



Esta exposición se enmarca en la convocatoria de Ayudas a la Creación en Artes Plásticas 2010, del Departamento de Cultura y Turismo-Institución Príncipe de Viana, del Gobierno de Navarra.

\_GOBIERNO DE NAVARRA

JUAN LUIS SÁNCHEZ DE MUNIAIN  
Consejero de Cultura, Turismo  
y Relaciones Institucionales

ANA ZABALEGUI RECLUSA  
Directora General de Cultura

CRISTINA URDÁNOZ EZCURRA  
Directora de Servicio de Acción  
Cultural

\_CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE HUARTE

JAVIER MANZANOS GARAYOA  
Director

KOLDO SEBASTIÁN DEL CERRO  
Responsable DEAC

BERTA BERNARTE AGUIRRE  
Comunicación

\_CATÁLOGO

Textos

VICTORIA COMBALÍA  
TXARO FONTALBA

Fotografía  
LUIS AZANZA  
TXARO FONTALBA

Traducción  
TRADUCCIONES CCI

Diseño  
ESTUDIO VACA

Impresión  
GRÁFICAS ULZAMA

\_FUNDACIÓN CENTRO DE ARTE  
CONTEMPORÁNEO DE HUARTE

Presidenta  
ANA ZABALEGUI RECLUSA

Secretaria  
CARMEN VALDÉS SAGÜÉS

Patronos  
ALFREDO HUARTE CÁRCAR  
CRISTINA URDÁNOZ EZCURRA  
MIGUEL RODRÍGUEZ GARAYAR  
KOLDO LASA ARISTU  
JAIME BERRADE LEZA  
JOSÉ MIGUEL ASCUNCE PARADA  
IÑAKI CRESPO SAN JOSÉ

\_EXPOSICIÓN

Producción  
CENTRO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE HUARTE

Montaje  
LA CATEDRAL

Carpintería  
ARITZ MENDI

Rotulación  
MIMETICA COMUNICACIÓN  
PROCESS

\_TXARO FONTALBA

LAS HORAS ATRAGANTADAS

Centro de Arte Contemporáneo de Huarte

22.12.2011 - 11.03.2012

© Centro de Arte Contemporáneo de Huarte

© TXARO FONTALBA



#### TXARO FONTALBA: EL CUERPO EN CUESTIÓN

Victoria Combalía

Desde los años sesenta y setenta, las mujeres artistas han ido cobrando una importancia cada vez mayor, no sólo en número sino también en la intensidad de sus trabajos. Es curioso constatar cómo, coincidiendo con la eclosión del feminismo de estos años, corre paralelo un arte que, en muchas ocasiones, trataba sobre todo de afirmar una identidad, la femenina. Shigeko Kubota en 1965 realizó su llamada *Vagina Painting*, con su pincel atado a su minifalda y simulando así pintar con su sexo, criticando la “virilidad” siempre atribuida al Action Painting, mientras Carolee Schneemann realizaba en 1975 su *Interior Scroll*, extrayendo de su vagina un poema enrollado. Todas estas artistas enfatizaban la diferencia sexual y el poder creativo de las mujeres.

Ahora, cuarenta años después, las artistas desplazan su problemática a campos más vastos y más complejos. Se hacen más sutiles o más abiertas, ampliando su repertorio de género a nuevos temas.

Txaro Fontalba comenzó su trabajo más personal con una serie dedicada al urinario de Duchamp, realizada en los años noventa. Tomando este objeto banal y masculino por excelencia, lo metamorfoseaba en femenino con aditamentos en clave neosurrealista: con una toca lo convertía en monja; con una malla, en rostro femenino; con un gorro, en rostro de aviadora. De esta forma subvertía la tradicional “masculinidad” del arte de vanguardia y enfatizaba la capacidad creadora de la mujer.

La exposición que ahora podemos contemplar muestra varios temas pero uno de ellos se ha convertido en lacra actual para las jóvenes. Se trata de la anorexia, una enfermedad fundamentalmente de origen psicológico y en donde la paciente rehúsa comer para poder cumplir

con los cánones de una belleza no tanto humana, sino impuesta por la moda de la superdelgadez. En una obra de 1999 titulada precisamente *Anorexia*, Txaro Fontalba presentaba una mesa con enormes cintas métricas a modo de mantel sobre el que reposaban platos vueltos del revés y vacíos. Ahora, dando una vuelta de tuerca más, las alusiones se hacen más sutiles. De ahí que toda una serie de la muestra se titule *Comer aire*, en donde unos dientes pintados se han convertido en globos que se cierran como se cierra un estómago. Estos dientes no masticarán comida, sino la nada. Y de la misma forma que la artista hace “comer aire” también parece que haga “pensar aire” en las obras que representan cerebros dibujados con finas rejillas.

Los y las anoréxicas mienten a su familia para evitar confesar que no comen. Muchas (utilizamos el femenino porque es mucho más habitual en mujeres que hombres) se provocan vómitos para expulsar lo que han comido; otras hacen ejercicios físicos exagerados para perder unas calorías que creen que les sobran en su cuerpo. Tienen una percepción de su estado físico completamente erróneo, a pesar de ser personas muy inteligentes. En general son muy perfeccionistas, pero esta pulsión autodestructiva también nos haría decir que son masoquistas. De ahí que Txaro Fontalba se pregunte: “¿Existe una negación o negaciones propiamente femenina? ¿Habla esto de la dificultad de la posición (sexuada) femenina?”

Una explicación psicoanalítica afirma que la anorexia es un trastorno derivado de la pérdida del cuerpo idealizado de la infancia y que una de las causas puede estar relacionada a una gran dependencia respecto a figuras parentales. ¿Es por ello, nos preguntamos, que Txaro Fontalba describe el cuerpo como un trozo de carne cruda asociado a un chupete?

¿O bien es una crítica a la mirada masculina, que a veces ve a las mujeres infantilizadas y como un puro objeto a degustar, o a devorar? Estas obras evocan aspectos sutiles del maltrato psicológico en donde el maltratador siempre trata a la mujer como a una niña pequeña, incapaz de razonar o de actuar como un adulto y a la que a la vez puede reñir y mimar.

La propia artista habla de sus intereses que subyacen a estas obras: “Está claro”, afirma, “que la oralidad está presente en mi obra: comer, hablar, callar, atragantar, morder, tragar, devorar, consumir, consumir. La boca como agujero, el lugar de la demanda. Me asaltan, genero metáforas e imágenes de la oralidad, de la pulsión oral. ¿No estaré abriendo bocas en la carne y los objetos, abriendo por todo agujeros de demanda? ¿Y tapándolas, negándolas con chupetes? En la



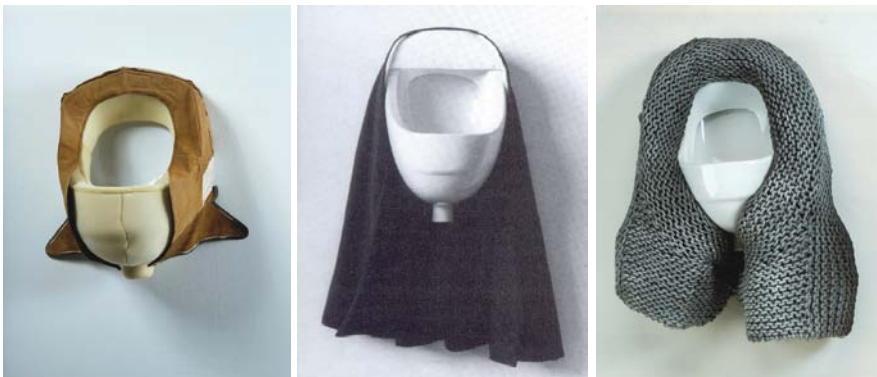
anorexia como metáfora interviene el deseo y su negación, la pulsión, el amor, los vínculos afectivos, la dependencia, la exposición al otro... Carne emocional.”

Para una anoréxica, la mesa debe de ser un instrumento de tortura pues se asocia al acto de comer; la mesa te agrade, te increpa, te devora ella a ti, no tú a ella o lo que contiene. De ahí esta mesa/boca, que asocia el continente con el instrumento del acto de comer, en un desplazamiento que se convierte en metáfora.

También el acto de hacer la compra de alimentos debe de consistir en una lidia para la paciente o para su familia. Txaro Fontalba nos lo devuelve como una Tauromaquia, es decir, como una pelea a muerte, no como un conflicto o una mera desregulación.

Especialmente impactantes entre este conjunto de obras son las camas *minced-meat*, porque al lecho de amor se le ha acoplado, en collage, una o varias fotografías de carne picada. “Eso es lo que somos, y nada mas”, parece decir Txaro Fontalba, no sin un humor ácido, por no decir amargura. Claro está que podría cambiarse el sexo y pensar: “eso es lo que sois, aludiendo a la pareja entre sábanas: carne y nada más”. O bien, siguiendo con la anorexia, en donde el cuerpo femenino no suele reaccionar con naturalidad a la vida sexual, tal vez ellas se vean tan sólo como un amasijo de carne picada.

De esta crisis del cuerpo Fontalba pasa a las relaciones afectivas, siempre difíciles entre ambos sexos, por no decir imposibles. Y en sus *Lechos de Medea* (el personaje femenino que busca venganza) sus frases grabadas en camas son pensamientos habituales en mujeres con heridas de amor: “el amor es una catástrofe”; “no quiero ser para ti todas tus mujeres”; “una mujer más que yo señorea por tu casa”. Otras



veces son frases alusivas a la identidad sexual o a la exigencia emocional: “no puedo amar cualquier cosa”; “en el vacío del centro ni hombre ni mujer”. Medea, recordémoslo, cuando sabe que su esposo Jasón se ha ido con Glauce, no sólo mata a su rival sino también a sus dos hijos habidos con él. Txaro Fontalba comenta:

“También Medea es una figura (femenina) de la negación, de otro tipo de negación, y en cierto modo es una figura más ambivalente, más amplia, rica y difícil de definir y aceptar. La historia de Medea me intriga, su historia causa repulsa, aquí no puedo sentir empatía. Pero atrapa algo de lo femenino muy interesante: la no coincidencia entre dos posiciones femeninas: ser mujer, ser madre y cuando ambas no se sostienen mutuamente, una a la otra, lleva al estrago. Y también habla de que no hay deseo femenino que no sea particular.”

Pero yo añadiría que aunque una parte de la historia de la vengativa y enfebrecida Medea sea la de los celos, otra parte de su personalidad es la de su capacidad de ser maga y hechicera, es decir, de estar dotada de poderes superiores.

