

11

TABAKALERA



Orriak

AYMAN ALAZRAQ & EMANUEL SVEDIN. SHANE ASLAN SELZER & CHELSEA KNIGHT. NADIA BARKATE. DAGES JUVELIER KEATES & ALEXIS STEEVES. Γ.Ι.Π.Ι.Β.Ο.Σ. ANNA LÓPEZ LUNA. JUMANA MANNA. OMAR MISMAR. JON OTAMENDI. LARA TABET. ELIZABETH TUBERGEN. NATASHA MARIE LLORENS.

10.26 / 02.03

ERAKUSKETA — EXPOSICIÓN — EXHIBITION
TABAKALERA.EU

TABAKALERA



1 ERAKUSKETA ARETOA / SALA DE EXPOSICIONES 1 / EXHIBITION HALL 1

Artistak / Artistas / Artists: *Ayman Alazraq & Emanuel Svedin, Nadia Barkate, Dages Juvelier Keates & Alexis Steeves, Anna López Luna, Jumana Manna, Omar Mismar, Jon Otamendi, Shane Aslan Selzer & Chelsea Knight, Lara Tabet, Elizabeth Tubergen.*

Komisarioa / Comisaria / Curator: *Natasha Marie Llorens*

2018/10/26 - 2019/02/03

AURKIBIDEA | ÍNDICE | INDEX

Sarrera | Intro (2 - 3) • L'Intrus Redux. Natasha Marie Llorens (3 - 13) • L'intrus. Jean Luc Nancy. Pasarteak | Fragmentos | Excerpts (13 - 19) • Programa Publikoa | Programa público | Public programme (20 - 22) • Kredituak | Créditos | Credits (23)

Sarrera

Maiz aldarrikatu ohi dugu arte garaikidearen papera eztabaida politikoa eta sozialerako gune gisa. Baita kultur erakundeek, dagokien ekintza-eremutik, inguruan gertatzen denaren aurrean erantzutearen premia ere. Jarraian aurkezten dugun proposamena 2017ko komisariotza egonaldiako deialdian hautatu zuen Itziar Okariz eta Lara Almarcegui artistek osatutako epaimahaiak, hain zuzen ere, egun Europan bizi dugun eztabaida nagusienetarikoa bat jorratzeko premia dela eta, hots, errefuxiatuen eta etorkinen komunitateen etorreraren aurrean, hau da, arrotzaren figuraren aurrean, dugun erreakzioa.

Natasha Marie Llorens-en erakusketak gai hau jorratzeko Jean-Luc Nancy pentsalari frantsesak *L'intrus* obran erabiltzen duen "arrotza"-ren kontzeptua hartzen du abiapuntu gisa. Llorens komisario eta idazle frantsesak gai honen inguruan ikertzen jarraitzeko eta tokiko testuinguruarekin lotutako proposamena lantzeko iaz Tabakalera egindako egonaldiaren emaitza da erakusketa. Bere interes eremu nagusien artean Ekialde Ertaineko eta Afrika Iparraldeko arte garaikidea dago, eta erakusketara batu ditu lurralde horietako artista gazteen lanak (euren praktikak bestearekiko eta arrotzasunarekiko ikuspuntuak eta gogoetak lantzen dituzte), tokiko, Amerikako eta Europako beste artista batzuekin elkarrizketan.

Erakusketaren osagarri gisa aurkezten diren jarduerak baliagarri izango dira gai honen inguruan askotariko ikuspuntutatik gogoetan sakontzeko. Jarduera horien artean, hezkuntza zentroei zuzendutako programak, publiko orokorrari zuzendutako bisitak, performanceak eta komisariotzarekin lotutako formakuntza programa bat izango dira, eta, horiez gain, Claire Denis-en *L'Intrus* izeneko filma barne hartuko duen ikus-entzunezko programa bat ere izango da, hain justu, zinema programazioaren barruan zinemagile frantsesari eskainiko diogun fokuari baitan. (programazio osoa 20 orrian)

Erakusketa proposamen honek bat egiten du denboran Koldo Mitxelena Kulturunean Alicia Chillidak komisariatutako *Bestea naiz. El otro soy yo* erakusketarekin. Proposamen horretan ere, egungo gizartearen migratzailearen figura aztertzen da. Honela, bi proposamen osagarri ditugu migrazioaren inguruko eztabaidari ekarpena egiten diotenak arte garaikidea gogoeta kritikorako tresna gisa hartuta.

Ane Rodríguez Armendariz
Tabakalerako kultur zuzendaria

Intro

A menudo se reivindica el papel del arte contemporáneo como espacio de debate político y social. También la necesidad de que las instituciones culturales respondan desde su propio ámbito de acción a lo que acontece a su alrededor. La propuesta que presentamos a continuación fue seleccionada en la convocatoria de residencia de comisariado de 2017 por un jurado integrado por las artistas Itziar Okariz y Lara Almarcegui, precisamente por la urgencia de abordar uno de los grandes debates en la Europa actual: la reacción a la llegada de refugiados y comunidades migrantes, a la figura del extraño.

La exposición de Natasha Marie Llorens afronta este tema a partir del concepto del "intruso" que el pensador francés Jean-Luc Nancy trata en su obra homónima, *L'intrus*. El resultado es fruto de la estancia que la comisaria y escritora francesa llevó a cabo en Tabakalera el año pasado para seguir investigando y hacer una propuesta en diálogo con el contexto. Llorens, cuyos ámbitos de interés incluyen el arte contemporáneo de Oriente Medio y África del Norte, incorpora en la exposición el trabajo de jóvenes artistas de la región, cuya práctica denota una perspectiva y reflexión del otro y de la extrañeza, en diálogo con otros artistas americanos, europeos y del contexto local.

Una serie de actividades que acompañan a la exposición permitirán ahondar en la reflexión. Entre ellas, además de programas especiales para centros escolares, visitas para todos los públicos, performances y un programa de formación de comisariado, presentamos un programa audiovisual que incluirá la película de Claire Denis *L'Intrus* dentro del foco que, por otro lado, dedicamos a la realizadora francesa en nuestra programación de cine (toda la programación en p.20).

Esta propuesta coincide en el tiempo con la exposición *Bestea naiz. El otro soy yo* comisariada por Alicia Chillida en Koldo Mitxelena Kulturunea, en la que también se trata la figura del migrante en la sociedad actual. De este modo, presentamos dos propuestas complementarias que aportan al debate de la migración desde la perspectiva del arte contemporáneo como dispositivo crítico de reflexión.

Ane Rodríguez Armendariz
Directora cultural de Tabakalera

Intro

Contemporary art is at times called to provide a space for political and social debate. There are also demands for cultural institutions to use their own area of influence to respond to what happens around them. The initiative outlined below was selected in the 2017 curatorial residency call by a selection committee comprising the artists Itziar Okariz and Lara Almarcegui. The committee considered that the project responded to the urgent need to address one of the greatest debates in contemporary Europe: the reaction to the influx of refugees and migrant communities; the reaction to the 'foreigner'.

The exhibition from Natasha Marie Llorens tackles this theme using the concept of the 'intruder' used by the French thinker Jean-Luc Nancy in the eponymous work *L'intrus*. The French curator and writer's exhibition is the outcome of her residency in Tabakalera last year, in which she continued researching the issue to formulate an exhibition in dialogue with the context. Llorens's areas of interest include the contemporary art of the Middle East and North Africa. This exhibition incorporates the work of young artists from that region whose artistic practice examines and reflects on the 'other' and 'strangeness', in dialogue with the work of other American, European and local creators.

A series of fringe activities enable the public to reflect deeply on this issue from a variety of viewpoints. Among these are special programmes for schools, visits open to all, performances and a curating training programme. In addition, our film programme will include a screening of Claire Denis's film *L'intrus* as part of the spotlight on this French film maker in our cinema programme (see full programme on pg. xx).

This exhibition and suite of activities runs alongside the exhibition titled *Bestea naiz. El otro soy yo*. Curated by Alicia Chillida in Koldo Mitxelena Cultural Centre, it also addresses the figure of the migrant in current society. These two complementary offerings use contemporary art as a means of critical reflection to contribute to the migration debate.

Ane Rodríguez Armendariz
Tabakalera's Cultural Director

L'Intrus Redux

Natasha Marie Llorens

«Itzulunguruka ibili gabe: erakusketa hau une honetan munduan gertatzen ari denaren diagnostiko gisa interpretatu beharko nuke? Eta ulertu behar dut diagnostiko hori nagusiki *Europan* gertatzen ari denari buruzkoa dela? Azken batean, *Europan* gertatzen ari dena ez al da *Europak* albo batera uzten duenaren ondorio, modu sintomatikoan izan ezik? Krisi honetan, non dago «benetako» krisia? Nondik dator «benetan» indarkeria, eta zein da «benetako» arrotza?»

Geldialdi bat egingo dut. Hain zuzen, *L'Intrus* erakusketako artista ugari ez dira europarrak, baina *Europak* eta haren ezinezko fruitu inperialak, Estatu Batuek, sortutako arazoari buruzko erakusketa da. *L'Intrus*-ek lanak agerian jartzen ditu arrotzasuna gorputzetik kanpoko zerbait delako ideiarekin amets egiteko prozesuari eman dakizkiokeen zenbait erantzun, bai norbanako gisa bai maila soziopolitiko eta kolektiboan. Arazo hau *Europan* sortu zelakoan nago, gorputzaren eta adimenaren arteko bereizketa kartesiarraren testuinguruan, eta bereizketa hori humanismoaren forma unibertsalen bat lortzeko desio bilakatzeko prozesuaren testuinguruan. «Desio» esaten diot; izan ere, uniformetasuna azpimarratzeak abstrakzio baten bidez –humanoaren nozioa– berekin ekar dezake, eta askotan ekartzen du, egiturazko indarkeriari eta hark gorputzean dituen eraginei uko egitea. Estatu Batuetako Black Lives Matter mugimenduari «bizi guztiek inporta dutela» erantzutea nozio horren sasikumea da.

L'Intrus Redux

Natasha Marie Llorens

«Para decirlo sin rodeos, ¿debería interpretar esta exposición como un diagnóstico de lo que está sucediendo en el mundo en este momento? Y, ¿debo entender que este diagnóstico se refiere principalmente a lo que está sucediendo en *Europa*? ¿Acaso no es lo que le está sucediendo a Europa, en última instancia, una consecuencia de lo que Europa se niega a abordar, excepto de manera sintomática? ¿Dónde está la crisis «real» en esta crisis? ¿De dónde proviene la violencia «real», y quién es el «auténtico» extraño?»

Hago una pausa. En efecto, aunque numerosos artistas de *L'Intrus* no son europeos, se trata de una exposición sobre el problema creado por Europa y su imposible fruto imperial, los Estados Unidos. *L'Intrus* pone en escena un abanico de respuestas ante el proceso de fantasear con que la extrañeza es algo externo al cuerpo, tanto a nivel individual como a nivel socio-político y colectivo. Doy por sentado que este problema se originó en Europa, en el seno de la división cartesiana del cuerpo y la mente, y de la evolución de esa división en forma de deseo de alguna forma universal de humanismo. Digo «deseo» porque insistir en la uniformidad a través de una abstracción —la noción de lo humano— puede implicar e implica frecuentemente una negación de la violencia estructural y sus efectos sobre el cuerpo. La réplica al movimiento Black Lives Matter en los Estados Unidos de que «todas las vidas importan» es el hijo bastardo de esta noción.

«Benetako» indarkeriaren kontzeptuaz hitz egin badaiteke, nik uste dut horren jatorria norbera besteengandik bereizten duen bitxikeriaren proiektzioa dela. Gorputzetik bereizteak, gorputzarentzat (gorputz sozialarentzat) onartezina den guztiari uko egiteak, ematen dio hasiera indarkeriari. Heine batean ados nago Jean-Luc Nancyren ikuspegi horrekin, zeina esplizituki lantzen baitu *L'Intrus* lanean. Saiakera hori erabili da, hain zuzen, erakusketari izenburua emateko eta haren testuiguru kontzeptuala zehazteko abiapuntu gisa:

Nire bihotza arrotz bilakutzen zen niretzat; arrotz, hain zuzen, nire barruan zegoelako. Arroztasunak ez zuen zertan kanpotik etorri, barrutik sortu zen. A zer nolako hutsunea egin zidaten bat-batean bularrean eta ariman —gauza bera da—, hau esan zidatenean: «bihotzeko transplantea egin behar dizugu».¹

Nancyk bihotzeko transplantearen gaia lantzeko duen moduak kontra egiten die Europak eta bertako gorabehera ideologikoei beste leku batzuetan «arrotzei» buruz egiten dituzten adierazpenei. Irudietan pertsonak ikusten ditugu itsasontzietan, errefuxiatuen esparruetan, babeslekuetan, laguntza jasotzeko ilaretan... Irudi horiek guztiak solidotu egiten dute argazkietan agertzen diren pertsonen «arroztasunaren» eta lurralde europarrean egiten duten «intrusioaren» ideia politikoa. Lehenik eta behin, irudiok ezartzen dute pertsona horiek zehaztutako ordena sozialetik kanpo daudela ikuslearen aurrean duten nortasunaren funtsezko oinarri gisa.

Etorkinen irudi nagusiek ere arazoaren muina lekualdatzen dute eta mugimendu horren kausa pertsonen etorreran proiektatzen dute, hainbat eta hainbat mendez europarrak lurraldea uztera eta beste leku batzuetako baliabideak agortzera bultzatu zituen Europa barneko prozesu baten baitan kokatu beharrean. Nancyk iradokitzen du *L'intrus* laneako intrusioa bihotz bat bere gorputz fisikotik pixkanaka aldetzean hasten dela, eta nik metafora hori baliatzen dut iradokitzeko migratzaileen, errefuxiatuen, babesa eskatzen dutenen, etorkinen, turisten, aldi baterako langileen eta abarren «intrusioa» antzeko aldenketa batekin hasten dela, baina gorputz politikoren barnean.

Hortaz, nire lagunaren galderara itzuliz: planteamendu eurozentrikoa al da honako hau? Bere kabuz lantzen al du Europak eta haren diskurtso konkomitanteek atzerritarra, edo arrotza, interpretatzeko eta mobilizatzeko duten modua? Egin dudan proposamena filosofia kontinental erradikalaren gorputz zaharkitu, zuri eta maskulinoan kokatzen bada, orduan baietz esan beharko nuke.

