

LA PIEDRA POROSA



IRATXE JAIO

Un coche ralentiza su marcha y para a nuestro lado. Aún debemos esperar unos segundos, un tanto incómodos, hasta que la ventanilla acaba de bajar del todo. El conductor se inclina con esfuerzo sobre la copiloto para poder vernos bien y lanza al fin: “*Kaixo*, ¿qué estáis haciendo?”. La pregunta no es hostil, parece más bien producida por una genuina curiosidad. Aunque las sonrisas con las que los dos ocupantes del vehículo se dirigen a nosotros manifiestan esa seguridad del jugador de mus preparándose para apostar con una buena baza. Pronto nos dirán que son los dueños del terreno donde estamos manipulando el objeto que nos interesa.

En el momento en que para el coche tenemos el objeto completamente cubierto con una pegajosa masa verde. Es la razón por la que han parado, claro. ¿Por qué estamos en su terreno? ¿Qué es esa masa verde? Se trata de una operación que forma parte de un trabajo que estoy llevando a cabo junto con Klaas van Gorkum, mi pareja artística. Si todo va bien, cuando se seque la masa, podremos despegarla del objeto original y tendremos un molde de silicona con la que fabricar una réplica exacta.

Los ocupantes del coche llevan tiempo queriendo deshacerse del objeto. Tantean nuestra posición: ¿cuál es la razón por la que querríamos hacer una copia de algo que repudian tanto? ¿Acaso les culpamos de haberlo abandonado y de dejar que se deteriorara? Nuestras explicaciones parecen complacerles y comienzan a contarnos todo tipo de anécdotas.

Se trata de un monolito, parte de los restos de un monumento dedicado a tres soldados alemanes en Urbina (Álava) que los vecinos conocen como “Alemanen kanposantue”, el cementerio de los alemanes. Construido hace alrededor de ochenta años, durante o poco después de la Guerra Civil, debió de presidir un pequeño jardín de unos diez metros cuadrados delimitado por un murete.

Ahora ya no queda más que este bloque de piedra, y su función original como memorial a duras penas se puede identificar. Hasta hace unos meses se podían leer grabados en la superficie frontal los nombres de los soldados. Pero alguien ha picado las letras. Lo que se ve ahora es una curiosa amalgama de rayajos de tono claro, producidos por la fricción de un cincel en la piedra caliza, sobre un fondo rojizo de los restos de una pintada.

Nos interesa cómo la piedra absorbe lo que ha pasado en su entorno desde que se colocó aquí hasta que un día desaparezca. Como si su superficie, aparentemente abs-

tracta, fuese un registro exacto de los acontecimientos en los que ha estado presente.

En este texto recurriré a este objeto una y otra vez. Voy a diseccionar las diferentes capas que la historia más reciente de su entorno ha depositado en su superficie, y, sobre todo, voy a utilizarlo como ancla para colocar algunas de las coordenadas teóricas de nuestra práctica como artistas. El monolito será entonces el objeto de mi estudio. Pero lo voy a abordar sin la rigurosidad científica a la que estaría sujeto, por ejemplo, un arqueólogo. No será fiable en términos históricos, ya que me interesa más lo verosímil que la realidad. Lo que quiero es que este texto sea visto como parte de un ejercicio performativo para apropiarme del objeto.

Lo escribo durante el proceso de producción del trabajo que tenemos en marcha. Por eso, el texto no puede funcionar como una descripción de algo ya finalizado, pero tampoco como una declaración de intenciones anterior a la formalización de una idea. Se sitúa entonces a mitad de camino en el traslado del objeto a mi terreno: el del arte contemporáneo.

La agencia del objeto

Volvamos, pues, al monolito. Para empezar, se trata de un objeto de piedra. Podemos decir que esto es un hecho innegable. Sin embargo, también ha sido fabricado para convertirlo en memorial. Es portador de una intencionalidad intangible que reconocemos socialmente. Este reconocimiento es a lo que se aspiraba cuando se colocó la piedra en este lugar.

Por lo tanto, como signo, se mueve entre su sustancia material y una carga simbólica impuesta. Y esta dualidad es la causa por la que se podría definir este objeto según el término *actante* del filósofo francés Bruno Latour. A diferencia de un actor que pasa a la acción, un *actante* pone algo en marcha y marca la diferencia en el curso de la acción (Latour 2008, 84).

Para aclarar la idea de objeto *actante* voy a trazar un paralelismo entre el monumento de los alemanes y otro. Es también un monolito, aunque esta vez ficticio, el de la película *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick.

El filme comienza con el catálogo de dificultades que una manada de primates afronta para sobrevivir en un tiempo prehistórico, antes de la invención de las herramientas. Hasta que de pronto, de la noche a la mañana, se encuentran con un enigmático monolito en la entrada del refugio donde han pasado la noche. Se trata de

un prisma rectangular en posición vertical, demasiado pequeño para ser un edificio pero lo suficientemente grande para imponerse. Una forma geométrica simple, básica, y sin embargo, también majestuosa, fabricada con un mineral negro muy pulido. En definitiva, el monolito es radicalmente nuevo, artificial en el contexto que se representa en la escena, tanto por su forma como por su tecnología.

En la siguiente escena el objeto ya no se ve, pero sigue presente. Uno de los primates agarra un hueso en la mano y empieza a cargarse los restos de un animal muerto que tiene frente a sí. El encuentro con el misterioso monolito indescifrable y completamente inútil es paradójicamente el germen para la creación de algo utilizable. Se acaba de inventar un arma, la primera herramienta funcional de la manada. Nace la creatividad y la técnica mano a mano con la violencia y el poder. El innovador primate se consolida como líder del grupo, que deja de ser manada para volverse tribu. A partir de este momento, tienen herramientas para alimentarse y dominar a sus rivales. La evolución del conocimiento hacia la invención de una nave espacial y la inteligencia artificial es ya inevitable.

Visto así, se podría debatir sobre hasta qué punto ha sido determinante el monolito para los simios. Al fin y al cabo no parece imprescindible en el devenir de los acontecimientos, al menos no tanto como el hueso-arma. ¿No sería este último entonces el objeto con la agencia? Aun con esta aparente incongruencia, voy a tomarme la licencia de comparar el monolito de Urbina con el de Kubrick. Creo que podríamos pensar en ambos como poseedores de capacidad productiva ya que organizan los movimientos de los cuerpos a su alrededor. Como un badén que provoca que un conductor aminore su marcha.

