



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Ibáñez de Gauna, Concepción Elorza
Acerca del uso de la fotografía en Guía de descampados de la
Ría de Bilbao de Lara Almarcegui y Ghost Box de Itziar Okariz.
Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 1, núm. 1, 2017, Enero-Julio, pp. 73-86
Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v1n1.a4>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972078004>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Acerca del uso de la fotografía en *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* de Lara Almarcegui y *Ghost Box* de Itziar Okariz.

About the use of photography in *Guía de descampados de la Ría de Bilbao* by Lara Almarcegui and *Ghost Box* by Itziar Okariz.

Resumen:

Parte importante de la producción artística contemporánea que emplea la fotografía se sirve de ésta de un modo cuyo origen se podría situar en las prácticas conceptuales de los años sesenta y setenta, en las que la imagen terminaba siendo testimonio de todo un proceso.

Así, en los trabajos que a continuación analizaremos, las artistas nos mueven a traspasar las imágenes fotográficas por medio de la presencia de otros elementos e informaciones que reconfiguran nuestra lectura de los espacios registrados.

Lara Almarcegui explora el uso estandarizado del territorio; Itziar Okariz las identidades individuales y colectivas y la posibilidad de su deconstrucción performativa. Son éstas algunas de las cuestiones que constituyen los ejes fundamentales para la reflexión en este texto.

Palabras clave: Arte contemporáneo que utiliza la Fotografía. Espacios: implicaciones. Performatividad. Privado/público.

Abstract

An important part of contemporary artistic production that uses photography employs it in a way whose origin could be linked to the conceptual practices of the sixties and seventies, in which the image was finally the witness to a whole process.

Thus, in the works we will analyze, the artists lead us to go beyond the photographic images by means of other elements and information that reshape our reading of the recorded spaces.

Lara Almarcegui explores the standardized use of the territory; Itziar Okariz individual and collective identities and the possibility to deconstruct them by means of performative acts. These are some of the issues that constitute the main reflection focal points in this text.

Key words: Contemporary art that uses Photography. Spaces: implications. Performativity. Private/public

Concepción Elorza
Ibañez de Gauna.

Universidad del País Vasco
mconcepcion.elorza@ehu.eus

Enviado: 2016-06-013

Aceptado:2016-06-29

Publicado: 2017-01-01

1. Introducción. El nuevo esto ha sido¹ de la fotografía

El medio fotográfico experimenta hoy, quizá con más intensidad que nunca, la paradoja de una dualidad que en realidad le ha acompañado desde sus inicios. Nos relacionamos con la imagen fotográfica de una forma distinta a como lo haríamos con cualquier otro modo de representación: aún leemos la imagen en contigüidad con lo real, incluso siendo conscientes de que toda imagen es susceptible ahora de haber sido objeto de manipulaciones que de algún modo han necesariamente roto esa contigüidad.

Sin embargo, consideramos que la imagen fotográfica aún puede tener la capacidad de ser, en cierto modo, lo más próximo a haber estado allí, haber visto, tocado con la mirada. Aún puede el medio fotográfico generar un material susceptible de ser recuperado y de algún modo incluso re-experimentado.

Así sucede en las realizaciones de las dos artistas cuyo trabajo observaremos, pues de manera ejemplar integran la imagen en contextos capaces de trasladarnos y hacernos sentir -desde los diversos dispositivos que generan- como propias, sus particulares reflexiones y vivencias.

2. Lara Almarcegui. Historia(s) esencial(es) en espacios abandonados. Bilbao como caso de estudio.

Es en este sentido que Lara Almarcegui se sirve de la imagen fotográfica. Sus imágenes recortan porciones de espacios familiares, contextualizándolos y recontextualizándolos en función de un aspecto que, en función de nuestro mayor o menor conocimiento de las localizaciones fotografiadas, tal vez nunca antes habíamos contemplado. Para Almarcegui el interés de estos lugares estriba precisamente en sus múltiples potencialidades, y en el modo en que la historia se ha escrito a sí misma con un lenguaje no normalizado sobre ellos.

Tal y como lo describe Manuela Villa, su trabajo ofrece:

Respuestas disconformes al actual modelo urbano, donde se prima la productividad en detrimento de la convivencia y la habitabilidad. Ejercicios de micropolítica reguiados por un pensamiento ecosófico.

