, ekintza oro egitura bat denaren printzipioaren arabera, aldeztatik ez dagoen egiazko izaera bati baitagokio.

Eta orain Ana Laura Aláezen lanari begiratzera ausartu naiz, artelanaren zentzuari buruzko ohar hauek direla eta; izan ere, errespetu osoz, funtsean eskultoretzat jotzen dut. Ez dakit bera ados egongo den iritzi honekin, eta, alderdikoitza hartzeko arriskua aintzat hartuta, ahal duan ongien azaltzen saiatuko naiz.

Aski ezaguna dugu diziplina-aurreiritzirik gabe eskulturatik argazkigintzara eta instalaziotik kontzertura aske igarotzeko duen erraztasun teknikoa, betidanik jakin izan balu bezala —arlo batean nahiz bestean, bakarka nahiz taldean— errepresentazioaren erretinak estaliko diola gorputza, begiradaren edo ahotsaren bidez, eskuak eta mugimendua erabilia, edo beste pertsona batzuen inplikazioarekin. Eta irrika moduan esan daiteke —lokatzarekin edo soinuarekin bezala— zentzutik era guztietako asmakuntza teknikoen bidez erortzen dena jasotzeko, emaitza ezin baita aldeztatik jakin. Beharbada horregatik, haren artegintza gardena bezain «jakin» ezina den eran eraikia da, distiratsua eta New Yorken ezagutu zuen emakume baten laguntzarekin kakorratzez egindako laranja bat (*Piel de naranja*, 1995), laranja izateari utzi gabe, beste zerbait izan dadin bezain «baldarra»; eta hariaren kolore deigarriak ezinbestean uki gaitzan, kasu horretan beste emakume baten «esku onari» esker. Era berean, horrek adierazten du «falta dena soilik desiratzen dela». Baliteke bi emakumeen arteko lankidetzak ongi gauzatu izana, honako arrazoi honegatik: adiskideak ez zekien berak zer zeukan, eta eskultoreak ez zekien (edo agian bai) berak zer behar zuen. Metaforarako egoera aproposa eratu zelarik, bi noranzkoetan zegoen hutsunea bete egin zen, kakorratz-azalaren bidez *Piel de naranja* gauzatu zen. Munduko gainerako gauzak bezain fisikoa den eskulturaren berezko balio erantsiarekin, baina edukia eta errepresentazioa hustuta sinbolikoki jokatuz, eltzegilearen lehenengo edalontzian gertatutakoaren arabera; edo hutsunea guztiz beteta, 2008ko Aláezen *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* seriean. Era berean, eskultura eratu zuen hutsunea txertatzearen adibideak.

Laurogeigarren hamarkadaz geroztik Bilbon garatu zen eskulturaren eraikitze-tradizioaren alderdi batzuetan bere burua ezagutzen du Ana Laurak. Eta egia da haren lanak piezen logika eskuratzeko aukera ematen duela, gu liluragarriaren arriskutik defendatzen gaituen —artelana

ere bai— erosotasun batekin, objektuaren eta eskulturaren bi munduen arteko iskintxoan, kidekoak bezain desberdinak euren piezetan, izan ere, bieran behar duenari uko egin gabe, piezen antolara adierazgarriak benetan gauzatutako ekintza baten azalpena ematen baitu.

Eta arteaz hitz egitea erlauntza bat zabaltzea bezalakoa den arren, egiturari dagokionez, hitz-tarte labur bat egitea komeni da irudiak jokatzeko duen eginkizunaren inguruan, gauzak alderdi batzaileenetik azalduz, materialaren eta formaren lotuneak era berean bereganatuz, artelana gertatutakoaren aurpegiera peto moduan ager dadin. Horren harira, pentsa daiteke Ana Laura fisikoenetik dirdaitsura igarotzen dela, hain zuzen ere, irudiarekin jokatu.

Beha dezagun 1992an, New Yorken bizi zenean, ondutako *Mujeres sobre zapatos de plataforma*. Piezak berehala aurkezten ditu haren egiaztagiri ideologikoak, eta, hala ere, artelanak «absentzian» sortzen duen zentzu-zurrumurrurako prest gelditzen gara, neurri batean aurkitutako objektu batzuei harrapatutako aberastasun materialari esker. Horregatik soilik ez. Izan ere, aldi berean arlo materiala adieraztearen alde erabiltzeko moduari buruzko adibide ona da, esango nuke, asaldatzea eta apurtzea maitasun-aurpegiera garbi bihurtuz, adierazpena gauzatzea konturatu gabe eskultore-desiraren eskuetan uzteko fidatu ondoren. Haren gauzek zerbaitegatik eskaintzen dute beti halako gehiegikeria material bat, asebetetzearen bi aldean gainean funtzionatzen duena, hilduraren eta gozamenaren artean. Bateko, gure defentsak hilduraraino zigortzen dituena, eta, besteko, gozatzeko bozkarioz gu altxatzeagatik. Azken batean, zentzutik kentzen duen horixe da artelanak gehiegikeria eta amarrutat eskaintzen duena, errepresentaziora gorputza ongi taxututa sar gaitzen. Batzuetan egituraren moldeari ihes egiteko zitalkeriaren mugan dagoen hondarra da, era berean edertasuna tentatzeko modu bat erakusten duena, bikaintasunaren arriskua saihestuta. Hala, berriro ere horren eraikitze moduari deitzen ariko ginateke.

Baina denbora agortzen ari zaigu, eta beste kontu bat dugu zintzilik. Bere idatzian, Bozalek honela deskribatzen du aipatutako *kolossos* hori: «ekintza batean zehar balioztatutako forma materiala». Ondoren erasten du mimesia berdin gauzatzen zela nekazaritza-zikloetako festetan, musikaren eta dantzaren bidez, eta gero antzerki grekoan, esate baterako, kartarsiak duen funtzioarekin lotzen du. Horri esker, figurarekin eta irudiarekin lotutako errepresentazioa ezagutu dezakegu, edo gorputz osoa, mimesiaren eragile eta hartzaile bezala; laurogeiko hamarkadaren bukaeran eta laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran Artelekuko Aláezen lanetan bazegoen, argazkietarako eszenifikazioetan bezalaxe, hala nola *Bicéfalas* (1995) lanean, non eskultoreak hasieratik bukaerara bere gain hartzen duen artelana egitea. *Dance & Disco* sortako argazki batean gertatzen den era berean, berriz ere guztiz «hustuta», konkretua eta argia, baina hala ere grabitaterik gabea, jokoan jarritako gauzen «azala» gure eszenaratzearen estaltze sotil erako bat izan dadin (Ana Lauraren gehiegikeriak aluak dira).

Errezela eta pantaila, opakuen eta distiratsuen artean, aniztasunaren batura neurri aproposan estaltzeko. Bereizgarritzat du inoiz ez dela ez gainazal ez lamina neutro bat, baizik eta oso fisikoa den zerbait, geuretzat hartzera bultzatzen gaituena. Musika barne. Izan ere, hari dagokionez, objektuekin edo gauzen hondarrekin lan egin, edo lagunekin lankidetzan lan egin, edozein baldintzatan eta diziplinatan, badirudi Ana Laura Aláezek berdin asmatzen duela artelanak egindako lehenengo eskulturak balira bezala «performatzen».



CAPÍTULO 4

**MITO  
SEXUALIDAD  
DE MUJER  
IDEOLOGÍA DE  
CAMUFLAJE**



4. KAPITULUA

**MITOA, EMAKUMEAREN SEXUALITATEA,  
ITXURAZKO IDEOLOGIA**

# NO HABLES CON EXTRAÑOS

Ana Laura Aláez

Pertenezco, además de a un contexto con la única presencia de artistas-hombres, a una generación que bien podría ser la versión *Blank Generation* en el País Vasco.

Tras la Guerra Civil, Bilbao recibió una oleada masiva de emigrantes. La enorme cantidad de mano de obra fue parte esencial de su proceso de construcción como ciudad industrial. En los años sesenta y principios de los setenta hubo una explosión económica impulsada por el desarrollismo. El nivel de vida de la mayoría de la población mejoró y se formó una clase media hasta entonces casi inexistente. La primera crisis económica que viví fue en mi adolescencia –en los años ochenta–, con un declive industrial que generó altos niveles de desempleo y provocó una desestructuración de la sociedad vasca. El incremento de la natalidad ya no iba a ir paralelo al poder adquisitivo. La marginalidad aumentó. Muchos amigos de mi adolescencia murieron jóvenes por la adicción a drogas duras. Ser joven significaba «estar en peligro» y, también, «ser un peligro». Para hacerse una idea mejor sobre esta época, merece la pena destacar leyes «antijuventud» como la creación de un plan denominado Zona Especial Norte (ZEN) que consideraba como sujetos potencialmente peligrosos a los jóvenes. Una especie de variante de la ley de peligrosidad social entre los años 1983 y 1987, que sustituía a su vez a la anterior «Ley de vagos y maleantes» para el control de todos los elementos considerados antisociales.

Machismo, heroína, terrorismo, paro, represión social, crisis económica y reconversión industrial son palabras asociadas a la juventud de esa época. En mi ciudad de origen los grupos musicales del punk, llamados rock radical vasco, aglutinaron nuevas ideologías de comportamiento que se iban a mezclar con una estética de la provocación. Había que expresarse sí o sí. Era como estar inmerso en un mar de inconsciencia que provocaba una necesidad por hacer las cosas de forma espontánea. De ninguna manera se iba a tener en cuenta el éxito o la fama. Más tarde aprendería que un grado de rebelión no tiene por qué darse solo gestualmente desde el grito, la profanación, anarquía o violencia. Era posible también hacerlo desde un lenguaje simbólico. Aquellas partes problemáticas

que luchan por no querer salir a la luz serán, precisamente, las más interesantes en el arte.

Se podría decir que desde los inicios de mi práctica, hay dos vectores paralelos que siempre han estado presentes de una forma más o menos explícita. Uno, el modo de la presencia de la mujer en el arte. Y, dos, la puesta en cuestión de los elementos plásticos que tradicionalmente han definido la escultura como un arte vinculado a nociones consideradas básicamente masculinas, como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico, un sujeto seguro de sí mismo...

Un contexto particularmente difícil obliga a tomar decisiones de pura subsistencia. Los materiales que se utilizaban a finales de los ochenta en el País Vasco con categorías simbólicas cerradas los tuvimos que sustituir por otros más «innobles» y percederos. También estaba latente el enfrentamiento frontal con la idea del «artista-genio» y la no asunción de una definición dogmática del arte. Creo que esta experiencia se puede extender a la mayoría de mis compañeras de generación.

Nunca me han interesado las categorías: homosexualidad, bisexualidad, heterosexualidad... Considero que el conflicto es otro. Para mí, lo queer es una tendencia natural. No lo veo excepcional. Lo «natural» sí que me parece raro. Cuando una mujer se exhibe de una forma demasiado provocativa para el gusto ajeno, se da por hecho que es una acción dirigida hacia el espectador masculino. Por lo general, se considera que esto es algo que hace en contra de ella misma. Se estigmatiza a las mujeres. En apariencia, puede parecer que se exhiben como «objeto». Pero si son ellas mismas las que deciden cómo mostrarse y lo hacen indefinidamente, no como un acto aislado, puede convertirse en algo diferente de lo que en principio parecería. En esa intensidad, en esa lucha interior-exterior, aparece una subversión de las relaciones sujeto-objeto. Una repetición de actos revelará una identidad en perpetuo movimiento.

# EZ HITZ EGIN ARROTZEKIN

Ana Laura Aláez

Euskal Herriko *Blank Generation*en bertsioa izan litekeen belaunaldikoa naiz, gizonezko artistak baizik ez dituen ingurune batekoa izateaz gainera.

36ko Gerraren ondoren, emigranteak uholdeka iritsi ziren Bilbora. Beharginen eskulan kopuru itzel hori funtsezkoa izan zen hiri industrial gisa eraikitzeko. 60ko hamarkadan eta 70ekoaren hasieran, desarrollismoak bultzatuta, hazkunde ekonomikoa gertatu zen. Hobera egin zuen biztanle gehienen bizi mailak, eta ordura arte ia ez zegoen klase ertaina eratu zen. Nire nerabearoan —80ko hamarkadan— ezagutu nuen aurreneko krisialdi ekonomikoa: industriaren gainbeherak langabezia tasa handia sortu zuen, eta desegituratu egin zen euskal gizartea. Jaiotza tasaren hazkundea ez zettorren bat erosteko ahalmenarekin. Handitu egin zen bazterkeria. Nerabearoko nire lagun asko hil ziren gazterik, droga gogorren menpekotasunaren ondorioz. Gaztea izateak «arriskuan egotea» esan nahi zuen, eta «arrisku bat izatea». Garai hartako giroa hobeto irudikatzeko, merezi du nabarmentzea «gazteriaren kontra» egin ziren legeak; adibidez, ZEN (Zona Especial Norte) plana, 1983tik 1987ra arte, gazteak subjektu arriskutsutzat jotzen zituena. Antisozialtzat hartutako pertsona guztiak kontrolatzeko zegoen «Alfer eta Gaizkileen Legea» ordezkatu zuen Arriskugarritasun Sozialeko Legearen aldaeraren antzeko zerbait.

Matxismoa, heroina, terrorismoa, langabezia, zapalkuntza soziala, krisialdi ekonomikoa eta birmoldaketa industrial dira garai horretako gazteriari lotuta datozen hitzak. Punk musika taldeak sortu ziren nire hirian, hemen Rock Erradikala deitua, probokazio estetikarekin nahastuta jokatzeko ideologia berriak. Zerbait esan behar zen ezinbestez. Gauzak bat-batean egiteko premia pizten zuen axolagabetasunezko itsaso batean murgilduta egotea bezalakoa zen. Sekula ez ziren kontuan hartuko ez arrakasta ez ospea. Geroago ikasi nuen, matxinada gradua ez dela soilik adierazten keinuz, oihuz, profanazioz, anarkiaz, indarkeriaz; egin

litekeela hizkuntza sinbolikoaren bidez ere. Argitara atera nahi ez dutelako borrokan diharduten alderdi arazotsu horiek izango dira, hain zuzen, interesanteenak artegintzan.

Esan liteke, nire praktikaren hasieratik bi ardatz paralelo agertu direla beti, era gutxi gorabehera esplizituan. Bat, emakumeak artegintzan agertzeko duen era. Eta bi, zalantzan jartzea osagai plastikoak, eskulturan tradizionalki gizonezkoen nozioei lotuak izan direnak: indarra, gogortasuna, fisikoaren nagusitasuna, bere buruaz ziur dagoen subjektua...

Ingurune bereziki zail batek behartu egiten gaitu erabakiak hartzera, bizirik iraun ahal izateko. 80ko hamarkadaren amaieran Euskal Herrian kategoria sinboliko itxiekin erabiltzen ziren materialen ordeztuak, beste batzuk erabiltzen hasi behar izan genuen: «ez-nobleak» eta iragankorrak. «Artista-jenio» ideiarri kontra egiteko jarrera ere bazegoen horren guztiaren azpian, artearen definizio dogmatikoa ez onartzekoa. Uste dut, nire belaunaldiko kide emakumezko gehienek izan zutela esperientzia hori.

Sekula ez zaizkit interesatu kategoria sexualak: «homosexualitatea», «bisexualitatea», «heterosexualitatea»... Gatazka beste bat da. Niretzat *queer*-a da joera naturala. Ez da ezohikoa. «Naturala» esan ohi zaiona bai dela arraroa. Emakume batek besteentzat probokatzailleegia den eraz erakusten duenean bere burua, ikusle maskulinoei zuzendutako ekintza bat dela uste izaten da. Oro har, bere buruaren kontra egindako zerbait delakoan. Emakumeak estigmatizatu egiten dira. Itxuraz, «objektu» gisa erakusten direla eman lezake. Baina beraiek erabakitzen baldin badute beren burua nola erakutsi, eta behin eta berriro egiten badute —ez ekintza bakan gisa—, beste zerbait bihur daiteke, hasieran zirudiena ez den zerbait. Intentsitate horretan, kanpo-barne borroka horretan, subjektu-objektu harremanen subertsio bat agertzen da. Etengabe mugitzen ari den identitate bat erakutsiko du ekintzen errepikapenak.



PERRITOS, 1994



*MERCURIO, 2003*

*p. 174 or.*

Imagen andrógina en una clave mítica, aparentemente feliz y casi asexuada, como un moderno Mercurio, dios mensajero, trotamundos y mentiroso, el de la actual tecnología mediática y del comercio del arte. Errática, volátil e inconsistente, atributos que definen el mito, indebidamente aplicados con preferencia a lo femenino.

Irudi androginoa, modu mitikoan adierazia, itxuraz zorionsua eta ia sexugabea, Merkurio moderno bat iduri; jainko mezularia, ibiltaria eta gezurtia baitzen, egungo hedabideetako teknologiarena eta artearen merkatuarena. Noraezekoa, hegakorra, arina, horiek dira mitoa definitzen duten ezaugarriak, gehienbat femeninoari egotziak era desegokian.



ORIGEN, 2018



LENGUA, 1995-2009

Ambigua la sugerencia carnal, se pone a trabajar la pulsión sexual en el arte. El deseo de mantenerse en un sentir atávico, en lo substancial, básico e interno; el trabajo como urgencia que nace desde el estómago; el juego con la omnipotente presencia masculina del falo enfrentada a su sustitución por un objeto lúdico y desublimado: el dildo; el espacio y sus expresiones eróticas, lo tectónico sexual.

Haragikeriazko iradokizun anbiguoz, artegintzan den sexu irrika lantzen hastea. Sentipen atabikoan, funtsezkoan, oinarrizkoan eta barnekoan egoteko desira; lana, urdailetik sortzen den larrialdi gisa; zakilaren presentzia maskulino guztiahaltsuarekin jolasean, aurrez aurre jarri eta ordezkatu izateko objektu ludiko eta sublimaziorik gabeko batekin: dildoa; espazioa eta haren adierazpen erotikoak, tektoniko sexuala.



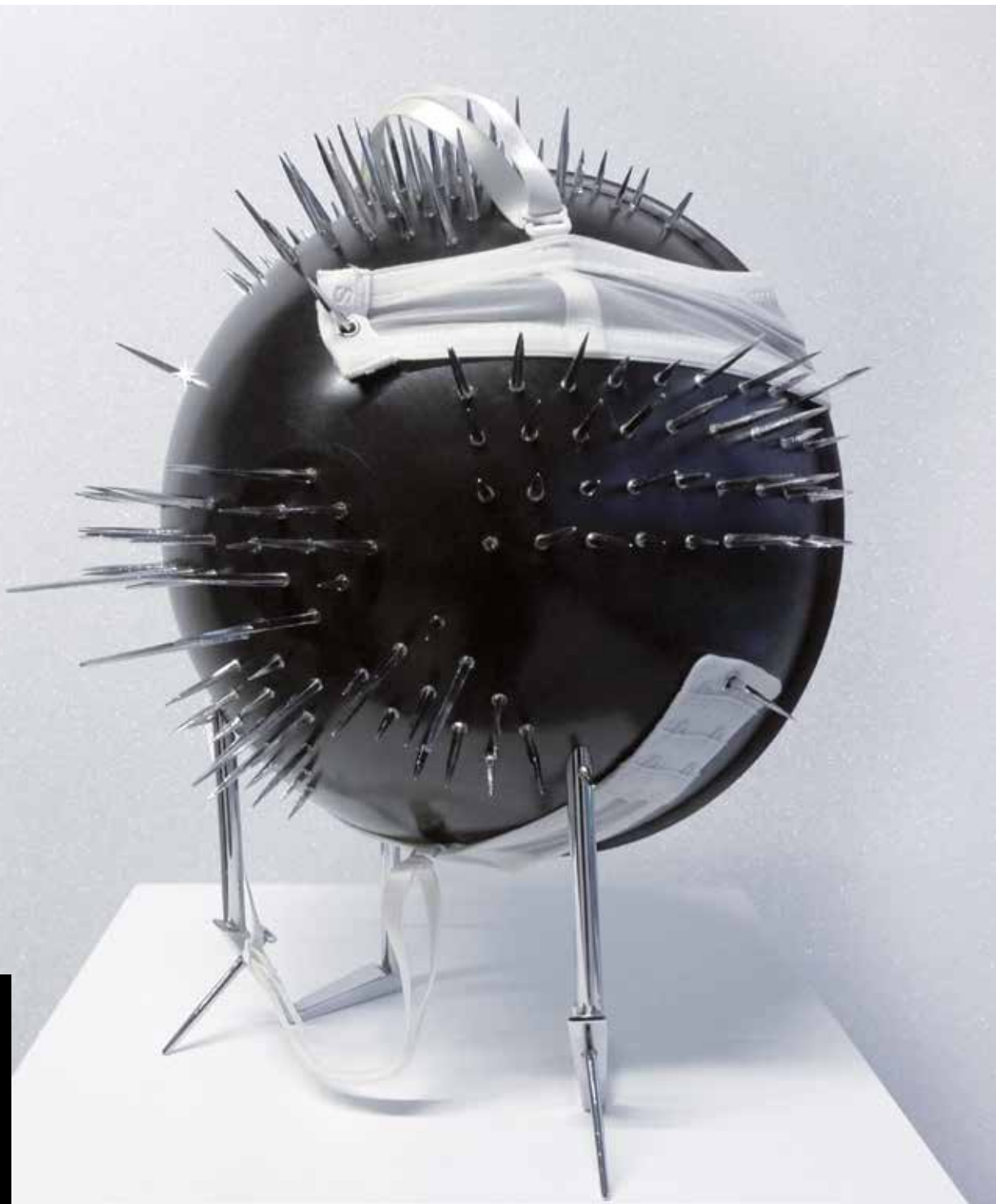


*BOLSO, 1993*

p. 178 or.

El acto simbólico de la venganza contra el patriarcado. Contraprestaciones dentro de la estructura familiar —la utilización de los calzoncillos paternos como puesta en cuestión y desnudamiento por el que, tras la apariencia todopoderosa aparece la vulnerabilidad del padre, su autoridad reducida a una prenda-harapo—; también en la estructura social y cultural —la mirada masculina sádica y voyerística que convierte a la mujer en una suerte de representación del deseo ajeno—. La expresión del rechazo de un mundo heredado que no le pertenece.

Patriarkatuaren kontrako mendekua irudikatzen duen ekintza sinbolikoa. Familia egituraren barruko kontra-errepresentazioak —aitaren galtzontziloak erabiltzea, zalantzan jartzearen eta biluztearen aitaren itxura ahalguztidunaren atzean dagoen zaugarritasuna, aitaren autoritatea jantzi-piltzar batera murriztua—; egitura sozialen eta kulturalen kontra-errepresentazioak —gizonezkoaren begirada voyeur eta sádikoak desiraren errepresentazio moduko bat bihurtzen du emakumea—. Andrazkoena ez den baina herentziaz behartutako munduarekiko arbuio adierazpena.



SADE ERA UNA MUJER, 1993-2013



FOTOMATÓN N.Y., 1992

En una época analógica anterior a los *selfies*, a falta de más recursos y de experiencia, el trabajo de la autorrepresentación; la identificación y el reconocimiento como forjador de identidad.

Autoerrepresentazio lan bat aro analogikoan, *selfien* aurretiko garaian, gaurko baliabiderik eta esperientziarik gabeko hartan; identifikazioa eta onspena, identitatearen eraikitzaile.









*BOCETO DE MUJERES SOBRE ZAPATOS DE PLATAFORMA, 2019*

pp. 182 - 187 or.

*TIGRAS Y FELINAS, 1995*

pp 188, 189 or.

Las mujeres se alinean ante un espectador; las identidades «entre paréntesis». El placer de ser vista haciéndose imperceptible en oposición al placer masculino del mirar; una representación distinta a la dictadora voz masculina que entona el *too much*, el «no te maquilles», al tiempo que proyecta su fantasía en la figura femenina e intenta modelarla a su gusto. La fémina, invisible y silente, como soporte, como peana, de una escultura, profunda en su superficie, fabricada de suplementos y accesorios. La artista define su agencia, firma de autora contra la convención material del arte y favorecida por la contaminación de otros mundos marginales.

Ikusle baten aurrean lerrokatzen dira emakumeak; identitateak, «kako artean». Oposizioan: antzemanekin bihurturik ikusia izatearen plazera vs begiratzeko gizonezkoaren plazera; gizonezkoaren ahots diktadoreak *too much*, «ez makillatu» esatean, bere fantasia figura femeninoan proiektatzen duenez eta bere gustura emakumea moldatzen saiatzen denez, horren guztiaren errepresentazio zeharo ezberdina. Eskultura baten idulki gisa emakume ikusezin eta isila, azalean sakona, osagarriekin eta gehigarriekin egin. Artistak bere agentzia definitzen du; artearen konbentzio materialaren kontra dator egilearen sinadura, mundu marjinal batzuen kutsadurak lagunduta.

*INDEFINIDO 1, 2 Y 3, 2018-2019*

pp. 191 - 193 or.

Instrumentos de sometimiento y dolor revertidos en formas que, como inexplicables coleópteros férreos, vuelan en libertad. La acción por la que se redirige una representación de género no resignada.

Menderatzeko eta min egiteko tresnek, itxuraldatuta, aske hegan egiten dute, burdinazko koleoptero esplikagaitzen gisa. Etsi ez duen genero-errepresentazio bat birbideratzeko ekintza.