Existe, en fin, una obra muy fuerte visualmente: *Cama carnívora*. El lecho devora a su presa como lo haría una planta carnívora, y nos preguntamos si se trata de una alusión a las trampas del deseo, que atrapa a los humanos de uno y otro sexo. En todo caso, lo sorprendente de la imagen posibilita numerosos significados, una característica de cualquier obra de gran calidad. Son, pues, muchos y muy distintos los temas que arrancan de esta muestra, todos ellos en torno a arquetipos o comportamientos femeninos y que suscitan más preguntas que respuestas.



Autorretrato aeronáutico 1994  
Guardiana 1995  
Rostro-útero 1996  
Anorexia 1999





#### TXARO FONTALBA: GORPUTZA EZTABAIDAN

Victoria Combalía

Hirurogei eta hirurogeita hamarreko hamarkadetatik aurrera, emakume artistak gero eta garrantzi handiagoa lortzen joan dira, ez soilik kopuruan, baizik eta bere lanen intentsitatean ere. Bitxia da ikustea nola, urte horietan feminismoa sortzarekin bat, arte mota bat sortzen den modu paraleloan; izan ere, askotan, arte horren helburua zen, batez ere, nortasun bat islatzea, nortasun femeninoa. Shigeko Kubotak, 1965ean, *Vagina Painting* izeneko lana egin zuen, pintzela minigonari lotua zuela, bere sexuarekin margotzen zuelako itxurak eginez; horrela, betidanik ustez Action Painting izeneko artearena zen "gizontasuna" kritikatzeko zuten. Bestalde, Carolee Schneemanek, 1975ean, *Interior Scroll* lana egin zuen, bere baginatik poema bildu bat atereaz. Artista horiek guztiek sexu-desberdintasuna azpimarratzen zuten, baita emakumeen ahalmen sortzailea ere.

Orain, berrogei urte geroago, artistek beren arazoak arlo zabalago eta konplexuagoetara eramaten dituzte. Zorrotzoagoak edo irekiagoak egiten dira, eta bere genero-errepertorioa gai berrietara zabaltzen dute.

Txaro Fontalbak Duchampen pixatokiari dedikatutako serie batekin hasi zuen bere lan pertsonalena -laurogeita hamarreko hamarkadan egin-. Hutsala eta nagusiki maskulinoa den objektu hori hartuta, forma aldatu eta femenino bihurtzen zuen modu surrealistan gehitutako zenbait osagarriren bitartez: buruko oihal baten bidez moja bihurtzen zuen; elastiko baten bidez, emakume baten aurpegi; txano baten bidez, emakume hegazkinlari baten aurpegi. Modu horretan atzekoz aurrera jartzen zuen abangoardiako artearen

“maskulinitate” tradizionala, eta emakumearen gaitasun sortzailea azpimarratzen zuen.

Hainbat gai erakusten ditu orain ikus dezakegun erakusketak, baina horietako bat emakume gazteentzako gaitz bilakatu da gaur egun. Anorexia da, funtsean jatorri psikologikoa duen gaixotasun bat; izan ere, gaixoak jateari egiten dio uko edertasun baten kanonak betetzeko. Edertasun hori, ordea, ez da humanoa, superargaltasunaren modak agindutakoa baizik. Hortik datorkio izena serie oso bati -*Comer aire*, “*Airea jan*” alegia-; horretan, margotutako hortzak puxika bilakatu dira, eta horiek ixten dira, urdail bat ixten den bezalaxe. Hortz horiek ez dute janaria mastekatuko, ezereza baizik. Eta artistak “airea janarazten” duen modu berean, ematen du, baita ere, “airea pentsarazten” duela sareta meheen bidez margotutako burmuinak agertzen dituzten obretan.

Anorexikoek -emakumeak dira gehienak- gezurrak esaten dizkiote familiari ez dutela jaten ezkutatzeko aldera. Askok goragalea eragiten dute jan dutena kanporatzeko; beste batzuek, gehiegizko ariketa fisikoak egiten dituzte zenbait kaloria galtzeko, gorputzean sobera dituztela uste baitute. Bere egoera fisikoaren pertzepzio okerra dute guztiz, nahiz eta oso pertsona azkarrak diren. Oro har, oso perfekzionistak dira, baina norberaren kaltegarri den pultsio hori kontuan hartuta, masokistak direla ere esan genezake. Horregatik, honako galdera hauek egiten ditu Txaro Fontalbak: “Ba al da berez emakumeena den negaziorik? Horrek emakumeen (sexu) posizioaren zailtasunaz hitz egiten du?”

Azalpen psikoanalitiko batek esaten du anorexia haurtzaroan izandako gorputz idealizatua galtzetik eratorritako arazoa dela, eta horren arrazoi bat erlazionatuta izan daitekeela gurasoen figurekiko mendekotasun handiarekin. Horregatik -galdetzen diogu geure buruari- deskribatzen du Txaro Fontalbak gorputza txupete bati lotutako haragi gordinezko puska baten antzera?

Edo, ordea, begirada maskulinoari egindako kritika da, batzuetan haurrak balira bezala ikusten baititu emakumeak, dastatzeko edo irensteko moduko objektu huts bat bezala? Obra horietan tratatu txar psikologikoaren alderdi zorrotzak etortzen dira gogora; izan ere, tratatu txarra ematen duenak emakumea haur txiki bat balitz bezala tratatzen du, heldu baten antzera arazoitzeko

edo jokatzeko gauza ez dena, eta, beraz, errieta egiteko edo mimatzeko modukoa dena.

Artistak berak hitz egiten digu obra horien azpian dauden interesei buruz: “Argi dago” dio, “ahozkotasuna dagoela nire obran: jan, hitz egin, isildu, kontrako eztarritik joan, hozka egin, irentsi, itsuan jan, kontsumitu, kontsumatu. Ahoa zulo gisa, eskaeraren leku gisa. Eraso egiten didate, ahozkotasunaren metaforak eta irudiak sortzen ditut, ahozko pultsioarenak. Ez ote naiz haragian eta objektuetan ahoak irekitzen ari, eskaera-zuloak leku guztietan zabaltzen? Eta estaltzen, txupeteen bidez ukatzen? Anorexian, metafora gisa hartuta, honako hauek guztiek hartzen dute esku: desira eta bere ukazioa, pultsioa, maitasuna, lotura afektiboak, mendekotasuna, bestearen aurrean agertzea... Haragi emozionala”.

Anorexiko batentzat, mahaiak tortura-tresna bat izan behar du, jateari lotua baita; mahaiak eraso egiten dizu, errieta egiten dizu, berak irensten zaitu, ez zuk bera edo gainean duena. Hortik mahai/aho hori, edukitzalea jatearen tresnarekin lotzen duena, metafora bilakatzen den joan-etorri batean.

Elikagaiak erosteak ere halako borrokaldia izan behar du gaixoarentzat eta bere familiarentzat. Txaro Fontalbak Tauromakia bat bezala itzultzen digu, hau da, hiltzeraino egindako borroka baten antzera, ez gatazka edo desarauketa huts baten antzera. Obra multzo horretan, bereziki zirraragarriak dira *minced- meat* oheak; izan ere, maitasunezko ohatzeari erantsi zaio, collage moduan, haragi txikitua erakusten duten argazki bat edo batzuk.

Itxuraz, “Hauxe gara, ez besterik” esaten du Txaro Fontalbak lan horietan, ez umore garratzik gabe, mingostasun hitza ez erabiltzeagatik. Bistan da sexuz aldatzeko aukera baduela, baita hau esatekoa ere: “horixe zarete -maindiren artean dagoen bikoteari zuzenduta-: haragia besterik ez”. Edo, bestela, anorexiarekin jarraikiz, horretan emakumearen gorputzak ez baitio normaltasunez erantzuten sexu-bizitzari, beharbada haiek haragi txikitua antzera ikusten dute euren burua.

Gorputzari buruzko krisi horretatik, Fontalba lotura afektiboetara igarotzen da -betiere zailak bi sexuen artean, ezinezkoak ez esateagatik-. *Lechos de Medea* lanean (mendekua

bilatzen duen emakumea) maitasunez zauritutako emakumeen ohiko pentsamenduak dira oheetan grabatutako esaldiak: “maitasuna hondamendia da”; “ez dut zure emakume guztiak izan nahi zuretzat”; “ni baino emakume bat gehiago ibiltzen da jabe baten antzera zure etxetik”. Beste batzuetan sexu-nortasunari buruzko esaldiak dira, edo adimen emozionalari buruzkoak: “ezin dut edozein gauza maitatu”; “erdigunearen hutsunean ez gizonik, ez emakumerik”. Medeak, gogora dezagun, Jasón bere senarra Glaucerekin joan dela jakiten duenean, bera hiltzen du, baina berarekin izandako bi semeak ere. Txaro Fontalbak esaten du: “Medea ere ukazioaren figura bat da (femeninoa), beste ukazio-mota batena, eta nolabait figura anbibalenteagoa da, zabalagoa, aberatsagoa eta zehazteko eta onartzeko zailagoa. Medearen istorioak jakin-mina eragiten dit, bere istorioa arbuioa eragiten du, hor ezin dut enpatia sentitu. Baina arlo femeninoaren zerbait harrapatzen du, oso interesgarria dena: bi posizio femeninoen arteko kointzidentzia eza: emakumea izatea, ama izatea, eta biek elkarri bermatzen ez diotenean, edo batak bestea hondamenera eramaten duenean. Eta, baita ere, adierazten du ez dagoela desio femeninoarik partikularra ez denik. Hondamen femeninoak; erakarri egiten naute nonbait”.

Baina nik gehituko nuke Medea mendekatzaille eta suminduaren istorioaren zati bat jelosiak badira ere, bere nortasunaren beste alde bat mago eta sorgina izateko gaitasuna dela, hau da, naturaz gaindiko ahalmenak izatea.

Bada, azken batean, bisualki oso indartsua den obra bat: *Cama carnívora*. Oheak harrapakina irensten du landare karniboro batek egingo lukeen bezala; eta galdetzen dugu desioaren tranpei buruz ari ote den, bi sexuetakoz gizakiak harrapatzen baititu. Nolanahi ere, irudi harrigarri horrek esanahi asko izan ditzake, eta horixe izaten da kalitate handiko edozein lanen ezaugarri bat. Beraz, asko eta oso desberdinak dira erakusketa horretatik abiatzen diren gaiak, guzti-guztiak arketipo edo jokamolde femeninoen inguruan. Lan horiek, bestalde, erantzunak baino gehiago galderak sorrarazten ditu.

