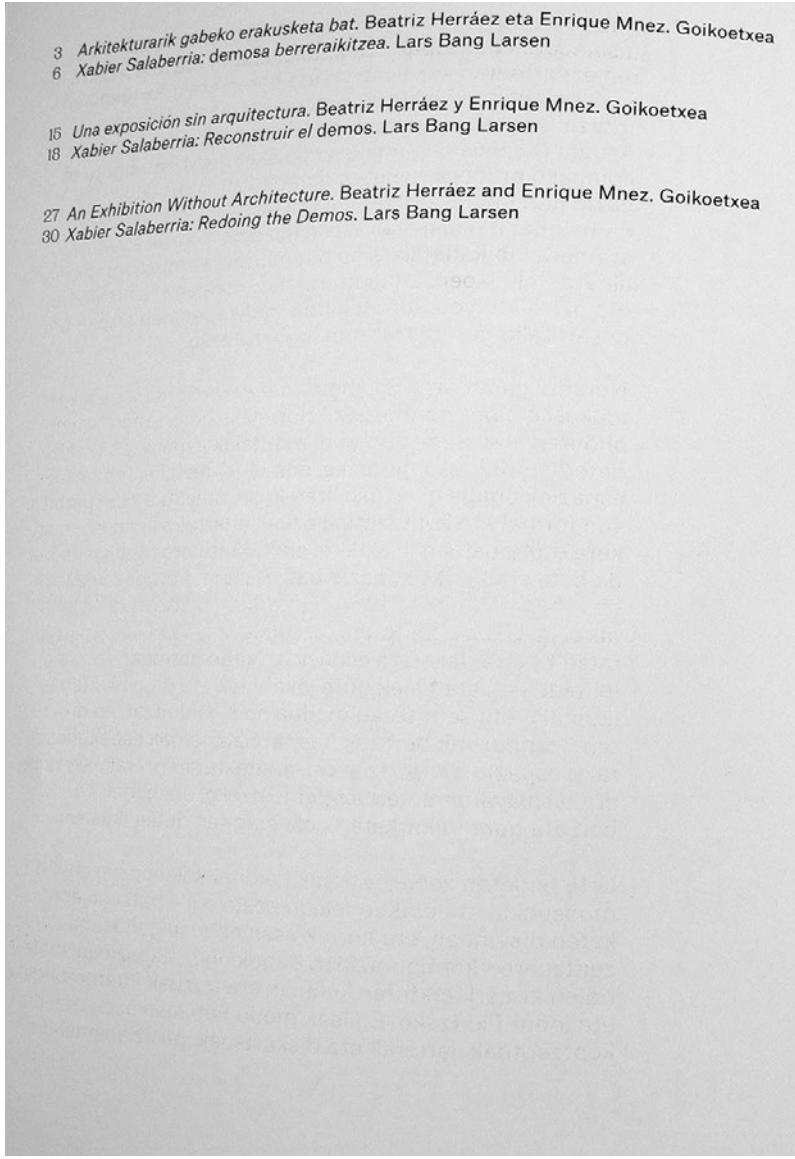


Arkitekturarik
gabeko erakusketa
bat Xabier
Salaberria Una
exposición sin
arquitectura
2021.05.21
2021.10.03 An
exhibition without
architecture
Artium museoa



3 Arkitekturarik gabeko erakusketa bat. Beatriz Herráez eta Enrique Mnez. Goikoetxea
6 Xabier Salaberria: demosa berreraikitzea. Lars Bang Larsen

16 Una exposición sin arquitectura. Beatriz Herráez y Enrique Mnez. Goikoetxea
18 Xabier Salaberria: Reconstruir el demos. Lars Bang Larsen

27 An Exhibition Without Architecture. Beatriz Herráez and Enrique Mnez. Goikoetxea
30 Xabier Salaberria: Redoing the Demos. Lars Bang Larsen

The work of Xabier Salaberria (San Sebastian, 1969) alternates between the fields of sculpture, design and the organisation of spaces and architecture. His practice is rooted in studying the history of techniques, materials and objects. Photography, drawing and installation are the media the artist has used in works such as the one created as part of his exhibition at Artium Museum. A space that he has interpreted and in which he has intervened on the basis of analysing various exhibition displays, outlining a system of routes in the rooms to explore the proposed junctions between the technical aspects of museography, the functions and history(ies) of architecture and the representation of landscape and territory.

Where does a title such as *Una exposición sin arquitectura* (An Exhibition Without Architecture) by Salaberria lead us? The mental image that is built behind a statement of this kind would bring us closer to an abstract space in which a variety of objects would be free of any spatial conditioning factors, as part of a kind of exercise in which the object would be shown in all its formal and conceptual purity. But every exhibition is always a representation, a constructed space, and it is the architecture in its encounter with the object that is going to acquire special import in his proposal. Through this negation, the artist meaningfully brings to the forefront the space, its walls, heights, routes, etc. and how these condition our behaviour and our way of looking at and feeling the works it contains. Already from its title, Salaberria has created a space for speculation in which to consider the power of architecture, exhibition and display, and how these influence the narrative and our reading.

The artist has collaborated with museums and institutions over the past few years in designing the exhibitions of other authors and this informs us of his ability to interpret and identify the gestures and traces of spaces, materials and architectures in shaping meaning. The author critically analyses concepts, attitudes and discourses in those as-

pects where theoretical positioning is tied to the practice of space. In Artium, and in line with this process tied to the spectator's experience, Salaberria has recently participated in thinking about a place such as the museum's inner courtyard, as part of an exercise in translating the language that addresses an architectural logic of the building, which is that of use, transit and rest, with the aim of actively incorporating it into the museum's daily life. The artist has opened up spaces to be seen, eliminated barriers and suggested pragmatic meeting places where architecture, design and function meet within the context of the museum.

The exhibition contains eleven proposals that include photographs, installations and objects. Originating from a variety of series, the works maintain their own entity while complementing each other under the same spatial logic. Alongside these works, most of which have been produced in the last two years, the exhibition incorporates the memory of earlier proposals. The installation that gives the project its title, *Una exposición sin arquitectura*, from this same year, is therefore made up of a series of modular panels on which hang images, plans and projects of works carried out as a designer of exhibitions and spaces – including the one produced for the museum.