Si se puede hablar de algo como violencia «real», yo ubico su origen en la proyección de la rareza que caracteriza a uno mismo sobre otros. La separación del cuerpo, el rechazo de todo lo que es inaceptable para el cuerpo (social) inaugura la violencia. En parte, tomo prestado este punto de vista de Jean-Luc Nancy, que lo aborda explícitamente en *L'Intrus*, el ensayo que ha servido de partida para titular y enmarcar conceptualmente la exposición:

Mi corazón se convertía en mi extraño: extraño justamente porque estaba dentro. La extrañeza no tenía que venir de afuera más que por haber surgido de adentro. Qué vacío abierto de repente en el pecho o en el alma —es lo mismo— cuando me dicen: «Va a ser necesario un trasplante de corazón.»¹

El tratado de Nancy sobre el trasplante de corazón proporciona un contra-modelo a las representaciones que hacen Europa y sus avatares ideológicos en otros lugares sobre los «extraños». Las imágenes de las personas en los barcos, en los campos de refugiados, en los refugios, formando una fila para recibir ayuda, solidifican una comprensión política de la «rareza» de las personas fotografiadas y de su «intrusión» en el territorio europeo. Primero establecen la existencia de estas personas fuera del orden social establecido, como la base fundamental de su identidad frente al espectador.

Las imágenes predominantes de los inmigrantes también desplazan el núcleo del problema, proyectando su causa en la llegada de las personas, en lugar de situarlo en un proceso interno europeo que incitó a los europeos a abandonar ese territorio durante siglos para devorar los recursos de otros lugares. Nancy sugiere que la intrusión de *L'intrus* comienza con el alejamiento gradual de un corazón de su «propio» cuerpo físico, y yo tomo prestada esta metáfora para sugerir que la «intrusión» de los migrantes, refugiados, solicitantes de asilo, inmigrantes, turistas, trabajadores temporales, etc., comienza con un alejamiento análogo dentro del cuerpo político.

Para volver a la pregunta de mi amigo, entonces: ¿Es este un planteamiento eurocéntrico? ¿Aborda por sí mismo la manera en que Europa y sus discursos concomitantes interpretan y movilizan al forastero, al intruso? Si la propuesta que he esbozado se ubica en el cuerpo envejecido, blanco y masculino de la filosofía radical continental, tendría que decir que sí.

¹ Jean-Luc Nancy y Ernestina Garbino, *L'Intrus*. Revista NOMBRES. Núm 16 (2001): 4.

¹ Jean-Luc Nancy eta Ernestina Garbino, *L'Intrus*. NOMBRES aldizkaria. 16. zk. (2001): 4.

Tabakalerako erakusketa-guneak garai bateko tabako-fabrika handi batean daude. Masako ekoizpenerako behar ziren makina handiak jartzeko diseinatutako espazio zabalak dira, proportzio klasikokoak, eta, hala ere, berehala sentitzen da gorputzari sorrarazten dioten egoera zaila. Aretoak ez daude pertsonentzat diseinatura, baizik eta makinatik kanporantz norabide guztietara zabalitzen den pertsonen sare batentzat. Hori ikusita, **Elizabeth Tubergen**-i eskatu genion erakusketa-guneen proportzioak leuntzeko moduko sorkuntza bat egin zezala, baina espazioen handitasuna murriztu gabe.

Tubergenaren soluzio eskultorikoa egur bernizatuarekin eginiko egitura angeluzuzen handi bat da. Horren barruan bi kutxa beltz daude, Omar Mismar eta Lara Tabet-en lanak bertan sartzeko adinako lekuarekin. Eskulturaren formak eta neurriek barne hartzen duen aretoarenak islatzen dituzte, eta haren angelu diagonalak behin-behineko egoerari eustea ahalbidetzen dio. Inpresio hori sendotu egiten dute egurrezko aldamioreen barruan dauden oihalezko bi karpa handiek, zeinak aldamiolari lotuta baitaude, eusteko. Karpek krisi humanitarioaren arkitekturari egiten diote erreferentzia, baina organo gisa ere sortu dira: edukiontzia bigunak, zeinak eusten dituen hezur-duraren mende baitaude beren formari eusteko, baina beren ehun bigunen bidez ere egituratuak.

Tubergenek plaza huts bat utzi du karpenean, erakusketa-aretorako sarrera nagusiaren aurrean. Ondoko aretotik sartzen diren ikusleek eskulturaren barrualdea ikusiko dute lehenik. Plaza horren barruan, ikusleek ezin dute kanpora begiratu besterik egin, edo barrura, inguruan dituzten espazioetara. Hala, Tubergenek ikusle ezezagunaren, edo arrotzaren, gorputza jartzen du erakusketaren muinean, bihotzean.

2016ko udan, berrogeita hamar urte inguruko gizonezko zuri bat arma-dendako erakusmahai distiratsua atzean esertzen da, landa-giroko Maine estatuan, Estatu Batuetan. **Omar Mismar**rek arma-dendako jabea eta arduraduna konbentzitu ditu Carl Schmitten *Der Begriff des Politischen* laneko zatiak irakur ditzaten. Schmittek argudiatzen du etsaia dela kontrako taldeko kide bat, zeina baldintza jakin batzuetan beste taldeko kideak hiltzeko prest egongo bailitzateke. Are gehiago, Schmitten ustez bizitza politikoa oposizio horrek definitzen du, gizakiaren indarkeriarako gaitasuna oinarri hartuta. Mismarren bideoko koreografia osoak indarkeriari egiten dio erreferentzia —tirozelaia, arma-denda, ozen irakurtzen eta komentatzen den testua, baita bideo-grabaketaren metafora bera ere—, baina hala ere anibalentziari eusten dio. Batetik, erreferentzia horiek Schmittek komunitate politikoaren euskarrien inguruan egiten duen erreibindikazio nagusia ahultzen duen adiskidetasun-giroaren barruan agertzen dira, eta, bestetik, Schmitten politikoaren kontzeptuaren azpian beti antagonismo bat egoteko aukera dagoela adierazten dute.

Los espacios de exposición de Tabakalera se reparten en la enorme extensión de una antigua fábrica de tabaco. Creados para acomodar la enorme maquinaria necesaria para la producción en masa, son espacios magníficos con proporciones clásicas, y, sin embargo, se siente inmediatamente la difícil situación que le crean al cuerpo. Las salas no fueron diseñadas para la persona, sino para una red de personas que se extienden desde la máquina hacia el exterior en todas las direcciones. Ante esto, se encomendó a **Elizabeth Tubergen** una creación con una forma capaz de atenuar las proporciones de los espacios de exhibición sin disminuir su grandeza.

La solución escultórica de Tubergen es una gran estructura rectangular de madera barnizada cuya función directa es contener dos cajas negras con espacio para las obras de Omar Mismar y Lara Tabet. Su forma y sus dimensiones reflejan las de la sala en la que está construida, y su ángulo diagonal le permite a la forma mantener un estado provisional. Esta impresión se ve reforzada por el hecho de que en el interior del andamio de madera cuelgan dos grandes carpas de tela, atadas a él como soporte. Las carpas hacen referencia a la arquitectura de la crisis humanitaria, pero también están concebidas como órganos: contenedores blandos que dependen del esqueleto que los sostiene para que adquieran su forma, aunque también se estructuran por medio de sus propios tejidos blandos.

Entre las carpas, Tubergen ha dejado una plaza vacía frente a la entrada central del espacio expositivo. Un espectador que se aproxime desde la sala contigua verá primero el interior de la escultura. Dentro de esta plaza, el espectador no puede hacer más que mirar hacia afuera, o hacia adentro, de los espacios que la rodean. La instalación de Tubergen centra así la exposición en el cuerpo del espectador desconocido, o del extraño, y los sitúa en su corazón.

Un hombre blanco de unos cincuenta años de edad se sienta detrás del brillante mostrador de una armería en el agreste Maine, en los Estados Unidos, durante el verano de 2016. **Omar Mismar** ha convencido tanto al dueño como al encargado de la armería para que lean extractos de la obra de Carl Schmitt *El concepto de lo político*. Schmitt argumenta que un enemigo es aquella persona que un miembro del grupo contrario estaría dispuesto a matar si se dan las circunstancias adecuadas. Es más, Schmitt creía que la vida política está definida por esta oposición, fundamentada en la capacidad violenta del ser humano. Aunque toda la coreografía del vídeo de Mismar remite a la violencia —el campo de tiro, la armería, el texto que se lee en voz alta y se comenta, e incluso la metáfora de la grabación de vídeo— mantiene la ambivalencia. Por un lado, sus referencias están suspendidas en la atmósfera de la camaradería que socava la reivindicación central de Schmitt acerca de los cimientos de la comunidad política, y por otro, indican la posibilidad siempre presente de un antagonismo que subyace al concepto de Schmitt de lo político.



Omar Mismar,
Schmitt, You and Me, 2016 - 2017.

Monolitoa oso sinplea da: hormigoiz estalitako egur kontraxapatuzko angeluzuzen bat. Ez zen irudikapen bisual gisa eraiki, soinua bideratzeko baizik; hain zuzen, irmo ukatzen du figurazioa, zentzu klasikoan. Bideratzen duen soinua Jordaniako errefuxiatuen esparru batean sartutako pertsona baten bihotz-taupadena da, grabaketa medikoko teknologien bidez jasoa. **Ayman Alazraq**-en errefuxiatu-esparrurako bidaiaria **Emanuel Svedin**-ekin lankidetzan eginiko proiektu baten zati izan zen. Horren bidez, giza miseriaren ohiko trafiko bisualaren zati izan gabe erakutsi ezin direnen –baina nahitaez kontatu eta aintzat hartu behar direnen– irudikapen gorputzu bat egin nahi izan zen. Obraren soinu-bibrazioa ikusleenganaino iristeko pentsatu zen; izan ere, soinu-uhinek durundi egiten dute gorputzaren sakon-sakonean. Era berean, ikusleei eskatzen zaie soinua aztertzeko eta bihotz-taupadak beren eskuekin sentitzeko. Alazraq eta Svedin egileen asmoa da pertsona baten presentzia eta falta sentitzea. Lan honen bidez iradokitzen dute enpatiarren oinarria ez dagoela ikusmenean.

Instalazioaren agertokia eta bertara iristeko eskailera **Jumana Manna**-ren *A Stage for any sort of Revolutionary Play* eskultura-instalazioaren neurrikoak dira gutxi gorabehera. Simetria arkitetniko hori bitxia da; izan ere, aukera ematen du eskailerek arreta emateko ikusleei, normalean azpiegiturak ematen duena baino arreta gehiago. Eskailerak egurrezko estalkitik ateratzen diren hormigoizko blokeen gainean daude eta, ondorioz, ikusleen arreta bereganatzen dute horiek ere, agertokia betetzen duten erdiobjektu ahulekin lehian. Iraultzarako azpiegitura ez da isilpean subsumituko arretaren muin izatea eskatzen duten erdigorputz horien presentzian; hori esan nahi digu Mannak bere eskulturarekin. Halaber, agerian jartzen du agertokiak izugarri baldintzatzen duela arrotzaren iritsierak hasieran sortzen duen asaldura-itxura formala.

El monolito es muy sencillo: un rectángulo de madera contrachapada recubierta de hormigón. Se construyó para conducir el sonido en lugar de servir como representación visual; de hecho, rechaza enfáticamente la figuración en el sentido clásico. El sonido que conduce es el de un latido del corazón de una persona internada en un campo de refugiados en Jordania, capturado usando tecnologías de grabación médica. El viaje de **Ayman Alazraq** al campo de refugiados fue parte de un proyecto de colaboración con **Emanuel Svedin** para producir una representación corporeizada de aquellos que no se pueden mostrar sin formar parte del familiar tráfico visual de la miseria humana, pero que se deben contar imperativamente, y deben ser considerados. La vibración sonora de la obra está pensada para tocar al espectador, ya que las ondas sonoras resuenan profundamente en el cuerpo; pero también, lo imploran para que reconozca su sonido y sienta el latido del corazón con sus propias manos. Alazraq y Svedin quieren que se sienta tanto la presencia como la ausencia de una persona. Su sugerencia es que la base de la empatía no está en la visión.

El escenario y la escalera que dan acceso a la instalación tienen una dimensión aproximadamente equivalente a la instalación escultórica de **Jumana Manna**, *A Stage for any sort of Revolutionary Play*. Esta simetría arquitectónica es extraña, ya que permite que las escaleras roben una poca más atención del espectador de lo que uno cree que suele otorgarse a la infraestructura. Las escaleras están ponderadas con bloques de hormigón que sobresalen de su cubierta de madera y, como resultado, también claman por la atención del espectador, compitiendo con los frágiles semiobjetos que abarrotan el escenario. La infraestructura para la revolución no se subsumirá silenciosamente en la presencia de esos semicuerpos que claman ser el centro de atención, parece decirnos la escultura de Manna. También materializa el hecho de que el escenario condiciona profundamente la apariencia formal de agitación inaugurada por la llegada del extraño.

Kolore gorria duen zikinkeria odol-orban baten modura hedatzen da ezponda baten hasieran, *Untitled #1* lanean, **Lara Tabet** artistaren *Underbelly* argazki-seriearen lehenengo piezan. Auto bat ezpondaren goiko aldeko ertzean aparkatuta dago. Autoaren argiek iluntasuna zulatzen dute, baina badirudi ez duela ikusten zementuzko oinarriaren beheko aldean desegiten ari den lur gorabeheratsua. Aldamioz eta eraikuntza-sarez inguraturiko eraikin batzuk hondoko itzalei gailentzen zaizkie, leiho guztiak ilunpetan daudela. Argazkiak espazio-bolumen ugari ditu; bolumen horiek elkarren ondoan badaude ere, elkarrekin zerikusirik ez dutela dirudi. Badirudi ez direla besteak barne hartzen duen indarkeriaren jakitun. Adibidez, argazkian kolore gorriko lur horren jatorria bilatu ondoren baino ez du ikuslearen begiak ikusiko emakume gazte baten gorpua, haren izter irmoak kaleko argiaren dirdai motelaren argitan. Soina gerritik bihurritzen du, eta badirudi aurpegi osoa ezpondan sartua duela. Badirudi arrastaka lurrera itzultzen ari zen unean hil dela; kamerak desagertu aurreko instantean harrapatu duen ezezagun bat da.

La suciedad de color rojizo se extiende como una mancha de sangre en la base de un terraplén en *Untitled #1*, la primera de una serie de fotografías de **Lara Tabet** titulada *Underbelly*. Un coche está aparcado a lo largo del borde superior del terraplén. Sus faros se adentran en la oscuridad, aunque no parece que vean la tierra inconsistente que se desmorona en el piso de cemento por debajo. Unos edificios rodeados de andamios y mallas de construcción se levantan desde las sombras del fondo, con todas sus ventanas en la oscuridad. La fotografía contiene muchos volúmenes de espacio que, aunque están adyacentes, parecen indiferentes entre sí, sin ser conscientes de la violencia que contiene cada uno. Por ejemplo, es solo después de buscar en la fotografía el origen de esa tierra de color rojizo que el ojo del espectador cae sobre el cuerpo de una mujer joven, con sus muslos firmes expuestos al tenue resplandor de la luz de la calle. Torciendo el torso desde la cintura, parece enterrar toda su cara por el lado del terraplén. Es como si hubiera muerto en el acto de regresar a la tierra arrastrándose, una desconocida capturada por la cámara en el momento anterior a su disolución.