## TXARO FONTALBA: THE BODY IN QUESTION

Victoria Combalía

Female artists have gradually grown in importance since the Sixties and Seventies, not only in number, but also in terms of the intensity of their work. It is interesting to see that, running parallel with the emergence of feminism over these decades, a form of art which quite often and above all dealt with an identity, feminine identity, also grew. In 1965, Shigeo Kubota did her so-called *Vagina Painting* with a brush attached to her miniskirt to simulate painting with her sex organ, criticising the “virility” always attributed to Action Painting, while in 1975, Carolee Schneemann presented her *Interior Scroll*, extracting a rolled-up poem from her vagina. All these artists highlighted the sexual difference and creative power of women.

Now, forty years on, female artists have shifted their issues to broader, more complex fields. They have become more subtle and more open, extending their repertoire to new subject matters.

Txaro Fontalba's more personal work started in the Nineties with a series dedicated to Duchamp's urinal. She turned this banal and supremely masculine object into something feminine by adding neo-surrealist accessories: a wimple turned it into a nun, mesh into a female face, a cap into the face of a female aviator. By doing so, she subverted the traditional “masculinity” of avant-garde art and emphasised the creative capacity of women.

The exhibition that we can now enjoy deals with several themes, but one has become a modern-day curse for young women: anorexia, an illness of fundamentally psychological origin in which the patient refuses to eat in order to live up to the ideals of



a beauty not so much human as imposed by a rage for extreme thinness. This is the reason behind an entire series called *Comer aire* (Eating air) and why those painted teeth have become balloons which close like a stomach closes. These teeth will not chew food, but rather nothing at all. And just as the artist depicts "eating air", it would also seem that she depicts "thinking air" in those works that represent brains drawn with fine grilles.

Those with anorexia (which is far more common among women than it is among men) lie to their families so as not to confess that they do not eat. Many of them force themselves to be sick to expel the food they have eaten; others do physical exercise out of all proportion to burn off calories that they think their bodies do not need. Despite being highly intelligent people, they have a totally false perception of their physical state. They are generally great perfectionists, but their self-destructive urge might also lead us to say that they are masochists. So Txaro Fontalba asks: "Is there a strictly female form of denial? Does this reflect the difficulty of the female (gender-based) position? "

A psychoanalytical explanation claims that anorexia is a disorder arising from the loss of the idealised body of infancy and that one of the causes could be related to high dependency on parent figures. Is that why, we wonder, Txaro Fontalba describes the body as a piece of raw meat associated with a baby's dummy? Or is it rather a criticism of the male view which at times sees women as child-like creatures or purely as objects to be tasted or devoured? These works bring to mind subtle aspects of emotional abuse in which the abuser treats the woman like a little girl, incapable of reasoning or acting like an adult, and who he can both scold and pamper.

The artist herself speaks of the interests that underlie these works:

"It is clear" she states, "that orality is present in my work: eating, speaking, keeping silent, choking, biting, swallowing, devouring, consuming, consummating. The mouth as a hole, the site of demand. I'm assailed by and generate metaphors and images of orality, of the oral urge. By opening mouths in meat and objects, am I not opening up holes of demand all over the place? And by covering them, denying them with baby's dummies? As a metaphor,

anorexia involves desire and its denial, drive, love, emotional bonds, dependency, exposure to the other... Emotional meat. " For someone with anorexia, the table must be an instrument of torture because it is associated with the act of eating; the table assails you, chides you, it devours you, not you it or what it contains. That is what lies behind this table/mouth, which associates the container with the instrument of the act of eating, in a shift which becomes metaphor.

The act of shopping for food must also be a struggle for the sufferer or her family. Txaro Fontalba returns it as a Bullfight, as a fight to the death, not as a conflict or mere disorder. Particularly powerful amongst this set of works are the *minced-meat* beds, with one or more photos of minced meat fitted onto the place for love in the form of collage. "That is all we are, no more", it would seem that Txaro Fontalba is saying, not without a biting touch of humour, if not to say bitterness. Of course, she could change sex and think: "that is all you are, referring to the partner between the sheets: meat, no more". Or even, continuing with the theme of anorexia, when the female body does not normally react to sex in a natural way; perhaps they see themselves as lumps of mince.

From this crisis of the body, Fontalba turns to emotional relationships, always hard between the two sexes, if not to say impossible. In her *Lechos de Medea* (Beds of Medea: the female character who seeks revenge), her sentences engraved on beds are common thoughts amongst women wounded by love: "love is a catastrophe"; "I don't want to be all your women for you"; "another woman other than me rules your house". On other occasions, the sentences refer to sexual identity or emotional demands: "I cannot love just anything"; "in the void of the centre, neither man nor woman". Let us not forget that when Medea learnt that her husband Jason had left her for Glauce, she not only killed her rival, but also the two sons that she herself had by him. Txaro Fontalba comments:

"Medea is also a (female) figure of denial, of another type of denial, and in a way, she is more ambivalent, broader, more complex and difficult to define and accept. The story of Medea intrigues me. Her story revolts me. I can feel no empathy here. But it encapsulates a very interesting part of what is feminine: the failure to coincide of two female positions: being a wife, being a mother and when the two do not mutually sustain each

other, or one does not sustain the other, then it wrecks her. And it also speaks of the fact that there is no female desire that is not particular. It would seem that female wrecks appeal to me.”

But I would add that although part of story of the vengeful and inflamed Medea is that of jealousy, another part of her personality is that of her potential as witch and enchantress, gifted with superior powers.

There is one very visually powerful work: *Cama carnívora* (Carnivorous bed). The bed devours its prey as a carnivorous plant might, and we wonder whether this is an allusion to the snares of desire, which trap humans of both sexes. Be that as it may, the surprising nature of the image means that numerous conclusions can be drawn, a feature of any work of great quality. So the themes that stem from this exhibition are many and varied, all centring on female archetypes and behaviour, giving rise to more questions than answers.



Comer aire\_1  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_2  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_3  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_4  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_5  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_6  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97



Comer aire\_7  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.



Comer aire\_8  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
146 x 97 cm.









Tauromaquias  
 Acrílico y óleo sobre lienzo.  
 195 x 146 cm.

\_página anterior\_  
 El lecho de medea (madre de la otredad cómeme)  
 220 x 110 x 68 cm.  
 Impresión digital sobre tela, DM, acrílico,  
 fibra textil, somier modificado.



Cuerpo filtro  
Técnica mixta sobre lienzo.  
143 x 127 cm.



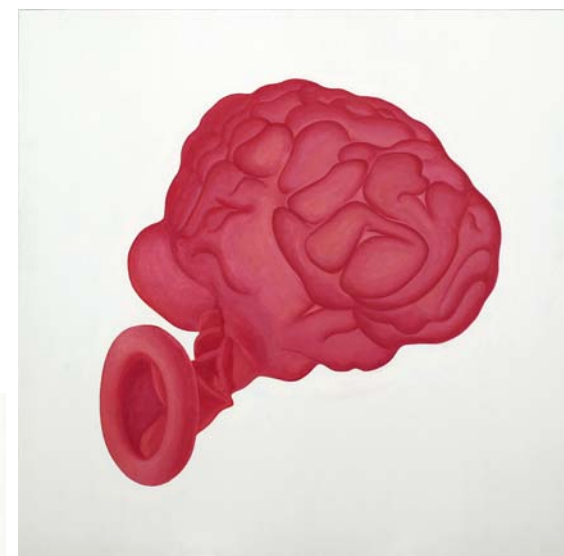
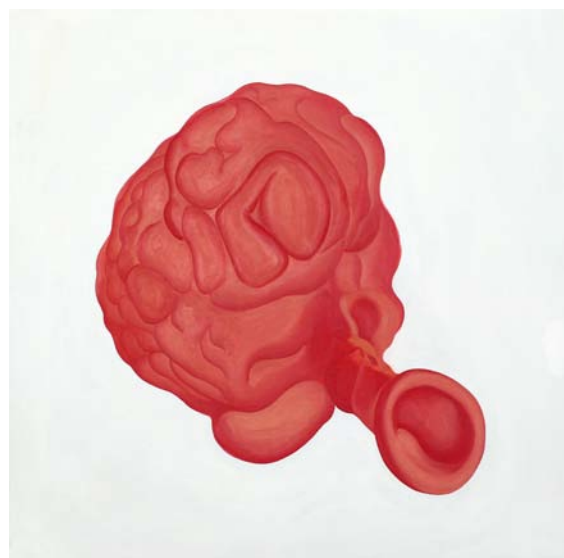
La sonrisa sin gioconda  
Acrílico y óleo sobre lienzo.  
195 x 146 cm.



Cuerpos crudos  
Técnica mixta fotográfica.  
50 x 50 cm.ud.



Cuerpos aire  
Técnica mixta fotográfica.  
40 x 50 cm./und





“Una sociedad que no distingue entre cosas de comer, cosas de usar y cosas de mirar, porque se las come todas por igual, es una sociedad primitiva, una sociedad de pura subsistencia.”

*Santiago Alba Rico*

“Preferiría no hacerlo”.

*Bartleby, el escribiente. Melville*

#### LAS HORAS ATRAGANTADAS

*Txaro Fontalba*

#### COMER AIRE

Mercado, mundo-consumo, mundo-consumido-devorado-consumado-tragado. Atragantado. Todo se consume, todo es comestible. El destino de las cosas es su rápida desaparición, la obsolescencia, convertirse en basura. Vivimos en la era insaciable de la bulimia de los mercados. La mirada es caníbal. El sujeto bajo el imperativo del consumo se consume y es consumido.

La operación simbólica del arte opera (o más bien operaba) en un espacio de ilusión que permitía separarse de lo real - cuestionar, interrogar, sostener lo real- a través de la invención de las formas. Esta capacidad simbólica ha sufrido un retraimiento; la separación entre el espacio ilusorio y la realidad se ha acortado. Las imágenes son cosas, tienen en el mundo-consumo tanta consistencia como los objetos. Y ya no reflejan, representan o imaginan la realidad, sino que la cubren, la doblan, la saturan. “Un mundo que no se radica en lo simbólico sino que opera más bien un desmembramiento imaginario” (Recalcati).

Los objetos de consumo se caracterizan por ser apropiables, productibles y monetarizables. La producción incansable y anónima de objetos iguales entre sí produce objetos fetiches intercambiables. La realidad se retrae por interposición de una realidad paralela, doble. Es la proliferación de las representaciones como apogeo de la copia, el simulacro, la simulación. El interés de la realidad parece radicar en su carácter reproducible: técnicas de simulación, de hiperrealidad,



de ampliación de la visión o de realidad aumentada. Se produce un efecto de realidad alucinada, que da como resultado que la realidad permanezca incuestionable, que impide que la realidad se cuestione.

Los mecanismos del mercado permean en el arte y no sólo en el sentido de la producción de objetos reproductibles, réplicas o copias de un original, a la manera que apuntó Walter Benjamin. Más bien, la crisis de la representación que viene aquejando al arte parece tener que ver con el deseo de representar la productibilidad de la realidad o más bien el mecanismo de su reproducibilidad.