Altered in position, colour and function, they create a territory combining functional and symbolic application, a common occurrence in his artistic practice. The exhibition includes other works such as *r de radio*, an installation produced in 2020, in which four vertical metal display stands show a collection of broken glass, or *Bézier* (2020), eight aluminium plates that transfer the silhouettes of glass fragments to a flat medium in the form of a text. Alongside several photographs from previous moments in his career, a new series of photographs is also included, a frieze of five images taken in Agiña. The photographs highlight the accidents, fortuitous or not, on the surfaces and edges of the monument that Jorge Oteiza produced as a tribute to Father Donostia. They seemingly bring the sacred space

of Oteiza's microlithic cromlech into dialogue with the profane space of the crags of the cliffs of Aya, as well as with the memory of the monument and the accidental or violent casual shapes of its silhouette. The photographs also subvert the usual conventions and norms of exhibition. It is through these alterations that Salaberria calls attention to space, to architecture, to devices as elements that create meaning in the place where they are installed.

Xabier Salaberria lives and works in Donostia. His period of training was linked to the Arteleku Art Centre, where he took part in workshops such as those given by Txomin Badiola and Ángel Bados in 1998, or Peio Irazu in the same year, a meeting and discussion space that he has continued to maintain as a place of work and reference over time. The many residency programmes in which he has participated have led him to spend long periods of time abroad – which has given his work greater visibility – and he has collaborated in projects curated by Peio Agirre, Chus Martínez, Lars Bang Larsen and Catalina Lozano, among others. His most recent exhibitions include *r de radio*, Carreras Múgica, Bilbao (2020); *Ganar Perdiendo*, Centro Centro, Madrid (2019); *Restos materiales, obstáculos y herramientas*, 32nd São Paulo Art Biennial (2016); *Can-ni-faire*, Carreras Múgica (2016); *Proceso y Método. (A.T.M.O.T.W.) Xabier Salaberria*, Bilbao Guggenheim (2013); *The Society Without Qualities*, Tensta Konsthall, Stockholm (2013), and *Inkontziente-Kontziente (Scenario1 about Europe)*, GFZK, Leipzig 2011.

He was awarded the Gure Artea Award in 2008, the Marcelino Botín Foundation Creation Grant in 2009 and the Art and Research Grant from the Montehermoso Art Centre in Vitoria-Gasteiz in 2011. In addition to the Artium Collection, his work can be found in public collections and museums such as MACBA in Barcelona, Marcelino Botín Foundation in Santander, TEA Collection in Santa Cruz de Tenerife, Sabadell Collection, and Fine Arts Museum and Guggenheim Museum, both in Bilbao.

Xabier Salaberria: Redoing the Demos

Lars Bang Larsen

The art of Xabier Salaberria deals with how collective dreams and qualities have materialised in their coming and going through modernity and our present-day. Working through the constructed character of history in displacements and remainders of social spaces and systems of representation, his work can be said to travel in time to revisit major keys in the public life of the West: as Isabelle Stengers puts it, a major key identifies a "centre stage" for thinking that constitutes an all-encompassing vision – social, theoretical, political, or aesthetic – that is defined by an "either/or" disjunction", something there is no getting around. In Salaberria's case, we can borrow Stengers' term and apply it to his focus on spatial practices, and to how his works revolve around "centre stages" of public life that there are no getting around: the city, the forum, the social model, the exhibition space.

Una exposición sin arquitectura (An Exhibition Without Architecture): given that aesthetic problems cannot be solved in the social sphere, art offers, at its own limits, the possibility to re-think the preconditions of the social. The exhibition's title is derived from the Italian architect Andrea Branzi's notion of a city without architecture. In the late 1960s, Branzi produced, together with the Archizoom group of architects, a plan for a future urbanity called No-Stop City. It was a theoretically and politically motivated example of urban planning that radicalised and absurdum the rationalist legacy of modern architecture. Branzi writes about the group's project: "The idea of an inexpressive, catatonic architecture, the outcome of the

I. Pier Aureli, *The Project of Autonomy*, Princeton Architectural Press, 2008.

expansive forms of logic of the system and its class antagonisms, was the only modern architecture of interest to us: a liberating architecture, corresponding to mass democracy, devoid of *demos* and *cratos* (of people and of power), and both centreless and imageless. A society freed from the rhetorical forms of humanitarian socialism and rhetorical progressivism: an architecture that gazed fearlessly at the logic of gray, unaesthetic, and de-dramatized industrialism [...].

Throughout modernity, rationalised society has converted qualities into functions and economic relations: this is the precondition for modern urban life that Archizoom took as the empirical precondition for their dreamless *città senza architettura*. When this becomes the title for a show that patently contains much architectural imagery, it is a logical extension of Archizoom's theoretical exercise – although in Salaberria's version, it is a standpoint that rather becomes an archaeology of, and an afterword to the radical response that Archizoom ended up giving to the crisis of modern architecture.

Also haunting the title of Salaberria's show is Robert Musil's novel *The Man Without Qualities* (1930–1942), in which the protagonist leaves it to the outside world to form his character – a literary precursor, perhaps, to Archizoom's programmatic disenchantment of architecture. However in Salaberria, it is human society rather than the human subject that is deliberately left as a blank. In his work, there are no fantasies of "the beach underneath the asphalt", but respectful investigations of social models devised to improve society, in which he checks our impulse to project figurative qualities onto the future. This is how we may be able to theorise what life – what kind of "freedom, brotherhood, and equality" – exists over and beyond existing reality. If, as Gilles Deleuze once remarked, being leftist means to orient oneself towards the future, to think a little further ahead, this is in a general sense also where the leftist political project intersects

with art: art can be defined as that which is not yet identified by culture at large, not yet known or purposeful. This does not mean that art is inherently leftist, only that it is not (yet) a thing or a product, that it is not something stable and known. By the same token, the aesthetic experience is an overlooked precondition for comprehending social conflict.

At the limits and on the frontiers you encounter power and its contestation. A sculptural display system in steel, recalcitrant and black, whose doors can be flipped open, contain a display of broken glass like a dutiful in-kind documentation of the results of a street fight. This is a manifestation of militant dissent, and with this, of an end point of modernist architecture's veneration for glass as a utopian material: glass opens up built space, the crystal splits time. What time-space does the smashed window, the broken crystal allow us to enter?