Lara Tabet, *Underbelly*, *Untitled #1*, 2018.

Nadia Barkate artistaren akuarelek uraren tonuekin erakusten dute gorputza. Gorputz bat beste gorputz baterantz biratzen irudikatzen dute, edo gorputzaren beraren beste atal baterantz. Bakartek irekita uzten du nork bere burua ukitzearen eta beste norbait ukitzearen arteko bereizketa, aurpegiaren eta hatzaren arteko bereizketarekin egiten duen bezalaxe. Bere marrazkietan, eskuak konektatu egiten dira; hala ere, ez die une batez ere ikusleei gogobetetasun osoa eskaintzen, margotutako besarkadetan ez dagoelako baretasunik. Barkateren marrazkiek paperaren ertzen aurka borroka egiten dute, mugimendu askeagoak egin ahal izateko, eta galdu egiten dute. Tentsioz eta gatazkaz beteriko marrazkietan, Bakartek ukaezin bihurtzen du honako hau: gure zati bat gure

Las acuarelas de **Nadia Barkate** muestran el cuerpo en tonos de agua. Representan el cuerpo girando hacia otro cuerpo o hacia otra parte del mismo cuerpo. Barkate deja abierta la distinción entre tocarse a uno mismo y tocar al otro, igual que la distinción entre la cara y el dedo. Las manos en sus dibujos se conectan; no obstante, en ningún momento se le concede al espectador una satisfacción total, porque no hay quietud en los abrazos pintados. Los dibujos de Barkate luchan contra los bordes del papel para lograr una mayor libertad de movimiento, y pierden. Con sus dibujos tensos, llenos de conflictos, Barkate hace ineludible el hecho de que la existencia de la rareza se inaugura cuando una parte de nosotros entra en un conflicto irresoluble con otra parte de nosotros mismos. O

beste zati batekin gatazka konponezinean sartzen denean, arrarotasuna jaiotzen da. Edo, bestela, arrarotasun hori gorputz *barruan* intimitatea galtea da, lehenik eta behin.

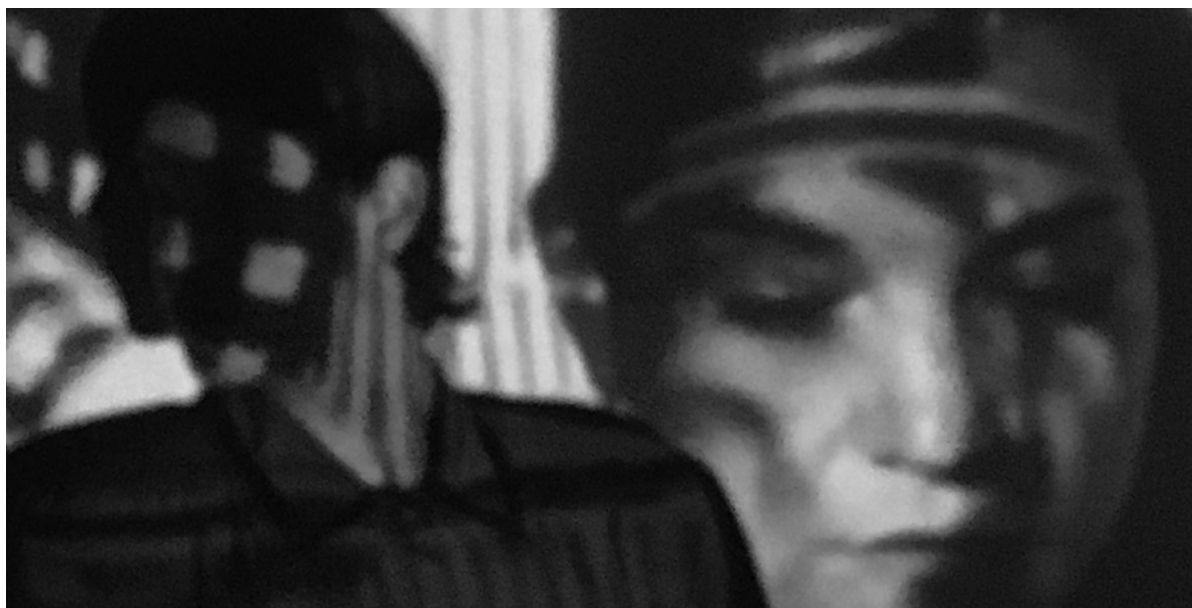
Sous le manteau lanaren hasieran, emakume baten eskuak agertzen dira harraldi batean; emakumearen aurrean leunki lotzen dira. Txukun moztutako azazkalak ditu, arrosa lodiz margotuak. «¿A quién debo quejarme?», abesten du, *a capella*. Kameraren marko estuan, feltro-artilezko beroki lodiaren eskumuturrak baino ez dira ikusten. **Anna López Lunaren** filmak Aljeriako emakume hori eta beste batzuk aurkezten dizkigu, baita hizkuntzarekin edo euren buruak aurkezteko erabiltzen dituzten narratibekin duten harremana ere. Abestuz, antzetzuz eta kontatuz, zer egin dieten, nor maitatu duten eta nola maitatu duten azaltzen dute, euren aurretik beste emakume aljeriarren belaualdi batzuek egin duten moduan. Ez dira beste edozein emakume baino arrotzagoak edo arrunta goak euren buruontzat, eta ez dirudi arraro sentitzen direnik kameraren eta ikusleen aurrean. Ez dira mutuak, inola ere; Aljeriako emakume hauek konfiantza dute hizkuntzan, eta euren emozioetan presentzia osoa dute.

Dages Juvelier Keates eta **Alexis Steeves** artisten performanceak ezezaguna izaten jarraitzen du niretzat, inauguratu baino lehen eta, are, instalatu baino lehen, idazten ari naizelako, denboran eta espazioan gauzatzen den erakusketa baterako. Bikotearekin obrari buruz hitz egitean, besteak beste metafora hauek azaleratzen dira: topaketa baten ideia, arrotzasuna dagoeneko barruan darabagun zerbait dela dioen ideia eta, beraz, gorputza Besteari buruz ikasteko tokia denaren ideia. Dantza modernoaren ezaugarrietako bat da gorputzaren mugimendua bere atal gramatikalki diskretuetan deskonposatzen duela (horrela dilindatzen da besoa ukondotik; hortxe daude urratsaren beharrezko osagaiak); Keates eta Steevesen elkarlana, ordea, mugimendu harkorrez osatuta dago.

bien, esa rareza es en primer lugar la pérdida de intimidad *dentro* del cuerpo.

Sous le manteau arranca con una toma de las manos de una mujer que se agarran ligeramente delante de ella. Sus uñas bien recortadas están pintadas de un color rosa espeso. «¿A quién debo quejarme?», canta a capela. Solo los puños de su grueso abrigo de lana de fieltro son visibles en el estrecho marco de la cámara. La película de **Anna López Luna** presenta a esta mujer argelina y a varias otras en términos de su relación con el lenguaje, o con las narrativas con las que se representan a sí mismas. Cantando, actuando y contando, hablan de lo que se les ha hecho, a quién han amado y cómo han amado, igual que otras generaciones de mujeres argelinas antes que ellas. No son más o menos extrañas para sí mismas que cualquier otra mujer, ni parecen sentirse extrañas ante la cámara, ante el espectador. Lejos de ser mudas, estas mujeres de Argel confían en el uso del lenguaje y están lúcidamente presentes en sus emociones.

La performance de **Dages Juvelier Keates** y **Alexis Steeves** todavía me resulta desconocida por el hecho de que escribo antes de la inauguración, e incluso antes de la instalación, para una exposición que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. Hablar con la pareja sobre la obra produce una serie de representaciones metafóricas: una idea de encuentro, una idea del extraño como algo ya interno en uno mismo, y, por lo tanto, una idea del cuerpo como lugar de conocimiento sobre el Otro. La danza moderna se caracteriza por la forma en que descompone el movimiento del cuerpo en sus partes gramaticalmente discretas —así es como cuelga un brazo del codo, aquí están los componentes necesarios del paso—; el trabajo colaborativo de Keates y Steeves, por el contrario, está compuesto de movimiento receptivo. Así es como llegan a conocer al extraño: no asumiendo nunca que sea posible conocer la gramática de un gesto antes de su articulación.

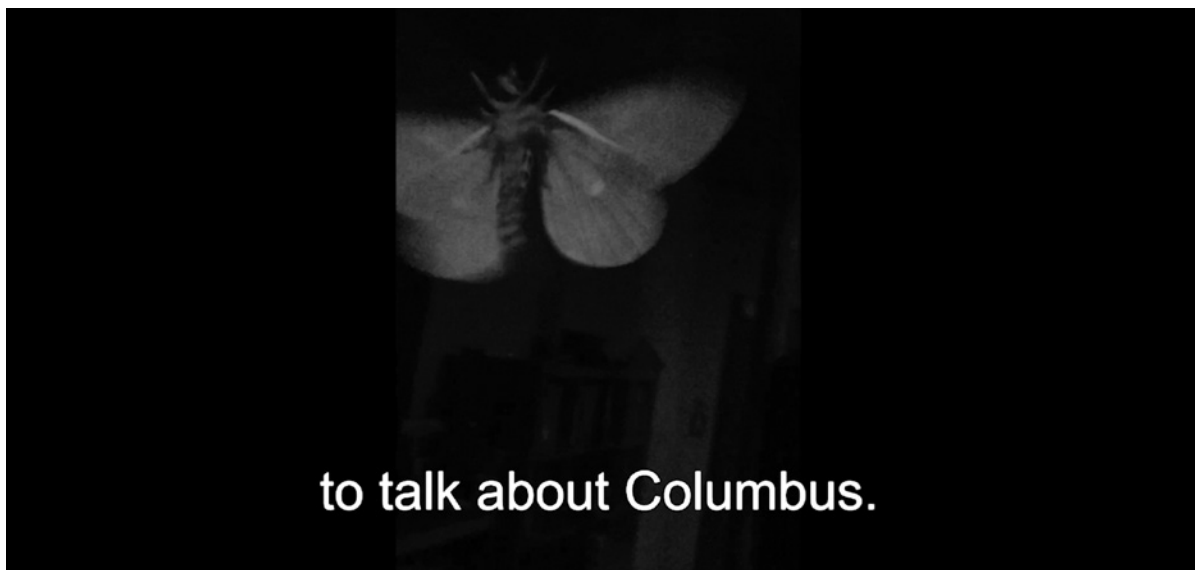


Dages Juvelier Keates, performancea/argazkia. Performance/fotografía.

Horrela lortzen dute arrotza ezagutzea: inoiz ez dute onartzen posible dela keinu baten gramatika ezagutzea keinu hori artikulatu baino lehen.

Lonely Planet lanak **Chelsea Knight** eta **Shane Aslan Selzer** artisten mugimendu eliptikoei jarraitzen die, Chirripó mendixkan eta Costa Ricako Osa penintsulan bidaiatzen ari direla. Bideoan intsektu batzuk ikus daitezke, estalitako arkupeak eta harago dagoen gau beltzak eratzen duten ertzean biraka, baita inurrien ilara luzeak ere, hormaren eta lurraren arteko lotunean azkar-azkar mugitzen. Artisten plazera harrapatzen du, nazioarteko negozio hotel bateko logela arrunt batean. Selzer txikia jolasten ageri da, baita ospitale bateko itxarongelan ere. *Off*-eko ahotsaren bitartez, elkarri aurka egiten dieten bi artista entzun ditzakegu, nahiz eta soinua askotan ez den irudiarekin sinkronizatzen: «Zergatik men egin arrarotasunari, zuk ez baduzu arrarotasun hori eragin? Zerk pizten du aberritik alde egin duenaren eta desberdintasunaren arteko elkarketa? Edo are urrunago joanda: zeri diote beldurra emakume zuriek, eta zeri beldurra izateko eskubidea dute?»

Lonely Planet sigue los movimientos elípticos de **Chelsea Knight** y **Shane Aslan Selzer** viajando por el Cerro Chirripó y la Península de Osa en Costa Rica. El vídeo muestra los insectos que se rebozan en el borde que crea el porche cubierto con la densa noche que hay más allá, y las gruesas filas de hormigas que se apresuran a lo largo de las uniones entre la pared y el suelo. Capta el placer de los artistas en una corriente habitación de hotel de negocios internacional. Muestra al pequeño Selzer jugando y también en la sala de espera de un hospital. En la voz en off, que a menudo no se sincroniza con la imagen, los dos artistas se enfrentan entre sí: «¿Por qué imponerse a la rareza de un lugar cuando esa rareza no se debe a ti? ¿Qué motiva el encuentro del expatriado con la diferencia? Aún más lejos: ¿A qué le temen las mujeres blancas y a qué tienen derecho a temerle?»



Shane Aslan Selzer and Chelsea Knight,
Lonely Planet fotograma, 2018.

Ikusleek **Jon Otamendiren** koreografia ikusi ahalko dute erakusketarekin batera Tabakalerako zinema-aretoan egingo den proiektzio-programan. Roger Cormanen *The Intruder* filma ikusteko egongo dira bertan. Arraza-segregazioari buruzko film hori 1962an egin zen eta, beste indarkeria mota batzuen artean, zuriek euren beldurra eta amorrua gorputz beltzean nola proiektatzen duten erakusten du. Ikusleak aretoan eseriko dira eta, proiektzioaren uneraren batean, Otamendik kontratatutako performer bat aretoaren aurreko aldera joango da, oinez, pantailaren ondoan dagoen plataforma batean bere tokia hartu arte. Interpretetxe horrek proiektzioan esku hartuko du, eta gorputza jarriko du pantailaren eta ikuslearen artean,

Los espectadores se encontrarán con la coreografía de **Jon Otamendi** en un programa de proyecciones que se desarrollará paralelamente a la exposición en la sala de cine de Tabakalera. Habrán venido a ver *The Intruder*, de Roger Corman, una película sobre la segregación racial realizada en 1962 que retrata, entre otras formas de violencia, la proyección del miedo y la rabia de los blancos sobre el cuerpo negro. Se sentarán y, en algún momento de la proyección de la película, un performer contratado por Otamendi caminará por el frente de la sala y ocupará su lugar en una plataforma próxima a la pantalla. Este intérprete intervendrá en la proyección, colocando su cuerpo entre la pantalla y el espectador, literalmente de pie en la imagen. Encarnarán

irudiaren oinean, literalki. Pantaila gorpuztuko dute, baina, horrez gain, ikusleen eta narratiba diegetikoaren eta Hollywoodeko pelikula nagusietako aktore nagusien artean sortu beharko litzatekeen lotura psikologikoa hautsiko dute. Interpreteta gehiegi iragarri gabe etorri eta joango da; hori dela eta, ikusleak ahaztu egin dezake bertan dagoela, edo modu inkontzientean lasaitua har dezake interpreteta ez dagoenean, arazorik gabe identifika baitaiteke filmeko aktoreekin.