*DANCEFLOOR, 2019*

p. 194 or.

Una actualización y una subversión del plano elíptico de la pista de baile original de la instalación *Dance & Disco* (2000). El suelo muta en pared; latente la acción oculta de raspar el brillo de todas las superficies utilizadas anteriormente. Un ejercicio de conversión en escultura de un elemento funcional y emblemático; una alegoría de la agencia femenina en la noche: el *gang* de «chicas peligrosas, inestables e impredecibles». Una espacialidad trastocada, una superficie horizontal que, al ser colgada, se convierte en vertical, con esos agujeros vacíos circulares que remiten también a una malla que parece gritar: «Salta y aparecerá la red».

*Dance & Disco* (2000) instalazioaren jatorrizko dantza-pistako plano eliptikoaren eguneratzea eta subertsioa. Pareta bihurtu da lurzorua izan zena; lehen erabilitako azalera guztien distira urratzeko ekintza dago ezkutuan. Elementu funtzional eta enblematiko bat eskultura bilakatzeko ariketa; gauez dabilen agentzia femeninoaren alegoria: «neska arriskutsuen, aldakorren eta ustekabekoen» *gang* bat. Antzaldatutako espazialitatea, horizontala den azalera bat zintzilik ipinitakoan bertikala bihurtu da, zulo huts zirkular horiekin sareta baten itxura hartu du, eta badirudi garrasika ari dela: «Egin salto, agertuko zaizu-eta sarea».

# UP AND DOWN

Sonia Fernández Pan

A principios del año 2000, el Espacio Uno del Reina Sofía era ocupado por tu proyecto *Dance & Disco*. Yo no llegué a conocerlo. Por aquel entonces, apenas estaba empezando la universidad. No solo no había vivido en primera persona la experiencia liberadora de la primera pista de baile, sino que estaba en contra de aquello que se conoce como cultura de baile sin apenas conocer nada de ella. El rechazo desde el desconocimiento es algo bastante frecuente y a veces siento que es una suerte de alquimia emocional el hecho gradual o fulminante de que aquello que nos generaba un enorme rechazo se convierta en una de nuestras grandes pasiones y en un elemento constituyente de nuestra identidad. ¿También te ha pasado a ti? ¿Terminar enamorándote de algo –o de alguien– que no te gustaba nada? Pocos años más tarde entraría en crisis con la historia del arte, algo que tuvo que ver, entre otros motivos, con la escena de la música de baile. O más bien con la imposibilidad de historizarla dentro de su canon o de sentir como apropiadas las teorías que, desde el arte contemporáneo, pretendían significar una escena que yo estaba viviendo y que no funcionaba de acuerdo con ellas según mi propia experiencia. ¿Tú sientes como propios los discursos que se originan a partir de tu obra? ¿Te reconoces en las palabras que otros escriben sobre ti?

Los años posteriores fueron también el momento de eclosión e impacto de la estética relacional y de la teoría de la postproducción de Nicolas Bourriaud. Aun sin estar de acuerdo del todo con él, reconozco que tuvo un gran efecto en mí. ¿Lo tuvo en ti? Era mi salvoconducto, dentro de la academia, para poder teorizar sobre lo que estaba viviendo. Reconocerme en la teoría era una forma de introducir la vida en el arte, pero de manera muy diferente a como tú llevabas años haciendo. Yo lo hacía desde los espacios en blanco del discurso y no desde la exposición del cubo blanco. «Exponer es exponerse» es una frase que me han dicho muchas artistas. ¿Es posible llegar a la vida desde el arte? ¿Qué entiende el arte por vida cuando se pretende fuera de ella? Yo creo que el arte es una herramienta más para estar en el mundo. Es cierto que puede hacer que seamos parte de un mundo que no nos era dado. Pero esto, como dice Mark Fisher, transporta la amenaza latente de ser descubiertos. ¿No te resulta curioso lo incómodo que se siente el contexto del arte a admitir las diferencias de clase que se dan dentro de él? Sobre todo cuando suele entender por «vida» su bienvenida y estetización de los asuntos de la clase trabajadora.

Bourriaud también reclamaba la enésima disolución del autor inspirándose, entre otros, en la figura del DJ. Estos, por el contrario, reclamaban la autoría de aquello que estaban haciendo por aquel entonces. Acuñaron el término *rework* para otorgarle más autoridad creativa al *remix*. No obstante, la autoría no siempre es sinónimo de autoridad. Hace relativamente poco entendí que la disolución o negación de la autoría es un privilegio que solo aquellos para quienes la autoría no es una reivindicación constante pueden permitirse. Con respecto al giro relacional del arte, confieso que para mí eran relacionales la barra de un bar, una pista de baile, un club o una rave y no tanto la sala de un museo. Al menos esta no lo era en los términos de euforia y libertad que percibía en la apología general de aquel valor relacional del arte. Como tampoco percibo la cultura de club como un espacio de libertad sin exclusiones, jerarquías o normas. ¿Qué relaciones inesperadas sucedieron en *Dance & Disco*? ¿Lo fueron también para ti? ¿Funcionó de la misma manera en Madrid que en México o Helsinki?

Para legitimar mis preferencias personales dentro de la academia hice lo que Tara Rodgers critica de manera contundente en su libro *Pink Noises*: insertar la escena de baile dentro de dos tropos que han estructurado la historia de la música electrónica en una genealogía nada inocente que empieza con el ruido futurista hasta llegar al silencio conceptual y autorial, pero también autoritario, de John Cage. Entonces no era consciente del grado de misoginia, colonialismo y racismo de manifiestos como *El arte de los ruidos*. Tampoco de cómo los postulados de Cage, contradictoriamente, no provocaron su silencio sino el de otras compositoras y compositores de su generación dentro de la historia de la música electrónica. La emergencia y repercusión de unos pocos nombres propios se sostiene gracias al anonimato de otros muchos. En el arte, pero también en la cultura de baile. En todas las historias de la cultura de baile percibo la ausencia de lo que se supone que es su razón de ser: el baile. Pero ¿puede la historia bailar? ¿Y el arte? La enorme resistencia del gesto o del cuerpo a ser historizados y museizados tiene, por contrapartida, su exclusión de los relatos y discursos que supuestamente produce y posibilita. La historia de la música de baile tiende a ser una sucesión abrumadora de nombres masculinos de DJ, productores, promotores, clubes... En femenino aparecen ciudades icónicas, como Detroit o Berlín, que también silencian la importancia que tienen las periferias para que la música —y todo lo que esta implica y transporta— se expanda. Puede que no sea una circunstancia aleatoria del lenguaje que «centro» se decline en masculino y «periferia» lo haga en femenino.

Creo que si por aquel entonces hubiese conocido la existencia de *Dance & Disco* me hubiese, no solamente emocionado, sino sentido más legitimada para abordar la cultura de baile desde el arte. Llegué a la conclusión de que lo mejor que le podía suceder a la primera era no mezclarse demasiado con la autoridad discursiva de la teoría y el arte. No sé si estás de acuerdo con esta idea, pero se parece un poco al rechazo de muchos artistas hacia el talento que tiene el lenguaje para reducir, moderar y dominar cosas que lo trascienden. Tampoco creo que esto sea del todo cierto. El lenguaje ni siquiera puede contenerse a sí mismo. Otra cosa son los usos que se hacen de él. Me gusta especialmente que

colocas el baile al principio del título, como una sutil declaración de intenciones de lo que querías que allí sucediese: que una forma muy concreta de baile, que poco tiene que ver con la disciplina de la danza o de la coreografía, emergiese en el museo. ¿Bailaron muchas personas? ¿Ensuciaron el museo? ¿Cómo bailaba la gente entonces? ¿Bailas tú igual ahora que entonces? Mi obsesión con respecto a la cultura del baile es el carácter elusivo e inasible de la gestualidad que ha producido la música techno. Mi manera de bailar ha cambiado mucho con los años debido al contagio de tantos otros cuerpos anónimos que he conocido, sin mediar palabra, en la pista de baile. De hecho, ni siquiera recuerdo cómo bailaba al principio. ¿Tú? Creo que los cuerpos que llevan mucho tiempo bailando son una somateca inconsciente de momentos irrepetibles de la historia de la cultura de baile. Una somateca que tampoco es consciente de su propia desmemoria.

En la historia oficial de la música de baile apenas aparecen descripciones de cómo se bailaba en cada una de las escenas que la conforman. Incluso hay diferencias enormes, quizás estilos, entre los territorios que la constituyen. Como también hay intercambios y contagios. Cuando el baile aparece, suele hacerlo a través de comentarios anecdóticos que indican que alguna mujer anónima era la única que bailaba en aquella u otra fiesta. A veces, con el tedioso epígrafe de «la novia de...». Todavía sigo preguntándome cómo es posible que, dentro del orden simbólico que asocia el cuerpo con lo femenino o las mujeres, la cultura de baile siga siendo eminentemente masculina. Y no me refiero tan solo a los DJ que, como portadores o representantes del logos dentro de ella, ocupan casi todo el espacio mediático y representacional. Como tampoco me refiero a que en casi todas las pistas de baile los hombres ocupen más espacio que las mujeres y las identidades que no quieren participar de este esencialismo binario. Me refiero más al *ethos* masculino de una situación en la que la corporalidad que emerge es extraordinariamente carnal. Como mujer casi siempre siento que estoy bailando en el espacio del otro. ¿Tú también? Pero, curiosamente, aquí ese «otro» no es la desviación de la norma, sino una manifestación de su diversidad. Cada pista de baile nos exige volver a empezar de cero. Reclamar

una y otra vez que ese espacio también sea nuestro. Ganarse la noche en cada una de las noches que hemos vivido. Y aquí recuerdo una de las preguntas que me hiciste por *e-mail*: ¿dónde están las chicas? ¿Y las mujeres? ¿Qué pasa en la noche con los cuerpos que envejecen? ¿Y con los cuerpos que envejecen en la noche? ¿Qué les sucede durante el día? El factor de la edad es algo que habría que incluir en la interseccionalidad, junto al género, la raza y la clase. Porque así como la escena de la música de baile vive desde hace años una nostalgia muy grande por su propia juventud, también discrimina los cuerpos que no son jóvenes. Excluye a aquellos que envejecen. Incluso a los que han sido parte fundamental de ella. Hay excepciones, como Berlín, pero es el único lugar que conozco en el que la edad no es un factor determinante para bailar dentro de un club. ¿Tú también sientes cómo ciertos contextos de la noche te excluyen paulatinamente? ¿A quiénes excluyó *Dance & Disco* de su experiencia? ¿A quiénes acogió por primera vez dentro de un museo?

En 2008 se publicó *Disss-co*, de Douglas Crimp. Aquel mismo año, Crimp formó parte de un seminario del MACBA organizado por Paul (entonces Beatriz) Preciado al que asistí. Jamás hubiera imaginado que uno de los críticos más conocidos de la revista *October* hubiese sido un miembro activo de la cultura gay disco de la Nueva York de los años setenta. Y menos aún que hubiese escrito un texto que sí observa la pista de baile desde la intimidad erótica que se produce entre los cuerpos que bailan. Esta sexualidad de baja intensidad me parece una forma de resistencia contra la interpretación pornográfica que el psicoanálisis lacaniano y algunos escritores han hecho de la sexualidad humana. La excitación de la pista de baile no puede reducirse solamente a un componente biológico. Es un entramado sensible de materialidades en las que el cuerpo humano es fundamental, pero también lo son la luz o el sonido. O las drogas, que para Crimp eran un factor esencial para «la experiencia disco». Él mismo afirma que —seguramente porque intentaba tomarse en serio el hecho de ser un crítico de arte en la época en la que se había convertido en un *disco bunny*— nunca fue capaz de desinhibirse del todo con ellas. ¿Fueron ciertas drogas un elemento clandestino de *Dance & Disco*? ¿Fue la subjetividad que impone el museo —como

la de la crítica de arte para Crimp— un obstáculo para la aparición de esa espontaneidad que se desentiende del escrutinio que los unos hacemos de los otros dentro de los espacios de sociabilidad del arte? ¿Se olvidó la gente de que estaba en un museo? ¿Se olvidó el museo de que era un museo?

La referencia de Crimp a sí mismo como un disco bunny me hace pensar en la sexualización del cuerpo femenino. En cómo este es excluido de la ontología cuando la mirada masculina lo convierte en ese bunny. O en cómo el cuerpo sexualizado de la mujer es una suerte de vergüenza ontológica. Así lo afirma Katherine Behar en la introducción de *Object Oriented Feminism* (en adelante, OOF) al contar que durante una conferencia sobre la Object Oriented Ontology (en adelante, OOO) que tuvo lugar en Atlanta la imagen de la web era la de una mujer convertida en objeto. Una conferencia en la que, por supuesto, no había ninguna mujer entre los ponentes. ¿Qué sucede cuando la sexualización del cuerpo femenino no es fruto de la mirada masculina? Cuando decidimos que nuestros cuerpos son nuestros y nuestra sexualidad es para nosotras.

Simplificándola mucho, la OOO llegó a la conclusión de que para conseguir una ontología plana donde no existan diferencias entre objeto y objeto la mejor opción es entender cada cuerpo desde su condición objetual. ¿Serán capaces de ver a la persona como portadora de escultura? Los teóricos más conocidos de la OOO —hombres blancos occidentales heterosexuales— no tuvieron en cuenta que existen desde hace mucho cuerpos humanos que siguen luchando por su condición de sujetos. Su género, raza o clase social los excluyen históricamente del paradigma de lo humano. ¿Y la edad? Creo que son evidentes los motivos por los que prefiero al OOF, pero también por su mayor modestia, por su aceptación de las perspectivas contradictorias y por su bienvenida a lo «incorrecto». Es más, creo que el OOF podría estar cerca del valor que tú le das a la ambigüedad, al hedonismo como potencia creativa y a la diferencia como belleza. El hedonismo es algo que también aparece en los cuerpos exuberantes que bailan hasta la extenuación en una pista de baile. Mi caso es el de una presencia un tanto andrógina en la noche. La diferencia

como belleza es algo que todavía estoy tratando de asimilar. Quizás me está pasando en Berlín lo que a ti te pasó en Nueva York. Recientemente he aprendido a valorar y admirar el potencial político de un cuerpo que quiere usar su potencial sexual a su favor, sin dejarse arrastrar por su contra. Como también valoro y admiro el ejercicio de apropiación y resignificación que has sabido hacer de la objetualidad y la materialidad de «cosas» vinculadas al ámbito de lo femenino para hacer escultura en un contexto de escultores. ¿Podría vincularse el problema de la cabeza en la escultura al de la mujer en el arte? ¿Somos las mujeres el problema? ¿Son conscientes los escultores de que la materia también está empapada de (su) ideología?

Me sorprende lo conscientes que somos en arte del enorme conflicto que suponen ficciones identitarias como las de hombre o mujer, pero lo poco que podemos llegar a serlo con respecto a la naturalización ideológica de nociones como «escultor» o «artista». Siempre he creído que cuando no nos gusta el significado de algo –un término, por ejemplo– existen al menos dos opciones posibles: desecharlo y buscar uno nuevo o apropiarse de él, transformando su significado desde adentro. Creo que tu trabajo se relaciona bastante con esta segunda estrategia. Y me hace preguntarme cómo es posible hacer que la pista de baile se convierta en una habitación propia. Una que pueda existir fuera del ámbito de lo doméstico y dentro de cada espacio público –o privado– que nos ha sido negado históricamente. Es bastante irónico que, para haber entrado en la teoría feminista a través de la teoría queer, haya terminado pensando de una manera un tanto esencialista en los últimos años. Supongo que ha sido consecuencia de la visceralidad de ciertas experiencias personales y colectivas a la vez. Me gustaría que las ficciones identitarias y ciertos discursos no existiesen, pero no puedo negar la presencia de los efectos materiales y sensibles que producen en la vida de los cuerpos. El pensamiento deviene sentimiento, también el hegemónico.

No solo la noche es una identidad en conflicto, sino que yo misma estoy en conflicto con ella. Porque no hay una noche, sino muchas. Porque una misma

noche también pueden llegar a ser noches diferentes. Tendemos a englobar dentro de una palabra experiencias muy diferentes entre sí. La noche contiene el agotamiento de los cuerpos insomnes, pero también el letargo del sueño. Y son muchas las formas de nocturnidad de las que podemos llegar a ser parte. Pero, sin embargo, nunca seremos capaces de conocerlas todas. De hecho, una de mis maneras de entenderla, a través de la cultura de baile, no sucede exclusivamente de noche. ¿Puede la noche existir en horario diurno? ¿Fue ese uno de los efectos de *Dance & Disco*? ¿Introducir la nocturnidad de un club dentro del régimen de visibilidad diurno del museo? Aunque la experiencia visceral y los afectos son parte del arte, creo que el museo sigue teniendo una conexión preferente –y ocular– con la razón. Y esta, a su vez, tiene una relación directa e histórica con la Ilustración. Su versión en inglés, *Enlightenment*, evidencia mucho mejor esta demanda de luz y claridad implícita en la razón. Como contraposición del día, la noche ha servido como metáfora de todo aquello que la razón supuestamente excluye. Pero incluso la oscuridad de un club es ambigua. Uno de sus elementos constituyentes es la luz. Como también lo fue de *Dance & Disco*. Quizás la luz de la razón es una razón que tiene prejuicios contra el color. Una suerte de cromofobia ilustrada. O quizás la oscuridad, como la noche, es contextual. La temporalidad 24/7 del capitalismo contemporáneo demuestra todo lo contrario: que el día se ha infiltrado de lleno en la noche. ¿La relación del arte con la noche puede hacer lo mismo? ¿Hacer que la noche devenga día? O, por el contrario, ¿puede el cubo blanco transformarse temporalmente en un cuarto oscuro? Puede que el cuarto oscuro sea el último reducto de resistencia contra la luz, la imagen y la representación. ¿El cuarto oscuro de *Dance & Disco* fue ajeno a la supervisión permanente del museo? ¿Existen espacios donde estemos a salvo de la pulsión vigilante del algoritmo?

A pesar de que la profundidad es sensible a la oscuridad, a la noche se le atribuye cierta condición superficial. Como si lo que en ella sucediese no fuese importante o no tuviese mayor trascendencia. Sin embargo, la construcción de significados desde la superficie o las apariencias es una tarea mucho más profunda e intensa de lo que habitualmente se cree. Tu trabajo y la condición

de máscara de la feminidad enunciada por Joan Rivière lo demuestran. ¿Todavía nos vemos obligadas a utilizar la feminidad como un disfraz para evitar las potenciales represalias sociales por apropiarnos de ciertos rasgos de la masculinidad? Rivière se refería a las proezas intelectuales, pero para mí la razón es femenina. Me gusta especialmente la noción de feminidad como mascarada. En plural. Como un baile de disfraces. Como un gesto estratégico compartido de manera colectiva. Me imagino a Joan Rivière, aunque ya no estuviese viva para verlo entrando en alguno de los bares de lesbianas de la Alemania de los años setenta. El impacto de dos mujeres bailando juntas por primera vez dentro de una pista llena de mujeres. ¿Cuántas se atreverían a abandonar la ficción heteronormativa tras esta experiencia? Creo que la noche nos enseña cosas en el doble sentido del término: en el de ver y en el de aprender de aquello que vemos. La noche ha sido un factor determinante en la producción de modalidades de identidad capaces de trascender las tradicionales asignaciones culturales entre sexo, género y sexualidad. También nos permite no ser nosotras durante unas horas. Y por nosotras no me refiero tanto a la percepción que tenemos de nosotras mismas como a la suma de percepciones y opiniones que otros tienen y esperan de nosotras. Quizás es tan simple como que de noche es posible hacer cosas que no es posible hacer de día. Pero no solo el baile funciona por contacto y contagio entre los cuerpos, también la consciencia política.

Alguna vez he tenido la sensación de que el club podría ser una prolongación nocturna de la fábrica diurna. Aunque es capaz de liberar a los cuerpos desde la pérdida de su valor de uso, es capaz de sujetarlos gracias al intercambio de su función productiva por una funcionalidad consumista. El capital ha sido hábil para reconocer y reutilizar la fuerza creativa del cuerpo. ¿Existen movimientos que sean un excedente? ¿Una pérdida de dinero? ¿Que sean capaces de expulsar la conformidad? Al intentar entenderla desde demasiados puntos de vista, mi percepción de la noche se vuelve borrosa, ambigua y conflictiva. Pero, como tú misma has dicho, la noche no es una entidad compacta. Tiene sus *ups and downs*. En cómo la experimentamos, pero también en nuestros intentos de

entenderla a través del pensamiento y del lenguaje. ¿Es posible escribir como se baila? ¿Y hacer escultura? Al mismo tiempo que creo firmemente en el gran potencial liberador del baile, soy consciente de que dentro de un club mi cuerpo es parte de una estructura que reafirma el sistema al que pretende oponerse. Como también existe en ellos el peligro de una mayor objetualización del cuerpo de las mujeres. ¿Podría ser la noche un tipo de peana? Uno de los grandes méritos de la ambigüedad es que no permite ninguna conclusión satisfactoria. Este texto tampoco. Pero de un relato me parece mucho más importante su gestualidad. Que, al igual que el baile, sea capaz de seducir con muy pocos recursos y de hacernos desear descubrir el movimiento que viene después.\*

\* Este texto ha sido afectado de diferentes maneras por las conversaciones con Ana Laura Aldez, por experiencia(s) en la pista de baile a lo largo de los años en compañía de personas desconocidas y cercanas y por las autoras y autores que aparecen en él. Quisiera agradecer a Lúa Coderch y Sabel Gavaldon el haberme hecho conocer *Pinks Noises* de Tara Rodgers y *Disss-co (A Fragment)* de Douglas Crimp, respectivamente.



DANCE & DISCO (VÍDEO DOCUMENTAL DEL USO DE LA INSTALACIÓN / INSTALAZIOAREN ERABILERAREN BIDEO DOKUMENTALA), 2000-2019

# UP AND DOWN

Sonia Fernández Pan

Zure *Dance & Disco* proiektuak Madrilgo Reina Sofiako Uno espazioa bete zuen 2000. urtearen hasieran. Nik ez nuen ezagutu. Garai hartan unibertsitatean hasi berria nintzen. Orduan, dantza-pistako esperientzia askatzailea neure larruan esperimentatu gabea nintzen, eta dantzaren kultura izenaz ezagutzen den horren aurka nengoen gainera, hartaz ezer gutxi jakin arren. Askotan gertatzen da, zerbaiti buruz ezer ez jakinda ere, horren aurka agertzen garela; eta hasieran erabat arbuiatzen genuena, gure pasio bizienetako bat bihurtzen da gero, gure identitatearen osagaietako bat, eta iruditzen zait mailaz mailako edo bat-bateko gertaera hori alkimia emozional moduko zerbait dela. Gertatu al zaizu zuri ere? Azkenean, batere gustatzen ez zitzaizun zerbaitekin —edo norbaitekin— maitemintzea? Handik urte gutxira, krisian sartu nintzen artearen historiarekin, besteak beste, dantza-musikaren eszenagatik. Edo haren kanonaren barruan ezin historizatzeagatik, edota ni bizitzen ari nintzen eszenaren esanahia arte garaikidearen ikuspegitik eman nahi zuten teoriak egokituz hartzeko ezintasunagatik, nire esperientziaren arabera eszena hura ez baitzen bat etortzen teoria horiekin. Zeureak bezalakotzat sentitzen al dituzu zure obran abiaburua duten diskurtsoak? Beste batzuek zutaz idazten dituzten hitzetan aurkitzen ote duzu zeure burua?

Ondoko urteetan, Nicolas Bourriauden postprodukzioaren teoriak eta estetika erlazionalak egin zuten eztanda eta talka. Harekin erabat ados egon ez arren, onartzen dut eragin handia izan zuela nigan. Zugan? Nire igarobaimena zen, akademiaren barruan, bizitzen ari nintzen horretaz teorizatu ahal izateko. Teoriaren baitan nire burua aurkitzea, bizitza artegintzan sartzeko modu bat zen; baina ez zu aspalditik egiten ari zinen moduan, baizik eta oso bestelako era batez. Nik diskurtsoaren espazio zurietatik egiten nuen, eta ez kubo zuria erakusten. «Erakustea nork bere burua erakustea da» esaldia artista askok esan izan dute. Posible al da bizitzara iristea artetik abiatuta? Artearentzat zer da bizitza, honetatik aparte dagoela uste duenean? Munduan jarduteko beste



tresna bat gehiago da artea, nire ustez. Egia da, eman ez ziguten mundu bateko parte izan gaitzkeela hari esker. Baina, Mark Fisherrek dioenez, besteek gu aurkitzeko mehatxu ezkutua du horrek. Ez al zaizu bitxia iruditzen, zeinen deseroso sentitzen den artearen testuingurua, haren barruan dauden klase desberdintasunak onartzeko? Batez ere «bizitza» denean langile klasearen auziei ongietorria egitea eta estetizatzea?