Another uncertain or shifting terrain is shown in a photograph whose title is not *The Monuments of Passaic*, as in the American artist Robert Smithson's famous 1967 photographs of unremarkable industrial landscapes in New Jersey, but *Pasaia (Mountain)* (2008). The main motif is an enormous heap of scrap in the Gipuzkoan port city mentioned in the title. Pasaia was once an industrial entry and exit point of cars, goods and immigration from other parts of Spain; now there is a plan to modernise the harbour to make it a hub for new economies and urban speculation. Salaberria took the photo from a zone with restricted access, after having asked for permission from the Civil Guard. This is not a place that you are meant to be, although it is difficult to see why not. The picture looks like the camera was placed directly on the ground: the entire foreground is blurry, which makes the mountain of rubbish look like it is about to tilt down towards the viewer. The portrait of a heterotopia, or a limit terrain, recurs in the two photos *Perejil* (2015), which repeat the same motif, namely a small strip of land on the Moroccan

coast of which the Spanish government claims ownership. Home to a few seagulls, these contested rocks are in Salaberria's work doubled like an imperial hallucination that has returned from the past. Permission for taking the photos also had to be obtained in this case.

Stripped of their original intention and telos, the historical objects that Salaberria deals with – buildings, urban zones, works by other artists – seem to move sideways in time. They become vessels that assume a paradoxical relation to their apparent physical solidity and non-negotiable placement, by revealing themselves to be unstable time pockets of matter and meaning. They are not exactly ruins; instead it is the case that the meaning-giving structures that once built them have fallen into disarray: that is, a structural displacement of the ruinous into the realm of the symbolic. No longer guarantors of civilizational promise (progress, social amelioration, cultural hegemony, etc.), these are sites and edifices that are loaded with more or less remote, more or less obsolete, meaning, like social hieroglyphs. They no longer speak loudly, but breathe their significance and effects, as elements that tell of how societies have attained their qualities and imagined their future reproduction.

Salaberria's works always seem ready to retire from the space of art, lapse unassumingly into functionality and use value and become a shelf, a hammer, a documentary photo. But there is also inevitably a strong pull in the other direction, towards the monumental and the autonomous. Caught in this dialectic, and inevitably marked by the surrounding world, monumentality and autonomy are in Salaberria's works already indexed as very relative entities. Nonetheless, at least they maintain a power to make social function and use value doze off, when you consider a given object from their vantage point. If the sleep of reason produces monsters, the sleep of functionality makes apparent the systems into which a cultural object is inscribed. When a tool becomes afunctional, it

is fundamentally out of order, in the sense of being removed from the ordering mechanisms and political economies that once defined it. The system that privileges Salaberria's practice is obviously that of art, but this too is unstable, because it in his case is informed and criss-crossed by other practices and knowledges, such as architecture, engineering, industrial and graphic design, which all become part of his artistic anthropology.

As a result, Salaberria's practice is itself open to disciplinary negotiation, often agreeing to be displaced from the centre of artistic enunciation. His search for the shared limits of art and the social sphere makes it necessary for him to de-centre, or re-purpose, himself as an author. Accordingly, his authorial function can end up in the realm of applied art, as he moves from artist to being curator and exhibition designer and enters into an intimate, care-taking dialogue with the work of other artists. If his general material orientation is toward spatial structure and the sculptural, his works are conceptually speaking edgy and flickering – not static and immobile: the sign of art loses its hermeneutic privileges, as Salaberria unmoors it from its place at the top of the cultural hierarchy. Played out on a horizontal terrain of social and cultural production, it is opened up to the status of a methodology, rather than residing ontologically in certain objects.

The term 'design' tends to enhance the operative side of the social world, connoting legibility and user-friendliness. In Salaberria, however, art is not reduced to a service through design, but is characterised by an expectant attitude toward the future event. The public sculpture *Platform* from 2002, located in the garden of the art institution Arteleku in Donostia, is the manifestation of a zero degree of public design: a laconic, rectangular slab of concrete offers nothing but an abstract surface awaiting human bodies or other agents to activate it. In the photos of the work, it is populated with colourless autumn leaves. It could be a dance floor awaiting music and lamps, a

monument of (or to?) failed local planning, or the foundation for a construction that is yet unimaginable. In this state of pervasive suspension that questions what constitutes a "centre stage", various scenarios flicker across the platform as a horizontal screen. Form, function, site, material and imagination interact in unresolved temporalities: what is it going to be? What will take place here? Etc. As in much of Salaberria's other work, the first impression of *Platform* is that of a space being held open for us to populate: we, the viewers, bring our own bodies and histories along, of which we are collectively part.

Hand *Una exposición sin arquitectura:* the exhibition itself is an aesthetic statement, a designed and authored apparatus or *dispositif* with its own enunciation that is more than, and different from, the sum of the works it contains. Salaberria's exhibition title obliterates 'architecture', but 'exhibition' is seemingly left untouched. However, the exhibition as such is no less of an object for Salaberria's investigations, and his show at Artium is in this way also a performative space that is charged through the tangle of 20th-century history, art history, and exhibition history.

Let us dive down the rabbit hole opened up by a series of photos of the 1992 reconstruction of the Republican Pavilion at the 1937 Paris World Exhibition. With a design by Josep Lluís Sert and Luis Lacasa, and including works by Alexander Calder and Pablo Picasso, the Pavilion was an example of avant-garde art and innovative engineering with light and prefabricated materials. Located in the vicinity of the pavilions of the Soviet Union and Nazi Germany, the Republican exhibition presented two works of art that made for a strange juxtaposition of anti-fascist modernism: Picasso's *Guernica* – of course – and Alexander Calder's *Mercury Fountain*, the latter a much less famous, but no less fascinating piece that shares with Picasso's painting not only a reference to the attack by fascist forces on the Spanish population and government, but also contains a dark foreboding of the cataclysm to come.