En el caso de nuestro monolito, este produce la comunidad de sujetos que intervienen en él. A través de esta piedra se podría mapear toda una red compuesta por los militares que lo construyeron, la familia dueña del terreno, los activistas que han tratado de destruirlo, los arqueólogos que lo han investigado, y también nosotros, los artistas, con nuestra intervención. Nos ha producido como sujetos a todos aquellos que hemos aminorado nuestra marcha al pasar por su lado.

El contexto

Pero si un objeto tiene capacidad de producir algo a su alrededor, entonces llegamos también a la conclusión de que plantar algo en medio de un espacio habitado pue-

de también tener un efecto negativo, convertirse en una presencia agrídulce para sus vecinos.

Como aquellos elefantes blancos que obsequiaban los monarcas del sudeste asiático a sus oponentes políticos. A pesar del aparente honor que suponía recibir el animal sagrado, su mantenimiento era tan costoso que resultaba ser también una maldición. Así el monarca evitaba que los beneficiarios del regalo invirtieran su fortuna en conspirar en su contra.

Coloquémonos frente al monolito de los alemanes en Urbina y miremos a nuestro alrededor. ¿Cómo se inscribe y actúa el monolito en este lugar en particular?

Urbina es un pequeño concejo de poco más de un centenar de vecinos perteneciente al municipio de Legutiano (Álava). Se diría que es una más entre tantas aldeas rurales, un tanto insignificante. Sin embargo, aquí está el monolito donde ha quedado materializada una abrumadora cadena de episodios dramáticos a pesar de lo minúsculo del lugar. Si aplicásemos un filtro militar al mapa del entorno, nos percataríamos de que la geología ha sido un elemento físico determinante en su historia: es un frente natural y un punto estratégico entre provincias.

Se encuentra a 10 kilómetros de Vitoria-Gasteiz, en dirección a Bilbao, justo en los márgenes de la denominada Llanada Alavesa. Hacia el norte se ve la cadena montañosa que separa Álava de los valles atlánticos de Guipúzcoa y Vizcaya. Además es también una frontera lingüística. Ya en 1863, en el mapa de dialectos del vasco publicado por Louis-Lucien Bonaparte, aparece como uno de los puntos limítrofes donde se hablaba euskera, concretamente el dialecto vizcaíno.

Las características geológicas de la zona han actuado como un imán de enfrentamientos bélicos. Tras la sublevación militar que dio comienzo a la Guerra Civil, exceptuando la zona hacia el norte a escasos kilómetros de Urbina, Álava quedó en manos de las fuerzas golpistas. La capital vasca, Vitoria-Gasteiz, se convirtió entonces en un importante centro de poder para los sublevados. El aeródromo de Salburua, por ejemplo, fue escogido como base de operaciones de la Legión Cóndor enviada por el Tercer Reich para apoyar a los sublevados y que en abril de 1937 sería responsable del bombardeo sobre Gernika.

Por aquel entonces toda la provincia se encontraba llena de militares y Urbina no era una excepción. Se había instalado allí una batería de artillería alemana, y antes de irse al final de la contienda dejó como recuerdo el memorial.

Del mismo modo en que los primates de Stanley Kubrick se encontraron de la noche a la mañana con el misterioso monolito frente a su refugio, los habitantes de Urbina vieron cómo, tras aquellos violentos meses, se les colocaba en el pueblo el monumento en honor a tres militares nazis. Y allí estaba, plantado junto a las verdu-ras en un huerto del pueblo, al borde de la carretera en la salida de la población hacia Bilbao. Se trataba de una especie de terraza murada de unos 8 m², con dos filas de escalones, rodeado por cuatro cruces y presidida por un monolito de piedra caliza.

No se sabe qué es lo que ocurrió exactamente, ni cómo murieron los tres militares alemanes a los que está dedicado. Lo que sí hemos podido hacer es reconstruir el texto que había tenido inscrito en sus orígenes:

Hier fielen im Kampf um ein nationales Spanien

EMIL CREUTZ

28.8.1914 ZU HÜFFLER – PFALZ.

4.4.1937 IM LAZ. VITORIA

JOHANN FISCHER

4.11.1914 ZU HANDZELL – OBB.

20.4.1937 IM LAZ. VITORIA

KARL RETTENMAIER

15.7.1910 ZU HÜTTLINGEN – WTTBG.

2.4.1937 IM LAZ. VITORIA

Se podría traducir como “Aquí cayeron en la lucha por una España Nacional: Emil Creutz, nacido el 28.8.1914 en Hüffler, Palatinado, fallecido el 4.4.1937 en el Hospital de Campaña de Vitoria; Johann Fischer, nacido el 4.11.1914 en Handzell, Alta Baviera, fallecido el 20.4.1937 en el Hospital de Campaña de Vitoria; Karl Rettenmaier, nacido el 15.7.1910 en Hüttlingen, Wurtemberg, fallecido el 2.4.1937 en el Hospital de Campaña de Vitoria”.

Parece claro que este texto era la manifestación más evidentemente ideológica en el monolito. Pero no era tanto por lo que decía, sino por su forma: para empezar estaba escrito en alemán, y además con un tipo de letra llamada Fraktur que Hitler prohibió en 1941 tras acusarla de tener orígenes judíos. La Fraktur se sustituyó entonces por otras letras más sencillas e inteligibles, sobre todo para facilitar la lectura de documentos alemanes en los territorios ocupados (Martínez de Guereñu, Santamarina, Urrutxua 2016).

Poco comunicaría entonces este texto a los vecinos. Ni entendían el idioma en el que estaba escrito ni las letras eran fáciles de descifrar. En cambio, el monolito va más allá de la concreción del recuerdo a tres muertos nazis.

Como en la película de Kubrick, este monolito es más bien una presencia absoluta. En este caso sería el signo de una comunidad radicalmente extraña y hostil, que formaba parte de una etapa cruenta provocada por una autoridad aún establecida en el poder.

Así, no es de extrañar que el objeto sirviese como una superficie para la contestación. Cuando llegamos nosotros el texto no se podía leer ya. Presentaba en su cara frontal diferentes capas superpuestas con restos de pintadas y lo que parecían ser las consecuencias de diferentes intentos de demolerlo. Sin embargo, a pesar de la imagen abstracta que se había creado, el objeto no era del todo ilegible: cada una de estas capas podría leerse como un síntoma de un momento social concreto que había quedado impregnado en la piedra.

