

En la penumbra de tu corazón, 1994

*LA PERIPECIA*  
NÉSTOR *DEL*  
SANMIGUEL *AUTÓMATA*  
DIEST

2022.06.24 – 2022.11.01

*La peripecia del autómata* aldi bereko bi erakusketatan hedatzen den komisariotza proiektua da: bata Madrilén, Reina Sofía Museoaren Velázquez Jauregiaren egoitzan eta bestea Vitoria-Gasteizen, Artium Museoan, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan.

*La peripecia del autómata* es un proyecto curatorial que se despliega en dos exposiciones simultáneas: una en Madrid, en la sede del Palacio de Velázquez del Museo Reina Sofía, y otra en Vitoria-Gasteiz, en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa

*La peripecia del autómata* is a curatorial project spread over two simultaneous exhibitions, one in Madrid at the Palacio de Velázquez, a venue of the Museo Reina Sofía, and the other in Vitoria-Gasteiz at the Museum of Contemporary Art of the Basque Country, Artium Museoa

**Munduaren ikuskera mekanikoak proiektatu al zuen giza kontzientzian bere buruaren irudi edo figurazio automatikorik? Unibertsoak, gizakiaren pentsamenduak zoragarriro mekanizatuak, haren kontra ote darabil bere lekukotasun automatikoa? Gizona preso geratzen al da erabat xurgatzean mekanikoki egiaztatzen duen makina miresgarri horretan?**

José Bergamín, *El pensamiento perdido*, 1976

Néstor Sanmiguel Diesten (Zaragoza, 1949) obrari eskainitako erakusketa honek laurogeiko hamarkadaren amaieratik hasi eta gaur egunera arteko ekoizpena lantzen du. Ohiko atzera begirako erakusketa gisa egituratu ordez, haren ibilbideko une batzuetan eta besteetan gauzatutako lan sortak zabaltzen ditu, eta bere burua «lantegiko artista» gisa definitzen duen egile honen praktikan murgiltzeko aukera ematen duen ibilbide bat marrazten du.

Bere jardueraren lehen urteetatik, besteak beste A Ua Crag (1985-1996) eta Segundo partido de la montaña (1987-1988) talde artistikoen sorrerarekin lotuta, Sanmiguel Diest ekoizle metodiko eta emankorra izan da, bere piezen eraikuntzan aplikatzen dituen sistemak, arauak eta protokoloak etengabe sortzen dituena. Haren lan eskergak —marrazkiek eta margolanek batik bat— katalogo berezi bat osatzen du, non irudiaren eta testuaren arteko mugak nahasten diren, aldi berean ikusleari galderak egiten dizkion kontakizunen segida bat azaleratzen eta ezkutatzen duen palimpsesto batean bezala.

Behin baino gehiagotan, Sanmiguel Diest-ek «izkin egiteko ofizio» gisa aipatu izan du bere praktika. Premisa hori periferian

kokatzeko moduan gauzatzen da, ez bakarrik geografikoan, baita diskurtsiboan eta materialean ere. Narratiba eta eztabaida zabalduenetatik aldentze hori taktika eta metodo gisa gauzatu da, egungo ekoizpen-moduak eta haien denboraren antolaketa zalantzan jartzen eta desafiatzen dituen pentsamendua eta lan-corpusa sortuz.

Konbentzio orori bizkarra emanez, bere lanean maiz aipatzen ditu artea, literatura eta musikaren historia, baina baita eguneroko kontu arruntak ere, bere piezetan dokumentuak, fakturak, testu-zatiak, oharrak edo prentsa-orriak txertatzen baititu. Sinboloen oihan batean barrena ibiltzeko gonbita da, isiltasun adierazkorrez jositako lekuan, ertzetan pilatzen den eta sarritan ikusi ere egiten ez den horrekin etengabe negoziatuz. Ekoizpen horrek ez du munduaren hitzez hitzeko interpretazioan parte hartzen, eta bereganatze eta aipuen aldireratasunean oinarritzen da, bere trinkotasunagatik harritzen duen mekanismo potentzialki infinitu eta zirkular gisa.