¹ Hacemos referencia aquí a las conocidas palabras de Roland Barthes: “[...] nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí [...] el nombre del noema de la fotografía será pues: «Esto ha sido»” en BARTHES, Roland, La cámara lúcida : nota sobre la fotografía, Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 136.

Esto es, «llevar a cabo pequeños trabajos con el objetivo de ofrecer localmente algunas respuestas a una crisis ecológica cuyo desenlace, evidentemente, sólo podrá decidirse, a largo plazo, a escala planetaria», ha dicho la artista sobre su obra. (Villa, 2007: 24)

En su serie sobre los descampados de Bilbao, expuesta en la Sala Rekalde de esta misma ciudad entre los días 17 de abril y 21 de mayo de 2008, los elementos vegetales -tanto propios del lugar como llegados a éste por azar- junto con ruinas de edificios y, sólo en alguno de los casos, elementos de mobiliario urbano o animales (presentes en apenas unas pocas imágenes, y mucho menos protagonistas de éstas que las desordenadas marañas verdes) son los interlocutores por medio de los cuales somos capaces de recuperar las intrahistorias, el pasado y la memoria, profundizar en el conocimiento acerca de estas localizaciones, al tiempo que de algún modo percibimos la precariedad y transitoriedad que tiñen y definen estos espacios, haciéndolos portadores de interrogantes que se proyectan al futuro, y de los que ese abandono temporal nos ha hecho conscientes.

En este caso las imágenes, lejos de ser consideradas autosuficientes por la autora, necesitan, para ver prolongado su efecto, de las informaciones que aparecen en el catálogo impreso portable -alejado de lo que se entiende como un catálogo de exposición al uso- que podremos consultar tantas veces como sea necesario, y que posibilita dos modos distintos de diálogo: como elemento esencialmente constitutivo de la instalación, y como guía -memoria para ser revisada, y que registra un determinado aquí y ahora- de un itinerario posible, en una hipotética visita real a las localizaciones.

Es muy difícil elegir una única parte de este proyecto, y siempre será ésta incapaz de transmitir el espíritu de la totalidad del trabajo, pero incluimos a continuación un texto, el que aparece -junto con tres imágenes y un sucinto plano del lugar-, repertoriado en dicha publicación con el número 13:

Este descampado de 3 hectáreas de terreno atraviesa la península de Zorrozaurre desde la Ría de Bilbao hasta el canal de Deusto. Aquí se emplazaba la fábrica La Aeronáutica. Esta empresa se dedicaba a la producción de mobiliario industrial de madera para barcos y aviones, y durante un tiempo manufacturó chapas de madera para fuselaje de aviones ingleses. Con una plantilla de 400 obreros, sus

instalaciones estaban compuestas por 19 naves. El Ayuntamiento de Bilbao decretó su demolición que se llevó a cabo en 1995, dentro del programa de demolición de ruinas industriales que hasta ahora en Bilbao ha erradicado 78 edificios y ha generado 128 hectáreas de terreno vacío. Tras la demolición de La Aeronáutica, los escombros resultantes fueron triturados por una planta recicladora móvil, y esparcidos y compactados en el propio solar. Sobre ellos ha crecido, entre tanto, una abundante vegetación donde se han avistado recientemente pájaros que incluyen una pareja de martires pescadores. En torno al año 2004, se limpió la mitad del descampado para emplazar en él un aparcamiento de autobuses que posteriormente cayó en desuso por quejas de los vecinos sobre el tráfico resultante. El terreno forma parte del futuro Distrito Norte del proyecto de Zaha Hadid. En esta zona se construirá un núcleo urbano residencial con negocios y un gran parque tecnológico. (Almarcegui, 2008: 12-13)

El proyecto realizado *in situ* para Bilbao adquiere a su vez sentido en el contexto de una línea de trabajo trazada por la artista con anterioridad, y en cuyo eje se sitúa la propuesta específica realizada con la colaboración en la producción de Rekalde Aretoa. De hecho, como se señala en el texto de la comisaria Leire Vergara:

El punto de partida del trabajo se relaciona con otros proyectos anteriores donde la artista desarrolla procesos de investigación y catalogación sobre terrenos vacíos o espacios en desuso y abandonados sobre los cuales o bien no hay ningún tipo de planificación urbana o por el contrario se encuentran en vías de una posible futura transformación. El resultado de dichos estudios es presentado en un formato de publicación que ella misma denomina “guías de descampados”. (Vergara, 2008)

De hecho, la artista había publicado otras guías con anterioridad, como *Guía de Terrenos Baldíos de São Paulo* (agosto 2006), *Guide to Al Khan* (diciembre 2006) y *Terrenos Baldíos da Zona Portuária de Lisboa* (septiembre 2007).