Bourriaudek ere egilearen enegarren disoluzioa eskatu zuen, besteak beste, Djaren figura inspiraziotzat hartuta. Hauek, berriz, orduan egiten ari zirenen autoretza eskatzen zuten. *Rework* terminoa asmatu zuten, sorkuntzazko autoritate handiagoa izan zezan *remix*ak. Hala ere, autoretza beti ez da autoritatearen sinonimoa. Orain dela gutxi ulertu nuen, pribilegio bat dela autoretzaren disoluzioa edo ukoa, autoretza etengabeko aldarrikapentzat ez duten horiek bakarrik izan dezaketen pribilegioa. Artearen biraketa erlazionalari dagokionez, niretzat, erlazionalak ziren taberna bateko barra, dantzatzeko pista, klub bat edo *rave* bat; museo bateko aretoa, ordea, ez. Ez, behintzat, artearen balio erlazional horren apologia orokorrean sumatzen nituen euforia eta askatasun gisa hartuta. Era berean, ez dut klubeko kultura hartzen bazterkeriarik, hierarkiarik edo araurik gabeko askatasun-espazio gisa. Ustekabeko erlaziorik izan al zen *Dance & Disco* proiektuan? Ustekabekorik izan al zen zuretzat ere? Berdin funtzionatu al zuen Madrilen zein Mexikon edo Helsinkin?

Akademia barruan nire lehentasunak legitimatzeko, Tara Rodgersek *Pink Noises* liburuan gogor kritikatzan duena egin nuen: musika elektronikoaren historia egituratu duten bi troporen barruan txertatu nuen dantzarako eszena, batere inuzentea ez den genealogia batean —zarata futuristarekin hasi eta John Cageren isiltasun kontzeptual, autorial eta, era berean, autoritarioraino—. Orduan ez nengoen ohartuta *L'arte dei Rumori* (Zaraten artea) eta beste manifestu batzuek duten misoginiaz, kolonialismoaz, arrazakeriaz. Ezta honetaz ere: nola John

Cageren postulatuak, era kontraesankorrean, ez zuten haren isiltasuna ekarri, baizik eta musika elektronikoaren historia barruko haren belaunaldiko beste konpositore batzuen. Artean bezalaxe dantzako kulturaren ere, izen berezi gutxi batzuk azaltzen dira, eta oihartzuna dute, beste askoren anonimotasunari esker. Dantzako kulturaren historia guztietan sumatzen dut ez dagoela ustez haren izateko arrazoia dena: dantza. Baina, dantzarik egin al dezake historiak? Eta arteak? Keinuak edo gorputzak fermuki kontra egiten dio historizatua eta museizatua izateari, baina, ordain gisa, baztertuta geratzen da ustez berak ekoizten eta bideratzen dituen kontakizunetatik eta diskurtsoetatik. Djak, produktoreak, sustatzaileak, klubak..., gizonezkoen izenen zerrenda amaigabe bat izan ohi da dantzarako musikaren historia. Hiri ikoniko batzuk agertzen dira femeninoan, hala nola Detroit eta Berlin; eta isilean uzten da, aldi berean, zenbateko garrantzia duten periferiek, heda dadin musika eta berak dakarren eta garraiatzen duen guztia. Beharbada ez da ausazko kontua izango, espainieraz «centro» (erdigunea) maskulinoz deklinatzea eta femeninoz «periferia».

Garai hartan *Dance & Disco* zegoela jakin izan banu, hunkitzeaz gain, zilegitasun gehiagoz sentituko nintzen dantza-kulturari artearen ikuspegitik heltzeko. Ohartu nintzen, dantzari gerta zekioken gauzarik onena zera zela, ez gehiegi nahastea teoriaren eta artearen autoritate diskurtsiboarekin. Ez dakit ideia horrekin ados zauden; baina nolabaiteko antza du, artista batzuek hizkuntzari dioten gutxiespenarekin, hizkuntzak berau gaintzen duten gauzak menderatzeko, moderatzeko eta domatzeko daukan dohainarekiko arbuioarekin. Ez dut uste, hala ere, hori guztiz egiazkoa denik. Hizkuntzak ere ezin dio bere buruari eutsi. Beste kontu bat da hizkuntzaz egiten diren erabilerak. Asko gus-tatzen zait, dantza jartzen duzula tituluaren hasieran, asmoen adierazpen sotil baten gisa, han zer gertatzea nahi zenukeen esateko: museoan bertan sor zedila dantzako forma zehatz bat, dantza edo koreografia diziplinarekin zerikusi gutxi duena. Jende askok egin al zuen dantza?

Zikindu egin al zuten museoa? Nola dantzatzen zuen jendeak? Orduan bezalaxe dantzatzen al duzu zuk orain? Dantzako kulturari dagokionez, obsesioa dut techno musikak sorrarazi dituen keinuen ezin oratzeko moduko izaera saiheskorrekin. Dantzatzeko pistan, hitzik esan gabe, ezagutu ditudan beste gorputz anonimo askorekin izandako kutsaduraren ondorioz, dantzatzeko nire era asko aldatu da denborarekin. Egia esan, ez dut gogoratu ere egiten nola dantzatzen nuen hasieran. Zuk? Nire ustez, dantzako kulturaren historiako une errepikaezinen somateka oharkabe bat dira aspalditik dantzan diharduten gorputzak. Somateka bat, bere desmemoriaz ere ohartzen ez dena.

Dantzarako musikaren historia ofizialean ia ez dago deskribapenik, bera osatzen duten eszena bakoitzean nola dantzatzen zen azaltzeko. Desberdintasun itzelak —agian estiloak— ere badaude berau eratzen duten lurraldeen artean. Trukeak eta kutsadurak ere badiren bezala. Dantza aipatzen denean, zurrumurru anekdotikoen bidez izaten da, esanez emakume anonimo bat izan zela halako edo bestelako jaietan dantzatzen aritu zen bakarra. Batzuetan, epigrafe aspergarri honekin: «urliaren neskalaguna». Oraindik galde egiten diot neure buruari nola litekeen, gorputza feminotasunarekin edo emakumeekin lotzen duen ordena sinbolikoaren barruan, dantzako kultura nagusiki maskulinoa izatea. Eta ez naiz ari DJei buruz soilik, jardunaren baitako logosaren ordezkariak edo eramaileak diren aldetik eurek hartzen baitute espazio mediatiko eta errepresentazio zati zabalena. Eta ez naiz ari ezta ere gizonezkoei buruz soilik, ia pista guztietan eurek hartzen baitute espazio zabalena, emakumeek baino toki gehiago, esentzialismo bitar batean parte hartu nahi ez duten identitateek baino toki gehiago. Ari naiz *ethos* maskulinoaz, alegia, gorputzezkoa eta oso haragizkoa den situazio bateko ohiturazko portaerez. Emakumea naizen aldetik, bestearen espazioan dantzatzen ari naizela sentitzen dut gehienetan. Zuk ere bai? Baina, harritzekoa bada ere, hemen «beste» hori ez da arautik desbideratzen dena, baizik eta haren dibertsitatearen adierazpen bat.

Dantzarako pista bakoitzak hutsetik berriz hastea eskatzen digu. Behin eta berriz eskatzea, espazio hori izan dadila geurea ere. Gaua irabaztea, bizi izan ditugun gauetako bakoitzean. Eta horrek gogora ekartzen dit *e-mailez* egin zenizkidan galderetako bat: Non arraio daude neskak? Eta emakumeak? Zer gertatzen zaio gauari zahartzen ari diren gorputzekin? Eta zer gertatzen ari zaie gauez zahartzen ari diren gorputzei? Zer gertatzen zaie egunez? Adinaren faktorea interseksionalitatean sartu beharko litzateke, generoarekin, arrazarekin eta klasearekin batera. Izan ere, dantza-musikako eszenak bere gaztaroaren nostalgia handia du aspalditik, baina gazteak ez diren gorputzak diskriminatu egiten ditu. Bazterrean uzten ditu zahartzen direnak. Haren funtsezko parte izan direnak ere bai. Salbuespenak salbuespen, adibidez, Berlin; baina, nik dakidala, hura da toki bakarra, adina funtsezko faktoretzat hartzen ez duena klub baten barruan dantzatzeko. Zuk ere sentitzen al duzu, pixkanaka bazterrean uzten zaituztela gaueko kontestu jakin batzuek? Nor baztertu zuen *Dance & Disco* proiektuak bere esperientziatik? Nor hartu eta babestu zuen lehenengo aldiz museo baten barruan?

Douglas Crimpen *Disss-co* argitaratu zen 2008an. Urte hartan bertan, Paul (orduan Beatriz) Preciadok MACBAn antolatutako mintegi batean parte hartu zuen Crimpek, eta hantxe izan nintzen ni ere. Ez zitzaidan burutik sekula pasatuko, *October* aldizkariako kritikari ezagunenetako bat New Yorkeko 70eko hamarkadako gay disko kulturako kide aktibo bat izatea; eta are gutxiago, dantzarako pista aztertuz testu bat idaztea, dantzan ari diren gorputzen artean sortzen den intimitate erotikoaren ikuspegitik. Nire ustez, erresistentzia forma bat da intentsitate baxuko sexualitate hori, psikoanalisi lacandarrak eta idazle batzuek giza sexualitateaz egin duten interpretazio pornografikoaren aurreko erresistentzia. Dantza-pistako kitzika ezin da osagai biologiko huts batera mugatu. Materialtasunen egitura sentibera bat da; eta, hor, giza gorputza funtsezkoa da, baina argia eta soinua ere bai. Edo drogak, Crimpentzat funtsezko faktorea baitziren «disko esperientziarako».

Hark dioenez, inoiz ez zen gauza izan drogekin zeharo desinhibitzeko —*disco bunny* bihurtu zen garaian, arte kritikariaren langintza seriocki hartzeko ahalegina egiten zuelako beharbada—. *Dance & Disco* proiektuan, osagai klandestinoak izan ote ziren drogaren batzuk? Museoak inposatzen duen subjektibotasuna —Crimpentzat arte kritikarena bezala— oztopoa izan al zen, artearen soziabilitateko espazioetan batzuek besteez egiten dugun azterketaz arduratzen ez den bat-batekotasuna azal zedin? Jendeari ahaztu al zitzaion museo batean zegoela? Museoari ahaztu ote zitzaion museo bat zela?

Gorputz femeninoaren sexualizazioa ekartzen dit gogora Crimpek bere burua *disco bunny*tzat hartuz egindako erreferentzia hark. Nola bazterten den ontologiatik, begirada maskulinoak *bunny* bihurtzen duenean. Nola lotsa ontologiko moduko zerbait den emakumearen gorputz sexualizatua. Horrela esaten du Katherine Beharek *Object Oriented Feminismen* (hemendik aurrera, OOFeminism): Atlantian izandako *Object Oriented Ontology*ri buruzko (hemendik aurrera, OOOntology) hitzaldi batean, objektu bihurtutako emakume bat zen webeko irudia. Hitzaldi horretako hizlarien artean ez zegoen emakumerik, jakina. Zer gertatzen da gorputz femeninoaren sexualizazioa begirada maskulinoaren emaitza ez denean? Erabakitzen dugunean geure gorputzak geureak direla eta geure sexualitatea geuretzat dela.

Asko laburbilduz, OOOntologyk ondorioztatu zuen, objektuen arteko desberdintasunik gabeko ontologia laua lortzeko biderik onena dela gorputz bakoitza haren izaera objektualetik ulertzea. Eskulturaren eramaile gisa pertsona ikusteko gai izango ote dira? OOOntologyko teorialari ezagunenek —mendebaldeko gizon zuri heterosexualek— ez zuten kontuan hartu, gorputz batzuk aspalditik ari direla borrokan subjektuak izateko. Haien generoa, arraza edo klase soziala dela-eta, gizakiaren paradigmatik kanpo utziak izan dira historikoki. Eta adina?

Nik uste dut nabarmena dela zergatik nahiago dudan OOFeminism; baina baita ere nahiago dut apalagoa delako, ikuspegi kontraesankorrak onartzen dituelako, «okerrari» abegi egiten diolako. Are gehiago, nire ustez, OOFeminism hurbil egon liteke zuk anbiguetateari, hedonismoari —potentzia sortzaile gisa— eta desberdintasunari —edertasun gisa— ematen diezun baliotik. Dantzarako pista batean akitu arte dantzatzen duten gorputz oparoetan ere agertzen da hedonismoa. Nire kasuan, gauean androgino samarra da presentzia. Desberdintasuna edertasun gisa, hori neureganatzeko ahalegina egiten ari naiz oraindik. Beharbada zuri New Yorken gertatu zitzaizuna gertatzen zait niri Berlinen. Orain dela gutxi ikasi dut balioesten eta miresten potentzial sexuala bere onurarako —bere kontra herrestan eramaten utzi gabe— erabili nahi duen gorputz baten potentzial politikoa. Era berean, benetan balioesten eta miresten dut gizonezko eskultoreen ingurune batean eskultura egiteko zuk egin duzun ariketa, femeninoaren arloarekin lotutako «gauzen» objektualtasunez eta materialtasunez jabetzea eta birsignifikatzea. Lotu ote litezke buruaren arazoa eskulturan eta emakumearen arazoa artean? Arazoa al gara emakumeak? Ohartzen al dira gizonezko eskultoreak materia ere (haien) ideologiaz bustita dagoela?

Harritu egiten nau zein argi ohartzen garen, artegintzan gizon edo emakume bezalako fikzio identitarioek dakarten gatazka izugarriaz, eta zein gutxi, aldiz, «eskultore» edo «artista» nozioen naturalizazio ideologikoaz. Beti uste izan dut, zerbaiten esanahia gustukoa ez dugunean —hitz bat, adibidez— bi aukera ditugula gutxienez: baztertzea eta hitz berria bilatzea, edo hartaz jabetzea eta haren esanahia barrutik eraldatzea. Niretzat, zure lanak erlazio handia du bigarren estrategia horrekin. Eta neure buruari galdetzen diot, zer egin ote daitekeen dantzarako pista norberaren gela bilakatzeko. Etxeko esparrutik kanpo eta historikoki ukatu diguten espazio publiko —edo pribatu— bakoitzaren barruan existitu ahal dena. Oso ironikoa

da, queer teoriaren bidez sartu ondoren teoria feministan, azken urteetan modu aski esentzialistan pentsatzen hasi naizela. Esperientzia pertsonal eta aldi berean kolektibo batzuen ondorio bizi-bizia izango dela suposatzen dut. Nahi nuke fikzio identitarioak eta diskurtso jakin batzuk ez existitzea, baina gorputzen bizitzan ondorioak sortzen dituen efektu materialen eta sentikorren presentzia ezin dut ukatu. Sentimendu bilakatzen da pentsamendua, hegemonikoa ere bai.

Gatazkan diharduen identitatea ez da gaua bakarrik, neuk ere gatazkan dihardut gauarekin. Ez baitago gau bat eta bakarra, gau asko baizik. Gau bera hainbat gau desberdin izan daitekeelako, azken batean. Oso desberdinak diren esperientziak sartu ohi ditugu hitz beraren barruan. Gauak gorputz insomniadunen akidura du, bai eta lo-aldiaren lozorroa ere. Eta gauekotasun forma askoren parte izan gaitezke. Baina, hala ere, inoiz ez gara denak ezagutzeko gai izango. Izan ere, nik gaua ulertzeko dudan era bat, dantzako kulturaren bitartez jasotakoa, ez da soilik gauetz izaten. Gaurik izan al liteke egun argitan? Horixe izan al zen *Dance & Disco* proiektuaren ondorioetako bat? Klub baten gauekotasuna sartzeari museoaren egun argiko ikusgaitasunaren erregimenean? Esperientzia bizia eta afektuak artegintzaren parte dira, baina, nire ustez, museoak oraindik arrazoiarekin du lehentasunezko —eta begizko— lotura. Eta arrazoiak harreman zuzena eta historikoa du ilustrazioarekin. Ingeleseko bertsiokoak, *Enlightenment*, askoz hobeto islatzen du arrazoiak berez duen argi eta argitasun premia. Egunari kontrajarrita, arrazoiak bazter uzten omen duen guztiaren metafora gisa erabili izan da gaua. Baina klub bateko iluntasuna ere anbigua da. Argia da haren osagaietako bat. *Dance & Disco* proiektuko argia izan zen bezala. Beharbada, kolorearen kontrako aurreiritziak dituen arrazoi bat da arrazoiaren argia. Kromofobia ilustratu moduko zerbait. Edo iluntasuna, gaua bezala, testuinguruaren arabera izango da agian. Guztiz kontrakoa frogatzen du kapitalismo garaikidearen 24/7 denborak: eguna erabat infiltratu da gauean. Arteak gauarekin duen erlazioak

egin al dezake hori bera? Gaua egun bilakatu? Edo, aitzitik, kubo zuria eraldatu, eta gela ilun bihurtu al daiteke aldi batez? Beharbada argiari, irudiari eta errepresentazioari aurre egiteko azken gotorlekua izango da gela iluna. Museoaren etengabeko ikuskapenetik aparte egon al zen *Dance & Disco* proiektuko gela iluna? Algoritmoaren pultsio zelataritik salbu egoteko espaziorik ba ote dago?

Sakontasuna iluntasunarekiko sentikorra izan arren, azaleko izaera moduko bat egozten zaio gauari. Gauez gertatzen dena hain garrantzitsua ez balitz bezala. Hala ere, esanahiak azaletik edo itxuretatik eraikitzea askoz ere lan sakonagoa eta biziagoa da uste ohi dena baino. Zure lanak eta Joan Rivierek adierazitako feminitatearen maskara izateak hala frogatzen dute. Oraindik mozorro gisa erabili behar al dugu feminitatea, maskulinitasunaren ezaugarri jakin batzuk geureganatzeagatik jaso genitzakeen errepresalia sozialak saihesteko? Rivierek balentria intelektualak aipatzen zituen, baina, nire ustez, femeninoa da arrazoiak. Askok gustatzen zait feminitatea maskarada gisa hartzen duen nozioa. Pluralean. Mozorro dantza gisa. Kolektiboki partekatutako keinu estrategiko gisa. Joan Riviere irudikatzen dut —nahiz bizirik ez egon hura ikusteko— 70eko hamarkadan Alemanian zeuden lesbianen tabernetako batean sartzen. Emakumez betetako pista baten barruan lehenengo aldiz elkarrekin dantzan ari diren bi emakume ikusteak eragindako inpaktua. Esperientzia horren ondoren, fikzio heteronormatiboa uztera zenbat emakumezko ausartuko ote zen? Nire ustez, gauak gauzak erakusten dizkigu hitzaren zentzu bikoitzean: alde batetik, ikusi; eta bestetik, ikusten dugunetik ikasi. Sexuari, generoari eta sexualitateari dagokionez, kulturak tradizioz esleitu duena gainditzeko moduko identitateak sortzerakoan erabakigarria izan da gaua. Aldi berean, gu geu ez izateko aukera ematen digu ordu batzuez. Eta geu esaten dudanean, ez naiz ari geure buruaz dugun pertzepzioaz, baizik eta beste batzuek gutaz dituzten pertzepzioen eta iritzien eta gutaz espero dutenaren baturaz. Agian hau bezain kontu

xumea da: egunez ezin egin daitezkeen gauzak egin daitezke gauez. Baina gorputzen arteko kontaktuaren eta kutsaduraren emaitza ez da soilik dantza, kontzientzia politikoa ere bada.

Noiz edo behin iruditu izan zait, eguneko fabrikaren gaueko luzapena izan zitekeela kluba. Gai da gorputzak askatzeko, erabilera-balioa galtzen baitute; baina lotu ere egin ahal ditu, ekoizteko zereginaren ordeztu baduelako eginkizun kontsumista. Kapitala trebea izan da gorputzaren indar sortzailea onartzeko eta berrerabiltzeko garaian. Ba al dago soberakina den mugimendurik? Diru galerarik? Adostasuna abolitzeko gai denik? Ikuspegi gehiegitatik ulertzen saiatzen naizenez, lausoa eta anbigua eta gatazkatsua bihurtzen da gauaz dudak pertzepzioa. Baina, zuk esan duzunez, gaua ez da entitate trinko bat. Baditu bere gorabeherak, *ups and downs*. Nola esperimentatzen dugun eta, era berean, pentsamenduaren eta hizkuntzaren bidez gaua ulertzeko egiten ditugun ahaleginetan, beti gorabeherak. Posible ote da dantzatzen dugun bezala idaztea? Eta eskultura egitea? Dantzak askapen indar handiak dituela sinesten dudak neurri berean, kontziente naiz klub baten barruan nire gorputza egitura baten parte dela, eta indartu egiten duela kontra egin nahi dion sistema. Aldi berean, badakit klubetan arriskua dagoela emakumeen gorputza gehiago objektualizatzeko. Oinarri edo idulki motaren bat izango ote da gaua? Anbiguotasunak daukan meritu handienetako bat da, ez duela biderik ematen gogobeteko ondoriorik ateratzeko. Testu honek ere ez. Dena den, keinuak iruditzen zaizkidanez garrantzitsuenak kontakizun batean, izan bedi kapaza, dantza bezalaxe, baliabide apalekin limurtzeko, eta utz gaitzala gero etorriko den mugimendua desiratzen.\*

\* Testu honek era askotako eraginak izan ditu, hain zuzen, Ana Laura Aláezekin izan ditudan elkarrizketena, ezezagunekin eta hurkoekin urte luzez dantza pistetan izan d(it)udan esperientzi(ar) ena, testuan bertan agertzen diren egileena. Eskerrak eman nahi dizkiet Lia Coderchi eta Sabel Gavaldoni, haien eskutik ezagutu baititut Tara Rodgersen *Pink Noises* eta Douglas Crimpen *Disss-co (A Fragment)*, hurrenez hurren.

**NOTA**  
***BIOGRÁFICA***



Ana Laura Aláez estudió en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco, aunque lo más destacable de su periodo de formación lo constituye la asistencia a los dos talleres que el escultor Ángel Bados impartió en Arteleku (San Sebastián) a principios de los años noventa. Sus primeros trabajos indican un proceso de asimilación de las cuestiones planteadas por la generación anterior, la denominada Nueva Escultura Vasca, al tiempo que introduce elementos correctores vinculados a la perspectiva de género a partir de la utilización de materiales y estrategias procesuales al margen de los considerados tradicionalmente escultóricos.

En 1991, tras un viaje a Nueva York con motivo de la exposición junto a otros artistas en el espacio autogestionado para el arte y el activismo ABC No Rio, decidió fijar su residencia en dicha ciudad.

Aláez se dio a conocer al público nacional en la exposición *Superficie* (1992) en el Espacio 13 de la Fundación Joan Miró de Barcelona.

En 1997 presentó la instalación *She Astronauts* en la sala Montcada de Barcelona, un proyecto donde se cuestionaban los límites borrosos entre las representaciones del espacio «real», social, y el espacio del arte, así como la noción de autor al dar paso a la intervención de otros artistas. Este proyecto marcó el inicio de su andadura internacional.

En 2000, Aláez presentó *Dance & Disco*, en el Espacio 1 del MNCARS en Madrid. Un club dentro del museo que funcionó simultáneamente como instalación artística y como sala de baile con usuarios muy diferentes que se simultaneaban o alternaban, y que despertó grandes filias y fobias en el panorama artístico español. Incluido su trabajo dentro de la corriente «arte relacional», Nicolas Bourriaud le propone hacer un proyecto para el Palais de Tokyo de París, presentando *Beauty Cabinet Prototype* (2003).

Con el dúo de músicos Silvania, publicó, bajo el nombre de Girls on Film, un álbum musical con las recopilaciones de la música realizada ex profeso para varios de los

vídeos producidos hasta ese momento. En la actualidad colabora con el músico Ascii. En el año 2001 fue elegida para participar en el Pabellón Español de la 49.ª Bienal de Venecia, donde mostró tres instalaciones en las que se apuntaba la necesidad de recuperar su trabajo más escultórico con un diferente grado de subversión.

Este deseo se plasmaría definitivamente y de una manera más rotunda algunos años después, en 2008, con *Pabellón de Escultura*, presentado en el MUSAC (León).

Ese mismo año realizó una pieza permanente de dimensiones arquitectónicas titulada *Bridge of Light*, para el Towada Art Center (Japón).

El espíritu de negociación y reconciliación con los procesos no lineales y caóticos que un artista vive a lo largo de su vida dio lugar a la exposición *Impostura* (2014), en la galería Moisés Pérez de Albéniz (Madrid).

El año 2015 destaca su actividad docente en Kalostra (San Sebastián), un proyecto pedagógico experimental de varios meses de duración gestionado e impartido por y para artistas.

En 2018 realizó la exposición individual *Resistencia* en Bilbao, en la galería CarrerasMugica.

*Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* se presenta en dos sedes entre 2019 y 2020: CA2M de Móstoles (Madrid) y Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao.

Ana Laura Aláez ha desarrollado, además de su trabajo plástico, múltiples actividades tanto en el campo del diseño de espacios (como editora de imagen para revistas como *Vogue España*, *NEO 2*, *b Guided* y otras), como en el de la escritura. También ha desarrollado una extensa actividad docente de cursos y talleres.

En el año 2013 le fue concedido por el Gobierno Vasco el premio Gure Artea, como reconocimiento a su trayectoria artística.

# OHAR

# BIOGRAFIKOA

Ana Laura Aláez Euskal Herriko Unibertsitateko Arte Ederren Fakultatean ikasi zuen, baina haren prestakuntza garaiko saio funtsezkoa 90eko hamarkadaren hasieran izan zen: Ángel Bados eskultoreak Donostiako Artelekun eman zituen bi tailerretan parte hartzea. Aurreko belaunaldiak, Euskal Eskultura Berria izenekoak, aurkeztutako gaiak bere egiteko prozesua ageri da lehenengo lanetan. Aldi berean, genero ikuspegiari lotutako elementu zuzentzaileak txertatu zituen, prozesuko materialak eta estrategiak erabiliz, tradizioz eskultorikotzat jotakoak erabiltzeaz gainera.