*La peripecia del autómeta* 80ko hamarkadaren amaieran egindako formatu handiko pinturrekin hasi zen. Garai hartan, artistak bi lan zituen: bata bere lantegian eta bestea ehungintzako lantegi batean patronista; 2000. urtera arte ez zuen utzi bigarrena. Lanbide horretan aritzearen ondorioz, logika zehatza aplikatzen du bere lan-prozesuetan, eta fabrikako espazioari eta ikonografia militanteari —ez dokumentala— etengabe egiten dizkio keinu eta erreferentziak, umorea erabiliz, zeregin bikoitz hura gogora ekarriz. Industrian bezalaxe, Sanmiguel Diest-ek egunean (gutxienez) zortzi orduko lanaldia egiten du bere estudioan, ekoizpen sistematizatu bat gauzatzeko. Artistaren lantegira transferitutako muntaia-katea. Bertan,

ohikoa da trokelak, patroiak eta matrizeak erabiltzea bere piezen barruan, *collage* gisa, *frottage*aren eta kopiaren bidez.

Denboran zehar hedatutako egunkari bat balitz bezala, bere orrialdeetan protagonista errepikariak aurkitzen ditugu, esate baterako «ama forma» izenekoak —tailuak egiteko erabiltzen den modu berean hazten eta murrizten diren irudiak—, baina baita engranjeak, mekanismoak eta txantiloak ere, enblema, akronimo eta testuekin batera bizi direnak —eskuizkribuak zein inprimakiak—; jarduteko modu hori modu zuzenagoan agertzen da hainbat urtetako lanak biltzen dituzten sailetan, hala nola *Las emociones barrocas* (1997-2005) eta *Libro para Manuel (El segundo nombre de las cosas)* (2009-2010) lanetan. Artistaren eraikuntza-estrategiak argitzeak arreta berezia eskatzen du beti. Oihalen gainazalera jalkitzen diren erreferenteen batura deskodetzeak piezetan maiz agertzen den formen katalogo horren eraikuntzan inbertitutakoaren neurri bereko denbora eta jakin-mina eskatzen ditu.

Beste batzuek egin zuten bezala, Sanmiguel Diest-ek idatzita dagoena mekanikoki erreproduzitzen duen aipulapur gisa jokatzeko du, eta historiaren diziplinaren aurka jartzeko du jarduera hori. Hannah Arendt-ek joan den mendeko beste bildumagile amorratu bati, Walter Benjamini, ematen dion «perla-arrantzaile» izenaz oker jabetuz bere lanetako bati izena ematen dion «perla-bilatzaile» horixe da bera. Edozein objektu bere testuingurutik bereiztean, objektu hori mugimendu bakar batean gorde eta suntsitzen dela jakinda, Sanmiguel Diest ere iraganaren sakonean murgiltzen da, kristalizatutako «pentsamendu zati» horiek berreskuratzeke —Arendti jarraituz—. Artistak aipatzen dituen iturrien artean Joan Miró, Francis

Picabia, Ellsworth Kelly, Rosemarie Trockel, Jackson Pollock, Tim Rollins & K.O.S. (Kids of Survival), Bridget Riley, Joy Division, Sonic Youth, Nurse with Wound eta Isidore Ducasse, William Burroughs, Virginia Woolf, André Malraux, Ursula K. Le Guin edo Julio Cortázar daude. Azken horren liburu osoak transkribatu ditu mihiseetan (*Rayuela* eta *Libro para Manuel*). Iceberg baten punta besterik ez, zeinaren azpian ahots baimendu horien eta itxuraz anekdotikora eta arruntera garamatzatenen arteko etengabeko negoziazioan oinarritutako ekoizpena baitago ezkutuan.