Bihotzeko transplantea interesgarria iruditu zitzaidan kontserbazioaren ikuspuntutik: Europak bere ustez «arrotzak» diren horietan aurkitzen duen arazoaren metafora bat da, hiru arrazoi direla eta. Lehenik eta behin, Nancyk erraietako prozesu bat deskribatzen du subjektibotasunaren nukleo gisa. Gorputzak eta gorputzaren organo mekaniko boteretsuek jasaten dute bizitza. Banaketa, disoziazioa, intimitatearen galera: hori guztia ere gorputzari gertatzen zaio, ez soilik buruari.

Bigarrenik, bihotzeko transplantearen hasieran gorputzaren bihotza, bihotz «egokia», da gabeziak dituen; halaxe deskribatu dut saiakera honen hasieran. Modu deskribaezinean intimoa den zerbait dago aitortza honetan: nire bihotza hiltzen ari da, eta hori nire eta neure buruaren artean gertatzen den zerbait da. Porrotaren testuinguruan kokatzen den intimitate horrek erakartzen nau, Nancyren ideian eta aurkeztu duen artelanean dagoen intimitate horrek; izan ere, iruditzen zait antidoto baliagarria dela zinismo politiko errazaren edo hira santuzalearen kontra.

Hirugarrenik, indarkeriak bihotzeko transplantean duen rol konplexuagatik, ebakuntza gisa. Gorputza irekitzea; giharrak, azala eta gantzgeruzak moztea; bihotza kanpoko mehatxuetatik babesteko jarrita dauden hezurak apurtzea... Metafora grafiko eta indartsuak dira bere horretan, baina Nancy urrunago doa, eta lehen ebaki horretatik abiatuta gertatzen den tratamendu kimiko sakona, isolamendua eta gorputzaren ahultzea ere deskribatzen ditu. Nancyk ez du bihotzeko transplantea indarkeria erredentore gisa aurkezten, oso bortitza izanagatik ere organo akastuna organo indartsu eta fresko batekin ordezkatzu justifikatu daitekeen indarkeria gisa. Bere ustetan, ezinbesteko sarrera da, baita ahultzailea ere, agian, gorputzarekin dugun borroka konplexuan onarpena eta integrazioa lortzeko; baita ekidin ezin daitekeen bake-galera baten hasiera ere gorputzean.

Nire nahia da ikusleak obran zeharreko bidea aurkitzea, eta arrotza den hori Nancyren kontzeptualizazioan bezain konplexua izatea haren imajinazioan: gure indarkeriarako gaitasuna erraietako eta intimoa da, baina baita funtsezkoa ere, gorputz sozialak biziraungo badu.

la pantalla, pero también romperán la asociación psicológica que se espera que el espectador se forme con la narrativa diegética y los actores principales de las películas principales de Hollywood. Al ir y venir sin previo aviso o anuncio dramático, el espectador puede olvidar que el intérprete está presente, o experimentar la ausencia del intérprete como un alivio inconsciente al poder identificarse sin problemas con los actores de la película.

El trasplante de corazón me interesó, desde una perspectiva de la conservación, como metáfora del problema que Europa encuentra en aquellos que percibe como «extraños» por tres razones. Primero, porque Nancy describe un proceso visceral como el núcleo de la subjetividad. La vida le sucede al cuerpo y a sus poderosos órganos mecánicos. La separación, la disociación, la pérdida de la intimidad: todo esto también le sucede al cuerpo, más que exclusivamente a la mente.

Segundo, porque la metáfora del trasplante de corazón comienza con la insuficiencia del corazón propio y «apropiado» del cuerpo, como describo al comienzo de este ensayo. Hay algo indescriptiblemente íntimo en el reconocimiento de que el propio corazón se está muriendo, algo que ocurre entre el yo y sí mismo. Me atrae esta intimidad en el contexto del fracaso, en la idea de Nancy y en la obra de arte presentada, porque siento que funciona como un antidoto contra el cinismo político fácil o la ira santurrona.

Tercero, debido a la compleja forma en que la violencia está involucrada en el proceso del trasplante de corazón, como una operación. El proceso de abrir el cuerpo, cortar a través de capas de músculo, piel y grasa, y luego romper los huesos colocados para proteger el corazón de la amenaza externa son metáforas gráficas intensas en sí mismas, pero Nancy continúa describiendo el extenso tratamiento químico, el aislamiento y la fragilización del cuerpo que se produce a partir de ese momento de la incisión. Nancy no describe el trasplante de corazón como una forma de violencia redentora, una que —aunque intensa— se justifica por la sustitución total del órgano defectuoso por uno vigoroso y fresco. Lo describe como una entrada necesaria, quizás debilitante, dentro de una lucha compleja con el cuerpo por la aceptación y la integración, y como el comienzo de una pérdida inexorable de paz en el cuerpo.

Es mi deseo que el espectador encuentre un camino en la obra que le permita al extraño ser tan complejo en su imaginación como la conceptualización de Nancy: una manifestación de nuestra propia capacidad para la violencia que es tan visceral e íntima como fundamental para la pervivencia del cuerpo social.

L'Intrus Redux

Natasha Marie Llorens

“Just to put it bluntly,” she says, “should I be reading this exhibition as a diagnosis of what is happening in the world right now? And am I to understand that such a diagnosis primarily concerns what is happening *to Europe*? Isn't what is happening to Europe ultimately a consequence of that which Europe refuses to address, except symptomatically? Where is the ‘real’ crisis in this crisis? From where does the ‘real’ violence originate, and who is the ‘real’ stranger?”

I pause. Though numerous artists in *L'Intrus* are not European, it is indeed an exhibition about the problem created by Europe and its impossible imperial offspring, the United States. *L'Intrus* stages a range of responses to the process of fantasizing strangeness as something external to the body, at an individual level or at a collective socio-political level. I do assume that this problem originated in Europe, in the Cartesian split between body and mind, and in the evolution of that split in the form of a wish for some universal form of humanism. I say “wish” because to insist on sameness by virtue of an abstraction—the idea of the human—can and does frequently entail a disavowal of structural violence and its effects on the body. The rebuttal that “all lives matter” to the Black Lives Matter movement in the United States is the evil step-child of this idea.

If there is such a thing as “real” violence, I locate its origin in the projection of strangeness proper to oneself onto another. The splitting off from, the rejection of whatever is unacceptable to the (social) body inaugurates violence. I borrow this view, in part, from Jean-Luc Nancy, who is explicit on this point in “*L'Intrus*,” the essay after which the exhibition is conceptually framed and titled:

My heart was becoming my own foreigner—a stranger precisely because it was inside. Yet this strangeness could only come from outside for having first emerged inside. A void suddenly opened in my chest or my soul—it's the same thing—when it was said to me: “You must have a heart transplant.”¹

Nancy's treatise on the heart transplant provides a counter-model for representations of “strangers” by Europe, and by its ideological avatars elsewhere. Images of people in boats, in refugee camps, in shelters, in line to receive aid: these solidify a political understanding of the pictured people's “strangeness” and their “intrusion” onto the European territory. They establish such people's existence outside the established social order first, as the primary foundation of their identity vis-à-vis the viewer.

Prevailing images of migrants also displace the heart of the problem, projecting its cause onto the arrival of people, rather than locating it in a process internal to Europe, which incited Europeans to leave that territory for centuries in order to devour resources elsewhere. Nancy suggests that the intrusion of *l'intrus* begins with the gradual alienation of a heart from its “proper” physical body, and I am borrowing this metaphor to suggest that the “intrusion” of migrants, refugees, asylum seekers, immigrants, tourists, seasonal laborers, and so on, begins with an analogous alienation within the political body.

To return to my friend's question, then: Is this a Euro-centric approach, does it address itself to the way Europe and its attendant discourses construe and mobilize the Stranger, the Intruder? Sited as the proposition I have outlined is in the aging, white, male body of radical continental philosophy, I would have to say yes.

Tabakalera's exhibition spaces are located in the cavernous volumes of a former tobacco factory. Created for the large machinery necessary for mass production, they are gorgeous, classically scaled spaces, and yet one immediately feels the difficult situation they create for the body. The halls were not designed for the person, but for a network of people extending outward in all directions from the machine. In response, **Elizabeth Tubergen** was commissioned to create a form capable of attenuating the scale of the exhibitions spaces without diminishing their grandeur.

Tubergen's sculptural solution is a large, rectangular structure made of stained wood the direct function of which is to contain two black-box spaces for the works by Omar Mismar and Lara Tabet. Its shape and dimension mirror those of the hall in which it is built, and its diagonal angle allows the form to maintain a provisional status. This impression is reinforced by the fact that two large fabric tents hang from inside the wooden scaffold, tethered to it for support. The tents make reference to the architecture of humanitarian crisis, but they are also conceived of as organs: soft containers dependent on the skeleton that supports them for form and yet also structured by their own soft tissue.

Between the tents, Tubergen has left an empty square facing the central entrance to the exhibition space. A viewer approaching from the adjoining room will, at first, see right through the sculpture. There is nothing for the viewer to do inside this square but look out, or into, the spaces that adjoin it. Tubergen's installation thus centers the exhibition around the body of the unknown viewer, or the stranger, placing them at its heart.

A white man in his fifties sits behind the gleaming counter of a gun shop in rural Maine in the US during the summer of 2016. **Omar Mismar** has convinced both the shop's owner and manager to read excerpts from Carl Schmitt's *The Concept of the Political*. Schmitt argues that an enemy is a person whom a member of the opposing group would, under the right circumstances, be willing to kill. Further, Schmitt believes that political life is defined by this opposition, one grounded in the capacity for violence. Though the entire choreography of Mismar's video refers to violence—the shooting range, the gun shop, the text being read aloud and commented on, even the metaphor of a video shoot—it remains ambivalent. His references are both suspended in the atmosphere of camaraderie that undermines Schmitt's central claim about the foundation of political community on the one hand, and they indicate the ever-present possibility of antagonism that underpins Schmitt's concept of the political on the other.

¹Jean-Luc Nancy and Susan Hanson, “*L'Intrus*.” *Cr: the New Centennial Review*. 2.3 (2002): 4.

The monolith is quite simple: a rectangle of plywood coated in concrete. It was built to conduct sound rather than serve as a visual representation; in fact, it quite emphatically refuses figuration in the classic sense. The sound it conducts is that of a heartbeat from a person interned at a refugee camp in Jordan captured using medical recording technology. **Ayman Alazraq's** journey to the camp was part of a collaborative project with **Emanuel Svedin** to produce an embodied representation of those who cannot be shown without participating in the familiar visual traffic in human misery, but who must imperatively be counted, and be made to count. The work's sound vibration is meant to touch the viewer, as sound waves resonate deeply in the body, but also to beckon the viewer to reach for its sound and to feel the heartbeat with their own hands—Alazraq and Svedin want both the presence and the absence of a person to be felt. Their suggestion is that the basis for empathy is elsewhere than vision.

The stage and the staircase that give access to it are of roughly equivalent dimension in **Jumana Manna's** sculptural installation, *A Stage for any sort of Revolutionary Play*. This architectural symmetry is odd, as it allows the stairs to steal a bit more of the viewer's attention than one feels infrastructure is usually accorded. The stairs are weighted with concrete blocks that protrude from their wooden casing and, as a result, they too clamor for the viewer's attention, competing with the fragile part-objects that crowd the stage. The infrastructure for revolution will not be quietly subsumed into the presence of those half-bodies that clamor in the limelight, Manna's sculpture seems to say. It also materializes the fact that the stage profoundly conditions the formal appearance of agitation inaugurated by the stranger's coming.

Rust colored dirt spreads like a blood-stain at the base of an embankment in *Untitled #1*, the first in a series of photographs by **Lara Tabet** entitled "Underbelly." A car is parked along the embankment's top rim. Its headlights peer out into the darkness, though without appearing to see the uneven earth that crumbles away to the cement floor below. Buildings swathed in scaffolding and construction mesh rise out of the shadows in the background, all their windows dark. The photograph contains many volumes of space which, though adjacent, seem indifferent to one another, mutually unaware of the violence each contains. For example, it is only after searching the photograph for the source of the rust-colored soil that the viewer's eye falls on the body of a young woman, her firm upper thighs exposed to the dim glow of streetlight. Her torso turning at the waist, she appears to bury her entire face into the side of the embankment. It is as though she had died in the act of crawling back into the earth, a stranger captured by the camera in the moment before her dissolution.

Nadia Barkate's watercolors render the body in shades of water. They render the body turning toward another body or another part of the same body. Barkate leaves open the distinction between self-touching and touching the other, as she leaves open the distinction between the face and the finger. The hands in her drawings reach for each other, however, the viewer is never wholly granted satisfaction because there is no stillness in the painted embraces. Barkate's drawings fight the edges of the paper for greater freedom of movement, and lose. Tense, full of conflict, Barkate renders the inescapable fact that existence of strangeness is inaugurated when one part of ourselves enters into irresolvable conflict with some other part of ourselves. Or, that strangeness is first of the loss of intimacy *within* the body.

Sous le manteau opens with a shot of a woman's hands clasped lightly in front of her. Her neatly trimmed nails are painted a thick rose color. "To whom should I complain," she sings in lilting a cappella. Only the cuffs of her thick felted wool coat are visible in the camera's tight frame. Anna López Luna's film renders this Algerian woman and several others in terms of their relationship to language, or to the narratives with which they represent themselves. Sung and acted and recounted, they speak of what has been done to them, who they have loved, and how they have loved, like generations of Algerian women before them. They are not more or less strange to themselves than any other women, nor do they appear to feel themselves *to be* strangers before the camera, before the viewer. Far from mute, these women in Algiers are both confident in their use of language and lucidly self-present to their emotions.

Dages Juvelier Keates and **Alexis Steeves's** performance is still unknown to me by virtue of the fact that I write in advance of the opening, and in advance even of the installation for an exhibition that unfolds over time and space. Speaking with the pair about the work yields a string of metaphorical representations: an idea of encounter, an idea of the stranger as already internal to one's self, and therefore an idea of the body as the site of knowledge about the Other. Modern dance is characterized by the way it breaks down the body's movement to its grammatically discrete parts—this is how an arm hangs from the elbow, here are the necessary components of the step—Keates and Steeves's collaborative work, by contrast, is composed of responsive movement. This is how they come to know the stranger: by never assuming that the grammar of a gesture can be known in advance of its articulation.