Por ejemplo, Andoni Cabello, vecino de Urbina, en su libro *La plaza de Urbina* (2004) recoge cómo él y su compañero Iñaki Ormaetxea intentaron “hacer añicos” el monolito. Esto fue en 1985, en mitad de los años de plomo en el País Vasco. Cuando llevaron a cabo la acción tenían 17 y 19 años. El segundo era el hijo más joven de la familia Ormaetxea, dueña del terreno donde se ubicaba el monumento. En aquel entonces los dos eran militantes de Jarrai, un grupo juvenil de izquierda independentista. Cabello y Ormaetxea aplicaban la teoría del grupo adaptándola al mundo rural, con reivindicaciones y problemas diferentes al entorno urbano donde se originaban. Como, por ejemplo, asaltando símbolos conmemorativos de la victoria golpista como el monumento de los alemanes.

Sabemos, además, que el monolito había presidido una especie de terraza con un murete y unas escaleras. En cierto momento esta escenografía se cambió para dejar más espacio a la huerta. Esto es lo que se recoge en un diario escrito por Mariano González Mangada, apodado en el pueblo como *Cartagena*. Este señor era parte de una comisión de apoyo a familiares de presos vascos de un grupo católico estatal. *Cartagena* solía ir cada verano a echar una mano a la dueña del terreno del monolito, la madre de Iñaki Ormaetxea.

Escribió el diario en el año 1994. En aquel entonces Iñaki, el hijo más joven, ya había muerto. Unos meses después de intentar destruir el monolito de los alemanes, había dejado Jarrai y había pasado a la clandestinidad como militante de ETA. No se supo nada de él hasta que unos años más tarde fue abatido en San Sebastián tras cuatro horas de tiroteo con la Guardia Civil.

El monolito tenía en su cara frontal también los restos de una pintada. Con dificultad se podía descifrar en ella un *Arriba España* y una cruz celta, empleada por los neonazis. La pintada era roja. Exactamente el mismo color que el spray utilizado en el ataque a la fachada de la casa de los Ormaetxea en el año 2013. Tras la muerte del hijo menor, la familia había rebautizado su residencia en el centro del pueblo como *Inakienea* y había colocado en la fachada una placa con un texto en su honor.

ETA había anunciado ya el cese definitivo de la lucha armada. Pero antes, en 2008, había colocado un coche bomba frente a la casa cuartel de Legutiano, a cinco kilómetros del monolito de los alemanes, dejando el edificio en estado de ruina y matando al guardia civil que se encontraba en el puesto de vigilancia. Con el recuerdo de este atentado de fondo, alguien anónimo publicó en los foros de Internet de las Fuerzas Armadas españolas una entrada denunciando el cartel de la fachada de los Ormaetxea. Indignado, había dejado escrito: “Un spray negro, y pinto un Picasso en la lápida esa, que la dejo fina” (Susir600 2010). Fue unos meses más tarde cuando la placa apareció pintada junto con una bandera española. Tal vez los autores pararon también el coche frente al monolito en las afueras del pueblo para realizar una última intervención con la pintura que les sobraba.

En otro episodio, en el año 2017, sobre el fondo rojo de la pintada neonazi apareció en el monolito otra pintada con un “*Independenzia*” y una estrella blanca. A sus pies habían puesto también una placa fijada con cola con la firma de Ernai, una organización juvenil de izquierda vasca. Esta vez la vandalización fue detalladamente documentada en un vídeo que se difundió por las redes sociales para convocar a una manifestación en apoyo al proceso independentista catalán.

Para entonces se había reducido al mínimo la posibilidad de contar con testimonios directos que pudieran proveer de información sobre las causas y las circunstancias en las que se construyó el monumento. Pero allí seguía, aguardando pacientemente la llegada de los siguientes actores en la rueda de la historia: los arqueólogos.

En abril de 2016 se cumplía el 80 aniversario del comienzo de la Guerra Civil, lo que desencadenó no sólo numerosos actos conmemorativos, sino también investigaciones científicas en universidades de todo el Estado. En ese contexto social y académico, el arqueólogo Josu Santamarina escribía un artículo en el blog *Arqueología de la Guerra Civil Española* sobre la estela de los alemanes de Urbina (Santamarina 2016b). Poco después de la publicación, el texto tallado en el monolito con los

nombres de los tres soldados alemanes apareció picado. La atención del arqueólogo había levantado una polvareda que dejaría un nuevo poso sobre la piedra con el texto transformado en una maraña de rayas indescifrables. El monumento era cada vez más abstracto.

Y es en este momento cuando llegamos nosotros, los artistas.

La transformación formal y la acumulación ontológica

Hemos dicho al comienzo que lo que nos interesaba de este objeto es la forma en que registra en su superficie los acontecimientos de los que es al mismo tiempo catalizador y testigo. Sin embargo, el objetivo no es tanto la recreación de hechos pasados. Lo que queremos explorar es la relación entre la ontología de este objeto y sus cambios materiales. Este ejercicio es una forma de armarnos para finalmente intervenir en este proceso de transformación como artistas.

Entonces, ¿qué es este objeto que nos ocupa?

Desde luego, si su definición depende de su valor de uso, podemos decir que el monumento ha desaparecido: poco queda de su misión conmemorativa original. Durante un largo periodo de tiempo, después de que alguien picara las letras, ni siquiera se podían leer ya los nombres de las personas que se pretendía imprimir permanentemente en la memoria local.

Pero un monumento, más allá de su función, es también una construcción colectiva intangible. Es decir, para que el monumento funcione como monumento depende de que se reconozca como una sustitución material de un acontecimiento o persona. Así, se podría decir que una vandalización, aunque persiga desmantelar la estructura ideológica que representa el objeto, lo hace reactivándolo desde el lenguaje formal de la destrucción y la ruina.

Por eso un monumento es un objeto paradójico. Aparentemente su ambición es perpetuar un recuerdo del pasado; sin embargo, esta interpretación se queda demasiado corta, ya que obvia el contexto donde se coloca: un monumento en el espacio público es más bien una marca territorial. Es una forma de adueñarse de un espacio (Santamarina 2016a) y, como tal, es una presencia beligerante con riesgo de réplica. Formará parte de un proceso de apropiación y reapropiación ideológica, sobre todo en un contexto con un conflicto político. Así, absorbe el clima social que lo rodea y se transforma según lo hace también su entorno. Al valor histórico o cultural que pueda tener se le podría añadir un tercer valor,

el de la discordia (Muñoz-Rojas 2016). Y sólo mientras que esta discordia no altere formalmente el monumento seguirá este siendo una manifestación de la arquitectura ideológica que lo construyó originalmente.