Metaketa bidez funtzionatzen duen lan-sistema bat da, artelanei izenburuak ematen dizkieten hitz-joko eta aforismo-kate gisa obraren mugetatik harago hedatzen dena. Idazki horiek kontakizun paraleloak egiten dituzte eta mihiseetan jasotako testuen jarraipenak dira: *El poder del mago comunista* (1988); *Sol del mediodía. La revolución* (1988); *Las olas* (1991); *Una buena máquina para la guerra de guerrillas* (1993); *Nuestra madriguera secreta* (1993); *La máquina soltera* (1996); *Ningún sitio invulnerable* (1997); 20.01.97 (1997); *En un bosque cercano a Ekaterinburgo* (1999); *El Gobierno retira su proyecto* (1999); *Historias secretas* (1999); *Triángulo de amor bizarro* (1999); *El descenso del buscador de perlas* (1999); *El suicidio de Lucrecia* (2000); *El canal del molino* (2003); *La calle del desconcierto* (2003); *Jardín Barroco* (2004); *Las ciudades secretas. Reconocimiento del discurso* (2005); *Belleville y el melodrama del hallazgo y las verduras* (2007); *Franz en América o el desaparecido* (2008); *Rayuela* (2008); *Paisaje con tres túneles* (2011-2012); *Las bodas químicas* (2014); *Dada en Marte* (2015); *El diario de Edith* (2017); *Aviuela se preparó para volar* (2019).

**La concepción mecánica del mundo, ¿proyectó en la conciencia humana una imagen o figuración automática de sí misma? El universo, mecanizado maravillosamente por el pensamiento del hombre, ¿vuelve contra él su automático testimonio? ¿El hombre queda preso dentro de esa prodigiosa máquina que al absorberle por entero le verifica mecánicamente?**

José Bergamín, *El pensamiento perdido*, 1976

Esta exposición dedicada a la obra de Néstor Sanmiguel Diest (Zaragoza, 1949) aborda su producción desde finales de la década de 1980 hasta el presente. Lejos de articularse como una muestra retrospectiva al uso, despliega series de trabajos ejecutadas en distintos momentos de su trayectoria y dibuja un recorrido que permite adentrarse en la práctica de este autor, que se define a sí mismo como un «artista de taller».

Desde los primeros años de su actividad, vinculado a la fundación de colectivos artísticos como A Ua Crag (1985-1996) y el Segundo partido de la montaña (1987-1988), Sanmiguel Diest se presenta como un productor metódico y prolífico que idea de modo ininterrumpido sistemas, reglas y protocolos, que aplica en la construcción de sus piezas. Su obra ingente, principalmente dibujos y pinturas, conforma un catálogo singular en el que se confunden los límites entre imagen y texto, como en un palimpsesto que desvela y oculta al mismo tiempo una sucesión de relatos que interpelan al espectador.

En distintas ocasiones, Sanmiguel Diest se ha referido a su práctica como el «oficio de esquivar», una premisa que se materializa en su forma de situarse en la periferia, no solo geográfica, sino también discursiva

y material. Este rehuir o alejarse de las narrativas y los debates más extendidos ha funcionado como táctica y método, generando un pensamiento y un corpus de trabajo que cuestiona y desafía los modos de producción contemporáneos y su organización del tiempo.

Alejado de cualquier convención, en su trabajo son frecuentes las referencias a los ámbitos de la historia del arte, la literatura y la música, pero también a lo más cotidiano y ordinario, al incorporar en sus piezas documentos, facturas, fragmentos de textos, notas o páginas de prensa. Se trata de una invitación a pasear por una selva de símbolos, un lugar plagado de silencios expresivos, en una negociación constante con aquello que se agolpa en los márgenes y que, con frecuencia, pasa desapercibido. Una producción que no participa de una interpretación literal del mundo, y que se asienta en una simultaneidad de apropiaciones y citas, como un mecanismo potencialmente infinito y circular que asombra por su densidad.