We know that the German artist and designer Arnold Bode visited the World Exhibition and was greatly impressed by the Spanish Pavilion. By then, as a socialist he had already suffered confiscation of his own artwork at the hands of the National Socialists; a crime he would seek to avenge by founding what is probably the Cold War era's most successful art exhibition series: documenta. Arnold Bode saw *Guernica* again after the Second World War, this time at a Picasso exhibition at Milan's Palazzo Reale in 1953, where exhibition architects Gian Carlo Menichetti and Piero Portaluppi had dramatically staged Picasso's anti-war painting against the ruinous walls of the war-torn exhibition venue. Bode now knew how to launch documenta, when the chance presented itself to make a comprehensive survey show of modern art in his hometown of Kassel in 1955: he would organise an exhibition in the Museum Fridericianum, which British bombings of Kassel had left in ruins. Bode's architectural staging of modern art was elegant and effective. He did not ignore the war as a rift in history, but made it a part of his display. Documenta's artistic director hereby raised awareness of the abyss of the war – but only to conceal it again: Bode hid the specificity of the war in plain sight by aesthetizing the ruin of the Fridericianum, thus precluding the possibility of a proper politics of remembrance. As art historian Julia Friedrich writes, the ruin-turned-art exhibition "concealed what could not be shown of Guernica, Warsaw or Leningrad. The war was visible, but its very presence displaced the obvious questions, given Kassel's military tradition, of who had begun it and to what ends. The question of war crimes and culpability became blurred in Bode's precise staging, which evoked a vague state of entanglement that encompassed both protagonists and victims, precluding differentiation between the two".²

Guernica was not shown at the first documenta in 1955. It was far too political – read: communist – a work for the Western-aligned documenta. However, Picasso could not be ignored, so Picasso prints were instead

2. Julia Friedrich, "Mending the Rift with Art. Traces of National Socialism in the first documenta", in Gross, Blume, Pooth, Voss, Wierling and Bang Larsen (eds.), *documenta. Politics and Art*, Deutsches Historisches Museum, Berlin, and Prestel Verlag, Munich, 2021, pp. 60-68.

shown in the documenta café, as well as paintings such as his *Girl Before a Mirror* (1932). Many paintings at the show were presented on an elegant display system that Bode had devised because the walls of the Fridericianum, pockmarked by shrapnel, could not be used for hanging. Paintings were instead installed on large wooden panels, held suspended in the air by thin metal tubes from floor and wall. In Salaberria's exhibition, the photos of the reconstructed pavilion of the Republic are hung on a copy of this display system – which was not Bode's own, but one that he had also spotted at the Palazzo Reale in Milan.

As taciturn as Salaberria's works appear, once you start probing them, they are as deep as the histories they leap from. He commissioned the photographer Manolo Laguillo, who has documented the urban development of Barcelona since the 1970s, to take pictures of the reconstruction of the Republican Pavilion. This was made for the 1992 Olympics in Barcelona – but this anachronistic transplant across Europe and the 20th century that gave the historical building a new symbolic charge is another story that grows into the political and urban imaginaries of the 21st century.

That the relationship between art and the social cannot be a transparent major key, or a stable centre stage, is made clear in a new series of photos of Jorge Oteiza's monument for Father Donostia from 1958. In the images, the rectilinear square that rigorously framed the circle cut into the stone seems to have been nibbled by the blue sky over the mountain Aiako Harria: in fact, it is the case that the corners and edges of the monument were hammered away when an attacker vandalised it in 1992. Salaberria's portrait of Oteiza's sculpture is also one of how art consists of so many inextricable relations, to which the violent rupture that gave Oteiza's piece its present (un)form adds another layer.

Xabier Salaberria: Reconstruir el demos

Lars Bang Larsen

La obra de Xabier Salaberria examina cómo se han materializado ciertos sueños y cualidades colectivos en sus idas y venidas por la modernidad y en nuestro presente. Se puede decir que su trabajo, al analizar el carácter de construcción de la historia en desplazamientos y restos de espacios sociales y sistemas de representación, viaja en el tiempo para revisar asuntos clave de la vida pública occidental: en palabras de Isabelle Stengers, un asunto clave es aquel que identifica un «escenario central» de pensamiento cuya visión —social, teórica, política o estética— lo abarca todo y se define en forma de disyuntiva «o/o», algo que no es posible ignorar. En el caso de Salaberria, podemos tomar prestado el término de Stengers y aplicarlo a su interés en las prácticas espaciales y a cómo sus obras giran en torno a «escenarios centrales» de la vida pública que resulta imposible eludir: la ciudad, el foro, el modelo social, el espacio de exposición.

Una exposición sin arquitectura: dado que los problemas estéticos no se pueden resolver en la esfera social, el arte ofrece, desde sus propios límites, la posibilidad de replantear las condiciones previas a lo social. El título de la exposición procede de la noción de ciudad sin arquitectura expuesta por el arquitecto italiano Andrea Branzi. A finales de los años sesenta Branzi elaboró, junto con el grupo de arquitectos Archizoom, un plan de urbanismo futuro llamado *No-Stop City*: un ejemplo de planificación urbana con motivaciones teóricas y políticas que radicalizaba hasta extremos absurdos el legado racionalista de la arquitectura moderna. Acerca del proyecto del grupo,

Branzi ha dicho: «La idea de una arquitectura inexpresiva, catatónica, resultado de las formas expansivas de la lógica del sistema y sus antagonismos de clase, era la única arquitectura moderna que nos interesaba: una arquitectura liberadora, correspondiente a una democracia de masas, desprovista de *demos* y *cratos* (de pueblo y de poder) y carente de centro e imágenes. Una sociedad liberada de las formas retóricas del socialismo humanitario y el progresismo retórico: una arquitectura que examinara sin miedo la lógica de una industrialización gris, sin estética y sin dramatismo...».¹

A lo largo de la modernidad, la sociedad racionalizada ha convertido cualidades en funciones y relaciones económicas: esta es la condición previa a la vida urbana moderna que Archizoom tomó como condición empírica previa a su *città senza architettura* despojada de sueños. Al ser el título de una exposición que a todas luces incluye muchas imágenes arquitectónicas, se convierte en extensión lógica del ejercicio teórico de Archizoom, si bien en la versión de Salaberria se convierte más bien en una arqueología, así como un epílogo, de la respuesta radical que acabó dando Archizoom a la crisis de la arquitectura moderna.