Tras las transformaciones sufridas, el monolito de Urbina ha perdido su función conmemorativa, aunque el objeto sigue existiendo. Se podría decir que ha sido *desmonumentalizado* capa a capa, a través de un exceso de significados. En este momento el objeto no es signo de los tres soldados alemanes, sino un síntoma del clima político y social posterior a la guerra y del engranaje histórico que pone en movimiento a arqueólogos y artistas.

El monolito es todavía un objeto *actante*, aún sigue activo produciendo sujetos y reproduciéndose en otras formas como, por ejemplo, este mismo texto. Pero con cada mutación formal el objeto también se traslada a otros espacios, tanto metafóricos como literales. Dependiendo del lugar o de las manos en las que se encuentre, se presenta a sí mismo de forma diferente: en el espacio público es un elemento de representación colectiva, en el vertedero es basura, o en un procedimiento judicial es una prueba. Finalmente, el objeto es todo esto de forma simultánea, ya que este proceso de traslado no es un proceso de reemplazo, sino de conservación. Cada vez que se *mueve* se superpone al objeto la singularidad del lenguaje propio del espacio donde se encuentra. Podríamos hablar así de una acumulación ontológica.

¿Cuál podría ser, pues, el destino de este indeseado objeto? En un espacio público, más que cohesionar a una comunidad, lo que hace es imponer sobre ella una imagen constantemente cuestionada de sí misma. Pero por otra parte es un documento que ha registrado materialmente la relación de una comunidad con un pasado, por muy oscuro que este sea. Reformulemos entonces la cuestión: ¿cómo se puede patrimonializar este objeto desactivándolo ideológicamente?

La acción de pasar de un punto a otro

La respuesta a esta pregunta podría ser una cuestión de traslado del objeto al espacio artístico, o dicho de otro modo, de traducción. Pues una traducción es también un cambio de lugar. Incluso, si recurriésemos al origen latino de la palabra *traducción*, esta sería literalmente la “acción de pasar de un punto a otro” o “traslado” (Cano 2017, 84).

Comencemos, entonces, por diseccionar la forma en que se comunica un objeto, para desarrollar después la idea de este traslado o traducción al espacio del arte contemporáneo.

Tomando prestada la idea de Walter Benjamin en el texto “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre”, todo aquello a lo que damos nombre posee también un lenguaje propio. Un idioma, por ejemplo, no es sólo una expresión de todo lo que se podría expresar *por medio* de su utilización, sino que sería también la expresión directa de todo aquello que se comunica *en* el idioma mismo (Benjamin 1996, 63). Esto sería extrapolable también a los objetos. La artista Hito Steyerl lo ilustra del siguiente modo: “Además del lenguaje que se comunica a través del teléfono existe, si queréis, un lenguaje del propio teléfono” (Steyerl 2006). Este lenguaje de las cosas sería un lenguaje mudo, y su medio sería la forma material.

En el caso del teléfono, pongamos que llamamos a las instituciones pertinentes para preguntar sobre el monolito. Cualquier información que intercambiásemos tendría lugar en el lenguaje de los humanos. Sin embargo, en el lenguaje del teléfono lo que el objeto manifestaría en su forma es la distancia entre los sujetos que participamos en la llamada.

Tal y como decíamos al principio, el monolito que nos concierne es de piedra y está fabricado. El hecho de que sea de piedra no es casual. Es una elección formal del constructor que tiene que ver con su solidez y durabilidad como material. Por lo tanto, a su lenguaje material se le ha superpuesto otro lenguaje, una intencionalidad. El monolito está comunicando simultáneamente en varios lenguajes. Y como dice Steyerl, la traducción entre estos lenguajes puede tener lugar en esferas diferentes: “Mientras que el lenguaje de las cosas está cargado de potencia, el lenguaje de los humanos puede o bien intentar reforzar el lenguaje de las cosas o bien convertirse en un instrumento de poder. Es así que la traducción tiene lugar tanto bajo la forma de una creación como bajo la forma del poder.” En el caso de la traducción como instrumento de poder, la traducción se convertiría en una herramienta de imposición de significado. Emitiría un juicio que fija el objeto en una categoría estable de conocimiento y domesticaría su potencial significativo. Aplicando esta idea al monolito podríamos decir que su lenguaje resiste la intencionalidad monumental impuesta, ya que lo único estable en el transcurso del tiempo es que sigue siendo piedra. Visto así, la diferencia entre la traducción como instrumento de poder y como magnificador de potencial sería sobre todo una cuestión de forma más que una cuestión de contenido.

Esta división puede ser útil como herramienta para entender nuestra intención de trasladar el monolito al espacio del arte. Y ello aunque el dualismo entre los dos

lenguajes como categorías sólidas resulte en ocasiones artificial, ya que se entremezclan constantemente. En el caso del monolito la piedra forma parte de la larga tradición en la construcción de monumentos por su resistencia y permanencia en el tiempo. Pero la piedra cambia según dónde esté. No es lo mismo cuando se halla intacta en las entrañas de una montaña, cuando alguien la corta a medida en la cantera donde se sacó, o cuando se coloca en un lugar para suplantarlo a un acontecimiento. Tener en cuenta el hecho de que alguien ha cambiado esta piedra de lugar, es decir, que ha pasado ya por varias traducciones, es esencial para entender su capacidad productiva como objeto *actante*.

Decía Walter Benjamin que en las traducciones la vida del texto original alcanza su expansión póstuma. Pero para crear conocimiento, la aspiración suprema de una traducción no puede ser la semejanza con el original, sino que debe actualizar el lenguaje del original a unas nuevas circunstancias: “Porque en su supervivencia — que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas— el original se modifica” (Benjamin 1971, 132). Así, la traducción podría considerarse un acto creativo. El traductor renueva la forma de la fuente para un receptor en unas condiciones temporales, sociales, culturales, espaciales o lingüísticas diferentes al original.

La forma en que las vandalizaciones han renovado el objeto podría verse como una traducción infiel del objeto original, ya que lo despoja de su contenido. Sin embargo, sigue prolongando el objeto como marca territorial ideológica a través de la lógica de la acción-reacción.

Por otro lado, el objeto trasladado al espacio de la arqueología sería su traducción a documento. Un arqueólogo examina el objeto como una evidencia material desde la que recrear un hecho pasado. Sin embargo, como se dice a menudo, la arqueología es una disciplina destructiva. El arqueólogo elimina los estratos de tierra más recientes hasta llegar al estrato del pasado que le interesa estudiar. Debe obviar como significantes las capas acumuladas sobre el objeto para que este sea eficiente como documento y para que funcione, digamos, como una cápsula del tiempo.