¿Cómo romper esta saturación anestésica de objetos e imágenes? ¿Cómo hacer agujeros y permitir que las cosas se ausenten de sí mismas y crear una distancia dentro de ellas? Introducir la risa, descolonizar el objeto, desalojar algo en ellas, crear un hiato, un vacío, un agujero, una boca. Una falta, un agujero en el espacio saturado, donde pueda circular el deseo. Ganar la diferencia, la no coincidencia, la herida abierta de la presencia.

¿Sabemos quizá que no tenemos más alternativa frente a un objeto de consumo, que otro objeto de consumo? "Todo se consume", nos recuerda Lacan. ¿No tenemos más alternativa frente a una imagen que otra imagen, aunque sea destruida, violentada? La anoréxica, en su renuncia a comer parece subvertir el consumo, rebelarse a la lógica del consumo: no consumir nada, o mejor consumir la nada. El otro social del capitalismo se muestra como completo, conteniendo todo aquello que el sujeto puede necesitar. Es un Otro que se muestra sin falta, omnipotente, empujando al goce, exigiendo el goce, aún el goce de la privación.

La bulímica parece someterse al consumo, comiendo todo, pero en el acto del vómito pone en evidencia la inconsistencia del consumo, la nada del objeto. La subversión anoréxica es sólo aparente. Dice "no" al consumo y a la mercancía, pero esto no la excluye a ella, que muestra su cuerpo delgado, fetichizado a la mirada. La posición bulímica parece mostrarse afín a la lógica del capitalismo, comiendo todo y provocando la repetición del vómito, consumo desenfrenado y reciclaje extenuante, mostrando al mismo tiempo la inconsistencia del objeto. Los objetos de consumo

son sólo débiles subrogados. Dentro de objeto no hay nada. Dentro, detrás de la imagen no hay nada, la realidad escamoteada.

CUERPOS FILTROS, CUERPOS CRUDOS, CUERPOS AIRE.

Algo se desprende. Cae. El cuerpo cae de la ropa, la carne cae del esqueleto, quedan los órganos extraídos del cuerpo, como la sonrisa en Alicia en el país de las maravillas que persiste sola aun cuando el gato de Cheshire ya no está presente. Una sonrisa sin Gioconda.

Hablar de lo imposible, repetir lo indecible, escribir las huellas, si se puede, es gracias a un desprendimiento, una circulación entre el cuerpo y la palabra que trae a la luz de la imaginación la carne cruda, que sin adaptarla, ni atraparla, la sostiene, la sujeta, para dejarla ir, caer. "Lo activo es lo que cae, lo que desciende" nos recuerda Deleuze. La caída es lo más vivo, aquello que experimenta el viviente con mayor intensidad: es el ritmo activo. La separación, el filtro hace posible el mundo, la vida; las redes y paracaídas permiten el desprendimiento; superficies de agujeros, líneas de nivel sostienen al sujeto. "La vida se reitera para recobrase en su caída" (Klossowski).

La carne, zona común entre el hombre y el animal, es una sustancia que está en la órbita del hambre; es lo comestible, lo consumible, cuyo destino es su rápida desaparición. La carne cruda, animal es también pincelada, escritura, paisaje, objeto, carta de amor. Carne sujeta, a veces horadada, perforada. La carne es esa zona común entre el hombre y el animal, una zona indiscernible: tauromaquia y pasión de la carne. La carne como el límite y sinsentido de la certeza corporal.

La transición de lo crudo a lo cocido es una operación antropológicamente básica, constitutiva de lo humano. El psicoanálisis diría que "no hay crudo sin cocido": a través del cuerpo nos inscribimos en la cultura. Lo crudo y lo cocido hacen referencia a los diferentes modos en que la cultura se apodera del cuerpo, y también a las variadas formas en las que el cuerpo integra y organiza las abstracciones del orden social. El cuerpo es un punto material donde se cruzan la naturaleza y la capacidad para transformarla y salir de ella; lo público y lo privado; lo individual y lo colectivo.

La tradicional encrucijada entre naturaleza y cultura, de la que el cuerpo es un índice privilegiado, parece hallarse en estado crítico. Igualmente la diferencia y las fronteras entre lo comestible y no-comestible, es decir lo destinado al puro consumo y lo destinado al uso o a la mirada, a la contemplación parecen disiparse. Las distancias caen, el tiempo se hace instantáneo.

El filtro, como red de agujeros, ya sea carro de la compra, malla, red de palabras, como superficie agujereada permite un recorrido, una transición; permite e induce el recorrido de la naturaleza a la cultura, de lo real a lo simbólico. El filtro sería una frontera frágil como todo signo cultural y también límite inquietante, tensionado. El filtro es aproximación, conexión a la vez que distancia, diferencia y autonomía.

Los objetos son receptáculos singulares de la memoria afectiva y de las huellas corporales. "Los objetos, la firma humana del mundo", (Roland Barthes). Los trasvases, los dobles, las duplicaciones, los simulacros, la virtualidad, lo falsario, el tartamudear de los objetos son lugares para el humor, la extrañeza y la heterogeneidad, para la no coincidencia del objeto consigo mismo. Y en estas distancias, huecos e intervalos residen el misterio y la hilaridad.

La obra se plantea como teatro de operaciones donde carne y objetos se encuentran, se penetran y se capturan mutuamente. Devoración, sodomía, cópulas, embarazo, el quiasma, doble capturas o "boda entre dos reinos" (Deleuze). Diferentes fuerzas actúan sobre las imágenes: la idea, el corte, el desplazamiento, el giro, el pliegue, el nudo, la distorsión, el desenfoque. Dispongo los elementos como en un bodegón o naturaleza muerta. Los carros de compra actúan como filtro, hacen "pasar" la carne por su red de agujeros. El filtro permite establecer un espacio, una distancia a partir de la cual podemos mirar y renunciar a comer; un tiempo suspendido que permite mirar al animal cazado antes de ser consumido, devorado. Hago suspender la escena de la devoración. Devolver su poder a la vida. El cuerpo como filtro y resistencia, que corrige el timón de la pulsión de muerte para hacerse responsable del mundo.

El arte, como el amor, recorre un movimiento de descenso para devenir contingente, para imbricarse con el deseo y la vida. El lazo social y su posibilidad de renovación es sólo posible humanizando el goce, inscribiendo el deseo en la vida contra la pulsión de muerte. Para decir el deseo, para hacerse palabra, el amor requiere una distancia, una ausencia, un pliegue. La maternidad es el vínculo social por excelencia, (casi) sacralizado en la historia de la humanidad. En la tragedia de Medea, Eurípides señala, haciéndolo estallar, el punto de constitución de este lazo sagrado. Lo propio del personaje trágico de Medea respecto a otras mujeres violentas y vengativas de la mitología es su maternidad y también el hecho de que da muerte a sus propios hijos. No es locura, más bien espanto, lo terrible, aquello imposible de comprender, y menos de justificar. Obstinate, desmesurada, salvaje, se sale de lo civilizado, de lo simbólico, se excluye, "desuniversaliza el propio poder universal" (Zizek). Deslumbrante en su desmesura, madre devoradora, asombrosa, extranjera también para sí misma.

"Herida en su corazón por el amor a Jasón" en Medea el amor se une y enlaza con la muerte. Víctima de su pasión y de la radicalidad de su deseo, los hijos son arrastrados por su odio. Medea se sustrae, renuncia a lo que más quiere, a sus hijos arrancándolos de sí misma. Se priva así del tener, prescinde de cualquier anclaje, lo sacrifica todo ¿por nada? ¿por la radicalidad de su deseo?. Una modalidad (femenina) del estrago, del goce de la privación, de la devoción al amor.

Ella lo ha dado todo por Jasón, quiere ser todo para él. Su demanda no tiene límites, "quiero ser para ti todas tus mujeres". Se siente traicionada en su creencia de ser todo para el otro. Fuera de esa posición ella no es nada, tampoco madre. No tiene nada, y tampoco tiene nada que perder. Fugitiva, salvaje, "en el vacío del centro, yo ni hombre ni mujer". La confianza en la posibilidad del encuentro sexual se rompe. El amor como imagen narcisista del propio yo se desgarró.

En su venganza, actúa sobre aquello que más le duele a Jasón, sobre la descendencia, la línea del tiempo, la dimensión de la vida como proyecto, los hijos como promesa. No sólo la muerte de

los hijos, también la muerte simbólica de Jasón: ni padre, ni marido, Jasón cae fuera de mundo.

Son varias las ocasiones en la obra de Eurípides que Medea grita: “Los mataré yo que les he dado el ser, ten en cuenta que eran carne de mi carne”. Es lo real del cuerpo, entendido como ser que engendra otro ser; como una afirmación del ser que se quiere ser, la pura vida. Pero cuando la vida se afirma sin un límite, una medida, una palabra, una sujeción (de lo simbólico diría un psicoanalista), conduce a la destrucción. En el amor se quiere al otro como afirmación del propio; también en el odio, pero en los términos opuestos de extinción, de destrucción.

Medea se extravía cuando no puede enlazar su amor materno con su posición como mujer. Cuando ya no es para Jasón la causa de su deseo, los hijos se reducen a ser carne de su carne. No es un amor anudado al deseo sino un amor primordial, devastador, inmotivado. Ella es la figura del Otro primordial, el horror de la madre omnipotente, devoradora. “Madre de la otredad, cómeme” escribe Sylvia Plath. Lo real en el amor de una madre y de lo que tiene de real el fundamento del amor.

“Cuando la vida está lanzada a su propio movimiento, conduce demasiado rápido a la muerte” (Isidoro Vegh). A la vida hay que frenarla, filtrarla, suspenderla, demorarla, hacerle un pliegue. Al cuerpo no se le “saca” de la naturaleza de una vez por todas, al cuerpo hay que devolverlo constantemente a la cultura (Santiago Alba Rico). Es un trabajo continuo, que no significa vencer al cuerpo, asimilarlo, domesticarlo o cancelarlo, sino permitirle un recorrido, una circulación de lo crudo a lo cocido, relanzar el deseo.

Carne pasional, carne emocional, carne atravesada por el dolor. En Stabat Mater de Pergolesi el grito se hace canto, expresa lo real del amor de una madre. Imaginemos que Medea escribe su deseo en el lecho ultrajado, graba cartas de amor y se resiste al estrago. Red de palabras en somieres que sostienen la carne, el cuerpo, la herida, la pulsión y suspenden la devoración. Dicen “no”.

“Jateko gauzak, erabiltzeko gauzak, eta begiratzeko gauzak bereizten ez dituen gizarte bat, denak jan egiten dituelako berdin-berdingizarte primitiboa da, bizirik iraute hutsa helburu duen gizarte bat”.