1991. urtean, ABC No Rio arterako eta aktibismorako espazioan beste artista batzuekin batera egindako erakusketarako New Yorkera egin zuen bidaiaren ostean, hiri hartara bizitzera joatea erabaki zuen.

1992an Bartzelonako Joan Miro Fundazioaren Espai 13n egin zuen *Superficie* erakusketarekin ezaguna egin zen Aláez.

1997an *She Astronauts* instalazioa aurkeztu zuen Bartzelonako Montcada aretoan; proiektu horretan auzitan jartzen ziren espazio «errealaren», sozialaren eta artearen espazioaren irudikapenen arteko muga lausoak, bai eta egile ideia ere, beste artista batzuek esku hartzeko urratsa eginda. Proiektu horrek markatu zuen Aláezen nazioarteko ibilbidea.

2000. urtean, *Dance & Disco* aurkeztu zuen Madrilgo MNCARSeko Espacio 1en. Museoaren barruko kluba zen, aldi berean instalazio artistiko bezala eta dantza-areto moduan funtzionatu zuena, elkarren artean oso desberdinak ziren erabiltzaileekin; erabiltzaileak aldi berean edo txandaka zebiltzan. Filia eta fobia handiak eragin zituen Espainiako panorama artistikoan. Haren lana «arte erlazionalaren» joera barruan kokatuta, Nicolas Bourriaudek proiektu bat garatzea proposatu zion, Pariseko Palais de Tokyorako; *Beauty Cabinet Prototype* aurkeztu zuen orduan (2003).



Silvania musikari bikotearekin batera, *Girls on Film* izeneko musika-album bat argitaratu zuen. Bideo batzuentzat apropos egindako musikaz osatu zuen bilduma. Gaur egun, Ascii.disko musikariarekin aritzen da elkarlanean.

2001ean Veneziako 49. Bienaleko Espainiako Pabiloian parte hartzeko aukeratu zutenean, hiru instalazio aurkeztu zituen: bere lanik eskultorikoena subertsio maila desberdin batekin berreskuratzeko premia erakutsi zuen.

Desira hori urte batzuk geroago gauzatu zen behin betiko eta modu sendoan, 2008an, hain zuzen, Leongo MUSACen aurkeztutako *Pabellón de Escultura* lanarekin.

Urte hartan bertan osatu zuen arkitektura dimentsioko *Bridge of Light* pieza iraunkorra, Japoniako Towada Art Centererako.

Prozesu ez-lineal kaotikoekin artista batek bizitzan zehar izaten duen negoziatzeko eta adiskidetzeko espirituak eragin zuen *Impostura* (2014) erakusketa, Madrilgo Moises Perez de Albeniz galerian ikusgai egon zena.

2015ean Donostiako Kalostran irakasle lanetan aritu zen; artistek artistentzat kudeatuta eta gauzatuta, hilabete batzuetan iraun zuen proiektu pedagogiko esperimentalak izan zen.

2018an *Resistencia* bakarkako erakusketa egin zuen Bilbon, CarrerasMugica galerian.

*Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* [Kontzertuak oro, gauero, butsik oro] aurkeztu zuen bi egoitzatan, 2019. eta 2020. urteen artean: Madrilgo Mostolesko CA2Mn eta Bilboko Azkuna Zentroan.

Ana Laura Aláezek askotariko jarduerak garatu ditu bere lan plastikoaz gain, nola espazioak diseinatzen (irudi-editore *Vogue España*, *NEO 2*, *b Guided* eta beste aldizkari batzuentzat), hala idazten. Horrekin batera, irakasle-jarduera zabala garatu du, ikastaro eta tailerretan.

Gure Artea saria eman zion Eusko Jaurlaritzak 2013an, ibilbide artistikoaren aitortze gisa.



**ALL THE  
CONCERTS  
ALL THE  
NIGHTS  
ALL EMPTY**

PORTADORES, 1993

From its base in Móstoles the CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo of the Regional Government of Madrid, supports the contemporary art of our country and our region and opens a window onto the global scene with its international collection, exhibitions and activities.

The CA2M is now proud to present the exhibition *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* [All the Concerts, All the Nights, All Empty by Ana Laura Aláez]. Curated by Bea Espejo, the show is a survey that spans much of the artist's career, with pieces from the late 1990s—such as *Corona* (1995) and *Shaving* (1997)—as well as more recent works. Eschewing the conventional format of a retrospective, this exhibition takes the form of a fragmented dialogue between the different works and is divided into four thematic sections: objects and object extensions; arousal and emptiness; violence and vulnerability; and legend, women's sexuality and camouflage ideology.

Ana Laura Aláez's work is essentially about sculptural language and highlights the most hedonistic side of life, where the game of appearances and artifice intermingle with different interests that travel in the orbit of her oeuvre: the female body, sexuality, the political sphere and camouflage. In fact, part of the show's title is taken from one of her installations, *Todos los conciertos* [All the Concerts], which uses tee-shirts and aluminium structures to reference club culture and nightlife.

Among the sculptures, installations, photographic self-portraits and videos on display, visitors will find a piece which the artist produced specifically for the CA2M: *Dancefloor*, an installation that reinterprets an earlier work which some believe represents a milestone in contemporary art. That piece, which falls under the heading of what Nicolas Bourriaud defined as relational art in 1997, activated a museum space and turned it into a dance floor. Ana Laura Aláez, through this work, questions the spectator's aesthetic experience by displacing the context of its meaning.

This show thus reaffirms the commitment of Madrid's Regional Ministry of Culture and Tourism to promoting the creativity of contemporary artists who are now part of our common heritage, so that their work can be enjoyed by the residents of Madrid and those who come to visit our region.

I would like to congratulate the CA2M, as well as everyone from the centre and the Regional Ministry of Culture and Tourism who participated in this exhibition, on their dedication and the excellent results achieved.

**Marta Rivera de la Cruz**

*Regional Minister for Culture and Tourism of Madrid*

Contemporary culture, by means of art and creativity, must generate a body of knowledge capable of transforming realities and critically training society to do so.

At Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao, we believe that artists, with their impact on the resizing of the ordinary, are the ones who can catalyse this reflection as well as the emotions and experiences we encounter today. We might say that their critical complicity, more challenging than comfortable, completes our mission: to connect society with culture by using the characteristic languages of our time, always motivated by the conviction that society needs their innovative, daring proposals, just as it needs their respective visions, which modify our own so that we can see differently.

One such accomplice is Ana Laura Aláez, an international artist from Bilbao whose renowned multidisciplinary career spans three decades. Aláez defines herself as an “architect of emotions”, someone who turns her life into sculpture, even when using media seemingly not specific to art. Her work defends the idea that beauty is found not in standardisation but in difference. This simple statement sums up her way of seeing the world, of investigating the things that interest her and showing them to others.

For Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao, this exhibition represents an opportunity to showcase, for the first time, two decades of work by one of the most prominent artists on the contemporary creative scene: an artist born and raised in our city, trained in the Basque Country, and the author of a sculptural corpus in which the elegance of minimalism and the coarseness of heavy materials are transformed into something new.

As a centre for society and contemporary culture, our purpose is to forge collaborative networks with other venues and projects at home or abroad, establishing a dialogue that will enrich our content, create a sense of community, and activate new experiences in society.

For all these reasons, it is a pleasure for Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao to co-produce this exhibition and its corresponding publication with the Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M).

**Fernando Pérez**

*Azkuna Zentroa–Alhóndiga Bilbao Director*

## INDEX

<b>IT'S FINE IF NOTHING EXPLAINS ANYTHING</b> / Bea Espejo	234
<b>CHAPTER 1. ABJECT OBJECTS AND EXTENSIONS</b>	240
<b>IMPOSTURE</b> / Ana Laura Aláez	242
<b>THE EROGENOUS ZONE - A PROSTHESIS FOR ANA LAURA ALÁEZ</b> / Paul B. Preciado	246
<b>CHAPTER 2. AROUSAL AND EMPTINESS</b>	256
<b>LEAP AND THE NET WILL APPEAR</b> / Ana Laura Aláez	258
<b>STYLE AS RESISTANCE IN THE WORK OF ANA LAURA ALÁEZ</b> / María José Belbel	262
<b>CHAPTER 3. VIOLENCE AND VULNERABILITY</b>	276
<b>RESISTANCE</b> / Ana Laura Aláez	278
<b>OF THE MATERIAL IN ART. I WILL NEVER KNOW WHAT YOU ASK OF ME</b> / Ángel Bados	282
<b>CHAPTER 4. LEGEND, WOMEN'S SEXUALITY, CAMOUFLAGE IDEOLOGY</b>	292
<b>DON'T TALK TO STRANGERS</b> / Ana Laura Aláez	294
<b>UP AND DOWN</b> / Sonia Fernández Pan	300
<b>BIOGRAPHICAL NOTE</b>	310
<b>CREDITS</b>	318

# IT'S FINE IF NOTHING EXPLAINS ANYTHING

Bea Espejo

There's a kind of trajectory that makes no concessions to chronology. It's elusive by nature and has to do with leaping into the void. There are no dogmas there, no logical order or inflexible roles, no sense of perfection or absolute truth. Nothing is settled, and forward is not the only direction of movement. That journey is less about progress and more about process, the uneven path where experience becomes agile and free, unhampered by success or failure, where it's fine if nothing explains anything,<sup>1</sup> and every step is the heritage of time.

This is the path that Ana Laura Aláez travels. Since making art her abode, she works in its fissures as if they were places on hold, spaces that have no identifiable boundaries but are always there, more or less visibly, at once solid and evanescent. Her creative road is filled with gaps, switchbacks, diversions and silences. Two silences in particular, as she admitted to Maite Garbayo<sup>2</sup> in a recent interview: her family's silence on the disappearance of her maternal grandfather during the Spanish Civil War, and the silence that prevailed among the women of her social class in those early years—years that unfolded in the industrial landscape of 1980s Bilbao, which left an indelible mark on her artistic imagery. The formal and ideological rigour of Basque sculpture has always been a school, especially when, as the waves of the vitalism represented by the neo-expressionists began to batter their shores, the group of sculptors who defended Oteiza and formed what was dubbed the New Basque School began to proclaim, from a disconnection with the immediate, the need for a different notion of form to support the vast chaotic new world of postmodernism.

Arteleku eased that tension by consolidating a new generation of artists, among them Ana Laura Aláez. The centre's legendary workshops and seminars gave birth to an understanding of art in which theory and practice affect each other in the process, to the bright hope of creating a distinctive language. Artists like Ángel Bados and Txomin Badiola were there, offering another level of communication with life that celebrated rarity and turned insecurity, lack of means or the feeling of an uncertain future into circumstances as valid as the finest theories. Soon the pressing urge to track beauty—an innate survival instinct in Aláez—came to the fore. This is

<sup>1</sup> "It's fine if nothing explains anything" is one of the titles from Ana Laura Aláez's portfolio of texts. A kind of shiver I borrowed to round out this text.

<sup>2</sup> Conversación entre Ana Laura Aláez y Maite Garbayo. *Eremuak*, 8 (2018), p. 45-53

probably why she calls herself an aesthete, an attitude towards life that she's always striven to make compatible with her artistic practice, though others dismissed it as "imposture". She chose to make that the title of her last show at Galería Moisés Pérez de Albéniz in Madrid in 2014. The imposture of wanting to be different and not merely reflect the reality imposed by her class, gender and location. The imposture of transforming her experience into symbols, like when Bowie was Hunkey Dory, or Arnold Corns, or Ziggy Stardust, or Aladdin Sane, or Diamond Dog, or Thin White Duke, or Halloween Jack or Major Tom. From early on, that idea defined what art is to her.

From the moment she first landed in New York in 1991, her identity as an artist and her aesthetic were constantly reaffirmed. One day, in one of those shops that sell millinery supplies, she was puzzling over one of those classic sculpture problems when she came up with *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992), the first piece in her creative oeuvre as we know it and the beginning of everything else. I remember seeing it alongside the works of Alberto Peral at Fundació Miró's Espai 13, in a series curated by Frederic Montornés. It was her first solo show. The piece consisted of six hats suspended in mid-air, vertically aligned with six pairs of platform shoes on the floor, although it's much more than that. It's the absent presence of a woman's body and a female assertion in the male world of Basque sculpture. It's also a declaration of overcoming tradition, as well as a nod to one of the fundamental motifs of sculpture after Oteiza, the void as matter, which always accompanied her along with two of the main focuses of her work: the form of the female presence in art, and the questioning of all the elements that have defined sculpture as an art associated with masculine concepts such as strength, hardness, raw physicality or security. Demonstrating the value of those objects that clutter the domestic sphere and so often captured her imagination was a liberating experience. That led to the knitted sculptures, the trousers, bags, curtains and outfits made of soft materials and imbued with atavistic powers, demanding an open, ambiguous identity. Skin as an invisible suit. Her strategy was to accept femininity as a masquerade, challenging any unequivocal definition and advocating a plural, parenthetical identity. Queer multitudes and sexual multitude in a multitude of bodies.

Radical Basque punk culture and its new hedonistic and anarchic ideologies were mixed with a provocative aesthetic which Aláez embraced wholeheartedly. Taking her personal appearance to new extremes meant resisting the lure of social behaviour theories and, at the same time, speaking out against the purity surrounding the art world and in favour of the contamination of the world of the others. A battle against the dogmatic definition of art that she's still fighting today. Her installation *She Astronauts* (1997) in Barcelona's Sala Montcada got her thinking about space beyond human-scale volume and opened the door to the Palais de Tokyo in Paris. There she exhibited *Beauty Cabinet Prototype* (2003), another of her installations that resonated with the "relational aesthetics" theorised by Nicolas Bourriaud in the year 2000. That was also the year she brought *Dance & Disco* to the Museo Reina Sofía, turning the museum's Espacio Uno into a music and dance club, creating tension between the art crowd and clubbers, and taking the hedonistic attitude of "fuck art, let's dance" to a whole new level. Another bold move from the twenty-year-old Ana Laura Aláez, who routinely slipped away at night to search for other kinds of materials not exclusive to the art world. Over the years, the one that's proved to have the most staying power is the female presence in the night, the basis of *Dancefloor* (2019), one of the pieces created specifically for this exhibition.

Her contribution to the Spanish Pavilion at the 2001 Venice Biennale filled the moment with intensity and falls. The darkest turning point in her career was probably 2004, a moment she sang silently in *Butterflies* (2004). Vulnerability as material in a renewed exercise in self-representation. Her 2008 exhibition at the MUSAC in León signalled a return to the origin. The essence of *Pabellón de escultura* consisted in uniting seemingly independent volumes and configuring them as a whole. A metaphor for her entire body of work: each piece is very different, but they all spring from the same core. The leather jackets in *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008) turned back to the idea of clothing and the validation of those noble materials (formerly latex, now leather), returning to art as if it were something that might spring from any source.

Self-expression through vulnerability has been a constant in this artist's career. It's the only way she can unlock the door to the imaginary realms where art is a fascinating place that condenses the best and worst of our nature. This is precisely what *All the Concerts, All the Nights, All Empty* is about. It's an exhibition, but it's also a sculptural manifesto, even when it uses seemingly non-sculptural media. It's also the title of one of her best installations and an apt summary of her artistic practice. Looking back, it's actually the first great exhibition Madrid has seen in twenty years. A gong that shatters institutional silence. If we examine it closely, we find it's a consequence of the "resistance" she infused in her last show at Galería CarrerasMugica in Bilbao.

It's continuous negotiation with the mutable. A cluster of puddles that didn't dare to step into the light. Proof of the fact that exaltation has a dark side, and that every project is a footprint that changes time after time. An attempt to shatter gender stereotypes. A cry of protest against the patriarchal millstone. A celebration of the politics of the night. A paradoxical body: the more naked it becomes, the more it facilitates concealment. But above all, *All the Concerts, All the Nights, All Empty* is a contextual exercise which attempts to rescue ideas that had fallen by the wayside and reinterpret them in relation to recent works. It includes some of Aláez's most famous creations, but also some that have never left the studio. A porous dialogue based on repetition that explores the unfinished aspect of structures and the power of resonances.

Ana Laura Aláez's work has always wandered between truths and fictions, the body and its representations, objects and how we behave towards them. Her allegorical oeuvre tends to confiscate rather than invent images, bearing witness to a historical moment when art broke away from linear narratives, the idea of progress, and set out to explore those side trails that cut across the history of art. That moment, the 1990s, also marked the destruction of the myth of creating from scratch, the critique of the concept of representation, and the use of the most borderline languages. This is what we see explicitly.

Implicitly, her work speaks of the interplay of distances: between tongue and language, between head and feet, between torso and tradition, between the natural and the artificial, between the polished and the dull, between light and shadow, between past and future. Between the lines, it alludes to experience as an experiment and to the danger that certain women artists have exposed themselves to by falling victim to the enthusiasm of an era. It talks about staying focused on the goal to the end in order to conquer a territory of one's own. About standing firm in the footprints, beyond the beauty of forms. About all the things that appear when everything fades away.

CHAPTER 1

**ABJECT  
OBJECTS  
AND  
*EXTENSIONS***





# IMPOSTURE

Ana Laura Aláez

Exploring forms of self-representation is a vital attitude that has always defined my artistic practice. You might say that my first tool for constructing an identity was clothing. I believe in the power of aesthetics. And I can't ever change that. It's a kind of magical, and therefore sacred, ceremony. The act of undressing is part of the same identity ritual: being naked before others is simply one form of attire.

The practice of this activity has led my own social context to see me as an imposter. And I was, but knowingly, because I refused to reflect what had been rigidly imposed on me by reason of my class, gender and location. What others saw as imposture, a manufactured, phony, "fake identity", became a form of rebellion in my case.

Taking my personal appearance to a new extreme meant, above all, not giving in to a coercive language. I think that, in those days when I was just starting out, urban tribes had emerged in response to the pure need to find a voice. It was something directly related to the imposition of "reality" and the eviction of fantasy, forced upon certain people merely because they were working-class. It wasn't a look you bought off the rack. It was simply an outward expression of the determination to cast off "workers' clothes", with all their connotations of "austerity and sacrifice", and put on others you had invented.

The preoccupation with personal attire, more than an end in itself or a quest for simple recognition, was interesting because it yielded to a desire for expression through something very common. It was all about not waiting for others to accept you, and instead taking the initiative yourself: confronting the image in the mirror, fighting your own battle in advance, and being your own judge and jury. You certainly couldn't afford to wait for a hypothetically more amenable situation to present

itself. In the art world, that would have meant subjecting yourself to the dazzling brilliance of what everyone else had decided was art. The pseudo alien thing that devours you before you even see it. Difficult to experience because of the excessive reverence built up around an idealised and therefore unattainable image. It was possible to establish a personal universe, drawing on whatever was readily available, though at the time I wasn't aware of the potential ramifications.

They called me a fraud because apparently the sublime always belongs to a different side, the side of "the others". Meanwhile, the people in my social circle, my own "class", interpreted that stance as a flat rejection of the neighbourhood, the community and the country. A prearranged life, following an orderly linear progression, was predicated on two things: stifling any desire for an unknown world, and settling down permanently in one place and associating with a specific number of people, thoughts and things.

The industrial landscape is permanently branded on my mind's eye: a Blade Runner-style nocturnal setting where chimney tongues belch glowing smoke, threatening paralysis and disappointment. That's where the need to run away was born.

Creative work was not deemed a respectable career choice for girls like me; people considered it a kind of suicide. From the first they presaged disaster, the inevitable dashing of all hopes. It was tantamount to knowingly turning myself into a mistake ... the mistake of representing an unsuccessful woman.

I faced four different negotiations. Firstly, sustenance: going to art school, which was a denial in itself, as it meant I couldn't help out at home financially. Secondly, biological destiny: not giving in to it, refusing to be, as a rule, a mere half that makes "man" whole or, worse yet, belongs to him. Thirdly, rootedness or permanence: a flat rejection of the home as a sacred and incontrovertible institution. Fourthly, and certainly most importantly, morphology and longevity: if your form changes, so does your evolutionary path, and that necessarily alters certain aspects of your perception of mortality.



*TRAYECTORIA (LIKE GOLD AND FACETED 1, 2, 3 Y 4), 2014*  
pp. 34, 35, 38

*SUPERHÉROE ROMANO 1 Y 2, 1996*  
pp. 36-37

*DONNA 1 Y 2, 1996*  
pp. 40-41

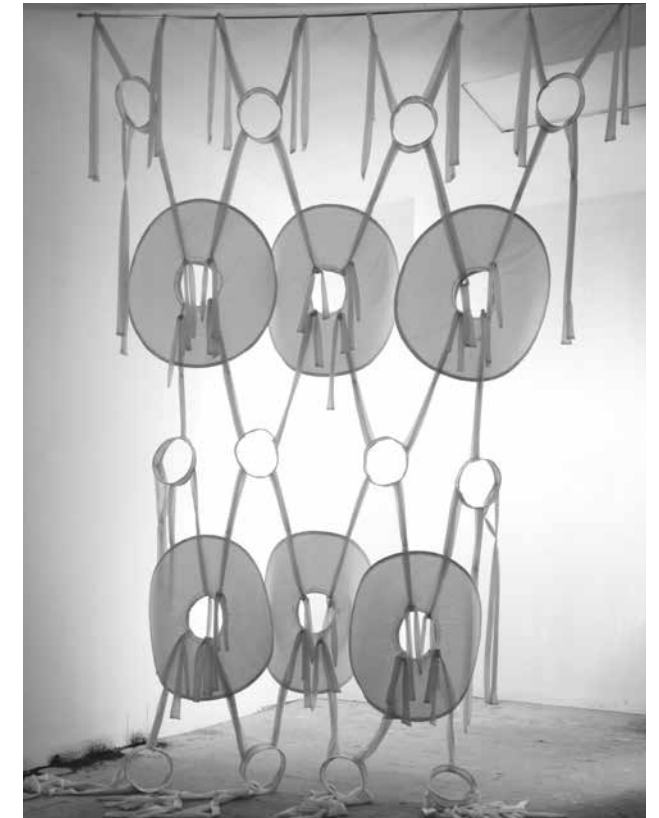
Sculpture and subject on the same plane, the person as a sculpture bearer. The inclusion of people from the artist's inner circle as living models, the continuation of a tradition of classical culture based on the body through contemporary materials and themes. As Laura Mulvey points out, "Scale, space, stories are all anthropomorphic. Here, curiosity and the wish to look intermingle with a fascination with likeness and recognition: the human face, the human body, the relationship between the human form and its surroundings, the visible presence of the person in the world."

*PANTALÓN PRESERVATIVO, 1992-2019*  
p. 44

*CULITO, 1996-2008*  
p. 45

*CORONA, 1995*  
p. 47

The 1990s: the AIDS epidemic is unavoidable in referential and allusive forms. The image of a crown that spawns like a viral proliferation; sexual taboos and stigmatised orifices; widespread, grindingly insistent self-preservation in the media and in consciences.



*CORTINA, 1994-2015*  
p. 49

*EL CONFLICTO ES OTRO, 2018*  
p. 50

Achronology, simultaneity, the eternal return of the artist's obsession with her themes and her purposes. A double piece consisting of the simultaneous presentation of two versions made 24 years apart.

**THE  
EROGENOUS  
ZONE                    A  
*PROSTHESIS*  
*FOR ANA*  
*LAURA ALÁEZ***

Paul B. Preciado

In his book *Prosthesis*, Jacques Derrida's disciple David Wills defended the idea that our understanding of the modern body grew out of its relationship with prostheses.<sup>1</sup> In the history of medicine, French army surgeon and barber Ambroise Paré is credited with the invention of the modern prosthesis. The first bodies to receive prosthetic supplements were those of soldiers wounded on the battlefield. The prosthesis was a side effect of war, arising from the disproportionate relationship between the vulnerability of the organic body and the destructive force of iron and later gunpowder. Paré invented surgical amputation procedures and the prostheses designed to replace those amputated limbs at the same time. The modern body is a supplemented body, understood as a sum of organs that can be taken apart and replaced, politically produced (and destroyed) by its relationship with language, social ritual and technology.

The preceding should not be read solely as a review of the history of reparative medicine, but firstly and most importantly as an introduction to the political history of sculpture and, to the same extent, as a prologue, a prosthesis to the work of Ana Laura Aláez.

If saying "father" were not the same as putting the thesis before the prosthesis, we might say, in reference to Ana Laura Aláez's work, that something fatherly and falsely inaugural hides behind the figure of Ambroise Paré. As the political father of techno-organic sculpture, Paré invented the set of practices that would later define Aláez's art: bodily cut-and-paste, metallo-carnal collage, the hybridisation of living and dead, the assemblage of soldier and weapon, of penetrated and penetrator. Forcing the techniques of care and violence into a post-war pact, Paré replaced amputated limbs with heavy elements made of iron, similar to the objects used to wound or amputate. The weapon turned into the body. As if engaged in a political duel, the body injected itself with the weapon that wounded it (destroying, desiring, loving, welcoming it) until the disfigured weapon became an organ.

