

Amor y distančia

Tomo I/II:

Amor y distancia técnica.

Sobre una práctica propia [2005-2015]

Maitasuna eta distantzia teknikoa.

Praktika propio bati buruz [2005-2015]

Lorea Alfaro García

Directores/Zuzendariak: Adolfo Ramírez-Escudero Prado, Iñaki Imaz Urrutikoetxea

Maitasuna eta distantzia teknikoa.



A, por, para Jon Otamendi.

Honako tesia, 2008 eta 2011 urteetan zehar izandako Euskara eta Eleaniztasuneko Errektoreordetzako *Euskarazko tesia egiteko Ikertzaileen prestakuntzarako laguntzarekin* egin da.

Mari Carmen García, Antonio Alfaro eta Ainara Alfarori eskeinia.

Amor y distancia técnica.

Sobre una práctica propia [2005-2015]

Lorea Alfaro García

Directores: Adolfo Ramírez-Escudero Prado, Iñaki Imaz Urrutikoetxea.

Programa de doctorado: 1810 Investigación en arte contemporáneo.

Presentado en Dpto. de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU

Año 2020

INTRODUCCIÓN	4
PRIMERA PARTE: EL PUEBLO NO EXISTE	14
La práctica	19
Ampliación del campo sensible.....	36
El arte como modo de ser.....	46
El campo	52
SEGUNDA PARTE: BLOQUES + JUNTA	62
BLOQUE I.....	63
<i>I love you baby.....</i>	<i>63</i>
<i>Txosnak.....</i>	<i>70</i>
<i>Hauek.....</i>	<i>78</i>
<i>Pegada.....</i>	<i>89</i>
<i>Sudar.....</i>	<i>95</i>
<i>Garaje.....</i>	<i>107</i>
BLOQUE II	131
<i>Plegu</i>	<i>131</i>
<i>Origin.....</i>	<i>133</i>
<i>Rosa-azul I.....</i>	<i>136</i>
<i>Rosa-azul II</i>	<i>137</i>
<i>Rojo catedral</i>	<i>139</i>
<i>Absence</i>	<i>139</i>
<i>Amarillo sol</i>	<i>145</i>
<i>Verde esmeralda.....</i>	<i>146</i>
<i>Dura rosa de madera</i>	<i>146</i>
<i>Azul azulona.....</i>	<i>147</i>
<i>Volunteer.....</i>	<i>149</i>
<i>Green.....</i>	<i>150</i>
<i>Yellow.....</i>	<i>150</i>
<i>Red.....</i>	<i>151</i>
<i>Jelly fish.....</i>	<i>151</i>
<i>Toda la cerámica.....</i>	<i>152</i>
<i>Edonor edo ni</i>	<i>152</i>
<i>Navarra mediterránea</i>	<i>159</i>
BLOQUE III.....	162
<i>Es importante la memoria XX.....</i>	<i>162</i>

<i>Emi</i>	175
<i>All went to town</i>	178
<i>Diamante, Emilio, Remedios</i>	202
<i>Never mind no mind</i>	202
<i>Sinopsis en imágenes XX</i>	208
BLOQUE IV	220
<i>Honi buruz</i>	220
<i>Pajaritos y pajarracos</i>	234
<i>Dos imágenes brutales</i>	253
<i>Nuestro amor nació en la Edad Media</i>	254
BLOQUE V	260
<i>Chute</i>	260
<i>nike</i>	263
<i>Deux Negresses</i>	267
<i>Ele</i>	276
<i>OP - Eileen</i>	282
<i>Telón Thuglife</i>	285
<i>Paretara</i>	294
<i>Paretara bi</i>	303
TERCERA PARTE: LA PALABRA AMOR EXISTE	310
SOBRE LA DISTANCIA	310
<i>Desnudez</i>	310
<i>Lo amoroso de esa desnudez</i>	312
<i>El directo</i>	315
<i>La técnica de distanciamiento</i>	319
<i>Un amor sin dirección</i>	325
SOBRE EL OBJETO	333
<i>Proceso</i>	333
<i>Materiales</i>	336
<i>Historia material</i>	337
<i>Cuerpo</i>	338
<i>Distintos cuerpos en el tiempo</i>	340
UNA IDEA DE PROYECTO	341
BIBLIOGRAFÍA	343

Las apariencias engañan
Y mi apariencia me engaña.¹

INTRODUCCIÓN

*Este texto no tiene ninguna lectura teórica. Hablaré de mi trabajo.*²

Tomo estas palabras prestadas del poeta Vladimir Maiakovski³. Las escribió en 1926 en *Cómo hacer versos*⁴, libro que, a pesar de su título, puede considerarse un anti manual de poesía. Maiakovski lo repite categóricamente: “No conozco regla alguna capaz de convertir a un hombre en un poeta ni tampoco de llevarlo a escribir versos. Esas reglas no existen. El poeta es justamente el hombre que crea las reglas poéticas.”⁵

Mi tesis es mi trabajo⁶. Este texto no es mi tesis. Este texto son palabras que añado a mi tesis. El trabajo está hecho. Lo que hago aquí es un informe de ese trabajo. Lo que hago es repensarme. Hablo de mi trabajo, de trabajos concretos, y al hablar de ellos, los revivo. Revivo mi trabajo.

Es lo que me interesa de Maiakovski, que habla en concreto. Por eso me sirve, no por darme claves en el hacer, sino por ayudarme a situarme, por entenderme. Interrumpe su

¹ Lispector, C. *La explicación que no explica*. Recuperado (26-04-2020) de:

http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/claricerazones.htm

² Texto modificado a partir de palabras de Vladimir Maiakovski en Maiakovski, V. *Cómo hacer versos* (2009) Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. p. 26: “Voy, entonces, a hablar de mi oficio, pero no como maestro, sino como profesional del verso. Este artículo no tiene ninguna lectura teórica. Hablaré de mi trabajo, que en el fondo, según mis observaciones y mi propia convicción, se distingue muy poco del trabajo de otros poetas profesionales.”

³ Cuando esta apropiación modificada tenga lugar en esta introducción, usaré las cursivas.

⁴ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma.

⁵ Ibid, p. 26. “Una observación preliminar: la creación de reglas no es una finalidad poética en sí misma; si así fuera, el poeta terminaría derivando en la escolástica, ejercitándose en la composición de reglas para situaciones inútiles e inexistentes, como inventar reglas para contar las estrellas andando en bicicleta a toda velocidad.” pp. 29-30.

⁶ Trabajo es la palabra que he elegido para referirme a lo que hacemos/producimos los artistas.

decir para meter su hecho y de ahí, a partir del hecho, seguir diciendo. Este texto ha cogido forma así: a partir del hecho⁷.

Lo que defiendo como resultado de mi investigación en este campo son los objetos artísticos (trabajos) a los que he llegado en el periodo al que se refiere esta tesis. Este texto no pretende ser un texto teórico, sino que busca, con la palabra como material, representar la posición respecto del arte y respecto del mundo desde la que se ha llegado a esos objetos.

De la misma manera, este texto *no pretende dar ejemplos ni soluciones, sino que realiza un esfuerzo para divulgar un proceso de producción artística y contribuir a situar el arte donde considero que debe estar, entre las labores más complejas*. Sigue Maiakovski: “un poeta es una persona consciente de que la poesía es uno de los desafíos más difíciles que existen, y a pesar de ello quiere conocer y transmitir a otros esos procedimientos que muchas veces transcurren por caminos misteriosos”⁸. Ese transmitir se da en el mismo movimiento que el querer conocer.

El resultado de este texto no puede ser considerado más allá de un modesto esfuerzo personal, aunque para ello haya tenido en cuenta trabajos teóricos de distintos artistas, campos o autores. En cuanto a la elección de estos autores, me identifico con lo que Michelangelo Antonioni respondió al ser preguntado por lo variado de sus referencias:

No se sorprenda si cito casualmente nombres tan dispersos. Mis lecturas son igualmente desordenadas. Por lo demás, creo que no hay una jerarquía absoluta

⁷ Lo que se ha hecho. La manera de entrar en el hecho, será “desde dentro: desde el mismo acto”:

“Entendemos el acto pictórico, a diferencia del hecho pictórico, como la actuación del pintor en la concepción y realización de la obra. Sin rehusar la noción de “hecho pictórico”, que sería el estudio desde el exterior, objetivo, analítico propio del enfoque de las ciencias positivas, a nosotros nos interesa sobre todo el tratamiento del acto práctico, próximo del pintar.

Aportar algo desde el punto de vista del que pinta, del que lo practica, es decir, desde dentro: desde el mismo acto. Para ello recomendamos adoptar un método descriptivo de tipo fenomenológico con rigor sostenido previo a los enfoques estrictamente clasificatorios, cuantitativos y objetivantes. Este método reconocería en el acto pictórico todos los factores materiales, formales, subjetivantes, estructurales, sociales, que concurren en dicho acto.” Casado, J.L. *El acto pictórico; experiencia y experimentación*. En: VV.AA. *Práctica y teoría de la pintura* (2007) Leioa: Departamento de Pintura. UPV-EHU. p. 25.

⁸ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. p. 91.

en literatura. Intento remediar, leyendo o viendo películas o cuadros o edificios, aquellos vacíos con los que creo que todos nos encontramos de vez en cuando ante nosotros como abismos. Y ahí lo que cuenta no es la elección, ni la calidad: se necesita material. Es como llenar fosos que interrumpen nuestro camino: echamos dentro tierra buena pero también otras cosas, lo que encontramos, incluso inmundicias. Lo importante es llenar el foso.⁹

Como llenar fosos. No necesariamente de una manera ordenada, no necesariamente de una manera estructurada. Incluso, a veces, nos marcan trabajos de los que desconocemos gran parte. No es desde la comprensión o desde contenidos específicos, concretos, útiles, desde donde nos marcan. Eve Kosofsky Sedgwick los llama libros de fantasía:

A veces creo que los libros que más nos afectan son libros de fantasía. No me refiero a libros de género fantástico ni tan siquiera a esos que fantaseamos con escribir y no escribimos. Estoy pensando en esos libros que conocemos –por sus títulos, por haber leído reseñas sobre ellos, o haber escuchado hablar de ellos- pero que, en realidad, nunca hemos llegado a leer. Libros que han llegado a tener mayor o menor presencia, o a ejercer mayor o menor presión en nuestras vidas y en nuestro pensamiento, independientemente de su contenido.

Tampoco estoy pensando en los libros que, con razón o sin ella, minimizamos y cuya lectura descartamos, bien sea por ansiedad competitiva o por aburrimiento anticipatorio. No, a lo que me refiero es a que, al menos en mi caso –y puedo asegurar que a lo largo de los años he desarrollado una considerable y variada práctica espiritual de dejar de leer libros- existen unos cuantos títulos que se han distinguido por su persistencia como objetos de especulación o de ensoñación acumulada. Lejos de minimizarse parecería que, con el paso del tiempo, fueran adquiriendo cada vez más importancia y más valor en mi vida, y tanto mi cambiante relación conmigo misma como la evolución de mi trabajo intelectual están imbuidas en ellos. El único problema es que, en realidad, no es de “los libros” de los que realmente están imbuidas, sino solo de sus títulos o de los

⁹ Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Ed. Paidós, p. 273.

nombres de sus autores como objetos fantásticos y valiosos interiorizados por mí.¹⁰

¿Qué función cumplen en una la existencia de esos títulos y esos autores? ¿Qué señalan? ¿Hacia dónde me dirigen? Y me refiero a esta cuestión, por un lado, como ejemplo extremo de no estar pretendiendo dominar una materia, o recoger un contenido anterior, sino de ir hacia algún sitio y, por otro, simplemente porque recuerdo que cuando leí esta cita supe que no era sólo cosa mía, que esos libros, trabajos, autores sobre los que me proyecto es algo que sucede desde un deseo de algo que no sólo es mío. Que es un espacio donde poder inventarse recursos propios. Que son balizas de una extensión propia. Que, como dice Maiakovski, *los medios técnicos en el trabajo artístico son infinitos. La base del trabajo artístico consiste justamente en la invención de esos procedimientos, que son precisamente los que hacen de una persona, un artista*. Puede que la importancia de estos referentes de fantasía esté justo ahí, en que estos referentes huecos permiten mucho espacio para desarrollar un procedimiento propio. El desarrollo de una técnica personal con la que intentar llegar a lo que se desea.

No podemos considerar el proceso de producción de un poema, lo que se llama el trabajo técnico, como un valor en sí mismo. Sin embargo es este trabajo el que hace el poema conveniente para su uso. La diferencia entre las maneras de trabajar un poema es la que diferencia un poeta de otro poeta. Sólo el conocimiento, el perfeccionamiento, la acumulación y la diversidad en los procedimientos poéticos convierten a alguien en un escritor profesional.¹¹

Decía antes que este texto nace a partir del hecho. Es el intento de reconocer estos y otros procesos personales que se han ido dando sin estar previstos. Este texto está más cerca de un análisis *poiético* del trabajo, queriendo entender el valor de las decisiones y en qué momento se toman, concentrado en el cómo se realiza el trabajo al nivel de objeto estructural, por corresponder, tal y como el pintor René Passeron dice, a un momento

¹⁰ Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. Publicado en: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*. Fanzine editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC. p. 41.

¹¹ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. p. 95.

anterior a la estética¹². Se trata, como dice Valéry¹³, de intentar acercarse a la obra mientras se hace. Ortega y Gasset llama a esto reviviscencia:

Cada pigmento es testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra. Esa resolución es el verdadero significado del pigmento y, por lo tanto, lo que necesitamos aprender a percibir. [...] Porque una resolución no es una “cosa”, sino un acto y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad. Hay, pues, que disponerse a ver el acto de resolverse a dar una pincelada como tal acto, esto es, “actuando”, en ejercicio, no en su resultado –el pigmento elegido-, que es ya materia inerte. Dicho en otra forma: de ver la pintura tenemos que retroceder a “ver” el pintor pintando y, en la huella, resucitar el paso. [...] Tras de la mancha que yace inerte en el lienzo, entregada a su quietud y estupidez de mineral, se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renunciaciones, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y de dudas –todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada. Esos dedos de pintor –dice Bellini, escritor italiano de aquel siglo- son *dita pensosa*, dedos meditabundos, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de una existencia, como en la borna de la dínamo cuando el chispazo va a fulgurar. Y eso, todo eso, es lo que necesitamos resucitar, verlo de nuevo funcionando, operante, aconteciendo para poder presumir de que hemos visto, en verdad, la pincelada.¹⁴

¹² “Las investigaciones de poiética positiva se dirigen a los artistas. [...] Pero el objeto específico de la poiética no es el artista –genio, inspirado-, sino la relación dinámica que lo une a su obra mientras riñe con ella. [...] Al fin, en un tercer nivel, hay que integrar este conocimiento de los hechos en una reflexión normativa. [...] de la misma manera que la lógica, [...] la poiética, apoyada sobre hechos precisos, nos parece poder ser una reflexión normativa sobre la actividad instauradora en general, y más particularmente sobre la actividad instauradora en el dominio del arte. Proponemos por tanto definir la poiética como la ciencia normativa de operaciones instauradoras, o, mejor, como la ciencia normativa de criterios de la obra y de las operaciones que instauran.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 16, 21. Traducción propia.

¹³ “En breve, el objeto de estudio de Valéry, no es el conjunto de efectos de una obra percibida, tampoco lo es la obra hecha, ni la obra a hacerse (como proyecto), es la obra mientras se hace.” Ibid, p. 14. Cap. *La Poiétique*. Traducción propia.

¹⁴ Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 493, 504.

El artista Jon Mikel Euba se pregunta a sí mismo “¿Cuál es mi manera de contar?”, a lo que responde: “No es sólo una cuestión de maneras, sino del lugar desde donde se habla”¹⁵.

¿Cuál es mi manera de contar? Inevitablemente hablo de recuerdos. Y en primera persona, singular. “Recuerdo que... cuando...”. Podría eliminar los “recuerdo que... cuando...” y simplemente afirmar. Este texto no es un diario. Tiene mucho de autobiográfico, pero no es un diario. La memoria es plástica. Quiero situarme ahí.

¿Desde dónde hablo aquí? Creo que hablar desde el recuerdo o la memoria es hablar de lo necesario para dar lugar a lo que se ha hecho. Es hablar desde la experiencia, propia. Quiero situarme ahí precisamente para entender el lugar desde el que hablo, el lugar desde el que hago. Y, si digo situarme, digo yo.

¿Quién? Yo. Pero es una respuesta insuficiente. Tú. Él. Ella. Nosotros. Nosotras. Vosotros. Vosotras. Ellos. Ellas. No es suficiente. La experiencia en arte surge de la necesidad de lenguaje más que de un lenguaje ya formado para expresar algo¹⁶. Desde ahí.

Desde ahí, he dividido esta tesis en tres partes.

El orden en el que ha sucedido esto ha sido a lo largo de los años. He necesitado tiempo. Vivir¹⁷. Hacer. Leer. Ver. Tener demasiado. Ponerme a escribir sobre lo que sé, que es (qué es) lo que he hecho. De ahí, ver qué se iba repitiendo. Actitudes, sentimientos, anhelos que reaparecen en el tiempo. Darles palabra después con lo que otras personas han escrito, dicho y hecho en torno a ello.

Ahora, antes de empezar, pretendo adelantar cómo funciona esta tesis, qué es cada parte, de manera que permita que sean abiertas. Por ahí, me gusta que los títulos aislados sean ya una proposición [Amor y distancia técnica. Sobre una práctica propia (2005-2015): El

¹⁵ Euba, JM. *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Publicado parcialmente en: VV.AA. (2013) *18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina. Donostia: Ed. If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution.

¹⁶ Euba, JM. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

¹⁷ Ayer hice la víspera. Esto, no es sólo una licencia, son los acontecimientos necesarios para mantener el sentido, frágil, de lo que manejamos.

pueblo no existe, Bloques + Junta, La palabra amor existe]. Tres partes diferenciadas y, en cierta medida, autónomas. Que puedan funcionar o servir independientemente.

La primera parte [El pueblo no existe] es decir desde dónde se ha hecho, planteado, la tesis. Una especie de posicionamiento. La necesidad de este posicionamiento fue consecuencia del proceso de escritura de la segunda parte y viene a legitimarla, a sostener, con el apoyo de distintos autores y autoras, la posibilidad de una voz singular.

De estas referencias ha quedado lo que he hecho mío¹⁸. No lo que entiendo, ni todo lo que ha pasado por mis manos, ojos, sino lo que ha quedado en mi cuerpo. Como decía, lo que de alguna manera he hecho mío. Cuando lo que leo, veo, siento, no deja de emocionarme con el paso del tiempo, entiendo que me sirve para hablar desde mí. Ha quedado lo que no quiero que se me olvide, lo que quiero seguir entendiendo. Lo que me acompaña y me hace sitio.

La segunda parte [Bloques + Junta] está separada en cinco bloques más sus correspondientes imágenes. Se trata de una descripción y análisis de los procesos de distintos trabajos llevados a cabo en un periodo que abarca desde el año 2005 al 2015.

He empezado por el principio. Para intentar entender lo que hago, ir al origen. Dónde se origina mi práctica, dónde empezó lo que sigo haciendo. Cómo. Hasta llegar a una suerte de base, de fundamento, que se mantiene en trabajos más recientes y probablemente más complejos, que han quedado fuera de la tesis.

La cronología no es exacta, las agrupaciones han ido dándose en las relaciones que aparecían entre los trabajos de esa época, corresponden al trabajo, a sus procesos, más que a los años. El orden y la agrupación está hecho desde dentro (del propio proceso), desde lo que el entrar en cada trabajo ha ido solicitando. Es por esto que en ocasiones me refiero a trabajos fuera del periodo de tiempo de diez años en el que se basa el estudio. Porque los

¹⁸ “Para entonces se acercaba ya a los cuarenta; se encontraba en esa fase de la vida en la que uno abandona la espontaneidad de la juventud y, para seguir siendo sincero, ha de enfrentarse a sí mismo y juzgar desde otra posición.” Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. p. 61.

he visto necesarios para definir algo de lo que se estaba planteando. Los procesos se extienden en el tiempo, aparecen y desaparecen cuerpos que se refieren a la misma búsqueda que el bloque plantea. Por la misma razón, hablo de trabajos llevados a cabo, originados, dentro de esa cronología, pero expuestos, extendidos, fuera de ella. El límite lo he puesto en 2015. A partir de ese momento empecé con lo que llamé 3l3a. Es el momento en que definí una idea personal de proyecto, que viene a ser la expresión exterior de ese espacio propio al que me he referido varias veces. Una marca, L/\, que me sirve para sostener cosas que de otra manera no tenían lugar. Aunque no es el tema de este estudio, vuelvo sobre ello al final de la tercera parte.

Así, en el **Bloque I** han quedado agrupados los primeros trabajos, muy cerca del paisaje de mi pueblo (Estella) y dentro del marco cronológico 2005-2008. En el **Bloque II** describo el desarrollo de un mismo proceso (al que llamé *Plegu*), que se origina en torno al 2008 pero se extiende hasta el 2012 (Bilbao, Pekín, Bilbao). En el **Bloque III** han quedado reunidos trabajos cuyo motivo ha girado en torno a una misma figura (Amy Winehouse), con orígenes anteriores al 2010 y extendidos hasta 2015. En el **Bloque IV** persigo el proceso de búsqueda de una misma imagen (*Pro eto*), a la que me acerco directamente en torno al 2011 y que reaparece hasta el 2019. En el **Bloque V** han quedado agrupados trabajos que, como un andamio (apuntalado a través de una vida, 2010...), permiten la posibilidad de todo lo sucedido a partir del 2015 (L/\).

¿Desde dónde me acerco a los trabajos en esta segunda parte? En un principio, y luego entraré a esto un poco más, digamos que no pienso. Es volver a situarme en el momento de los hechos. Revivir el proceso de cada uno de ellos. Escribir sin querer escribir, para decir lo que pasa.

Si los describo (así), es que se pueden describir (así). Es decir, da cuenta de una manera de hacer. Esa manera intenta ser sencilla, y dentro de su sencillez, son muy importantes los matices, las cualidades que se ponen en valor. La descripción de cada trabajo se ha estructurado en la propia escritura, en el propio recordar: estructurar el recuerdo, a partir del hecho, que es variable y no permite una misma rejilla, una estructura previa. Lo que se mantiene es la persona, la que recuerda el cómo (aunque sea sin un por qué).

A lo largo del texto se repiten algunos términos. Lo que se presupone en una tesis es que si digo imagen, por ejemplo, voy a aclarar exactamente a qué me refiero con el término imagen, es decir, que voy a definir el concepto. Para definir a qué me refiero con el término imagen, tendría que recurrir a otros campos, la filosofía o la historia del arte, por ejemplo. Pero me saldría de mi interés aquí, que es hacer el camino de vuelta de lo que en su día hice. Que es recordar, sentir y pensar, a partir de lo que quedó. El intento específico de lo que propongo aquí por tesis, es que la conceptualización del término se dé a partir del conjunto de elementos que presento, por necesidad. Que no haya un desarrollo teórico, sino que se mantenga cerca del sentir que hace necesaria la palabra. Es decir, que se mantenga cerca, que sea consecuente con los resultados a los que llego (que enseñé en las imágenes) y que coja sentido dentro de los procesos para llegar a esos resultados. Para eso he hecho un gran esfuerzo por describirlos pormenorizadamente. Lo que he intentado es dejar que los términos aparezcan dentro de un proceso. Enfrentar la imposibilidad o dificultad, manteniéndose en la propia práctica, de definir el motivo que se está generando. Cómo definir imagen cuando se está generando imagen. Una imagen que genero porque necesito que exista para mí, porque aún no existe así para mí. Si la pudiera definir de antemano o desde fuera no habría motivo (de fondo).

Junta es una especie de guía, acompañante, de imágenes de los trabajos y procesos de los que se habla en los Bloques. Está separado para poder tenerlo abierto y consultarlo paralelamente al texto.

La tercera parte [La palabra amor existe] es lo último que se ha escrito. Como consecuencia del trabajo llevado a cabo en la segunda parte y después de haber necesitado posicionar esa segunda parte con la primera, esta tercera es la necesidad de recuperar lo que más me importa de lo que ha aparecido hasta ese momento. Está estructurada a partir de fragmentos, frases, principalmente de la segunda parte, para tratar de decir lo que aparecía ante mí al leer el texto. Es una posible recapitulación. Una, no en cuanto a que es esa y no otra. Sino una, entre otras. Posibles. Sigue siendo tratar de mantenerse en un espacio propio, no universalizar, sino aportar una mirada que participe de lo general a partir de lo concreto de unos procesos realizados. Teniendo presente que, precisamente por el funcionamiento discontinuo del arte, no tenemos un cuerpo de conocimiento ni una metodología establecida que haga que lo dicho en nuestro ámbito sea fácilmente

verificable, dar rigor a la primera persona. Desde lo comprometido de una práctica, no desde la teoría, incluso si esto va ligado a una frustración cognitiva¹⁹.

¹⁹ “Es probable que una de las razones por las que esta foto de Scott se haya convertido en catalizadora de este libro difícil de articular es que contiene una plenitud estética y afectiva que puede incluso estar ligada a la frustración cognitiva. A la hora de escribir este libro, me he sentido constantemente presionada por los límites de mi propia estupidez, incluso cuando me sentía muy cerca de la posibilidad de transmitir algo valioso.”
Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. Cap. *Judith Scott, artista textil*. p. 147.

PRIMERA PARTE: EL PUEBLO NO EXISTE²⁰

Entendimiento

Todas las visitas que tuve en la vida, llegaron, se sentaron y no dijeron nada.²¹

Trataré durante todo el texto de ir dando sentido a que aparezca ese yo, siendo consciente de que este es un texto en cuya forma puede ser raro que esto pase. Me referiré directamente a la cuestión, pero sobre todo espero que vaya cogiendo sentido a lo largo del texto, a través de lo que se va diciendo. Es una decisión, no fácil, que tiene todo que ver con cuando Paul Valéry señala la pertinencia de ese yo y esa memoria en la escritura:

Me disculpo por exponerme de esta manera ante ustedes; pero considero más útil contar lo que uno ha sentido que simular un conocimiento independiente de cualquier persona y una observación sin observador. En realidad, no existe teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía.²²

Y al hacerlo se refiere al sentido de una manera sencilla. Sentido es un término a menudo confuso en arte y que en adelante utilizaré de esta manera: sentido es lo que se ha sentido, “lo que uno ha sentido” sin “simular un conocimiento independiente de cualquier persona” o “una observación sin observador”. Lo biográfico está si lo que se hace tiene sentido. El trabajo no está diferenciado de la vida en ningún caso, pero especialmente, no está diferenciado de la vida en un trabajo artístico. Michelangelo Antonioni explica que su historia personal no se interrumpe durante el rodaje de una película, sino que, por el contrario, es cuando resulta más intensa.²³

²⁰ Esta frase se contextualizará tanto en la segunda como en la tercera parte de la tesis.

²¹ Lispector, C. *La explicación que no explica*. Recuperado (26-04-2020) de:

http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/clarificrazones.htm

²² Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. p. 78.

²³ “Hacer una película no es como escribir una novela. Flaubert decía que vivir no era su oficio: su oficio era escribir. Por el contrario, hacer una película es vivir, al menos para mí. (Este ilustre parangón sólo pretende dar valor al discurso, que quede claro.) Mi historia personal no se interrumpe durante el rodaje de una película, al contrario, es entonces cuando resulta más intensa. Esta sinceridad, este ser de un modo o de otro autobiográfico, este escanciar todo nuestro vino en las botas de la película, ¿no es acaso un modo de participar en la vida, de añadir algo bueno (en las intenciones, al menos) a nuestro patrimonio personal, cuya riqueza o

Existe sólo un modo de ser autobiográfico: serlo abiertamente, sin medias tintas. Es decir, no considerar lo que se escribe o se pone en una película como material privado. Hace falta cierta dosis de desfachatez para hacer eso, y yo no la tengo. Mi modo de ser autobiográfico es otra cosa y cambia según las personas que he visto, lo que he hecho, la luz que me ha acompañado desde mi casa o desde el hotel hasta el lugar de trabajo. Todo ello influye en mi modo de rodar, de resolver una secuencia. Que luego en algunos personajes se pueda encontrar algo de mí, es natural. Lo antinatural sería lo contrario.²⁴

La cuestión más importante para mí, y que trataré en la tercera parte de la tesis, es precisamente la diferencia entre ser abiertamente autobiográfico y ese otro modo de ser autobiográfico, más indeterminado, direccionado hacia el trabajo. Una manera de no negar la importancia de lo que le rodea a una, de ser permeable, de mantenerse abierta a lo que sucede.