*La peripecia del autómatas* se inicia con pinturas de gran formato realizadas a finales de los años ochenta, momento en el que el artista mantiene una doble ocupación, en su taller y empleado como patronista en una factoría textil, un lugar que no abandona plenamente hasta el año 2000. Del ejercicio de esta profesión derivan la aplicación de una lógica meticulosa y precisa en sus procesos de trabajo y los guiños y referencias persistentes al espacio de la fábrica y a una iconografía militante —que no documental—, que interpela desde el humor a esa doble ocupación. Del mismo modo que en la industria, Sanmiguel Diest traslada la jornada laboral, de (al menos) ocho horas al día, a la ejecución de una producción sistematizada en su estudio. Una cadena de montaje

transferida al taller del artista en la que es habitual el empleo de troqueles, patrones y matrices en el interior de sus piezas a modo de *collages*, mediante el *frottage* y la copia.

Al igual que si se tratase de un diario extendido en el tiempo, en sus páginas encontramos protagonistas recurrentes como las denominadas «formas madre» —figuras que crecen y decrecen del mismo modo que sucede en la fabricación de un tallaje—, pero también engranajes, mecanismos y plantillas, que conviven con emblemas, acrónimos y textos —manuscritos o impresos—, una forma de proceder que se pone de manifiesto de manera más directa en series de obras que abarcan varios años de ejecución, como son *Las emociones barrocas* (1997-2005) y *Libro para Manuel (El segundo nombre de las cosas)* (2009-2010). Desvelar las estrategias constructivas del artista requiere siempre el ejercicio de una atención extraordinaria. Decodificar la suma de referentes que se sedimentan en las superficies de sus lienzos exige un tiempo y una curiosidad proporcional a los invertidos en la construcción de este catálogo de formas que aparece con asiduidad en sus piezas.

Como ya lo hicieron otros, Sanmiguel Diest opera como un ladrón de citas que reproduce mecánicamente lo que está escrito y lo opone a la disciplina de la historia. Se revela como ese «buscador de perlas» que da título a uno de sus trabajos, y que es una apropiación errónea del nombre «el pescador de perlas» que Hannah Arendt otorga a otro coleccionista apasionado del siglo pasado, Walter Benjamin. Consciente de la máxima de que al separar cualquier objeto de su contexto este se preserva y se destruye en un solo movimiento, Sanmiguel Diest también se sumerge en las profundidades del pasado para recuperar —siguiendo a Arendt— esos «fragmentos de pensamiento» cristalizados.

Evocadas, fraccionadas o replicadas con exactitud, entre las fuentes señaladas por el artista se incluyen los nombres de Joan Miró, Francis Picabia, Ellsworth Kelly, Rosemarie Trockel, Jackson Pollock, Tim Rollins & K.O.S. (Kids of Survival), Bridget Riley, junto a los de Joy Division, Sonic Youth, Nurse with Wound e Isidore Ducasse, William Burroughs, Virginia Woolf, André Malraux, Ursula K. Le Guin, o Julio Cortázar, de quien llega a transcribir libros enteros en sus lienzos (*Rayuela* y *Libro para Manuel*). Tan solo la punta de un iceberg bajo la que se oculta una producción basada en la negociación constante entre esas voces autorizadas y aquellas que, en apariencia, nos remiten a lo anecdótico y ordinario.

Un sistema de trabajo que funciona por acumulación, y que se extiende más allá de los límites de la obra en forma de juegos de palabras y cadenas de aforismos que dan títulos a las obras. Escritos que construyen relatos paralelos y continúan los textos contenidos en los lienzos: *El poder del mago comunista* (1988); *Sol del mediodía. La revolución* (1988); *Las olas* (1991); *Una buena máquina para la guerra de guerrillas* (1993); *Nuestra madriguera secreta* (1993); *La máquina soltera* (1996); *Ningún sitio invulnerable* (1997); *20.01.97* (1997); *En un bosque cercano a Ekaterinburgo* (1999); *El Gobierno retira su proyecto* (1999); *Historias secretas* (1999); *Triángulo de amor bizarro* (1999); *El descenso del buscador de perlas* (1999); *El suicidio de Lucrecia* (2000); *El canal del molino* (2003); *La calle del desconcierto* (2003); *Jardín Barroco* (2004); *Las ciudades secretas. Reconocimiento del discurso* (2005); *Belleville y el melodrama del hallazgo y las verduras* (2007); *Franz en América o el desaparecido* (2008); *Rayuela* (2008); *Paisaje con tres túneles* (2011-2012); *Las bodas químicas* (2014); *Dada en Marte* (2015); *El diario de Edith* (2017); *Aviuela se preparó para volar* (2019).