Otra obra que planea sobre el título de la exposición de Salaberria es *El hombre sin atributos* (1930-1942), la novela de Robert Musil cuyo protagonista cede al mundo exterior la tarea de conformar su carácter; acaso un precursor literario de Archizoom y su desencanto programático con la arquitectura. Ahora bien, en Salaberria es la sociedad, no el hombre, la que se deja deliberadamente como espacio en blanco. En su obra no hay fantasías sobre «la playa debajo del asfalto», sino respetuosas investigaciones de modelos sociales diseñados para mejorar la sociedad, en los cuales él detecta nuestro impulso de proyectar cualidades figurativas hacia el futuro. De este modo podemos teorizar sobre qué vida —qué tipo de «libertad, igualdad y fraternidad»— existe por encima y más allá de la realidad que nos rodea. Si, como observó en una

ocasión Gilles Deleuze, ser de izquierdas es orientarse hacia el futuro y pensar con cierta antelación, también es ahí en general donde se da la intersección entre el proyecto político de izquierdas y el arte. El arte se puede definir como aquello que la cultura aún no ha identificado del todo, aquello que desconoce y para lo cual no tiene un uso. Esto no significa que ser de izquierdas sea algo inherente al arte, sino que este no es (aún) una cosa ni un producto, ni es algo estable y conocido. De la misma manera, la experiencia estética es un requisito previo que no siempre se ha tenido en cuenta a la hora de entender el conflicto social.

En los límites y las fronteras es donde se encuentran el poder y la resistencia al poder. Un sistema de presentación escultórica de acero, negro y recalcitrante, cuyas puertas se abren de par en par, nos muestra unos vidrios rotos a modo de documentación responsable y particular del resultado de un conflicto callejero. Se trata de una manifestación militante de discrepancia y, con ella, un punto final a la veneración que ha sentido la arquitectura modernista por el vidrio como material utópico: si el vidrio abre espacios construidos, el cristal hace añicos el tiempo. ¿A qué espacio-tiempo nos abren sus puertas la ventana destrozada, el cristal roto?

Otra incertidumbre o terreno movedizo se nos muestra en una fotografía cuyo título no es *The Monuments of Passaic*, como las famosas fotografías de anodinos paisajes industriales realizadas por el artista estadounidense Robert Smithson en 1967, sino *Pasaia (Mountain)* (2008). Su motivo principal es una enorme pila de chatarra que se hallaba en la población portuaria guipuzcoana a la que alude el título. Pasaia fue en su día un puerto industrial, punto de entrada y salida de vehículos, mercancías e inmigración procedentes de otras zonas de España; hoy en día está previsto modernizar el puerto y convertirlo en núcleo de nuevos flujos económicos y especulación urbana. Salaberria tomó la foto desde una zona de acceso restringido, pidiendo permiso para ello a

la guardia civil. En principio no deberíamos estar en este lugar, aunque no está claro por qué no. La imagen parece haber sido tomada con la cámara colocada en el suelo: todo lo que hay en primer plano aparece borroso, con lo cual esa montaña de basura parece a punto de desplomarse encima del espectador. El retrato de una heterotipía, o terreno limítrofe, se repite en las dos fotografías tituladas *Perejil* (2015), nombre de una pequeña franja de tierra en la costa marroquí cuya soberanía reclama el gobierno español. Estas rocas en disputa, habitadas apenas por unas cuantas gaviotas, aparecen duplicadas en la obra de Salaberria a modo de alucinación imperial que vuelve del pasado. Aquí también fue necesario pedir permiso para realizar las fotos.

Privados de su propósito y *telos* originales, los objetos históricos que maneja Salaberria —edificios, zonas urbanas, obras de otros artistas— parecen discurrir en paralelo al tiempo. Se convierten en recipientes que asumen una relación paradójica con su aparente solidez física e ineludible ubicación al revelarse como inestables cápsulas temporales de materia y significado. Por tanto, no son exactamente ruinas, sino que se da el caso de que las estructuras que en su día las construyeron y dotaron de significado hoy están desmanteladas: es decir, un desplazamiento estructural de lo ruinoso hacia el ámbito de lo simbólico. Lejos de seguir ofreciendo una promesa de civilización (progreso, mejoras sociales, hegemonía cultural, etc.), son lugares y edificios cargados de un significado más o menos remoto y más o menos obsoleto, como jeroglíficos sociales. Ya no nos hablan a gritos, sino que más bien susurran su significado y efectos, como si nos contaran cómo las sociedades han preservado sus cualidades e imaginado su futura reproducción.

Las obras de Salaberria siempre parecen dispuestas a retirarse del espacio del arte, a asumir sin compromisos su valor funcional e utilitario y convertirse en estantería, martillo o fotografía documental. Pero también

hay un tirón inevitable en la otra dirección: hacia lo monumental, lo autónomo. Atrapadas en esta dialéctica y marcadas inevitablemente por el mundo circundante, la monumentalidad y la autonomía aparecen ya en la obra de Salaberria como entidades muy relativas. Con todo, al menos, conservan la fuerza suficiente para desactivar su función social y valor utilitario cuando se considera un objeto dado desde una perspectiva aventajada. Si el sueño de la razón produce monstruos, el sueño de la función hace más aparentes los sistemas en los que se inscribe un objeto cultural. Cuando una herramienta se vuelve afuncional, básicamente deja de funcionar, en el sentido de que queda apartada de los mecanismos de ordenación y economías políticas que la definían. El sistema que privilegia la práctica de Salaberria es obviamente el del arte, pero este también es inestable, ya que en su caso es informado y atravesado por prácticas y conocimientos, tales como la arquitectura, la ingeniería y el diseño gráfico e industrial, que pasan todas ellas a formar parte de su antropología artística.

Como consecuencia, la práctica de Salaberria está abierta a la negociación disciplinar y a menudo accede a desplazarse del centro del enunciado artístico. Su búsqueda de los límites que comparten el arte y la esfera social le obligan a des-centrarse, o re-considerarse, como autor. Por tanto, su función como autor puede terminar en el ámbito de las artes aplicadas, al pasar de artista a *curator* y diseñador de exposiciones y entablar un íntimo y cuidadoso diálogo con la obra de otros artistas. Si su orientación material general se dirige hacia la estructura espacial y lo escultórico, a nivel conceptual su obra es turbadora e inestable, nunca estática ni inmóvil; el signo artístico pierde sus privilegios hermenéuticos a medida que Salaberria lo desaloja de su posición en lo más alto de la jerarquía cultural. Situado en un plano horizontal de producción social y cultural, dicho signo se abre a la categoría de metodología, en vez de residir ontológicamente en determinados objetos.