Pero el momento decisivo es sobre todo aquel en que el director recoge de cuanto le rodea –personas y cosas- las sugerencias para que el trabajo resulte más improvisado, se convierta en más personal y también en más biográfico, en el sentido más amplio del término.²⁵

pobreza juzgarán los demás?” Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. p. 46.

²⁴ Ibid, p. 224.

²⁵ “¿Qué significa para usted la palabra ‘dirección’? Críticos autorizados han escrito ensayos y libros al respecto. Yo no soy un teórico del cine. Usted me pregunta qué es la dirección, y la primera respuesta que se me ocurre es que no lo sé. La segunda es que mis opiniones al respecto están contenidas en mis películas. Además estoy en contra de la distinción entre las diferentes fases de trabajo. Es una separación que tiene un valor exclusivamente práctico. Vale para todos los que participan en el rodaje, para todos salvo para el director cuando éste es también el autor del guión. Hablar de la dirección como de la simple fase de rodaje significa reducirla a una disquisición teórica que me parece que entra en contradicción con la idea de la unidad de la obra que todo artista busca en el propio trabajo. Hoy, el montaje de una película se piensa ya durante el rodaje y en aquella fase se pone todo automáticamente en discusión, desde el guión a los diálogos, que sólo revelan su verdadero valor mediante la interpretación de los actores.

Ciertamente, siempre hay un momento en el que se debe pasar de las ideas, de las imágenes, de la intuición, de un movimiento –sea físico o de naturaleza psicológica- a su realización concreta. En el cine, como en las demás formas de arte, es el momento más delicado, aquél en el que el poeta ensucia el papel, el pintor la tela, en el que el director dispone a los personajes en su ambiente, les hace hablar, moverse, establece en la

¿Cuál es el sentido más amplio de lo biográfico?²⁶ Es algo sobre (en) lo que he trabajado, pero no sabría responder esta pregunta. Intentaré en este texto, no pudiendo responderla, referirme al contorno del término, a su límite, donde se abre su significado a favor de algo que siento en relación directa con la experiencia que tengo del arte y que tiene que ver con el intento de fijar algo, de llegar a un objeto, partiendo de una misma. Con la definición e intensidad del verbo hincar cuando Jon Mikel Euba describe este deseo como “la capacidad para hincar un proceso de conocimiento basado en la experiencia”²⁷. Algo que han podido decir muchos artistas. Si cito a Jon Mikel Euba es porque es próximo, es además mi entorno. Referencias que no son tanto de autoridad, sino de amistad, como

composición de los encuadres una relación recíproca entre personas y cosas, entre el rimo del diálogo y el de toda la secuencia, el momento en el que adhiere el movimiento de la cámara a la situación psicológica, etc. Pero el momento decisivo es sobre todo aquel en que el director recoge de cuanto le rodea –personas y cosas– las sugerencias para que el trabajo resulte más improvisado, se convierta en más personal y también en más biográfico, en el sentido más amplio del término.” Ibid, pp. 182-183.

²⁶ “Hacer una película, para mí, es siempre un modo de vivir. Generalmente se suele pensar que para un cineasta hacer una película es un paréntesis en su vida a la espera de la próxima película y el próximo paréntesis. Pero las cosas no son así, al menos en mi caso: existe tan sólo un proceso de maduración continuo que incluye observaciones, experiencias, reflexiones, tanto ocasionales y sueltas como de carácter político o moral, que continúa durante las pausas y durante el propio rodaje. He dicho otras veces que la única forma de ser autobiográfico para mí no significa representar historias que me han sucedido, sino verter en la película mi estado de ánimo cotidiano. Así, por ejemplo, al ir por la mañana al puesto de trabajo, las personas que encuentro, los pensamientos que se me ocurren, la luz misma de la jornada, inciden dentro de mí y se reflejan en el modo de resolver, incluso técnicamente, cierta secuencia. Me parece que éste es también un modo de ser autobiográfico.” Ibid, p. 227.

²⁷ “Cualquier persona sabe más de Velázquez que yo, porque el conocimiento está ahí. Tú puedes leer y ver lo que te dice otra persona, puedes decidir si estás más de acuerdo con esta teoría o con otra. Lo interesante como artista es la capacidad para hincar un proceso de conocimiento basado en la experiencia. No soy un buen consumidor cultural, he necesitado pasar a la acción a partir de una experiencia. Supongo que ésta es la ideología del proyecto. Recuerdo una cita de Valcárcel Medina clarísima a este respecto: “He localizado un texto de Thoreau que me parece sublime sobre lo que podría ser una teoría del gusto o de la emoción: dice él que los libros que le resultan auténticamente buenos no puede seguir leyéndolos porque siente la imperiosa necesidad de poner en acción todo lo que en su interior se ha removido. Por el contrario, un libro anodino es capaz de leerse entero... De donde el arte es una puesta en acción preferible a la especulación cultural. Lo que realmente prefiero es ser un teórico de la práctica”. Euba, JM. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

dice Roland Barthes sobre las que él utiliza en *Fragmentos de un discurso amoroso*. En ellas “está, en fin, lo que surge de mi propia vida”²⁸:

No invoco garantías, evoco solamente, por una suerte de saludo dado al pasar, lo que seduce, lo que convence, lo que da por un instante el goce de comprender (¿de ser comprendido?). Se han dejado pues estos recuerdos de lectura, de escucha, en el estado generalmente incierto, inacabado, que conviene a un discurso cuya instancia no es otra que la memoria de los lugares (libros, encuentros) donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada. Puesto que si el autor presta aquí al sujeto amoroso su “cultura”, a cambio de ello el sujeto amoroso le trasmite la inocencia de su imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.²⁹

No sé si esto implica “malos” usos del saber, trataré de acercarme a esta cuestión dentro de nada con Donna Haraway o Eve Kosofsky Sedgwick, pero por el momento diré algo que me interesa y sirve de Barthes, especialmente del libro que acabo de mencionar y de *Roland Barthes por Roland Barthes*³⁰: su capacidad de estructurar a través de diversas personas, voces o imágenes. Es decir, que la primera persona del singular aparezca a través del resto de lo posible. No sabes quién habla: sabes que alguien habla.

Este texto pretende llegar a alguien y alguien también soy yo. Intentando, como Natalia Ginzburg, ver si las palabras *Tal Te amo Ternura Unión Verdad* “eran solo apreciadas por mi memoria e indestructibles solo para mí”³¹.

²⁸ Es cierto que mi manera de invocarlos es desde la “amistad” o lo vital, se podría decir, y no desde un deseo de rigor científico, pero aún y todo, son figuras de autoridad en sus campos. Lo diré más adelante: necesito servirme de sus aportaciones, no como conocedora de sus teorías, que a menudo quedan lejos de mi campo, sino por la cercanía que puedo sentir respecto del lugar que ellas me ofrecen.

²⁹ Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. p. 18.

³⁰ Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.

³¹ “Durante muchos años esperé que *Un matrimonio de provincias* fuera reeditado. Cuando hace unos días me pidieron que escribiera un prefacio para la reedición, pensé que para escribir un prefacio sobre él debería buscar y aclarar sus cualidades. Yo las ignoraba, como se ignoran las cualidades de los libros que nosotros mismos hemos escrito. Se encuentran, idolatrados y detestados, en los pliegues más profundos de nuestra existencia.

Cuando hace unos días me enteré de que *Un matrimonio* iba a ser reeditado, pensé que al verlo a la luz del día, comprado, leído y juzgado por otros, finalmente podría saber si las frases “El domingo iré a la catedral” y

Si he contado ahora unas impresiones tan remotas, es porque al hablar de esta novela me es imposible separarla de ellas. [...] Un libro así, rebuscado como una habitación, escrutado e interrogado como una cara en cada rasgo y arruga, nunca podremos juzgarlo como se juzga un libro, porque para nosotros ha abandonado la zona de los libros y ha pasado a vivir en la zona de la memoria y de los afectos.³²

Termino esta introducción a la primera parte de la tesis con Barthes, haciendo resonar lo que, al comienzo de esta, Clarice Lispector podría estar diciendo con su *Entendimiento*:

Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el yo, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.³³

“Se casa con la Bornai” eran solo apreciadas por mi memoria e indestructibles solo para mí.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. Cap. *Un matrimonio de provincias*. p. 253.

³² Loc. Cit.

³³ Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. p. 13.

La práctica

Si intento acercarme a ese “hincar un proceso de conocimiento basado en la experiencia”, me acerco a hacer propia una experiencia. También aquí, con este texto, lo estoy intentando. Para esto, me sirve de ayuda lo que el filósofo Tomás Pollán planteó en su conferencia *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*³⁴. Porque si este texto plantea una reflexión en torno a una práctica propia y, como he adelantado, no pretende ser un texto teórico, esta reflexión quiere a su vez ser práctica. Práctica precisamente en los términos en los que Pollán apunta.

Tomás Pollán habla de “dos tipos de flexiones, o de dobladuras hacia atrás, es decir, reflexiones, que las circunstancias aconsejan ejercer cuando surge algún problema en el curso de la vida”. Para empezar, me gusta pensar, con él, gracias a él, la reflexión como una dobladura o flexión hacia atrás (hacia una misma) que responde a un problema.

Para definir esto hay que diferenciar entre la reflexión cognitiva o teórica y la reflexión práctica.

Hay una flexión, la teórica o cognitiva, que es aquella en la que uno trata de conocerse a sí mismo, es decir, quiere uno conocer cuáles son sus creencias, sus deseos, sus emociones, sus sentimientos e incluso sus sensaciones, porque puede haber surgido alguna dificultad, porque uno lleva a cabo un comportamiento que no parece ajustarse a las creencias que creía tener. La reflexión siempre surge cuando hay alguna dificultad, o cuando alguien le solicita a otro que ratifique sus compromisos o que le diga lo que desea o piensa sobre un asunto u otro. Cuando no hay escuelas filosóficas o sectas de sabiduría que se dedican expresamente a ejercitarse en la reflexión, en la vida normal, al menos en la sociedad occidental, la

³⁴ Conferencia en el marco de la primera mesa de trabajo, *Dejarse hablar*, de *La gran conversación*, antesala del proyecto *Ariketak: la segunda respiración*, que se desarrolló en Tabakalera, Donostia, en el bienio 2018-2019.

reflexión no surge sino cuando hay algún problema. Normalmente uno se deja llevar por las circunstancias.³⁵

Explica que en la reflexión cognitiva uno tiene que dividirse en dos, al adoptar para pensarse la posición de otro (cualquiera) que mire de un modo imparcial, generalizado. De ahí, de ese pensarse como otro, deslocalizado, que Pollán diga que la reflexión teórica tiene que ver con un momento de inautenticidad.

En la reflexión práctica, donde “uno vuelve sobre sí mismo no para conocerse, sino para ratificar los propios compromisos (o si no los ratifica, para cambiar los propios compromisos)”, en cambio, la dualidad no tiene que ver con una posición imaginada, sino con una decisión real, con el momento en que uno cambia o ratifica los compromisos adquiridos, es decir, con el momento de comprometerse. Y comprometerse es siempre uno mismo, lo que implica para Pollán que sea “donde propiamente se constituye, al menos en la sociedad occidental, el individuo como tal”. Es una “dobladura hacia uno mismo, no hacia el mundo”, “donde se constituye el yo como sí mismo y no como otro”.

La intrínseca inestabilidad y soledad de este modo de reflexión genera una angustia que trata de aliviarse buscando seguridad en identidades fijas y determinadas propiedades que permitan prever el comportamiento.

Pero claro, esa identidad fija pertenece a lo que caracteriza al objeto del conocimiento, y no del compromiso. Yo conozco las propiedades de un objeto, yo me convierto en un objeto que tiene un determinado carácter, unos determinados roles, etc. y por ellos puedo prever el comportamiento. De algún modo me reduzco a cosa que se puede prever, y es por eso por lo que la reflexión práctica es muy inestable, porque uno tiene tendencia o, inmediatamente a saltar, o a entrometer dentro de las ruedas de la reflexión práctica, la reflexión teórica, o

³⁵ Pollán, T. (2018) De la conferencia *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*. Tabakalera, Donostia. En el marco de la primera mesa de trabajo, *Dejarse hablar*, de *La gran conversación*, antesala del proyecto *Ariketak: la segunda respiración*, que se desarrolló en Tabakalera en el bienio 2018-2019. Recuperado (20-04-2020) de: <https://vimeo.com/255891505>

trata de evitar esta soledad que en mi opinión es consustancial a la reflexión práctica.

Se idealiza o ideologiza. Como en el ejemplo de Pollán, cuando Madame Bovary establece una relación amorosa con Roberto y celebra no a Roberto, sino el hecho de tener un amante. Es decir, si en vez de tener la experiencia real, vital, inscribimos esta en un constructo (en este caso un relato amoroso) construido con anterioridad a nuestra experiencia. A esto Pollán lo llama “la corrupción de la reflexión práctica”. Cambiar un proceso reflexivo práctico a uno cognitivo sin apreciarlo.

Acercando esto a nuestro interés, la práctica artística, lo que define Pollán es la descripción del error por el que, según el historiador del arte Henri Focillon³⁶, se lleva a cabo una mala aproximación a un trabajo artístico. Si nos aproximamos a él desde una supuesta intelectualidad, a menudo sucede que equiparamos el proceso intelectual y su técnica al proceso artístico, reduciendo toda actividad a la inteligencia discursiva. Además de al intelectual, Focillon hace referencia a lo que llama el hombre ordinario³⁷. La persona no especializada, con escasa relación con el mundo del arte y que conserva por lo tanto una “especie de inocencia” (podría decirse también frescura) desde la que tener una relación más natural con el arte pero que fácilmente puede marchitarse por la asunción de un gusto aprendido y de época. Como vemos, dos ejemplos habituales de esa intervención de la reflexión cognitiva en la reflexión práctica.

En palabras de la escritora Clarice Lispector, en *El uso del intelecto*:

Tal vez ese haya sido mi mayor esfuerzo de vida: para comprender mi no-inteligencia, mi sentimiento, fui obligada a volverme inteligente. (Se usa la inteligencia para entender la no-inteligencia. Sólo que después el instrumento -el

³⁶ Focillon, H. (1983) *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait ediciones. p. 48.

³⁷ “La forma es siempre, no el deseo de la acción, sino la acción. No puede abstraerse de la materia y del espacio y, como trataremos de mostrarlo, antes de tomar posesión de ambos, ya vive en ellos. Esto es lo que distingue al artista del hombre ordinario, y más aún del intelectual. El hombre ordinario no es un dios creador de mundos separados, no es un especialista en la invención y fabricación de utopías espaciales, esos juguetes fabulosos, sino que conserva una especie de inocencia, que puede, por lo demás, estar marchita por lo que se llama el gusto. El intelectual posee una técnica, que no es la técnica del artista y que no la respeta, pues tiende a equiparar toda actividad con los procedimientos de la inteligencia discursiva.” Loc. Cit.

intelecto- por vicio de juego se sigue usando; y no podemos tomar las cosas con las manos limpias, directamente de la fuente).³⁸

La bióloga y pensadora Donna Haraway, en su ensayo sobre los conocimientos situados³⁹:

Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.⁴⁰

Desde su campo, la ciencia, dice que “La Historia es un cuento con el que los mentirosos de la cultura occidental engañan a los demás; la ciencia, un texto discutible y un campo de poder; la forma es el contenido”. Me interesa la nota a pie que en este punto hace para referenciar “una elegante explicación de una versión de este argumento”. Pero especialmente me interesa lo que dice seguido: “Pero aún deseo más, y el deseo no satisfecho puede ser una poderosa semilla para cambiar las historias”⁴¹. Efectivamente, deseamos más. Desde nuestro campo, la práctica artística, también y especialmente, deseamos más y continuamente, para poder “vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro”. A este deseo de más, Valéry lo llama infinito estético:

*El arte tiene, entre sus elementos necesarios, este propósito de organizar un sistema de cosas sensibles que poseen esta prioridad de volver a demandar sin nunca satisfacer la necesidad que ellas provocan. El problema del arte consiste en hacerse desear, y en hacerse desear continuamente. La creación busca producir el objeto que engendra el deseo de sí mismo. Es lo que yo llamo el *infinito estético* y lo que distingue más claramente la obra de arte de otras obras del hombre.*⁴²

³⁸ Lisspector, C. *La explicación que no explica*. Recuperado (26-04-2020) de:

http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/clarificeraciones.htm

³⁹ Haraway, D. *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. Capítulo 7 del libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995) Madrid: Ed. Cátedra.

⁴⁰ Ibid, p. 322.

⁴¹ Ibid, p. 317.

⁴² Valéry, P. *Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France*. Anotadas por Georges Le Breton entre diciembre del 37 y febrero del 39. Selección de lecciones 3, 5, 7, 9 y 15. Publicadas en *Acción* (2014) Tercer

Este texto pretende, aunque sea torpemente (por lo intraducible de un proceso artístico), entrar ahí, a situar el trabajo en ese deseo, a situarme. Y para ello, necesito servirme de aportaciones de Haraway, no como conocedora de sus teorías, que quedan lejos de mi campo, sino por la cercanía que puedo sentir respecto del lugar que ellas me ofrecen. Por ejemplo, cuando para establecer la posición que cree necesaria para el feminismo, habla de la necesidad de insistir en una mejor descripción del mundo⁴³. Siento esa necesidad.

Así, creo que mi problema y «nuestro» problema es cómo lograr simultáneamente una versión de la contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos conocedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias «tecnologías semióticas» para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo «real», que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada. [...] Todos los componentes del deseo son paradójicos y peligrosos y su combinación es a la vez contradictoria y necesaria. Las feministas no necesitan una doctrina de la objetividad que prometa trascendencia, una historia que pierda la pista de sus mediaciones en donde alguien pueda ser considerado responsable de algo, ni un poder instrumental ilimitado. No queremos una teoría de poderes inocentes para representar el mundo, en la que el lenguaje y los cuerpos vivan el éxtasis de la simbiosis orgánica. Tampoco queremos teorizar el mundo y, mucho menos, actuar sobre él en términos de Sistema Global, pero necesitamos un circuito universal de conexiones, incluyendo la habilidad parcial de traducir los conocimientos entre comunidades muy diferentes y diferenciadas a través del

número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación *Enbidia* gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV-EHU. p. 4.

⁴³ “Las feministas tienen que insistir en una mejor descripción del mundo; no basta con mostrar la contingencia histórica radical y los modos de construcción para todo. [...] Las feministas han apostado por un proyecto de ciencia del sucesor que ofrece una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones. En las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 319.

poder. Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.⁴⁴

Insisto: no soy una teórica, no es mi práctica ni este mi área de conocimiento. Me interesa lo que resuena⁴⁵. Lo que resuena en mí. Lo cerca que está de mi experiencia la imagen a través de la que crea su objetivo, “no negar los significados de los cuerpos” sino vivir en su oportunidad de futuro. Más adelante hablaré de qué relación guarda esto con mi manera de recibir el arte, los objetos, los cuerpos, que estaban ya ahí en lo que se me dijo que era arte. De cómo vienen de atrás con la actualidad de un futuro. De cómo esos cuerpos, esos objetos, contienen una idea de mundo que yo necesito precisamente por no ser una idea, sino un sentido. Un sentido de mundo. Un mundo sentido. Natural a mi relación con lo que me rodea y necesario para mi relación que lo crea, mi mundo.

Es muy bonito cuando dice “ya va siendo hora de cambiar las metáforas”⁴⁶. Esta frase evoca un proyecto que yo no tengo. Se refiere a una idea de lo social (¿a una idea de pueblo?) que no tiene nada que ver conmigo ni con mi experiencia. No estoy ahí donde esta frase empieza un movimiento ideológico. Pero es mía en su anhelo, es mío ese deseo.

⁴⁴ Ibid, pp. 321-322.

⁴⁵ “La principal distorsión consiste en la ilusión de simetría que hace que cada posición aparezca, primero, como alternativa y, segundo, como mutuamente excluyente. Un mapa de tensiones y de resonancias entre los fines fijos de una dicotomía cargada representa mejor las poderosas políticas y epistemologías de la objetividad encarnada y, por eso mismo, responsable. [...] La responsabilidad feminista requiere un conocimiento afinado con la resonancia, no con la dicotomía.” Ibid, pp. 333-334.

⁴⁶ “La ciencia ha tratado siempre de una búsqueda de la traducción, de la convertibilidad, de la movilidad de los significados, y de la universalidad, a la que yo llamo reduccionismo si un lenguaje (adivínese cuál) es implantado como norma para todas las traducciones y conversiones. [...] La inmortalidad y la omnipotencia no son nuestros fines, pero podríamos utilizar versiones creíbles y aplicables de cosas que no se reduzcan a maniobras de poder, a juegos agonísticos de retórica o a arrogancia científica y positivista. [...] En nuestros esfuerzos por trepar por el engrasado poste que conduce a una doctrina utilizable de la objetividad, yo, junto con muchas feministas inmersas en el debate, nos hemos agarrado, simultánea o alternativamente, a ambos lados de la dicotomía. Es lo que Harding describe como proyectos de la ciencia del sucesor, en oposición a las versiones post-modernas de la diferencia, que yo he esquematizado en este capítulo como constructivismo radical en oposición a empirismo crítico feminista. Por supuesto, resulta difícil trepar cuando una se agarra simultánea o alternativamente a los dos extremos de un poste, debido a lo cual, ya va siendo hora de cambiar de metáforas.” Ibid, pp. 322-323.

No se refiere a la misma forma, pero sí a un mismo sentimiento. De la distinta apariencia de un mismo sentido.

Para dar imagen a ese cambio, para revisar esa metáfora, pone en valor la necesidad de evitar posiciones binarias y hace referencia a una naturaleza “encarnada” de la percepción. Señala muy concretamente el riesgo de la mala interpretación que se hace de los sentidos, la capacidad pervertida de ejercerlos como una “mirada conquistadora”⁴⁷. Esa naturaleza encarnada, que determina el conocimiento situado, vuelve a ser algo que entiendo.

Esta encarnación es natural a mí, resuena en mí. A lo que se refiere esa mirada conquistadora, ese “truco divino” (“este ojo viola al mundo para engendrar monstruos tecnológicos”), es a una equivocada idea de poder. A la capacidad de ejercer determinada fuerza que configure la realidad a imagen y semejanza del deseo de alguien. Una experiencia totalmente contraria a la del arte, en lo que para mí es y que comparto con el artista Jon Otamendi cuando, en la conferencia *18 de octubre*⁴⁸, apuntaba a lo que la filósofa Hannah Arendt se refería con el verbo engendrar en contraposición al de crear:

Una de las características que para mí es muy importante en las imágenes que me interesan, es que son muy poco impositivas. O sea, que puedes con ellas tener una experiencia o no tenerla. Es decir, la hacen posible, pero no obligan a esa experiencia. [...] Vuelvo a lo de Guterres. ¿Por qué decía que me parece una mala idea de poder? Tiene que ver con la sensación de que a veces creamos imágenes que le imponemos al mundo, que imponemos a la realidad, pero que las imponemos donde no corresponden y que esa no es la manera. Es algo así como

⁴⁷ “Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación. Esta mirada significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco, uno de los muchos tonos obscenos del mundo de la objetividad a oídos feministas en las sociedades dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas, es decir, aquí, en la panza del monstruo, en los Estados Unidos de finales de los años ochenta.” Ibid, pp. 323-324.

⁴⁸ Conferencia de Jon Otamendi en el marco de las jornadas *Natura/k Naturaleza/s* organizadas por eremuak del 17 al 19 de octubre de 2019 en Azkuna Zentroa, Bilbao. Recuperado (20-01-2020) de: <https://vimeo.com/379609059>

tener ideas. Yo tengo una idea y entonces encuentro la manera de, por fuerza, hacer que esa idea de repente exista en la realidad. Y a mí eso, pensarlo así, me resulta violento. Arendt en *¿Qué es la política?*, casi sin notarse nada, empieza a hablar de la posibilidad de un nuevo comienzo, relaciona ese nuevo comienzo con el nacimiento de una persona y cuando habla de poder, en ese momento, habla de poder comenzar. Lo pone poder-comenzar, con guión. Y está hablando del nacimiento y entonces se refiere a engendrar. Y me parece súper chulo eso. Porque lo contrapone, ella, a una idea de creación que tendría que ver con crear a imagen y semejanza de Dios desde cero. Una idea masculina de poder crear algo frente a una femenina de engendrar algo. Me gusta mucho repensar esa idea de crear y no crear y creo de verdad que las imágenes que me interesan suceden en la realidad.

El filósofo José Ortega y Gasset, hablando sobre Velázquez, hace referencia a la mirada sobre la obra y a los límites del lenguaje cuando escribe que “el simple matiz determinado de un color es inefable”⁴⁹. Con esta frase plantea la posibilidad de gradualidad, el matiz inefable de los colores como gradación frente a una idea de dominación. Teorías frente a Teoría o historias frente a Historia, pero sobre todo experiencias (compromisos diría Pollán). Del arte, ganar lo gradual. Dar espacio sensible a las cualidades de algo. Pasar del

⁴⁹ “El jeroglífico, por ejemplo, es una forma de comunicación donde vemos con toda claridad, sin más que abrir los ojos, ciertas figuras. Pero estas figuras se nos ofrecen con la pretensión de tener, además, un sentido. Este sentido no está en ellas declarado, patente, sino, al contrario, latente. Las figuras actúan tan sólo como insinuaciones o sugerencias, diríamos como gestos mudos. De aquí que el jeroglífico exija un esfuerzo de interpretación. Pues bien, la pintura está más cerca del jeroglífico que del lenguaje. Es apasionado afán de comunicación, pero con procedimientos mudos. Ya Platón insiste en el mutismo del pintor. Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. La virtud de comunicación paladina, declaratoria, que éste goza está lograda a costa de ciertas graves limitaciones. La principal consiste en que sólo puede decir cosas muy generales. Ya el simple matiz determinado de un color es inefable*.

*La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de éste, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es.

Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. p. 491.

sistema dual a otro tipo de conocimiento. Algo gradual, que se da en esa experiencia de nuestra práctica.

Puede verse ya como todas estas cuestiones van acercándose a mí. No porque se desplacen, sino porque se relacionan conmigo, suave, naturalmente. Se quedan en mí, como cuerpo. Se quedan en mí como el mundo en el que vivo, mi interpretación de él, mi sentido de él. Se quedan en la complicada red de entradas y salidas que somos. Esa es mi experiencia en arte. Ese es mi trabajo. No es un proyecto. No es la representación de las cosas en lo que son, ni su explicación, ni su corrección, no son su dominio. Es una línea que se ha hecho visible en la experiencia. Una experiencia de algo, algo sentido, un sentido. Volviendo a Haraway, mi relación con la finitud de esa experiencia, con su particularidad y su encarnación:

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y especificar la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.⁵⁰

En contra del mito de la “des-encarnación”, de esa objetividad divina. En contra de esa des-encarnación. Donde nadie es responsable de nada, donde no hay nadie. Sentir que hay alguien, que siempre ha habido alguien, acertando o equivocándose. Y que ese alguien no es distinto de mí. Que no soy distinto de ese alguien. Lo curioso es, lo trataré luego en la tercera parte de la tesis, que esa indistinción parece partir de una distinción máxima. Una “perspectiva parcial” pero que encarna particularmente.

Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales. La perspectiva parcial puede ser tenida como responsable de sus monstruos prometedores y de sus monstruos destructivos. Todas las narrativas culturales

⁵⁰ Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 326.

occidentales sobre la objetividad son alegorías de las ideologías de las relaciones de eso que llamamos mente y cuerpo, de la distancia y de la responsabilidad, inmersas dentro de la cuestión científica en el feminismo. La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos.⁵¹

Así, mientras Haraway quiere “transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar”, yo quiero mirar y dejar mirar. Creo que es lo mismo, pero no puedo enunciar un proyecto, no tengo palabras para hacerlo. Lo que hago está ahí, son cosas. Distintas cosas. Que están ahí. Eso es probablemente una buena descripción de este texto: las estoy mirando.