*Santiago Alba Rico*

“Aukeran, nahiago ez”

*Bartleby, izkribatzailea. Melville*

#### KONTRAKO EZTARRITIK SARTUTAKO ORDUAK

*Txaro Fontalba*

#### AIREA JAN

Merkatua, mundu-kontsumoa, mundu-kontsumitua-janda-kontsumatua-irentsia. Kontrako eztarritik sartua. Dena kontsumitzen da, dena jan daiteke. Laster desagertzea da gauzen patua, zaharkitzea, zabor bilakatzea. Merkatuen bulimiaren garai aseezinean bizi gara. Begirada kanibala da. Kontsumoaren menpeko subjektua kontsumitzen eta kontsumitua da.

Artearen operazio sinbolikoak operatzen du (operatzen zuen, hobeki esanda) ilusiozko espazio batean; horretan, formak asmatuz, errealitateetik bereizteko aukera zegoen -errealitatea zalantzan jarri, galderak egin, bermatu-. Gaitasun sinboliko hori uzkurto egin da hein batean: ilusiozko espazioaren eta errealitatearen arteko aldea txikitu da. Irudiak gauzak dira, eta objektuek adinako tinkotasuna dute mundu-kontsumoan. Eta dagoeneko ez dute errealitatea islatzen, ordezkutzen edo irudikatzen; aldiz, estali, bikoiztu, saturatu egiten dute. “Sinbolikoan sustraitzen ez den mundu bat; aldiz, irudipenezko zatitze bat operatzen duen mundu bat” (Recalcati).

Kontsumo-objektuak eskuratzeko modukoak dira, ekoizteko modukoak, eta diru bihurtzeko modukoak. Berdin-berdinak diren produktuen ekoizpen nekaezinak eta anonimoak elkartrukatzeke moduko

objektu fetitxeak sortzen ditu. Errealitatea uzkurto egiten da errealitate paralelo -bikoitz- bat erdian jartzen delako. Irudikatzeen ugaritzea da, kopiaren, simulakroaren, simulazioaren goieneko maila gisa. Dirudienez, errealitatearen interesa bere izaera erreproduzigarrian oinarritzen da: simulazio-teknikak, hipererrealitatekoak, ikuspegia handitzekoak edo handitutako errealitatekoak. Errealitate aluzinatuko efektu bat sortzen da, eta, horren ondorioz, errealitatea eztabaidaezin gelditzen da, errealitateaz eztabaidatzea galarazten baitu. Merkatuaren mekanismoek eragina dute artean, eta ez soilik objektu erreproduzigarriak, jatorrizko objektu baten erreplikak edo kopiak ekoiztearen zentzuan, Walter Benjaminek adierazi zuen modura. Aldiz, artean dagoen irudikatze-krisiak, itxuraz, zerikusia du errealitatearen ekoizgarritasuna irudikatzeke nahiarekin, edo are gehiago, bere erreproduzigarritasunaren mekanismoarekin.

Nola hautsi objektu zein irudien saturazio anesthesiagarri hau? Nola egin zuloak eta ahalbidetu gauzak beren baitan ez egotea eta horien barnean distantzia bat sortzea? Barrea sartu, objektua deskolonizatu, haietatik zerbait kendu, hiato bat sortu, huts bat, zulo bat, aho bat. Gabezia bat, zulo bat saturatutako espazioan, desirak zirkulatzeko modukoa. Diferentzia irabazi, kointzidentzia eza, presentziaren zauri irekia.

Badakigu, beharbada, kontsumo-objektu baten aurrean dugun alternatiba bakarra beste kontsumo-objektu bat dela? “Dena kontsumitzen da”, gogorarazten digu Lacan-ek. Ez dago beste irudi bat ez den bestelako alternatibarik irudi baten aurrean - nahiz eta suntsitua izan, bortxatua-? Pertsona anorexikoak, jateari uko egiten dionean, kontsumoa azpikoz gora jartzen duela dirudi, matxinatu egiten dela kontsumoaren logikaren aurrean: ezer ez kontsumitzea, edo, hobeki esanda, ezereza kontsumitzea. Kapitalismoaren beste soziala osorik bezala ageri da, subjektuak behar duen guzti-guztia edukita. Beste hori gabeziarik gabe ageri da, ahalguztiduna, goatzera bultzatuz, goatzea exijituz, pribazioaren goatzea bada ere.

Pertsona bulimikoa kontsumoaren mende gelditzen da, dena janez, baina oka egitean agerian uzten du kontsumoaren tinkotasunik eza, objektuaren ezereza. Subertsio anorexikoa itxura hutsa da. “Ezetz” esaten dio kontsumo eta merkantziari, baina horrek ez du bera kanpo uzten, bere gorputz argala erakusten baitu, fetitxe bilakatuta begiraden aurrean. Ematen du posizio bulimikoa bat

egiten duela kapitalismoaren logikarekin, dena irentsi ondoren behin eta berriz kanporatzen baitu oka eginez, kontsumo itsua eta birziklatze nekagarria, aldi berean objektuaren tinkotasunik eza erakutsita. Kontsumoko objektuak subrogatu ahul hutsak baino ez dira. Objektuaren barnean ez dago deus. Barnean, irudiaren atzean ez dago deus, desagerrarazitako errealitatea.

IRAGAZKI-GORPUTZAK, GORPUTZ GORDINAK, AIRE-GORPUTZAK

Lokabetu da zerbait. Erori da. Gorputza jantzietatik erortzen da, haragia eskeletotik erortzen da; gorputzetik ateratako organoak gelditzen dira, Alizia herrialde miresgarrian ipuinaren irribarrea bezala, bere horretan gelditzen dena, bakarrik, Cheshireko katuak alde egin eta gero ere. Giocondarik gabeko irribarre bat.

Ezinezkoaz hitz egitea, esanezina errepikatzea, aztarnak idaztea... Hori guztia, posiblea bada, lokabetze bati esker gertatzen da, gorputzaren eta hitzaren arteko zirkulazio bati esker; zirkulazio horrek haragi gordina ekartzen du, irudimenaren argitan, eta eraldatu edo harrapatu gabe, bermatzen du, eusten dio, joaten uzteko, erortzen uzteko. “Erortzen dena da aktiboa, behera egiten duena”, gogorarazten digu Deleuze-k. Erorialdia da biziena, bizidunak intentsitate handienaz espermentatzen duena: erritmo aktiboa da. Bereizteak, iragazkiak, mundua posible bilakatzen du, bizitza; sareek eta jausgailuek lokabetzea ahalbidetzen dute; zuloz beteriko azalerak, subjektuari eusten dioten maila-lerroak. “Bizitza errepikatu egiten da bere erorialdian berreskuratzeko” (Klossowski).

Haragia, gizakiaren eta animaliaaren arteko eremu komuna, gosearen orbitan dagoen substantzia bat da; jangarria dena da, kontsumigarria dena, eta azkar desagertzea da bere patua. Animalien haragi gordina, halaber, pintzelkada, idazkera, paisaia, objektua, maitasun-gutuna ere bada. Eutsitako haragia, batzuetan zulatua. Gizakiaren eta animaliaaren eremu komuna da haragia, berezi ezin daitekeen eremu bat: tauromakia eta haragiaren pasioa. Haragia gorputz-ziurtasunaren muga eta zentzugabetasun gisa.

Gordinetik egosira doan trantsizioa oinarritzko operazioa da antropologiaren ikuspegitik, gizaki-izaeraren osagarria. Psikoanalisiak zera esanen luke: “ez dago gordinik egosirik gabe”: gorputzaren bidez kulturaren inskribatzen gara. Kulturak gorputza menderatzeko erabilitako moduak aipatzeko balio dute gordinak

eta egosiak; halaber, gorputzak ordena sozialaren abstrakzioak osatzeko eta antolatzeke erabiltzen dituen modu ugariak aipatzeko ere balio dute. Gorputza puntu material bat da, eta bertan gurutzatzen dira natura eta natura bera aldatzeko eta bertatik ateratzeko gaitasuna; publikoa eta pribatua; indibiduala eta kolektiboa.

Naturaren eta kulturaren arteko bidegurutze tradizionala - gorputza horren indize pribilegiatua da- egoera larrian dago itxuraz. Halaber, jangarriaren eta jangarria ez denaren arteko desberdintasuna eta mugak, hau da, kontsumo hutsera bideratutakoaren eta erabiltzera edo begiratzera zein kontenplaziora bideratutakoaren arteko desberdintasunak, ezabatu egiten dira itxuraz. Distantziak erori egiten dira, denbora bat-bateko bilakatzen da.

Iragazkia, zuloz osaturiko sare gisa, erosketarako gurdia, sare-begia, hitz-sarea izanda ere, ibilbide edo trantsizio bat ahalbidetzen du zuloz beteriko azalera den aldetik; naturatik kulturara doan bide hori ahalbidetu eta egitera bultzatzen du, errealetik sinbolikora doan horixe. Iragazkia muga hauskor bat litzateke, zeinu kultural guztiak bezala, baita muga kezkarri eta tenkatu bat ere. Iragazkia hurbiltze eta konexio bat da, eta, aldi berean, distantzia, desberdintasuna eta autonomia. Objektuak memoria afektiboaren eta gorputz-aztarnen ontzi bereziak dira. "Objektuak, munduaren sinadura humanoa", (Roland Barthes). Objektuen ontzialdatzeak, dobleak, bikoizketak, simulakroak, birtualtasuna, faltsua, toteltzea umore, harridura eta hetereogeneotasunerako lekuak dira, objektuak bere buruarekin bat egin ez dezan. Eta distantzia, hutsune eta bitarte horietan bizi dira misterioa eta barre-algara.

Operazio-antzoki gisa planteatzen da obra, eta bertan haragiak eta objektuek aurkitu, zeharkatu eta harrapatzen dute elkar. Irenstea, sodomia, kopulak, haurdunaldia, kiasma, harrapaketa bikoitza edo "bi erresumen arteko ezkontza" (Deleuze). Indar desberdinek eragina dute irudietan: ideia, mozketa, lekualdatzea, bira, tolesa, korapiloa, distortsioa, enfokatzetik eza. Bodegoi edo natura hil batean bezala kokatzen ditut elementuak. Erosketarako gurdiak iragazkiaren papera egiten dute, haragia zuloz beteriko sarean barrena iragazten dute. Iragazkiak espazio bat ezartzeko aukera ematen du, eta distantzia horretatik abiatuta begiratu eta uko egin diezaiokegu jateari; bertan behera gelditutako

denbora bat, ehizatutako animalari begiratzeko hori kontsumitu edo irentsi aurretik. Irenstearen eszena bertan behera utzarazten dut. Bizitzari bere boterea itzuli. Gorputza iragazki eta erresistentzia gisa, heriotza-pultsioaren lema zuzentzen duena munduaren arduradun bilakatzeko.