La Guía de descampados de la Ría de Bilbao publicada con motivo de la exposición de Lara Almarcegui [...] presenta una selección de descampados que comprende las dos riberas del Nervión desde la



Figura 1. Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



Figura 2. Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



Figura 3. Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.



Figura 4. Detalle de la imagen correspondiente a La Aeronáutica. Ribera de Zorrozaurre. Sala Rekalde 2008.



Figura 5. Localización de La Aeronáutica. Ribera de Zorrozaurre, recogida en la publicación *Guía de descampados de la Ría de Bilbao*

localidad de Basauri hasta la desembocadura de la ría en el Cantábrico. Esta guía de terrenos vacíos constituye un recorrido por la industrialización de la ciudad, su crisis y su reconversión. (Vergara, 2008)

Puede decirse que, en cierto modo, estas imágenes comparten el tono elegíaco de las catalogaciones de Bernd y Hilla Becher, en tanto podemos anticipar para muchas de ellas su próxima desaparición, y porque nos hablan de unas formas de vida y un pasado definitivamente cancelados. Pero, si bien es cierto que al igual que en los Becher, el trabajo de Almarcegui asume el formato de la catalogación, esta última nos muestra imágenes menos fetichizadas, más próximas al circular de las fotografías en el día a día, por la presencia del color (en el despliegue expositivo, aunque no ya en el documento impreso, conectado a éste), y por haber adoptado la autora para ellas un lenguaje visual mucho menos sujeto a reglas formales o técnicas, mostrándose por el contrario más preocupada por recoger una impresión de conjunto, de diálogo entre el elemento observado y su entorno.

Así, como expresa María Álvarez: “Almarcegui documenta sin ningún tipo de alarde el aspecto desangelado de sus descampados, su silencio estéril y su vacío humano, consecuencias de una brusca inversión en el proceso natural de crecimiento urbanístico”. (Álvarez, 2013). Y sin embargo, tal y como sucede en las recopilaciones de los Becher, estas imágenes tienen la capacidad de modificar nuestra mirada, pues el pasado y la historia alteran nuestra percepción de estos lugares, y éstos reviven con las narraciones -concisas, sintéticas, rigurosas- a través de las cuales de ahora en adelante, miraremos y leeremos estas localizaciones.

De este modo, la mirada de Almarcegui sobre su entorno no se recrea en la nostalgia, sino que se proyecta con viveza en el presente y el futuro que los descampados cristalizan. Pues, en palabras de la propia artista:

El discurso de los descampados, al contrario del del resto de espacios urbanos, no corresponde con una representación determinada, por eso es un discurso libre: «corrupción», «dejadez», «entropía», «conflictos inmobiliarios y sociales», «fauna y vegetación salvaje» forman parte de su vocabulario. Los descampados no son solo lo contrario de lo construido, no se presentan como su negativo, sino que además de ofrecer una crítica a la ciudad que los alberga, construyen otra realidad. (Díaz - Guardiola, 2013)

3. Ghost Box. Identidad, presencia y repetición.

En el mismo sentido, tal y como sucede con el trabajo de Almarcegui, en *Ghost Box*² Iziar Okariz construye una instalación en la que las imágenes fotográficas soportan buena parte del peso de la proposición artística.

Las imágenes establecen aquí un particular vínculo con registros sonoros y videoproyecciones, generando una situación envolvente en la que necesariamente hemos de conectar las diferentes partes –las cuales se despliegan en espacios contiguos, más de manera separada- para recuperar el propósito de la pieza. Pero a su vez ésta depende por completo -de hecho, carecería de sentido sin ella-, de la acción a la que se refiere y que desde la instalación se re-presenta.