Lonely Planet tracks **Chelsea Knight** and **Shane Aslan Selzer's** elliptical movements as travelers through Cerro Chirripó and the Osa Peninsula in Costa Rica. The video pictures the insects that batter at the border that the screened-in porch creates with the dense night beyond it, and the thick lines of ants hurrying along the seams between wall and ground. It captures the artists' pleasure in a standard-issue global business hotel room. It shows Selzer's small child at play and also in the waiting room of a hospital. On the voice over, which often does not sync with the image, the two artists confront themselves and each other: Why impose oneself on the strangeness of a place, when that strangeness is not of you? What motivates the expat's encounter with difference? Further still: What are white women afraid of, and what do they have the "right" to be afraid of?

Viewers will stumble upon **Jon Otamendi's** choreographed performance in a screening program that will run parallel to the exhibition in Tabakalera's cinema hall. They will have come to see Roger Corman's *The Intruder*, a film about racial segregation made in 1962 that pictures, among other forms of violence, the projection of white fear and rage onto the black body. They will take their seats, and at some moment during the film projection a performer hired by Otamendi, will walk across the front of the room and take his or her place on a platform near the screen. This performer will intervene in the projection, placing his or her body between the screen and the viewer, literally standing in the image. They will embody the screen, but they will also rupture the psychological association a viewer is meant to form with the diegetic narrative and principle actors of mainstream Hollywood films. Coming and going without warning or dramatic announcement, the viewer may forget that the performer is present, or experience the performer's absence as unconscious relief at being able to seamlessly identify with those in the film.

The heart transplant interested me, from a curatorial perspective, as a metaphor for the problem Europe encounters in those it perceives as “strangers” for three reasons. First, because Nancy describes a visceral process as the core of subjectivity. Life happens to the body and to its powerful, mechanical organs. Alienation, dissociation, the loss of intimacy—all of these also happen to the body, rather than to exclusively to the mind.

Second, because the metaphor of the heart transplant begins with the failure of the body’s own, “proper” heart, as I describe at the top of this essay. There is something unspeakably intimate about the recognition that one’s own heart is dying, something that takes place between the self and itself. I am attracted to this intimacy in the context of failure, in Nancy’s idea and in the artwork presented, because I feel it functions as an antidote to easy political cynicism or self-righteous rage.

Third, because of the complex way violence is involved in the process of the heart transplant, as an operation. The process of cutting open the body, cutting through layers of muscle and skin and fat, then breaking the bones in place to safeguard the heart from external threat are intensely graphic metaphors in themselves, but Nancy then goes on to describe the extensive chemical treatment, isolation, and fragilisation of the body that devolves from that moment of incision. Nancy does not describe the heart transplant as a redemptive form of violence, one that—though intense—is justified by the total substitution of the failing organ with a vigorous, fresh one. He describes it instead a necessary, perhaps, and debilitating entry into complex struggle with the body for acceptance and integration, and as the start of an inexorable loss of peace in the body.

It is my wish that the viewer will find some way into the work on view that allows the stranger to be as complex in their imaginations as Nancy’s conceptualization: a manifestation of our own capacity for violence that is as visceral and intimate as it is fundamental to the continued existence of the social body.

L'intrus

Jean-Luc Nancy. Pasarteak¹

[L'intrus] arrotza indarrez, ezustean edo iruzur bidez sartzen da, nolahi ere, eskubiderik gabe eta alde aurretik sartzeko baimenik eman ez diotela. *Intrusaren* zerbait egon behar du arrotzaren gan, bestela, bere arrotzguna galduko luke arrotzak: sartzeko eta geratzeko baimena badu, bere zain bagaude eta harrera egiten badiogu, haren zati bat ere espero gabea edo desatsegina ez bada, orduan ez da *intrusa*, ez da arrotza. Horrenbestez, ez da ez logikoki onargarria ez etikoki baimentzeko modukoa arrotz baten, kanpoko norbaiten etorreran intrusio oro baztertea.

Behin han dela, kanpotar izaten jarraitzen duen bitartean, hau da, «naturalizatzen» ez den bitartean, arrotzaren etorrera ez da amaituko: iristen jarraituko du, bidegabe sartzen segituko du, nolabait: hau da, eskubiderik eta etxekotasunik gabekoa, ohiturarik gabekoa izaten jarraitzen duen bitartean, arrotzaren etorrera intimitaterako eragozpen bat izango da, asaldura bat.

Horrenbestez, arazo horren inguruan hausnartu behar da eta, ondorioz, praktikatu; hala izan ezean, arrotzak ataria igaro aurretik, haren arrotzguna asimilatu egiten da, eta arrotzguna jada ez dago kolokan. Arrotzari harrera egiteak, beraz, intrusio hori esperimentatzea ekarri behar du berekin ezinbestean. Gehienetan, ez dugu hau onartu nahi izaten: *intrusaren* gaia, berez, gure zuzentasun moralean bidegabe sartzen da (eta, izatez,

L'intrus

Jean-Luc Nancy. Fragmentos¹

El intruso se introduce por fuerza, por sorpresa o por astucia; en todo caso, sin derecho y sin haber sido admitido de antemano. Es indispensable que en el extranjero haya algo del intruso, pues sin ello pierde su ajenidad. Si ya tiene derecho de entrada y de residencia, si es esperado y recibido sin que nada de él quede al margen de la espera y la recepción, ya no es el intruso, pero tampoco es ya el extranjero. Por eso no es lógicamente procedente ni éticamente admisible excluir toda intrusión en la llegada del extranjero.

Una vez que está ahí, si sigue siendo extranjero, y mientras siga siéndolo, en lugar de simplemente «naturalizarse», su llegada no cesa: él sigue llegando y ella no deja de ser en algún aspecto una intrusión: es decir, carece de derecho y de familiaridad, de acostumbamiento. En vez de ser una molestia, es una perturbación en la intimidad.

Es esto lo que se trata de pensar, y por lo tanto de practicar: si no, la ajenidad del extranjero se reabsorbe antes de que este haya franqueado el umbral, y ya no se trata de ella. Recibir al extranjero también debe ser, por cierto, experimentar su intrusión. La mayoría de las veces no se lo quiere admitir: el motivo mismo del intruso es una intrusión en nuestra corrección moral (es incluso un notable ejemplo de lo politically correct). Sin embargo, es indisociable de la verdad del extranjero. Esta corrección moral supone recibir al

¹L'Intrus © Éditions Galilée, 2000. Hautatutako pasarteak.

¹Éditions Galilée, París, 2000. Traducción: Margarita Martínez, Buenos Aires, Amorrortu, 2006. Colección Nómadas. Fragmentos seleccionados.

zuzentasun politikoaren adibide nabarmengarria da). Baina *intrusaren* gaiak eta arrotzaren egiak korapilo askaezin bat osatzen dute. Zuzentasun moralak [correction morale] esan nahi du arrotzari harrera egitean haren arrotzetasuna ezabatu egiten dugula atarian eta, horregatik, sekula ez liguke utziko arrotzari harrera egiten. Baina arrotza berriz saiatzeko da eta, azkenean, bidegabe sartzen da [fait intrusion]. Eta hori, hain zuzen ere, ez da erraza onartzea eta, agian, ezta irudikatzea ere...

Nik, (Nork? «Ni» hori da, hain zuzen, arazoa, betiko arazoa: zer da enuntziatzen duen subjektu hori? Bere adierazpen propioaren subjektuaren kanpoko beti, baina hartan bidegabe sartzen dena eta halaberrez haren motorra, abiadura-palanka edo bihotza dena) beste norbaiten bihotza jaso nuen duela ia hamar urte. Transplante bat izan zen, txertatu egin zidaten. Nire bihotz propioa (ondorioztatu duzuen bezala, arazo bakarra zera da, «propio» izate hori, bat izate hori, norberarena izate hori; bestela, ez dago ezer ere edo, zehazkiago, ez dago ulertzeko ezer ere, ezein misterio, ezein arazo: alderantziz, medikuei esatea gustatzen zaien bezala, transplante baten premia besterik ez dago [la simple évidence]), izan ere, erabat nekatuta zegoen, inoiz argitu ez diren arrazoiengatik. Beraz, beste norbaiten bihotza jaso behar nuen bizitzen jarraitzeko, beste bihotz bat.

(Baina, kasu honetan, zer beste programa gurutzatuko zen nire programa fisiologiko propioarekin? Orain dela hogeit hamar urte baino gutxiago ez zen transplanterik egiten eta, are gutxiago, ez zen erabiltzen organo transplantatua errefusatzetik babesten duen ziklosporina. Hemendik hogeit hamar urtera, zalantzatik gabe, transplanteak beste mota batekoak izango dira, beste baliabide batzuekin egingo dira. Puntu honetan, gertakizun pertsonalak teknologiaren historiako gertakizunekin gurutzatzen dira. Lehenago jaio izan banintz, hilda nengo dagoeneko; geroago jaio izan banintz, bizirik egongo nintzateke, baina beste modu batean. Baina «nia» beti geratzen da aukera teknikoaren ahalmenen eta hutsuneen artean. Horregatik, hau abentura metafisikotzat jotzen dutenen eta jarduketara teknikoak dela uste dutenen artean ikusi nuen eztabaida alferrikakoa da: biek du zerikusia arazoak, ikuspegi bat bestearen barnean dago).

Bihotz-transplantea behar nuela esan zidatenean, zeinu guztiek zalantza egin zezaketen, seinale guztiak alda zitezkeen: jakina, inolako gogotarik gabe, inolako ekintza edo permutaziorik identifikatu gabe. Bularrean hutsune bat jadanik irekita [déjà ouvert] nuelako sentsazioa baino ez, eta apnearen antzeko zerbait, eta ezerk ez zidan uzten, ezta gaur egun ere, alderdi organikoak, sinbolikoak eta irudizkoak, edo jarraitua bereizten etendako alderditik; izan ere, sentsazioa arnasa baten antzeko zerbait zen, orain leize batean zehar

extranjero borrando en el umbral su ajenidad: pretende entonces no haberlo admitido en absoluto. Pero el extranjero insiste, y se introduce. Cosa nada fácil de admitir, ni quizá de concebir...

Yo (¿quién, «yo»?); esta es precisamente la pregunta, la vieja pregunta: ¿cuál es ese sujeto de la enunciación, siempre ajeno al sujeto de su enunciado, respecto del cual es forzosamente el intruso, y sin embargo, y a la fuerza, su motor, su embrague o su corazón?), yo he recibido, entonces, el corazón de otro; pronto se cumplirán diez años. Me lo trasplantaron. Mi propio corazón (la cosa pasa por lo «propio», lo hemos comprendido; o bien no es en absoluto eso, y no hay propiamente nada que comprender, ningún misterio, ninguna pregunta siquiera, sino la simple evidencia de un trasplante, como dicen preferentemente los médicos), mi propio corazón, por tanto, estaba fuera de servicio por una razón nunca aclarada. Para vivir era preciso, pues, recibir el corazón de otro.

(Pero, ¿qué otro programa se cruzaba entonces con mi programa fisiológico? Menos de veinte años atrás no se hacían trasplantes, y sobre todo, no se recurría a la ciclosporina, que protege contra el rechazo del órgano trasplantado. Dentro de veinte años seguramente se practicarán otros trasplantes, con otros medios. Se produce un cruce entre una contingencia personal y una contingencia en la historia de las técnicas. Antes, yo habría muerto; más adelante sería, por el contrario, un sobreviviente. Pero siempre ese «yo» se encuentra estrechamente aprisionado en un nicho de posibilidades técnicas. Por eso es vano el debate que he visto desplegarse entre quienes pretendían que fuera una aventura metafísica y quienes lo concebían como una proeza técnica: se trata por cierto de ambas, una dentro de otra.)

Desde el momento en que me dijeron que era necesario hacerme un trasplante, todos los signos podían vacilar, todos los puntos de referencia invertirse, sin reflexión, por supuesto, e incluso sin identificación de ningún acto ni de permutación alguna. Simplemente, la sensación física de un vacío ya abierto en el pecho, con una suerte de apnea en la que nada, estrictamente nada, todavía hoy, podría separar en mí lo orgánico, lo simbólico y lo imaginario, ni distinguir lo continuo de lo interrumpido: todo eso fue como un mismo soplo, impulsado de allí en más a través de una extraña caverna ya imperceptiblemente entreabierto, y como una misma representación, la de pasar por la borda mientras se permanece en la cubierta.

Si mi propio corazón me abandonaba, ¿hasta dónde era «el mío», y «mi propio» órgano? ¿Era siquiera un órgano? Desde hacía algunos años

bultzatua, jada erdi irekita dagoen eta arrotza zaidan leize batean zehar, eta irudikapen soil batean bezala, zubi bat igarotzen egoteko baina zubi hartan geratzeko sentsazioa.

Nire bihotzak amore emango bazuen eta bertan behera utziko baninduen, zer neurritan zen «nire» organo bat, nire organo «propio» bat? Are gehiago, organoa al zen akaso? Zenbait urtez geroztik ohituta nengoen, jada, nire bihotzaren arritmiekin eta palpitazioekin, baina ez ziruditen hain esanguratsuak (makinen neurketak [chiffres], hala nola «eiekzio-frakzioa», asko gustatzen zitzaidan terminoa): ez organo bat, ez kanpotik hodiak irteten zitzaizkion muskulu-masa gorri bizi bat, orain, bat-batean buruan irudikatu behar nuena [me figurer]. Ezta etengabe taupadaka dabilen «nire bihotza» ere, ordura arte ibiltzean nire zolak nire irudimenetik zeuden bezain urrun.

Niretzat arrotz bihurtzen ari zen, desertzioaren bidez, edo, beste hitz bat erabilita, ukapenaren, edo abailduraren bidez. Bihotz hori ezpainen inguruan nuen nonbait, mingainean, hor behar ez duen janari baten moduan, indigestio arin bat izango balitz bezala. Pixkanakako labainketa batek neure buruarengandik bereizten ninduen. Hortxe zegoen: uda zen, itxaron egin behar nuen, zerbait nigandik banantzen ari zen, zerbait agertzen ari zen nire barnean, ezer ere egon ez zen leku hartan: nigan «propio» murgildutako «neure burua» baino ez, bere burua gorputz honekin –eta are gutxiago, bihotz honekin– identifikatzen ez zuen hori baino ez, halako batean bere buruari begiratzten hasi zitzaion hori baino ez. Geroago, adibidez, eskaierak igotzen nituenean, estrasistole-taupada bakoitza deskonektatzen ari zela sentitzen nuen, harri-koskor bat putzu baten hondora erortzen egongo balitz bezala. Nola bihurtu zaitezke irudikapen bat, muntaketa bat, funtzioen muntaia bat? Eta non desagertzen da, orduan, horri guztiari bestelako gertakaririk gabe eusten ari zitzaion ebidentzia boteretsu eta mutua?