#### MEDEAREN "EZEZKOA"

Arteak, maitasunak bezala, gainbeherako mugimendu bat egiten du gertagarri bilakatzeko, desirarekin eta bizitzarekin inbrikatzeko. Gizarte-lotura eta hori berritzeko aukera soilik gozatzea humanizatuz egin daitezke, desira bizitzan inskribaturik heriotza-pultsioaren aurka. Desira adierazteko, hitz bilakatzeko, maitasunak distantzia bat behar du, gabezia bat, toles bat. Amatasuna da gizarte-lotura nagusia, (kasik) sakratu eginda gizateriaren historian zehar. Medearen tragedian, Euripidesek adierazten du, baita leherrarazi ere, lotura sakratu horren eraketa-puntua. Amatasuna da Medearen pertsonaia tragikoaren ezaugarri nagusia, indarkeria eta mendekua bilatu duten mitologiako beste emakume batzuekin alderatuz gero; amatasuna eta bere semeak hiltzea ere bai. Ez da eromena, ikara da, ikaragarria, ulertezina eta are gehiago justifikaezina den hura. Tematua, neurrik kanpo, basatia, mundu zibilizatutik eta sinbolikotik ateratzen da, bere burua besteengandik aldentuta, "unibertsoetik kanpo uzten du Unibertsuaren boterea bera" (Zizek). Liluragarria bere neurrik kanpo aritze horretan, ama irenslea, harrigarria, arrotza bere buruarentzat ere bai.

"Bihotzean zauriturik Jason maitatzeagatik", Medearengan maitasunak bat egiten du eta loturak sortzen ditu heriotzarekin. Bere pasioaren eta bere desiraren erradikaltasunaren biktima bilakatuta, gorrotoak bere semeak eramaten ditu arrastaka. Medea banantzen da, uko egiten dio gehien maite duenari, semeei, bere baitatik erauzita. Horrela, edukitzeari egiten dio uko, baita edozein ainguraketari ere, den-dena sakrifikatzen du. Zergatik? bere desiraren erradikaltasunarengatik? Hondamenaren modalitate (femenino) bat, pribazioaren gozatzearena, maitasunarekiko debozioarena.

Berak dena eman du Jasonen alde, dena izan nahi du harentzat. Ez du mugarik eskatzeko orduan: "zure emakume guztiak izan nahi dut zuretzat". Berak uste zuen dena zela bestearentzat, eta traizionatua sentitzen da horretan. Posizio horretatik kanpo



bera ez da ezer, ezta ama ere. Ez du ezer, eta, halaber, ez du ezer galtzeko. Iheslaria, basatia, “zentroaren hutsunean, ez naiz gizona, ez emakumea”. Hautsi egiten da sexu-elkartzearen aukeran zegoen konfiantza. Maitasuna urratu egiten da niaren beraren irudi narzisista gisa.

Bere mendekuan, Jasoni min gehien egiten dionaren aurka jotzen du, ondorengoan aurka -denbora-lerroa, bizitzaren dimentsioa proiektu gisa, semeak promesa gisa-. Ez soilik semeen heriotza, Jasonen heriotza sinbolikoa ere bai: ez aita, ez senar, Jason mundutik kanpo erortzen da.

Euripidesen lanean Medeak behin baino gehiagotan oihukatzen du: “Sortu ditudan honek hilko ditut, nire haragiaren haragia baitziren”. Gorputzaren alderdi erreala da, izaki bat sortzen duen beste izaki bat bezala ikusita, izan nahi duen izakiaren baieztapena, bizitza hutsa. Baina bizitza muga, neurri, hitz, euskarri bat (mundu sinbolikoarena, esanen luke psikoanalista batek) gabe gauzatzen bada, suntsipenera bideratzen da. Maitasunean bestea maitatzen da norberaren baieztapen gisa; gorrotoan ere bai, baina guztiz aurkako zentzuan, desagertzearen edo suntsitzearen zentzuan.

Medea galdu egiten da amatasunetik datorkion maitasuna ezin duenean lotu emakume bezala duen jarrerarekin. Jasonen desiraren arrazoa izateari uzten dionean, semeak bere haragiaren haragi baino ez dira. Ez da desirari lotutako maitasun bat, baizik eta oinarrizko maitasun bat, suntsitzaila, motibaziorik gabea. Bera da oinarrizko bestearen figura, ama ahalguztidunaren eta irensearen laztura. “Bestetasunaren ama, jan nazazu” idatzi zuen Sylvia Plath-ek. Ama baten maitasunean erreala dena, eta maitasunaren funtsak zer duen errealetik.

“Bizitza bere mugimendura bideratzen bada, azkarregi abiatzen da heriotzara” (Isidoro Vegh). Bizitza moteldu egin behar da, iragazi, bertan behera utzi, berandutu, tolestu. Gorputza ez da naturatik “ateratzen” behin betiko, gorputza behin eta berriz itzularazi behar da kulturara (Santiago Alba Rico). Lan etengabea da; eta ez da gorputza gailendu, barneratu, etxekotu edo deuseztatzea, baizik eta ibilbide bat eskaintzea, gordinetik egosira doan zirkulazio bat, desira berriz ere abiaraztea.

Pasiozko haragia, emoziozko haragia, minak zeharkatutako haragia. Pergolesiren Stabat Mater lanean oihua kantu bilakatzen da, ama baten maitasunaren alderdi erreala adierazten du. Irudika dezagun Medeak bere desira idazten duela bere ohe bortxatuan, maitasunezko gutunak

“A society that fails to distinguish between things for eating, things for using and things for looking at, because it eats them all just the same, is a primitive society, a society of pure subsistence.”

*Santiago Alba Rico*

“I would prefer not to”.

*Bartleby, the Scrivener. Melville*

#### THE CHOKED HOURS

*Txaro Fontalba*

#### EATING AIR

Market, consumption-world, world-consumed-devoured-consummated-swallowed. Choked on. Everything is consumed, everything is edible. The fate of things is a speedy disappearance, obsolescence, conversion into trash. We live in the insatiable era of bulimia in the markets. The gaze is cannibal. The subject under the imperative of consumption consumes itself and is consumed.

The symbolic operation of art operates (or rather operated) in a realm of illusion which permitted separation from the real -questioning, examining, sustaining the real- through the invention of forms. This symbolic capacity has gone into retreat: the separation between the illusionary space and reality has blurred. Images are things, in the consumption-world they have as much consistency as objects. And they no longer reflect, represent or imagine reality, but rather cover it, double it, saturate it. “A world that is not rooted in the symbolic, but rather performs an imaginary dismemberment” (Recalcati).

The objects of consumption are characterised by being appropriable, producible and monetarisable. The anonymous, never-tiring production of identical objects produces interchangeable fetish objects. Reality withdraws due to the interposition of a parallel, double reality. It is the proliferation of representation as the zenith of the copy, sham, simulation. The interesting feature of reality would seem to lie in its reproducible nature: techniques of simulation, of hyperreality,

augmentation of vision or augmented reality. A hallucinated reality effect is produced, rendering reality unquestionable, preventing reality from being questioned.

The mechanisms of the market permeate art and not only in the sense of the production of reproducible objects, replicas or copies of an original, as Walter Benjamin pointed out, but rather the crisis of representation which has afflicted art would seem to have something to do with the desire to represent the manufacturability of reality or rather the mechanism of its reproducibility.

How can this numbing saturation of objects and images be broken? How can we make holes and allow things to take absence of themselves and create a distance within them? Insert laughter, decolonise the object, remove something from them, create a hiatus, a void, a hole, a mouth. An absence, a hole in the saturated space, where desire can circulate. Attain difference, non-coincidence, the open wound of presence.

Do we even know that given an object of consumption, we have no alternative but another object of consumption? "Everything is consumed", Lacan reminds us. Do we have no alternative in the face of an image but another image, albeit destroyed, violated? Anorexics, by renouncing food seem to be subverting consumption, rebelling against the logic of consumption: not consuming anything, or rather consuming nothing itself. The social other of capitalism reveals itself as complete, containing everything that the subject might require. It is an Other that reveals itself without fail, omnipotent, pushing enjoyment, demanding enjoyment, even the enjoyment of privation.

Bulimics seem to submit to consumption, eating everything, but by vomiting, they highlight the inconsistency of consumption, the vacuity of the object. Anorexic subversion is only show. It says "no" to consumption and merchandise, but this does not exclude it from it, exhibiting its gaunt body, fetishised to the eye. The bulimic position would seem to be kindred to the logic of capitalism, eating everything and inducing repeated vomiting, unbridled consumption and strenuous recycling, revealing in so doing the inconsistency of the object. The objects of consumption are merely weak surrogates. Within the object, there is nothing. Inside, behind the image there is nothing, reality concealed.

Something breaks off. Drops. The body falls from the clothes, the flesh falls from the skeleton, the organs are extracted from the body, like the smile that remains even when the Cheshire cat is no longer there in Alice in Wonderland. A smile with no Mona Lisa.

To speak of the impossible, repeat the unutterable, write the traces, if possible, is thanks to a detachment, a flux between the body and the word that brings raw flesh to the light of the imagination, which, without adapting it or snaring it, sustains it, holds it, to let it go, drop. "The active is what falls, what descends", Deleuze reminds us. The fall is the vivacious, that which the living being experiences with the greatest intensity: it is the active rhythm. The separation, the filter makes the world, life possible; the nets and parachutes permit detachment; surfaces of holes, contour lines hold the subject. "Life reiterating itself in order to recover its hold on itself during its fall" (Klossowski).

The flesh, the overlapping area between man and animal, is a substance in the orbit of hunger; it is the edible, the consumable, whose fate is its hasty disappearance. Raw, animal flesh is also brushstroke, writing, landscape, object, love letter. Flesh restrained, at times bored through, perforated. The flesh is the overlapping area between man and animal, an indiscernible area: bullfighting and passion of the flesh. The flesh as limit and senselessness of bodily certainty.

The transition from raw to cooked is an anthropologically basic operation, which constitutes the human. Psychoanalysis would say that "there is no raw without cooked": we register ourselves in culture through the body. The raw and the cooked refer to the different ways in which culture takes hold of the body, and also the varied ways in which the body integrates and organises the abstractions of social order. The body is the material point at which nature and the capacity to transform and leave it cross paths; the public and the private, the individual and the collective.

The traditional crossroads between nature and culture, of which the body is a privileged indication, would seem to be in a

critical state. Likewise, the difference and the boundaries between the edible and the inedible, that is to say what is intended for pure consumption and what is meant to be used or looked at, for contemplation, would seem to be vanishing. The distances fall, time becomes instant.