---

<sup>1</sup>Wills, David. *Prosthesis*. Stanford University, 1995

After Paré, the French locksmith Lorrain made a quantum leap when he decided to use animal leather, paper and glue instead of iron to create a prosthesis. While Paré's prosthesis was the result of combining organism and weapon, Lorrain's creation announced the fusion of body and furniture, skin and apparel. It was not until the second half of the 20th century that prostheses were electrified and hooked up to an external computer or artificial intelligence. Today, some of these prostheses have expanded exponentially and constitute what we call our world.

This affinity with prosthetics is how Ana Laura Aláez's early work foreshadowed the future relationship that the subject would establish with electronic and cybernetic prosthesis, with screens and networks. Aláez was a Facebook artist before Facebook existed. She posted her images as if they were made for Instagram before Instagram was invented. She created the image of the sexual Tinder-marketable body before there was Tinder. She cloned herself before cloning biotechnology became available. She turned herself into a replicant before the first replicant was manufactured. Her prescience applied not only to forms of presence but also to forms of absence. In an antithetical exaggeration of all the foregoing, Ana Laura Aláez disappeared before she had disappeared, multiplied herself as the ghost and prosthesis of her own work.

For David Wills, the prosthesis simultaneously institutes and questions the modern notion of the subject and the anatomical-political ideal of the organic living body. As a supplement intended to make up for the lack of a limb and reduced to a "copy", the prosthesis belongs, in ontopolitical terms, to the subaltern modes of existence, which are forced to remain on the invisible plane. The prosthesis is the body's "other". However, despite being relegated to the status of a mere dead copy of a living limb, the prosthesis has proved to be more powerful and insidious than traditional metaphysics would have wished. The prosthesis alters the limits of the body, redefining its capacity for action and reattaching it to other bodies and to external space. In extending the body, the prosthesis also constructs it. From its apparent inorganicity and obligatory subalternity, the prosthesis functions performatively, producing the subject it claims to supplement.

The supplemented body acquires its social function with and through the prosthesis: the prosthetic hand turns the wounded soldier into a productive post-war worker and conceals the irreparable damage of war. The prosthesis camouflages or betrays: either it produces a socially integrated, submissive, productive, normalised body, or it introduces a deviation from the organic order, until the body itself becomes irreconcilable, “dehumanising” it. In this respect, the prosthesis simultaneously constructs and unravels the identity of the body that bears it.

It was Lou Andreas-Salomé who, attempting to mitigate the phobic attitude that Freud had developed towards his prosthesis—in the final years of his life, Freud wore a prosthetic jaw which he called “the monster”<sup>2</sup>—suggested that he should think of the prosthesis, not as an accessory, but as the quintessential example of the body’s external, quasi-objective position in relation to the conscious mind. If prostheses frighten us, it is precisely because they intensify the relationship of externality and dispossession that the conscious establishes with the body. But who is the prosthesis of whom? Is the body the prosthesis of the conscious? Or is the conscious the prosthesis of the body?

This liminal concept of the prosthesis, with its anarchic and de-hierarchising mode of operation in relation to the epistemology of traditional metaphysics and its binary opposites (subject/object, organism/machine, male/female, heterosexual/homosexual, living/dead, painting/sculpture), may be the most suitable for describing Ana Laura Aláez’s entire body of work. Situated in this zone of ontological instability between the object and the subject, the artist’s prostheses proliferate in both directions: they grow from her body to become artwork, or they emerge from inanimate matter to become body.

Ana Laura Aláez’s studio is a prosthetics workshop, an introjective, epidermal carnival where the artist dresses up as herself. Consequently, critics have frequently succumbed to the temptation of seeing her work as an assortment of narcissistic figurations. But here it is important to point out the difference between the notion

<sup>2</sup>Lin, Lana. *Freud’s Jaw and Other Lost Objects*. Fordham University Press, 2017

of “the artist’s body” as an individual anatomy (which would be anecdotal) and the body as a socially and politically constructed prosthesis. This political dimension, rather than the reference to the self, is what explains why questioning the power relations between structure and ornament, form and facing, surface and skin, flesh and volume, is so central to Aláez’s works.

Her art invites us to reread the history of sculpture as a history of the manufacture of fictional prostheses: an invention of social supplements in relation to which every political body constructs and legitimises itself until becoming a socially accepted body. Aláez discovered that the prosthesis (the object) has been erased by the artistic and sculptural tradition of modernity. Her defiance of sculptural convention is therefore the product of a dual strategy of assertion. On the one hand, the artist exaggeratedly exalts the prosthesis as a social sculpture (normative or dissident) that constitutes us as political subjects. In a simultaneous critique of the dominant languages of modern artistic practice and of the museum institution with its disciplinary divisions and heteropatriarchal hierarchies, we might say that the artist has brought sculpture out of the formalist-conceptual closet and revealed its prosthetic side. On the other hand, she brings the lesser (and, in this sense, prosthetic) arts of fashion, design, make-up, crochet, sewing, etc.—all practices denigrated for their association with domestic work and femininity—into the sphere of sculpture (understood as a masculine, structural art).

The prosthetic lineage of Ana Laura Aláez’s works can be traced back to the bicycle inner tubes and penetrating tongues of Carol Rama, Louise Bourgeois’s surrealist mutations of the organic, the sculptures that Alina Szapocznikow modelled on her own body, and the neo-Baroque forms that emerge from walls like mutations on the skin of architecture in Lynda Benglis’s creations.

Ana Laura Aláez is interested in bodies that have historically been treated as prostheses, bodies conceived as expendable ornaments, as supplements of what the dominant subject arrogantly believes it can do without, not knowing that it is constituted by that relationship with the supplemented. The processes of politically

constructing those bodies traditionally considered prostheses of the father—the “female” body, the “homosexual”, the body of the “easy girl”, the private body of reason, the body reduced to flesh, to exteriority, to orifice, to skin—rise up and dance in her work. The enslaved prosthesis becomes the master of the sovereign subject. By coupling, welding or suturing, Ana Laura Aláez’s sculpture brings about the sovereign subjection of the prosthesis and the prosthetic submission of the subject.

In *Three Essays on the Theory of Sexuality*, Freud, speaking as if he were a sculptor, used the term *Anlehnung* (literally “prop” or “support”, though usually translated as anaclisis or attachment), which is associated with both carpentry (using struts to support a piece of furniture or a frame, for example) and climbing (anchoring or “attaching” oneself to the mountain to avoid falling), to talk about the connection that exists between the instinct (*Instinkt*) of self-preservation and the libidinal drive (*Trieb*).<sup>3</sup> In Freud’s view, libido finds its objects “attached” to the satisfaction of basic needs. Desire digs its claws into physical necessity, and drive is anchored in an organic reality but surpasses it. Following Freud, Didier Anzieu stated that “anaclisis” is the model of the dialectical relationship between body and psyche, and that the skin (its sensoriality, both real and phantasmatic) is the psychical, somatic and political locus where this anaclitic attachment takes place.<sup>4</sup> Freud spoke of the relationship that a baby’s mouth establishes with its mother’s breast, a feeding bottle or a dummy as an “attachment”, in which the organic function of suction is superseded by the ritual pleasure of sucking. Freud referred to the organ to which instinct and drive attach themselves as the “erogenous zone”. While the suction organ may be thought of as natural, the erogenous zone is a product of the complex relationship with the other, with language, play, reward or punishment, and fantasy.

This relationship between fiction and organicity, between drive and need, is essential to understanding the critique of the normalisation of the body as a normalised political prosthesis expressed in Aláez’s oeuvre. Her sculpture functions as an anaclitic device that aims to emancipate drive and free it from normative crystallisa-

<sup>3</sup>Freud, Sigmund. *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Basic Books, 2000.

<sup>4</sup>Anzieu, Didier. *The Skin-Ego*. Karnac Books, 2016

tions by creating a collectively fantasised, fictional erogenous zone. Therefore, the sculptural and visual work of Ana Laura Aláez rests on the intense sensoriality of fantasised touch: when we look, we have the impression that we are touching the body, as if it were an externalised cutaneous surface.

The attachment of Aláez’s prostheses generally relies on two modes of association, metaphor and metonymy. In the metaphorical series, the sculptural object is an extension or externalisation of the artist’s body, understood here not as an individual or private body but as the forever socially and politically constructed body. The semantic field of the singular object (the specific organ) is superimposed on the semantic field of the fantasised or collectivised object (the political organ), without erasing it completely, to invent an external public body in which contradictory meanings multiply instead of cancelling each other out. This shift from private to public, this layering of meanings, is often achieved by means of visual or sensory analogy.

Thus, for instance, in *Culito* (1996–2008) we can identify a dual anatomical-political affiliation: on the one hand, we have the presence of the modern sculptural tradition of experimenting with volume, void and form; on the other, Aláez seems to explore the tradition of Ambroise Paré’s military, metallic prosthetic reconstruction. The tension between body and weapon, between living organism and bomb, is present not only in *Culito* but also in *Corona* (1995) and *Sade era una mujer* (1993). An irreverent cross between Oteiza and Louise Bourgeois, *Culito* invents an external, collectively shared anal organ. Far from resolving that sculptural tension by negating one of the metaphorical termini, *Culito* asserts and magnifies it. The sculpture offers a feminist critique of the heteronormative objectification of the female body as a penetrable cavity and simultaneously eroticises that volume, that form, that void, as a collectively desirable social prosthesis.

In the metonymical line, on the other hand, the prosthesis-object replaces the body it supplements or represents. This metonymical procedure is what gives socially invisible bodies a paradoxical form of visibility. The works *Mujeres sobre*

*zapatos de plataforma* (1992) and *Tigras y felinas* (1995) are oddly reminiscent of the “presence” which the invisible man often acquires in wax museums, becoming present only through his garments: a hat or a pair of shoes. Women, invisible as political subjects, only appear through their prostheses.

This same metonymical procedure also intervened in the creation of the works such as *Pantalón preservativo* (1992–2014), *Bolso* (1993) and *Lengua* (1995). In *Pantalón preservativo*, the artist explored the nature of the condom as a politically regulated second skin. In 1992, before the advent of triple combination therapy and prophylactic PrEP drugs, the condom, a rubber skin that covers the penis and collects sperm, was at the centre of AIDS prevention debates. In an ironic commentary on the political panic of the late 20th century and its forms of social exclusion and repression, the artist extended this hygienic inorganic skin to cover both legs. Turning a condom into trousers created a multi-directional chain of associations, from the history of the patriarchy to the history of fashion and even the history of sculpture itself. The question “Who wears the trousers/pants?” is turned back on itself and traces the outlines of a body seen as a vehicle of contamination and a total erogenous zone at the same time. In *Bolso*, a ready-made constructed by attaching a plastic handle to a pair of men’s underpants (belonging to the artist’s father), Aláez shrank the patriarchy and turned it into a *pret-à-porter* garment. Conversely, in *Lengua* (1995) the artist created an exponentially enlarged organ, whose prominent, erect presence mocked and undermined the central importance that other organs have assumed in the libidinal patriarchal economy.

In *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* (2008), prostheses seem to grow like dissident organs from a group of mutating leather jackets. Somewhere between the jacket Carol Rama made for her friend, gay activist Corrado Levi, and Lynda Benglis’s material sculptures, *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* challenges both the mimetic tradition of sculpting from life and the industrial production of clothing. Ana Laura Aláez’s work with fashion could be interpreted as the act of making a series of inorganic social skins. Expanding on Wilhelm Reich’s hypotheses, Otto von Busch redefined dress as the inscription of biosocial

energy on the body, the creation of a portable, moving interface that acts as a cultural skin. According to Von Busch, when fashion, as a prosthesis of the subject, “works at its best, we feel it in our bodies”.<sup>5</sup> Here, to feel means to perceive its living dimension. We feel “a surge of aliveness sweeping like a wave of pleasure through the body”, as Von Busch says. However, when it does not work, we feel anxiety and humiliation. We feel the horror of not measuring up to the norm, or the delight of surpassing the norm, of producing freedom just as the sustained friction of two objects produces energy. The function of fashion has little or nothing to do with its supposedly protective purpose; instead, Von Busch states, it has to do with the production of desire or, inversely, its social containment within established political conventions. Saying that a garment pleases us is as important as saying that it displeases us. Both expressions convey the impact it has on the normative epistemology that governs the gaze. In this regard, I do not agree with the usual interpretation of Ana Laura Aláez’s work with or on fashion as the manipulation of a visual pop code. Both conventional discourses of art criticism, the formalist and the conceptual, should be avoided. Aláez works with fashion as a locus of “attachment” of the political subject, as a biosocial interface capable of producing desire and rejection, freedom and submission. And her entire body of work points to desire itself as a collective political imaginary.

---

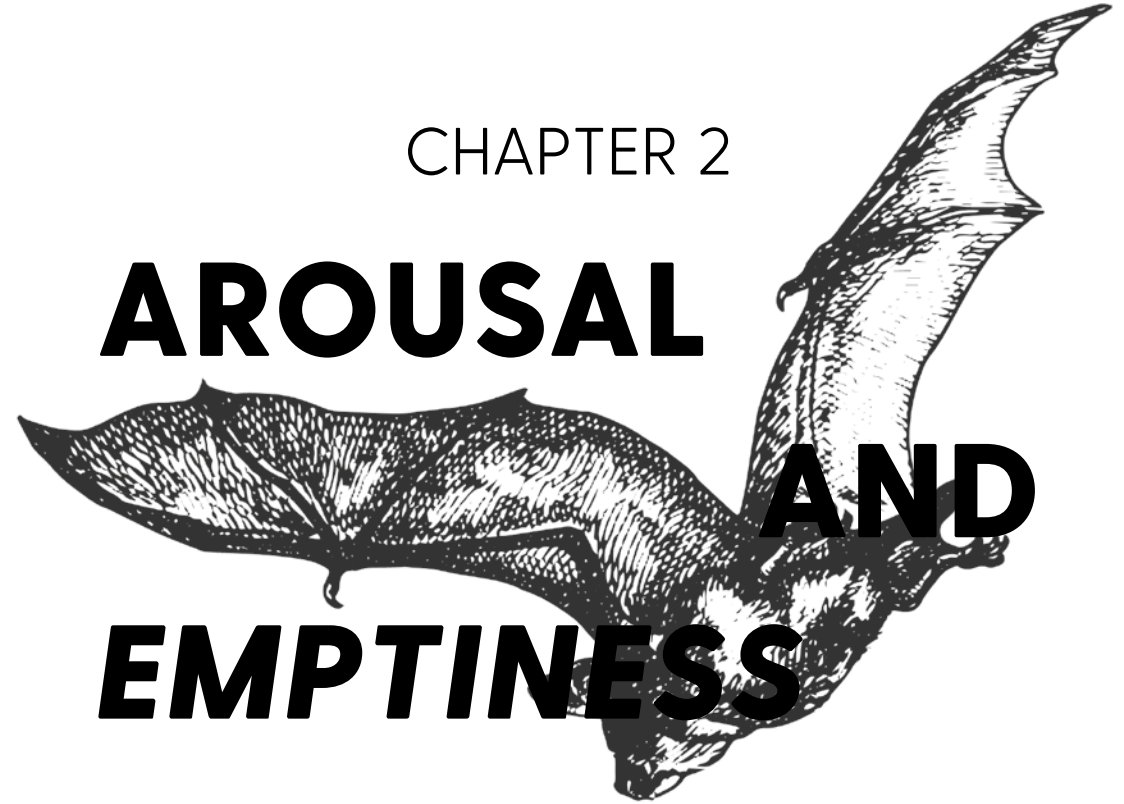
<sup>5</sup> Busch, Otto von. *Vital Vogue. A Biosocial Perspective on Fashion*, Aronson Gallery, The New School, 2018.

CHAPTER 2

**AROUSAL**

**AND**

***EMPTINESS***





# LEAP AND THE NET WILL APPEAR

Ana Laura Aláez

With my very first installation, *She Astronauts* in 1997, I got a feeling that's stayed with me ever since. It's the feeling that the exhibition you're working on is going to be your last. I'm not talking about the fear that you won't have another opportunity to show your work, but about the fear that you'll never experience internal negotiations again. The process is so intense, almost bordering on self-aggression, that it always seems like you couldn't possibly survive another battle. The higher you rise in appearance, the more levels of humbleness appear unbidden, and it doesn't take much to topple you, to let yourself fall. You know that any inner desire which upsets the delicate balance between reason and emotion will lead to disaster. That's why you feel the need to leap. Being able to leap is a tremendous privilege. The dimensions of time and space don't exist when you need to rethink your trajectory. As the Buddhist sutra says, "Form is emptiness and emptiness is form." Ideas are undermined so they can be shaped to fit a non-linear narrative. And that becomes a new adventure, another precipice without a net.

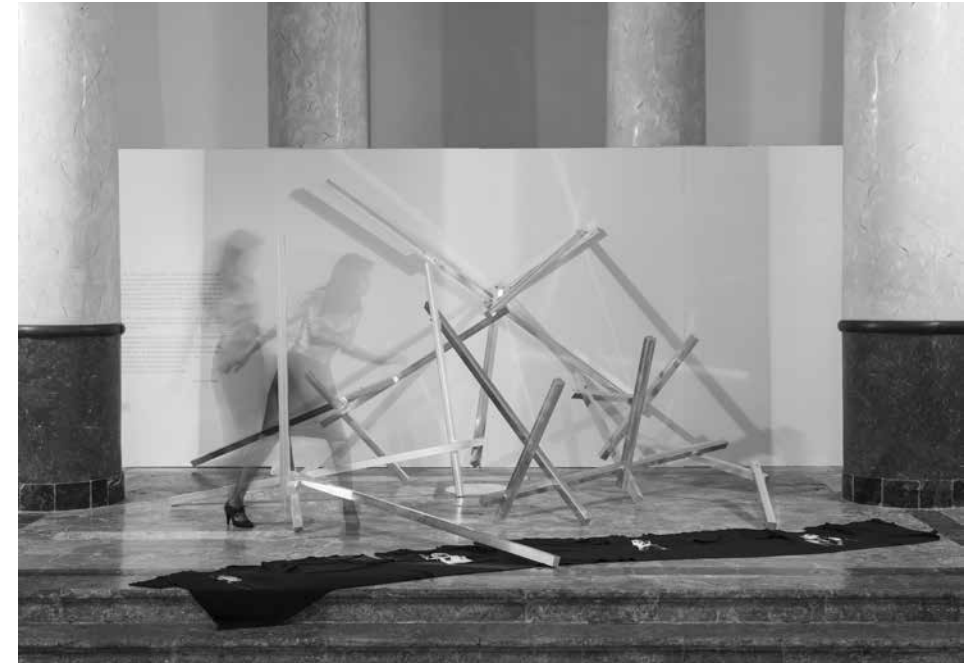
A flight that began a long time ago echoes faintly like white noise in the background. When you sense that you're in danger, there's no methodology you can cling to that offers the assurance of a protective universe. Working, integrating and accepting the dark side is an inevitable constant. Strength doesn't lie in analysis. That would deplete the energy you need to escape from an involuntary captivity. You simply listen to your intuition, tapping into the ancient awareness of a *sapiens* huntress who has to survive and conquer new territory. The only resource is action. Flight is always a latent possibility ... Rising up and never turning back.

There are two famous stories that involve women and looking back. One is the tale of Lot's wife: before the cities of Sodom and Gomorrah were destroyed, two angels told Lot and his wife to flee, but warned them that under no circumstances should they look back as they ran. But Lot's wife ignored the admonition and was turned into a pillar of salt. The second is the myth of Eurydice. In this story, Orpheus descended to the underworld to find Eurydice, who had died from a snakebite. Hades and Persephone, rulers of the underworld, allowed Orpheus to take Eurydice back to the land of the living on one condition: that he not look back until they had left Hades behind. Upon reaching the surface, Orpheus could wait no longer and turned to gaze upon the face of his beloved. But she had not yet fully emerged, and so the nymph vanished forever.

A considerable portion of the works in *All the Concerts*, *All the Nights*, *All Empty* are earlier productions; the show reveals many battles not yet fully won. It is a kind of prologue with chapters that will lead in new directions. Each volume is a trace of those processes that once again initiate the cycle of endless transformation, revealing untapped or only partly realised potentialities. The goal was not to categorise by selecting the most iconic pieces, but to have each work bond with the rest so that those fragmented forms can assemble themselves into a whole. Rather than an exercise in ratifying each decision made, this is a new instrument. Concepts and forms are once again open to interpretation, even to the point of pulling away from what initially facilitated their conception: a fragile love song becomes a resonance, the inconspicuous becomes more visible, what was a

protuberance becomes epidermis, concave and convex are united on the same plane, a platform on the floor rises vertically ... And all this is accomplished through sculpture, even when seemingly non-sculptural media are used. Like this story I wrote a while ago:

I am a girl. I'm at my grandmother's house. Everyone calls her "María the healer". I'm not quite sure what that means to everyone else. I only know that I long to be with her. Her presence fascinates me. She dresses in black, and yet she radiates an invisible stream of light. Her speech is not like that of the others in her rural community. She tells me magical stories. We cross a landscape, following the tracks of foxes, wolves, fawns, bears and wild boars. She translates the rocking motion of an eagle when it soars over our heads. She heats pork lard in a pot. She spreads that scalding ointment on the knee of a boy who complains of his fracture with harrowing shrieks. I know that I must watch quietly from a prudent distance, so as not to bother her. Her fingers almost dig into the flesh. I discover that we are not a hard shell, that skin is porous and ductile. Sometimes she fixes me with that penetrating stare only she can give. Her hands are small but nimble and strong. They are shaped exactly like the tree root beside the door. The boy's skin grows redder by the minute, it looks like it's about to dissolve. There's tension in the air, but I have no doubt that she knows what she's doing. It's as if suddenly everything that constitutes the world is concentrated there, in the kitchen. From that precise moment, it will never again be just the place where we eat. Nothing is what it seems. After a while—which seems short to me—the boy leaves the house, smiling in silence.



*TODOS LOS CONCIERTOS, TODAS LAS NOCHES, TODO VACÍO, 2009*  
pp. 84-91

*DANCE & DISCO (VIDEO DOCUMENTING THE INSTALLATION'S USE), 2000-2019*  
pp. 92-95

*SHAVING, 1997*  
p. 98

An image that suggests what precedes an event, the solitary preliminaries of preparing a photo shoot, a more physical workshop task, or simply getting ready for a night out. An assertion of sculptural processes in places where they have not been latent, and the need to find and use materials not exclusive to the art world. The bathroom, the bed, the beauty cabinet, the club as modern versions of the artist's studio. Before and after, hopes and expectations versus realisations and disappointments. The installation also as after-event: dirty puddles or existential footprints as an unwanted yet inevitable supplement. The record of an idea put into action: the electronic music club created by the artist inside the museum itself, the Reina Sofía, revealing a boldly unconventional use of this place that contrasts with the submissive automatism of the spectator in the institutional complexes of art.

**STYLE**  
**AS**  
**RESISTANCE**  
***IN THE***  
**WORK** **OF**  
***ANA LAURA***

***ALÁEZ***

María José Belbel

What we can best learn from such [reparative] practices are, perhaps, the many ways selves and communities succeed in extracting sustenance from the objects of a culture—even of a culture whose avowed desire has often been not to sustain them.

Eve Kosofsky Sedgwick<sup>1</sup>

How do we read the agency of the subject when its demand for cultural and psychic and political survival makes itself known as style?

Judith Butler<sup>2</sup>

It should be understood that by “women” I mean the signs and symbols, some obvious and some subtle, of the socially defined category in American culture. [...] it is obvious that female impersonators look like American “women” [...]. What is not so obvious is the relationship *within* American culture between biology, concepts of biology (“nature”), and sex-role symbols. It seems self-evident that persons classified as “men” would have to create artificially the image of a “woman”, but of course “women” create the image “artificially” too.

This applies especially to the low-status queens, who represent a role model of extraordinary coherence and power.

Esther Newton<sup>3</sup>

All my life I've liked the wrong music. I never liked Elvis and rock 'n' roll; I always preferred Rosemary Clooney. And since I became a socialist, I've often felt virtually terrorized by the prestige of rock and folk on the Left. How could I admit to two Petula Clark LPs in the face of miners' songs from the North East and the Rolling Stones? I recovered my nerve partially when I came to see show-biz music as a key part of gay culture, which, whatever its limitations, was a culture to defend. [...] It's not just that people whose politics I broadly share don't *like* disco; they manage to imply that it is politically beyond the pale to like it. It's against this attitude that I want to defend disco (which otherwise, of course, hardly needs any defense).

Richard Dyer<sup>4</sup>

*Mother Camp* is most profoundly effective in three areas. It prefigures notions of gender as “performed”; provides an analysis of the political economies of homosexuality in the 1960s; and links types of performance to economic stratification, political orientation, and hierarchies of social status.

Gayle Rubin<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup>Kosofsky Sedgwick, Eve. «Paranoid Reading and Reparative Reading, or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You». *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Duke University Press, 2003

<sup>2</sup>Gilroy, Paul, et al. «Agencies of Style for a Liminal Subject». *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, 2000

<sup>3</sup>Newton, Esther. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. University of Chicago Press, 1972

---

<sup>4</sup>Dyer, Richard. «In Defence of Disco». *Out in culture. Gay, lesbian, and queer essays on popular culture*, Duke University Press, 1995

<sup>5</sup>Rubin, Gayle. «Studying Sexual Subcultures: Excavating the Ethnography of Gay Communities in Urban North America». *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Duke University Press, 2011

[Stuart] Hall insisted that the “crisis of the Left” [. . .] was consequent to the Left’s own failure to apprehend the character of the age, and to develop a political critique and a moral-political vision appropriate to this character.