Mirar desde esa posición que es personal, cuando se mira en público tiene como consecuencia un grado alto de exposición. Haraway se refiere a un conocimiento irresponsable e insituable, al truco mágico, cuando se es “incapaz de dar cuentas de algo”. Ese truco mágico de posiciones fijas con una apariencia de objetividad preestablecida, que no remite a una posición personal, conlleva una irresponsabilidad (no hay nadie). Desde el conocimiento posicionado Haraway pretende lo contrario: “Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. [...] En otras palabras, la racionalidad es sencillamente imposible, una ilusión óptica proyectada de manera comprensiva desde ninguna parte”⁵². La misma solución que tiene para mí el falso debate de la autoría (confundido a menudo con un debate sobre derechos de explotación mercantil). Autor es el que se responsabiliza de lo que ha hecho. “Una autoría sustraída a la propiedad y a la culpa: una autoría precaria, trabajadora, sin heroísmo”, como diría el artista Juan Luis Moraza, “se cifra en términos de responsabilidad sin propiedad, en unidades de acción”. Es interesante en este aspecto ver que la raíz etimológica latina de autor, viene de *auctor* y significa “fuente”, “instigador” o “promotor”. Y *Auctor* viene de *augere*, “aumentar”, “agrandar” o “mejorar”. La palabra autoridad viene del latín *auctoritas*, que se derivó de *auctor*, cuya raíz, como acabamos de ver es *augere* (aumentar, promover, hacer

⁵¹ Ibid, pp. 326-327.

⁵² Ibid, p. 333.

progresar)⁵³. En su raíz no encontramos ninguna acepción negativa, sino verbos relacionados con la magnificación de algo. En cambio, autoritario o autoritarismo es ejercer autoridad sin tenerla. Sin ser autor, sin dar nada.

Para Moraza, “el autor, como auge, como hacedor, como auctor, puede definirse desde su cualidad discontinua, como una alteración a la continuidad del paisaje” y “será aquello que alcanza el espacio y el espasmo de una singularidad”⁵⁴.

⁵³ “Pero es posible advertir otra forma de autoría no de la huella, no del territorio. En cierto modo, la ancestral trasferencia de la autoría hacia la autoridad, se ejemplifica en la ambigua y errática etimología de la palabra autor. La trasferencia del autor al autoritario, al sujeto tautológico, es la trasferencia de la etimología latina del AUCTOR, que proviene del verbo AUGERE, de origen árabe, hacia la etimología griega del AUTOS, TAUTOS.

AUTOS, TAUTOS: el mismo, el propio, por sí mismo, sólo, igual, idéntico.

AUCTOR, AUGERE: aumentar, añadir, producir, multiplicar, ampliar, promover, engendrar.

El autista y la autoridad, y de ahí el Autor, provienen del ensimismamiento, de la apropiación. El auctor, y la autoría estarían vinculados por el contrario con el crecimiento, con el AUGE latino. El autos/tautos, añade el matiz de solipsismo, de apropiación y propiedad, mientras en el auctor/augere, se enfatiza la acción. La autoridad, así, se desliza hacia la majestad y el aprecio, hacia la sustantivación de lo que había sido un auge, hacia la propiedad del gozo. La autoridad deviene una imposición de la indiscutibilidad de lo ya-dado, una resistencia inercial al auge, al autor.” Moraza, JL. *El gozo del auge, la propiedad de la culpa*. En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor*. Vol. 2: seminario sobre la experiencia moderna coordinado por Juan Luis Moraza. San Sebastián: Edit. Diputación Foral; Departamento de Cultura y Turismo. pp. 53-54.

⁵⁴ “El autor, como auge, como hacedor, como auctor, puede definirse desde su cualidad discontinua, como una alteración a la continuidad del paisaje. No está fuera del mundo como el sujeto metafísico, que contempla desde su lugar privilegiado los avatares de la existencia, que se define desde su diferencia de un objeto, de un predicado.

Y sin embargo, sí constituye una singularidad. Los matemáticos llaman “singularidad” a un espacio en el que la teoría colapsa. No está fuera, pero dispone de características especiales. Claro que el sujeto metafísico era también una singularidad, pero extrínseca. Mientras este autor, al habitar el mundo, y no obstante ser una alteración, es una singularidad intrínseca, física. Autor será aquello que alcanza el espacio y el espasmo de una singularidad. Coincidiría con lo que Deleuze llama el “punto de vista”: No depende del sujeto, del autor; más bien autor será aquello que ocupa un punto de vista, que realiza un punto de vista, que efectúa una singularidad. No equivale a un punto cartesiano, a un átomo, sino más bien a una función, a una estancia, a una coincidencia. Y como no se trata de una singularidad extrínseca, metafísica, este punto de vista es un lugar de acción, de intervención, es un “punto de acción”. Así, no muerte, sino transformación: la transformación del autor como transformación. Se realiza en la acción: la acción hace al autor, y el autor es apenas un producto de la acción. De ahí que esta autoría no puede apropiarse, pertenecer, heredarse. Se cifra en términos de responsabilidad sin propiedad, en unidades de acción. En terminología cibernética, este autor sería un efector.” Ibid, pp. 55-56.

Esta autoría sin autoridad tendría que ser un momento poético, en sentido estricto, porque la autoría no está por atribuirse, sino por realizarse. Y un momento perverso, comprometido con su decisión de medirse con lo imposible, con lo improbable. Y por ello problemático, paradójico, puesto que como singularidad introduce una discontinuidad respecto a la artificial naturalidad de lo normal y lo normativo. Se trataría de un autor experimental, pero no en el sentido atribuido al llamado “arte experimental”, sino más bien como un experimento de autoría. Un “ensayo” de autoría, en el sentido que le otorga Mussil: el ensayo parte de la renuncia al derecho absoluto del método, y a la ilusión de poder resolver las contradicciones y tensiones de la vida en la forma de un Sistema. [...]

Un campo de incertidumbre, una convivencia paradójica con la incertidumbre, que no se vive con nostalgia o con duelo, pues no se trata de la experiencia de la crisis, del descrédito, de la muerte de los Fundamentos y del Autor, el Autista. Ni mucho menos de un crédito, una resurrección de los fundamentos, de la autoridad, del Autor-Autista. Su problema no es desautorizar dioses o demonios –o aquello que se ha convertido en dios o en demonio, sea el Yo, la Razón, el Sistema, o los Dioses, ni tampoco autorizarlos. Ni cree, ni descrea: crea. Pero no en un sentido místico, místico, sino en su sentido literal: encarna, en cuanto realiza una autoría, pues el autor se produce, se crea en la acción, en la obra.⁵⁵

Volviendo a esa mirada parcial, posicionada, tiene una consecuencia como decíamos de exposición, lo que la hace vulnerable. Pero implica, y esto es a menudo poco pensado, que antes de eso se da también desde una posición de debilidad. Haraway se refiere a algo que me hace pensar en esta posición de debilidad cuando habla de la mirada de los subyugados⁵⁶. Puntos de vista que no son inocentes y tienen el “peligro de romantizar y/o

⁵⁵ Ibid, pp. 55-58.

⁵⁶ “Los subyugados tienen una decente posibilidad de estar del lado del truco de los dioses y de todas sus deslumbrantes —y, por lo tanto, cegadoras— iluminaciones. Los puntos de vista «subyugados» son preferidos porque parecen prometer versiones transformadoras más adecuadas, sustentadas y objetivas del mundo. Pero *cómo* mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje, con las mediaciones de la visión.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 328.

apropiarse de la visión de los menos poderosos”. Diría más, tiene el peligro de apoderarse de la visión de los más poderosos, desde una posición no sólo romántica sino también victimista. Es el riesgo de participar de esa discursividad. Es el riesgo que siento en las palabras, es parte de mi rechazo, que no es en la práctica artística, es vital. Un miedo por palabras de las que no conozco realmente su alcance. Entiendo lo que Haraway plantea, pero me siento más cómoda pensando que esa mirada es desde una posición no integrada. Ni por encima ni por debajo, sin pretender hacer de esto una ideología. Como decía Moraza: “Ni cree, ni descrea: crea.” Pensando simplemente en mi relación con las cosas. Que es bastante libre (finitamente libre) mientras trabajo⁵⁷. Porque como dice Haraway “la fusión es una mala estrategia de posicionamiento”⁵⁸.

Donde ella, desde su disciplina, reclama una “tecnología semiótica”, nosotros necesitamos una técnica personal (lo veremos a partir de la segunda parte de la tesis). Una pluralidad que, y vuelvo a sentirme totalmente cómoda con Haraway, trate de “multiplicidades heterogéneas que son simultáneamente necesarias e incapaces de ser apiñadas en niveles isomórficos de listas acumulativas”⁵⁹. Y aquí, me es inevitable recordar la tan citada lista

⁵⁷ “Independientemente de que el autor sea una instancia personal o colectiva, concreta o desconocida: importa lo que sucede. Importa que suceda, y qué suceda. Pues en el instante de autoría, algo ocurre que antes no sucedía. Y en cualquier caso se tratará de una vida no vivida para la biografía, no para el relato ni la huella. Una libertad sin precedentes, que no es libertad absoluta, sino relativa, una libertad condicional. De hecho, siendo un lugar de acción, esta autoría, es además un lugar de contemplación: el lugar del otro: Una mirada que debe desuponer el saber, deshacer/rehacer la autoría, mediante la autoría de quien mira. Tal y como este autor desupone el saber de quien mira, confirmando su autoría justamente en la realización de esa desuposición en la mirada. Así, mientras la academización de lo intertextual –en tanto rito de muerte y resurrección del autor-, tiende a colapsar la autoría en un Contexto autoreferente y autógeno, por el contrario, esta autoría otra, y su incierta obra, posibilitan, movilizan el acontecimiento de la mirada.” Moraza, J.L. *El gozo del auge, la propiedad de la culpa*. En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor*. Vol. 2: seminario sobre la experiencia moderna coordinado por Juan Luis Moraza. San Sebastián: Edit. Diputación Foral; Departamento de Cultura y Turismo. pp. 57-58.

⁵⁸ “«Ser» es mucho más problemático y contingente. Asimismo, una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajoso sin ser responsable de ese desplazamiento. La visión es siempre una cuestión del «poder de ver» y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del «yo». No estamos presentes de inmediato para nosotras mismas. El conocimiento de una misma requiere una tecnología semiótica que enlace los significados con los cuerpos. La autoidentidad es un mal sistema visual. La fusión es una mala estrategia de posicionamiento.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 328.

⁵⁹ *Ibid*, p. 331.

de Borges con la que el filósofo Michel Foucault da comienzo al prefacio de su libro *Las palabras y las cosas*⁶⁰. Por lo que supone de aliento. Por lo impensable. Sigue Haraway:

Esta geometría se encuentra dentro y entre los sujetos. La topografía de la subjetividad es multidimensional, y también la visión. El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, *por lo tanto*, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. [...] La visión requiere instrumentos visuales; una óptica es una política del posicionamiento. Los instrumentos de visión hacen de intermediarios entre puntos de vista. No existe visión inmediata desde los puntos de vista de los subyugados. La identidad, incluida la autoidentidad, no produce ciencia. El posicionamiento crítico sí, es decir, la objetividad.⁶¹

Y ¿sobre qué modo de conocimiento se plantea todo esto? La investigadora Paula Caspao, se refiere al afecto “no sólo como una cuestión clave en el proceso de investigación y práctica teórica (así como en el de la producción de conocimiento en general), sino también como medio para imaginar epistemologías que se aparten del modelo representacional y que, por tanto, tengan una mayor inclinación a tomar en consideración las propias condiciones de emergencia y constitución del conocimiento.”⁶²

⁶⁰ “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.” Foucault, M. (1978) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI editores. p. 1.

⁶¹ Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. pp. 331-332.

⁶² Caspao, P. *Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en “el hacer teórico”?* Traducción de Buitrago García, A. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. p. 127.

Esto no es un alegato a favor de cualquier forma de subjetivismo que establezca vínculos al azar entre los trabajos teóricos y la biografía de sus autores, sino la expresión de un deseo de ver más relaciones explícitas entre las “piezas de conocimiento” y las prácticas, situaciones, movimientos y estados de ánimo específicos que permiten que estas surjan y que cualquier práctica inevitablemente produce (y por los que es producida). Incluir el afecto entre la lista de “agentes” en juego en la creación de una obra teórica no significa que tenga que convertirse en algo personal necesariamente, ya que el afecto circula mucho más allá de las cuestiones personales y a través de materias no humanas, pudiendo generar vínculos y pegar entre sí las cosas más heterogéneas. Tener en cuenta la capacidad que poseen los afectos de activar relaciones inesperadas –y por tanto su(s) rol(es) en la práctica teórica- es relevante en relación a lo que intento hacer aquí; aunque ningún afecto en particular pueda entenderse jamás como algo aislado de sus compañeros de ecosistema: las políticas económicas, el aparato crítico en funcionamiento, el estado político de las cosas, las condiciones de producción y las condiciones laborales, todo tipo de organismos animados y materias inanimadas, los métodos de trabajo y los compañeros, los ambientes, la calidad del aire, los hábitos en el comer y beber, las corrientes energéticas, la vida social, la cantidad de horas de sol por día y muchas otras cosas que tal vez operen sutilmente como “jardineros”, si se quiere decir así, de las condiciones de emergencia y procesamiento de una pieza teórica. Admitir que nunca se trabaja solo, sino que siempre se compone con una “comunidad” más amplia, cargado de estados de ánimo y deseos inarticulados, que se convoca a muchos cómplices parcialmente virtuales a través de tiempos y espacio heterogéneos. En resumen, señalar el afecto como a un importante “colaborador” que debe ser tenido en cuenta en la práctica teórica, no convierte la teoría en una cuestión personal, más bien la hace un asunto colectivo, una responsabilidad social.⁶³

Ya en 1969, se hizo lema con la feminista Carol Hanisch: *Lo personal es político*. Como ella misma aclara en la introducción que en 2006 añadió al texto, el término “político fue usado en el amplio sentido de la palabra que tiene que ver con relaciones de poder, no en

⁶³ Ibid, pp. 126-127.

el sentido estrecho de la política electoral”⁶⁴. El texto, que ni siquiera tenía ese título, respondía a otras mujeres militantes de izquierdas que dudaban de que la toma de conciencia fuese algo más que terapia personal y tachaban a las que la practicaban de apolíticas. Más que por lo que el propio texto plantea, que también, sobre todo me interesa la pertinencia de la frase, por poner en cuestión un régimen de funcionamiento. No se trata del despliegue intelectual que ella hizo, se trata de la pertinencia de decir eso en ese momento. Carol Hanisch, con esa frase, ubicó la cuestión. Luego otras han seguido desplegándolo conceptualmente. Me sorprende su actualidad. La seguimos necesitando. Seguimos necesitando recordarla. Necesité que una compañera con más trayectoria la recordara cuando en una programación en relación a una de mis primeras exposiciones en Madrid, el comisario de la exposición intentó banalizar mi intervención pública como si yo estuviese hablando de mi vida personal. No era así. Entraremos en los matices de esta diferencia más adelante, en la tercera parte de la tesis. Azucena intervino: “Hace ya tiempo que sabemos que lo personal es político”. La frase abrió hueco y me enseñó a quedarme donde estaba intentando estar. Desde ahí, empecé a acercarme más a un sentimiento ya trabajado por otras. A un sentimiento, también y sobre todo, apoyado en hechos. Como sucede con este texto, es necesario haber hecho para poder decir. No es teoría, es el posicionamiento de la práctica.

Al igual que decía Pollán al referirse al comienzo de este punto a una determinada idea de compromiso con el individuo como tal, que implica un determinado grado de inestabilidad y de soledad, las palabras de Hanisch resultan de ayuda para volver a situar esa idea de debilidad intrínseca a la posición del artista en lo social (una posición solitaria en una situación de gran exposición).

Pero nos menospreciaban sin límite por intentar llevar nuestros “problemas personales” al ámbito público [...] Yo no voy a estas sesiones, porque necesito o quiero hablar de mis “problemas personales”. De hecho, preferiría no hacerlo. [...] Admitir que tengo problemas es ser considerada débil. [...] Es, en este punto,

⁶⁴ Hanisch, C. (1969) *Lo personal es político*. Texto original “The Personal Is Political” de Carol Hanisch, publicado en Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer en 1970. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt.

que una acción política es decir las cosas como son, decir lo que realmente creo de mi vida en lugar de lo que siempre han dicho que debo decir.⁶⁵

Esta soledad, esta exposición, esta inestabilidad que estoy relacionando con la posición artística y llamando debilidad, no es algo inevitable, no es referirse a los problemas personales de una porque no es capaz de evitarlo, es la decisión de asumir determinado grado de parcialidad como manera de llegar a otras cosas. No es la debilidad de no poder con algo, sino precisamente la convicción de poder hacer algo desde esa inestabilidad respecto de lo convenido. Esa parcialidad de Haraway no se busca porque sí, se busca “por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular”⁶⁶.

La objetividad no busca abandonar el compromiso, sino la estructuración mutua y habitualmente desigual, el arriesgarse en un mundo donde «nosotras» somos permanentemente mortales, es decir, donde nunca poseemos el control «final». No tenemos ideas claras y bien establecidas. [...] La encarnación feminista, las esperanzas feministas de parcialidad, de objetividad y de conocimientos situados se vuelven conversación y códigos en este poderoso nudo en terrenos de cuerpos y significados posibles.⁶⁷

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ “Un desdoblamiento de los sentidos, una confusión de voz y visión, en vez de ideas claras y diferenciadas, se convierte en la metáfora para el terreno de lo racional. No buscamos las reglas conocidas del falocentrismo (que son la nostalgia de un Mundo único y verdadero) ni la visión desencarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular. La cuestión de la ciencia en el feminismo trata de la objetividad como racionalidad posicionada. Sus imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites de la visión desde arriba, sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo que prometa una visión de las maneras de lograr una continua encarnación finita, de vivir dentro de límites y contradicciones, de visiones desde algún lugar.” [...] “No estamos al cuidado del mundo, solamente vivimos aquí y tratamos de entablar conversaciones no inocentes por medio de nuestros aparatos protésicos, que incluyen nuestras tecnologías de visualización.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. pp. 338-339 y 343.

⁶⁷ Ibid, pp. 345-346.

Ampliación del campo sensible

No estoy de acuerdo con lo que pienso.⁶⁸

En el año 2010 defendí una tesina que tenía por tema la articulación figura-fondo tomando como modelo cinco obras de la historia de la pintura. Traté una relación donde figura y fondo están activos en un mismo plano y el entre (ellos) es un recorrido, un caminar de los ojos de un lado a otro del cuadro que pasa de figura a fondo, que a su vez se convierte en figura y así sucesivamente creando un juego y movimiento alternante que no permite que se agote.

Me interesa especialmente el guión que une o separa las palabras figura-fondo, porque lo que este plantea es precisamente un 'entre'. El entre donde el mundo y las cosas se compenetran a la vez que mantienen la diferencia, gracias a y en este "entre". En ese espacio, de posibilidad, es donde me sitúa el arte. Donde sucede la relación, donde las relaciones pueden darse. Me gusta pensar el contorno⁶⁹ de esta manera, cercano a este guión. Esta articulación se refleja en otros campos, adoptando distintos términos, pero funcionando de manera similar a cómo funciona en el ámbito de la percepción. Los fenomenólogos hablan de tema-campo temático⁷⁰. Decía Cézanne: "Todo consiste en poner tantas relaciones como sea posible"⁷¹.

⁶⁸ Gordillo, L. (2009) *Little Memories*. Sevilla: La cara oculta, 1 / los sentidos ediciones. p. 95.

⁶⁹ "El contorno, por tanto, proviene no tanto de la inducción de un centro ni trascendente ni immanente, sino de las relaciones tradicionales entre campos diferentes, de una transición lo suficientemente repentina como para ser considerada como discontinuidad. El contorno, se define pues, como una catástrofe o discontinuidad formal entre dos formas de estabilidad: la estabilidad del interior y la estabilidad del exterior. Y el llamado centro puede definirse como resultado de un repliegue liminar." Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral) UPV- EHU, Lejona.

⁷⁰ "El carácter universal de la estructura en cuestión hace que jamás nos encontremos ante datos dispersos. Cualquiera que sea nuestro tema, aparecerá dentro de un campo temático; siempre se presentará como perteneciente a un cierto contexto, por determinado e inarticulado que sea. Ocuparse de un tema, es, pues, encontrarse en presencia de un conjunto más o menos vasto de datos que, gracias a su relación de relevancia con el tema, forma el campo temático de éste". Casado Arsuaga, JL. (1979) *La percepción de la estructura*

Para que cualquier teoría sea teoría –para especificar por lo menos parcial o temporalmente un campo de acción- es necesario que tenga o que produzca relaciones entre fondo y figura, función a la que Tomkins denomina “la antena cognitiva” de una teoría.⁷²

Me interesa, poéticamente, esa antena cognitiva. La veo directamente relacionada con lo que para mí es el arte. Directamente relacionada con mi dedicación. Puede todo esto referirse a Tomkins, Sedgwick o Haraway pero es en realidad, en mi realidad, algo mucho más sencillo. Es una necesidad propia, personal, de relacionarme con lo que me rodea, que quiero. Es una manera de relacionarme, como quiero.

Este querer, así dicho, puede parecer un capricho. No lo es. A menudo leo esta afirmación en términos de necesidad muy próximos a la patologización de lo sensible. En términos biológicos no necesito el arte, ni siquiera en términos afectivos. Pero lo quiero. Quiero establecer unos modos de relación que el campo del arte permite, legitima. Un cuestionamiento del sentido, una atención al sentido, que el arte permite. Una plasticidad que el arte permite. Así, realmente la idea de arte, desde aquí, es casi más una coartada para hacer algo que quiero hacer en cualquier caso. Lo importante es que esa coartada no es para mí, está ahí, es para quien quiera situarse dentro de ese espacio.

Terrenos de cuerpos y significados posibles, decía Haraway. La pensadora feminista Eve Kosofsky Sedgwick también me ha servido para darme un sentido de posibilidad. De ella, Butler escribe:

La primera vez que escuché a Sedgwick fue en 1986, después la volví a leer y cada vez que lo hacía su escritura me pedía que pensara de una forma diferente a como

figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid. pp. 51-52.

⁷¹ En una carta a su hijo. Aix, 14 de agosto de 1906. En: Cézanne, P. (1991) *Cézanne por sí mismo*. Richard Kendall (ed). Barcelona: Plaza & Janes editores.

⁷² Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. p. 85.

lo hago normalmente. Nuestras sensibilidades son en algunos aspectos completamente diferentes. Ella es una apasionada investigadora literaria y una pensadora innovadora, mientras que mi propia formación es, para lo bueno y para lo malo, la de una filósofa más lineal a nivel conceptual. [...] Una parte del desafío que la obra de Sedgwick ha tenido para mí ha sido la posibilidad de motivarme a pensar en contra de las censuras que el pensamiento rigurosamente lógico establece. Y, por supuesto, esto lo ha hecho mucho más interesante ya que Sedgwick es una escritora profundamente conceptual, aunque formula los conceptos y los relaciona entre sí de una manera que produce disonancias y percepciones nuevas con mucha frecuencia. A la vez, su escritura tampoco se puede separar de las figuras literarias, de su tonalidad, de una forma de lírica política. Leerla me ha hecho más capaz y, por ello, le estoy agradecida. [...] Leer y dar clase sobre Sedgwick [...] me ha obligado a pensar de un modo en que no sabía que se pudiera pensar –y, aún así, que continuara siendo pensamiento.⁷³

Su forma de lírica política. Eso también me tranquiliza de Sedgwick, esa forma. Su manera de explicar y escribir, de la que se aprende más de lo que literalmente dice. No conozco nada sobre Melanie Klein ni sobre Silvan Tomkins (del campo del psicoanálisis la primera y de la psicología el segundo, ambos estudiados por Sedgwick) y me cuesta acercarme a otras disciplinas como la filosofía o la psicología porque no tengo suficientes herramientas para eso, pero Sedgwick, con sus textos, me hace asequible algo. Ella, refiriéndose a lo que Melanie Klein le da, dice que le gustan las ideas de mucho bulto: “grandes y tangibles; grandes para que no haya riesgo de tragárselas, de forma que no pueda olvidarme de ellas [...] Me gustan las ideas con las que puedes hacer un montón de cosas diferentes, con las que te puedes relacionar de muchas formas, que pueden resistir tus embates, y cuyas distintas partes móviles no sean tan complejas ni tan delicadas que no se puedan usar en la actividad cotidiana”⁷⁴. Desde un entendimiento intuitivo, puedo compartirlo. Tal y como apunta María José Belbel, traductora al castellano de la autora, el

⁷³ Butler, J. *Capacity. Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and critical Theory*. 2002. En: Belbel Bullejos, MJ. *Feminismo crítico y políticas queer en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick y Wendy Brown*. Publicado en: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*, Fanzine editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC. p. 35.

⁷⁴ Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. En: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*, Fanzine editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC. p. 43.

término que más ha definido el trabajo de Sedgwick es el de “capacitadora” (enabling), una manera de trabajar que nos permite hacer cosas⁷⁵.

Pero nos menospreciaban sin límite por intentar llevar nuestros “problemas personales” al ámbito público [...] Yo no voy a estas sesiones, porque necesito o quiero hablar de mis “problemas personales”. De hecho, preferiría no hacerlo. [...] Admitir que tengo problemas es ser considerada débil.⁷⁶

Hanisch contaba cómo se recibía su posicionamiento a favor de tener la posibilidad de hablar de los problemas que no estaban representándose en público, siendo comunes, con menosprecio. He dicho ya algo a favor de repensar la debilidad de la posición desde la que trabajamos como una potencia y no como una inhabilitación. Por todo esto, de Sedgwick, de su relación con Tomkins (y con Klein), me interesa el movimiento que hace hacia cierta despatologización⁷⁷, cierta exculpación. Cómo en ese movimiento se debilita una idea de teoría única de las cosas, como ambición, a favor de una rica vida de teorías de cada día. Desde esta pluralidad, más que pluralidad, desde esta amplitud. Frente al riesgo de homogeneización, de la conversión de las teorías en la Teoría, y de los afectos en el Afecto. La ausencia de culpa en que sitúan la cuestión permite una “visión de la diferencia” como alternativa a la “homogeneización binaria” y a la “trivialización infinita” de la que parecen a veces adolecer nuestros sistemas. Un binarismo que no es sólo mujer hombre, sino un modo de establecer realidad, un modo de ordenar, para un modo de conocimiento. Pero en el que no me reconozco. En cambio, me alienta pensar en los

⁷⁵ Belbel Bullejos, MJ. *Un sentido de posibilidad: Touching Feeling. Afecto, pedagogía, performatividad de Eve Kosofsky Sedgwick*. En: Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. p. 114.

⁷⁶ Hanisch, C. (1969) *Lo personal es político*. Texto original “The Personal Is Political” de Carol Hanisch, publicado en *Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer en 1970*. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt.

⁷⁷ “Estábamos deseando hacer algo que ni siquiera hemos sido capaces de comenzar a hacer aquí: mostrar de qué modo tan perfecto Tomkins nos entiende. Develar un texto cargado de reflexiones despatologizadoras y sin necesidad de que se refieran siempre a una finalidad sobre “lo depresivo”, sobre la claustrofilia, la transferencia del profesor/a: sobre la rica vida de las teorías de cada día y a qué alto precio las teorías se convierten en la Teoría.” Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. p. 86.

*polivalentes finitos (n>2)*⁷⁸, el más que dos menor que infinito. Un proceso hacia problematizar el pensamiento propio, hacia la complejidad. Un pensamiento propio que se da entre pulsiones y afectos.

En la introducción de *Touching Feeling*⁷⁹ Sedgwick señala que “el punto de vista más importante que el sentido común tiene sobre las pulsiones y que Tomkins muestra que es falso es que, como las pulsiones están más inmediatamente ligadas a la supervivencia, éstas se experimentan de modo más directo, más urgente y más fuerte que los afectos. Es decir, el sentido común sostiene que el sistema pulsional es el motivador primario de la conducta humana, de la que los afectos son inevitablemente secundarios. Tomkins muestra que la verdad es justo lo contrario: que la misma motivación, incluso la motivación de satisfacer las pulsiones biológicas, es lo propio del sistema de afectos”⁸⁰. Y

⁷⁸ Ibid, pp. 75-76.

⁷⁹ Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bulejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa.