Nire bihotza kanpotar ari zen bihurtzen: arrotza, hain zuzen ere, barnean zegoelako. Arroztasun hori kanpotik etor zitekeen, soil-soilik, barnean eratu zelako lehendabizi. Hutsune bat ireki zen, bat-batean, nire bularrean edo nire ariman (gauza bera da), esan zidatenean: «bihotz-transplante bat behar duzu...» Hemen, nire adimenak existitzen ez zen objektu baten kontra [un objet nul] egin zuen talka (jakiteko ezer ere ez dago, ulertzeko ezer ere ez, sentitzeko ezer ere ez): pentsamenduan pentsamenduarentzat arrotza den gorputz baten intrusioa. Hutsune hori nirekin geratuko da, pentsamendu bat eta, aldi berean, haren kontrakoa balitz bezala.

experimentaba cierto palpar, quiebres en el ritmo, poco en verdad (cifras de máquinas, como la «fracción de eyección», cuyo nombre me gustaba): no un órgano, no la masa muscular rojo oscuro acorazada con tubos que ahora, de improviso, debía imaginar. No «mi corazón» latiendo sin cesar, tan ausente hasta entonces como la planta de mis pies durante la marcha.

Se me volvía ajeno, hacía intrusión por defección: casi por rechazo, si no por deyección. Tenía ese corazón en la boca, como un alimento inconveniente. Algo así como una náusea, pero disimulada. Un suave deslizamiento me separaba de mí mismo. Estaba allí, era verano, había que esperar, algo se desprendía de mí, o surgía en mí donde no había nada: nada más que la «propia» inmersión en mí de un «yo mismo» que nunca se había identificado como ese cuerpo, todavía menos como ese corazón, y que se contemplaba de repente. Por ejemplo, al subir las escaleras, más adelante, cuando sentía las palpitations de cada extrasístole como la caída de una piedra en el fondo de un pozo. ¿Cómo se convierte entonces uno en una representación para uno mismo? ¿Y en un montaje de funciones? ¿Y dónde desaparece entonces la evidencia poderosa y muda que mantenía el conjunto unido sin historia?

Mi corazón se convertía en mi extranjero: justamente extranjero porque estaba adentro. Si la ajenidad venía de afuera, era porque antes había aparecido adentro. Qué vacío abierto de pronto en el pecho o en el alma —es lo mismo— cuando me dijeron: «Será necesario un trasplante»... Aquí, el espíritu tropieza con un objeto nulo: nada que saber, nada que comprender, nada que sentir. La intrusión de un cuerpo ajeno al pensamiento. Ese blanco permanecerá en mí como el pensamiento mismo y su contrario al mismo tiempo.

Un corazón que sólo late a medias es sólo a medias mi corazón. Yo no estaba más en mí. Llego desde otro lado, o bien ya no llego. Una ajenidad se revela «en el corazón» de lo más familiar, pero familiar es decir demasiado poco: en el corazón de lo que nunca se designaba como «corazón». Hasta aquí, era extranjero a fuerza de no ser siquiera sensible, de no estar siquiera presente. De allí en más desfallece, y esta ajenidad vuelve a conducirme a mí mismo. «Yo» soy porque estoy enfermo («enfermo» no es el término exacto: no está infectado, está enmohecido, rígido, bloqueado). Pero el que está jodido es ese otro, mi corazón. A ese corazón, ahora intruso, es preciso extrudirlo.

De este modo, el extranjero múltiple que es intrusión en mi vida (mi tenue vida jadeante que a veces resbala en el malestar, al borde de un abandono

Erdi bihozbera den bihotz hau erdizka baino ezin da izan nirea. Jada ez zegoen nire barnean. Ni ere beste nonbaitetik nator, edo ez nator inondik inora. Gauzarik familiarrenaren «bihotzean» azaleratzen da arrotzasuna, baina «familiar» hitza motz geratzen da: bere burua «bihotz» gisa sekula seinalatzen ez zuenaren bihotzean agertzen da arrotzasuna. Ordura arte, arrotza zen bihozgabea zelako, hor ez zegoelako. Baina orduan, makaltzen ari zen, eta arrotzasan horrek neure buruaz jabetzera eraman ninduen: «Ni» naiz gaixo nagoelako. («gaixoa» ez da hitz egokiena; ez dago infektatuta nire bihotza, zurruna, blokeatuta, herdoilduta baizik) Baina akabatuta dagoena beste hori da, nire bihotza. Bidegabe sartu zitzaidan bihotz hau kanporatu egin behar didate orain.

Honenbestez, nire bizitzan bidegabe sartzen den kanpotar anizkuna (hatsanka dabilen nire bizitza ahula, batzuetan ondoezera labaintzen dena, azkenean apenas txundituta dagoen abandonuaren ertzeraino iristen dena) heriotza da, edo hobeto esanda, bizitza/heriotza: izatearen continuuamaren etetea, «Nik» egiteko oso gutxi dudan/duen eskantsioa. Matxinada eta onarpena, biak, arrotzak dira egoerarentzat. Baina arrotza ez den ezer ere ez dago. Bizirik irauteko bidea, lehenik eta behin, erabat arrotza da: zer esan nahi du bihotz bat aldatzeak? Ez naiz gai arazoa behar bezala irudikatzeko. (Torax osoa irekitzea, organoa behar bezala mantentzea, behar duen egoeran transplantatzeko moduan egon dadin, odola gorputzaren kanpotik zirkularaztea, odol-hodiak jostea... Erabat ulertzen dut zergatik dioten zirujauak azken puntu hori hutsala dela: giltzadura-mentuetako hodiak askoz ere txikiagoak dira... Baina horrek oso garrantzi txikia dauka: organoen transplanteak ezerezetik igarotzearen irudi bat inposatzen du, jabetza eta intimitatea kendu eta hutsik utzitako gune batera sartzaren irudia edo, alderantziz, gune hori nire barnean sartzaren irudia: tutuak, pintzak, josturak, eta zundak)

Lehenik, transplantea *restitutio ad integrum* gisa aurkezten da: bihotz taupakari bat aurkitu da. Horri dagokionez, bestearen opariaren zalantza-zko sinbolismo oro –konplizitatea edo intimitate irreal sekretua norberaren eta bestearen artean– bizkor desagertzen da; gainera, ematen du haren erabilera, orain dela urte batzuk transplantea egin zidatenean jada oso zabaldua zegoena, apurka-apurka desagertzen ari dela jasotzen dutenen kontzientziatik: dagoeneko badago organo-transplantearen ordezkarien historia bat. Garrantzi handia ematen zitzaion «emailearen» eta jasotzailearen arteko elkartasunari, ia senidetatasunari, jendea organo-donazioak egitera bultzatzeko. Eta inork ezin du zalantzan jarri opari hori gizatasunaren oinarritzko betebeharrak bihurtu dela (hitz horrek dituen bi adieretan); era berean, ezin da zalantzan jarri ezen, odol motaren bateraezintasunaren salbuespenarekin (eta, batik bat, sexuaren edo etniaren alorreko mugarik gabe; nire bihotza emakume

apenas asombrado) no es otro que la muerte, o más bien la vida/la muerte: una suspensión del continuum de ser, una escansión en la que «yo» no tiene/no tengo demasiado que hacer. La revuelta y la aceptación son igualmente ajenas a la situación. Pero no hay nada que no sea ajeno. El medio de sobrevivir, él mismo, él antes que nada, es de una completa ajenidad: ¿qué puede ser eso de reemplazar un corazón? La cosa excede a mis posibilidades de representación. (La apertura de todo el tórax, la conservación del órgano a trasplantar, la circulación extracorpórea de la sangre, la sutura de los vasos... Comprendo, por cierto, que los cirujanos hablen de la insignificancia de este último punto: en los by-pass, los vasos son bastante más pequeños. Pero no obsta: el trasplante impone la imagen de un pasaje a través de la nada, una salida hacia un espacio vaciado de toda propiedad o toda intimidad, o, muy por el contrario, de la intrusión en mí de este espacio: tubos, pinzas, suturas y sondas.)

De entrada, el trasplante se presenta como una restitución ad integrum: se ha vuelto a encontrar un corazón que palpita. En este aspecto, toda la simbólica dudosa del don del otro, de una complejidad o una intimidad secreta, fantasmática, entre el otro y yo, se desmorona muy rápido; parece, por otra parte, que su utilización, todavía difundida cuando me hicieron el trasplante, desaparece poco a poco de las conciencias de los trasplantados: ya existe una historia de las representaciones del trasplante. Se ha puesto mucho el acento en una solidaridad, incluso en una fraternidad, entre los «donantes» y los receptores, con la finalidad de incitar a la donación de órganos. Y nadie puede dudar de que ese don haya llegado a ser una obligación elemental de la humanidad (en los dos sentidos del término), ni que instituya entre todos, sin más límites que las incompatibilidades de grupos sanguíneos (sin límites sexuales o étnicos en particular: mi corazón puede ser el corazón de una mujer negra), una posibilidad de red en que la vida/muerte se comparte, la vida se conecta con la muerte, lo incomunicable se comunica.

Muy rápidamente, sin embargo, el otro como extranjero puede manifestarse: ni la mujer, ni el negro, ni el joven, ni el vasco, sino el otro inmunitario, el otro insustituible a quien, empero, se ha sustituido. Esto se denomina «rechazo»: mi sistema inmunitario rechaza el sistema del otro. (Esto quiere decir: «yo» tengo dos sistemas, dos identidades inmunitarias...) No poca gente cree que el rechazo consiste literalmente en escupir el corazón, en vomitarlo: después de todo, el término parece elegido para hacerlo creer. No es eso, pero se trata, sin duda, de lo que es intolerable en la intrusión del intruso, mortal sin un tratamiento inmediato.

La posibilidad del rechazo nos instala en una doble ajenidad: por una parte, la del corazón

beltz batena izan daiteke), bizitza/heriotza partekatze sare bat sortzeko aukera ematen digula, non bizitza heriotzarekin lotzen baita, non komunikazina den hori komunikatzen baita.

Besteak, ordea, berehala erakuts dezake elementu arrotza [étranger] dela: ez emakumea edo beltza, ez gizon gaztea edo euskalduna; aitzitik, immunitate-sistemaren bestea, ordezko izan ez daitekeen arren ordezko bilakatu den bestea. Horri «errefusa» esaten zaio; nire immunitate-sistemak bestearena errefusatzen du. (Horrek esan nahi du immunitate-sistemaren bi nortasun «ditudala») Batzuen ustez, organo bat errefusatzeak esan nahi du bihotza eztaurretik gora botatzea eta gainera listua botatzea. Azken finean, badirudi ideia hori irudikatze hautatu zutela errefus hitza. Baina ez da hala; aitzitik, arrotzaren arrotzasunaren zer alderdi den onartezina da gakoa, tratatzen ez bada heriotza eragin baitezake, azkar batean.

Errefus-aukerak arrotzasun bikoitz bat eragiten du: alde batetik, txertatutako bihotzaren arrotzasuna, jaso duen gorputz ostalariak arrotz gisa identifikatu eta, ondorioz, erasotzen duena; eta, bestetik, erregimen medikoak gorputz ostalariaren sortzen duen arrotzasuna, txertatutako organoa errefusetik babesteko. Txertatutako organoa jaso duen pertsonari ematen zaion tratamendu horrek bere immunitate-sistema apaltzen du, bere gorputzak hobekiago erantzun diezaion elementu arrotzari. Jardun medikoak, beraz, bere buruarekiko arrotz bilakatzen du transplantea jaso duena, hau da, bere immunitate-sistemarekiko arrotz. Bere funtsezko ezaugarri fisiologiko bati uko egitearen gisakoa da hori.

Intrus delakoa nire barruan da, eta neure buruarekiko arrotz bilakatzen naiz gainera. Errefusa oso bortitza bada, hura eragiten duten giza gorputzaren defentsa sistemak gainditzeko tratamendua jaso behar dut (horretarako untxi batetik ateratutako immunoglobulina erabiltzen da, eta aplikazio «anti-humano» horretarako pentsatua dago, farmazia-laborategiaren oharrean esaten denez; sendagai horren ondorio harrigarriak konbultsiozko dardara gisa oroitzen ditut).

Baina neure buruarekiko arrotz bilakatzeak ez nau *intrusarekin* adiskidetzen. Aldiz, badirudi intrusioaren lege orokor bat betetzen dela: ez da inoiz intrusio bakar bat egon [il n'y a jamais eu une seule intrusion]. Intrusio bat gertatu eta berehala, ugalduta egiten da, eta bere burua ezagutzera ematen du etengabe, barneko desberdintasun berrituen bitartez.

Beraz, herpesa edo zitomegalobirusa ezagutu ditut. Beti nire barruan lo izan diren kanpotarrak/arrotzak dira, orain, nire immunitate-sistema halabeharrez apaldu dutenean nire kontra altxatu direnak.

[...]

trasplantado, que el organismo identifica y ataca en cuanto ajeno; por otra, la del estado en que la medicina instala al trasplantado para protegerlo. Deduce su inmunidad para que soporte al extranjero. Lo convierte, entonces, en extranjero para sí mismo, para esta identidad inmunitaria que es un poco su firma fisiológica.

El intruso está en mí, y me convierto en extranjero para mí mismo. Si el rechazo es muy fuerte, es necesario tratarme para que resista a las defensas humanas (esto se hace con inmunoglobulina extraída de los conejos y destinada a ese uso «antihumano», tal como se especifica en el prospecto, y cuyos efectos sorprendentes, unos temblores casi convulsivos, no dejo de recordar).

Pero el hecho de convertirme en un extranjero para mí mismo no me acerca al intruso. Parecería, más bien, que se hace pública una ley general de la intrusión. Jamás hay una sola: ni bien se produce, comienza a multiplicarse, a identificarse en sus diferencias internas renovadas.

De este modo, padecería varias veces el virus del herpes zóster o el citomegalovirus, extranjeros dormido en mí desde siempre y que se despiertan de pronto contra mí por la necesaria inmunodepresión.

[...]

L'intrus

Jean-Luc Nancy. Excerpts¹.

[L'intrus] the intruder enters by force, through surprise or ruse, in any case without the right and without having first been admitted. There must be something of the intrus in the stranger; otherwise, the stranger would lose its strangeness: if he already has the right to enter and remain, if he is awaited and received without any part of him being unexpected or unwelcome, he is no longer the intrus, nor is he any longer the stranger. It is thus neither logically acceptable, nor ethically admissible, to exclude all intrusion in the coming of the stranger, the foreign.

Once he has arrived, if he remains foreign, and for as long as he does so—rather than simply “becoming naturalized”—his coming will not cease; nor will it cease being in some respect an intrusion: that is to say, being with out right, familiarity, accustomedness, or habit, the stranger's coming will not cease being a disturbance and perturbation of intimacy.