**Wendy Brown**<sup>6</sup>

One attempts to manage one’s discredibility through control of personal front and restriction of information about one’s personal life.

**Erving Goffman**<sup>7</sup>

No sordidness could ever stop/The mundane from becoming magic,/no proper cook neglects to chop/ the extraordinary with a bit of garlic.

**Vainica Doble**<sup>8</sup>

In light of the writings of theoretical gay, queer and proto-queer feminists like Esther Newton, Richard Dyer, Gayle Rubin, Eve Kosofsky Sedgwick and Judith Butler, I would like to rehearse a reading of the visual work and autobiographical texts of Ana Laura Aláez.

My study of Eve K. Sedgwick’s essay “Paranoid Reading and Reparative Reading”, from her seminal book on affect theory, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, proved immensely helpful for reaffirming some of my own intuitions and thoughts on countless subjects. One of them is the idea that it’s harder to build up than to tear down. Another is the question of what to do with knowledge, what purpose does it serve, which Sedgwick answers by proposing that theory should be a useful instrument and must be put to the test—and, if it proves useless, we must be courageous enough to criticise our own work and keep searching for more helpful elements. A third notion is that, when something rubs us the wrong way, instead of arming ourselves with reasons to justify that discomfort and “be right”, it’s more productive to ask ourselves what that feeling tells us: what exactly bothers us and why.

In my opinion, this way of thinking helps us to learn from others and from ourselves, promotes listening processes, encourages us to adopt a humbler attitude towards different “situated knowledges”, as Donna Haraway so aptly put it, and distances us from a type of feminism that repeatedly asserts its authority to analyse, judge and pass judgement (peppered with insults and contempt) on the actions of other women or other LGBTIQ+ individuals. Thus, I believe it is essential to reflect on how we can go about our work in useful ways, not setting ourselves up as feminists entitled to judge and pass sentence on the work of other women and deciding who deserves to be labelled a “good” or “bad” feminist. We should work to promote critical theories and ways of doing that emphasise the cross-cutting, inclusive nature of feminism, armed with the knowledge that convincing women (and others) to see feminisms as welcoming, instructive places is far more interesting than presenting them with an authoritarian form of feminism that casts them out.

---

<sup>6</sup> Gilroy, Paul, et al. “Resisting Leftist Melancholia”. *Without Guarantees. In Honour of Stuart Hall*, Verso, 2000

<sup>7</sup> Goffman, Erving. *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*. Prentice Hall, 1963

<sup>8</sup> Vainica Doble, “La cocinita feliz”, *El Eslabón Perdido (LP)*, 1983

Ana Laura wisely cites the “beauty of difference”; she thinks of difference or specific differences as something not to be feared but to be analysed as a learning tool. We find an interesting parallel in the perception that American female impersonators have of straight audiences: “A man in women’s clothes does something to the manly ego. People are always frightened of things they don’t understand.” Their job is, among other things, to “break the mask of femininity”.<sup>9</sup>

Sedgwick’s analysis of the epithet “fag hag” can also shed some light on this subject. This term was invented as a disparaging way of referring to straight women who felt very comfortable in gay culture. In that sense, it is analogous to the older racist slur “nigger lover”, applied to white women who enjoyed the company of African Americans. I think “fag hag” is an interesting concept for studying Aláez’s art, and in relation to my own work. We both identify with the term *mariquitas* (poofs or fags).

I believe that writing and publishing the memoirs, diaries and autobiographies of those who have participated in the political and cultural struggles of recent decades, since the mid-1960s, is something that needs to be done to advance the cause of gender dissidence in Spain. The vast majority of feminist women and LGBTIQ+ activists of the “generation” before mine (the 1960s) and my own generation (the 1970s) may not realise how helpful this work would be, and this contrasts with the plethora of immensely useful memoirs, diaries and autobiographies written in the English-speaking world. In my conversations with women leaders of second-wave feminism in Spain, I was baffled to find that many respond to this situation with defensive statements like “No one would be interested in my life”, “I value my privacy too much”, “I don’t have the energy”, or “It might upset some people”. If these continue to be the prevailing attitudes, future generations will suffer from an acute lack of references and role models and remain ignorant of an incredibly rich context, which will only survive in a few isolated biographies and sources documenting the lives of a handful of individuals, probably those closest to institutional power.

---

<sup>9</sup> Newton, Esther. *Op. Cit.* 264

Aláez’s autobiographical writings merit the highest regard. Over the years, the artist has offered sketches of her personal history—her genealogy, life with her immediate family in childhood and adolescence, her relationship with art from a very young age, interactions with friends, whom she calls “accomplices and comrades”, in which life and work are inseparable—as well as notes on her relationship with her own body, in the personal domain and in her artistic practice.

There are several aspects of that biography, a life interwoven with art, which I would like to highlight here. One is the artist’s working-class immigrant background and her early years in Bilbao, where the first performances Ana Laura saw were street protests against industrial reconversion, and in the larger context of the Basque Country, where the transition to democracy after Franco’s demise was especially rocky. Also, the presence of generational conflicts, something fairly common in those days, and the “monumental” sexism of a society which, as Ana Laura recalls, “left no room for a woman who didn’t feel represented within the rigid social conventions of that particular time and context”. Another thing the artist points out is how relationships of cause and effect were invariably established and, as she tells it, people were forever warning her, “Be careful what you do, because everything has consequences.”<sup>10</sup>

Ana Laura’s teen years were marked by nightlife as a practical learning experience: “The grungiest dive bars offered the best intro to art courses.” In those nocturnal dens she found a niche where people interacted on a level different from the everyday, “where a tiny network was woven and you could find accomplices: as Blanche DuBois declared in *A Streetcar Named Desire*, ‘I have always relied on the kindness of strangers.’ I’m talking about places where most of the people who went there, myself included, were working-class.” The fact that the artist chooses to quote Blanche DuBois is fabulously camp.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Aláez, Ana Laura. «Estructura y traición. Contra la naturaleza». *Jornadas Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales*, Arteleku, 23 de julio de 2013

<sup>11</sup> *Ibid.*

Speaking of nightlife, Esther Newton explained why female impersonators see themselves as sophisticated urbanites. “Organized nightlife is found in cities, and impersonators need the anonymity of cities to exist. [...] Impersonators are ‘night people’ through necessity and, by inference, through choice.”<sup>12</sup>

Another noteworthy circumstance of those years was the heightened awareness about the AIDS pandemic, when retroviral drugs had not yet been invented and the disease was an automatic death sentence. The ways in which Ana Laura’s practice was affected by her time can be summed up in her own words: “Hedonism was injected into all creative activity.”<sup>13</sup> A highly significant chapter in the sculptor’s biography has to do with the friends of her teen years, several of whom died quite young as a result of their addiction to hard drugs. Aláez herself has said that her generation might well be the Basque Country’s version of the “Blank Generation” of the 1980s: the children of the working class. *Blank Generation* is the name of the seminal album (and a track on that album) released in 1977 by the New York punk band Richard Hell and The Voidoids.

On the other hand, Aláez refused to take “the well-trodden path of male maudlinism”, with which she identified to a certain extent: “Yet, in my heart of hearts, I believed that individual expression was the best form of revolution, and that your weapons, though at first they may be ridiculous and superficial, can eventually find a way. There’s an attitude there that has to do with art. You can subvert how others read you. If you decide to reclaim your body as a source of knowledge, you can control your own construction,”<sup>14</sup> the artist remarked.

Aláez’s statement clearly indicates that she places more trust in individual work, carried out with her “accomplices and comrades”, than in the collective efforts of social movements. Following her instincts, she chose not to join any form of organised feminism and create a body of work that has more to do with queer culture.

---

<sup>12</sup> Newton, Esther. *Op. Cit.* 264

<sup>13</sup> Aláez, Ana Laura, «Leer una práctica». *Otro Family Plot*, Txomin Badiola exhibition catalogue. MNCARS, 2017

<sup>14</sup> Aláez, Ana Laura. *Op. Cit.* 269

On that subject, another task which I believe must be urgently undertaken for the sake of gender dissidence in Spain is the translation of seminal articles and books on proto-queer culture: Richard Dyer’s “In Defense of Disco” (1979); the several decades of Gayle Rubin’s writings compiled in *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (2011); Esther Newton’s *Margaret Mead Made Me Gay: Personal Essays, Public Ideas* (2000); Mary McIntosh’s ground-breaking article “The Homosexual Role” (1968); “The Homosexual Stigma” (1975) by Kenneth Plummer; *Sexual Deviance* (1967), the anthology edited by John Gagnon and William Simon, with pivotal essays by Evelyn Hooker, Nancy Achilles and David Sonnenschein; or the recently deceased Ann Snitow and her compilation *Powers of Desire: The Politics of Sexuality* (1983), an extraordinary portrayal of the “sex wars” fought between pro-sex and abolitionist feminists in North America, a highly controversial issue in the 1980s which has recently made a dramatic comeback in Spain with the sexual and feminist policies (indebted to the work of Andrea Dworkin and Catherine MacKinnon) of the PSOE, the Spanish Socialist Party. Giving Spanish readers access to these works in their language would undoubtedly help to contextualise the practices of many contemporary artists, including Aláez.

Ana Laura Aláez was part of the first wave of university students during the Spanish state’s political transition to democracy. Hers was the first generation of sons and daughters of working-class citizens to have access to higher education. It is also interesting to note the artist’s perception of the “masculinity” of that era, in a context almost totally dominated by male artists. Additionally, the sculptor mentions her manifest need for the solidity of form in artistic practice, knowing that this is perhaps the only thing which time cannot shatter:

In art, you couldn’t make an anthropomorphic sculpture and paint abstractly. You were forced to take an inflexible position that was more political than artistic. Artists were supposed to represent the social struggle and, consequently, combine sense and significance. The idea of making the artistic reality subordinate to the transmission of an idea was very tempting. Everyone was talking about the functionality of art. In spite of everything, creativity in those days was

restrained, polite, “politically correct”. Anything deemed “dirty” was dismissed without a second thought. The result was more important than the process. The experiences of fear, humiliation, chaos, rejection, doubt, flight, betrayal, displacement, denial of origin, desire, sex, failure, temptation, failure, retreat, and so on and so forth, were apparently not relevant enough for art. Yet all the questions I had were about the presence-absence of women: Where is the woman? Where is the heart? Where is the feeling? . . . Where is the first sight of spaces, people, things?<sup>15</sup>

Aláez’s reflections on dandyism are quite insightful. On this topic, it must be noted that there are different brands of dandyism: classic dandies like Beau Brummell, who would have been offended if someone told him he looked elegant because the elegance of a true dandy is inconspicuous (in other words, a minimalist version of dandyism); or the dandies of the 1960s, 70s and 80s, when dandyism was predicated on a culture of excess, as exemplified by Vivienne Westwood’s famous maxim: “When in doubt, overdress.” “Speaking of dandies, it would be interesting to investigate why dandyism is unfairly attributed to the male gender, excluding women,”<sup>16</sup> Ana Laura points out.

Aláez’s work in relation to gender can be read as engaging in style as resistance; her oeuvre denotes a perfect awareness of the “artificiality” of gender, which reveals “the imitative structure of gender itself—as well as its contingency”, as Judith Butler noted in her seminal work *Gender Trouble*, influenced by Esther Newton’s *Mother Camp* research published twenty years earlier. In the sculptor’s work, we find references to the construction of a hyperbolic femininity that revels in glamour and the use of drag and camp and looks at actresses like Bette Davis, Greta Garbo, Marlene Dietrich and their impersonators as examples to follow. We can also find instances of that hyperbolic construct in the philosophy and attitudes of punk icons, as well as in the work of glam and postpunk artists. Ana Laura’s philosophy is almost certainly inspired by the films and writings of John Waters and the drag and camp of Divine—and undoubtedly, as she herself admits, by the couple who has been her greatest point of reference: Patti Smith and Robert Mapplethorpe.

<sup>15</sup> Ibid.

<sup>16</sup> Ibid.

Aláez has made sculptures out of textile elements: leather jackets, tee-shirts, hats, stockings, shoes. Those creations were informed by the work of Dada and Surrealist women, and in her more abstract sculptures we can detect the influence of the New Basque Sculpture and Louise Bourgeois. The lineage of the oeuvre in which she makes use of such materials can be traced back to artists of the early to mid-20th century, though there are also more contemporary benchmarks like Bourgeois, Lygia Clark, Ghada Amer, Eva Hesse and Rosemarie Trockel. Other artists, such as Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Valie Export, Trisha Brown, Yvonne Rainer and Cindy Sherman, have also impacted on her work.

Aláez shared some interesting thoughts about the presentation of the body through one’s choice of apparel:

Though I didn’t know it at the time—because now I’m keenly aware—the aesthetic of my attire was a cathartic reaction to this convulsive society. Any generic garment, if you make it personal, can become another outlet for creative expression. From day one, my look elicited scathingly critical remarks. At that point I realised that, as a rule, difference is a threat that tends to be exterminated swiftly and suddenly.

Getting up in the morning and worrying about “what to wear” is just as respectable as pondering whether a sculpture has the right shape, material and scale. I’d even dare to say that, sometimes, it’s the same exercise.

Styles were very clear-cut: hippies, *borrokas* (Basque urban guerrilla youth), metalheads, semi-punksters, semi-hipsters. There were a lot of unresolved political issues, so nobody had time to put on black lipstick. It was frivolity, a kind of secular sin.<sup>17</sup>

I think material advancement is necessary in order to have “a room of one’s own”, which most women have to fight for and earn. The artist has observed that women fall apart when they don’t know who they are, when they haven’t got a “room of their own”. The shame, fear and stigma attendant on being an outcast or facing

<sup>17</sup> Ibid.



the threat of social ostracism is lucidly captured by George Orwell in his study *The Road to Wigan Pier*, one of the most fascinating and least hypocritical works on this topic I've ever read. Up until now, analyses of creative spaces and the social class system have been quite rare in Spain.

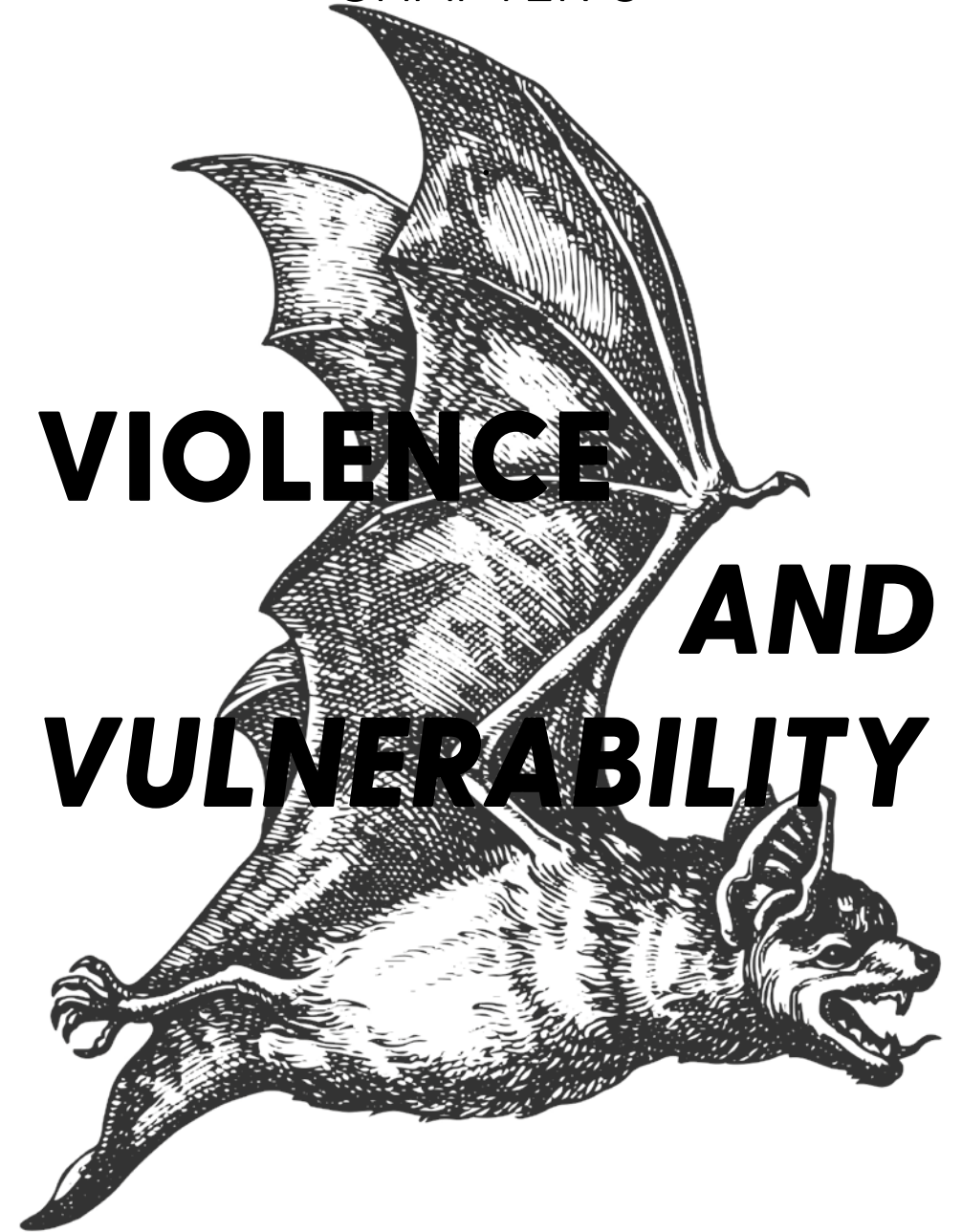
It is my hope that this text will provide a few theoretical keys from the perspective of queer culture and critical feminism that may help to contextualise gender politics in the artistic practice of Ana Laura Aláez, thereby reaffirming the merits of her work within and from queer and feminist culture.

## Bibliography

- ACHILLES, Nancy**, "The Development of the Homosexual Bar as an Institution" (1964), in John Gagnon and William Simon, eds., *Sexual Deviance* (New York: Harper & Row, 1967).
- ALÁEZ, Ana Laura**, contributions to *Another Family Plot*, Txomin Badiola exhibition catalogue (Madrid: MNCARS, 2017).
- BADIOLA, Txomin**, "Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella", Ana Laura Aláez exhibition catalogue, *Pabellón de Escultura* (León: MUSAC, 2008).
- CAPTAIN JESSE**, "The Life of George Brummell, Esq.", *Littell's Living Age* (1844).
- HOOKER, Evelyn**, "The Homosexual Community" (1961), in John Gagnon and William Simon, eds., *Sexual Deviance* (New York: Harper & Row, 1967).
- MÁRQUEZ, Fernando**, *Vainica Doble*, Los Juglares collection (Madrid: Júcar, 1983; revised and expanded edition, Walden and La Fonoteca, 2018).
- SEDGWICK, Eve K.**, *A Dialogue on Love* (Boston: Beacon Press, 1999). Published in Spanish as *Un diálogo sobre el amor*, edited by María José Belbel and Orestes Hurtado, translated by María José Belbel (Madrid: Alpuerto, 2019).
- VIEITES, Azucena**, *Prácticas artísticas low-fi. Una aproximación al contexto vasco* (1985-2005), unpublished PhD thesis, Universidad de Castilla-La Mancha/Universidad del País Vasco, 2019.
- X-RAY SPECS**, *Germfree Adolescents* (LP lyrics translated into Spanish by María José Belbel), in María José Belbel and Rosa Reitsamer, eds., *Digmeout: Discourses on Popular Music, Gender and Ethnicity* [DVD], Arteleku, 2009 (trilingual edition in Basque, Spanish and English).

CHAPTER 3

**VIOLENCE** *AND*  
**VULNERABILITY**



# RESISTANCE

Ana Laura Aláez

From a rubbish skip, I retrieved a goodly number of cardboard boxes that had been used as car glass packaging. My initial idea was to make a model out of a material that was readily available, bearing the traces of its former use, easy to carry and stack, but most importantly, a material that would help me to build a large, sprawling volume on a 1:1 scale. The goal was to make as many mistakes as necessary. What I didn't know was that, much later, I would consider that model a finished piece in its own right. This volume pressed against the wall was destined to dialogue with a smaller version made of steel.

While making the first three units, I often doubted whether it was really worthwhile to continue. At first I thought that, given their thinness, they would have the flexible appearance of rubber. When I need to exact revenge on my own inabilities, I feel driven to abuse what I consider "sculpture" at that particular moment in time. Consequently, I go toe to toe with whatever I happen to be working on. I don't know if the point is to degrade the three-dimensional mass that stands before me, or if it's more about redeeming myself to an unprecedented extreme. Or both things at once. It's as if the aesthetic fact appearing on the surface fails to solve some internal problem, something cracking up inside me. That deadly struggle between symbolic reality and physical reality leads to a catharsis. When faced with that proposal, the outcome of which remains to be seen, I often ask myself the same basic questions. Are the reasons for staying there flawed? At what point did I abandon my original idea? When you reach the point where the sculpture tells you "enough", is going back a way of moving forwards?

Before discarding this transitory material, I decided to use it as the prop for an action: the subject would carry that unfinished sculpture, waving the structure about in the air and deforming its straight lines. I did some trial runs myself and then produced other images with one of my regular collaborators. When she expressed doubts about how to hold the piece, and especially when she had fundamental questions regarding external mass and body language, shouting instructions to her from a distance was inevitable. My script consisted of isolated words, like some kind of secret code. They came from the titles of photographs taken earlier in my career, in which the same person appeared. It was as though all those images in time comprised an internal unit, while also helping me to indicate movements of spatial occupation. Alluding to subtle gestures only decipherable because we had shared experiences, and because the photographs have become autonomous entities in their own right, I would yell out, "*Bicéfalas!*", "*Firma de autor!*", "*Pony Girl Performance!*", and many other utterances that have yet to be represented in material form, but which we understood as an implicit motto. That made me realise just how many latent works are still waiting to be made with that metallic and, I would dare to say, magical echo. Leaps in space and in form: from Saint Teresa to David Bowie. Esoteric secrets that reside in our shared imaginary. A lopsided mysticism.

From that came a kind of pictorial profanation, a banner with what looked like trees drawn on the inside by someone with exquisite handwriting. One landscape within another, framed by cardboard prisms. An act of sabotage against the canon of appearances. Behind that vertical figure of a woman turning into a landscape, or that skin-coloured earth becoming a body, thoughts lurk and float disjointedly. Thoughts like pre-moulds, moulds, cross-moulds or supra-moulds; mask and nature; dandy-worker habit; epiphanic experience; appropriation; iconoclastic irreverence; primal terror; minimal concepts that become images; symbolic language; the concession of infinite time for each work; the primeval androgyne; mind and soul; and many more besides.

But of all these thoughts, "resistance" undoubtedly manifests in a more obvious manner.



*CABEZA-ESPIRAL-AGUJERO-PUÑO-ESPERMA-NUDO, 2008*  
pp. 134-135, 137-138

*BUTTERFLIES, 2004 (VIDEO)*  
p. 139

In *Butterflies*, a love song written expressly for the artist plays in the background. It is performed by the artist herself, divested of everything, but her voice is not heard. In the seven drawings nearby, the result of a direct incision on wood panel, the open wound and fragility throb in a similar way. In contrast, a sculptural piece whose volumes emerge violently from the wall. It consists of garments that were used in real life, their leather worn like the hide of a butchered animal, gutted and exposed to the elements. These are two extremes of the artist's expression of the quest for a convulsive beauty at the limits of the execrable and the sublime, the transcendental and the ordinary.

*LAZOS DE SANGRE, 2014*  
pp. 140-141

**OF THE  
MATERIAL IN  
ART      *I WILL*  
*NEVER KNOW*  
*WHAT      YOU*  
*ASK OF ME***

Ángel Bados

I was reviewing the concept of “non-objective realism” Malevich had used in his work when I suddenly came across a text by Tynyanov where he pointed out that, in art, the material always concerns form. I admit that this statement surprised me at first, but then I immediately thought the Russian writer was right. However, in Malevich’s case this was true in a paradoxical way, as his works have a fairly peculiar material quality (Tynyanov would call them artefacts), revealing the strokes of oil paint in a dense construction, almost too dense for the flat, concrete nature of geometric shapes, which nevertheless establishes a kind of opposing articulation with form, capable of reflecting and updating the act of painting. Something similar occurs in the Constructivist painting of Lyubov Popova and Natalia Goncharova, where we are likewise caught in a web of powerful lines which, overcoming critical reason, reach us as corporeal affection and fill us with joy.

I was rather stunned by Tynyanov’s pronouncement, after all that has been said on the question of formalism—at least with regard to “Basque sculpture”—in a debate which, though eternally relevant, is lost in the memory of all. And I thought Tynyanov was telling us, without actually saying it, that meaning is promoted by form, provided we view it as a unitary manifesto of the joining of certain components with others and as a synonym of structure, which serves to verify the internal operation of the work beyond the author’s original intentions or ideas.