⁸⁰ “Por poco me caigo de la silla de la sorpresa y la excitación que me produjo el darme cuenta de pronto de que el pánico que uno experimenta al no poder respirar por quedarse sin aliento, no tiene nada que ver con la experiencia de la propia pulsión anóxica (ya que una pérdida gradual de oxígeno, incluso cuando conlleva a un fatal desenlace, no genera pánico). Una persona puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa. A partir de ahí solo necesité un pequeño paso para darme cuenta de que la excitación no tiene nada que ver por sí misma con la sexualidad o con el hambre, y que la aparente urgencia propia del sistema de pulsiones se había tomado prestada de su co-ensamblaje con los afectos apropiados que hacían de amplificadores necesarios. El ello de Freud me pareció de repente un tigre de papel ya que la sexualidad, según él, era la más veleidosa de las pulsiones, y la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia la podían neutralizar fácilmente. (“Quest” 309).” En resumen, el sistema de pulsiones no puede ser propiamente entendido como una estructura primaria en la que los afectos funcionan como apoyos o detalles subordinados. De hecho, por su libertad y complejidad, “los afectos pueden ser mucho más producto de la casualidad que cualquier pulsión o ser mucho más monopolistas... La mayor parte de las características que Freud le atribuyó al inconsciente y al ello (id) son de hecho aspectos destacados del sistema de afectos... Los afectos posibilitan tanto la insaciabilidad como la labilidad extrema, la veleidad como la complicación” (Tomkins, p.52). Ibid, pp. 142-143.

Recuerdo aquí (gracias Iñaki, gracias Mike Kelley) los experimentos de Harry Harlow con macacos sobre el apego y la socialización en la relación madre-cría. Harlow creó dos figuras maternas, una de alambre y facilitadora de alimento y otra de felpa que no facilitaba comida y estudió la conducta de macacos jóvenes ante ellas. Estos mostraban una clara tendencia a estar aferrados al muñeco (madre) recubierto en felpa, a pesar de no proporcionar comida.

llega a enunciar que “cualquier afecto puede tender a cualquier objeto”⁸¹. El afecto no diferencia entre medios y fines, de manera que se justifica a sí mismo sin referirse a ninguna finalidad. Esta “ausencia de referente ulterior”⁸² es fundamental para mí, para entender mi relación con el arte y más en concreto con las obras de las que, si intentara explicarlo, no sabría muy bien qué saco y con las que sin embargo establezco una red de relaciones que necesito y quiero.

Hay, en el texto de Sedgwick, algunas referencias a Tomkins que me sirven no desde su campo, sino desde su performatividad (más allá de su campo): un posicionamiento. Hacer

⁸¹ “Lejos de constituir una sinopsis completa de la obra de Tomkins, estas dimensiones pueden dar cuenta de las diferencias significativas entre los afectos y las pulsiones. Los afectos tienen una mayor libertad que las pulsiones con respecto a, por ejemplo, el tiempo (el enfado se puede evaporar en cuestión de segundos pero también puede ocasionar que se emprenda un plan para vengarse que dure décadas) y el interés por algo (el placer que me produce escuchar una pieza musical puede hacer que la quiera escuchar una y otra vez, escuchar otra música, o estudiar para convertirme yo misma en compositora). Sin embargo, los afectos tienen especialmente una mayor libertad en relación a su objeto porque, a diferencia de las pulsiones, “cualquier afecto puede tender cualquier ‘objeto’. Esta es la fuente básica de la complejidad de la conducta y de la motivación humanas”. El objeto de los afectos tales como el enfado, el disfrute, la excitación, o la vergüenza no son propios de los afectos tal y como el aire es apropiado para la respiración: “no existe literalmente una clase de objetos que no haya estado ligado históricamente a uno u otro afecto. El afecto positivo ha estado investido de dolor y de todo tipo de miseria humana y el afecto negativo se ha experimentado como una consecuencia del placer y de todo tipo de triunfo del espíritu humano... El mismo mecanismo capacita (a la gente) a invertir todos y cada uno de los aspectos de su existencia en la magia de la excitación y de la alegría o en el terror al miedo, a la vergüenza o a la tristeza”. Los afectos pueden y, de hecho están, ligados a las cosas, a las personas, a las ideas, a las sensaciones, a las relaciones, a las actividades, a las ambiciones, a las instituciones, y a cualquier otro tipo de cosas, lo que también incluye los afectos. De este modo, el enfado puede resultar excitante, se puede estar asqueado por la vergüenza, o sorprendido por la alegría. Esta libertad de los afectos también les otorga un potencial estructural que el sistema de pulsiones no tiene: al contrario que el carácter instrumental de las pulsiones y su orientación directa hacia un objetivo diferente a sí mismo, los afectos pueden gozar de autonomía: “no existe una estricta analogía en el sistema de afecto para el efecto compensador de la consumación de la pulsión. Más bien sucede que *la excitación y la compensación del afecto son idénticos en el caso del afecto positivo*; lo que activa el afecto positivo ‘satisface’” (p.58, las cursivas son mías). Ibid, pp. 140-141.

⁸² “Se disfruta de disfrutar. Excitar es excitante. Aterrorizarse, aterroriza y enfadarse, enfada. El afecto se justifica a sí mismo sin que tenga por qué haber, aunque quizás pueda haberlo, un referente ulterior”. Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. p. 65.

desde una nueva posición en la que se está. Sedgwick lo enuncia como “haber encontrado un punto de partida diferente”. Una mirada nueva desde la que se abre el campo sensible. Apertura que tranquiliza la sensibilidad que no encontraba objeto. Es exactamente eso lo que Sedgwick pone en valor de la posición de Tomkins:

[...] nos gustaba hacer el hincapié que hacía Tomkins en este relato sobre *lo extraño* en vez de sobre lo prohibido o desaprobado, y ello gracias a una intuición que nos resultó estimulante y que consistía en que el fenómeno de la vergüenza nos permitiría ofrecer nuevas formas de cortocircuitar unos hábitos de pensamiento que parecían muy difíciles de superar, y que Foucault había agrupado bajo el nombre de “la hipótesis represiva”.⁸³

Esa vergüenza queda inscrita en la línea de los afectos. Una línea que va de la vergüenza al interés. Se trata de la potencia de exculpar a una persona que “puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa”⁸⁴. Y esto es muy importante para mí. Me interesa pensar que actuando sin miedo se puede llegar a nuevas posiciones para una misma, nuevos lugares, sin culpa, asumiendo que probablemente va a equivocarse y no pasa nada.

Tomkins subraya que la introducción de la opacidad y el error solo a nivel cognitivo no sería suficiente ni siquiera para una potente capacidad cognitiva. Y escribe sobre el sistema de afecto: “hemos hecho hincapié en la ambigüedad y la ceguera de este sistema motivacional primario para acentuar lo que consideramos que es el precio necesario que debe pagar cualquier sistema que quiera emplear sus principales energías en un océano de riesgos, aprender mediante la equivocación. El logro del poder y la precisión cognitivos necesita de un sistema motivacional que sea más plástico y más audaz. Los pasos cognitivos están limitados por los motivos que los urgen. El error cognitivo, que es fundamental para el aprendizaje cognitivo, solo puede hacerlo alguien capaz de cometer un error motivacional, por ejemplo, equivocarse sobre los propios deseos, sus causas y sus resultados.”⁸⁵

⁸³ Ibid, p. 63.

⁸⁴ Ibid, p. 66.

⁸⁵ Ibid, p. 75.

A algún nivel, sin siquiera pedirme a mí misma tener claro si entiendo o no tales hipótesis, puedo reconocirme, reconocer parte de los procesos vividos en la práctica artística, en estas ideas planteadas desde ámbitos lejanos. Si intento decir todo lo que esto tiene que ver con el arte y con mi manera de hacer, no me sale. Necesito remitirme a lo que sé, a lo que he hecho. Desde la legitimidad del sentimiento. Desde esta ampliación del campo sensible que el arte y estas posiciones posibilitan. Para esto, necesito ir remitiéndome a la segunda parte de la tesis, donde se verá que no es un texto teórico lo que intento, sino que estoy remitiéndome a un estudio *poiético* de un proceso creativo, de mi propio trabajo. Necesito ser autorreferencial para que las cosas no tengan que resolverse en un plano teórico sino a partir de unos resultados, propios, de la práctica o en la práctica.

El artista Txomin Badiola se ha referido en varias ocasiones a la vergüenza epistemológica del artista⁸⁶, que irremediamente duda de su manera de conocer, como yo lo estoy haciendo en este proceso de escritura. Estoy segura de que otros habrán nombrado esto antes que Badiola. A mí, en mi experiencia, me llega de él, darle nombre, en dos palabras, a un sentir. Un sentir que me concierne y nos concierne, aquí.

Una realidad incierta, en la que le es difícil saber cómo y por qué hace lo que hace, ya que su obra, cuando la jugada sale bien, es consecuencia de una cadena de decisiones en apariencia arbitrarias y, a la vez, casi vergonzantes por su insignificancia. Reconocer esta dimensión rudimentaria de la creación podría ser, sin embargo, la condición para que, a la larga, ese escenario vivo, por muy indecoroso y poco presentable que parezca, resultase determinante para dar pie a elaboraciones discursivas de mayor calado. Lamentablemente no es algo que

⁸⁶ “Ahondando en su tradicional “vergüenza epistemológica” —en la sospecha de que su modo de conocer es de una inferior categoría al del científico, el filósofo, etc.— se ha autoconvencido de que su razón de ser en la sociedad debe conquistarla en terrenos diferentes al suyo; que su actividad está afectada de una insuficiencia radical que debe compensarse por la vía de las incursiones discursivas en otros campos de conocimiento o con el activismo social. Un arte que sepa de su insuficiencia respecto de unos fines que pueden ser mejor obtenidos desde otras áreas y, al tiempo, se muestre orgulloso y confiando en los medios propios, sabiendo que no por ello traiciona ningún proyecto de emancipación a través del arte, sino que respeta los tiempos y ritmos del suyo, probablemente será cuestionado y tachado de formalista o, como poco, de nostálgico de una situación ya liquidada.” Badiola, T. (2017) *Arte, educación, amor al arte*. Revista eremuak #4. Donostia-San Sebastián.

sucedan corrientemente, incluso los propios artistas tienden muchas veces a adoptar como propios esos discursos ajenos y grandilocuentes desdeñando los modos propios del conocer, en un acto de flagrante vergüenza epistemológica.⁸⁷

Con un discurso inapropiado, no propio, intentaré señalar cómo esta ampliación del campo sensible, se da (o se ha dado) en la práctica artística como una cuestión de compromiso (Pollán). Este señalar se llevará a cabo en la descripción pormenorizada de los trabajos, donde puedan verse los momentos en que se toman decisiones, de manera fragmentaria, circunstancial, intuitiva, y qué tipo de decisiones son. Cómo el hecho de ser elegido, no sólo da cuenta del constructo sensible de quien hace la elección, sino a medio largo plazo, de lo que caracterizaba sensiblemente a ese momento. Y lo que es más importante, de lo que de esa caracterización sigue siendo común a día de hoy, del momento en que se accede a ese trabajo. Sin olvidar que, como veremos luego con Ortega y Gasset, el modo de sensibilidad del artista no tiene por qué coincidir con el representado mayoritariamente en ese momento.

La hermenéutica especializada... Estas connotaciones constituyen una manera de discurso anexo, función tanto de las formas propias de la obra como de los contextos afectivos y culturales donde cae. Estas modalidades de significación a posteriori no son para nada propias a las obras de arte. Los sistemas de derecho, de religión, de ciencia e incluso las matemáticas, sean cuales sean sus lenguajes específicos internos, pueden ser consideradas como indicios significantes en la civilización y la época en la que aparecen. El arte no tiene ningún privilegio suplementario en esto.

Decir que el arte es esencialmente un medio de comunicación de ideas, doctrinas y tesis sería confundir el servicio episódico con la intención fundamental. [...] Ciertamente, el arte pretende presentar, a través de sus obras, visiones del mundo, pero sus obras están sujetas a interpretaciones sucesivas en el curso de tiempo. Por lo esencial, presenta el acto mismo de presentar. Presenta, vuelve presente, la capacidad creadora del hombre.⁸⁸

⁸⁷ Badiola, T. (2019) *La amistad de los artistas*. Artículo publicado en el diario El País, el 5 de marzo de 2019.

⁸⁸ Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 181-186. Traducción propia.

No es captar ese momento, es su posibilidad de repetirse. Passeron cita a Étienne Souriau para afirmar que (y recordemos aquí el hincar de Jon Mikel Euba al que nos hemos referido antes) “crear, es instaurar una existencia, no aquella del utensilio, sino la de un objeto que tiene las propiedades de una persona”⁸⁹.

El arte es esencialmente el conjunto de operaciones instauradoras de obras, en cualquier dominio donde el hombre se haga constructor. Crea particularmente lo que llamamos obras de arte, especialmente hechas para suscitar emociones estéticas reveladoras o instauradoras de una visión del mundo. Su valor específico es la obra-a-hacer, o haciéndose. Su valor supremo no es la comunicación por la obra (salvo si esta es un nuevo código de comunicación o un nuevo lenguaje), sino es la “calidad de vida”, y en el dominio particular de las obras de arte, el enriquecimiento afectivo y la apertura de espíritu.⁹⁰

Quedémonos pues con que el arte instaura⁹¹ nuevas visiones del mundo (igual más que nuevas, visiones ampliadas) que hacen posible otras formas de pensar, hacen posible maneras de sentir que renuevan lo posible. Una ampliación del campo sensible.

⁸⁹ Passeron, R. (1996) *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions. p. 27.

Traducción propia del original: «Créer, c'est instaurer une existence (Correspondance des arts, p. 51) – non pas celle d'un ustensile, mais celle d'un objet qui a les propriétés d'une personne.»

⁹⁰ Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 181-186. Cap. *L'Art n'est pas communication*. Traducción propia.

⁹¹ “El acto instaurador, si es, en cierta manera, consciente de sí mismo, comporta mucho más que la consciencia. Comporta una capacidad latente que escapa a la estética, a la lógica, y cierto a la moral misma: una energía oscuramente dedicada al proyecto del antes-de ser. La poïética nos compromete de esta manera en una doble vía, donde la dialéctica encuentra su cuenta. Es, en su unidad difícil, una filosofía de la consciencia y una filosofía de la vida.” Ibid, pp. 25-30. Cap. *Pour une philosophie de la création*. Traducción propia.

El arte como modo de ser

Cuando abrazo a un amigo, envolviendo su cuello con mis brazos -es algo natural; cuando lo relato -es falta de naturalidad (¡para mí misma!). Cuando lo transformo en poesía -vuelve a ser algo natural. Las acciones y la poesía me justifican. Aquello que se encuentra entre ambas -me culpabiliza.⁹²

Marina Tsvetáieva me encontró de lleno. Es una cita que me acompaña desde el principio. Es preciosa. Es precisa. Es importante. Es para mí.

Resuena algo de la vergüenza epistemológica de la que venimos de hablar en el apartado anterior. Nos quedaríamos ahí si consideráramos que la importancia está en el relato, en una justificación previa, posterior o fuera de los hechos. Ya he aclarado esto: no es aquí, no es desde aquí. No en arte. Es desde la experiencia: cuando abrazo a un amigo. O desde la experiencia distanciada: cuando lo transformo en poesía. Este texto, su contenido, quiere entrar en esos momentos, quiere encontrar una manera de llegar a un texto que se sitúe ahí dentro.

La posición desde la que trabajo estará cerca también de la posición desde la que vivo. Lo que me sirve para pensar mi necesidad del arte, mi interés en él, es, en palabras de Haraway, una “epistemología de la localización, del posicionamiento y de la situación” sin simplificaciones universalizantes que borren la diferencia. El arte tiene mucho que ver con lo sutil de esas diferencias, con la gradualidad tonal de Ortega y Gasset, con los leones

⁹² Tsvetáieva, M. (1984) *Correspondencia del verano de 1926*. Tsvietáieva, Rilke, Pasternak. México: Ed. Siglo XXI. Trad. Ancira, S. p. 184. Esta traducción la encuentro citada en la introducción del libro *Carta a la amazona y otros escritos franceses* (Tsvetáieva, M. (2002) Madrid: Ed. Hiperión). Me inquieta, por diversa, a la vez que me gusta, por posibilidad, ver la traducción de una edición posterior del mismo texto, así como la continuación de la cita: “Cuando abrazo a un extraño, es algo natural; cuando lo relato, es algo no natural (¡para mí misma!). Pero cuando lo transformo en poesía, vuelve a ser natural. Es decir, la acción y la poesía me dan la razón. Lo que se encuentra entre ambas me acusa. Mentira es lo que está en medio, no yo. Cuando relato la verdad (el abrazo), es mentira. Cuando lo callo, es verdad.” Tsvietáieva, M., Pasternak, B., Rilke, RM. (2012) *Cartas del verano de 1926*. Barcelona: Ed. Minúscula. Trad. del ruso de Selma Ancira. Trad. del alemán de Adan Kovacsics.

de Arendt⁹³, con “pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo y contradictorio, estructurante y estructurado”⁹⁴. Cuando Ortega y Gasset, en *La reviviscencia de los cuadros*⁹⁵, habla de Velázquez, le entiendo. Reconozco el sentido de lo que dice. Porque entiendo a Velázquez, entiendo al filósofo. Dice que, por sencillo, a menudo pasamos por alto que la pintura, el arte, no es algo que nos viene dado, algo que es natural, sino que es la manera de ciertas personas de estar en el mundo.

La pintura no es, pues, un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan. [...] A cada una de las manchas que componen el cuadro solemos llamar pincelada. Pero el caso es que al tiempo mismo de darles este nombre olvidamos lo que estamos diciendo, olvidamos que la pincelada es el golpe de un pincel movido por una mano a quien gobierna una cierta intención surgida en la mente de un hombre.⁹⁶

Relaciona así, tres posiciones distinguidas coincidiendo: un modo de ser persona, el oficio de artista y serlo de una determinada manera. Esa coincidencia define una posición propia⁹⁷.

⁹³ “La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres. Dios ha creado *al* hombre [*Mensch*], los hombres son un producto humano, terrenal, el producto de la naturaleza humana. Puesto que la filosofía y la teología se ocupan siempre *del* hombre, puesto que todos sus enunciados serían correctos incluso si sólo hubiera un hombre, o dos hombres, o únicamente hombres idénticos, no han encontrado ninguna respuesta filosóficamente válida a la pregunta: ¿Qué es la política? Peor todavía: para todo pensamiento científico sólo hay *el* hombre —tanto en la biología o la psicología como en la filosofía y la teología, así como para la zoología sólo hay *el* león. Los leones serían una cuestión que sólo concerniría a los leones.” Arendt, H. (1997) *¿Qué es política?* Barcelona: Ed. Paidós. p. 45.

⁹⁴ “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 322.

⁹⁵ En: Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente.

⁹⁶ *Ibid*, p. 489.

⁹⁷ “Lo que pasa es que los “oficios” son propiamente figurines o figurones sociales, con carácter, como todo lo social, genérico, típico y tópico, que encontramos establecidos a modo de instituciones —lo que en efecto son— dentro de la sociedad a la que pertenecemos, como en el escaparate de un sastre los diversos uniformes. Al

Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera.⁹⁸

“De una peculiar manera” no tiene que ver con el estilo, sino con que la manera en que uno entiende el oficio no siempre coincide con cómo se entiende en su época.

Una de las cosas que más influyen en cuál es el estilo de un pintor es cómo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que él sea como hombre. [...] Si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una

comenzar la vida vemos agitarse ante nosotros ‘el’ sacerdote, ‘el’ militar, ‘el’ intelectual, ‘el’ comerciante, ‘el’ pintor, ‘el’ ladrón, ‘el’ verdugo. Cuando decidimos ‘ser’ una de esas cosas lo hacemos siempre corrigiendo el esquema genérico de esas figuras sociales según nuestra individual vocación. Nadie, como no sea un caso extremo de vulgaridad, quiere ser médico, así en abstracto y según el esquema tópico que esa figura representa, sino médico de una cierta singular manera.” Ibid, pp. 496-497.

⁹⁸ “Pero la verdad es todo lo contrario. La idea del cuadro y la decisión de pintarlo son sólo la concreción particular, aquí y ahora, de una actuación previa en que aquel hombre estaba, a saber: la de ejercer el oficio del pintor. Lo que ahora va a pintar es tal, en primer lugar, porque de antemano había entendido de una cierta manera ese oficio. Si lee esto un historiador del arte lo entenderá como si se tratase sólo de que, en efecto, cada pintor se adscribe a un estilo. [...] Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera. Es grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque “oficio” es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. ¡Imagínese cuál será el cúmulo de influjos que se ejercitan sobre nosotros para resolernos a adoptar un oficio y mantenernos en él! Es una de las grandes decisiones y, por tanto, de las más íntimas y personales. Sería inconcebible, pues, que esa resolución no tuviese un perfil también individualísimo.” Ibid, p. 495.

manera de ser hombre. La tradición estúpida que coloca el arte en no se sabe qué región exenta y extravital tiene que quedar resueltamente desnucada.⁹⁹

Todo esto lo siento claramente, pero decirlo no es suficiente. En la segunda parte de la tesis, haré una descripción del proceso de distintos trabajos donde estas ideas resuenan desde los hechos.

Ahora voy a hablar de *No lo banalices*¹⁰⁰. Cuando me pidieron el texto de sala para esta exposición, me encontré con el problema con el que siempre me encuentro en estos casos: escribir sobre algo que aún no sé sabe qué va a ser (incluso si se supiera, sería escribir de algo que se ha hecho justamente porque no sé podía dar cuenta de ello de otra manera, tampoco con palabras). Entre otras cosas, decía esto: *Desde 2005 dedico gran parte de mi vida a hacer este tipo de cosas. En esta dedicación las palabras ocupan un espacio y tiempo limitados. Pocas veces decido darles espacio y tiempo, porque suelo preferir dedicarlo a hacer este tipo de cosas.*

Usaba la hoja de sala para situarme, más que para dar explicaciones¹⁰¹. Simplemente (nunca es simplemente) digo dónde estoy. No me importa el relato. Me importa la vida. La vida no siempre necesita relato. La vida necesita vida. Y en la vida se toman decisiones. Se decide hacer unas cosas y no otras. Eso es la vida, lo que se decide hacer cuando se descarta todo el resto. Por eso me gusta tanto que Ortega y Gasset, para hablar de Velázquez, se refiera a todo lo que decidió no hacer como artista. A todo lo que no pintó. A cómo esto le define de una singular manera. Y eso es algo que he visto que iba pasando. Que a menudo se decide no hacer lo que parece que toca hacer. Que se decide no dar lo que se pide. En la hoja de sala, decido no simular saber lo que hago (a la vez que lo sé), decido no usar las palabras que en el ámbito artístico normalmente se usan para señalar la contemporaneidad de ese hecho, la contemporaneidad de pensamiento, decido no coger de fuera esa voz, decido intentar decir, yo, con el nivel de exposición y debilidad que esto supone, porque lo que necesito es situarme. Es importante notar que en ningún caso es ir

⁹⁹ Ibid, pp. 495-497.

¹⁰⁰ Exposición individual que tuvo lugar del 22-11-2018 al 01-02-2019 en el Estudio de la galería CarrerasMugica, Bilbao.

¹⁰¹ "Puedo decir lo que quiero, nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe". Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. p. 20.

contra algo. Es una cuestión de sentido. De lo que se necesita. A menudo lo que se decide en esa aparente negación de lo que se espera, revierte en positivo.

Aunque me resulta problemático el término “oficio”, porque parece que en la palabra no cabe ese “de una singular manera”, Ortega y Gasset dice que el “oficio” es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. Me tranquiliza pensarlo así. También dice que hemos dicho muy poco de una persona cuando hemos dicho que es artista, que tenemos inmediatamente que preguntarnos lo que aquí me pregunto: ¿Qué entiendo por “ser artista”? ¿Con qué cualificaciones precisas me determino a serlo? ¿En qué cantidad acepto dentro del ámbito de mi vida este oficio?¹⁰²

El trabajo es lo más importante de mi vida. Es superfluo preguntar qué me da. Me lo da todo. Me permite expresarme, comunicarme con los demás. Habida cuenta de mi dificultad para hablar, sin el cine tendría la impresión de no existir.¹⁰³

Estas palabras me hacen llorar¹⁰⁴. Porque me dicen, también a mí. No es trabajo. No es oficio. No es dedicación. Es (mi) vida. Un modo de vida.

¹⁰² “Hemos dicho, pues, muy poco de un hombre cuando hemos dicho que es pintor. Tenemos inmediatamente que preguntarnos: ¿qué entendía ese hombre por “ser pintor”? ¿Con qué cualificaciones precisas se determinaba a serlo? Y aún algo más simple y obvio tenemos que definir, a saber: ¿en qué cantidad aceptaba dentro del ámbito de su vida ese oficio? Los grados más diversos son posibles: desde el mero “aficionado” hasta el jornalero de la pintura. ¡Pasmoso que, precisamente, los historiadores de Velázquez no se hayan planteado esta cuestión, que es una de las primeras con que topamos al intentar entenderlo!” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 496-497.

¹⁰³ Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. p. 181.

¹⁰⁴ “Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor, anonadado por su publicación: su separación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado.

Un libro abierto también es la noche.

Estas palabras que acabo de pronunciar me hacen llorar, no sé por qué.

Escribir a pesar de todo pese a la desesperación. No: con la desesperación. Qué desesperación, no sé su nombre. Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. pp. 30-31.

El campo

El pintor no se aproxima a la escena con una mente vacía, sino con un fondo de experiencias desde largo tiempo fundidas en capacidades y gustos, o con una conmoción debida a experiencias más recientes.¹⁰⁵

Lo que plantea esta cita, así aislada, puede parecer una obviedad, pero quiero recordarlo. Lo que sigue, para mi abuelo:

Nada más cerca de la tierra
que el cielo azul,
hombre de campo.

Amigo del tiempo,
hombre de campo.

*Las más altas montañas
no están más cerca del cielo
que los valles más profundos.
El cielo está en todas partes,
incluso en la oscuridad bajo la piel.*¹⁰⁶

Larraga se merece una foto. Desde lejos
silueta preciosa.
Apertura celeste y tierra labrada
sentimos ya su sitio,
entre flores y piedras
vuestro camino. Desde cerca

¹⁰⁵ Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. p. 99.

¹⁰⁶ Szymborska, W. *Cielo*. En: Szymborska, W. (2009) *Paisaje con grano de arena*. Trad. Ana María Moix y Jersy Wojciech Slawomirski. Barcelona: Ed. Lumen. pp. 175-176.

tu retrato.

¡Guapo hasta ayer!

De la mano siempre

De la mano con alpargatas

Y parecéis actores del extranjero

Guapo

Salau

Majo

Veros juntos ha sido un diamante.

Mi madre es enfermera. Su familia, de campo. Mi padre profesor. Su familia, también de campo. Ni mi madre ni mi padre se han dedicado profesionalmente al campo, pero entienden la vida desde ahí. Que todo sea de casa. Que haya bienestar y corrección. Ser justos. Humanamente justos. Tratar de ser “buena persona”. Y vivir tranquilos. Ignorando en cierta manera el miedo y la angustia, dejándose llevar por el sentido común. Mi hermana es tres años mayor que yo. Ahora vive en Alicante. Mi madre y mi padre viven en Estella. Yo soy de Estella, de mi familia y de todo lo que he vivido.

Sentados en la mesa, se habla de la comida, que se sirve directamente de donde ha sido cocinada. Se usa el pan para ayudar. “Ayúdate con el pan”. Se crece en una familia, en un entorno. Se aprende en él. Luego se sale de ese entorno y se aprenden otras cosas. Se sale de ahí y se sale de una misma¹⁰⁷, al vivir más vidas¹⁰⁸. Es desde ese afuera que una recuerda su cortina de Pasolini¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo adivino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabras: se es. Mi pintura no tiene palabras: está más allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres.” Lispector, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. p. 31.

¹⁰⁸ “Sobre este punto llegaría a añadir esta opinión paradójica: que si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya. Así pues, mi experiencia me ha demostrado que el mismo *yo* hace papeles muy diferentes, que se hace abstractor o poeta, mediante sucesivas especializaciones, de la que cada una es una desviación del estado puramente disponible y superficialmente concertado con el medio exterior, que es el estado medio de nuestro

“¿Qué has hecho hoy?” es una pregunta habitual en las conversaciones telefónicas con mi familia y nos lo vamos contando literalmente. “¿Qué vas a comer hoy?”. “¿Qué has comido hoy?”.

John Berger, en su libro *Un hombre afortunado*¹¹⁰, me encuentra y hace que entienda más. Y lloro. En primera persona¹¹¹. Ampliación del campo sensible.

El libro empieza con dos fotos de paisajes en las que incrusta dos textos que, de alguna manera, me devuelven a lo que he querido introducir en esta primera parte de la tesis.

Los paisajes pueden ser engañosos.

A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren.

ser, el estado de indiferencia de los cambios.” Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. p. 78. Cap. *Poesía y pensamiento abstracto*.