El término «diseño» tiende a destacar el lado operativo del mundo social, connotando ideas de legibilidad y facilidad de uso. Ahora bien, en Salaberria el arte no se reduce a desempeñar un servicio a través del diseño, sino que se caracteriza por una actitud expectante hacia el evento futuro. La escultura pública *Platform*, de 2002, que se encuentra en el jardín de la institución artística donostiarra Arteleku, es un ejemplo de grado cero de diseño público: un lacónico bloque rectangular de hormigón que tan solo ofrece una superficie abstracta esperando a ser activada por cuerpos humanos u otros agentes. En fotos, esta obra a menudo aparece cubierta de descoloridas hojas otoñales. Podría tratarse de una pista de baile que aguarda la llegada de la música y las luces, un monumento de (¿o a un?) urbanismo local fallido, o los cimientos de una construcción aún inimaginable. En este estado de suspensión penetrante que cuestiona el significado de un «escenario central», diversos escenarios atraviesan la plataforma como si fuera una pantalla horizontal. Forma, función, ubicación, material e imaginación interactúan en temporalidades no resueltas: ¿qué va a ser?, ¿qué va a ocurrir aquí?, etc. Al igual que en tantas obras de Salaberria, la primera impresión de *Platform* es la de un espacio abierto para que lo habitemos: nosotros, los espectadores, incorporamos nuestros propios cuerpos e historias, de las cuales formamos parte colectivamente.

Una exposición sin arquitectura: la propia exposición es una declaración estética, un aparato o *dispositif* diseñado y concebido con un enunciado propio que es más que, y distinto de, la suma de las obras que contiene. El título de la exposición de Salaberria elimina la «arquitectura», mientras que la «exposición» queda aparentemente intacta. Ahora bien, la exposición como tal no deja de ser objeto de investigación para Salaberria, y de este modo su muestra en Artium es también un espacio performativo en la misma medida en que es un espacio cargado donde se entrelazan la historia del siglo XX, la historia del arte y la historia de la exposición artística.

Exploraremos un poco la madriguera que dejan al descubierto unas fotos de la reconstrucción en 1992 del Pabellón de la República de la Exposición Mundial de París de 1937. El pabellón, que fue diseñado por Josep Lluís Sert y Luis Lacasa y mostró obras de Alexander Calder y Pablo Picasso, es un ejemplo de arte vanguardista e ingeniería innovadora en su uso de la luz y materiales prefabricados. Situada cerca de los pabellones de la Unión Soviética y la Alemania nazi, la exposición republicana presentó dos obras de arte que constituyen una extraña yuxtaposición de modernismo antifascista: el *Guernica* de Picasso —naturalmente— y la *Mercury Fountain* de Alexander Calder, obra mucho menos famosa pero no menos fascinante y que no solo comparte con el cuadro de Picasso una referencia al ataque fascista contra la población y el gobierno españoles, sino también un oscuro presagio de cataclismos venideros.

Sabemos que el artista y diseñador alemán Arnold Bode visitó la Exposición Mundial y quedó hondamente impresionado por el pabellón español. Al ser socialista, Bode había visto su propia obra confiscada por el régimen nacionalsocialista, crimen del que se vengaría fundando la que fue quizá la serie de exposiciones artísticas más celebrada durante la Guerra Fría: la documenta. Arnold Bode volvió a ver el *Guernica* tras la segunda guerra mundial, con motivo de una exposición de Picasso en el Palazzo Reale de Milán en 1953. Sus responsables, Gian Carlo Menichetti y Piero Portaluppi, colocaron de forma dramática la obra antibélica de Picasso entre los muros en ruinas del recinto, destruido por la guerra. Cuando en 1955 se le presentó la oportunidad de organizar una muestra exhaustiva de arte moderno en Kassel, su ciudad natal, Bode tuvo claro cómo lanzar la documenta: con una exposición en el Fridericianum, un museo de Kassel destruido por los bombardeos británicos. Bode creó un marco arquitectónico elegante y efectivo para el arte moderno. En vez de ignorar la fisura histórica de la guerra, la incorporó a la muestra. De este modo, el director artístico

2. Julia Friedrich:
«Mending the Rift
with Art. Traces of
National Socialism
in the first documenta»,
in Gross, Blume,
Pooth, Voss, Wierling
y Bang Larsen (eds.):
*documenta. Politics
and Art*. Deutsches
Historisches Mu-
seum, Berlin, y Pres-
tel Verlag, Munich,
2021, pp. 60-68.

de la documenta logró avivar la conciencia del abismo que supuso la guerra... pero solo para volver a esconderlo: Bode ocultó la especificidad de la guerra, tan visible, estetizando las ruinas del Fridericianum y, de ese modo, imposibilitando una verdadera política de rememoración. Como ha escrito la historiadora Julia Friedrich, aquella ruina convertida en exposición «ocultó aquello que no se podía mostrar de Guernica, Varsovia o Leningrado. La guerra era visible, pero su presencia misma acallaba las preguntas más obvias, dada la tradición militar de Kassel, sobre quién la había iniciado y con qué fin. La cuestión de los crímenes de guerra y la culpabilidad queda difuminada en la precisa escenografía de Bode, cuya vaga idea de implicación abarcaba tanto a protagonistas como a victimas, impidiendo diferenciar a unos de otras».²

En la primera documenta de 1955 no se expuso el *Guernica*. Era una obra demasiado política (es decir, comunista) para la filiación occidental de la muestra. Pero era imposible ignorar a Picasso, de modo que se expusieron sus grabados en el documenta café junto con obras como la *Mujer ante espejo* (1932). Muchos cuadros de la muestra se presentaron siguiendo un elegante sistema de exposición que ideó Bode al ver que los muros del Fridericianum, agujereados por la metralla, no eran aptos para colgar las obras. Así, los cuadros se instalaron en grandes paneles de madera y quedaron suspendidos en el aire por finos tubos metálicos que salían del suelo y las paredes. En la exposición de Salaberria, las fotos del pabellón reconstruido de la República se muestran con un sistema de exposición idéntico a aquel; en realidad, la idea no fue de Bode, sino que este la tomó del Palazzo Reale de Milán.

A pesar de la apariencia taciturna de las obras de Salaberria, una vez que se investiga en ellas resultan tan profundas como las historias de las que proceden. Así, encargó al fotógrafo Manolo Laguillo, que ha documentado el desarrollo urbano de Barcelona desde los años setenta,

una serie de fotos de la reconstrucción del Pabellón de la República. Esta se llevó a cabo con motivo de las Olimpiadas de Barcelona en 1992, pero este transplante anacrónico que, a través de Europa y el siglo XX, dotó al histórico edificio de una nueva carga simbólica, es otra historia que se enmarca en los imaginarios políticos y urbanos del siglo XXI.