**Did the mechanical concept of the world project an automatic image or figuration of itself onto the human conscience?**

**Does the universe, wonderfully mechanized by the thought of man, turn its automatic testimony against itself? Is man imprisoned inside that prodigious machine which verifies him mechanically by absorbing him completely?**

José Bergamín, *El pensamiento perdido* (The Lost Thought), 1976.

This exhibition dedicated to the work of Néstor Sanmiguel Diest (Zaragoza, 1949) covers his production from the late 1980s to the present day. Far from being organized along the lines of an ordinary retrospective, it shows series of works executed at different moments of his career, forming an itinerary that draws us into the practice of this self-described “studio artist”.

From the first years of his activity in connection with the foundation of artistic collectives like A Ua Crag (1985-1996) and Segundo Partido de la Montaña (1987- 1988), Sanmiguel Diest has proved a methodical and prolific artist who uninterruptedly devises systems, rules, and protocols that he applies to the construction of his pieces. His enormous oeuvre, made up mainly of drawings and paintings, forms a singular catalogue that blurs the limits between image and text, like a palimpsest which simultaneously conceals and reveals a succession of narratives that engage with the viewer.

On various occasions, Sanmiguel Diest has referred to his practice as the “craft of dodging”, a premise that materializes in his way of situating himself on the geographical, discursive, and material periphery. This flight or retreat from the most widespread narratives and debates has functioned as a

tactic and a method, generating a thought and a corpus of work that question and defy contemporary modes of production and their organization of time.

Remote from any convention, his work falls into a field that includes frequent references to the history of art, literature, and music, as well as the ordinary and the everyday, through the incorporation in his pieces of documents, invoices, fragments of texts, notes, or pages from newspapers. It is an invitation to stroll through a jungle of symbols, a place riddled with expressive silences, in a constant negotiation with what builds up on the margins and often goes unnoticed. Evading a literal interpretation of the world, this production rests on a simultaneity of appropriations and citations like a potentially infinite and circular mechanism of surprising density.

*La peripecia del autómatas* begins with large-format paintings dating from the late 1980s, when the artist was doubly employed in his studio and as a pattern designer at a textile factory, a job he did not give up entirely until the year 2000. From that profession, he derived the application of a precise and meticulous logic in his working processes, persistent references to the factory environment, and a militant but not documentary iconography that uses humor to evoke his dual occupation. Sanmiguel Diest transfers his industrial working day – at least eight hours – to the execution of a systematized production in his studio. In this assembly line setup in the artist’s workshop, dies, patterns, and matrices are habitually used in his pieces, forming collages by means of *frottage* or copying.

Rather like a diary kept over time, his pages contain recurrent figures like the so-called “mother forms”, which grow larger or smaller in a manner resembling the manufacture of goods in different sizes, together with cogs,

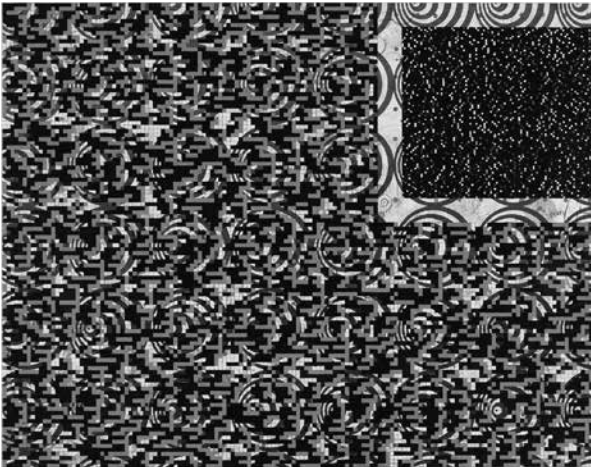
mechanisms, and stencils alongside emblems, acronyms, and manuscript or printed texts. This procedure is manifested most clearly in series of works executed over the course of several years, such as *Las emociones barrocas* (The Baroque Emotions, 1997-2005) and *Libro para Manuel (El segundo nombre de las cosas)* (Book for Manuel [The Second Name of Things], 2009-2010). Unveiling the artist's constructive strategies always requires extraordinarily close attention. Decoding the sum of referents deposited on the surfaces of his canvases demands a time and curiosity proportional to those invested in the construction of this catalogue of forms appearing so assiduously in his works.