¹⁰⁹ En su texto *La primera lección me la dio una cortina*, se refiere a “lecciones de cosas”, y de actos, de los que el contenido era solamente suyo y así nos lo comunicaban, enseñándonos dónde habíamos nacido, en qué mundo vivíamos y, sobre todo, cómo debíamos concebir nuestro nacimiento y vida. Dice: “La primera imagen de mi vida es una cortina, blanca, transparente, que cuelga creo que inmóvil ante una ventana que da a un calleja más bien triste y oscura. Esa cortina me aterroriza y me angustia; pero no como algo amenazador o desagradable, sino como algo cósmico. [...] Las palabras de los padres, de los maestros y por último de los profesores se superponen a lo que las cosas y los actos le han enseñado a un muchacho cristalizándolo. Sólo la educación recibida de sus compañeros será muy semejante a la que le han impartido las cosas y los actos; o sea: será también puramente pragmática, en el sentido absoluto y primario de la palabra.” Pasolini, PP. (2017) *Cartas luteranas*. Madrid: Ed. Trotta.

¹¹⁰ Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. Según la editorial: “En 1967 John Berger y el fotógrafo Jean Mohr acompañaron a John Sassall, un médico inglés que ejercía su profesión en una comunidad rural. La obra narra varias historias del trabajo de Sassall con sus pacientes, a la vez que revela pensamientos sobre su profesión y su vida para acercarnos gradualmente al hombre. Las fotografías de Jean Mohr marcan rasgos indispensables de la historia y dialogan con un texto lleno de reflexiones del propio Berger y otras procedentes del mundo literario y filosófico: de Conrad a Gramsci, de Piaget a Sartre.”

¹¹¹ En una ocasión, Lara, la hija de tres años de unos amigos, lloraba. No siendo suficiente el estar llorando, que la vieran llorando, necesitó gritar, mientras lloraba: “¡Lloro! ¡Lloro!”. La necesidad de lenguaje, fuera de lugar, desde una inocencia, desde un sentir que necesita más enunciación que la propia manifestación del acto. Esa primera persona, esta anécdota, me devuelve realidad.

Para quienes están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son sólo geográficos, sino también biográficos y personales.

Cada vez que en el libro hay imagen fotográfica, la numeración de la página desaparece. Me parece que esto les deja tener la importancia que tienen y es muy bonito porque, de esta manera, aparte del relato en palabras, los y las protagonistas del relato cogen lugar y relatan, dan a ver, de otra manera. Lo que hacen las fotos en el libro me lleva a lo que pasa en las primeras 46 páginas de *Roland Barthes sobre Roland Barthes*¹¹². En estas, Barthes usa fotografías de su álbum familiar o tomadas tanto en su vida profesional como en escenas íntimas para relatar, acompañadas de textos breves, una especie de auto-biografía a muchas voces. Una síntesis cortante de intensidades abiertas. Esas imágenes están insertas en el texto, pero no son el texto. Tengo una desconfianza con las palabras que no siento con las imágenes. Me gusta el texto de Barthes y, aún así, me liberan esas imágenes. Esa interrupción en la sucesión del paginado. De nuevo, por hacer resonar algo del posicionamiento de este texto, que por propio es también extraño, cito lo que en la página 40, a la izquierda de dos retratos fotográficos datados en 1942 y 1970, se puede leer:

¡Pero yo nunca me he parecido a esto!

- ¿Cómo lo sabe usted? ¿Qué es ese “usted” al que usted se parecería o no? ¿Dónde tomarlo? ¿Cuál sería el patrón morfológico o expresivo? ¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara (me interesaría sólo ver mis ojos cuando te miran): aún y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario.

Berger, a través de Sassall, el médico rural protagonista de su libro, plantea que la clase media inglesa ha padecido una privación cultural que les hace carecer de las palabras y los ejemplos a través de los que referirse a sus propias experiencias¹¹³.

¹¹² Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.

¹¹³ “Se les ha privado de los medios para traducir lo que saben a ideas sobre las que puedan pensar. Carecen de ejemplos en los que las palabras clarifican la experiencia.” Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. p. 107.

Toda cultura actúa en general como un espejo que permite al sujeto reconocerse, o, al menos, reconocer aquellas partes de sí mismo socialmente aceptables. Quienes sufren de carencias culturales tienen menos oportunidades de reconocerse.¹¹⁴

Según el texto, es en la cultura donde podemos encontrar unas representaciones de las identidades individuales en las que reconocernos. No acceder a esta representación dificulta identificarse con un determinado nivel de lo social. Tiene que ver también con un modo de discurso. Abstracto. Con una idea de pertenencia, o de pertinencia, de lo social a un nivel también abstracto, ideológico. Es una construcción a la que no se accede desde lo más cercano, desde lo más concreto.

Para ellos, una gran parte de su experiencia –especialmente la emocional y la introspectiva- *no tiene nombre*. Por consiguiente, se expresan sobre todo a través de la acción; de ahí entre otras cosas, que los ingleses tengan tantos pasatiempos, que les gusten tanto las manualidades de todo tipo. El jardín o el banco de carpintero se convierten en lo más parecido a un medio de introspección satisfactorio.¹¹⁵

He crecido ahí. En una experiencia –emocional e introspectiva- que *no tiene nombre*. Una manera de relación que viene de lejos, y como todo pasado, está fijo, quieto. Todo el espacio que esa discursividad no ocupa se llena de acciones. Acciones concretas.

La forma de conversación más fácil –con frecuencia la única posible- es aquella relativa a la acción, aquella que describe la actividad desarrollada, ya sea como técnica o como procedimiento. Así, los interlocutores no hablan en realidad de su experiencia, sino de la naturaleza de un mecanismo o evento completamente exterior a ellos: de un motor de coche, de un partido de fútbol, de un sistema de canalización de las aguas o del funcionamiento de un comité. Estos temas, que excluyen todo lo que pueda ser directamente personal, constituyen el contenido de la mayoría de las conversaciones que podrían mantener hoy en Inglaterra, en

¹¹⁴ Loc. Cit.

¹¹⁵ Ibid, p. 107.

un momento dado, los hombres mayores de veinticinco años (en el caso de los jóvenes, la fuerza de sus apetitos los libra de esa despersonalización).

Dichas conversaciones, sin embargo, pueden ser vehementes y cálidas y pueden dar lugar a amistades grandes y duraderas. La misma complejidad de los temas parece acercar a los interlocutores. Se diría que éstos se inclinan sobre el tema para examinarlo de cerca, hasta que, así inclinados, sus cabezas se tocan. El conocimiento técnico común a todos ellos se convierte en un símbolo de la experiencia compartida.¹¹⁶

Este “hasta que, así inclinados, sus cabezas se tocan”, sin darse cuenta, mientras hablan en concreto de alguna cosa, esa intimidad que parte de la no palabra hasta llegar al sentido, al sentir, sentirse, también es mi vida. Me pasa, lo hago. Esto me lleva a una anotación de móvil¹¹⁷ con el siguiente texto: *Ni tú estás en él ni él está en ti. Estás accediendo a esto pero sin poder tocarlos. Porque os parecéis un montón.* Debajo, un dibujo de dos manos con las palmas enfrentadas, muy cerca la una de la otra. El espacio entre ellas está señalado con unas líneas verticales que luego se han remarcado con un trazo más grueso, como rellenando el hueco entre las manos. Creo que ese espacio, lo que señala esa mancha, es donde se da el arte. Mi manera de hacerlo aparecer desde lo concreto, práctico. Un acercamiento distante o una distancia muy cercana en lo literal. Esto es, una determinada intimidad. Acercarse a la vida de una manera, en la que se quiere (y puede).

Berger dice que los hechos adquieren en la memoria de los interlocutores el valor de una intimidad. Su sentido común, su comunidad, está tejida a través de ese lenguaje que es “una metáfora del resto de su experiencia común”. Esas metáforas de lo concreto suplantando la representación en lenguaje de determinados sentimientos abstractos.

Ese modo de relación tiene al mismo tiempo “un mayor sentido de continuidad”¹¹⁸. Esto llega a establecer una relación muy concreta con el mundo y sus materiales, con, como dice Berger, las distintas sustancias. Citando a Goethe:

¹¹⁶ Ibid, pp. 107-108.

¹¹⁷ Para recordar un comentario de un compañero en relación al proceso del trabajo <3 S P S <3 (2016-2017).

¹¹⁸ “Esta gente, “los del bosque”, no está sujeta a las frenéticas presiones que sufren los millones de personas que guardan las apariencias en los barrios dormitorio de las grandes ciudades. Las familias están menos fragmentadas; los apetitos son menos insaciables; su nivel de vida es inferior, pero tienen un mayor sentido de

El hombre sólo se conoce en cuanto conoce el mundo, pues sólo tiene constancia del mundo en sí mismo y sólo tiene constancia de sí mismo en el mundo. Cada nuevo objeto, atentamente observado, hace que se abra un nuevo órgano en nosotros.¹¹⁹

Además de este sentido de continuidad, me gustaría introducir, a través del filósofo John Dewey, el tiempo de maduración y la relación que este tiempo guarda con el paso a la acción.

El exceso de receptividad corta la maduración de la experiencia y lo que se aprecia entonces es el mero padecer de esto o de aquello, sin importar la percepción de algún significado. La acumulación de la mayor cantidad posible de impresiones se considera que es la “vida”, aun cuando ninguna de ellas sea más que un aleteo o un sorbo. El sentimental y el que sueña despierto pueden ver pasar por su conciencia más fantasías e impresiones que las que tiene el hombre animado por el ansia de la acción. No obstante, su experiencia está igualmente deformada, porque nada arraiga en la mente cuando no hay equilibrio entre el hacer y el recibir. Se necesita alguna acción decisiva a fin de establecer contacto con las realidades del mundo y a fin de que las impresiones se relacionen con los hechos de manera que podamos comprobar y organizar su valor.¹²⁰

Desde esa necesidad de hacer, esa continuidad y esa maduración, va apareciendo “otra idea de inteligencia” a través de la que me acerco a lo que quiero, que me ayuda para volver a posicionarme donde quiero.

continuidad. [...] Hay menos soledad en este pueblo que en muchas ciudades. Son todo lo felices que se puede esperar, como dirían ellos mismos. [...] La gente de aquí no se hace ilusiones con respecto a la vida, dice Sassall, sólo una minoría se queja. En general, se entregan impertérritos a la tarea de vivir. No permiten – no pueden hacerlo- que sus sensibilidades gobiernen sus vidas. Fundamentalmente, la idea de entereza, de resistencia, es mucho más importante que la de felicidad.” Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. pp. 145-146.

¹¹⁹ Ibid, p. 155.

¹²⁰ Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. p. 52.

Como la percepción de la relación entre lo que se hace y lo que se padece constituye el trabajo de la inteligencia, y como el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como el investigador científico. Un pintor debe padecer conscientemente el efecto de cada toque de pincel, o no será consciente de lo que está haciendo y del estado en el que se encuentra su trabajo. Además, debe ver cada conexión particular del hacer y el padecer en relación con el todo que desea producir. Aprender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento. La diferencia que hay entre la pintura de diversos pintores se debe mucho más a las diferencias de capacidad para conducir su pensamiento que a las diferencias de sensibilidad al color o a las de destreza en la ejecución. Con respecto a las cualidades básicas de las pinturas, su diferencia depende más de la aptitud de la inteligencia para fijarse en la percepción de relaciones, que de ninguna otra cosa, aunque naturalmente la inteligencia no puede separarse de la sensibilidad directa y está conectada, aunque de un modo externo, con la habilidad.¹²¹

Otra idea de inteligencia, sensible, distinta de la inteligencia discursiva:

Cualquier idea que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte está basada en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras. Pensar efectivamente en términos de relaciones de cualidades, es una demanda tan rigurosa para el pensamiento, como lo es pensar en términos de símbolos verbales y matemáticos. De hecho, puesto que las palabras se manipulan fácilmente de modo mecánico, la producción de una obra de arte genuina reclama probablemente más inteligencia que la que se denomina pensamiento entre aquellos que se jactan de ser "intelectuales".¹²²

Lo que sigue, para mi abuela:

¹²¹ Ibid, pp. 52-53.

¹²² Ibid, p. 53.

En Remedios.

Ese rosa

Diamante

Reme,

Emilio,

Aquí cerca este rosa

De mi camisa

De tu bata

De la foto que todas recordamos; un triángulo de belleza

Y tranquilidad

Toda una vida,

muchas más cerca

Los menores, activados

La vida crece en cada captura

91 años son muchos más

5 hijas y 2 hijos;

1 hermana y 2 hermanos;

un pueblo

Tanta vida

Tanto trabajo

Tanto amor

Cabe en vuestra Larraga

Y tú nos miras

Reme,

Remedios

Emilio

Vais de la mano

Hoy aquí un diamante

Es para ti abuela

SEGUNDA PARTE: BLOQUES + JUNTA

Esta segunda parte reúne en cinco bloques descripciones y análisis de los procesos llevados a cabo en distintos trabajos realizados durante un periodo que abarca principalmente desde el año 2005 al 2015.

Da cuenta de una manera de hacer. Es volver a situarme en el momento de los hechos. Revivir el proceso de cada uno de ellos. Escribir sin querer escribir, para decir lo que pasa. La descripción de cada trabajo se ha estructurado en la propia escritura, en el propio recordar: estructurar el recuerdo, a partir del hecho, que es variable y no permite una misma rejilla, una estructura previa. Lo que se mantiene es la persona, la que recuerda el cómo (aunque sea sin un por qué).

JUNTA es el documento en el que pueden verse las imágenes a las que se refiere este texto. Para facilitar poder ver las imágenes correspondientes a las descripciones de los procesos que aquí se hacen, este documento se ha publicado por separado, de manera que permita consultar los dos al mismo tiempo.

BLOQUE I

I love you baby

Cartel

DinA4

2007

Es un cartel, un encargo, para anunciar una exposición de la artista Elena Aitzkoa en el año 2007. Entonces apenas nos conocíamos, conocíamos la una el trabajo de la otra, de la manera en la que se conoce desde una distancia (por no ser amigas) cercana (trabajar, estudiar, en el mismo entorno). Yo hacía dos años que me había licenciado y Elena estaba en la universidad. Coincidimos en una asignatura en mi último curso y recuerdo cerca de las evaluaciones sentir su apoyo hacia mi trabajo. Dos años después me pidió que hiciese el cartel para probablemente su primera exposición individual. Más o menos a partir de aquí empieza nuestra amistad. A partir del trabajo.

Recibido el encargo quedamos un día en su estudio a comer. Llevo la cámara de fotos y le hago alguna foto (descorchando una botella de vino, su cara, son las que recuerdo). Le pido fotos suyas, me llevo una de carnet. Primera decisión o primer deseo: es una exposición suya, quiero que ella, su cara, sea la que salga en el cartel. Quiero que sea así de fácil: que sin leer el texto ya esté claro de qué se trata o, al menos, de quién se trata. Es algo tan obvio, que la persona que se anuncia salga en el cartel, que parece que no puede generar ninguna extrañeza. Es, también, un recurso usado en cartelería (teatros, conciertos, políticos...) y me llama especialmente la atención en carteles locales, de ámbito municipal, o de pueblo, que son informativos y a menudo hechos por personas no profesionales del diseño.

Querer que salga su cara es un deseo que se convierte en una decisión, pero ya se sabe que eso puede dar pie a otra decisión que anule o disminuya el primer deseo. Un proceso es una cadena de deseos, una especie de encabalgamiento de negociaciones deseo-material-cosa.

Ampliar la foto sobre amarillo.

Como materiales parto de su foto y de unos papeles flúor. El paquete de papeles (que incluía los colores verde, rosa, naranja y amarillo) no recuerdo si lo compré para esto en concreto o lo había comprado ya antes. Ambas cosas son posibles. Esto quiere decir que esos papeles, aparte de la función que vayan a desempeñar, están en mis manos por la atracción que me producen. El usarlos para algo –para llegar a algo- (su función) colmará del todo mi satisfacción hacia ellos. Es decir, están ya llenos de trabajo antes de usarlos para nada, el trabajo de la selección, del ojo singular, las manos singulares que los eligen. Estos papeles son de tamaño DinA4. Tienen un cuerpo curioso por su gramaje y tinte. Es fino, ligeramente translúcido, lejos de una cartulina. Su translucidez no es homogénea, es como si se viera a través la propia materia de papel tintado del que está hecho, como si se le transparentaran las tripas por toda su extensión de folio.

Junto este par de elementos en una fotocopidora: acabo ampliando la foto de carnet sobre un folio amarillo flúor. La foto está algo torcida (por haberse movido al poner la tapa de la fotocopidora o haberla puesto a mano sobre el cristal). Puede que escaneara la foto de carnet en el escáner y después imprimiera esa imagen. Puede que ampliara la foto de carnet en una copistería sobre un DinA4. No recuerdo cómo se dieron estos pasos ni tengo archivos que ayuden a recordarlo.

Elena no me dio una foto de carnet en sí, sino un folio en el que su foto de carnet estaba multiplicada e impresa. Supongo que haría esto con la última foto de carnet que le quedase por usar, para tener más antes de usar la última. La calidad de esa foto es la de una foto de carnet fotocopiada y multiplicada. Esto es importante porque el elemento del que se parte lleva ya su historia material inscrita.

Bien, recorto una de esas fotos y comienzo a hacer algo con ella. Paro el proceso de ampliación e impresión sobre distintos folios cuando llego a algo que me satisface: ese folio amarillo con esa foto –con su historia material inscrita- impresa a ese tamaño y en

ese lugar –su historia material modificada, actualizada-. En esta parada seleccionada, la foto aparece afectada por lo amarillo flúor del fondo sobre el que está impreso; no hay blanco, hay amarillo. En las partes más claras sobre todo se levanta el color y material del soporte, que a su vez junta, homogeniza la relación entre imagen y soporte. Con la ampliación, la imagen pierde algo más de información de la que ya había perdido al ser escaneada e impresa sobre papel en su fase anterior. Tiene la textura de la impresión, se aprecian los puntos que forman los colores. A su vez, el fondo de la imagen, es decir, no la imagen misma, sino el espacio de folio amarillo impreso que queda a su alrededor, también tiene la textura de la impresión, una textura menos concentrada que la de la imagen, menos puntos de colores. Esto se debe a lo dicho arriba sobre la historia material que cada paso y elemento del proceso lleva inscrita. Probablemente, la imagen (completa, la foto ampliada con su fondo “vacío”) que se ha impreso sobre el papel amarillo es ya una impresión anterior. Es la impresión de una imagen escaneada, es la impresión de un jpg o pdf en el que el fondo vacío de la imagen se ha convertido también en información. El haber fotocopiado una fotocopia que no tiene el fondo totalmente blanco, una imagen y no un objeto –foto de carnet-, hace que el fondo de la imagen tenga una textura, una suciedad. Por otra parte, el fondo blanco de la foto de carnet original, al haber sido fotocopiado, re-impreso, se convierte en color, en puntos de color, una especie de gris azulado. Esta textura o suciedad contrasta con el marco que la máquina no llega a imprimir, que a su vez hace de contorno, corta el fondo y multiplica el marco. Este marco que aparece por tener las máquinas un límite de impresión sobre un DinA4, quedará siempre del color puro del soporte, en este caso, amarillo. Por lo que tenemos un folio con una textura, la propia más la que da la impresión, y con un marco amarillo flúor puro, color puro del soporte.

Fondos multiplicados por el momento:

- 1- El fondo del retrato (de la foto de carnet).
- 2- El fondo de la foto de carnet (el espacio de papel que rodea a la imagen de la foto de carnet).
- 3- El fondo del papel soporte (el marco sin imprimir).

Pasos importantes por el momento:

- 1- Elección de usar su foto de carnet.
- 2- Juntar esa foto a un papel amarillo flúor.
- 3- Escanear este folio.

Añadirle el texto.

Cuarto paso: le superpongo el texto, los datos que hay que meter en el cartel, en Photoshop. El texto va en negro con dos tipografías: el título (I love you baby) y subtítulo (exposición de Elena Aitzkoa) en una tipografía más especial (tuneada y veloz) y el resto de información con Times New Roman y/o Times. El cartel no lleva tildes (algo pasaba con según qué tipografía en mayúsculas en el Photoshop del ordenador de casa). Recuerdo la consciencia y el gusto por el uso de la Times, inadecuada para diseño (al menos entonces) por ser una de las tipografías de uso más común. Me gusta elegirla precisamente por eso, porque remite a algo estándar que cualquiera reconoce. Y aunque a día de hoy se haya convertido en tendencia, en recurso normalizado, desde el diseño, desde la cultura, es algo incorrecto, feo, de baja cultura, más amateur que profesional. Al menos así se leía en 2007.

Con las tipografías (y en general) suelo decidir no complicar, no sofisticar; ir a lo sencillo. Darle valor a lo común, a lo ordinario. Para mí, muchas de las cosas que se consideran de bajo valor, de baja cultura, pobres, son importantes. Tienen un enorme valor sensible.

Por otra parte, en ocasiones veo claro que tengo que darle un toque que para mí sea especial a algo. Es el caso del título, “I love you baby”. Me gustó porque era sencillo también, común, reconocible, a la vez que amoroso y algo chulesco, orgulloso. No es “te quiero”, es en inglés y no es “I love you”, es “I love you baby”. Prestarle un cariño especial para mí suponía buscarle una tipografía especial. El hecho de ponerme a buscar una tipografía para mí ya es especial porque es algo que no tiendo a hacer. Consideré que esa alegría que me daba el título crecía con la tipografía que elegí. A la vez, también por su tamaño y colocación, separa el título como elemento del resto de informaciones. Así, la persona está clara y el mensaje también está claro.

Mando esta imagen a Elena como primera propuesta (la foto de carnet ampliada sobre papel amarillo con el texto). Recuerdo su sorpresa (por ver su cara tan plantada ahí, así, desnuda, su foto de carnet) y que su pareja decía que parecía un cartel de una niña americana desaparecida (una foto de carnet sobre un folio, con pocos recursos más, es habitual en carteles de “se busca”). Uso esta anécdota para seguir adelante. Parece que el cartel es demasiado rudo, demasiado obvio de momento. Quiero que Elena (y Mikel) estén contentos.

Máquina fotocopidora.

Imprimo el cartel provisional con texto sobre otro papel amarillo y vuelvo a la fotocopidora. Aquí pruebo a fotocopiar este cartel sobre los tres colores restantes del paquete (verde, rosa y naranja). ¿Por qué? Porque los tengo. Por una parte, el fotocopiar la fotocopia de la fotocopia, hace que la imagen vaya perdiendo cada vez más información. Por otra, pasa algo inesperado como resultado de tantas capas de historia-materia. Al fotocopiar el cartel amarillo sobre el papel rosa, resulta en una capa naranja, también flúor. Amarillo sobre rosa da naranja. En la cara de Elena han desaparecido ya varios rasgos, la nariz y la boca apenas se insinúan. Se está despersonalizando la imagen. Esto es un paso decisivo porque se dan dos ganancias interdependientes: la aparición material singular de esa capa naranja y la despersonalización de la persona a favor de lo material o plástico del cartel como propuesta. Me quedo con este paso (el encuentro del resultado que da multiplicar las fotocopias jugando con los distintos colores de papel) pero incluye otro que quiero deshacer: que el texto aparezca en la misma capa que el naranja.

Separar el elemento texto, para su definición.

Decido, por una parte, conseguir esa capa naranja sobre el papel rosa y después, superponer el texto en otra capa, literalmente.

Para lo primero, vuelvo al papel amarillo con la foto ampliada sin texto, que para llegar al naranja deseado, necesita de dos fases: fotocopiar el papel amarillo con la foto ampliada sobre otro papel amarillo (así la imagen pierde definición) y después fotocopiar este sobre un papel rosa (aquí se da otra pérdida de información más una superposición de color).

Para lo segundo, superponer el texto en otra capa, se crean dos documentos que contienen, uno el título y el otro, el resto de información. Esto se debe a que se quiere ampliar el tamaño del título a la vez que mantener la colocación y tamaño del resto de información. Como entonces tenía un manejo muy justo de las herramientas digitales, decido hacerlo como puedo o sé: imprimo dos folios, por una parte el título desde un documento nuevo de Word y, por otra, la capa de texto del resto de información desde Photoshop. Después, paso ambos textos al mismo folio blanco en la máquina

fotocopiadora. El siguiente paso sería meter en la bandeja de carga los papeles naranja-rosa que ya hemos generado e imprimir sobre estos la capa de texto.

Esto da como resultado que el texto esté sobre esa masa naranja sobre papel rosa. La tinta negra es mate y está sobre (encima de) esa masa naranja, sobre (encima de) papel rosa, que es satinada. El texto es otro elemento sobre el mismo soporte. Estamos atendiendo a la cualidad física-matérica de los materiales usados. Por una parte lo impreso y por otra el papel. Lo uno está condicionado por lo otro y viceversa.

Lo impreso: el texto es negro, mate, tinta mate, casi se le intuye el polvo, pigmento. El naranja en cambio da sensación de algo más gomoso, más plástico, como la tinta de serigrafía al pasar la rasqueta. Es la consecuencia de imprimir tantas capas de tinta sobre la misma extensión, de la repetición de la misma capa sobre sí misma. La foto de carnet está dentro del naranja, ni debajo ni encima, dentro. El fondo del retrato apenas se insinúa y varía levemente (por tener más puntos azulados) del fondo de la foto de carnet, que es esa lámina, piel, naranja a la que nos estamos refiriendo. El fondo del papel soporte se mantiene crudo en su materialidad rosa flúor y hace de marco; marco desigual, el marco estándar que deja sin imprimir una fotocopiadora al uso.

El papel: un soporte, papel, fino, fluorescente rosa, que soporta un acabado poco usual por denso. Pero esta densidad no hace que el papel se ondule, parece que está para acogerla. El reverso también es cartel. Es reverso del mismo soporte papel, rosa flúor, sólo que se adivina que al otro lado tiene una capa pesada que coge casi toda su superficie y modifica ligeramente el color, actuando el soporte casi a modo de transparencia. El papel, soporte, es también materia.

El marco: rosa. Contrasta con lo que enmarca (naranja) más que el primer marco amarillo (que enmarcaba otro amarillo). La combinación del naranja con el rosa, también por sus distintos grados de brillo o por los distintos cuerpos que lo soportan, me parece especial.

Del prototipo al original o viceversa.

Si este cartel es el original o, gastado lo que da de sí el paquete de folios rosas, los originales (todos los que se hicieron), el otro (el primer cartel enviado a Elena, el amarillo) podría ser el prototipo (que no está bien hasta que se hace otra cosa a partir de él).

Para llegar a este original, es necesario hacer muchas copias. No sale directo del ordenador a su soporte, hace falta trabajo manual en la máquina. Está hecho casi de manera artesanal y atendiendo a la capacidad decisiva de lo que el trabajo directo implica. Sus decisiones son como las pinceladas sobre un cuadro, se van tomando por lo que pasa entre la mano, la herramienta (aquí, máquina) y la cosa.

Por lo que recibí en su día y porque aún lo sigo pensando: es un cartel raro. Por una parte es muy directo, se ve de una vez porque es claro y si llama la atención es por sus materialidad pero, por otra, permite un tiempo más lento. O eso espero, porque es a lo que aspiro y lo que espero del arte. Tengo también la impresión de que mezcla algo de baja cultura (por sus medios básicos –una fotocopia sobre un folio- y comunes –tipografía Times-, crudeza en el diseño...) con algo de la alta, por la atención y el tiempo dado a cada una de sus fases que, aún siendo papel, lo definen, como dice una amiga, lo hacen caro. Es paradójico que a la vez que llama, rechaza y a la vez que rechaza, atrae.

En 2013¹²³ enseñé este y otros diseños como introducción a una charla sobre mi trabajo. Rosa intervino con estas palabras:

Cuando he llegado estabas poniendo algunos posters que habías diseñado, inspirados en posters del pueblo y demás, y tengo un recuerdo de cuando vi tus posters que fue como... uf... como decir ¡Madre mía! Como de un dolor muy grande, de no poder verlos. Y cómo aprendí tanto con eso, sólo. Y ahora me encantan...

Es un cartel para una exposición municipal, casi insignificante. Pero no lo ha sido para mí y ese “mí” es importante aquí, generarlo, construirlo y saber mantenerlo. A través del trabajo. Hacerlo significativo en mí es exigente. Para mí y para los demás.

La opinión que tengo de este disco es que los que lo han escuchado y no les gusta mucho, pues yo creo que tienen que escucharlo más, porque está muy bien conseguido.¹²⁴

¹²³ En el marco de las jornadas “Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales”. Arteleku.

Generoso porque da y exigente para poder recoger eso que da.