Ghost Box supone la reconstrucción de un ejercicio de confrontación, o de diálogo -quizá ambas posibilidades podrían considerarse adecuadas-, con un determinado espacio natural, un paisaje que manifiesta una peculiar capacidad de responder, devolviendo los sonidos que le son dados. Una especie de espacio activo que, precisamente por esta cualidad, despierta en quien se encuentra en él el deseo del juego de la verificación, de la prueba que mide el horizonte de las propias capacidades. Se trata del parque natural de Killarney, en Irlanda, un lugar caracterizado por sus especiales ecos.

Es por esto que son las distintas localizaciones de este parque, el lugar que Okariz ha preferido para desarrollar esta parte de su proyecto *Irrintzi*. Concebida por la artista como una fase más dentro de una serie, en este caso tras haber escuchado los sonidos que le devolvían espacios a los que podemos de un modo impreciso presuponer otras cualidades acústicas, arquitecturas de características quizá más imprevisibles en cuanto a su capacidad de respuesta, bien por haber sido diseñadas sobre todo para evitar reiterar la información sonora recibida o alojada en ellas (como el museo Guggenheim de Bilbao), bien por estar saturados de otros sonidos (como las calles de Nueva York)- la artista encuentra en la localización natural una diferente contrapartida al carácter eminentemente esencial y fuertemente físico de la especial forma de comunicación que el *Irrintzi* supone.

² *Ghost Box*, 2008, es una instalación, compuesta por: fotografías color en metacrilato, 4 vídeo proyecciones e instalación multicanal de audio. Ver http://musac.es/PDF/PRENSA/Dossier_Iziar%20Okariz.pdf. Última consulta: 27/02/2016.

Resulta paradójico hasta qué punto las imágenes fotográficas sirven eficazmente a este proyecto, cómo la detención del tiempo y el tipo de escrutinio pormenorizado de la imagen que ésta posibilita, facilita nuestro proceso interior de recuperación de las operaciones llevadas a cabo por la artista en la localización inicial.

Efectivamente, una primera lectura nos recuerda la realidad animada, aunque detenida, de lo que vemos; tan sólo unos cisnes, que imaginamos silenciosos, bastan para aproximarnos a esa idea de quietud dinámica. Podemos también darnos cuenta, gracias a las fotografías, de la posibilidad y de la realidad del sonido, al que se alude en éstas en forma de movimiento, vibración. Por último, la inserción en la imagen del cuerpo de la propia artista, recordándonos que su actitud no es de contempladora, supervisando el registro videográfico, y -tal vez- en espera: un elemento móvil más, capaz a su vez de moverse, vibrar.

Aunque infrecuente, es esta autoinserción en la escena la que nos devuelve al origen de la acción registrada, a su planteamiento inicial, a su sentido, a la consciencia de la artista con respecto a los resortes que pone en marcha, a cómo la acción remite a lo colectivo desde un gesto que es entregado al espacio público ya mediado.

A través de su presencia, convertida en una forma de asumir la responsabilidad de cuanto sucede, la artista nos habla de los porqués de sus decisiones. Y es éste un modo de actuar del que tenemos, además, otro interesante antecedente en su trabajo. Esa responsabilidad/dominio, entendida como una forma de hacer visible la importancia de las tecnologías de producción de imagen, es evidenciada por la inclusión en el encuadre de elementos que subrayan su participación, mostrando hasta qué punto es construida la presencia de lo registrado. Así sucede en las fotografías de su trabajo de 1994 *Red light*, saltando en el estudio de Marta en las que, al tiempo que inscribe su propio cuerpo en la imagen:

Explicita de forma consciente, obturador en mano, las tecnologías visuales que lo constituyen. Último residuo de la visualidad moderna, con sus modos de conocimiento y de subjetivación, con sus placeres específicos de la mirada y con sus operaciones de poder. (Preciado, 2008: 7)

Esa consciencia acerca del comportamiento de lo fotográfico, hace que

la artista se sirva de nuevo en *Ghost Box* precisamente del peculiar modo en que las fotografías se alimentan de elipsis -elipsis que permiten que adquiera otra dimensión tanto lo que se muestra, como lo no visible- y aproveche ventajosamente el interés intrínseco de ese vacío, que aquí necesariamente provoca la operación mental del/la espectador/a, permitiendo que éstas aporten lo mejor de sí a esta formulación, mientras establecen un vínculo indisoluble con el sonido, que se hace así también imprescindible.