Some of us learned this from Oteiza’s sculptures and writings (which I would call poetic), and above all from the pieces that defy their own theoretical mandate. And we see fit to acknowledge form as a function and result consistent with the connection between parts—in short, the signifying chain. Malevich’s frankly material oeuvre forces us to admit that the Structuralist equivalence between poetic function and form should ideally be taken at the breaking point, where meaning falters, becomes entangled and opens itself up to satisfaction again, as many times as necessary, for no signifier can render a proper account of the signified when the unconscious bodily intersects all our actions, regardless of our will. This is a means of openly recognising the path for the exercise of the singular, and for the acknowledgement of the diverse ways structure can be used in the making of art.

My reading of Tynyanov was interrupted in part because, for a moment, I was reminded of what had happened since the “second avant-garde wave” developed under the wing of metalanguage, which in turn recalled certain behaviours and works pursued outside the mainstream that defied classification but were later recognised thanks to the French philosophers of desire, from Barthes to Lyotard, and Foucault’s written “heterodoxy”, as well as the fresh air of Lacan’s teachings and the outstanding ideas of Fredric Jameson on what is now called “cultural studies”, whose influence on the art of the late 20th and early 21st century is well known. And all this came about due to a merciless substitution of certain attitudes for others, as if the world and our lives had no future. It must be said that, if the operation of making art hinges on the illusion of giving meaning—or countermeaning—to our actions, then we must recognise the material question not on the basis of allegations and intentions (which, however material, will always be discourse), but on the no-holds-barred adventure of attempting to enunciate our worries and desires precisely in the place of the *other*, to whom we reveal or secretly address our demands for redemption.

Talking about the material in art is not comfortable these days. Judging by appearances, we live happily in a continuum of digital images, hooked on all sorts of hyperreal gadgets that are nevertheless far removed from the function of technical defamiliarisation to which modern art had accustomed us. Perhaps it would suffice to examine what happens to us when we work: against our will, the idea is forced to negotiate with the terms imposed by desire, causing all sorts of disruptions, for the sole purpose of leading the work into the unknown, to the limit of the representation we had originally envisioned, to the place outside the norm where our truest truth dwells—the truth of the unconscious. That truth does not exist to be known, and there is no metalanguage or representation capable of capturing it. No law or moral good can subdue it.

This is what happens when we work, and in a split second we go from euphoria to the total collapse of our cherished idea, from the excitement of “we’ve got it” to doubting whether we have anything at all. And even if we are accustomed to fighting such battles, the truth is that at times we encounter a separation between

knowledge and truth—between the known and the truth of the nameless—that forces us to engage in a circumlocution, like a child’s scribbled scrawl, or constructing fictions, technical invention in a word, that guard us from the pitfall of the impossible, in a semi-unconscious practice where play is an important factor, but effected inescapably beyond the good that drives meaning. It is the crack inherent in the structure that always attacks the expected, even when acting as a material cause of art. This happens at the precise moment when the ideal is toppled, and the materials submit to their more physical nature, yet it also urges the image to rise again, propelled by the mere possibility of satisfaction. At the limit of the satisfaction of desire. And this is no small matter, for if the image falls, we fall with it.

This will happen in accordance with each person’s mode of *jouissance*, in a hand-to-hand combat with the work, due to the fact that much of the material rightly breaks away from signification to become enmeshed with the body of the one making the work and the one who receives it in beneficial ownership. It is similar to how a child who has not yet acquired language and, without understanding what it says, creates rhythm with its body when affected by the word of the *Other of the symbolic order*, or when we speak and feel that there is something nonsensical about the spoken word—its audible material distinguished from the acoustic image—that escapes signification and yet produces contentment, although it tends to keep us on tenterhooks, for everything happens right beside the other from whom we demand recognition.

Apropos of these remarks on the “body” in relation to sculpture (the suggested theme for these notes), I must mention another work-related event, when what has been planned must accept those blunders. At times this induces a genuine feeling of shame, perhaps because we run the risk of finding ourselves in what was lost. Shame comes at the precise moment when representation falls, and we continue to work as witnesses of an intimacy confronted with the impossible, seeing ourselves naked, as yet unable to distinguish between the light of the material and its darkness, in a single process of subjectification and de-subjectification, of freely induced or forced divestment, which can be frightening at times, but where, oddly enough, we try to take a new symbolic stance towards the unknown through the image of the body.

I would venture to say that this is precisely when Cézanne’s “moment of seeing” takes place, an idea more enigmatically expressed by Oteiza: “Time is set by the artist, and nothing and nobody can take it away.” Each in his own way announced the triumph over spatiotemporal suspension that followed the fall of the symbolic precedent.

At this point it may be advisable to technically differentiate the image properties of material: colour, texture, glossiness or cloudiness—in a word, its appearance—all of which undoubtedly contribute to representation. These properties differ from its more physical condition or essence: weight and manifest density, blind mass, or its remaining motionless and inert outside of time: the inevitable physical sustenance of representation which, in its most inconsolably neutral, if not wretched, condition, breaks away from significance to join with form by means of new inventions in order to achieve an effect of poetry and creation, insofar as this is possible. On a work freely erected as a metaphor for the body of the living, appropriate to the works of sculptures of every age, when we make them our own.

That non-transferable experience is accounted for by the notion of “significance”, long used in reference to the rarity of artistic creation and found in Barthes, Kristeva and Lacan’s 1957 *Instance of the Letter*, where he identified it as the effect of meaning on the body.

We can easily recognise that effect, knowing ourselves to be readers of literature or poetry, when what we read has the effect of kindling the spirit, thereby producing the magnificent remains of our interpretation.

## SCULPTURE IN THE ARTIST’S HANDS

The material in art quite literally refers to the function of representation, in the simplest sense of the word: the act of saying or doing something on behalf of the person for whom the work is intended. From this perspective, we might say that we spend our entire lives materially representing, using every possible pretext to

do so. However, it is also true that the choice of supports or intentions stems from a singularity based less on elective differences than on the diversity of *jouissance*, as the final decision must be made about satisfaction in the territory of the other. That other, brought on stage with different names and roles, acts as an agent of our desire, to which the enunciation of our purposes is in turn indebted. Therefore, we understand the labour of art as an effort to circle round and avoid what defies representation under the circuit of desire.

We can easily elaborate on and verify these questions by observing the work of Ana Laura Aláez, based on the testimony of pieces whose very construction serves to clarify certain themes and even opinions occasionally alluding to her status as a woman, in life and in art.

First, however, I would like to quote from Valeriano Bozal's essay *Mimesis: las imágenes y las cosas*, published by Visor in 1987. Bozal centres the function of mimesis in ancient Greece on the figure of the *kolossos*, describing it as a material form placed on the earth—if not anthropomorphic, at least with a certain significant value—that was able to create a bridge between the living and the afterlife, the unknowable, if you will. And its function of discontinuity with regard to then-matrixial nature leads us to associate it with sculpture as an act: “a material form valued in the course of an action.” That form is also situated in reality as a sign, but its signifying overflow announces the property of the symbol, based on the principle that every action implies a structure because it concerns a real that did not exist beforehand.

And now, finally, I dare to look at Ana Laura Aláez's work in these notes on the meaning of the work of art, for, and I say this with the utmost respect, I see her as a sculptor first and foremost. I do not know if she would agree with this classification but, at the risk of seeming tendentious, I will try to explain it as best I can.

The technical ease with which she moves freely from sculpture to photography and from installation to concert, without disciplinary bias, is a well-known fact.

It almost seems as if she had always know that, in any medium, working solo or as part of a group, the crack of representation must be covered by the body, by means of the gaze or the voice, hands and movements, or the involvement of other people, in what might be called a driven or instinctual manner—as with clay or sound—in order to raise up what falls from meaning with all sorts of technical inventions, as it is impossible to know the outcome in advance. Perhaps this is why her work seems to be constructed in a way that is both transparent and impossible to “know”, brilliant and “awkward” enough for an orange (*Piel de naranja*, 1995) crocheted with the help of a woman she met in New York to be something else while remaining an orange, and for the garish colour of the yarn to unflinchingly touch us, in this case thanks to the “know-how” of another woman. At the same time, it illustrates how “we only desire that which we lack”. The collaboration between the two women may have worked because the friend didn't know what she had, and the sculptor didn't (or perhaps did) know what she lacked, giving rise to a situation ripe for metaphor, which took up the slack in both directions by wisely taking the form of a crocheted fruit peel in *Piel de naranja*. That peel has the added value inherent to sculpture of being as physical as every other thing in the world, but it operates symbolically by emptying itself of content and representation, as happened with the first potter's vase, or by completely filling the crack, as in Aláez's series *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* from 2008. Both are examples of the incorporation of the void on which sculpture is based.

Ana Laura tends to identify with certain aspects of the constructive tradition of the sculpture developed in Bilbao beginning in the 1980s. And her work does allow access to the logic of the pieces with an ease that guards us—and the work itself—from the risk of the fascinating in the break between the worlds of the object and sculpture, as similar as their pieces are different, for without denying the needs of either, the eloquent organisation of the pieces gives an account of a seriously played act. Although talking about art is often like cracking open a wasp's nest, with regard to structure it is important to note the role played by the image, presenting things in the most unifying light, appropriating the settings of



the material and form equally so the work can reveal itself as a pure semblance of what transpired. In this sense, it seems that playing with the image is precisely what allows Ana Laura to move from the most physical to the shimmering.

Let us observe *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, a work Aláez made in 1992 when she was living in New York. The piece immediately displays its ideological credentials, and yet we are freely prepared to take in the murmur of meaning that the work produces “in absentia”, largely thanks to the material riches extracted from found objects. But not only that: it is also a good example of how to use material for the benefit of enunciation. In my view, she turns rebellion and transgression into a pure loving image, after unconsciously entrusting the exercise of enunciation to her sculptor’s desire. There is a reason why her things always have a kind of material excess that operates on both sides of satisfaction, between mortification and jouissance. That glut is mortifying because it tears down our defences, and enjoyable because it elevates us with jubilation; what it subtracts from meaning is precisely what the work offers as excess and snare, so that we will enter into the representation with a willing body. This remainder occasionally verges on the object because it refuses to fit the mould of the structure, a refusal which in turn attests to a way of tempting beauty by avoiding the risk of the sublime. And this brings us back to her way of building.

But time is short and there is one more topic to be discussed.

In his text, Bozal referred to the *kolossos* as “a material form valued in the course of an action”, going on to add that mimesis is also found in the dances and music of festivals related to agricultural cycles, and later associating it with the function of catharsis, for example in Greek theatre. This lets us view representation associated with figure and image, or the entire body, as an agent and recipient of mimesis. That concept was present in Aláez’s works at Arteleku in the late 1980s and early 1990s, and the same is true of her staged photographs, like *Bicéfalas* (1995), where the sculptor handles every aspect of the work’s production from beginning to end. The same thing happens in one of the *Dance & Disco* photographs, once again

radically “emptied”, solid and crystal clear yet weightless, so that the “skin” of the things put into play acts as a subtle veil (Ana Laura’s damn excesses) over our stage entrance.

Curtain and screen hover between opacity and brilliance, exactly concealing the union of the diverse. However, it is never a neutral panel or surface, but a very physical thing that urges us to claim it as our own, music and all. In her case, whether she works with objects and remnants of things or in partnership with friends, under any condition and in any field, it seems that Ana Laura Aláez is wise to “perform” each work as if it were her first sculpture.

CHAPTER 4



**LEGEND**

**WOMEN'S**

**SEXUALITY**

**CAMOUFLAGE**

**IDEOLOGY**

# DON'T TALK TO STRANGERS

Ana Laura Aláez

I belong to a creative sphere dominated entirely by male artists, but I also belong to what might well be the Basque Country's version of the "Blank Generation". After the Spanish Civil War, Bilbao received a massive wave of immigrants. The presence of a huge workforce was instrumental in the process of becoming an industrial city. In the 1960s and early 1970s, there was an economic boom driven by developmentalism. The majority of the population improved their standard of living, and the ranks of the hitherto negligible middle class swelled. I witnessed my first financial crisis as a teenager, in the 1980s, when a decline in industry caused the unemployment rate to skyrocket and undermined the structure of Basque society. The birth rate stopped rising at the same pace as purchasing power. Marginalisation increased. Many friends from my adolescent years died young after getting hooked on hard drugs. If you were young, you were "at risk" but you were also "a risk". To paint a clearer picture of this period, I should mention the prevalence of "anti-youth" laws, like the plan known as Zona Especial Norte (Special North Zone, ZEN for short), which considered young people potentially dangerous subjects. It was a variation on the "social menace" law, in effect from 1983 to 1987, which in turn replaced the earlier "law on vagrants and miscreants", designed to control all ostensibly antisocial elements.

Sexism, heroin, terrorism, unemployment, social repression, financial crisis and industrial reconversion were words associated with the youth of that era. In my hometown, the punk rock bands, who played what was dubbed radical Basque rock, embraced new behavioural ideologies that were eventually combined with a deliberately provocative

aesthetic. Everyone, without exception, had to express themselves. It was like swimming in a sea of unconsciousness that triggered an urge to do things spontaneously. Under no circumstance would points be awarded for success or fame. I later learned that the gestural options of outcry, desecration, anarchy or violence are not the only ways to express a degree of rebellion. It could also be done using a symbolic language. As it turns out, the problematic parts that resist being brought out into the light are actually the most interesting ones in art.

Since the beginning of my practice, you might say that there are two parallel vectors which have always been present in a more or less explicit way. One is the form of the female presence in art, and the other is the questioning of all the visual elements that have traditionally defined sculpture as an art associated with notions deemed essentially masculine, such as strength, hardness, raw physicality, a self-assured subject, etc.

Particularly difficult circumstances force you to make decisions informed by subsistence. We had to replace the materials with closed symbolic categories that were being used in the Basque Country in the late 1980s with more "ignoble", perishable options. The head-on collision with the idea of the "genius-artist" and the refusal to accept a dogmatic definition of art also hovered in the background. I think most of the women artists of my generation can relate to this experience.

I've never been interested in sexual categories: homosexuality, bisexuality, heterosexuality ... I think the conflict lies elsewhere. In my view, queerness is a natural tendency. I don't find it exceptional. What I do find strange is the idea of the "natural". When a woman displays herself in a way others deem overly provocative, we assume the act is intended for male spectators. People tend to think that this is something negative she does to herself. Women are stigmatised. On the surface, it may seem that they are exhibiting themselves as "objects". However, if they are the ones who decide how to show themselves and continue to do it on a regular basis, it can become something other than what it might initially seem. In that intensity, in that inner-outer struggle, subject-object relationships are subverted. Repeated actions will reveal an identity in perpetual motion.

*PERRITOS, 1994*

pp. 172-173

*MERCURIO, 2003*

p. 174

An androgynous image in a mythical key, seemingly happy and almost asexual, like a modern Mercury, the deceitful, globe-trotting messenger god, the deity of contemporary media technology and the art market. Erratic, volatile and inconsistent, attributes that define the myth, inappropriately applied preferentially to the feminine.

*ORIGEN, 2018*

p. 176

*LENGUA, 1995–2009*

p. 177

Ambiguous carnal suggestion, the sex drive goes to work in art. The desire to cling to an atavistic feeling, in the substantial, basic and internal; work as an urgent need that originates in the gut; playing with the omnipotent masculine presence of the phallus faced with its replacement by a de-glorified recreational object, the dildo; space and its erotic expressions, sexual tectonics. .

*BOLSO, 1993*

p. 178

The symbolic act of vengeance against the patriarchy. Counter-representations within the family structure—the use of paternal underwear as a form of questioning and denuding in which, behind the appearance of omnipotence, the vulnerability of the father figure is revealed, his authority reduced to a rag-garment—and in the social and cultural structure—the sadistic, voyeuristic male gaze that turns woman into a kind of representation of the other's desire. The expression of rejection of an inherited world that is not her own.

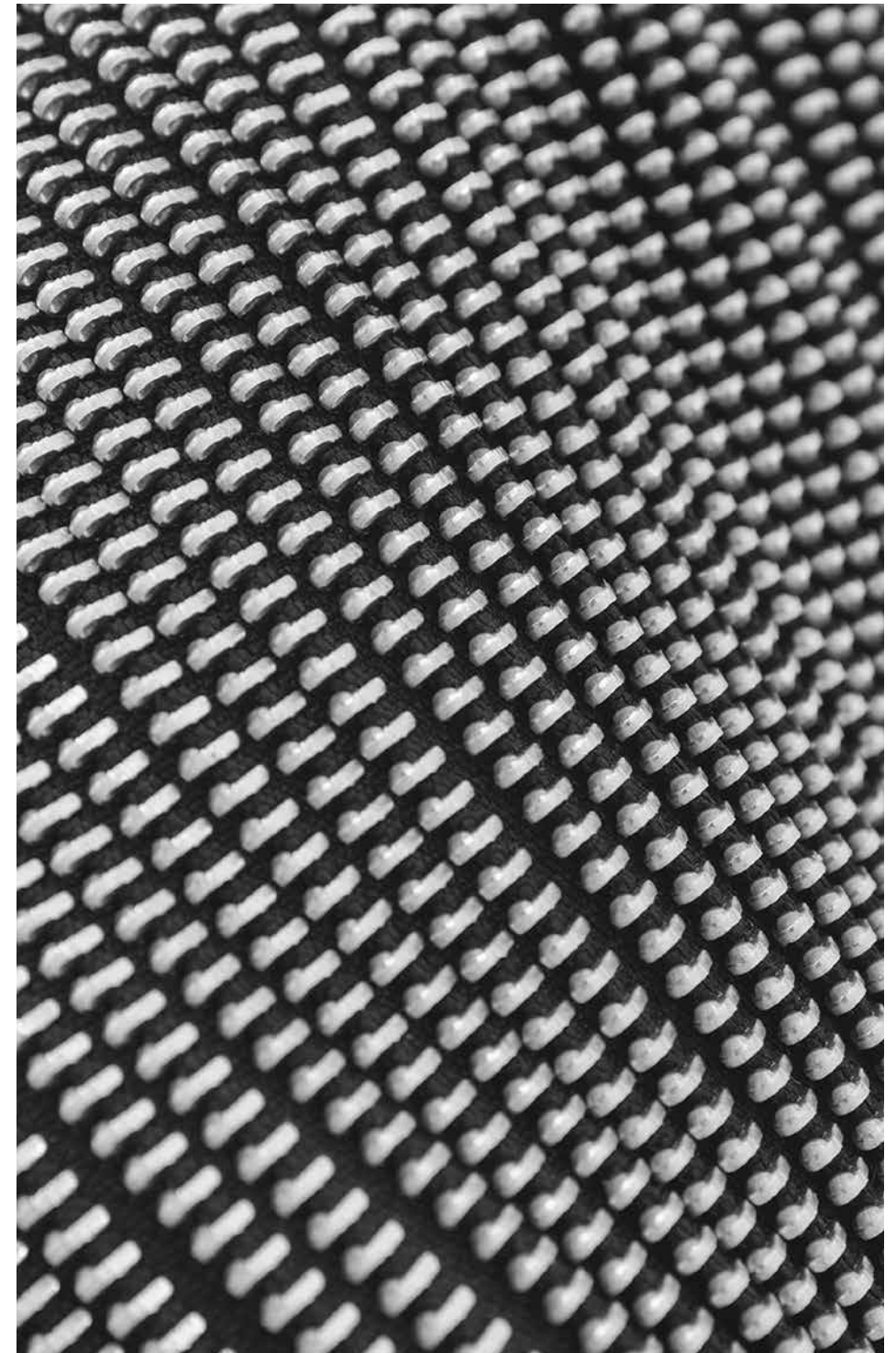
*SADE ERA UNA MUJER, 1993–2013*

p. 180

*FOTOMATÓN N.Y., 1992*

p. 181

In an analogue era before the advent of the selfie, for want of more resources and experience, the work of self-representation: identification and recognition as the forger of identity.





*BOCETO DE MUJERES SOBRE ZAPATOS DE PLATAFORMA*  
[SKETCH OF MUJERES SOBRE ZAPATOS DE PLATAFORMA], 2019  
pp. 182-187

*TIGRAS Y FELINAS, 1995*  
pp. 188-189

Women line up before a spectator, identities “in parentheses”. The pleasure of being seen by making oneself invisible as opposed to the male pleasure of looking; a different representation from the dictatorial male voice that declares “too much” or “don’t put on make-up” even while projecting his fantasy on the female figure and trying to mould it to his liking. The female, invisible and silent like a support, like the pedestal of a sculpture, profound in her surface, made of add-ons and accessories. The artist defines her agency, the signature of the woman author versus the material convention of art, benefiting from the contamination of other marginal worlds.

*INDEFINIDO 1, 2 Y 3, 2018, 2019*  
pp. 191-193

Instruments of domination and pain turned into forms that, like inexplicable iron beetles, fly in freedom. The action that redirects an un-resigned gender representation.

*DANCEFLOOR, 2019*  
p. 194

An update and a subversion of the elliptical plane of the original dance floor used in the installation *Dance & Disco* (2000). Floor becomes wall; the concealed action of scraping the shiny finish off all the previously used surfaces lurks in a latent state. An exercise in conversion, turning a functional, iconic element into a sculpture; an allegory of female agency in the night: the gang of “dangerous, unstable, unpredictable girls”. A transformed spatiality, a horizontal surface which, when hung, becomes vertical, with those empty round holes suggesting a mesh that seems to cry, “Leap and the net will appear.”

# UP AND

# DOWN

Sonia Fernández Pan

Early in the year 2000, Espacio Uno at the Museo Reina Sofía was occupied by your *Dance & Disco* project. I never got to see it. I was just starting university at the time. I had yet to discover the liberating experience of taking the dance floor for the first time; moreover, I was opposed to what people call “dance culture”, even though I hardly knew anything about it. Rejecting something without understanding it is fairly common, and sometimes I think a kind of emotional alchemy happens when a thing we once despised gradually or suddenly becomes one of our greatest passions and even a hallmark of our identity. Has that happened to you, too? Have you ever fallen in love with something—or someone—you disliked intensely? A few years later I fell into a crisis with art history, something that had to do with, among other things, the dance music scene—or, more accurately, the impossibility of historicising it within its canon or accepting the suitability of theories posited from the field of contemporary art that attempted to make sense of a scene I was experiencing in the flesh, a scene which, as far as I could see, didn’t operate according to those theories. Do you agree with the discourses that grow out of your work?

Do you recognise yourself in the words others write about you?

The years that followed coincided with the sudden revelation and impact of Nicolas Bourriaud’s relational aesthetics and postproduction theory. Although I don’t agree with him on every point, I admit that his ideas had a huge effect on me. Was it the same for you? It was the safe-conduct, within academia, that allowed me to theorise about what I was experiencing. Seeing myself reflected in theory was a way of inserting life in art, but my approach was quite different to what you’ve been doing for years. I came at it from the blank spaces in the discourse, rather than the white-cube exhibition. Many artists have told me, “To exhibit is to expose yourself.” Is it possible to arrive at life by way of art? What does art consider life when that life aspires to exist outside of art? I think art is just another tool for being in the world. It’s true that art can make us part of a world not initially given to us. But this, as Mark Fisher says, carries the latent threat of being discovered. Don’t you find it curious that the art world is so uncomfortable with admitting to the class differences that exist within it? Especially when you consider that “life” is generally understood to be its open-armed acceptance and aestheticisation of working-class subjects.

Bourriaud also called for the nth obliteration of the author, drawing inspiration from, among other figures, the DJ. Meanwhile, DJs asserted and claimed authorship of what was being done at the time. They coined the term “rework” to endow the remix with greater creative authority. Yet authorship is not always synonymous with authority. I recently realised that the obliteration or denial of authorship is a luxury which only those who do not have to constantly assert their authorship can afford. As for the relational turn of art, I confess that, for me, the bar of a pub, a dance floor, a club or a rave were more relational than a museum gallery. Or at least I didn’t see a gallery as such in terms of the euphoria and freedom I perceived in the general argument of that relational value of art. Nor do I perceive club culture as a space of freedom without exclusions, hierarchies or rules. What unexpected relationships emerged in *Dance & Disco*? Were they unexpected for you, too? Did it work the same way in Madrid as it did in Mexico City or Helsinki?

To justify my personal preferences in an academic context, I did what Tara Rodgers harshly criticises in her book *Pink Noises*: I inserted the dance scene in two tropes that have structured the history of electronic music in a far-from-innocent genealogy, stretching from Futurist noise to the conceptual and authorial (but also authoritarian) silence of John Cage. At the time, I wasn't aware of the degree of misogyny, colonialism and racism contained in manifestos like *The Art of Noise*. Nor did I know that Cage's postulates, paradoxically, did not result in his own silence, instead silencing other male and female composers of his generation within the history of electronic music. The emergence and impact of a few privileged names is made possible by the anonymity of countless others. This is true in art, but also in dance culture. In every history of dance culture, I perceive the absence of what is supposedly its *raison d'être*: dance. But can history dance? Can art? The gesture and the body have always fiercely resisted attempts to historicise or musealise them, and as a result they have been excluded from the narratives and discourses they purportedly produce and make possible. The history of dance music tends to be an overwhelming succession of masculine names: DJs, producers, promoters, clubs, etc. Iconic cities like Detroit and Berlin are always feminine (*la ciudad*), but they also silence the important role of the outskirts in spreading music, and all that it implies and carries. It may not be a mere linguistic coincidence that the Spanish word for "centre" (*el centro*) is masculine, while the "outskirts" or "periphery" (*la periferia*) are feminine.