Txosnak

Cartel

66 cm x 82,5 cm.

2007

Mis amigos me encargan un cartel para las fiestas de mi pueblo. El encargo no es del Ayuntamiento, es de un conjunto de colectivos de Estella. Estos organizan conciertos y otras actividades en lo que se llaman “las txosnas”¹²⁵. Basándose en que el año coincidía con un aniversario en relación a la Guerra Civil española¹²⁶, y en lo politizado del contexto del que proviene la invitación, se me sugiere (condiciona a) que el cartel incluya carteles de la época de la Guerra Civil española o los tenga en cuenta.

Un amigo me pasa una carpeta llena de carteles de aquel periodo. Él trabajaba en una imprenta y me solía pasar libros defectuosos, papeles, nos entendíamos en los matices de una impresión. Yo también puedo sentir atracción por carteles conseguidos con medios más básicos de los que hoy disponemos, por su relación con los fotomontajes, con lo manual, por la particularidad de los colores o tintas, etc. Me documento mirando libros de carteles de aquella época y selecciono los que me atraen. Tiendo a seleccionar carteles que contienen fotografías. Testimonios de personas en blanco y negro. De los gráficos, disfruto de las composiciones sencillas. Pocos elementos vivificados con tintas de color. Estoy acercando el tema a mí.

¹²⁴ Respuesta de Camarón al preguntarle sobre su álbum “La leyenda del tiempo”. RTVE. 24-jun-1980. Programa “Nuevos rumbos del cante”. Entrevista a Camarón de la Isla y a sus acompañantes, a la guitarra José Fernández “Tomatito”, sobre el flamenco, su trayectoria musical y las nuevas tendencias del cante. Recuperado (5-02-2020) de: <https://www.youtube.com/watch?v=mtaHD3yAMN8>

¹²⁵ La txosna es una taberna que se monta en las fiestas populares en el País Vasco y Navarra.

¹²⁶ Probablemente el bombardeo de Guernica, el 26 de abril de 1937.

Los selecciono sacando fotos a las páginas que me gustan. De esas fotos, en el ordenador selecciono fragmentos, carteles, que me interesan, es decir, las manipulo para tapar o cortar las partes que no quiero ver. Me deshago de los textos o lemas de la época que veo fuera de lugar para el momento del cartel que tengo que hacer. Estoy buscando la posibilidad de un compromiso subjetivo a partir de una condición externa.

Por otra parte, recojo otros materiales que me acerquen al marco específico de este cartel que tengo que hacer. Quiero meter en él una foto que alguien sacó algún año anterior (una foto de una txosna en fiestas de Estella) y que se ha colado en la carpeta de carteles que me han pasado. Este gesto, aparte de evidenciar el lugar, introduce el ojo o la mano de la persona que sacó esa foto en el cartel y para mí esto es importante, me parece un doble gesto cariñoso (el del que la sacó y el mío al meterlo en el cartel). Igual que es importante el lugar en el que esta foto aparece dentro del cartel. Su tamaño es pequeño respecto del resto de imágenes del cartel, pero por su marco (un marco negro recortado de manera irregular, proveniente probablemente de un escaneo de la foto original en papel), por su luz-color (atardecer y contraluz un día de verano) y por el tipo de foto (es más actual que las otras) se separa del resto y destaca en el final de una ascendente diagonal. En cierta manera, aún estando colocada en la parte superior del cartel, es como si estuviera en la mitad del mismo. Porque en el cartel hay informaciones o elementos de distinta categoría, jerarquizadas, ordenadas, pero no desde convenciones habituales (ni en lo que se refiere a un cartel en general ni en lo que se refiere a un cartel de txosnas en particular).

De las condiciones iniciales hacia su construcción:

Tengo en cuenta estos elementos que más o menos van entrando en este orden: carteles antiguos, colectivos que lo organizan, programa, empresas que lo apoyan económicamente, mensaje. Parto de un fondo con una gradación y sobre ese fondo voy colocando los elementos. Primero las fotos. Luego los logos. En general, me gustan los logos. Esto me hace meter también los logos de los grupos de música que tocarán. Para jerarquizar las distintas informaciones, creo otros bloques de color: una franja saliente con una gradación oscura que contrasta en dirección, forma y color con la del fondo, una transparencia para agrupar, señalar y separar los logos y algo similar pero más discreto para informar de que se venden bocatas. Meto el texto, contenido, del cartel. Aparte del texto informativo me piden que lleve lema. Yo consideraba que no era necesario y que

incluye cierta violencia excluyente en el cartel. Añado dos tiras aparte en los márgenes horizontales del cartel para el lema-mensaje-convención.

Del sentido de su construcción:

Empiezo por el placer: un degradado digital del amarillo al rosa. Me da mucho placer verlo y me gusta poder llegar a él, tan limpio y perfecto, con algo tan sencillo como la herramienta de degradados del Photoshop. En *I love you baby*, cuando me refería a la elección de la tipografía Times, hablaba de la posibilidad de que lo convencional, tratado de manera no convencional, se convierta en tendencia, vuelva a la convención. Lo entiendo de manera parecida con los degradados; entonces, 2007, en diseño, no eran tan habituales como ahora, 2019.

También es placer lo que siento con algunas imágenes de los carteles que he encontrado, por ejemplo, las tres figuras de agricultores con las caras prácticamente en sombra. Tiendo a elegir muchos campesinos, es algo con lo que puedo identificar fácil a mi familia. En el caso de este cartel de los tres campesinos, me gusta entero, pero no tiene sentido para mí meter mensajes que hacen una referencia tan clara a una época pasada¹²⁷. Así, aprovecho los colores del fondo del cartel de 1936 para ir tapando con degradados del rojo al blanco el texto a la vez que compongo una imagen nueva. Disfruto con la yuxtaposición de degradados de distinto orden: digital e imprenta. Lo que hago, en parte, es un gesto tan fácil como tapar. Y digo “en parte” porque es el propio proceso constructivo el que va guiando dónde poner y cómo seguir hasta que me quedo tranquila con la imagen. Donde construir tiene que ver con la generación de sentido desde la aceptación y la utilización del sentido común (mi conocimiento de la imagen) pero también con su puesta en crisis (mi sensibilidad hacia la imagen). Este proceder es plástico y atender a la plasticidad no es tan fácil. Por otra parte, podemos ver que, en este caso, la imagen que voy a meter en mi cartel está ya previamente construida (primero por alguien, la persona que en 1936 hizo aquel cartel, y luego por mí). Meto esta imagen en las esquinas del cartel. Disfruto de las relaciones entre los colores y los planos, de lo ordenado, de una simetría preparada para la tensión. Y esto último, una simetría

¹²⁷ El texto del cartel original, de 1936, con un jerarquizado uso de tipografías, tamaños y color, dice lo siguiente: *¡Colectivistas del campo! El Ministro de Agricultura os ayuda. Facilitándoos maquinaria y sus accesorios. Concediéndoos créditos. Dándoos sobrealimentos durante la siega. Preparando la transformación de vuestras explotaciones agrícolas.* Archivado como: 1.614 CALANDIN c. 1936. 116 x 77. GRÁFICAS VALENCIA. VALENCIA. OOR. MA.

preparada para la tensión, es muy importante porque construye el movimiento interno de la imagen final.

Toma de decisiones. Responder a los materiales desde una toma de lugar:

Al ser archivos digitales los que manejo (reproducciones de reproducciones), cada imagen, por su resolución, me da su tamaño dentro del lienzo de gradación que yo he creado, apenas fuerzo o manipulo esto. Su tamaño, su resolución, está condicionada por el origen digital de este material, esto les da su cuerpo hoy y así lo cojo. Nunca pasar por alto lo que cada cosa es. Cada cosa es mucho. Ser consciente de esto equivale a una toma de decisiones constante.

Si volvemos al ejemplo último, la imagen es una imagen manipulada digitalmente a partir de una foto sacada a un libro que reproduce un cartel que en su día se reprodujo en imprenta. Probablemente mi imagen de origen, la que encuentro en el libro, ya esté recortada, sus colores modificados por el paso a la publicación, etc. A esto se le añade la modificación que puede sufrir por la foto que yo le saco para capturarla, etc. Por ejemplo, en relación a esta última capa, hay un caso (la fotografía de un campesino con el pecho al aire) en el que tengo la misma imagen con dos dominantes distintos: una azul y borrosa y otra sepia y más enfocada. Esto es porque una imagen la he sacado de una foto con flash (la de dominante sepia) y la otra de una foto sin flash (dominante azul). Decido usar esto porque es color y porque da cuenta de la historia de los materiales, que tiene que ver con lo que les ha sucedido antes de acabar en su sitio final. En relación a esto (y al color) decir que el blanco y negro de las imágenes que estoy usando en ningún caso es blanco y negro, cada una de ellas tiene una dominante por las distintas capas de su historia material que las han ido modificando. Y esto también lo uso a la hora de componer-construir la imagen total del cartel.

Puedo decir que he usado fotografías de la época más que carteles de la época, porque como ya he comentado, de estos, selecciono los que contienen fotografías y las recorto. En los carteles en los que es posible recortar el texto sin modificar que sea una imagen rectangular, así lo hago, como es el caso del de las dos niñas¹²⁸. En el caso del niño del

¹²⁸ Me refiero al cartel de 1937, formado por una fotografía de dos niñas protegidas bajo un arco y el texto: *La aviación fascista pasa sobre la capital de la República. ¿Haces tú algo para evitar esto? Ayuda a Madrid.* Archivado como: 1013. FOTOMONTAJE c. 1937. 89 x 65. RIVADENEYRA. MADRID JDDM.

cartel de la Diada de la bona Voluntat¹²⁹ es parecido, solo que tengo que copiar un trozo de fondo sin texto para tapar el que queda dentro de la imagen. Hay otro caso de una imagen recortada siguiendo el contorno de la fotografía (que fue a su vez recortada para el cartel original¹³⁰). La recorto siguiendo a través de rectas el contorno curvo del recorte original. Dentro de este queda una gradación del blanco al azul que usaron de fondo en el cartel original, siendo el blanco una especie de aura para hacer la transición entre imagen y fondo. Esta imagen en origen es un fotomontaje y como se corta en su margen inferior y en sus laterales, la encajo en una esquina inferior de mi cartel, a la derecha. Sus cantos ortogonales me indican su lugar (una esquina inferior). La composición del fotomontaje, las miradas y las escalas, me indican que es a la derecha, respecto de mi cartel. Ese es su lugar, no otro. Su lugar, de nuevo, para generar un movimiento interno y abierto en mi cartel.

Así mismo, las miradas (de las personas de las fotos), sus direcciones, me ayudan igual que los colores y los planos a ordenar y mover la superficie del cartel. Las direcciones van tanto en el plano ortogonal de la extensión del rectángulo que forma el cartel como en el plano de profundidad que genera (cerca, lejos, delante, detrás). Todo a la vez genera el volumen específico de la imagen del cartel. Es plano a la vez que tiene profundidad. Es estático a la vez que tiene movimiento, un ritmo particular.

La repetición de los elementos también viene del placer de querer ver más, otra vez, más grande, algo. Alguna colocación y repetición viene precisamente de querer tapar el texto del cartel de origen, como es el caso de la imagen de un campesino con el pecho al aire. Repito la imagen superponiéndola de manera que tape la esquina en la que tiene el texto. Repito esta superposición creando una diagonal ascendente. En casos así, la imagen se construye en el propio cartel, en su colocación.

¿Qué hacer con los logos? Antes he comentado que me gustan los logos. Más que gustarme los logos, me gusta que puedan ser tenidos en cuenta como un elemento más en

¹²⁹ Me refiero al cartel de 1937, formado por la fotografía de un niño gritando con el puño en alto y el texto: *18 i 23 de maig del 1937. Diada de la bona Voluntat. (Festa dels infants a toto el món). Organizada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i Radio Barcelona.* Archivado como: 1.392. TIPO-FOTO 1937. 40 X 26. N.C. GENT. CAT. CP.

¹³⁰ No sé si se trata de un cartel o de una especie de folleto, en el que aparte del montaje a base de fotografías de mujeres, se puede leer el texto: *100.000 dones es necessiten per a treballar.*

la construcción de algo que los deba contener, como es el caso de un cartel, en el que estos dan cuenta de los colectivos que organizan lo que se anuncia, por ejemplo. En la convención de un diseño, los logos deben integrarse de una manera en la que se entienda quién es quien organiza o quien subvenciona, pero normalmente estos no deben ir por encima de la información importante, de lo que se anuncia. Para esto hay recursos de diseño y variables de un mismo logo con los que puedes integrar el logo con el fondo del cartel, como los logos sin fondo por ejemplo (imágenes png con fondo transparente, recortes digitales). Normalmente los logos se sitúan en un lugar periférico del cartel, en los bordes, y en un tamaño más bien pequeño. Hay un tipo de carteles de diseño amateur en los que los logos, los comercios que apoyan económicamente una actividad y quieren en recompensa ser publicitados, ocupan casi la mitad del propio cartel. Es una cuestión lógica que se convierte en cuestión formal. En otras ocasiones, por no tener los recursos con los que hacer que el logo quede en segundo plano (integrando su fondo con el del cartel) el logo aparece como un añadido, como una pegatina con su fondo rectangular, se evidencia como elemento en lugar de integrarse en el cuerpo del cartel. Estos recursos básicos (por su falta de recursos) hacen que se mueva lo habitual (los movimientos de las convenciones antes mencionada). Desde aquí es desde donde me interesa el uso de los logos. También por lo que por ser logo tienen de sintético. En este cartel son más pequeños que el resto de los elementos, pero forman un conjunto (iluminado) que los hace aparecer al mismo nivel que las imágenes.

El hecho de buscar estos recursos tan literales (dejar en evidencia o no ocultar procedimientos, usar herramientas básicas) puede leerse como “una ley del mínimo esfuerzo” y también lo es, pero es el sitio desde el que decido trabajar: más que el mínimo esfuerzo es el mínimo gesto unido al máximo rendimiento plástico y tiene que ver con una tendencia a la sencillez, un gusto por la desnudez, para que los materiales se puedan mostrar tal y como son. Economía. En un estudio para un cartel de 1920 Vladimir Tatlin proclama: ni lo justo ni lo bueno, lo necesario. Es un lema con el que me puedo identificar. Tal y como lo entiendo, lo necesario, si lo es, será por consiguiente lo justo y lo bueno.

Lo amoroso (el amor) da sentido, lo amoroso (el amor) abre:

Existe un paradigma o arquetipo de cartel de txosnas, existe un estilo de hacer un cartel de fiestas, como lo hay de uno de biblioteca. Este cartel típico de fiestas, se puede parecer al

típico de competición deportiva, porque el estilo se genera por las necesidades: los anunciantes, una imagen, texto modificado, algún efecto. Por otra parte, hay ya todo un imaginario de izquierda, de lucha, construido y convertido en convención. Convivimos con convenciones. Las hay en todas las capas de lo social porque hacen entender y organizan lo social. De este cartel me interesa, el coger lo que ya significa unidireccionalmente (un tipo de cartel, un logo, un mensaje concreto) y convertirlo en paisaje, abrirlo. En este sentido, es significativo que la composición funciona ya (incluso mejor) sin texto, al margen de lo impuesto, que son las dos franjas horizontales arriba y abajo. Las jerarquías de los elementos pueden parecer no tener sentido (al no ser las habituales) pero tienen un sentido, el que ha sido sentido. Lo sentido.

Este cartel, no siendo lo que se espera de un cartel de txosnas, gustó. Es importante ser consciente de lo que se espera, es decir, conocer la convención, lo mismo que ser consciente de dónde te la estás saltando. Uso la tipografía de máquina de escribir porque sé que va a gustar, que coincide con un cartel como este. Me la permito, en cuanto a capricho que se aleja de la tipografía más sencilla e identificable. Esto puede estar cerca de permitirme también las gradaciones, sólo que estas últimas me las permito más por mí (y para los demás) y la tipografía es al revés, me la permito más por los demás (y para mí). La imagen del niño que grita con el puño en alto es también por mis amigos, pensando en que les gustará. Es por ellos, o sea, que es por mí.

En cualquier caso, es un cartel raro. Otra vez. Arantxa, una amiga del pueblo, se refirió a él pasado bastante tiempo como “estilo Pikachu-Lorea”. Me gusta el comentario por lo indefinido y alegre.

Su cuerpo:

Tuvo un proceso rápido. Este es un cartel digital, su proceso. Para su facticidad es importante que tenga su cuerpo, que su cuerpo interno se incruste o permanezca en un cuerpo externo que asimila como interno en cuanto encajan: papel fino de acabado brillo y su tamaño. Fue a imprenta una vez acabado dentro del ordenador. En este sentido es lo contrario a *I love you baby*. Si este lo quiero volver a hacer existir, puedo. El anterior probablemente no. Ni mejor ni peor, simplemente quiero diferenciar el momento de toma de cuerpo en su proceso. En este entró en su cuerpo una vez construido. En *I love you baby* su construcción se dio a la vez que su corporalidad.

A veces una imagen acaba en un papel. Dentro. Y hasta entonces no es imagen o es sólo imagen. Cuando digo que no es imagen me refiero a que no es imagen-cosa-cuerpo. Si el cuerpo de una imagen es digital (asumiendo la fisicidad de lo digital como cuerpo-luz-superficie de la pantalla de un dispositivo o cuerpo-luz de una proyección, por ejemplo), de comienzo a fin, entonces ese es su cuerpo, digital, pero este no es el caso.

Un cartel también es una imagen. Cartel e imagen se juntan para convertirse en algo, en una cosa. Esto es algo más que un cartel. Es todo eso (y más de lo) que he escrito. El papel existe en una pared, sobre una mesa o en el techo interior de una furgoneta con cama, ahí lo puso Ione. Este cartel está hecho para ponerse con cinta de embalar o pegarse con cola de empapelar. Lo pone alguien, es una cosa (un cuerpo) pendiente de otros cuerpos, el de quien lo pone y sobre el que se pone.

Maiakovski:

Estando este cartel reciente o en su proceso, Jon me regala un libro de poesía de Maiakovski. Siendo de un contexto y tiempo tan distinto al mío, me identifico totalmente, me enciende, lo entiendo o me entiende. Entiendo el cartel como el poema *150.000.000*¹³¹

¹³¹ Fragmento del poema *150.000.000* (1919-1920) de Vladimir Maiakovski. En: Maiakovski, V. *Poemas*. (2002) Barcelona: Ediciones 29. p. 37.

150.000.000 es el nombre del artífice de este poema.

Su ritmo: la bala.

Su rima: el fuego saltando de un edificio a otro.

150.000.000 hablan por mi boca.

Esta edición fue impresa con la rotativa de los pasos,

En el papel vitela del adoquinado.

¿Hay quién pregunte a la luna?

¿Hay quién pretenda que el sol le rinda cuentas?

¿Quién se atrevería a afirmar: este es el autor

más genial de la tierra?

De igual modo

este poema

no tiene autor.

Su única idea es

o el poema como el cartel, en cuanto a luz, dirección, apertura. Es para el pueblo, es alegre y es aire, fresco.

Hauek...

Impresiones sobre papel.

90 cm x 130 cm. c.u.

2006

Son dos impresiones sobre papel de 90 cm x 130 cm cada una. En cada una se retrata a una persona: en una salgo yo, en la otra sale Julai, un amigo del pueblo. La primera foto se sacó en un bar egipcio de Atenas y la segunda en una sociedad de Estella. Detrás de mi retrato sale una pintura de una egipcia con traje regional, detrás del retrato de Julai sale una pintura de un busto griego.

En el origen del arte hay amor:

Empezaron siendo dos fotografías en papel de 10 cm x 15 cm ampliadas a DinA4 con una fotocopiadora en color, en mi pueblo, en la copistería de confianza. Que sea de confianza quiere decir que el trabajo ha generado una confianza mutua entre la persona a la que se le encarga el trabajo y el cliente. Esto supone un tiempo y una atención que pueden salirse de los habituales de manera que en el proceso de realización del encargo este pueda desviarse, detenerse o modificarse sin que suponga un problema, permitiendo así la aparición de algo inesperado, de un distanciamiento, una apertura, a partir de la cadena persona-material-máquina-material-persona con todas sus posibles variables. Más abajo profundizaré en esta cadena.

brillar en el día naciente.

Ese mismo año,

en ese día y hora,

bajo tierra,

en la tierra

por el cielo

y aún mas arriba

Sobre los márgenes:

El papel, coincidiendo con lo comentado en relación a *I love you baby*, tiene los márgenes blancos que dejan las fotocopiadoras en cualquier impresión a máximo tamaño dentro de un folio estándar. Estos márgenes son importantes, parte de la imagen (no sólo margen de la imagen), funcionan como marco, es decir, no están obviados, no se han recortado o evitado, están tenidos en cuenta, tanto como la imagen que contienen. Que estén tenidos en cuenta quiere decir que se trabaja teniéndolos presentes como un elemento más, constructivo y de sentido, hacia la definición y existencia propia del trabajo.

Estas fotocopias están pegadas a otro papel, radiante, de tamaño DinA3 (papel fino utilizado para poner anuncios de “se vende” o distintas ofertas. Los hay en rosa, verde, naranja y amarillo fluorescente y tienen el dorso blanco). Mi retrato tenía el papel de fondo rosa y está desplazado respecto del centro del papel. El de Julai lo tenía amarillo y está centrado.

En el próximo párrafo veremos que el siguiente paso fue ampliar estos materiales de los que vengo hablando. Ninguna impresora ni plotter imprime hasta los márgenes, una imagen a sangre se consigue a base de cortar al ras la imagen. Al llevar la ampliación hasta el tope de sus posibilidades y haberles pedido que no cortaran ningún margen, volvió a aparecer otro marco blanco en los márgenes de la imagen ampliada, duplicando así el marco interior que rodeaba a la imagen del retrato. El color de fondo que salió, el rosa y el amarillo en cada caso, me sorprendieron por su intensidad y pureza, no siendo fluorescentes. Vi acabarse así, acabé aquí, un trabajo que era, para mí, representativo de los procesos con los que estaba experimentando.

Distanciamiento: cadena persona-material-máquina-material-persona:

Como ya he adelantado, el último paso fue ir a otra copistería en Pamplona que también frecuenté bastante, en la que tenían un plotter de gran formato. Aquí, me gustaría señalar el tipo de plotter que tuvieron (desconozco el nombre técnico de la máquina) hasta que dejé de trabajar con ellos por haberlo cambiado: era uno en el que metían entre los rodillos el papel a copiar, la máquina lo leía o escaneaba y directamente lo sacaba impreso en el tamaño solicitado.

La ampliación siempre la hice al ancho total posible de la máquina, que eran 90 cm. Esta decisión de hacerlo al ancho total posible de la máquina era evitar una decisión aleatoria. Sabiendo que buscaba una ampliación notable, decidí hacerla a todo lo que pueda dar la máquina de ancho. Mantenerme firme en esta decisión de no decidir un ancho cualquiera, sino el mayor posible, me parecía, aparte de limpio, que atendía a algo más que a mí misma (una condición de la máquina, de la bobina de papel...), que contenía algo más de realidad (conteniéndome yo).

Esta última operación hacía que los dos cuerpos (fotocopia DinA4 y papel radiante) acabaran en uno: un papel mate de unos 160 gramos. Además de esto, los colores se veían modificados, sobre todo los fondos fluorescentes, que dejaban de serlo para pasar a ser colores planos de bastante intensidad. La ampliación también hacía que apareciera una textura granulada, puntos de colores que desde una distancia dejan ver las formas y desde más cerca remiten a la materialidad de la copia, la tinta, el medio... Incluso los colores más planos, en este caso el fondo, están formados a base de los puntos multicolores de la impresora.

Cuando señalo la especificidad de ese plotter en cuestión, el hecho de que la propia máquina escaneara el documento para posteriormente imprimir la copia, considero que es un factor muy importante ya que me permitía de alguna manera alejarme de ciertas decisiones y delegarlas en la máquina. Decisiones que tienen que ver con la conversión que hace de los colores, los contrastes, etc. Es obvio que un escaneado en un escáner también determina la calidad de la imagen y las características del color, pero al ser un trabajador de la copistería el que manipula el escaneado, ahí esa persona va a “mejorar” la imagen, ajustando a su criterio el contraste, el tono y otros factores que puede configurar en el programa. Lo que me interesaba era justamente saltar ese paso, en el que el trabajador, o yo, decidimos cómo manipular la imagen de origen y que pueda de esta manera entrar en juego el elemento máquina intencionadamente (así como accidentes, sorpresas o problemas inesperados). Que el proceso, intencionadamente, dependa de algo más que de las personas implicadas.¹³²

¹³² Desde otra posición y otro momento, Gordillo escribe: “Yo apuntaría dos razones esenciales por las que he empleado métodos automáticos de reproducción y transformación: 1. Huida de la esquizofrenización del color, de la pulsionalidad extrema del espacio-color que a niveles subjetivos me eran difícilmente soportables. 2. Deseos de apartarme de las gamas tradicionales de la pintura moderna, que repiten esencialmente los hallazgos obtenidos por los impresionistas: contraposición de tonos calientes y fríos, vibración luminística,

El plotter que usé en estos procesos, tenía ya predeterminados los ajustes y eso es lo que me interesaba, entrar lo menos posible en ese paso. Tampoco me valía que entrara el trabajador como persona ajena a mi proceso, puesto que ahí estarían entrando unas consideraciones de cómo se supone que una imagen está más correcta de color. En resumen, más que interesarme una imagen correcta, lo que me interesaba era que la imagen resultante diera cuenta de cada fase por la que había pasado, con las condiciones propias de cada máquina. Esta máquina en concreto, por el hecho de incluir el escaneado o lectura de la imagen en los mismos rodillos por los que luego sacaría la copia ampliada, evitaba lo que supondría otro paso de decisiones (el escaneado previo en otra máquina). La máquina ejecutaba por partida doble, leyendo e imprimiendo. Mis decisiones, o las de otra persona, se limitan y se amplía el campo de actuación de la máquina, fuera de nuestro control. Considero esta decisión de no decidir una cuestión técnica que (me) amplifica lo plástico, como si no dejándote aparecer dejaras aparecer lo propio de cada proceso (y no tanto una misma).

Distanciamiento: dibujos:

Más o menos a partir del verano de 2005 dibujé bastante en cuadernos escolares. Que fueran escolares, al margen de una especie de fetiche caprichoso, significa que sus hojas están preparadas más para escribir que para dibujar o pintar. A menudo tienen líneas o cuadrículas para facilitar esto. También suponían una ligereza a la hora de ponerte a hacer, en comparación con lo que un papel grueso y caro puede imponer. En este sentido, de alguna manera me permitían también mantenerme cerca del texto, usándolos para

etc. El trabajador con medios mecánicos introduce ampliamente la aparición de la casualidad, el hallazgo de gamas, de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable. Se trataba de crear una neutralidad colorística, de subvertir la atmósfera-color de la modernidad, de dar la vuelta al calcetín de la profundidad creando un espacio ¿laico? [...] Una vez constituido el 3 pisos, trabajé con él en la imprenta o más bien, trabajaron ellos, los de la imprenta. Cuando había una tinta especial, no las clásicas de la cuatricromía, imprimían el motivo con esa tinta monocromamente (¡qué palabra!) sobre una cartulina de color. Esas cartulinas o papeles eran sobrantes de un stock en donde convivían los colores más extraños. Así pues, un color extraño sobre un papel de color extraño daba lugar a algo doblemente extraño, sobre todo si se tiene en cuenta que lo hacían ellos, y yo no intervenía en ninguna de las elecciones. Se puede decir que al ser manejados estos elementos por personas ajenas a la creación, se producía un hecho prácticamente automático. Yo estaba huyendo de la pictoricidad de raigambre impresionista y estos raros acordes de color me solucionaban el problema.” Luis Gordillo, enero 1989. En: Gordillo, L. (1999) *Luis Gordillo. Superyo congelado*. Barcelona: Ed. Actar y Macba. pp. 75 y 77.

anotaciones puntuales, una especie de diario que dejaba a una frase independizarse y convertirse en dibujo. Especialmente recuerdo como aprendizaje la asunción de una frase como propuesta de dibujo [el dibujo: *en los ferris me veo como más guapa* sobre una hoja blanca o el dibujo-frase-pensamiento: *dibujar es casi escribir muy largo*]. Estas frases independizadas estaban situadas abajo o arriba de la página a modo de subtítulo o encabezamiento del puro papel, porque no había nada más, pero los entendía como algo más que un encabezamiento o título, eran para mí dibujos. Esto que acabo de decir no sirve por lo que dice. Es decir: no importa que sean dibujos o no lo sean, que sean frases o no lo sean, o sea, considerarlos una cosa u otra. Lo importante aquí, lo que me ha hecho enunciarlo así, es mi deseo de representar el hecho de prestarle a ese elemento (frase, texto, lápiz, papel, cuaderno) una atención particular, singular, la que el arte permite, saber darle espacio, aprender a darle espacio, hacerlo existir, sea lo que sea, cuidar y celebrar su existencia. Sea lo que sea. Mientras sea.