The filter, like netting, be it a shopping trolley, mesh, a grid of words, as a holed surface permits a route, a transition, it permits and induces nature's route to culture, from the real to the symbolic. The filter would be a fragile boundary like all cultural signs and also a taut, unnerving limit. The filter is approximation, connection at the same time that it distances, differentiates and makes autonomous.

Objects are unique receptacles of emotional memory and traces of the body. "Objects, the human face of the world", (Roland Barthes). Transfers, doubles, duplications, simulations, virtuality, the deceptive, the stuttering of objects are places for humour, surprise and heterogeneity, for the non-coincidence of the object with itself. And in these distances, gaps and intervals lie mystery and hilarity.

The work is presented as a theatre of action in which flesh and objects meet, and mutually penetrate and capture one another. Devouring, sodomy, copulation, pregnancy, chiasm, double capture or "marriage between two kingdoms" (Deleuze). Different forces act upon the images: the idea, the cut, the displacement, the turn, the fold, the knot, the distortion, the motion blur. I arrange the elements as in a still life. The shopping trolleys act as filter, they make the meat "pass" through their mesh of holes. The filter establishes a space, a distance as of which we can look and renounce food; a suspension in time that allows us to look at the hunted animal before it is consumed, devoured. I suspend the scene of devouring. Bring life its power back. The body as filter and resistance, which corrects the tiller of our death drive to take responsibility of the world.

#### MEDEA'S "NO"

Art, like love, describes a descending movement to become contingent, to imbricate itself with desire and life. The social tie and the possibility of renewal is only possible by humanising enjoyment, engraving desire in life against the death drive. To

say desire, to become a word, love needs a distance, an absence, a fold.

Maternity is the social tie par excellence, (almost) regarded as sacred in the history of mankind. In the tragedy of Medea, Euripides points out the spot at which this sacred bond is formed, making it explode. The quirk of the tragic character of Medea compared to other violent and vengeful women in mythology is her maternity and also the fact that she kills her own children. It is not madness, rather fright, the terrible, that which is impossible to understand and less yet to justify. Obstinate, disproportionate, wild, she departs from the civilised, from the symbolic, excluding herself, "she out-universalises universal power itself" (Zizek). Dazzling in her excess, devourer mother, astonishing, a stranger also unto herself.

"Wounded in her heart for the love of Jason", in Medea, love joins and intertwines with death. Victim of her passion and the extremity of her desire, the sons fall in the wake of her hate. Medea robs herself, renounces what she loves the most, her children, tearing them away from herself. In so doing, she deprives herself of having, she dispenses with all anchors, she sacrifices everything, for no reason? For the extremity of her desire? A (female) form of ruin, of pleasure from privation, of devotion to love.

She has given everything for Jason, she wants to be everything for him. Her demand knows no limit, "I want to be all women for you". She feels betrayed in her belief of being everything for the other. Out of this position, she is nothing, not even a mother. She has nothing and she also has nothing to lose. Fugitive, wild, "in the void of the centre, neither man nor woman". Trust in the possibility of sexual encounter shatters. Love as the narcissist image of one's own tears.

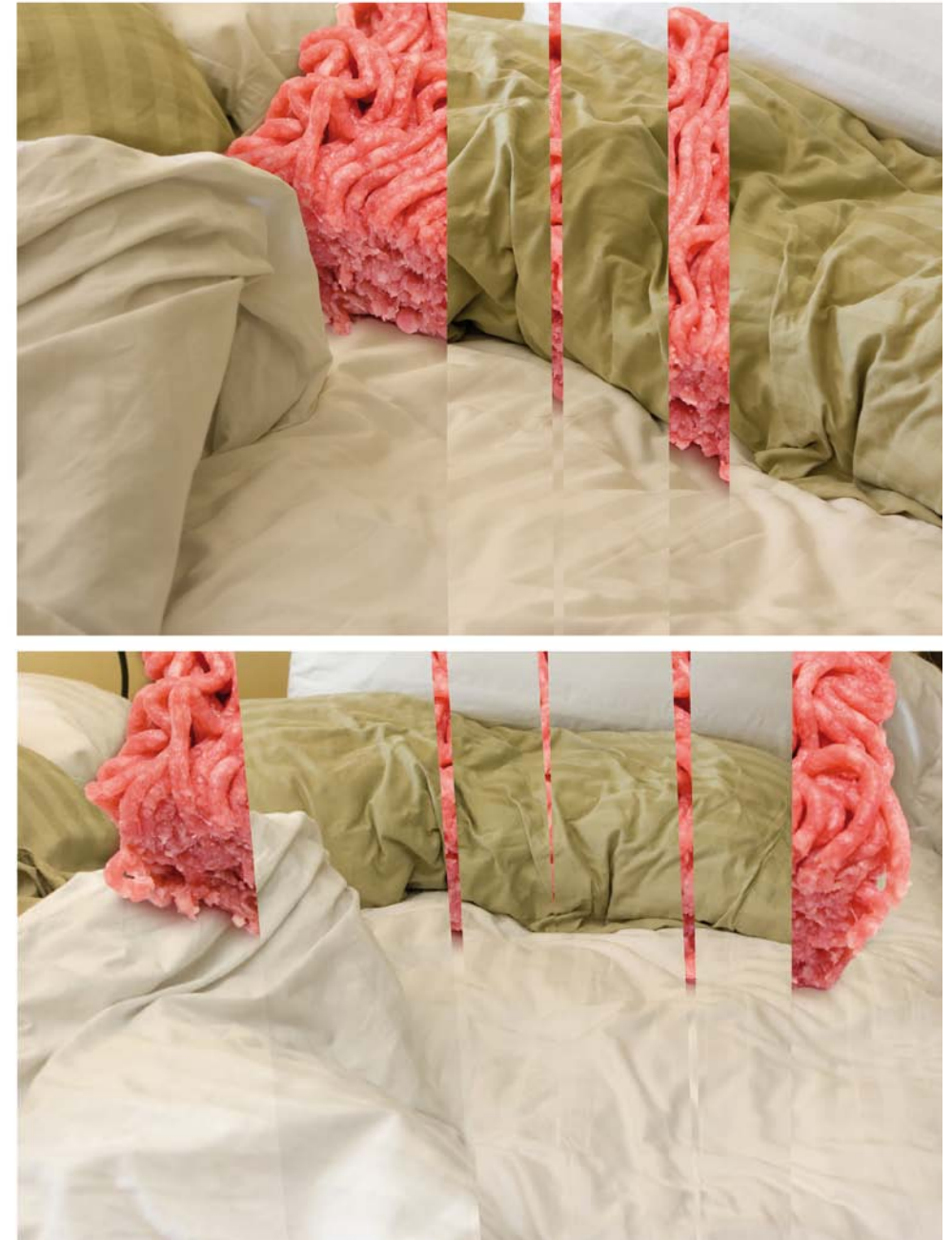
In her vengeance, she acts upon what hurts Jason the most, on his descendants, the timeline, the dimension of life as project, the children as promise. Not only the death of the children, also the symbolic death of Jason: neither father nor husband, Jason falls out of the world.

At several points in Euripides' play, Medea screams: "I who have brought them into being will kill them, remember that they were

flesh of my flesh". It is the reality of the body, understood as a being that engenders another being; as an assertion of the being that wishes to come into being, pure life. But when life asserts itself without boundary, measure, word, attachment (of the symbolic a psychoanalyst would say), it leads to destruction. In love, the other is loved as an assertion of one's own self, also in hate, but in the contrary terms of extinction, of destruction.

Medea loses herself when she fails to link her maternal love with her status as woman. When she is no longer the centre of desire for Jason, her children become flesh of her flesh. It is not a love tied to desire, but an unfounded, devastating, primordial love. She is the figure of the primordial Other, the horror of the devouring, omnipotent mother. "Mother of otherness, eat me", writes Sylvia Plath. The reality in the love of a mother and of what is real in the grounds for love.

"When life is launched in its own motion, it leads too quickly to death" (Isidoro Vegh). Life needs to be braked, filtered, suspended, delayed, have a fold made in it. The body is not "removed" from nature for once and for all, the body needs to be constantly returned to culture (Santiago Alba Rico). It is a continuous job, which does not mean beating the body, assimilating it, domesticating or cancelling it, but allowing it a path, a flux from the raw to the cooked, relaunching desire. Flesh of passion, emotional flesh, flesh run through by pain. In Pergolesi's Stabat Mater, the scream becomes song, it expresses the reality of the love of a mother. Let us imagine that Medea writes her desire in the offended bed, engraves love letters and resists ruin. A net of words on bed bases that bear the flesh, the body, the wound, the drive, and suspend devouring. They say "no".



Cama minced meat.  
Técnica mixta fotográfica  
100 x 75 cm.ud.