This matter is therefore what requires thought and, consequently, practice—otherwise the strangeness of the stranger is absorbed before he has crossed the threshold, and strangeness is no longer at stake. Receiving the stranger must then also necessarily entail experiencing his intrusion. Most often, one does not wish to admit this: the theme of the intrus, in itself, intrudes on our moral correctness (and is even a remarkable example of the politically correct). Hence the theme of the intrus is inextricable from the truth of the stranger. Since moral correctness [correction morale] assumes that one receives the stranger by effacing his strangeness at the threshold, it would thus never have us receive him. But the stranger insists, and breaks in [fait intrusion]. This is what is not easy to receive, nor, perhaps, to conceive...

I have—Who?—this “I” is precisely the question, the old question: what is this enunciating subject? Always foreign to the subject of its own utterance; necessarily intruding upon it, yet ineluctably its motor, shifter, or heart—I, therefore, received the heart of another, now nearly ten years ago. It was a transplant, grafted on. My own heart (as you've gathered, it is entirely a matter of the “proper,” of being one, or one's “own”—or else it is not in the least and, properly speaking, there is nothing to understand, no mystery, not even a question: rather, as the doctors prefer to say, there is the simple necessity [la simple évidence] of a transplantation)—my own heart in fact was worn out, for reasons that have never been clear. Thus to live, it was necessary to receive another's, an other, heart.

(But in this case what other program was to cross or run into my own, physiological, program? Less than twenty years before, transplants were not done, and certainly not with recourse to cyclosporine, which protects against rejection of the grafted organ. Twenty years hence, it is certain to be a matter of another kind of transplant, by other means. Here personal contingency crosses with contingency in the history of technology. Had I lived earlier, I would be dead; later, I would be surviving in a different manner. But “I” always finds itself caught in the battlements and gaps of technical possibilities. This is why the debate I saw unfolding, between those who consider this to be a metaphysical adventure and those who would see it as a technical performance, is vain: it is a matter of both, one in the other.)

From the moment that I was told that I must have a heart transplant, every sign could have vacillated, every marker changed: without reflection of course, and even without identifying the slightest action or permutation. There is simply the physical sensation of a void already open [déjà ouvert] in my chest, along with a kind of apnea wherein nothing, strictly nothing, even today, would allow me to disentangle the organic, the symbolic, and the imaginary, or the continuous from the interrupted—the sensation was something like one breath, now pushed across a cavern, already imperceptibly half-open and strange; and, as though within a single representation, the sensation of passing over a bridge, while still remaining on it.

If my heart was giving up and going to drop me, to what degree was it an organ of “mine,” my “own”? Was it even an organ? For several years already, I'd been acquainted with my heart's arrhythmia and palpitations—nothing really that significant (these were the measurements [chiffres] of machines, like the “ejection fraction,” whose name I liked): not an organ, not a deep red, muscular mass with pipes sticking out of it, which I now suddenly had to picture to myself [me figurer]. Not “my heart” endlessly beating, as absent to me till now as the soles of my feet walking.

It was becoming a stranger to me, intruding through its defection—almost through rejection, if not dejection. I had this heart somewhere near my lips or on my tongue, like an improper food . . . a sort of mild indigestion. A gradual slippage was separating me from myself. There I was: it was summer, I had to wait, something was detaching itself from me, or was coming up in me, there where nothing had been: nothing but the “proper” immersion in me of “myself” that had never identified itself as this body, even less as this heart, and that was suddenly concerned with and watching itself. Later, for example, while going up stairs, feeling each extrasystole beat disconnect like the fall of a pebble to the bottom of a well. How does one become for oneself a representation?—a montage, an assembly of functions? And where does the powerful, mute evidence that uneventfully was holding all this together disappear to?

My heart was becoming my own foreigner—a stranger precisely because it was inside. Yet this strangeness could only come from outside for having first emerged inside. A void suddenly opened in my chest or my soul—it's the same thing—when it was said to me: “You must have a heart transplant. . .” Here the mind runs into a non-existent object [un objet nul]—there is nothing to know, nothing to understand, nothing to feel: the intrusion on thought of a body foreign to thought. This blank will stay with me, at the same time like thought itself and its contrary.

This half-hearted heart can be only half mine. I was already no longer in me. I already come from elsewhere, or I come no more. A strangeness reveals itself “at the heart” of what is most familiar—but familiar says too little: a strangeness at the heart of what never used to signal itself as “heart.” Until now it was foreign by virtue of its being insensible, not even present. But now it falters, and this very strangeness refers me back to myself: “I” am, because I am ill. (“Ill” is not the proper term; my heart is not infected—it's stiff, blocked, rusted.) But what is done for is this other, my heart. Henceforth intruding, it must be extruded.

¹ L'Intrus © Éditions Galilée, 2000. All rights reserved. English translation © Michigan State University Press, 2002.

[...]

Thus, the multiple stranger who intrudes upon my life (my feeble, winded life, which at times slides into a malaise that verges on a simply astonished abandonment) is none other than death—or rather, life/death: a suspension of the continuum of being, a scansion wherein “I” has/have little to do. Revolt and acceptance are equally foreign to the situation. But there is nothing that is not foreign. The means of survival themselves, these, first of all, are completely strange: what can it mean to replace a heart? The thing exceeds my capacity to represent it. (Opening the entire thorax, maintaining the organ to be grafted in the proper state, circulating the blood outside of the body, suturing the vessels . . . I fully understand why surgeons proclaim the insignificance of this last point: the vessels involved in the bridging grafts are much smaller. . . . But it matters little: organ transplant imposes the image of a passage through nothingness, of an entry into a space emptied of all property, all intimacy—or, on the contrary, the image of this space intruding in me: of tubes, clamps, sutures, and probes.)

[...]

At first, the graft presents itself as a *restitutio ad integrum*: a beating heart has been found. In this respect, the doubtful symbolism of the gift of the other—a complicity, or secret phantasmal intimacy between self and other—swiftly crumbles; it seems, moreover, that its use, still wide-spread when I received the transplant some years ago, is gradually disappearing from the consciousness of those who receive them: there is already a history of the representations of organ transplant. A notion of solidarity, if not fraternity, between “donor” and receiver was greatly emphasized, with the aim of promoting organ donation. And no one can doubt that this gift has become an elementary obligation of humanity (in the two senses of the word); nor can one doubt that it institutes among us, without any limit other than the incompatibility of blood type (and, in particular, without the limits of sex or ethnicity: my heart may be the heart of a black woman), the possibility of a network wherein life/death is shared out, where life connects with death, where the incommunicable communicates.

Very soon, however, the other as foreign element [*étranger*] may manifest itself: not the woman or the black, not the young man or the Basque; rather, the immune system’s other—the other that cannot be a substitute, but that has nonetheless become one. This is called “rejection”; my immune system rejects that of the other. (This means “I have” two immune system identities. . . .) Some believe that organ rejection consists, literally, in vomiting up the heart and spitting it out: after all, the word rejection seems chosen to convey this. But that isn’t the case: rather, it is a matter of what in the intrusion of the intruder is intolerable—and this is very soon mortal if it is not treated.

The possibility of rejection establishes a strangeness that is two-fold: on the one hand, the foreignness of the grafted heart, which the host body identifies and attacks inasmuch as it is foreign; and, on the other, the foreignness of the state that the medical regimen produces in the host body, to protect the graft against rejection. The treatments given to the one who has received the grafted organ lower his immunity so that his body will better tolerate the foreign element. Medical practice thus renders the grantee a stranger to himself: stranger, that is, to his immune system’s identity—which is something like his physiological signature.

In me there is the intruder, and I become foreign to myself. If the rejection is very strong, I must receive treatments that will make me resist the human defense system mechanisms that produce it (this is done with an immunoglobulin that comes from a rabbit, and is intended for this “anti-human” application, as specified on the pharmaceutical laboratory’s notice; I recall the drug’s surprising effects as an almost convulsive trembling).

But becoming foreign to myself does not reconcile me with the intruder. Rather, it would seem that a general law of intrusion is exhibited: there has never been only one [*il n’y a jamais eu une seule intrusion*]. As soon as intrusion occurs, it multiplies, making itself known through its continually renewed internal differences.

So, again and again, I became familiar with shingles or the cytomegalovirus—foreigners/strangers that have always lain dormant within me, now suddenly roused and set against me by the necessary depression of my immune system.

[...]

PROGRAMA PUBLIKOA

ZINEMA ZIKLOA ELKARRIZKETAK: L'INTRUS

Urriak 27, larunbata, 20:00

Vers Nancy, Claire Denis, Alemania, Erresuma Batua, 2001, 10'

L'Intrus, Claire Denis, Frantzia, 2003, 129'

Azaroak 2, ostirala, 20:00

Zombie Movie, Samir Ramdani, 2016, Frantzia, 20'

Cat People (La mujer pantera), Jacques Tourneur, AEB, 1942, 73'

Azaroak 3, larunbata, 20:00

The messengers, Iván Argote, 2014, Frantzia, 30'

The Intruder, Roger Corman, AEB, 1962, 84'

(Proiektzioak dirauen bitartean esku-hartzetako artistiko "arrotz" bat izango dugu, Jon Otamendiren eskutik).

Azaroak 4, igandea, 19:00

Vers La Tendresse, Alice Diop, Frantzia, 2016, 39'

De l'autre côté, Chantal Akerman, Frantzia, 2002, 103'

KOMISARIOTZA PROGRAMA

DATAK

Abenduak 17-21

LEKUA

Sortzailearen gunea

Natasha Marie Llorens eta Lotte Arndek zuzendutako programa jardunean dabiltzan komisario eta eragile kulturei zuzenduta.

Izen ematea aurrez: www.tabakalera.eu

PROGRAMA PÚBLICO

CICLO DE CINE DIÁLOGOS: L'INTRUS

27 de octubre, sábado, 20:00

Vers Nancy, Claire Denis, Alemania, Gran Bretaña, 2001, 10'

L'Intrus, Claire Denis, Francia, 2003, 129'

2 de noviembre, viernes, 20:00

Zombie Movie, Samir Ramdani, 2016, Francia, 20'

Cat People (La mujer pantera), Jacques Tourneur, EUA, 1942, 73'

3 de noviembre, sábado, 20:00

The messengers, Iván Argote, 2014, Francia, 30'

The Intruder, Roger Corman, EUA, 1962, 84'

(Durante la proyección tendrá lugar una intervención artística "intrusa" del artista Jon Otamendi).

4 de noviembre, domingo, 19:00

Vers La Tendresse, Alice Diop, Francia, 2016, 39'

De l'autre côté, Chantal Akerman, Francia, 2002, 103'

PROGRAMA DE COMISARIADO

FECHAS

17-21 de diciembre

LUGAR

Espacio de creadores

Programa ideado por Natasha Marie Llorens y Lotte Arnd dirigido a comisarios y agentes culturales en activo.

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

PUBLIC PROGRAMME

CINEMA SEASON DIALOGUES: L'INTRUS

27 October, Saturday, 8pm

Vers Nancy, Claire Denis, Germany, UK, 2001, 10'

L'Intrus, Claire Denis, France, 2003, 129'

2 November, Friday, 8pm

Zombie Movie, Samir Ramdani, 2016, France, 20'

Cat People, Jacques Tourneur, USA, 1942, 73'

3 November, Saturday, 8pm

The messengers, Iván Argote, 2014, France, 30'

The Intruder, Roger Corman, USA, 1962, 84'

(During the screening there will be an "intruder" artistic intervention by the artist Jon Otamendi).

4 November, Sunday, 7pm

Vers La Tendresse, Alice Diop, France, 2016, 39'

De l'autre côté, Chantal Akerman, France, 2002, 103'

CURATORIAL TRAINING

DATES

17-21 December

PLACE

Artists' Space

Curatorial programme guided by Natasha Marie Llorens and Lotte Arnd addressed to curators and cultural agents.

Registration required: www.tabakalera.eu

HEZKUNTZA-PROGRAMA

Bisitak

BISITA-SOLASALDIAK

DATAK (asteazkenak)

Azaroak 7, 21 / Abenduak 19 / Urtarrilak 16

ORDUTEGIA

18:00 - 19:00 ES / 19:00 - 20:00 EU

**Zeinu Hizkuntzako Interpretazio zerbitzua eskuragai alde aurretik eskatuta.*

NON

1 Erakusketa aretoko sarrera

Izen-ematea: www.tabakalera.eu

Bisita-solasaldien bitartez Tabakalerako erakusketetako obretara, planteatutako gaietara eta komisarioen diskurtsoetara hurbiltzea proposatzen dugu. Arte garaikidearekin harreman zuzena bilatzeko ibilbideak dira bisita hauek, eta interesa duen edozein pertsonak parte har dezake bertan.

PROGRAMA DE MEDIACIÓN

Visitas

VISITAS DIALOGADAS

FECHAS (Miércoles)

7, 21 de noviembre / 19 de diciembre / 16 de enero

HORARIO

18:00 - 19:00 ES / 19:00 - 20:00 EU

**Servicio ILSE (Interpretación de Lengua de Signos) disponible reservando previamente.*

LUGAR

Entrada Sala de exposiciones 1

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

A través de las Visitas dialogadas, proponemos adentrarnos en el universo de las exposiciones. Son recorridos para tomar contacto directo con el arte contemporáneo, en los que cualquier persona interesada puede participar.

EDUCATION PROGRAMME

Visits

VISITS IN DIALOGUE

DATES

7, 21 November / 19 December / 16 January

HOUR

6:00pm - 7:00pm ES / 7:00pm - 8:00pm EU

**Sign Language Interpretation Service (SLIS) available by booking in advance.*

PLACE

Exhibition Hall 1 entrance

Registration required: www.tabakalera.eu

Through this Visits in Dialogue, we propose to delve into the world of the exhibition. They are paths to making direct contact with contemporary art, in which anyone interested can participate.

Bisitak **BISITA ESPERIMENTALAK**

DATAK (Larunbatak)
Urtarrilak 12

Maya Amrane (Mujeres del Mundo elkarteko aktibista eta kultur aniztasunaren kudeaketan espezializatutako gizarte esku-hartzeko teknikaria).

ORDUTEGIA
12:00

NON
1 Erakusketa aretoko sarrera

Izen-ematea: www.tabakalera.eu

Ibilbide hauetarako artistak, hezitzaileak, antropologoak, historialariak... gonbidatzen ditugu Tabakalera antolatzen dituen erakusketen gainean ikuspuntu berriak eskaini ditzaten. Helburua erakusketa-aretoetan ustekabeko topaketak eragitea da, bestela geratuko ez liratekeen irakurketak ahalbidetzeko.