Que la relación entre el arte y lo social nunca puede ser asunto clave transparente ni escenario central estable queda claro en una nueva serie de fotos del monumento que dedicó Jorge Oteiza al padre Donostia en 1958. En las imágenes, el cuadrado rectilíneo que enmarcaba rigurosamente el círculo recortado en la piedra parece ser mordisqueado por el cielo azul sobre las Peñas de Aya; en realidad, las esquinas y los cantos del monumento desaparecieron a golpe de martillo tras el ataque de un vándalo en 1992. El retrato que hace Salaberria de la escultura de Oteiza también revela cómo el arte consiste en numerosas relaciones inextricables, a las que la violenta ruptura que dotó a la pieza de Oteiza de su actual (falta de) forma no hace sino añadir una nueva capa.

Vitoria-Gasteizaren 2021eko maiatzaren 2letik urriaren 3ra Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan ikusgai egon zen Xabier Salaberria. Arkitekturak gabeko erakusketa bat erakusketaren harira egin da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *Xabier Salaberria. Una exposición sin arquitectura*, producida en Artium Museoa, Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 21 de mayo al 3 de octubre de 2021.

This edition has been published to mark the exhibition *Xabier Salaberria: An Exhibition Without Architecture*, produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country, which was held in Vitoria-Gasteiz from 21 May to 3 October 2021.

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN / EXHIBITION

Komisariotza / Comisiado / Curatorship
Beatriz Herráez & Enrique Martínez Goikoetxea

Erakusketaren koordinatzailea / Coordinadora de la exposición / Exhibition Coordinator
Yolanda de Egoscozabal

Koordinazio-laguntzaileak / Asistencia a Coordinación / Coordination Assistance
SCANBIT

Diseño gráfico / Diseño gráfico / Graphic Design
Maite Zabala Nerecán

Muntaketa / Montaje / Installation
Giroa Gallery

Asegurauak / Seguros / Insurance
Zihurko

Garraioa / Transporte / Transport
San Roque

ARGITALPENA / PUBLICACIÓN / PUBLICATION

Argitalpenen arduraduna / Responsable de Publicaciones / Publications Manager
Elena Roseras

Diseñua eta maketazioa / Diseño y maquetación / Design and Layout
Maite Zabala Nerecán

Argitalpenaren koordinazioa / Coordinación de la publicación / Publication Coordinator
Yolanda de Egoscozabal

Testuak / Textos / Essays
Lars Bang Larsen
Enrique Martínez Goikoetxea & Beatriz Herráez

Testuen edizioa / Edición de textos / Copyediting
Peter Sotirakis (EN)
Mª Jose Kerejete (ES)

Itzulpena / Traducción / Translation
Ibon Errazquin (EN>ES)
Mª Jose Kerejete (ES>EU)
Peter Sotirakis (ES>EN)

Inprimategia / Imprenta / Printing
DIPUTACIÓN FORAL DE ALAVA

Testuen eta itzulpenei © / © de los textos y las traducciones / © of essays and translations
Egileak / Los autores / The authors

Irudien © / © de las imágenes / © of photographs
Egileak / Los autores / The authors

Edizio honen © / © de esta edición / © of this edition
Artium Museoa. Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco

ISBN: 978-84-122320-7-3
Lege gordailua / Depósito legal / Legal deposit
LG G 00274-2021

Ale kopurua / Número de ejemplares / Number of copies
1000

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

Zuzendaritza / Dirección / Director
Beatriz Herráez.

Zuzendariordeztza / Subdirección / Deputy Director
Javier Iriarte.

Zuzendaritzako idazkaria / Secretaria de dirección / Directors' Secretary
Mentxu Platero

Finantzak eta Pertsonak / Finanzas y Personas / Finance and HR
Luis Molinero.

Marketina / Marketing / Marketing
Aingeru Torrontegi.

Komunikazioa / Comunicación / Communication

Anton Bilbao.

Itzulpena eta Edizioa / Traducción y Edición / Copyediting and Translation
Maria Jose Kerejete.

Aldi baterako erakusketak / Exposiciones Temporales / Temporary Exhibitions
Yolanda de Egoscozabal.

Bilduma / Colección / Collection
Daniel Castillejo
Enrique Martínez Goikoetxea

Liburutegia eta Dokumentazioa / Biblioteca y Documentación / Library and Documentation
Elena Roseras. Liburutegi, Dokumentazio eta Argitalpenen arduraduna / Responsable de Biblioteca, Documentación y Publicaciones / Library, Documentation and Publications Manager

Jaión Cortázar. Liburutegiaren koordinatzailea / Coordinadora de Biblioteca / Library Coordinator
Estibaliz García. Dokumentazioaren koordinatzailea / Coordinadora de Documentación / Documentation Coordinator

Hezkuntza / Educación / Education
Charo Garaigorta. Hezkuntza arduraduna / Responsable de Educación / Education Manager
Mª Fran Machin. Koordinatzailea / Coordinadora / Coordinator

Azpiegitura eta Zerbitzuak / Infraestructuras y Servicios / Infrastructures and Services

Jose Ramón Angulo. Azpiegitura eta Zerbitzuen arduraduna / Responsable de Infraestructuras y Servicios / Infrastructure and Service Manager
Gustavo Abascal. Segurtasun eta Prebentzio teknikaria / Técnico de Seguridad y Prevención / Safety and Prevention Officer

Administrazioa / Administración / Administration

Dava Ábalos.
Begoña Godino.
Maite Pando.
Eva Pérez.

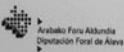
Erakusketa honek Artingenium Art Officeren laguntza izan du

Esta exposición ha contado con la colaboración de Artingenium Art Office

This exhibition was held in collaboration with Artingenium Art Office.