El trabajo de Iziar Okariz se sitúa exactamente en ese espacio, en esa falla o separación que queda entre la acción y su representación, y en este recorrido cada una de las piezas de la serie *Irrintzi* es, por tanto, una investigación que concreta “cómo los diferentes escenarios elegidos permiten realizar una especie de deconstrucción”. (Redondo, 2009: 66)

En este sentido, en la obra específicamente realizada para *Rekalde Aretoa*:

La instalación aglutina las tensiones existentes entre la acción y su registro, evidenciando la artificialidad inherente a todo proceso de representación. *Ghost Box* pone de manifiesto la temporalidad concreta de la performance y su tendencia a la desaparición. Toda documentación videográfica, sonora, fotográfica o textual no es más que un residuo de la acción desaparecida. Las obras que conforman la instalación no muestran en ningún momento de manera explícita lo ocurrido. Esta vez no se nos ofrece la imagen de la artista llevando a cabo la acción; por el contrario, son su voz, los ruidos espontáneos capturados durante la realización de las acciones artísticas o las imágenes de apoyo de las distintas localizaciones de la acción, los que de forma fantasmática nos ofrecen parcialmente la evidencia de lo acontecido. De este modo *Ghost Box* se transforma igualmente en acción al diseñarse como un ejercicio dentro del espacio expositivo que pone de manifiesto la pérdida fenomenológica constante de la performance como medio artístico. (Vergara, 2016).

El interés de Okariz se centra en este proyecto precisamente en los paralelismos entre dos situaciones y la propia imposibilidad de recuperación de la primera experiencia por la instalación que da cuenta de ella, sin que la constatación de tal imposibilidad invalide o merme en



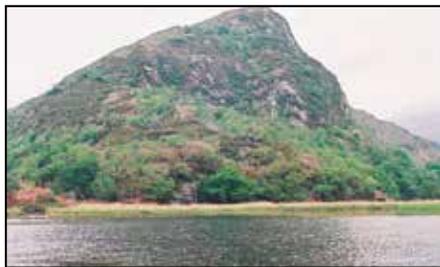
Figura 6. Vista de la instalación en Sala Rekalde. Bilbao, 2008.



Figura 7. Vista de la instalación en Sala Rekalde. Bilbao, 2008.



Figura 8. Vista de la instalación en sala Rekalde. Bilbao, 2008.³



Figuras 9 y 10. Itziar Okariz. Irrintzi. Repetition. Killarney, 2008. Photograph. Ghost Box Exhibition. sala Rekalde, Bilbao.⁴

³ Todas las imágenes de las instalaciones de Lara Almarcegui e Itziar Okariz cortesía de Sala Rekalde / Rekalde Aretoa.

⁴ Imágenes reproducidas con la autorización de la artista.

importancia la recepción del trabajo en el espacio expositivo. Todo lo contrario, es la fricción entre ambas realidades y la reflexión que genera lo que la artista enfatiza.

De este modo, la artista construye una instalación a partir de los elementos del espacio arquitectónico en el que se inserta, organizando, en un sentido escultórico, el deambular del/la espectador/a⁵ quien tendrá que encontrar su propio camino en esta interrogación en torno a “qué es representable y cómo, cuál es el requisito de inteligibilidad” (Okariz, 2013: 130).

4. Conclusiones

Podemos concluir que, es trabajando con las acciones y sus huellas, y a partir de una observación basada en la repetición, como Itziar Okariz indaga acerca de las implicaciones que pueden deducirse de “transgredir las normas de comportamiento y tránsito normativizadas” (Redondo, 2009: 66), desarrollando una búsqueda que une lo privado y lo público, lo individual y lo colectivo, en su reflexión acerca de la construcción de las identidades, y su proyección en el uso normalizado de los espacios.

Por tanto, valiéndose de la enfatización de la brecha entre la acción performativa y su escenificación exhibitiva, Okariz dota de un aliento a su trabajo basado en lo diferido. En este contexto, y en lo que atañe específicamente al despliegue de la instalación, se sirve de un particular modo de relación entre lo sonoro y lo visual -en el que la fotografía participa desde su especificidad indicial⁶ - que abre al/la espectador/a la posibilidad de ser partícipe de lo acontecido y dejarse atravesar por la experiencia.