BISITA-LANTEGIA **GOIZ TXIKIAK. ERAKUSKETAK** **ESPLORATZEN**

Hilean behin, goizez, erakusketara bisita, haurrekin dauden helduek erakusketa ezagutzeko

DATAK (astearteak)
Azaroak 6 / Urtarrilak 8

ORDUTEGIA
10:30 (30')

NON
1 Erakusketa aretoko sarrera

Izen-ematea: www.tabakalera.eu

Lantaldea **TESTU INGURUAN**

DATAK (asteazkenak)
Urriak 31.
Zinema experimentalak. Hurbilpen bat.

Azaroak 21.
Erakusketa baten muntaiaren atzean zer?

Abenduak 19.
Komisarioarekin bisita

Urtarrilak 23.
Arte eta lana

ORDUTEGIA
18:30

NON
1 Erakusketa aretoa

Izen-ematea: www.tabakalera.eu

Lantegia **KAMALEOIAK GARA!** **ARTE LANTEGIA**

DATAK (Larunbatak)
Azaroak 10 / Abenduak 29

ORDUTEGIA
11:00 - 12:30 (EU)

NON
1 Erakusketa aretoko sarrera

Izen-ematea: www.tabakalera.eu

ZU EZ ZARA NORMALA!

Normal hitz egin, normal ibili, normal jan, ...! Zer esan nahi du "normala" izateak? Zerk eragiten du pertsona batzuek "normala izan" horretan ez sartzea?

L'intrus erakusketak ideia hauen inguruan hausnartzeko testuingurua eskaintzen digu. Lantegi honetan gorputzak astinduko ditugu hauekin jolasean, eta beste gorputz posibleak irudikatuko ditugu.

Visitas **VISITAS EXPERIMENTALES**

FECHAS (Sábados)
12 de enero

Maya Amrane (Activista en la Asociación Mujeres del Mundo y Técnica en intervención social especializada en gestión de la diversidad cultural).

HORARIO
12:00

LUGAR
Entrada Sala de exposiciones 1

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

Las visitas experimentales son recorridos en los que invitamos a artistas, educadores, antropólogas, historiadores... a que aporten nuevos puntos de vista para interpretar las exposiciones que acoge Tabakalera. Se trata de provocar encuentros inesperados en las salas y permitir lecturas que de otra forma no sucederían.

VISITA-TALLER **PEQUEÑAS MAÑANAS.** **EXPLORANDO LAS EXPOSICIONES**

Una vez al mes, en una sesión matinal, visitas a las exposiciones para que adultos acompañados de niños/as puedan disfrutar de las mismas.

FECHAS (martes)
6 de noviembre / 8 de enero

HORARIO
10:30 (30')

LUGAR
Entrada de la sala de exposiciones 1

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

Grupo de trabajo **TESTU INGURUAN**

FECHAS (miércoles)
31 de octubre.
Una aproximación al cine experimental

21 de noviembre.
¿Qué hay tras el montaje de una exposición?

19 de diciembre.
Visita con la comisaria

23 de enero.
Arte y trabajo

HORARIO
18:30

LUGAR
Sala de exposiciones 1

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

Taller **KAMALEOIAK GARA!** **TALLER DE ARTE**

FECHAS (sábados)
10 de noviembre / 29 de diciembre

HORARIO
11:00 - 12:30 (EU)

LUGAR
Entrada Sala de exposiciones 1

Previa inscripción: www.tabakalera.eu

¡TÚ NO ERES NORMAL!

¡Hablar normal, caminar normal, comer normal...! ¿Qué significa ser "normal"? ¿Qué es lo que genera que una persona no encaje en eso de "ser normal"?

La exposición *L'intrus* ofrece un contexto para reflexionar sobre estos temas. En este taller sacudiremos los cuerpos, jugando con ellos, e imaginando otros cuerpos posibles.

Visits **EXPERIMENTAL VISITS**

DATES (Saturdays)
12 January

Maya Amrane (Activist of Asociación Mujeres del Mundo y social intervention technician, specialist in cultural diversity)

HOOR
12:00PM

PLACE
Exhibition Hall 1 entrance

Registration required: www.tabakalera.eu

We invite artists, educators, anthropologists, historians... to bring new points of view to interpret the exhibitions staged at Tabakalera. The idea is to bring about unexpected encounters in the halls and allow for reading and interpretations that would not otherwise come about.

VISIT-WORKSHOP **LITTLE MORNINGS. EXPLORING** **THE EXHIBITIONS**

Once a month, morning visits for adults accompanied with children to enjoy the exhibition.

DATES (Tuesday)
6 November / 8 January

HOOR
10:30am (30')

PLACE
Exhibition Hall 1 entrance

Registration required: www.tabakalera.eu

Work groups **TESTU INGURUAN**

DATES (Wednesday)
31 October.
An approach to experimental cinema

21 November.
What is on the backstage of an exhibition's set up?

19 December.
Visit with the curator

23 January.
Art and Work

HOOR
6:30pm

PLACE
Exhibition Hall 1

Registration required: www.tabakalera.eu

Workshop **KAMALEOIAK GARA!** **ART WORKSHOP**

DATES (Saturdays)
10 November / 29 December

HOOR
11:00am - 12:30pm

PLACE
Exhibition Hall 1 entrance

Registration required: www.tabakalera.eu

YOU AREN'T NORMAL!

Talk normally! Walk normally! Eat normally! What does it mean to be "normal"? What makes a person not fit in "being normal"?

The exhibition *L'intrus* offers a context for reflect on these issues. In this workshop we will shake the bodies, playing with them, and imagining other possible bodies.

HEZKUNTZA KOMUNITATEA

Hezkuntza zentzoei, elkarteei eta helduen hezkuntza taldeei zuzendutako programak

TALDE LANTEGIAK

DATAK

Urriaren 31tik otsailaren 1era

EGUNAK ETA ORDUTEGIA:

Asteazkenetik ostiralera. 10:00etik 16:00era bitartean.

IRAUPENA:

1:30 - 2:00 ordu

NOR DABIL HOR?

"Normaltasuna" bezalako nozioak jarriko ditugu zalantzan, erakusketan presente dauden obretatik abiatuta. Lantegi honetan, performance-estrategia ezberdinak erabiliko ditugu eta jardueran zehar hainbat kontzeptu landuko dira: identitatea, arraza, desberdintasuna eta Kultura.

Harremana: hezkuntza@tabakalera.eu

COMUNIDAD EDUCATIVA

Programas dirigidos a centros educativos, asociaciones, grupos de formación de adultos y profesorado.

TALLERES PARA GRUPOS

FECHAS

Del 31 de octubre al 1 de febrero

DÍAS Y HORARIO:

De miércoles a viernes. Entre las 10:00 y las 16:00.

DURACIÓN:

1h30 - 2h00

¿QUIÉN ANDA AHÍ?

A partir del acercamiento a las piezas de la exposición, pondremos en cuestión nociones como "la normalidad". En este taller utilizaremos metodologías y estrategias de la performance para trabajar en torno a los siguientes conceptos: identidad, raza, diferencia y cultura.

Contacto: hezkuntza@tabakalera.eu

THE EDUCATION COMMUNITY

Programmes aimed at schools, associations, adults and teachers.

GROUP WORKSHOPS

DATES

From 31st October to 1st February

DAYS AND HOURS:

From Wednesday to Friday. Between 10am and 4pm.

DURATION:

1h30 - 2h00

WHO'S THERE?

Approaching to the exhibition pieces, we will discuss on concepts like "normality". We will use performance methodologies and strategies to work on concepts like identity, race, difference and culture.

Contact: hezkuntza@tabakalera.eu

UBIK.

SORKUNTZA LIBURUTEGIA

L'intrus erakusketarekin lotuta, Ubik Sorkuntza Liburutegiak bere edukien aukeraketa bat proposatzen du (katalogoak, monografiak,...), harekin zuzenean lotura dutelako edota hobeto ulertzeko lagungarri izan daitezkeelakoan. Liburutegian jarritako aldazio batean aurki daitezke eduki horiek, edota online katalogoan.

UBIK.

BIBLIOTECA DE CREACIÓN

En relación a la exposición de *L'intrus*, la Biblioteca de Creación Ubik propone una selección de contenidos (catálogos, monografías...), vinculados directamente a la muestra o que pueden resultar interesantes para entenderla mejor. Este material está a disposición en uno de los andamios colocados en Ubik, así como en el catálogo online.

UBIK.

BIBLIOTECA DE CREACIÓN

Related to *L'intrus* exhibition, the Creation Library Ubik proposes a selection of contents (catalogues, monographies...) directly linked to the show or that can be useful to better understand it. This material can be found at the library or on the online catalogue.

ERAKUSKETA
EXPOSICIÓN
EXHIBITION

L'INTRUS

ARTISTAK

ARTISTAS

ARTISTS

Ayman Alazraq & Emanuel Svedin
Nadia Barkate
Dages Juvelier Keates & Alexis Steeves
Anna López Luna
Jumana Manna
Omar Mismar
Jon Otamendi
Shane Aslan Selzer & Chelsea Knight
Lara Tabet
Elizabeth Tubergen

KOMISARIOA

COMISARIA

CURATOR

Natasha Marie Llorens

DISEINU GRAFIKOA

DISEÑO GRÁFICO

GRAPHIC DESIGN

Eider Corral

MUNTAIA

MONTAJE

SET UP

Onartu Kontuz Arte-Lana, S.L.
LANKOR

IKUS ENTZUNEZKO MUNTAIA

MONTAJE AUDIOVISUAL

AUDIOVISUAL INSTALLATION

Telesonic

ASEGURUA

SEGURO

INSURANCE

Zihurko

ARETOKO BITARTEKARITZA

ATENCIÓN EN SALAS

MEDIATION IN THE EXHIBITION HALL

Ikertze

ESKER BEREZIAK

AGRADECIMIENTO ESPECIAL A

SPECIAL THANKS TO

Jean-Luc Nancy
Saar Shezer
Monika Martins Nunes
Erica Wessmann
Anna Dasovic
Allyson Unzicker
University Art Galleries,
University of California, Irvine
Jon Begiristain
Éditions Gallilée
Amorrortu Editores
Michigan State University Press

ERAKUSKETAREN ANTOLAKUNTZA
ORGANIZACIÓN DE LA EXPOSICIÓN
EXHIBITION'S ORGANIZATION

ZUZENDARI NAGUSIA

DIRECTORA GENERAL

GENERAL DIRECTOR

Edurne Ormazabal Azpiroz

KULTUR ZUZENDARIA

DIRECTORA CULTURAL

CULTURAL DIRECTOR

Ane Rodriguez Armendariz

PRAKTIKA ARTISTIKO GARAIKIDEEN ARDURADUNA

RESPONSABLE DE PRÁCTICAS ARTÍSTICAS

CONTEMPORÁNEAS

HEAD OF CONTEMPORARY ARTISTIC PRACTICES

Ane Agirre Loinaz

ERAKUSKETAREN KOORDINATZAILEA

COORDINADORA DE LA EXPOSICIÓN

EXHIBITION COORDINATOR

Jone Alaitz Uriarte

HEZKUNTZA

MEDIACIÓN

EDUCATION

Leire San Martín

Nerea Hernández

Artaziak

ZINEMA

CINE

CINEMA

Victor Iriarte

Lur Olaizola

UBIK.

SORKUNTZA LIBURUTEGIA

BIBLIOTECA DE CREACIÓN

CREATION LIBRARY

Arantza Mariskal Balerdi

Txemi Valdecantos

KOMUNIKAZIOA

COMUNICACIÓN

COMMUNICATION

Katerin Blasco Egia

Nere Lujanbio Zugasti

DOKUMENTAZIOA

DOCUMENTACIÓN

REGISTRATION

María Elorza

Aitor Gametxo

KUDEAKETA

GESTIÓN

MANAGEMENT

Oihana Zarra

Begoña Galparsoro

Eva Duarte

S2G

SISTEMA TEKNOLOGIKOEN ETA AZPIEGITUREN

ARDURADUNA

RESPONSABLE DE SISTEMAS TECNOLÓGICOS E

INFRAESTRUCTURA

HEAD OF TECHNOLOGICAL SYSTEMS &

INFRASTRUCTURE

Anaitz Goia

IKUS-ENTZUNEZKOAK

AUDIOVISUALES

AUDIOVISUAL

Peio Panades

EKOIZPENA

PRODUCCIÓN

PRODUCTION

Maier Ezquerro

Iñaki Aranburu

Lankor

MANTENUA

MANTENIMIENTO

MAINTENANCE

Jose Mari Albarrán

Esther Garraztazu

Garikoitz Zabaleta

IDAZKARITZA TEKNIKOA

SECRETARÍA TÉCNICA

TECHNICAL SECRETARY

Argitxu Aguerre

ARGITALPENA
PUBLICACIÓN
PUBLICATION

ARGITALPENAREN KOORDINAZIOA

COORDINACIÓN DE LA PUBLICACIÓN

PUBLICATION COORDINATION

Nere Lujanbio

MAKETAZIOA

MAQUETACIÓN

LAYOUT

TheNiu. Komunikazioa & Estrategia

TESTUEN ITZULPENAK

TRADUCCIÓN DE TEXTOS

TEXTS TRANSLATIONS

Euskalgintza Traducciones

Maramara* taldea

INPRENTA

IMPRENTA

PRINTER

Gráficas Juaristi, SL

© testuena, egileek / de los textos,
sus autores / of the texts, the authors

© irudiena, egileek / de las imágenes,
sus autores / of the images, sus
autores

Inaugurazioko languntzaileak
Apoyo en la inauguración
Opening support:



INSALUS



TABAKALERA



KULTURA
GARAIKIDEAREN
NAZIOARTEKO
ZENTROA

CENTRO
INTERNACIONAL
DE CULTURA
CONTEMPORÁNEA

HURRENGO ERAKUSKETA
PRÓXIMAS EXPOSICIÓN
UPCOMING EXHIBITION

LANDA LAN.
A Documentation of Darcy Lange
2018/12/01 - 2019/03/10

ERAKUSKETA
ARETOAREN ORDUTEGIA

ASTEARTETIK OSTEGUNERA
12:00 - 20:00

OSTIRALA
12:00 - 21:00

LARUNBATA
10:00 - 21:00

IGANDEAK ETA JAIEGUNAK
10:00 - 20:00

HORARIO SALA DE
EXPOSICIONES

DE MARTES A JUEVES
12:00 - 20:00h.

VIERNES
12:00 - 21:00h.

SÁBADO
10:00 - 21:00h.

DOMINGOS Y FESTIVOS
10:00 - 20:00h.

EXHIBITION HALL
OPENING HOURS

TUESDAY-THURSDAY
12.00 - 8.00 p.m.

FRIDAYS
12.00 - 9.00 p.m.

SATURDAY
10.00 a.m. - 9.00 p.m.

SUNDAYS AND HOLIDAYS
10.00 a.m. - 8.00 p.m.

info+

www.tabakalera.eu

Andre zigarrogileak plaza, 1
20012 Donostia / San Sebastián
Gipuzkoa