En esta constelación de traducciones, el arte sería un espacio con un lenguaje particular. Aborda un objeto de una forma imposible en otros ámbitos como la ley o la ciencia.

En nuestra práctica como artistas utilizamos la forma documental como método de trabajo. Nos apropiamos de documentos existentes para *moverlos* al espacio ar-

tístico. Por eso nos podrían servir como ejemplo las palabras de Steyerl para explicar en qué podría consistir este traslado particular. Según la artista, el compromiso con el lenguaje de las cosas en una articulación documental no tiene “nada que ver con la representación, sino con presentar lo que las cosas tienen que decir en el presente. Y hacer esto no es cuestión de realismo, sino de relacionismo: la cuestión es presentar y por tanto transformar las relaciones sociales, históricas y materiales que determinan las cosas” (Steyerl 2006).

A este cambio de lugar de objetos particular, a este traslado, podemos llamarle la aplicación de una lógica artística a un objeto profano. Esta lógica no tiene tanto que ver con un signo que suplanta algo, es decir, con la representación. Más bien tiene que ver con la manifestación de algo que ha sido ya producido con anterioridad y que tiene un lugar ya establecido en la cultura. Pero a través de nuestro acto performativo como artistas se presenta como singular y nuevo. Se trata, pues, de mover conscientemente el objeto para alterar las experiencias afectivas que produce. Cambiamos el marco en el que se inscribe una cosa culturalmente y así transformamos los efectos que tiene.

Al fin y al cabo, a través de las representaciones en imágenes y objetos construimos las bases para imaginarnos como comunidad. Si alteramos la constelación y la forma de los objetos de nuestro imaginario colectivo podemos también interferir en la idea misma de comunidad y en su proyección del futuro. Y en esto consistiría el potencial transformador del arte.

Por eso, en palabras del crítico de arte y filósofo Boris Groys, podríamos ver la operación de traducir un objeto al arte contemporáneo como una técnica particular, un modo de hacer específico. Mientras que el progreso tecnológico se basa en la lógica de la mejora y el reemplazo, la técnica artística está relacionada con la lógica de la conservación y la restauración. El arte contemporáneo es “una tecnología que trae restos del pasado al presente y cosas del presente al futuro” (Groys 2016).

A veces rescatamos un objeto que funciona como signo de algo ya ocurrido. Sin embargo, en vez de recrear el pasado, en el espacio del arte exponemos el objeto como anacrónico, arrebatado de su lugar en la cadena del tiempo entendido como una línea recta. Y lo hacemos presentándolo una y otra vez, cada vez que se expone, como si fuera nuevo, socavando al objeto de los cientos lingüísticos y funcionales con los que se clasifica.

Así, el espacio del arte contemporáneo cambia la misión histórica que se le adjudica al objeto fuera de la institución. Se le condena a reescribir una y otra vez la noción misma del presente con todo lo que tiene esta de categoría inestable. Porque el arte es una disciplina que está en perpetuo estado de definición. A diferencia de las traducciones o traslados a otros espacios como la ley o la ciencia, este es un espacio para examinar el estatus de un objeto desde una posición asumida ya previamente en colectividad como especulativa. La misma interrogante sobre el propio estatus del objeto, “¿esto es arte?”, es una cuestión que surge insistentemente. Pero lo que esconde esta pregunta, más allá de la aparente desconsideración hacia el trabajo del artista, es una paradoja inseparable del objeto artístico: la duda sobre si el objeto es realmente capaz de manifestar el presente, y por lo tanto, si merece ser singularizado para concederle un lugar en el futuro. Así pues, el arte contemporáneo tiene más que ver con una condición que con una definición, ya que a pesar de que se presenta permanentemente como irresoluto, el objeto artístico sigue trascendiendo en el tiempo.

Por eso podríamos decir que un objeto de arte es un objeto por definición contestado. A diferencia de ese mismo objeto en otros lugares como el espacio público o un museo de arqueología, el arte contemporáneo es un espacio donde el propio marco cuestiona la naturaleza misma de los objetos que aloja. El objeto artístico podría decirse que es una traducción que manifiesta su propia trampa. Un objeto contestado seguirá siendo contestado una vez que se traduce al espacio del arte, pero lo hará de una forma nueva, con unos parámetros diferentes que tendrán que ver con el cuestionamiento de los mecanismos que administran la cultura material, más allá de si el objeto nos representa o no.

La cuestión de la autoría

Decíamos que es cada vez que se expone cuando el objeto se activa como artefacto artístico. Cada exposición es una traducción. Es una actualización del objeto como arte. Esta operación prolonga su supervivencia y renueva la misión histórica que se le adjudica en el presente. Así, la exposición juega un papel decisivo en el traslado ontológico del objeto. No es arte porque un artista así lo haya dictaminado, sino porque ha sido seleccionado para exponerlo como singular. Recurriendo de nuevo a Boris Groys: “el objeto que no está expuesto no es una obra de arte, sino que es meramente un objeto que tiene el potencial de ser expuesto como obra de arte” (Groys 2008, 94).

Los artistas tenemos esto en cuenta desde el mismo proceso de producción de un trabajo. Tal y como anota el filósofo alemán, la diferencia entre los huesos de un dinosaurio y un objeto de arte contemporáneo es que el dinosaurio de ninguna forma podía saber que sus huesos iban a acabar expuestos. Por el contrario, el objeto artístico es producido ya con esa idea incluida en su abanico de futuros escenarios. Esto podría parecer una cuestión de agilidad comercial para hacerse un hueco en los mecanismos que regulan la institución del arte. Sin embargo, precisamente por esa consciencia del potencial expositivo, puede también transformar, o al menos cuestionar, el orden normalizado de las cosas.

Los restos del dinosaurio son valorados por la sociedad como una herencia indiscutible. Se da por hecho que deben trascender como una parte valiosa del pasado del territorio que se ocupa. En cambio, una obra de arte es una inserción irregular de un objeto en el devenir del patrimonio material común. Es irregular porque el objeto se inserta sin buscar el consenso social de la operación. Lo hace en contra del gusto público, dice Boris Groys (Groys 2016). A consecuencia de este carácter excepcional, el proceso en el que un objeto se convierte en artefacto artístico tiene el riesgo de banalizarse. Pero digamos que, al menos en su forma ideal, funciona como un contrapunto a los mecanismos sociales y académicos de validación. Escapa del engranaje que convierte los objetos en valiosos fuera de la institución del arte para poner el mismo engranaje en cuestión. Por lo tanto, podría ser visto como una intervención en la idea de patrimonio común y sus modos de construirse.