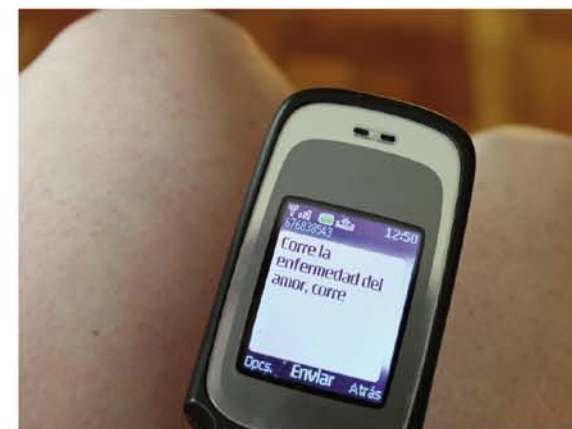
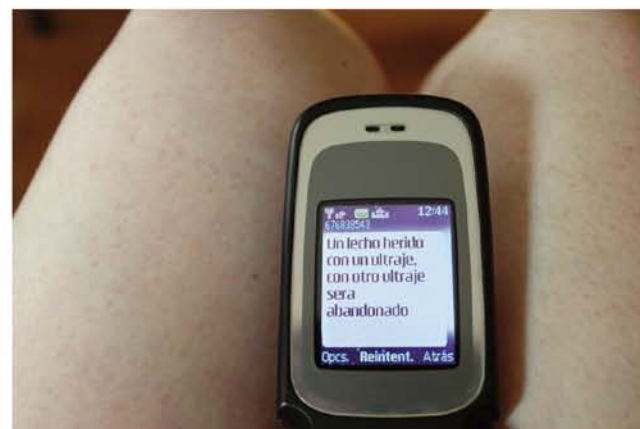
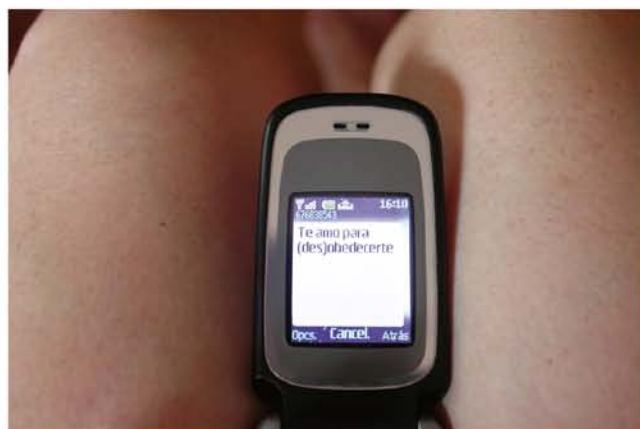
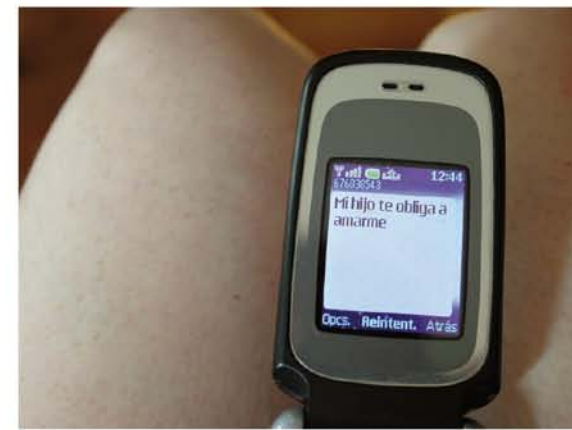
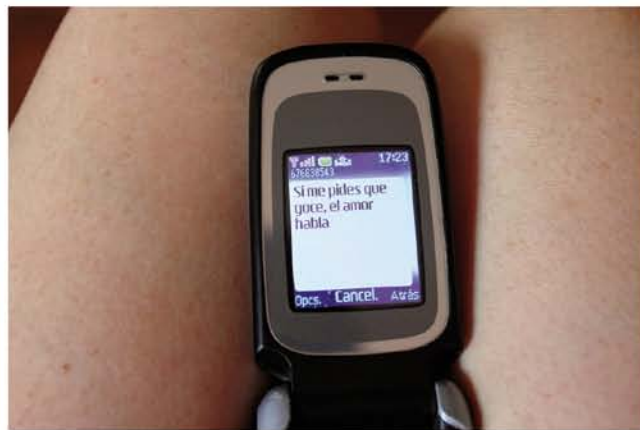
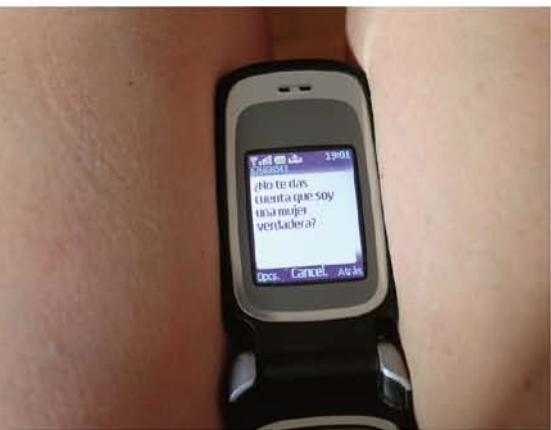
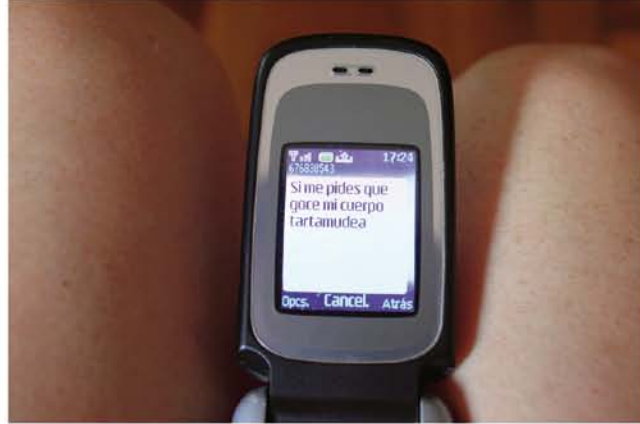


Los lechos de Medea  
Esmalte, cartón, dm.  
180 x 90 cm.ud.

Cama carnívora  
Impresión digital sobre tela, espuma, somier  
plegable modificado.  
84 x 80 x 102 cm







medeasms  
Fotografía.  
35x65 cm.ud.

TXARO FONTALBA  
Pamplona 1965.

Licenciada en Bellas Artes, Universidad del País Vasco, en la especialidad escultura, en 1988/  
Curso posgraduado de escultura. Byam Shaw School of Art, Londres 1991-92. / Taller de P. Espaliú. Arteleku, San Sebastián 1992. / Proyectos en el taller de serigrafía de P. Albacete. Arteleku. San Sebastian 1994.

\_EXPOSICIONES

- 2011 Las horas atragantadas. Centro Huarte de Arte Contemporáneo. Huarte. Navarra. 2005 Artea Oinez 05. Sala de Armas Ciudadela Pamplona. Sala Okendo San Sebastián.
- 2008 El monstruo menguante (con Helena González Sáez). Espacio de arte ZMB Zambucho. Madrid. 2004 Artea Oinez 04. Sala de Armas Ciudadela Pamplona.
- 2007 Carne, amor y fantasmas (con Helena González Sáez). Kalae Arte Contemporáneo. Bilbao. 2003 La ciudad recreada. Hiri Bisortua. Sala de Exposiciones de Conde de Rodezno.
- 2007 El monstruo menguante (con Helena González Sáez). El Polvorín, Ciudadela. Pamplona. 2003 Pintoras. Sala de Cultura. Estella-Lizarrar. Sala de Cultura Villava-Atarrabia.
- 1998 Anorexia. Horno de la Ciudadela de Pamplona. 2002 Europa. La visión de 44 pintores y escultores navarros de hoy. Ciudadela de Pamplona.
- Naturaleza muerta y anorexias. Torre de Ariz. Basauri. Vizcaya.
- 1997 Filtros de amor. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid. 2001 Arte Navarro Contemporáneo. Colecciones del Gobierno de Navarra y del Ayuntamiento de Pamplona. 1975-2000 Ciudadela de Pamplona.
- 1995 Bestiario de amor. Universidad Pública de Navarra, Sala Carlos III. Pamplona. 2000 Puntos de encuentro. Asociación Cultural Cruce. Madrid.
- 1992 Breathing holes - Respiraderos. Byam Shaw School of Art., Londres. 2000 Exposición colectiva. Galería Moisés Pérez de Albéniz. Palacio de Arazuri. Navarra
- 1990 Casa de Cultura de Basauri, Vizcaya.
- 1989 Pleura/Pleonasmo, Sala de Cultura CAN, Pamplona. 1999 Transgenéric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte contemporáneo. Koldo Mitxelena Kulturunea. San Sebastián.
- \_EXPOSICIONES COLECTIVAS (selección)
- 2011 Lágrimas de plomo. Ciudadela de Pamplona. 2005 Cómo nos vemos. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- 2010 Nafarroa Oinez 2010. Sala de Exposiciones de Conde de Rodezno. Pamplona. 1998 Santa Marta 10. Pabellón de Mixtos. Ciudadela. Pamplona.
- 2009 Obras para un edificio. Colección de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Pamplona. Palacio del Condestable. Pamplona. 1997 Arco'97. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.
- 2007 Artea Oinez 07. Itinerante. 1997 Germinations 9. Villa Arson, Niza.
- 2006 Beca Juan de Otaola y Pérez de Saracho. 1990/2005. Torre de Aritz. Basauri. 2006 Gure Artea 96. Sala rekalde, Bilbao.

Bilaketa, XX Aniversario. Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra.

Germinations 9. Tutesall y Château de Bourglinster. Luxemburgo.

I Premio Navarra de Escultura 1997. Museo de Navarra

1996 Travesías Liminares II. Arteleku. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Institutos de Cervantes París.

Gure Artea 95. Sala Recalde, Bilbao; Koldo Mitxelena, San Sebastián; Sala Amarika, Vitoria.

Abrir boca. Galería & Ediciones Ginkgo, Madrid.

Germinatios España. Sala Julio González, Madrid.

Germinatios 9. Riding Hall of Prague Castel, República Checa.

Aspects de la sexualité vus par les artistes d'aujourd'hui. Tutesall au Grund. Galerie du Ministère de la Culture. Letzebuenger Artisten Center, Luxemburgo.

III Certamen Fundación de Fútbol Profesional. Casa de Velázquez, Madrid.

1995 V Bienal de Escultura de Murcia.

Hirurakbat. Sala Fortuny de Lectura, Reus.

12 Esperientzi. El Cruce, Madrid. Arteleku, San Sebastián.

Galería & Ediciones Ginkgo. Madrid.

Travesías Liminares II. Arteleku. Instituto Cervantes, Roma.

1994 Almacén Art. El Corte Inglés, Bilbao.

X Muestra de Arte Joven. Museo Nacional de Antropología, Madrid.

\_PREMIOS Y BECAS

2010 Ayuda a la creación en artes plásticas y fotografía. Gobierno de Navarra.

1997 Beca Juan de Otaola y Pérez de Saracho. Basauri. Vizcaya. Adquisición de obra en I Premio Navarra de Escultura 1997.

1996-97 Beca de la Diputación Foral de Guipúzcoa.

1995 Accésit de grabado Gure Artea, Vitoria-Gasteiz.

1994 Adquisición de obra, V Bienal de Escultura, Murcia.

1990-92 Beca de ampliación de estudios artísticos e investigación del Gobierno de Navarra en Londres.

1989 Premio de pintura Ertibil, Vizcaya. Primer premio de pintura V Certamen Artes Plásticas para Jóvenes. Navarra. Ayuda a la Creación de Artes Plásticas. Gobierno de Navarra.

1988 Primer premio de escultura Pamplona jóvenes Artistas. Primer premio. Certamen de Pintura, Aoiz, Navarra.

1987 Premio de escultura Ertibil, Vizcaya. Accésit de pintura, Gure Artea. Gobierno Vasco, Vitoria-Gasteiz.

1986 Premio de pintura Ertibil. Vizcaya.

\_OBRA EN MUSEOS Y COLECCIONES

Colección MEFIC (Museo de Escultura Figurativa Contemporánea).

Ayuntamiento de Pamplona / Museo de Navarra / Ayuntamiento de Murcia / Colección del INJUVE. Madrid / Universidad Pública de Navarra. / Fondos Gure Artea. Gobierno Vasco / Grupo Cultural Bilaketa / Colecciones particulares