La mayoría eran dibujos hechos con muchas capas de rotulador que acababan formando una especie de fondo denso, una especie de superposición de figuras (colores) convertidas en fondo (colores). Eran en parte automáticos, partiendo a veces de motivos o estímulos concretos que a veces incluían frases que en muchos casos acababan tapadas por capas superiores. En general puedo decir que en muchos de ellos simplemente disfrutaba de rellenar, de superponer rotuladores viendo cómo se mezclaban las tintas y generaban distintos tipos de superficies o cómo hacían desaparecer la capa precedente hasta llegar en algunos casos a dañar el papel que hacía de soporte, un papel que no estaba pensado para aguantar tanta tinta.

Hablo de estos dibujos a los que en general no he prestado demasiada atención porque fue con ellos con los que conseguí de alguna manera distanciarme de mi propio gesto. En cierto modo, me parecía que estos dibujos tenían demasiada expresión, demasiado trazo, por lo que los ligaba a dibujos adolescentes, esos llevados a cabo por una persona reafirmando su identidad singular, como también a los dibujos hechos mientras se hace otra cosa, como por ejemplo hablar por teléfono.

Recuerdo que en Arteleku había una fotocopidora en la que los fotocopí bastante, ampliando detalles, aprovechando errores, etc. hasta el punto de conseguir imágenes que me interesaban más que el propio dibujo, más que el original. Empecé a darme cuenta de

que ese paso por la máquina de alguna manera enfriaba esa expresión que me molestaba. Recuerdo también que una persona me comentó que para fotocopiarlo al mismo tamaño (en un DinA4), por qué no me quedaba con el original; el paso debía ser algo más notable. Así empecé a hacer ampliaciones en el formato. Aunque en muchos casos pude jugar viendo cuál era el tamaño que cada dibujo pedía, finalmente casi siempre opté por ajustarlo al ancho máximo de la máquina como condicionante. Los colores de los resultantes de nuevo daban cuenta del paso por la máquina, saturando partes, eliminando sutilezas del original pero haciendo aparecer otros aspectos plásticos que tenían más que ver con la operación de la copia y las diferencias entre la tinta de un rotulador y la de un plotter. Hay veces que la superposición de capas (tinta de plotter reproduciendo tinta de rotulador) creaba unos efectos que eran nuevos para mí, por ser el resultado de la mezcla rotulador-mano-papel-máquina-tinta-papel. Cuando la ampliación, con sus cambios, amplificaba las posibilidades de las herramientas utilizadas (no sólo la máquina sino también la mano modificada, no solo la tinta del plotter sino también la del rotulador modificada), consideraba que era un logro.

Comento todo esto porque me parece importante un nuevo “problema” con el que me encontré: la ambigüedad del original y la variabilidad de las máquinas. Es decir, aunque en muchos casos estamos hablando de una copia como resultado final, quiero remarcar que esa copia es una, y no otra. Otro ejemplo de esto es *I love you baby*. El original pasaba a ser la copia del original, quedando el original primero, como prototipo del que partir. Es decir, que es una copia específica, conseguida siguiendo x pasos y que es por lo tanto difícilmente reproducible dado que al variar cualquiera de las condiciones en las que se dio su proceso (cada máquina y soporte por la que pasó y los ajustes que estas máquinas tenían determinados), estaríamos hablando de otra imagen. Recuerdo el caso de un encargo en el que me pedían los originales y el hecho de mandarles fotocopias generó más de un problema; se equivocaban si creían que si las reproducían tendrían otro original¹³³. El proceso estaba muy controlado, incluso cuando se tomaba la decisión de dejar ejecutar a la máquina o de incluir como parte una operación de la persona que realizaba la copia. Procesos que en muchos casos tuvieron que ver con una interacción y confianza tanto con las personas trabajadoras a las que normalmente yo acudía, como con las propias

¹³³ Me refiero al trabajo *Prostitución...*. Colaboración visual para el nº 23 de la revista *Hermes*. 9 páginas y contraportada de 29,7cm x 21cm. ISBN: 1578-0058. 2007.

máquinas de primera mano. En resumen, no es que esté especialmente interesada en el original y la copia como tema, sino que de una manera natural esta problemática empezó a formar parte de mi proceso y tiene su importancia en cuanto a que implica el concepto de distanciamiento que una y otra vez se repite.

Distanciamiento: original-copia:

El trabajo *Hauek...* fue adquirido en 2006 por el Ayuntamiento de Pamplona a través de un concurso regional. A finales del año siguiente se planteaba una exposición que debía incluir este trabajo. Mi idea era pegar las dos piezas de papel con cola de empapelar a una de las paredes de la sala de exposiciones, pero me encontré con que si hacía esto con el trabajo, ahora propiedad del Ayuntamiento de Pamplona, perdíamos la pieza. Así, me dispuse a hacer otra copia, bien para pegarla en la exposición, bien para que pegando la que tenía, se quedaran con la nueva. Creo que fue entonces cuando descubrí que la tienda en la que había hecho el trabajo había cambiado de máquina. Eliminado el proceso de escaneado de la máquina de la que he hablado antes, fue imposible conseguir que el rosa fluorescente del fondo se convirtiera en el rosa que habíamos conseguido la vez anterior. El dependiente me decía que por qué no ponía digitalmente el color de fondo plano que estaba buscando y así obtendría la imagen deseada, sin entender que entonces eso para mí era algo así como mentir en el proceso propio del trabajo, en el que en ningún momento entraron manipulaciones digitales hechas por personas dentro de un ordenador. El proceso del trabajo partía de la mano que saca una foto y pasaba al papel de la foto impresa, de ahí a la máquina fotocopidora para su ampliación, de nuevo a lo manual de juntar dos papeles (DinA4 y radiante) y de aquí directamente a la máquina, de nuevo, para su ampliación. A pesar de lo lógico de la propuesta del dependiente, entonces necesité mantener algo que entendía como fundamental en aquel trabajo.

Finalmente a la exposición fue una nueva impresión con un nuevo fondo rosa (en el caso del amarillo el cambio no era notable) de un tono totalmente distinto al “original”, pero que por su textura aterciopelada y su color intenso, mucho más granate en este caso, asumí como bueno. En un principio vi este “nuevo color” como un problema por su diferencia respecto del “original”, pero con algo de distancia (también temporal) pude darme cuenta de que asumirlo, por estar incluyendo las condiciones de la nueva máquina, era lo más coherente con el trabajo, o con la manera de llevarlo a cabo al menos. El

Ayuntamiento se quedó con la copia “original”. El hecho de que dos copias de un mismo trabajo sean diferentes no deja de ser curioso.

Distanciamiento: álbumes de fotos:

Entonces andaba con muchas fotos entre manos, casi todas en papel, de álbumes propios, ajenos, encontradas, pedidas a amigos o familiares, etc. Antes de la selección, hay mucho trabajo, o sea, para que una foto sea seleccionada, ha tenido que destacar en muchas sesiones de trabajo previas (aunque el trabajo sólo fuese mirarlas). Inevitablemente están seleccionadas desde una sensibilidad concreta, la mía. Inevitablemente hay lazos afectivos en esta selección, pero también una búsqueda rigurosa de imágenes comunes, es decir, imágenes que sean intercambiables con cualquier álbum de otra persona.

Este hecho de que sean intercambiables y comunes quiere decir que más que en cuanto a rasgos formales, lo son respecto de la situación en la que han sido tomadas. Son fotografías hechas pensando más en lo que se quiere recordar que en cómo quiere ser recordado. Esto hace que se atiendan (incluso, dominen) menos cuestiones formales como pueden ser la composición, el contraste o el enfoque a favor de una inmediatez de la captura.

Estas fotos no cumplen con lo que se supone que son requisitos estéticos de una buena foto, más bien al contrario encontramos: composiciones desequilibradas en las que horizontales o verticales no coinciden con el marco de la propia foto, figuras que aparecen recortadas, falta de blancos o negros puros en blanco y negro, flashazos que anulan el volumen o queman la imagen, nada del recurso de profundidad de campo, contraluces, pies cortados, composición torcida, exceso de exposición –quemada- o exposición insuficiente –oscura-, desenfoco, objetos que distraen en primer plano, oscuridad en las esquinas, etc. El valor de lo retratado no es nada original, especial, sino ordinario, cotidiano.

Si los manuales al uso de una buena fotografía nos dicen que esta tiene que ser sugerente, las fotos a las que me refiero son obvias en cuanto a intención, al margen de que el resultado pueda coincidir con ese postulado. Hacen aparecer el ahora y el aquí para que se pueda revivir después ahí, en la captura. Tampoco pretenden conseguir un estilo determinado, aunque quizá sí haya una mirada determinada. Cualquiera podría haberla

tomado, sin conocimientos ni aptitudes, sin embellecimientos posteriores, con todas las distracciones, las que hacen que la situación se lea de frente, tal y como fue, aunque esté tomada de lado.

En el caso concreto de *Hauek...*, la primera foto la sacó algún amigo mientras nos divertíamos en un bar. Cuando la vi, me interesó mucho una relación, bastante humorística, que establecía cierta similitud entre la figura que posaba delante y la figura del cuadro que hacía de fondo. Cuando en una cena de cuadrilla en una sociedad me fijé que Julai estaba delante de un cuadro que parecía que repetía su retrato, quise tener esa imagen. Le pedí a Edurne, otra amiga, que sacara la foto porque estaba en un punto más cercano para encuadrarla. En general, me interesaba mucho esa relación figura-fondo que parece que trivializara los grandes parecidos o las transformaciones de personajes públicos. Estos estímulos se repetirán con distintas formas en procesos bastante más adelante¹³⁴. Esto lo he pensado después, en el momento me hacían mucha gracia y pretendía conseguir una colección que nunca llegué a hacer porque me di cuenta de que mucho de lo que me interesaba en las fotos tenía que ver con estar hechas en un ambiente amoroso real y vivido. Y destacaría también lo importante de desprender técnicamente justamente ese exceso de “lo vivido” y dejarlo abierto.

Al fin y al cabo, y siguiendo con ese deseo de lo común, los materiales tanto de origen (fotografías personales), de medios (papel y fotocopias), como de procedimientos (colocar una foto sobre una cartulina de color) pueden resultarle muy cercanos a mucha gente sin falta de que estén más o menos familiarizados con el mundo del arte. Y esto puede ser un arma de doble filo, porque es justamente esa falta de espectáculo, la normalidad, lo que aleja del trabajo a personas que en principio lo tienen más cerca, justamente por eso, por su normalidad. Por su normalidad “fuera de lo normal”. Y es que, ese valor de lo amoroso, no es *per se* un valor, más allá de lo personal, sino que soy yo la que, a través de una técnica de distanciamiento, lo propongo como valioso. Por ahí que la autoría del trabajo no esté en la persona que saca la foto, sino en la realización técnica de ese distanciamiento.

¹³⁴ Por ejemplo, en los trabajos *Emi*, *Deux Negresses* y *Honi Buruz*.

Distanciamiento: el título de este trabajo: *Hauek...*

El título original de este trabajo fue *Hauek izan ziren nire lehenengo marrazkiak*. A base de repeticiones y abreviaciones, actualmente me refiero a él como *Hauek...* Este es su título y contiene el anterior. Más abajo profundizaré en este cambio. Aquí simplemente quiero hacer referencia al tiempo de los títulos, cuestión que irá apareciendo a lo largo de las descripciones de los distintos trabajos y que considero que contienen parte del proceso de un trabajo.

A la vez que las dos piezas que formaron *Hauek...* estuve trabajando otras dos, una con fondo naranja y otra con fondo verde. Estas no han visto la luz pública, pero siempre las considero como parte o hermanadas con *Hauek...*

Sobre el DinA3 naranja fluorescente hice un dibujo inasumible por lo feo. Tenía que ver con estos dibujos de los que he hablado antes, pero sin llegar a tener todas las capas que de algún modo borraban las anteriores permitiendo que prevaleciera la materia sobre la imagen. Como me remitió a esos dibujos que se hacen de adolescente, quise escribir con una tipografía manual y algo bruta (me gustaba inventar tipografías, ligado a su vez a edades jóvenes, fanzines, etc.): “*Hauek izan zire nire lehenengo marrazkiak*”. O sea: estos fueron mis primeros dibujos. Como una frase escrita en una carpeta de instituto, pero sobre todo remitiéndolo a esos “primeros” dibujos, con todo lo que muchas veces tienen de convención (aunque sea la convención inconformista de un adolescente) y también a esa exaltación de la primera persona del singular (mediante el “mis”) característica tópica de la expresión artística y la singularidad de su creador. Era una manera de reírme de esto y de mí.

Al escribir la frase con la dificultad de ir inventando la tipografía sobre la marcha, en lugar de “*lehenengo*”, los primeros, escribí “*lehenengo*”, los de antes. A pesar de este intento de distanciamiento que pretendía con el texto, seguía sin poder ver el dibujo, así que decidí taparlo con fotografías que tenía a mano. Tapé la frase poniendo tres fotos encima, una composición de tres fotografías. En una foto salía mi padre bastante más joven de lo que era entonces con Bat, nuestro primer perro, en el murillo del huerto; otra foto me la había mandado Keka, una amiga, por correo postal y era un autorretrato revelado en blanco y negro por ella misma en la que se fotografió con una lupa de diferente tamaño en cada ojo y con una nota en la parte trasera de la foto que decía algo así como que lo

absurdo de la foto sólo me podía gustar a mí; la tercera foto me la envió, también por correo postal, Unai, otro amigo, y era una fotografía encontrada de una escena de fiesta del sur de España. Ninguna de estas fotos era especial como propuesta fotográfica, de hecho, eran ordinarias, pero a mí me interesaban mucho por lo que tenían de “real”.

Es importante señalar que aquel era un momento pre-digital en el que las redes no habían impregnado lo social por lo que nuestra relación con el papel, como soporte, o la comunicación (vía postal), y su velocidad, estaba lejos de la actual.

En el DinA3 verde fluorescente usé fotografías encontradas, en este caso por mí, en Grecia. Fotografías pertenecientes a álbumes de distintas personas que encontraba tirados a veces o escondidos en sitios remotos y que en ocasiones recogían vidas enteras. En este caso es una composición formada por cuatro fotos: una mujer sentada a lo indio girándose hacia la cámara para mostrar un pepino; dos jóvenes polacos en bañador sosteniendo una serpiente en un playa; y otras dos fotos en blanco y negro en las que se retrata un mismo niño. Todas tenían fechas y mensajes escritos en la parte posterior de la foto. Fotos que por su calidad y color remiten a décadas pasadas.

Son fotos de gente, de personas concretas, recuerdos, nombres, fechas, álbumes, de personas concretas. Son parte de sus vidas. Estas vidas no son la mía. Son las vidas de otras personas. Sin embargo, es fácil identificarse en esas capturas, identificar algo del amor que las origina. Tal y como he dicho antes, mucha gente podría tenerlas casi repetidas entre sus fotos con pequeñas variaciones: el gesto amoroso de enseñar un producto conseguido a base de cuidar una huerta; el gesto amoroso de posar con un amigo o familiar en vacaciones; el gesto amoroso de documentar cómo crece tu niño.

El procedimiento en este par de piezas fue el mismo que en *Hauek...*, con la diferencia de que lo que se puso sobre la cartulina fluorescente fueron directamente las fotos (las originales, a unos tamaños cercanos al estándar sobre papel fotográfico, más o menos apaisadas dependiendo de la época en la que fueron impresas) en lugar de una fotocopia ampliada de la foto. Esto hizo que hubiera un único marco blanco, el del fondo de color. El fondo de color funciona a su vez como una especie de paspartú integrado. Y de nuevo quisiera destacar los colores obtenidos después de pasar por la ampliación: me interesaba

que neutralizaban lo que de espectacular tiene el fluorescente, convirtiendo el naranja en un color estándar de tono, luz o brillo y el verde en un fondo suave y agradable.

Volviendo al título *Hauek izan ziren nire lehengo marrazkiak*, entendemos ahora que este trabajo (*Hauek...*) toma su título de otro (la pieza de fondo naranja recién descrita). Decido publicar, hacer pública, esta frase, como título. Descubro, en su acepción de destapar, algo que previamente he necesitado censurar, ocultar. Pero con otra forma; la forma de un título.

Lo que esta frase dice, o pretende decir, lo asumen de la misma manera las cuatro piezas de las que he estado hablando, porque se han gestado juntas, en la misma dirección. Una dirección que se quiere alejar de lo personal con humor, desde un cariño. La abreviación se la da el tiempo, una síntesis. El contenido del enunciado completo queda sintetizado en los puntos suspensivos: un signo que contiene tanto humor como sospecha (respecto de una misma). La abreviación contiene algo de su forma pasada, en los puntos suspensivos, a la vez que la abre, por elipsis.

Pegada

Impresiones sobre papel.

90 cm x 130 cm. c.u.

2006

Son impresiones en plotter sobre papel de 90 x 130 cm cada una. Van directamente encoladas a la pared y dependiendo del montaje, puede variar su disposición y número (6 o 5 posters en las diferentes ocasiones en las que se ha expuesto).

En *Pegada* se reúnen fotografías reutilizadas y rescatadas de la condena a un olvido seguro. A través de su ampliación y yuxtaposición sobre papel estas escenas de días de fiesta y paisajes han dejado de ser objetos para convertirse en imagen. Más allá de pertenecer al catálogo personal de la artista, no existe relación alguna entre ellas, aunque guarden cierto aire de familia. Éste se deriva de analogías formales fortuitas: el gesto de la “figura con tocado mirando el paisaje”

replicado en una composición contigua, las manchas de textura y color semejante que recorren y contrapuntean varias imágenes, el encuentro fortuito de diferentes vistas de figuras agrupadas, el motivo de un brazo saltando de una imagen a otra sin que de esta sucesión derive narrativa alguna. De esta acumulación fragmentaria surge una estructura semejante a la de la frase poética, donde el ordenamiento de elementos dispares en una misma unidad de sentido genera una emoción de tipo sensible.¹³⁵

De acuerdo con su costumbre habitual [...] sacó unas cuantas fotografías, algunas de ellas de las rosas de estuco blanco como la nieve del friso floral que recorría el techo (...). Pág. 141. W.G. Sebald, Austerlitz, Penguin Books, London, 2002.

Los materiales comprometen:

Pegada nace en mi habitación. Estoy sentada en el suelo y rodeada de fotos esparcidas también por el suelo o agrupadas en los sobres donde te las entregan al recogerlas en la tienda de fotos. Los considero mis últimos álbumes de fotos. Cuando digo álbumes de fotos no me refiero a que estuviesen ordenadas en álbumes, sino que es una manera de referirme a las fotografías en papel estándar (tamaño 10 cm x 15 cm) de la época previa a la digital. Estas son las últimas fotos que saqué viviendo de manera natural lo analógico. Y si me refiero a una época analógica, no es porque tenga un valor especial, o mejor, en lo que respecta a lo tecnológico, sino que lo hago para situar el momento, contextualizar la manera en la que se vivían las capturas fotográficas. La simultaneidad toma-visionado por ejemplo no era posible. Se manejaban otros tiempos, velocidades y otra asunción tanto de la propia imagen como de la imagen propia.

Me rodeaba un amplio álbum de fotos que daba cuenta de mi experiencia personal. Esto inevitablemente implica un carácter afectivo que me devolvía la emoción de los momentos en los que fueron tomadas.

En general, son fotos tomadas en mi estancia Erasmus en Grecia. Decir Erasmus puede parecer trivial, pero lo considero necesario porque, de nuevo, ayuda a contextualizar.

¹³⁵ Texto de la crítica de arte Miren Jaio para el catálogo de los *Premios Gure Artea* 2008. La cita de W.G. Sebald también pertenece al texto.

Entonces yo no tenía ni cámara de fotos ni un teléfono móvil que pudiera sacarlas, pero sí que tenía el deseo de capturar vida. Decidí, por lo poco comprometido (tanto económicamente como por la responsabilidad que supone tener un aparato en propiedad y sacarle partido), comprar una cámara desechable para estas capturas. Sucedió que compré una detrás de otra, tantas que el dependiente de la tienda a la que siempre iba no paraba de repetirme cada vez que iba a revelar y comprar otra, que me convendría comprar una cámara barata que me ofrecía, para ahorrarme comprar cada vez una cámara desechable nueva. A finales de mi estancia le hice caso y la cogí. A pesar de que nuestras conversaciones se limitaban a esto y a si revelaba el carrete en brillo o en mate, me gustaba mucho una sensación de entendimiento que tenía cada vez que iba a su tienda. Y me gustaba él. Él conocía ya mi nombre, que apuntaba cada vez con caligrafía griega en el sobre en el que luego yo recogería las fotos.

Aquel día en mi habitación. No fue la primera vez que me veía rodeada de esas fotos. Habían pasado ya tres años desde que las saqué. Con estas fotos, en ningún caso me interesó la exaltación de lo personal, más bien me gustaba lo que tenían de común, es decir, que al margen de mi acercamiento a la composición o a las personas que aparecían, venían a ser las típicas fotografías de álbum personal, de encuentros, amistades, recuerdos... Por lo común, remiten a situaciones, celebraciones, paisajes, colectividades o encuentros fácilmente asimilables por cualquiera. Estoy tratando con fotografías analógicas, atraída por el origen –familiar- y forma –amateur- de éstas, tratando de objetivar material cercano y propio que trascienda lo personal. Aquí ya hay un distanciamiento. Pasaron años y seguían rondando alrededor. Y seguía queriendo algo de ellas o ellas seguían solicitando algo de mí. Hay veces en que los materiales te comprometen e incitan a hacer algo con ellos. ¿Qué hacer con todos estos recuerdos? Tenía mis preferidas. Empecé a separarlas, a ordenarlas y a poner alguna al lado de la otra. Sobre folios blancos, DinA4.

Coger directamente:

Como ya he comentado en *Hauek...*, recogí también muchas fotografías, encontradas, de vidas ajenas. En procesos previos a estos trabajos, las usé como motivo y motivación para diferentes pinturas. Sin embargo, lo que me interesa señalar aquí es la diferencia que supuso, técnicamente, pasar de usar las fotos como motivos para pinturas, a usar las fotos directamente. Este paso se dio en los trabajos de este primer bloque. Aquí, así, se dio un

aprendizaje de base a favor de una técnica personal para manejarse en la vida, para relacionarse con ella. Una especie de desprejuiciamiento de lo que suponen las convenciones disciplinares (en mi caso la inercia era pintar, por haber sido esta mi especialidad a lo largo de mis estudios). Y sobre todo, naturalizar un impulso: coger directamente lo que me interesaba de la realidad. Acercarme a la vida. Tranquila.

Quitarse de encima:

Pegada es un trabajo que supuso quitarme de encima mis últimas fotos analógicas. Siguen ahí, pero yo ya me las he quitado de encima. No estas, exactamente las que usé para el trabajo, sino todas, entendiendo que las elegidas representan al conjunto en su mejor estado. Por ejemplo, el póster en el que sale una foto de Estambul puede representar cualquier orientalismo; en otras, las posibilidades de encuentros y miradas entre personas; gestos de acercamiento cariñosos; gestos de fuerza; situaciones de intimidad compartida; gestos sin importancia que al seleccionarlos, aislarlos o relacionarlos con otros, adquieren trascendencia. En resumen, me parece que esto es una de las tranquilidades que da el arte, que desprende, manteniendo algo muy cerca. De aquí se desprende la idea de que la técnica (y si no hay problema no hay técnica) supone siempre distancia, “desenamoramamiento” se podría decir.

Pegadas. Lo amoroso de la técnica popular lo mantiene abierto:

He dicho al principio que las piezas de *Pegada* van directamente encoladas a la pared. Esto es importante y lo fue para mí desde su origen. Una superficie de papel adaptada como piel a otro cuerpo me daba mucho placer. Recurrentemente y paralelamente a estos procesos pensaba en las pegatinas, en cualquier adhesivo, pura superficie, piel, superficial, e imaginaba, desde el deseo, la posibilidad de una pegatina profunda. Que fuesen empapelados, que quedaran bien pegados a la pared. Recuerdo esta obsesión temprana.

Quise y decidí que esa era su manera de existir, su cuerpo. Primero, como hemos visto, hay un proceso de selección, combinación y ampliación que atiende a la gramática de las relaciones, a la materialidad de la copia y al paso de un cuerpo a otro. Aquí me refiero a lo que ya he comentado con *Hauek...*: de ser dos cuerpos, papel-folio y papel-foto, pasan a ser uno, papel que integra imagen. Aquí, la imagen está impresa en el mismo cuerpo que la soporta y enmarca. Tanto lo no impreso, lo blanco del papel, como lo impreso, la imagen o lo coloreado del papel, son el mismo cuerpo. Ambos forman el cuerpo de la

imagen, por lo que el papel no es mero soporte, sino cuerpo de la imagen. También en la escala, en la ampliación, hay un distanciamiento del material de origen, pasando las fotos de ser material-vida a ser material-arte. Hecho sintetizado mediante una manipulación sencilla y directa y de gesto transparente. Fácil.

Decía que quise y decidí que esa era su manera de existir, su cuerpo. Primero, la nueva unidad en la ampliación, y segundo, como papel adherido a la superficie que lo soporta, de manera que el soporte del trabajo más que el papel, pasaba a ser la pared: papel-pegado-sobre. Y para esto, es importante que esté completamente pegado, en toda su extensión, que el nuevo papel-cuerpo-imagen sea como una piel adherida a la pared sobre la que está. Casi la misma pared.

Pegué con cola de empapelar uno de los posters en una pared del altillo, que hacía de almacén, del estudio donde trabajaba entonces. Para ver su cuerpo. Era un rincón de difícil acceso, por lo que podía verla, estaba allí, sin que supusiera un problema para el uso habitual del espacio. Es posible que aún siga allí. El papel-cuerpo-imagen era ahora papel-cuerpo-imagen-pared, papel-cuerpo-imagen adaptado a esa pared, de garaje navarro, bajera. El papel-cuerpo-imagen adquiere las mismas rugosidades o lo liso de la pared sobre la que está adherido. Papel y pared son casi un mismo cuerpo ahora. *Pegada* como segunda piel de la pared.

También al principio he dicho de las piezas de *Pegada* que, dependiendo del montaje, puede variar su disposición y número (6 o 5 posters en las diferentes ocasiones en las que se ha expuesto). En cuanto a la disposición del conjunto, mantuve la decisión de que fueran alineados a la altura estándar de los ojos. ¿De quién? De un cuerpo otro. Delante.

La separación entre cada uno de los posters sería siempre la misma. Tanto esta distancia, como el orden o selección de los posters se adaptarían al espacio en el que se enseñaran. Así, se mantiene la unidad de cada póster, sin que su disposición complique, a la vez que se mantiene abierta la relación. Una línea abierta.

Si pensamos en una pegada, en la acción de pegar, unir mediante una sustancia, podríamos pensar en esta situación: *la campaña comenzó con la pegada de carteles*¹³⁶. El

¹³⁶ Es el ejemplo que la RAE da en la tercera acepción de la palabra “pegada”.

título del trabajo alude precisamente a estas pegadas, con cubo, cola de empapelar y escoba, en las que se empapela una ciudad. Esto nos sitúa en la calle, en el espacio público. Una pegada no deja de ser un formato instituido, una convención en lo público, en las calles. Las vivo cerca, en el pueblo. También lo es en el arte, en los espacios de exhibición: pegar algo sobre una pared no es ninguna novedad. Pero lo que *Pegada* pretende no es ninguna novedad, sino más bien posibilitar una relación abierta, un leve desplazamiento, dentro de lo habitual. Por eso digo que lo amoroso de la técnica popular lo mantiene abierto. De nuevo, lo conocido se da desde un distanciamiento.

También respecto de lo instituido en el arte, en el mercado del arte, donde el hecho de que un trabajo se pierda después de su exhibición, por estar adherido a la pared, supone un problema. Pero lo que me importa no es todo esto, al menos como objetivo, lo que me importa es la decisión técnica que hace aparecer la problemática, desde un cierto desprejuiciamiento.