El patrimonio es el legado de artefactos del pasado que seleccionamos para conservarlos como representaciones de un grupo. En el caso del objeto artístico, en cambio, este se presenta como algo ambiguo, que pone a prueba los engranajes con los que se construyen las representaciones colectivas. Pero para que esto ocurra, para que el objeto artístico altere el orden social de los objetos, debe insertarse en una estructura socialmente reconocida para ello, volverse de alguna forma una cuestión pública.

Así, como artistas, esperamos que nuestro trabajo sea expuesto. Este proceso no consiste sólo en seleccionar un objeto. Tiene también que ser mostrado como singular, es decir, es también una cuestión de cómo se expone, del *display* o el dispositivo de visualización. Por poner un ejemplo, no es lo mismo exponer el monumento nazi protegido por una vitrina sobre un pedestal, o directamente sobre el suelo y boca abajo. Por eso, siguiendo con lo que dice Boris Groys, el arte contemporáneo se

puede entender principalmente como una práctica de exposición: “Hoy en día, no hay ninguna diferenciación ‘ontológica’ entre hacer arte y el display del arte” (Groys 2009), dice el pensador alemán.

Claro que siempre existe la posibilidad de que el objeto no se exponga nunca, que se pierda en el agujero negro de nuestro taller o de una colección. Como alguien dijo una vez, la mejor forma de esconder un libro no es quemarlo sino guardarlo en la estantería de una biblioteca. La exhibición es una posibilidad, no una certeza, y por eso se podría afirmar que como artistas dependemos en gran medida de la institución del arte para finalizar nuestro trabajo. Me refiero a esta institución no sólo como un espacio físico, sino entendida como un ecosistema compuesto también por otra gente *autorizada* que registre una y otra vez nuestro trabajo como arte. Es el engranaje completo de la institución, no sólo su espacio físico, el que hace que el objeto se pueda presentar cada vez como singular y actualizado.

Voy a detenerme en el término *autorización* porque creo que puede ser útil para explorar la forma en que trabajamos como artistas.

Para empezar, no es casual que seamos dos, el número mínimo que se puede utilizar para llamarnos un colectivo. El interés por la colaboración con otra gente, sean artistas o no, es una constante en nuestro trabajo. Más aún, buscar cómplices nos parece fundamental para una obra de arte. Pero esto se puede hacer de varias formas. La primera consistiría en entender esta complicidad como un modo de separarse del mundo. En este caso, la camaradería sólo serviría para reafirmar la exclusividad de esas afinidades compartidas, lo que acabaría por empequeñecer cada vez más el mundo del arte. A lo que nosotros aspiramos es a una segunda forma. Consistiría en que el objeto de arte permita que un círculo cada vez más amplio de cómplices se la reapropie (Van Gorkum y Jaio 2012, 17).

Por esta razón, a menudo la noción de autoría nos resulta demasiado restringida. Sería más adecuado abordarlo como una cuestión de autoría múltiple (Groys 2008). El proceso en el que un objeto se convierte en arte sería llevado a cabo por un grupo elástico de personas en el que también nos incluimos como artistas. Con todas estas personas compartiríamos la interpelación del objeto y el sentirnos autorizadas para apropiarnoslo y actualizarlo como algo nuevo. Esta apropiación sería un acto performativo sujeto a una temporalidad. Podría verse como una toma de responsabilidad provisional en cuanto al objeto; un préstamo, si se quiere.

En esto consistiría también la agencia del objeto artístico. Es a través de este como se producen los sujetos que conforman la comunidad que lo rodea: los artistas, los comisarios, el espectador, el personal de mantenimiento o la institución. Claro que esta búsqueda de complicidades, de apropiaciones temporales, no se limita al ámbito institucional. Podemos poner como ejemplo el caso particular del proyecto que estamos haciendo con el monolito. En este trabajo compartimos la autoría también con todos aquellos que han intervenido en la piedra antes que nosotros: los alemanes que construyeron el monumento, las diferentes personas anónimas que han tratado de destruirlo, el arqueólogo que lo estudió, la familia que alteró su escenario, etc. Tal vez sean cómplices involuntarios, pero todos tenemos en común la implicación con el lenguaje del objeto. Y tal y como he dicho anteriormente, se trata de un proceso acumulativo: cada apropiación del objeto quedaría inseparablemente registrado en él. Es decir, este objeto una vez expuesto sería un objeto artístico, pero también de forma simultánea un monumento nazi, un documento arqueológico, una superficie contestada o una piedra que forma parte de un muro.

Visto el papel primordial que desempeña la exposición en la producción del arte, alguien se podría preguntar si un museo, pongamos por caso, podría exponer un objeto como arte sin que la figura del artista intervenga. Exploremos esta cuestión con un ejemplo concreto.

En octubre de 2016 hicimos un trabajo que consistía en poner en marcha una solicitud de préstamo para exponer en Artium, el Museo de Arte Contemporáneo de Álava, los óstraca de Iruña-Veleia. Estas piezas eran un conjunto compuesto por cientos de fragmentos de cerámica romana inscritos con dibujos de actividades cotidianas y textos en latín, así como frases escritas en lo que parecía ser una versión temprana del euskera. A pesar de lo espectacular del conjunto, sin embargo, las piezas llevaban 10 años selladas en cajas en el Museo de Arqueología Provincial. Nadie había tenido acceso a ellas desde que saltó la polémica cuando una comisión de expertos puso en duda su autenticidad y se dio comienzo a un proceso judicial contra tres miembros del equipo de arqueólogos.

Lo que nosotros proponíamos era mover las piezas 400 metros, exactamente la distancia entre los dos museos.¹ Veíamos este movimiento como un traslado conceptual que podía cambiar de forma provisional el estatuto de piezas de objetos arqueológicos a objetos artísticos. Pensábamos que con esta alteración se podría desenredar el

1. *La Solicitud de Préstamo* se realizó en 2016 en el marco de la octava edición de Proklama, un programa de talleres y encuentros organizado por Azala Kreaizio Espazioa en colaboración con Artium.

nudo de la disputa para llevarla a un terreno más allá del binario falso-auténtico. Ese terreno era el Museo de Arte Contemporáneo ya que, a diferencia del Museo de Arqueología, no estaba obligado a determinar el estatus histórico de las piezas y por lo tanto dejaría el juicio estético sobre las piezas en manos del público mismo. De esta forma también reivindicábamos el Museo de Arte Contemporáneo como la institución por excelencia para cuestionar y reexaminar el estatus indefinido de los objetos. En definitiva, reclamábamos el espacio del arte como un espacio abierto y radicalmente inclusivo para especular sobre el patrimonio incómodo.