As others had done before him, Sanmiguel Diest operates like a robber of quotations who mechanically reproduces what is written and opposes it to the discipline of history. He reveals himself as the "pearl hunter" who gives one of his works its title, and is an erroneous appropriation of the name of "pearl fisherman" bestowed by Hannah Arendt on another impassioned collector of the last century, Walter Benjamin. Aware of the maxim that any object separated from its context is thereby preserved and destroyed in a single movement, Sanmiguel Diest also plunges into the depths of the past to retrieve (following Arendt) those crystallized "fragments of thought". Evoked, divided or replicated with precision, the sources pointed to by the artist include the names of Joan Miró, Francis Picabia, Ellsworth Kelly, Rosemarie Trockel, Jackson Pollock, Tim Rollins & K.O.S. (Kids of Survival), Bridget Riley, together with those of Joy Division, Sonic Youth, Nurse with Wound, and Isidore Ducasse, William Burroughs, Virginia Woolf, André Malraux, Ursula K. Le Guin, and Julio Cortázar, some of whose books are transcribed in their entirety on his canvases (*Rayuela* [Hopscotch] or *Libro para Manuel* [Book for Manuel]). This is merely the tip of an iceberg

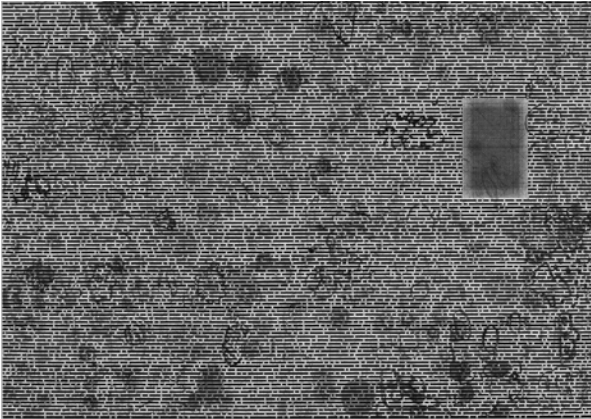
with a production hidden beneath it that is based on constant negotiation between these authorized voices and those which apparently refer us to the ordinary and anecdotal.

Such a working method functions by accumulation and extends beyond the limits of the work in the form of word games and chains of aphorisms that give the pieces their titles. These writings construct parallel narratives and continue the texts contained in the canvases: *El poder del mago comunista* (The Power of the Communist Magician, 1988); *Sol del mediodía. La revolución* (Midday Sun. The Revolution, 1988); *Las olas* (The Waves, 1991); *Una buena máquina para la guerra de guerrillas* (A Good Machine for Guerrilla Warfare, 1993); *Nuestra madriguera secreta* (Our Secret Lair, 1993); *La máquina soltera* (The Spinster Machine, 1996); *Ningún sitio invulnerable* (No Invulnerable Place, 1997); 20.01.97 (1997); *En un bosque cercano a Ekaterinburgo* (In a Forest near Ekaterinburg, 1999); *El Gobierno retira su proyecto* (The Government Withdraws its Project, 1999); *Historias secretas* (Secret Histories, 1999); *Triángulo de amor bizarro* (Bizarre Love Triangle, 1999); *El descenso del buscador de perlas* (The Descent of the Pearl Hunter, 1999); *El suicidio de Lucrecia* (The Suicide of Lucrece, 2000); *El canal del molino* (The Millstream, 2003); *La calle del desconcierto* (The Street of Bewilderment, 2003); *Jardín Barroco* (Baroque Garden, 2004); *Las ciudades secretas. Reconocimiento del discurso* (The Secret Cities. Recognition of Discourse, 2005); *Belleville y el melodrama del hallazgo y las verduras* (Belleville and the Melodrama of the Discovery and the Vegetables, 2007); *Franz en América o el desaparecido* (Franz in America or the Missing Person, 2008); *Rayuela* (Hopscotch, 2008); *Paisaje con tres túneles* (Landscape with Three Tunnels, 2011-2012); *Las bodas químicas* (The Chemical Weddings, 2014); *Dada en Marte* (Dada on Mars, 2015); *El diario de Edith* (Edith's Diary, 2017); *Aviuela se preparó para volar* (Aviuela Made Ready to Fly, 2019).