ERAKUNDE SORTZAILEA
PATRONO FUNDADOR
FOUNDER MEMBER

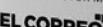
ERAKUNDE BABESLEAK
PATRONOS INSTITUCIONALES
INSTITUTIONAL MEMBERS



PROMOCIÓN DEL ARTE

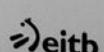


BABESLE PRIBATUA
PATRONOS PRIVADOS
PRIVATE-SECTOR MEMBERS



Vital FUNDACIÓN
FUNDACIÓN

ENPRESA BABESLEAK
EMPRESAS BENEFICATORAS
SPONSORING MEMBERS



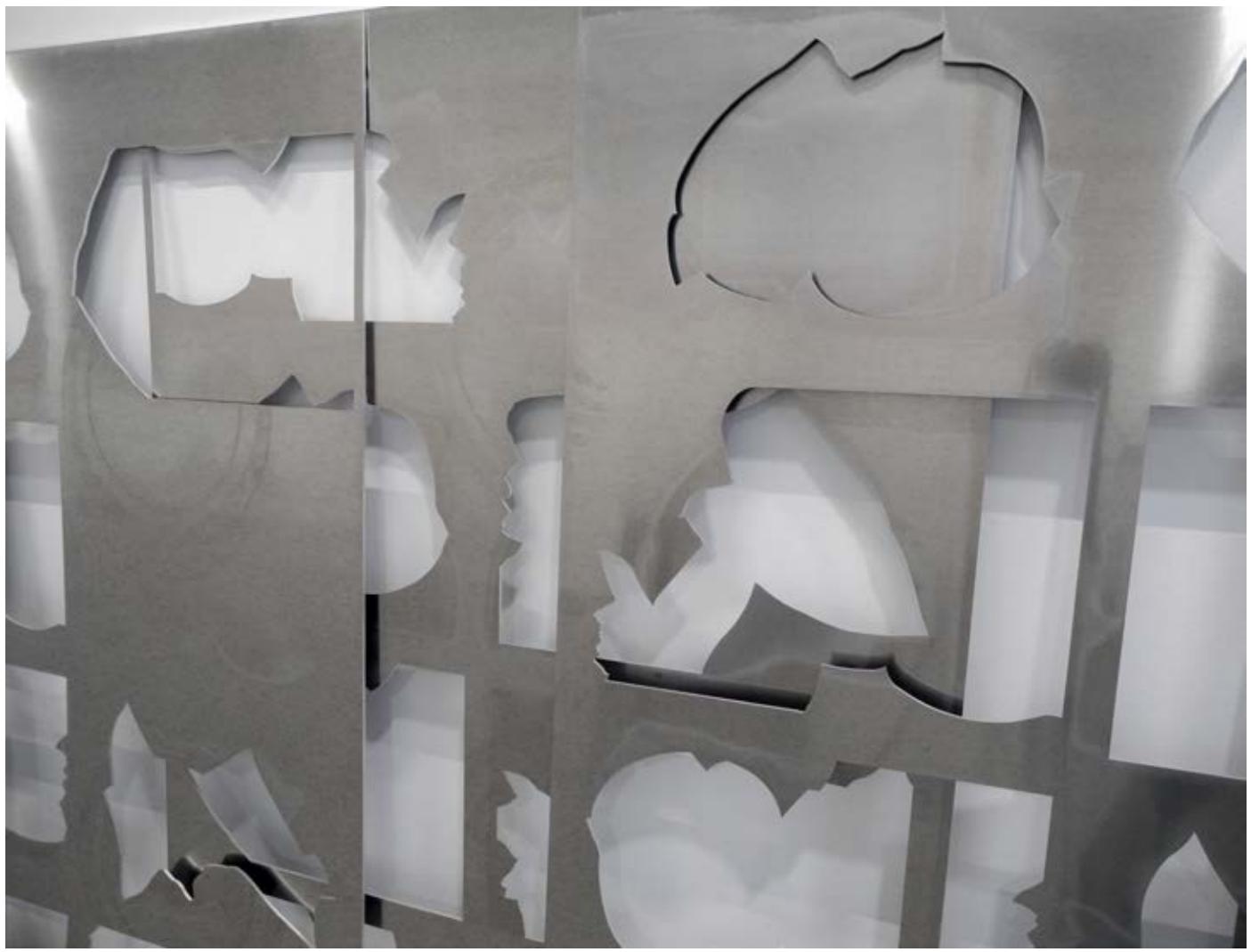


Pasaia (*mountain*), 2008/ photograph/ 70x100 Cm.



Sin título (de la serie Bézier), 2021/ Wood, polystyrene, aluminium/ 90x110x85 Cm.





Bézier, 2020/ aluminium sheets/ 150x100Cm. (each)



r-de radio, 2020/ painted steel, glass/ 4 elements of 150x100x99Cm. (each)

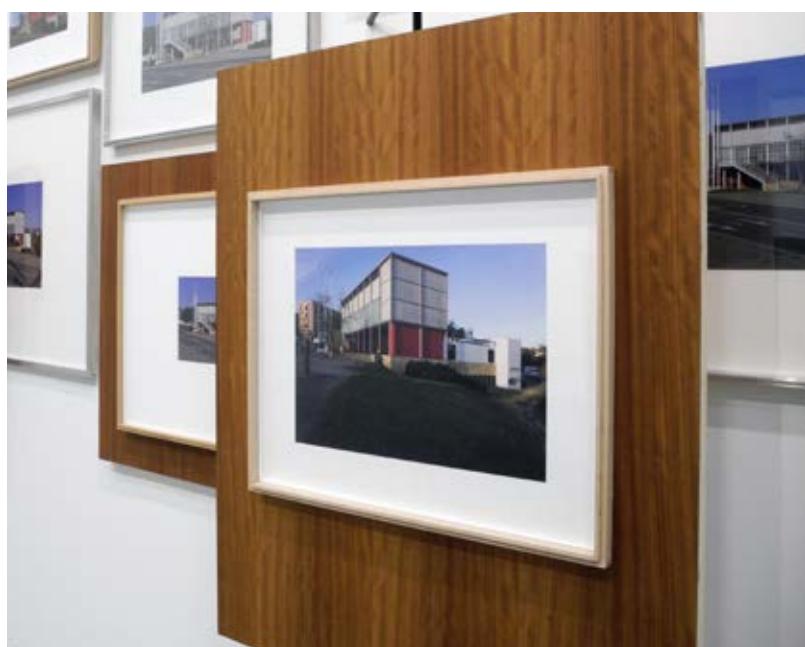


Platform (intervention in Arteleku garden), 2002/ Photograph 70x100 cm.





Inkontziente-kontziente, 2011/ Photogrph, wood and iron/ Various sizes



Barcelona 1992, reconstruction of the Republican Spanish pavilion at the 1937 Paris world exhibition.



Serie friso Oteiza, 2021/ photographs 70x100Cm. (each)



Una Exposición sin arquitectura, 2021 / modular perforated panels, bench and drawings/ various sizes





exhibitions details



exhibitions details



Ilot Persil, 2015/ 2 photogrphs, 70x100Cm. (each)