A pesar de la sencillez de la solicitud, la respuesta del Gobierno Vasco fue negativa. En la fecha del evento no teníamos ni una sola de las 900 piezas solicitadas para exponer. Aun así, no se puede decir que el proyecto hubiera fracasado. La imposibilidad de exponer las piezas era una probabilidad que tuvimos en cuenta ya desde el comienzo de la iniciativa. Contábamos con que el proceso de conversaciones con la Administración fuese esclarecedora sobre las políticas de visibilidad e invisibilidad de lo que consideramos patrimonio. En palabras del sociólogo y cómplice del proyecto Iñaki Martínez de Albéniz: “Ya lo advirtió Michel Foucault cuando dijo que la modernidad es una lucha de visibilidades: la invisibilización de algo, en este caso los ostraca, provoca o activa otras visibilidades. No acceder al préstamo, no permitir trasladar el objeto es, en este caso, la condición de posibilidad de un necesario desplazamiento hacia otras frecuencias de pensamiento. Hasta el punto de que, tal y como se está desarrollando el proyecto, *Solicitud de Préstamo* puede exigir, paradójicamente, que todo sea hecho en adelante en ausencia del fetiche: ‘no nos prestéis los ostraca’ podría ser la próxima solicitud que recibieran las ya suficientemente desconcertadas autoridades por parte de los artistas” (Martínez de Albéniz 2017, 72).

Organizamos un seminario para el que invitamos a un grupo de cómplices a analizar la ausencia de las piezas y la imposibilidad de hacer una exposición con ellas. Finalmente reunimos estas reflexiones en una publicación que puede ser vista como un manual para llevar a cabo la exposición en el momento en que el Gobierno cambie de opinión.

Es en este momento cuando se plantea la siguiente pregunta: ¿tendría sentido que el Museo de Arte Contemporáneo mostrara los ostraca de Iruña-Veleia prescindiendo de nosotros, es decir, sin que esta muestra fuera un trabajo artístico de Iratxe y Klaas?

La respuesta a esta pregunta se podría ver como una cuestión de reparto estratégico de roles. El museo de arte contemporáneo forma parte de un tejido administrativo y político que abarca a todas las instituciones públicas encargadas de las políticas de representación. Pero a diferencia de otros museos, al menos en su forma ideal, el museo de arte contemporáneo no funciona como un vehículo de estas, sino como un muro de contención, un amortiguador si se quiere, para que un objeto se exponga en un marco autónomo a estas políticas.

Como he dicho ya, la obra de arte no es representativa de la cultura material de la sociedad, puesto que se hace en contra del gusto público, pero tampoco representa al centro donde se expone. Hay un acuerdo social implícito en el que se sobreentiende que lo manifestado en el marco del arte contemporáneo no tiene por qué reflejar la posición oficial de la institución. En cambio, de lo que sí es responsable la institución es de proteger el espacio de excepcionalidad para que la divergencia pueda manifestarse. Pero esto sólo lo puede hacer si delega la responsabilidad moral y estética del objeto sobre el artista.

Por lo tanto, la institución del arte sólo puede exponer a través del artista un objeto al que se le ha aplicado la lógica artística. El artista es la única figura que protege tanto conceptual como prácticamente la traducción de un objeto de forma autónoma a las dependencias políticas y administrativas que tendría fuera de la institución.

Claro que me refiero a una versión ideal de esta institución. Existen infinidad de casos en los que la dirección o los políticos cruzan la raya de su jurisdicción para interferir en la del artista. Los mayores escándalos en el mundo del arte tienen que ver con esta confusión de competencias, con la socavación del espacio de excepcionalidad del objeto artístico. En definitiva, nuestra propuesta consiste en *practicar* la institución en su forma ideal esperando que la actuación misma repercuta en lo real.

La copia sin original

Conseguimos despegar el molde de silicona y dejar de nuevo al descubierto la superficie original de la piedra. El monolito es un agujero negro que succiona todas y cada una de las ideologías que han cruzado su camino. Ya no es que pudiera funcionar como una representación del conflicto, sino que el conflicto se manifiesta *en él*.

Pero también tiene un estatus ambiguo, ya que es impreciso como dato. Por muy abandonado y deteriorado que parezca tras todas las intervenciones que ha sufrido, mantiene todavía latente su valor como un original

auténtico. Es todavía potencialmente algo patrimonializable. En este sentido es significativo que unos días después de que se encontrara picado el texto con los nombres de los tres alemanes, el arqueólogo Josu Santamarina denunciara online la dejadez institucional: “Hace tiempo que quienes trabajamos con el legado arqueológico de la Guerra Civil y el Franquismo reclamamos dos cosas: por un lado, la necesidad de intervenciones que estudien y visibilicen este patrimonio olvidado y frágil, y por otro lado, que exista algún tipo de interés en este legado de cara a su ‘protección’ o, al menos, la toma de conciencia respecto a su existencia. El debate sobre qué hacer con el paisaje simbólico del Franquismo (o Paisaje de la Victoria) está servido, si bien la Administración pública parece relegarlo a comisiones de memoria histórica poco activas o, simplemente... pasa del asunto” (Santamarina, 2017).

Hasta que unos meses tras hacer el molde del monolito del “Alemanen kanposantue” desapareció por completo. Según un artículo en el periódico, el Ayuntamiento de Legutiano había aplicado la Ley de Memoria Histórica y se había deshecho de él (Martínez Viguri 2018).

En el lugar donde una vez estuvo el monolito sólo se dejó la piedra pulida que un día sirvió de base para sostenerlo. No es más que un hueco en el muro de un huerto en los bordes de la Llanada Alavesa, a las faldas de una cadena de montañas. Y pronto, a medida que crezca la vegetación y se apropie del vacío que ha dejado la piedra, probablemente nadie se acordará del monumento.

Así pues, la única evidencia material que queda del monolito es un molde de silicona blanda que se encuentra en nuestro taller. Podría decirse que, en este momento, es un síntoma. Recurriendo a la traducción literal del origen griego de la palabra, síntoma es un *fenómeno que acontece simultáneamente*. Quiero decir que el objeto como síntoma está atado a una percepción, y, por lo tanto, funciona en paralelo a lo real. El molde se manifiesta de forma autónoma a su original y lo único que podemos decir es que es real, existe. Pero no podemos verificar su autenticidad dado que el original ha desaparecido. El síntoma se distingue del signo en el sentido de que el primero no es un dato constatable. Más bien se puede decir que el síntoma es un protosigno, algo que precede al signo como posibilidad.