Por su parte Lara Almarcegui -después de un importante proceso de investigación sobre el lugar- logra extraer, a través de un inteligente y sensible uso del medio fotográfico, la información visual necesaria, gracias a la cual consigue que el lugar se signifique, ocupando ese espacio distinto al que proviene de nuestra experiencia cotidiana, instando a que nos impliquemos de manera consciente y activa hacia nuestro propio

5 Programa Metrópolis TVE2, 31 de mayo de 2010. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>

6 Nos referimos a la cualidad indicial de la fotografía tal y como ha sido investigada, entre otros, por Rosalind Krauss y Philippe Dubois. Para una visión más detallada sobre el tema: Dubois, Philippe: El acto fotográfico. De la representación a la recepción, Paidós, Barcelona, 1986 y Krauss, Rosalind: “Notas sobre el índice” (Partes I y II), en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 209-225.

entorno, el cual ya observamos de diferente forma merced a la propuesta de la artista.

Su trabajo no registra un encuentro furtivo y casual o el resultado de una mirada tan solo interesada en los aspectos que la imagen, como duplicado de lo existente, es capaz de reflejar, sino que es producto de un estudio detenido y minucioso que requiere de la complicidad de los agentes locales y de la consideración de múltiples puntos de vista y aportaciones.

Las fotografías se muestran así inseparables de los procesos que permiten llegar a ellas, mientras que los modos mismos de proceder de la artista nos hacen más conscientes del interés que radica precisamente en el estado transitorio y no construido de lo que vemos pues Almarcegui, sin buscar lo monumental, proporciona la posibilidad de permanecer y afectarnos, a lugares a los que, tal vez por su carácter modesto y aparentemente intrascendente, cierta inducida indiferencia había terminado por convertir en prácticamente invisibles.

Referencias bibliográficas

Almarcegui, Lara (2008). *Bilboko itsasadarreko eremuen gida = Guía de descampados de la Ría de Bilbao / Guide to the wastelands along the Bilbao river estuary*. Bilbao: Sala Rekalde.

Álvarez, María (2013). Lara Almarcegui, “Parque Fluvial”. En *M-Arte y cultura visual*. Madrid: MAV Mujeres en las Artes Visuales, 104-109. Recuperado en:

<http://www.m-arteyculturavisual.com/wp-content/uploads/2013/04/pdf-3baja.pdf>

Barthes, Roland (1982). *La cámara lúcida : nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Díaz-Guardiola, Javier (2013). Laura Almarcegui: “El concepto de” contraurbanismo” me resulta muy atractivo”. *Turia: Revista cultural*, (105), 341-352. Recuperado en:

http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/lara-almarcegui-el-concepto-de-contraurbanismo-me-resulta-muy-atractivo.

Okariz, Itziar (2013). Insist on certain things. En Zilbeti Maider (ed.). *Arte Ekoizpen Feministak, ezagutza prozesuak, bisualitateak eta ibilbideak / Producciones de Arte Feminista, procesos de conocimiento, visualidades y recorridos*. Bilbao: Consonni,

Preciado, Beatriz (2008). Don't you stop. Salta, trepa, mea, grita... No pares de hacerlo. en Okariz Itziar (ed.) *Ghost Box*. Bilbao: Sala Rekalde = Rekalde Erakustaretoa.

Redondo, Maite (2009). “Con mis acciones no busco para nada provocar”, asegura Itziar Okariz. *Diario de Noticias Deia, Begira kultura, aisia, komunikazioa*, 21 de enero de 2009.

Villa, Manuela (2007). *Arte emergente en España : 50 nuevos talentos = Emerging art in Spain : 50 new talents*. Madrid: Vaivén.

Videografía

Programa Metrópolis TVE2, 31 de mayo de 2010. Recuperado en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-itziar-okariz/786204/>

Webgrafía

Rekalde (comisaria: Leire Vergara). Recuperado en:

<http://salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/default.asp?opcion=detalle&id=350>

Rekalde (comisaria: Leire Vergara). Recuperado en:

<http://salarekalde.bizkaia.net/Exposiciones/default.asp?opcion=detalle&id=349>



Imagen: Mariam López.