I think that, if I had known of the existence of *Dance & Disco* at the time, I would have found it thrilling and also felt more empowered to address dance culture from the perspective of art. I reached the conclusion that it would be best for dance culture if it didn't get too entangled with the discursive authority of theory and art. I don't know if you share this opinion, but it's a bit similar to how many artists reject language's talent for reducing, moderating and dominating things that transcend it. However, I don't think this is entirely true. Language can't even contain itself. The uses made of language are a different matter altogether. I especially like the fact that you put dance first in the title, like a subtle statement

of intent about what you wanted to happen there: you wanted a very specific form of dance, which has little to do with the actual discipline of dance or choreography, to materialise in the museum. Did a lot of people dance? Did they make a mess in the museum? How did people dance then? Do you dance now the same way you did back then? My obsession with dance culture has to do with the elusive, ungraspable nature of the body language that techno music has produced. The way I dance has altered considerably over the years, and this is due to the contagious effect of all the anonymous bodies I've met, without saying a single word to each other, on the dance floor. In fact, I can't even remember how I used to dance in the beginning. Can you? I think a body that's been dancing for a long time is an unconscious somatheque of unique moments in the history of dance culture—a somatheque that isn't even aware of its own forgetfulness.

In the official history of dance music, you hardly find any descriptions of how the performers actually danced in each scene. There are even enormous differences, perhaps styles, between its constituent territories. Just as there are also exchanges and contagions. When dance does appear, it's usually in the form of anecdotal commentaries to the effect that some nameless woman was the only person who danced at this or that party, occasionally identified by the tedious epigraph of "so-and-so's girlfriend". I still wonder how, in a symbolic order that associates the body with the feminine or women, dance culture has managed to remain predominantly masculine. And I'm not just talking about the DJs who, as standard bearers or representatives in that culture, take up practically the entire space of representation and media attention. Nor am I referring to the fact that, on virtually every dance floor, men take up more space than women and other identities which refuse to participate in that binary essentialism. What I'm really talking about is the masculine ethos of a situation in which the corporeality that emerges is intensely carnal. As a woman, I almost always feel that I'm dancing in another person's space. Do you feel the same? Yet, oddly enough, here that "other" is not a deviation from the norm, but a manifestation of its diversity. Every dance floor requires us to start from scratch,

to assert over and over again that that space is also ours, to earn the night on each of the nights we've lived. This reminds me of one of the questions you asked me via email: Where are all the girls? And the women? What happens in the night to ageing bodies? And what happens to bodies that age in the night? What happens to them during the day? The age factor is something that ought to be included in intersectionality, along with gender, ethnicity and class, because while it's true that, for years now, the dance music scene has been nostalgically reminiscing about its own youth, it also discriminates against bodies that are no longer young. It excludes people who age, even the ones who have been a fundamental part of its history. There are exceptions, like Berlin, but that's the only place I know where age isn't a determining factor for dancing in a club. Do you also feel that certain nocturnal settings are gradually shutting you out? Who was shut out of the *Dance & Disco* experience? Who did it welcome for the first time inside a museum?

*Disss-co* by Douglas Crimp was published in 2008. That same year, Crimp participated in a seminar at the MACBA organised by Paul (then Beatriz) Preciado, which I attended. I never would have guessed that one of *October* journal's most famous critics had been an active member of the gay disco culture in 1970s New York, much less that he had written a text which did observe the dance floor in light of the erotic intimacy generated between dancing bodies. I think this low-intensity sexuality is a form of rebellion against the pornographic interpretation of human sexuality posited by Lacanian psychoanalysis and certain writers. Arousal on the dance floor cannot be reduced to a mere biological component. It's a sensible web of tangibilities in which the human body is fundamental, but so is light and sound—and drugs, which Crimp saw as an essential factor of “the disco experience”. Crimp himself admits—no doubt because he was trying to take his role as art critic seriously at a time when he'd become a “disco bunny”—that he never managed to completely lose his inhibitions with them. Were certain drugs a clandestine factor of *Dance & Disco*? Was the subjectivity imposed by the museum—like that imposed by art criticism for Crimp—an obstacle to the emergence of the

spontaneity that overrides our habit of scrutinising each other in art's spaces of social interaction? Did people forget they were in a museum? Did the museum forget it was a museum?

Crimp's reference to himself as a “disco bunny” makes me think of the sexualisation of the female body: how it's barred from ontology when the male gaze turns it into a “bunny”, and how that exclusion of the sexualised female body is a form of “ontological slut shaming”. That's what Katherine Behar called it in her introduction to *Object-Oriented Feminism (OOF)*, talking about an image of an objectified woman that appeared on the website of the Object-Oriented Ontology (OOO) symposium she was attending in Atlanta—a symposium where, of course, there were no women among the speakers. What happens when the sexualisation of the female body isn't the product of the male gaze? When we decide that our bodies are ours and our sexuality is for us?

Simplifying a great deal, OOO reached the conclusion that, in order to achieve a flat ontology where there is no difference between one object and another, the best thing is to understand each body as an object. Can they really see a person as a sculpture-carrier? The most renowned OOO theorists—white heterosexual Western men—failed to consider that there have long been human bodies which still struggle to be recognised as subjects. Their gender, ethnicity or social status has historically excluded them from the paradigm of the human. And what about age? Some of the reasons why I prefer OOF are probably quite obvious, but others are less so: it's more modest, it accepts contradictory perspectives and it welcomes “wrongness”. In fact, I think OOF might be close to the value you attach to ambiguity, to hedonism as a creative force and to difference as beauty. Hedonism is also something which appears in the exuberant bodies that dance to the point of exhaustion on a dance floor. My case is that of a rather androgynous presence in the night. Difference as beauty is something I'm still trying to take in. What happened to you in New York may be what's happening to me in Berlin. I recently learned to appreciate and admire the political potential of a body that wants to use its sexual power to its own advantage, instead of letting it be used against it. I also appreciate and admire



how you've turned the objecthood and materiality of "things" associated with the feminine into an exercise in appropriation and resignification, in order to make sculpture in a context dominated by male sculptors. Could the problem of the head in sculpture be linked to the problem of women in art? Are we women the problem? Are sculptors aware of the fact that matter is also steeped in (their) ideology?

I find it surprising that we in the art world are so keenly conscious of the enormous conflict inherent in identity fictions, such as man or woman, and yet sometimes so obtuse with regard to the ideological nature of concepts like "sculptor" or "artist". I've always believed that when we don't like the meaning of something—a word, for instance—we have at least two options: we can discard that meaning and find a new one, or we can appropriate it, changing its meaning from within. I think your work has a lot to do with this second strategy. And I wonder how the dance floor might become a room of one's own, a room that can exist outside the domestic sphere and inside each of the public (or private) spaces we have historically been denied. Having arrived at feminist theory by way of queer theory, it's quite ironic that, in recent years, my thinking has become rather essentialist. I suppose it's a consequence of the visceral nature of certain personal yet simultaneously collective experiences. I wish that identity fictions and certain discourses didn't exist, but I can't deny the presence of their material and sensible effects on the life of bodies. Thought becomes feeling, even hegemonic thought.

The night is a conflicted identity, and I myself am in conflict with it, because there is not one night but many, and a single night can become different nights. We tend to lump very different experiences together in a single word. The night contains the exhaustion of sleepless bodies, but also the lethargy of sleep. And we can be a part of many different forms of nocturnality. However, we will never be able to know them all. In fact, one of my ways of understanding it, through dance culture, does not happen solely at night. Can the night exist in daylight hours? Was that one of the effects of *Dance & Disco*? Inserting the nocturnality of a club in the diurnal visibility regime of the museum? Although visceral experience and affects are part of art, I think the museum still has a preferential—and ocular—connection to reason. And reason, in turn, has a direct historical link to the Enlightenment.

The very name "Enlightenment" denotes the insistence on light and clarity implicit in reason. As the antithesis of the day, the night has served as a metaphor for everything supposedly excluded by reason. But even the darkness of a club is ambiguous. Light is one of its constituent elements, as it was in *Dance & Disco*. Perhaps the light of reason is a reason prejudiced against colour, a kind of enlightened chromophobia. Or perhaps darkness, like the night, is contextual. The 24/7 temporality of contemporary capitalism has proved the exact opposite: the day has completely infiltrated the night. Can art's relationship with the night do the same, turn night into day? Or, inversely, can the white cube temporarily become a dark room? The dark room may be the last remaining pocket of resistance to light, image and representation. Was the dark room of *Dance & Disco* impervious to the permanent supervision of the museum? Are there spaces where we're safe from the watchful drive of the algorithm?

Even though depth is sensitive to darkness, the night tends to be viewed as rather superficial, as if the things that happen at night are unimportant or inconsequential. Yet the task of constructing meanings from the surface or appearances is much deeper and more intense than most people think. Your work and the notion of the mask of femininity formulated by Joan Rivière prove it. Are we still forced to use womanliness as a disguise to avoid potential social retaliation for appropriating certain traits of manliness? Rivière was referring to intellectual feats, but to me reason is female. I especially like the idea of womanliness as a masquerade, a plural event, a fancy-dress party, a collective, shared strategic gesture. I imagine Joan Rivière, even though she didn't live long enough to see it, entering one of 1970s Germany's lesbian bars, the shock of seeing two women dancing together for the first time on a floor packed with women. How many would dare to abandon the heteronormative fiction after that experience? I think the night shows and teaches us things: it opens our eyes and helps us to learn from what we see. The night has been a determining factor in the production of identity categories capable of transcending traditional cultural assignments of sex, gender and sexuality. It also lets us women not be ourselves for a few hours. By "us women" I don't mean the perception we have of ourselves, but rather the sum of perceptions and opinions

that others have and expect of us. Perhaps it's as simple as the fact that you can do some things at night which can't be done during the day. But dance isn't the only thing fuelled by contact and contagion between bodies—political awareness works the same way.

At times I've had the impression that the club might be a nocturnal extension of the diurnal factory. Although it offers bodies release through the loss of their utilitarian value, it's also capable of subduing them, trading their productive function for consumer functionality. Capital has cleverly managed to recognise and harness the creative power of the body. Are there movements that can be considered a surplus? A financial loss? Capable of ousting conformity? In trying to understand it from too many perspectives, my perception of the night becomes hazy, ambiguous and conflictive. But, as you've said yourself, the night is not a compact entity. It has its ups and downs, in how we experience it, and in our attempts to understand it through thought and language. Is it possible to write how we dance? What about making sculpture? I firmly believe in the great emancipating power of dance, but at the same time I know that, in a club, my body is part of a structure that reaffirms the system it aims to oppose. Just as there is also a greater danger of objectifying women's bodies in a club. Might the night be a kind of pedestal? One of the great things about ambiguity is that it offers no satisfactory conclusion. This text doesn't, either. But I think the most important part of any story is its gesturality, its ability to, like dance, seduce with a minimum of resources and make us want to discover what the next move will be.\*

\* This text has been affected in different ways by my conversations with Ana Laura Aláez, by experience(s) on the dance floor over the years in the company of strangers and friends, and by the authors mentioned in it. I want to thank Lúa Coderch and Sabel Gavaldon for having introduced me to *Pink Noises* by Tara Rodgers and *Disss-co (A Fragment)* by Douglas Crimp, respectively.



DANCE & DISCO (VIDEO DOCUMENTING THE INSTALLATION'S USE), 2000-2019

# **BIOGRAPHICAL *NOTE***



Ana Laura Aláez studied Fine Art at the University of the Basque Country, although the highlight of her student years was attending the two workshops given by the sculptor Ángel Bados at Arteleku (San Sebastián) at the beginning of the 1990s. Her early works denote a gradual assimilation of the questions explored by the previous generation, the exponents of “New Basque Sculpture”, but they also introduced corrective elements related to gender perspective by using process-based strategies and materials not traditionally considered sculptural.

In 1991, after travelling to New York for an exhibition alongside other artists at ABC No Rio, a collectively run centre for art and activism, she decided to take up residence in that city. Aláez first came to the attention of Spanish audiences in 1992 with the exhibition *Superficie* at Espacio 13, a Barcelona venue managed by Fundació Joan Miró.

In 1997 she presented the installation *She Astronauts* at Sala Montcada in Barcelona, a work that challenged the hazy boundaries between representations of the “real”, social space and the space of art, as well as the notion of authorship by inviting other artists to intervene. That project marked the beginning of her international career.

In the year 2000, Aláez presented *Dance & Disco* in Espacio 1 at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid. She created a night club inside the museum that functioned simultaneously as an artistic installation and as a dance floor, where very different users mingled or alternated, eliciting strong positive and negative reactions from the Spanish art world. As her oeuvre fell within the parameters of “relational art”, Nicolas Bourriaud invited her to create a project for the Palais de Tokyo in Paris, and she came up with *Beauty Cabinet Prototype* (2003).

In collaboration with the musical duo Sylvania, she recorded an album titled *Girls on Film*, a compilation of the musical scores composed specifically for several of the videos she had produced up to that point. She currently works with the musician Ascii.disko.

In 2001, Aláez was invited to contribute to the Spanish Pavilion at the 49th Venice Biennale, where she exhibited three installations that denoted a need to recover the sculptural facet of her work with a different degree of subversion.

That desire was articulated and materialised more categorically some years later, in 2008, with *Pabellón de Escultura* [Sculpture Pavilion] at the Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). That same year she created a permanent piece of architectural dimensions titled *Bridge of Light* for the Towada Art Center in Japan.

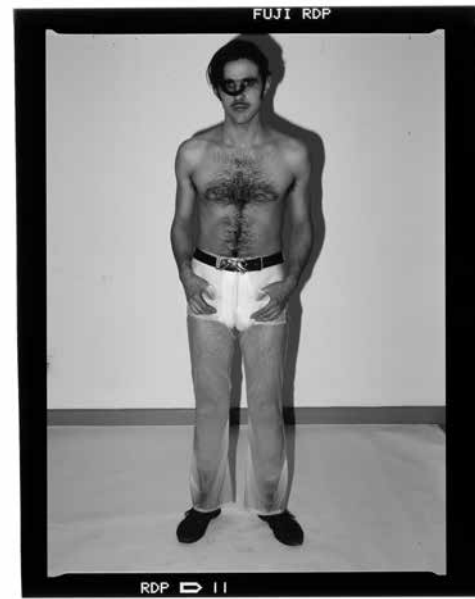
The spirit of negotiation and reconciliation with the chaotic, non-linear processes that artists experience in the course of their lives eventually gave rise to *Impostura*, an exhibition held in 2014 at Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid.

The year 2015 found Aláez teaching at Kalostra (San Sebastián), an experimental educational project that ran for several months and was managed and taught by and for artists. In 2018, her solo show *Resistencia* opened at Galería CarrerasMugica in Bilbao.

*All the Concerts, All the Nights, All Empty* will appear at two venues in 2019 and 2020: CA2M in Móstoles, Madrid, and Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao

In addition to her work in the visual arts, Ana Laura Aláez has undertaken various initiatives in the fields of interior design, publishing (as picture editor for *Vogue España*, *NEO 2*, *b-guided* and other magazines) and writing. She has also been very active in the educational arena, leading numerous courses and workshops.

In 2013, she received the Gure Artea Award from the Basque Government in recognition of her artistic career.



SHOOTING PANTALÓN PRESERVATIVO, 1992



## **COMUNIDAD DE MADRID | REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID**

### **Presidenta | Presidenta | President**

Isabel Díaz Ayuso

### **Consejera de Cultura y Turismo | Kultura eta Turismo kontseilaria | Regional Minister for Culture and Tourism**

Marta Rivera de la Cruz

### **Viceconsejero de Cultura y Turismo | Kultura eta Turismo kontseilarioidea | Regional Deputy Minister for Culture and Tourism**

Carlos Daniel Martínez Rodríguez

### **Director General de Promoción Cultural | Kultura Sustapeneko zuzendari nagusia | General Director for Cultural Promotion**

Gonzalo Cabrera Martín

### **Subdirector General de Bellas Artes | Arte Ederretako zuzendariorde nagusia | Deputy General Director for Fine Arts**

Antonio J. Sánchez Luengo

## **CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO**

### **Director | Zuzendaria | Director**

Manuel Segade Lodeiro

### **Subdirectora | Zuzendariordea | Deputy Director**

Tania Pardo Pérez

### **Gerente | Gerentea | Manager**

María Aránzazu Borraz de Pedro

### **Gestión y administración | Gestioa eta Administrazioa | Management and administration**

Irene Garcimartín Rivilla, María Dolores Díaz Martínez

### **Colección | Bilduma | Collection**

María Asunción Lizarazu de Mesa, Paloma López Rubio, Teresa Cavestany Velasco

### **Exposiciones | Erakusketak | Exhibitions**

Ignacio Macua Roy, Marta Martínez Barrera, Rosa Naharro Diestro

### **Educación y actividades públicas | Hezkuntza eta jarduerak publikoak | Education and public programmes**

Victoria Gil-Delgado Armada, Carlos Granados del Valle

### **Biblioteca | Liburutegia | Library**

Sonia Seco Sauces

### **Colaboradores | Lankideak | Collaborators**

Pili Álvarez, Ana Ballesteros Sierra, Arancha Benito Moreno, Durga Blázquez Bermejo, Eva Garrido del Saz, Maribel Martínez Martín, Marta Orozco Villarrubia, Amalia Ruiz-Larrea Fernández

### **Estudiantes en prácticas | Praktiketean dauden ikasleak | Student interns**

Janila Castaneda, Pietro Consolandi

### **Amigos del CA2M | CA2M-ko kideak | Friends of the CA2M**

Manuel Angulo

## **EXPOSICIÓN | ERAKUSKETA | EXHIBITION CA2M**

### **Artista | Artista | Artist**

Ana Laura Aldez

### **Comisaria | Komisarioa | Curator**

Bea Espejo

### **Coordinación | Koordinazioa | Coordination**

Ana Ballesteros Sierra

### **Dirección de montaje | Muntaketako zuzendaria | Installation supervisor**

Ignacio Macua Roy

### **Montaje y transporte | Muntaketa eta Garraioa | Installation and transport**

Tti

### **Audiovisuales | Ikus-entzunezkoak | Audiovisuals**

Salas AV

### **Gráfica | Grafikoak | Graphics**

Taller de Serigrafía

### **Seguros | Aseguruak | Insurance**

Aon - Hiscox

## **AZKUNA ZENTROA-ALHÓNDIGA BILBAO**

### **CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN / ADMINISTRAZIO KONTSEILUA / GOVERNING BOARD**

#### **Presidente de Honor | Ohorezko presidentea | Honorary chairman**

Juan María Aburto Rique (Bilboko alkatea / Alcalde de Bilbao / Mayor of Bilbao)

#### **Presidente | Presidentea | President**

Gonzalo Olabarria Villota

#### **Vicepresidenta | Presidenteordea | Vice president**

Miren Gotzone Sagardui Goikoetxea

#### **Director | Zuzendaria | Director**

Fernando Pérez

#### **Responsable de programación cultural | Kultur programazioko arduraduna | Cultural programming manager**

Rakel Esparza

#### **Coordinadora de programación cultural | Kultur programazioko koordinatzailea | Cultural programming coordinator**

Ainara Bilbao

#### **Producción de programación cultural | Kultur programazioko produkzioa | Cultural programming production**

Olaia Ibarzabal (Lanalden)

#### **Responsable de marketing | Marketing arduraduna | Marketing manager**

Bárbara Epalza

#### **Responsable de comunicación | Komunikazioko arduraduna | Communication manager**

Itziar Ijalba

#### **Responsable de mantenimiento y logística | Mantenimendu eta logistika arduraduna | Logistic and maintenance manager**

Iñaki Ayala

#### **Responsable de atención al público | Bezeroaren arretarako arduraduna | Public service manager**

Jal Guisasola

#### **Responsable de mediateka | Mediateka arduraduna | Mediateka manager**

Alasne Martín

#### **Documentación | Dokumentazioa | Documentation - Mediateka**

Sonia Marcos

## **PUBLICACIÓN | ARGITALPENA | PUBLICATION**

### **Edición | Argitalpena | Edition**

Bea Espejo, Ana Laura Aláez

### **Autores | Egileak | Authors**

Ana Laura Aláez, Beatriz Espejo, Paul B. Preciado, Ángel Bados, María José Belbel y Sonia Fernández Pan

### **Coordinación editorial | Edizioko koordinazioa | Editorial coordination**

Rosa Naharro Diestro (CA2M)

Sonia Marcos (Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao)

### **Diseño gráfico | Diseinu grafikoa | Graphic design**

Daniel Gerhard Holc | www.designbaustelle.de | daniel@designbaustelle.de

### **Traducciones del español al inglés | Espainieratik ingeleserako itzulpenak | Translations from Spanish to English**

Polisemia

### **Traducciones del español al euskera | Espainieratik euskararako itzulpenak | Translations from Spanish to Euskera**

Irene Hurtado (Hitzek)

### **Corrección de textos en español | Espainierazko testuen zuzenketa | Proofreading of Spanish texts**

Cuarto de Letras

### **Edición y corrección de textos en euskera | Euskarazko testuen edizioa eta zuzenketa | Copyediting and proofreading of Basque texts**

Gorka Arrese

### **Impresión | Inprimaketa | Printers**

BOCM

### **Textos | Testuak | Texts**

Creative Commons España

CC BY-NC-ND

### **Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada / Aitorpen-Ez Komertziala-Lan Eratorririk Gabe / Attribution-NonCommercial-NoDerivatives**



### **Imágenes | Irudiak | Images**

© Ana Laura Aláez, VEGAP, Madrid, 2019 / © Txuspo Poyo (p. 220 or., p. 310 or.)

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © copyright. / Eskubide batzuk erreserbatuta. Debebatuta dago obra honetako irudi batzuk edo guztiak erreproduzitzea, edozein bide edo prozedura erabiliz, © copyright-aren titularren baimenik gabe. / Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

### **Depósito legal | Lege gordailua | Legal Deposit**

M-33828-2019



Las obras presentes en ambas exposiciones pertenecen a la artista, excepto *Tigras y felinas* (1995) de la Colección de Juana de Aizpuru, Madrid. | Bi erakusketetan dauden obrak artistarenak dira, Madrilgo Juana de Aizpuru bildumako *Tigras y felinas* (1995) kenduta. | The works included in both exhibitions are owned by the artist, with the exception of *Tigras y felinas* (1995), on loan from the Juana de Aizpuru Collection, Madrid.

#### AGRADECIMIENTOS | ESKERRAK | ACKNOWLEDGEMENTS

**A aquellos/as que comparten mis procesos creativos y vitales en primera fila | Nire sorkuntza- eta bizi-prozesuak lehen lerroan partekatzen dituzten horiei | Thanks to those who share my creative and life processes on the front line:** Daniel Holc (ascii.disko), Txomin Badiola, César Rey, Itziar Bilbao, Carlos Diez. **A las personas relacionadas directamente con este catálogo | Katalogo honekin zuzenean harremana duten pertsonen izenak | And to the individuals directly involved in this catalogue:** Toni Ramon, Ses Douze Naus (Ángeles Ferragut / Simon Southwood), Pedro Vidal, Joan Sastre, Nacho Gutiérrez, Yasmin Elias, Carmen Cantón, Sara Loeh, Miguel Ángel Gañeca, José Luis Rebollo, Alicia San Juan, Biafra, Txuspo Poyo. **Muy especialmente a los escritores/as de esta publicación. Aquellos/as con los que he tenido y tendré la suerte de trabajar. A todas las personas «desconocidas» que han erigido encuentros mágicos: ellas saben quiénes son. A los prestadores | Bereziki argitalpen honetako idazleei. Zorionez lankide izan direnei eta izango direnei. Topaketa magikoak egin dituzten «ezezagun» guztiei; haiek badakite zein diren. Mailegatzailoei | Special thanks to the writers who contributed to this publication; to all those I have been and will be fortunate enough to work with; to all the “unknown” people who create magical encounters (they know who they are); and to the lenders:** Galería Juana de Aizpuru, Galería CarrerasMugica, Galería Moisés Pérez de Albéniz

[www.analauraalaez.com](http://www.analauraalaez.com)

#### Con el apoyo de | With the support of | Laguntzarekin



Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Cultura y Turismo – Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* de Ana Laura Aláez, realizada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo del 8 de noviembre al 26 de enero de 2020, y en el Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao del 18 de junio al 20 de septiembre de 2020.

Argitalpen hau Madrilgo Komunitateko Kultura eta Turismo Kontseilariaren Kultura Sustapenerako Zuzendaritza Nagusiak eman du argitara, azaroaren 8tik 2019ko urtarrilaren 26ra CA2M Centro de Arte Dos de Mayo-n eta 2020ko ekainaren 18tik irailaren 20ra Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbaon jarri den Ana Laura Aláezen *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío* [Kontzertuak oro, gauero, hutsik oro] erakusketa dela-eta.

This volume was published by the Regional Ministry of Culture and Tourism – Directorate-General of Cultural Promotion of the Region of Madrid in connection with the Ana Laura Aláez exhibition *All the Concerts, All the Nights, All Empty*, held at the CA2M Centro de Arte Dos de Mayo from 8 November 2019 to 26 January 2020, and at Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao from 18 June to 20 September 2020.