La piedra se instala en nuestra mente, esperando pacientemente, preparada para absorber nuestra intrusión. En el trayecto antes de terminar el trabajo tenemos que resolver varias cuestiones a nivel formal, estético y conceptual. Algunas ya las he tratado aquí, pero quedan

otras, incluso algunas que merecerían su propio texto. Por ejemplo, ¿qué papel juega en la carga semántica del monolito el proceso artesanal de reconstruirlo? O ¿qué estatus patrimonial tendrá nuestra apropiación artística?

El trayecto hacia la traducción al espacio del arte contemporáneo es incoherente y tiene lagunas, como la superficie agrietada, accidentada y fracturada de la piedra que a su vez funciona como un reflejo del territorio que lo rodea y de las historias humanas de las que es escenario, incluso de aquellas que no se han contado todavía.

FUENTES

2001: A Space Odyssey

(1968). Película dirigida por Stanley Kubrick. EEUU: Metro-Goldwyn-Mayer.

Benjamin, Walter

(1971). “La tarea del traductor” [1923], *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.

(1996). “On language as such and on the language of man” [1916], en Bullock, M. y Jennings, W. M. (eds.), *Selected Writings*, Vol 1. 1913-1926. Cambridge, MA: Harvard University Press (Belknap), 1996, pp. 62-74.

Cabello, Andoni

(2004). *La plaza de Urbina. Una biografía de Iñaki Ormaetxea*. Tafalla: Txalaparta.

Cano, Harkaitz

(2017). “Lekuz aldatu, lekura itzuli. Trasladar es traducir”, en Van Gorkum, Klaas y Jaio, Iratxe (eds.), *400m. Sobre los óstraca de Iruña-Veleia, y el trayecto desde la arqueología al arte contemporáneo*. Maastricht: The Jan van Eyck Academy, 2017, pp. 79-94.

González Mangada, Mariano

(1994). *Diario del Chozo de Boletus*. Julio del 94.

(1995). *Diario de la Aguja*. Julio del 95.

Groys, Boris

(2008). *Art Power*. Londres: The MIT Press.

(2009). “Politics of Installation”, *e-flux online journal* #02 (January 2009). Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/02/68504/politics-of-installation/> (consultado en mayo de 2019).

(2016). “The Truth of Art”, *e-flux online journal* #71 (March 2016). Disponible en: <https://www.e-flux.com/journal/71/60513/the-truth-of-art/> (consultado en mayo de 2019).

Hala Bedi, redacción

(2017). “Tapan las inscripciones del ‘Monumento a los caídos de la División Navarra’ de Legutio y la ‘Lápida en recuerdo a tres militares alemanes’ de Urbina”. Hala Bedi Irratia (18 de diciembre de 2017). Disponible en: <https://halabedi.eus/tapan-las-inscripciones-del-monumento-los-caidos-de-la-division-navarra-de-legutio-y-la-lapida-en-recuerdo-tres-militares-alemanes-de-urbina/> (consultado en abril de 2019).

Intxausti, Aurora

(1991). “Mueren tres miembros del ‘comando Donosti’ en un tiroteo con la Guardia Civil en San Sebastián”. Diario *El País* (18 de agosto de 1991). Disponible en: https://elpais.com/diario/1991/08/18/espana/682466407_850215.html (consultado en abril de 2019).

Latour, Bruno

(2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.

Martínez de Albéniz, Iñaki

(2017). “Laurehun metro”, en Van Gorkum, K. y Jaio, I. (eds.), *400m. Sobre los ostraca de Iruña-Veleia, y el trayecto desde la arqueología al arte contemporáneo*. Maastricht: Jan van Eyck Academy, 2017, pp. 69-77.

Martínez de Guereñu, X.; Santamarina, J.; Urrutxua, A.

(2016). *Patrimonios en conflicto. Una polémica ruta por los paisajes de la Legión Cóndor en el País Vasco*. [Trabajo de fin de máster]

Martínez Viguri, José Ángel

(2018). “Legutiano completa la retirada de la simbología franquista de su municipio”. Diario *El Correo* (30 de mayo de 2018). Disponible en: <https://www.vitoria-gasteiz.org/docs/a25/000000000/000569000/569336.pdf> (consultado en abril de 2019).

Muñoz-Rojas, Olivia

(2016). “La memoria en los monumentos”. Diario *El País* (12 de abril de 2016). Disponible en: https://elpais.com/elpais/2016/03/21/opinion/1458563323_963221.html (consultado en abril de 2019).

Santamarina, Josu y Herrero Acosta, Xabier

(2016). “¿Qué hace una estela nazi como tú en un pueblo abertzale como este? Los vestigios materiales de la Legión Cóndor en el País Vasco”. *La Descomunal, Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*. Actas SOPA16 (marzo de 2016), pp. 161-172.

Santamarina, Josu

(2016a). “Canciones para después de una guerra. Arqueología y conflicto en el País Vasco Contemporáneo”. IX Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica. Santander, 8-11 de junio.

(2016b). “Historia de una estela alemana o la Guerra Relámpago nació en Urbina (I)”, *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Disponible online en: <https://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2016/04/historia-de-una-estela-alemana-o-la.html> (consultado en abril de 2019).

(2017). “Tras la estela nazi... destrucción, memoria y urgencia”, *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Disponible online en: <http://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2017/01/tras-la-estela-nazi-destruccion-memoria.html> (consultado en abril de 2019).

Steyerl, Hito

(2006). “Hito Steyerl: El lenguaje de las cosas”. Traducción de Marcelo Expósito. *Transversal-EIPCP Multilingual Webjournal* 6. <http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/es> (consultado en febrero de 2019).

Susir600

(2010). “El Orgullo de Urbina, la vergüenza de España”, Asociación de Suboficiales de las Fuerzas Armadas. Foro online disponible en: <http://www.as-fas.es/Foro/index.php?topic=1842.0> (consultado en abril de 2019).

Van Gorkum, Klaas y Jaio, Iratxe

(2012). “Conversación con Leire Vergara”, en Jaio, Miren (ed.), *Complicidades = Komplizitateak = Complicities*. Vitoria-Gasteiz: Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, pp. 4-29.

(2018). “La ruta más larga. Un traslado de significado”, *Arqueología de la Guerra Civil Española*. Disponible online en: <https://guerraenlauniversidad.blogspot.com/2018/11/la-ruta-mas-larga.html> (consultado el 8 de noviembre de 2018).