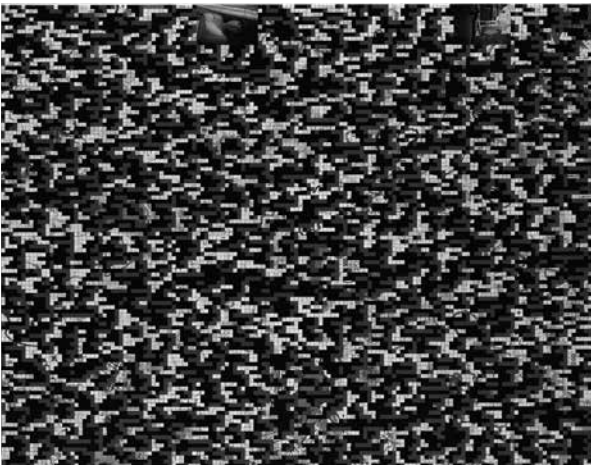




*El arte de esquivar, 2004*



*Los sentimientos no expresados del  
lehendakari, 2004*



*La hija del capitán, 2004*

Vitoria-Gasteizen, 2022ko ekainaren 24tik azaroaren 1era Artium Museoa, Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoa, ikusgai egon zen *La peripecia del autómatas* erakusketaren harira egin da argitalpen hau.

Esta publicación se realiza con motivo de la exposición *La peripecia del autómatas* producida en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco, Artium Museoa, que tuvo lugar en Vitoria-Gasteiz del 24 de junio al 1 de noviembre de 2022.

This edition has been published to mark the exhibition *La peripecia del autómatas* produced by Artium Museoa, Museum of Contemporary Art of the Basque Country, which was held in Vitoria-Gasteiz from 24 June 2022 to 1 November 2022.

## ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN / EXHIBITION

KOMISARIOA / COMISARIADO / CURATOR

Beatriz Herráez

ERAKUSKETAREN KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN DE LA EXPOSICIÓN / EXHIBITION COORDINATION

Yolanda de Egoscozabal

KOORDINAZIO-LAGUNTZAILEAK / ASISTENCIA A COORDINACIÓN / COORDINATION ASSISTANCE

SCANBIT

DISEINUA / DISEÑO / DESIGN

Gorka Eizagirre

MUNTAKETA / MONTAJE / INSTALLATION

Arteka

ASEGURUA / SEGUROS / INSURANCE

Zihurko

GARAIOA / TRANSPORTE / TRANSPORT

Inteart

TESTUEN EDIZIOA / EDICIÓN DE TEXTOS / COPYEDITING

M<sup>a</sup> Jose Kerejeta (ES)

ITZULPENA / TRADUCCIÓN / TRANSLATION

M<sup>a</sup> Jose Kerejeta (ES>EU)

Philip Sutton (ES>EN)

INPRIMATEGIA / IMPRENTA / PRINTING

Arabako Foru Aldundia / Diputación Foral de Alava

ISBN: 978-84-125057-6-4

LEGE GORDAILUA / DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT:

LG G 00191-2022

ALE KOPURUA / NÚMERO DE EJEMPLARES / NUMBER OF COPIES

1.000



# HITZAK #9



**ARTIUM  
MUSEOA**

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