Los posters son limpios, no están ajados. Son grandes, para lo que es un folio, para lo que es un póster. Las imágenes que los posters contienen también son grandes, para lo que es una foto de álbum doméstico. Las composiciones de una o dos fotos sobre un DinA4 se amplían más que las composiciones de un número mayor de fotos en un DinA3. Un tamaño menor equivale a una ampliación mayor. En su nuevo cuerpo ni son ya fotos ni importan demasiado la calidad o la dominante del color de la imagen porque, como venimos entendiendo, ambas darán cuenta de las consecuencias de su proceso: ampliación, copia, máquina. No son fotos, sino el resultado de ciertas operaciones.

Sus extremos son blancos, como a menudo las paredes de exhibición. Esos dos blancos, papel y pared, casi nunca coinciden en tono, se da un leve salto de tono, de papel a pared. Y un leve salto de volumen, el que el grosor (los gramos) del papel suma a la pared.

Cuando se muestran, no dejan de ser fotos personales, en lo público. No están en la calle, o no lo han estado, pero ocupan un espacio no íntimo. Se muestran lisas, alisadas en su cama blanca sobre la pared de exhibición, haciéndose uno con ella, sobre ella. Ni pegatina, ni imagen: cuerpo. Limpio.

Sudar

Transfer industrial sobre tela de bandera, varilla de hierro.

100 cm x 150 cm c.u.

2008

Trabajo expuesto en 2008 en el Atrio del Museo Gustavo de Maeztu de Estella (Navarra).

...Uruk ... columnas de adobes calcinados, apilados verticalmente ... fiesta de Ishtar telas transparentes colgantes, con las huellas impresas de las hijas... al viento... Los archivos rojos, vacíos... Panel de fotos de vidas...

Me resisto a seguir paseando por los jardines de la erudición, sea Borges o Hegel.

Ladrillo quemado, geométrico, sólido, liso, no poroso ni estriado; están apilados enumerativamente, en trenzado formando columna de dimensión humana, que terminan por interrupción, cumplida la cantidad. No hay ornamento, ni moldura ni finalización. Hay puro acabamiento. Puro cúmulo y suficiencia de verticalidad. Son dos, una pareja, como las de Guilgamesh o las de Hércules. No son jambas destinadas a un dintel. Sobre ellas flotan unas banderas ligeras con las fotos de las dos hermanas (¿columnas?) transparentes. Por el color fácilmente se asocia con el adobe amarillento verticalizado. Dando profundidad hay una estructura frontal de reparto irregular que la artista llama estanterías (yo pienso en archivos). Tienen el color de las tabletas de Uruk.

La artista pone y presenta reunidas, formando una nueva realidad, cargada de sensaciones, de envíos mutuos y reenvíos que forman un tejido, un mundo. Es una celebración, un acontecimiento que cambia, pero dura.

En una visita al estudio de la artista hablábamos de parentesco entre las banderas, las columnas y las estanterías, que es lo que teníamos en el momento. Ese parentesco, similitud o analogía no era de relación causal o de género y especie. Le pregunté que qué es lo que reúne estos objetos y los convierte en acontecimiento. Me miró con los ojos de su madre –no mesopotámicos – y me dijo que no sabía. Entrar aquí es entrar en lo desconocido, en el núcleo de la

libertad y de la creación. Para las ciencias del comportamiento es indagar en el interior de la caja negra; en lo imponderable. Es como un principio de incertidumbre que rigiera esos procesos. Hacer luz intelectual modifica y mata el proceso. Para los griegos es como querer sorprender a la diosa Atenea en el baño; te podía castigar cambiándote de sexo, como a Tiresias.

Esta obra no es alegoría como ocurre con algunos conceptuales. Aquí la ejecución no va precedida de una idea o planteamiento. Por eso no es ilustración, ni didáctica. No es simbólica porque, aunque parte de la cosa misma, no trasciende no busca lo desconocido exterior o interior. Se queda en lo que es.

Se podría decir que hay selección y combinación. Convoca cosas e iconos donde hay un nombrar en lo abierto. Combina formando una reunión en el que se da un decir. Dice la presencia de las cosas sin por qué. Tengo que hacer notar que cuando digo cosas e iconos hay que saber que cuando nos topamos con ellas no son meros objetos de saber científico sino que están irradiando sentido, que están radiactivas, investidas de connotaciones, catexizadas de Freud, la hexis de las categorías de Aristóteles. Hay que saber tratarlas para que no se exciten o irriten. Este es el espacio del poetizar.¹³⁷

Mi primera vez:

Ahora me doy cuenta de que este trabajo fue en dos sentidos mi primera vez en una relación real e individual con una institución externa a la que responder o a la que adaptarse, con la que negociar. Una institución, con su funcionamiento, que te solicita algo o te ofrece un espacio de trabajo.

Fue por un lado el primer trabajo que respondía intencionadamente al lugar específico en el que se iba a mostrar. Más que nacer teniéndolo en cuenta, porque esta invitación entró en el curso de un trabajo naturalmente propio y activo al margen de ella, se fue gestando teniéndolo en cuenta y sobre todo, tomó su forma final en y con el propio espacio. Las decisiones se tomaron en el montaje, en convivencia y conveniencia directa con el lugar. El lugar le dio su forma definitiva. Existe la palabra inglesa “site-specific” pero me resisto

¹³⁷ Texto del artista José Luis Casado Arsuaga para la publicación de la exposición *Sudar* en el atrio del Museo Gustavo de Maeztu, Estella (Navarra).

a usarla por lo estéril de este tipo de categorías que ciegan la posibilidad vital y el movimiento, los matices, de un proceso o trabajo. Por otro lado, fue la primera vez que de manera individual, y por lo tanto total, pude hacer algo con/en una publicación que venía ya dada como marco. Pude usar la publicación como otro trabajo más, sólo que con otro cuerpo y con otras funciones, pero tratado como un trabajo más. Dos casos para moverte dentro de unas reglas dadas (de una institución por ejemplo), unas condiciones, y usarlas en tu beneficio¹³⁸.

Espacio-condición:

En cuanto a lo específico del espacio, en el atrio del Museo Gustavo de Maeztu que habían decidido usar para intervenciones, había tres elementos: una columna, un escudo y un banco, todos de piedra. El Museo (aparte del vínculo ya creado por ser el museo de mi pueblo, Estella) es conocido también como palacio de los Duques de Granada de Ega y es considerado como la mejor muestra del románico civil de Navarra. Esto supone tener en cuenta que es un lugar histórico, hecho de piedra, con sus elementos, que es una entrada de un museo, que tiene una pared de cristal, etc.

Había otro elemento en el atrio del Museo Gustavo de Maeztu: el mostrador o recibidor del museo, que hacía a su vez de expositor y estantería. Ahí estaba la persona que trabajaba en el museo, de cuidador de sala, te vendía las entradas y te informaba de cualquier cosa. En esta estantería que había sido diseñada para esa pared, tenían varios ejemplares de distintos catálogos de exposiciones temporales que se habían hecho allí, libros sobre el artista al que está dedicada la colección permanente, Gustavo de Maeztu, o diversos *souvenirs*, lápices, postales o libretas.

Proceso imagen. Material sensible:

Sudar es un trabajo en el que usé una foto del álbum familiar personal. Una foto familiar (en la que salimos mi hermana y yo de niñas) transferida industrialmente sobre tela de bandera. Tres ejemplares de lo mismo, a distintas distancias respecto del suelo y de la pared. Cada una de ellas tiene una vaina por la que entra una varilla corrugada que hace de mástil para la tela y se curva noventa grados para sujetarse a la pared.

¹³⁸ En *Txosnak* ya había pasado algo así, en relación a las reglas o los límites.

Recuerdo la asunción de que la vaina por detrás fuera blanca como una decisión importante. Me llevaba por una parte a evidenciar y atender el reverso y el anverso en la misma medida, cuestión que de alguna manera siempre he tenido presente al trabajar: el reverso, un segundo plano que a menudo queda fuera de atención pero que es parte imprescindible de un cuerpo. Para que haya anverso es necesario el reverso¹³⁹. Por otra, la relacionaba con los marcos de impresión de los que he hablado en trabajos anteriores. De aquí se puede desprender la idea de que las decisiones se toman en base a las ya tomadas, a las referidas a una cierta manera de hacer, de estar y ser. Así, una decisión responde a una manera de hacer, a una técnica artística que se va construyendo desde un posicionamiento sensible.

También la elección y búsqueda del soporte sobre el que imprimir fue importante. Aún no estaban tan generalizadas o transformadas las empresas de publicidad de gran formato que hoy son tan accesibles. El paisaje urbano ha variado mucho estos últimos años en lo que a la publicidad se refiere: imagen escala edificio, lonas de andamio, nuevos materiales adaptados a transportes públicos, pantallas, luminosos y dispositivos varios con un nuevo movimiento y una nueva luz. Otra velocidad. Imágenes y tamaños se multiplican en el espacio público generando una especie de realidad de deseo paralela. Imprimir en gran formato o en soportes para exterior es fácil e inmediato por internet y el coste, al

¹³⁹ “Por ejemplo, una constante en él es la sensación que tengo de que mi cuerpo no está terminado de hacer, de que está terminado por delante y que detrás está abierto, sin terminar. Esto me recuerda las cabezas que hice a principios de los 60, que son como fachadas. El claroscuro de la cara es muy evidente, pero detrás de esa fachada no hay nada, no hay cerebro ni vísceras, no hay nada por detrás, solamente una fachada sonriente que está en relación con esta obsesión mía de un cuerpo sin terminar. ¿Cómo se organiza un cuerpo? Un cuerpo se organiza, ya sabemos, cuando el espermatozoide fecunda el óvulo y después esta primera célula se va multiplicando, se va desarrollando por suma de unidades y posteriormente se organizan los tejidos, los órganos, etc., hasta el momento del nacimiento. [...] En los espacios *Gruyère* yo actúo como el constructor de un teatrillo para niños, a base de unos pocos telones que imitan la profundidad de la realidad; en los espacios *Gruyère* está primero el blanco del lienzo que en parte queda sin manchar, es, por así decir, el plano último, el infinito; después está la mancha oscura, plana, horadada por redondeles, que da la sensación de un plano medio y, por último, en primer plano está la “narración”. Yo llamo narración a aquello que ocurre de manera protagonista en un cuadro, sea lo que sea: en los *Gruyère* sería la constitución de unidades que se van desarrollando, se van intercomunicando con la intención de organizar un cuerpo. En cuanto a ese espacio escénico simplificado, se trata, me parece, de una última y mínima codificación del espacio, casi se podría hablar de una caricatura de él.” En: Cameron, D. (1991) *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Ed. Tabapress. Cap. *El proceso del deseo. Entrevista con Luis Gordillo* (El Paseante).

aumentar la oferta, ha disminuido de manera considerable. El arte, su sistema, no siendo impermeable a estos movimientos, a esta nueva manera de convivir con la imagen, da cuenta de este nuevo paisaje con la entrada y multiplicación de estos nuevos soportes.

Pero lo que me interesa no es hablar torpemente de estos cambios, sino devolverle su intensidad a aquel buscar y elegir a comienzos de los dos mil en Bilbao, y sobre todo a comienzos de una andadura profesional. Pienso que comprometer tiempo y dinero puede ser una buena manera de intensificar, comprometer, valga la redundancia, el sentido de una actividad. Eso por una parte. Y por otra, situándonos en ese momento donde aún no era tan asequible acceder a estas tecnologías que posibilitan el paisaje del que vengo hablando, la importancia de lo que voy a llamar “una relación más analógica”: más pies, más boca, más manos, más tú a tú y menos pantallas. De alguna manera, aquel buscar era un recorrido que atravesaba lo interpersonal. Como una aritmética en la que: a mayor dificultad, mayor trato personal. Parece que la accesibilidad, traducida en efectividad, resta afectividad. Así, y para no idealizar paisajes o contextos, podría decir que toda dificultad se traduce en ganancia, aliento. Es recomendable buscar, y esperar (si la espera busca lo que no tiene delante), antes de encontrar.

El tipo de transfer y el material del textil elegido (una tela sintética) hacían que pareciera que la imagen estaba cosida con hilo dorado. Esa era mi sensación, pero simplemente tenía un brillo especial. La fotografía estaba bastante saturada en color y tiraba sobre todo a tonos naranjas, amarillos, dorados, muy cálidos, muy de la costa del sol. Más incluso que en la foto original, tomada en la costa del sol, en la que todo (luz, saturación, ambiente) resulta más natural.

Si comparo la fotografía escaneada (para mandarla a transferir), alguna fotografía del trabajo instalado y la fotografía en el panfleto que se produjo para anunciar la exposición, la misma imagen en cada uno de esos tres soportes, estados (fotografía, bandera, folleto), no es la misma imagen. No solo por color, por tonalidad predominante, sino porque no es el mismo cuerpo. El cuerpo afecta a la imagen, la modifica, la convierte en folleto, en bandera o en fotografía. Si es que todos los elementos se han tenido en cuenta, claro. Para que esto pase, no se debe parar hasta que la imagen se haya vuelto bandera o hasta que la imagen se haya vuelto folleto. Es una cuestión de coherencia y definición.

Proceso imagen. Material sensible: una foto familiar.

Primero está la fotografía analógica de mi madre, que para ser una fotografía familiar, tanto de composición como de luz es bastante correcta, incluso bella, para lo que se suele considerar una buena foto. Mi madre fue aficionada a la fotografía, hizo distintos cursos y practicaba con sus hijas.

Proceso imagen. Material sensible: una foto bandera.

Segundo, cuando decido pasar esta imagen a tela. Según a qué tela, variará la imagen. Según qué tela, remitirá a distintos imaginarios. Recuerdo que yo estaba pensando en tela de bandera. Pensaba sobre todo en las banderas de grupos musicales (tipo las de Bob Marley, Nirvana, Guns&Roses...) que vendían en puestos ambulantes de fiestas, en banderas reivindicativas, en banderas de países, etc. El soporte, la tela, de este tipo de banderas normalmente suele ser de bastante baja calidad porque lo que prima es el mensaje. Se entiende la imagen como mensaje, imagen como texto, se lee la imagen, por lo que esta tampoco tiene por qué tener calidad. Prima entonces, reconocer la imagen. Y pertenecer a un colectivo, la pertenencia. Coleccionar identidades. Me interesaba tocar algo de todo esto, porque lo había tenido muy cerca.

Por otra parte, tenía la fantasía de imprimir distintas fotografías -tenía incluso seleccionadas ya unas cuantas- y probar las posibilidades de disposición que con más cantidad de banderas se podían trabajar. Pensaba en dispositivos ya existentes, por lo que tienen ya de hecho. Por usar algo que ya existe introduciendo un pequeño cambio (bien sustituyendo las imágenes que recogen las banderas, bien sustituyendo algo de la estructura del dispositivo) o simplemente porque los elementos con los que se quiere trabajar ya contengan cierta historia, remitan a ciertos ambientes, connoten de cierta manera. Tenía como referencias las especies de acordeones que tienen (o tenían) en los hipermercados para mostrar un tipo de póster bastante cercano a las banderas de las que he hablado. Ahora estos dispositivos se pueden encontrar en Ikea para almacenar láminas de formato grande y poder elegir la que quieres.

Pensaba que para llegar a hacer algo con este imaginario que me atraía, necesitaba de cantidad. De cantidad de elementos, de banderas, de imágenes. Pero, y sobre todo, para mí esto era otra manera de “tomar de la realidad” y “quitarme fotos”, lo que pasa es que

en este caso tenía que quitarme las que se podían quitar impresas en tela de bandera, saciando al mismo tiempo mi deseo de moverme cerca de ese imaginario.

Otra vez la selección aquí es importante, porque no es lo mismo quitar para papel que quitar para bandera. Hay que trabajar la combinación entre lo que un soporte y otro connota con lo que una imagen u otra connota. En general, lo que esta fotografía de *Sudar* tenía en común con algunas otras que guardé como candidatas a bandera, era algo que describiría como una impresión (sensación) general de fondo. Es decir, que aunque en la imagen aparecieran figuras sobre fondos, la sensación (por el tono general de la foto, por representar paisaje o maleza extendida...) fuera de unidad, de un fondo extenso en el que figura y fondo están entrelazadas. Esa especie de sensación de unidad, de fondo, tenía algo que podía ser traducido a textura y eso me hacía relacionarlas con lo textil.

Proceso imagen. Material sensible: una foto folleto.

Tercero, la misma imagen en el folleto de la exposición, repetida cuatro veces. Aquí, igual que en las banderas, la repetición quiere insistir en la propia imagen. No en su lectura, sino en la propia imagen, quiere ser cuatro veces la propia imagen. En el folleto las niñas están en una especie de negativo del sol de la bandera, en otra penumbra, más sobrias, más mates. Aunque el papel del folleto tenga un acabado totalmente brillo, las niñas siguen siendo más mates en el folleto que en la bandera, en el papel (plastificado) que en la tela (tejida).

En el folleto, tanto el tipo de papel como el formato estaban ya determinados por el museo. En cada exposición o intervención en el atrio del museo repetían este formato de especie de díptico desplegable. El papel, casi cartulina, en el que estaba impreso, luego iba revestido por su parte exterior con una especie de remate que le daba mucho brillo al panfleto. A mi parecer, era el típico panfleto que quiere parecer caro, importante, pero desde un diseño y concepción totalmente convencional. La idea, algo ingenua, de que haciéndolo en un papel más duro y además poniéndole brillo, parecerá algo más importante. A priori esa idea de díptico, como planteamiento, no me interesaba nada, pero intenté que ese brillo y ese cuerpo sólido jugara a favor de lo que contenía. O sea, que los contenidos estuviesen teniendo en cuenta ese cuerpo como forma a la que responder. Límites, otra vez.

Para esto, pedí hacerme cargo del diseño de este objeto, con la garantía de respetar lo que en cuanto a diseño daba unidad a los folletos del ciclo. La lógica solía ser que los contenidos iban destinados al interior y todo el exterior, exceptuando la parte que quedaba a la vista antes de abrir el folleto (lo que se entendía como portada), era simplemente el reverso del contenido, una parte pasiva. Me parecía que esto únicamente permitía entender el folleto como idea, como folleto, en su función, y no como cuerpo, en su realidad de extensión plegable de papel-brillo.

Mi deseo fue, respetando su función de folleto, hacer que también pudiera ser cuerpo. En este sentido, extendí los contenidos tanto por el reverso como por el anverso y traté la portada teniendo en cuenta el cuerpo desplegado en su totalidad, de manera que funcionara cerrado, entreabierto o totalmente desplegado. Y traté de ser clara.

En la parte exterior, como ya he comentado, repetí la imagen, ocupando esta la totalidad de cada una de las cuatro partes en las que se dividía el folleto. El folleto desplegado por esta parte, es una extensión formada por la repetición de la misma foto. Mantuve el diseño habitual de la portada que se dividía por la mitad para colocar arriba una imagen o fragmento de imagen del artista y abajo el título de la intervención, nombre del artista, fechas y logos. Lo que sustituí fue el fondo de esta parte de abajo que, entiendo que para darle mayor elegancia y seriedad (desde la misma convención que acabo de comentar en relación a la dureza y brillo del folleto), era negro y lo puse blanco. Así, los añadidos en cuanto a función (marco museo, logos...) se colocaron por encima de la imagen, sin pretensión de integración, simplemente poniéndolos encima, evidenciándolos como marco o elemento, con fondo blanco –neutro-.

El interior también se dividía en cuatro partes. Dedicué la de la izquierda a describir de manera general mi intervención: arriba, una fotografía documento general del conjunto formado por las tres banderas, la columna, el escudo y el banco y abajo, una fotografía documento del mueble recibidor con el póster de *Pegada* instalado en él. Las dos partes centrales las usé, una, para el texto (escrito por José Luis Casado) y la otra, para el póster de *Pegada*. Ambos sobre fondo blanco, el que le era propio al póster por un lado y por otro el estándar sobre el que leer un texto con tipografía negra. La parte de la derecha la utilicé para incrustar un detalle de las banderas instaladas. Cada parte se diseñó ocupando la extensión entera del papel.

Resumiendo, se ha usado toda la extensión del cuerpo papel. Se diferencia, y mantiene, la lógica interior-exterior, pero ambos están tratados de manera activa. No es que este diseño sea una subversión, sino un deseo de sentido, de claridad. En relación a los diseñados desde la institución, es un desplazamiento leve y quiere ser amable.

Técnica sustractiva en última instancia:

Al montaje me fui con muchísimo más de lo que finalmente acabé poniendo. Había construido unas estanterías melaminadas en sapelly sin barnizar. Encargué a los carpinteros de encima de mi estudio de Bilbao que reprodujeran un mueble que había en una habitación en la que viví unos meses. Lo hice sin saber para qué, únicamente queriéndolas. Por otra parte, estaba obsesionada con un tipo de columnas hechas con ladrillos que se suelen construir en las entradas de las fincas en Navarra o para las esquinas de techos aterrizados, de casetas de huerta. El caso es que compré 200 ladrillos caravista crudos, de un color crema-salmón, con la idea de construir, reproducir, ese tipo de columnas. Estos ladrillos tenían algo parecido a lo que he comentado de las fotos seleccionadas para las banderas, que parecía que estaba cada uno de ellos hecho de la misma materia. En este caso, era así, como en cualquier otro ladrillo, pero su color me hacía pensar mucho en esta sensación de materia que conforma una unidad, así como en el proceso de cocido del propio ladrillo. Por último, tenía ya por ahí los posters de *Pegada*, que andaban rondado entre estanterías, columnas y banderas en mi estudio. Formaban parte de lo mismo para mí, de la misma búsqueda más o menos. Del mismo ambiente.

Se hizo el transporte Bilbao-Estella con todos los materiales, llevándome el ambiente. Y ¿por qué cuento todo esto? Porque quizá aquí pueda señalar algo que veo que se repite en mis procesos: simplificar en última instancia, sintetizar, quitar, restar, limpiar. De todo ese ambiente (estanterías, ladrillos, dispositivos, banderas, posters...) quedaron tres banderas y un póster. Se decidió, se limpió, allí, en el montaje.

También fue en el propio montaje cuando decidí que me gustaría introducir en la estructura del mueble recibidor uno de mis posters, el más querido, que luego formaría parte de *Pegada*. Había una superficie alta en la que cabía uno y negocié con los trabajadores del museo la posibilidad de ponerlo de manera que al retirarlo la superficie no quedara marcada. Y lo hice. Como ya hemos visto en el apartado de *Pegada*, para mí

era importante que el póster quedara bien pegado al metal del mueble, adaptado totalmente a su superficie lisa. Usé spray de montaje para esto.

Fue la primera vez que una parte de *Pegada* se vio públicamente. Fue una especie de test real para mí. Dos años antes, como ya he contado, había encolado uno en la pared de mi estudio en Estella. Entonces, así como en el museo, probablemente aún no era *Pegada*. No sabía del todo qué eran. Era una manera de ir sabiéndolo. Irlos dejando ser, fuera de mí. Y ver qué son. Separar para ver, distanciar. Porque no es lo mismo ver en lo privado, en mi estudio, que ver el material comprometido en lo público, ocupando espacio y tiempo de todos.

De una a cuatro. De cuatro a tres. De tres a cuatro.

Desde el momento en el que se está trabajando con sistemas de reproducción (como lo es una fotocopiadora, un plotter o un transfer) parece que la idea de la repetición va implícita. Se asume que eso que se ha hecho es reproducible. Se ha hecho reproduciendo. Son copias.

Partiendo de una fotografía del álbum familiar, decido reproducirla cuatro veces en cuatro banderas. Encargué cuatro banderas con la misma foto, cuatro banderas iguales, cuatro copias. Decidí repetir la misma imagen en lugar de imprimir cuatro imágenes distintas para que fuese más fácil dirigir hacia la imagen, no a una lectura. No contar: ver. Sentir. La información es menor y supongo que pensé que me ayudaría a llegar a un cuerpo más fácil. Sencillo.

Finalmente en la exposición acabo poniendo tres. Hay algo en los primeros números pares que no me gusta porque tengo la sensación de que sobre todo permiten pensar en opuestos, o en pares, pero en una especie de separación en dos opciones, dicotomías. Por ahí, el número tres siempre me resulta más abierto, con más posibilidad de pensamiento. Dudo que entonces lo pensara así, simplemente sería algo más intuitivo, completado por ver el trabajo en el espacio. De alguna manera las tres banderas eran mi respuesta a los tres elementos del espacio (columna, banco, escudo). Un diálogo tres a tres. Tres: un grupo simple. Y a su vez, mis tres eran uno. Una unidad (lo mío) frente a otra (el atrio del museo, un espacio concreto). En el folleto, de tres pasan a ser de nuevo cuatro. Porque el folleto se dobla en tres pliegues que forman cuatro caras. Y porque me gustaba que algo

de lo depurado, el folleto en este caso, contuviera esa memoria del proceso, el origen de la fotografía convertida en cuatro banderas.

Redundancia.

Reiterar: volver a decir o hacer algo. Repetir: volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho¹⁴⁰. Decir una cosa tres veces. *Rosa es una rosa es una rosa es una rosa*¹⁴¹.

¡Escúchenme ahora! No soy idiota. Sé que en la vida diaria no solemos decir esto es esto es esto. Sí, no soy boba, pero pienso que con aquel verso la rosa se hizo roja por primera vez en la historia de la poesía en inglés en cientos de años.¹⁴²

La escritora Gertrude Stein hace alusión a los versos de William Shakespeare en la obra *Romeo y Julieta*: "La rosa no dejaría de ser rosa, y de esparcir su aroma, aunque se llamase de otro modo" (*What's in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet*). Se lo dice Julieta a Romeo, en la escena segunda del acto segundo, que no importan los nombres, que él sea Montesco y ella Capuleto, que ellos deberían estar juntos. La referencia suele implicar que los nombres de las cosas no afecta a lo que las cosas realmente son.

¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?¹⁴³

¹⁴⁰ Ambas definiciones de la RAE: primera y única acepción en el caso de "reiterar" y primera de las nueve acepciones en el caso de "repetir".

¹⁴¹ De Wikipedia: El aforismo "Rosa es una rosa es una rosa es una rosa" fue escrito por Gertrude Stein formando parte del poema escrito en 1913 *Sacred Emily* (Sagrada Emilia, juego de palabras con Sagrada Familia), que apareció posteriormente en el libro publicado en 1922 *Geography and Plays* (Geografía y representaciones). En este poema, la primera "Rosa" es el nombre de una persona. Stein utilizó variaciones del aforismo en otros escritos, y "A rose is a rose is a rose" es probablemente la cita más famosa de la autora. Su significado se ha interpretado con frecuencia como "las cosas son lo que son", una expresión del principio de identidad, "A es A". En el pensamiento de Stein, la frase expresa que tan solo empleando el nombre de una cosa ya se invoca el imaginario y las emociones asociadas con el objeto.

¹⁴² Stein, G. (1947) *Four in America*. New Haven: Yale University Press.

¹⁴³ Carver, R. (1997) *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Ed. Anagrama. Colección Compactos.

Así se titula el primer libro de relatos del escritor Raymond Carver. *Will you please be quiet, please?*

El artista Bruce Nauman tiene dos trabajos gráficos formados por estos textos:

*Please pay attention please.*¹⁴⁴ (Por favor presta atención por favor)

*Pay attention mother fuckers.*¹⁴⁵ (Prestad atención hijos de puta)

Para mí son aliento. Me ayudan a sentir. Leer para ver. Ordenar ver con palabras, desde el texto, convertido en imagen. Obviedades. Redundancias. Sí. Es la repetición lo que hace mejorar. También podría decir lo contrario.¹⁴⁶

Restos, cadenas:

El trabajo en el espacio, además de lo explicado previamente, ha cerrado este trabajo en tres, en tres banderas. Lo asumo. Le regalo la cuarta a mi hermana. A veces este tipo de razones, que no dejan de ser circunstanciales, y que a la vez parece que son las que busco sin parar, son las que ponen los límites en un proceso. Los límites son necesarios para avanzar, porque queremos cambiar de posición.

Un proceso suele dejar restos. También restos de deseos irrealizados, que permanecen. Si finalmente limpio, en el proceso ensucio, lleno, me dejo casi todo, porque necesito verlo

¹⁴⁴ Nauman, B. (1973) *Please, pay attention please*.

¹⁴⁵ Nauman, B. (1973) *Pay attention*. British Museum: The phrase 'PAY ATTENTION MOTHER FUCKERS' printed in reverse in black, with one word per line, each separated with a thick black line. Dense overwriting of some of the letters obscures part of the text. 1973. Lithograph.

¹⁴⁶ "En el pensamiento pedagógico budista, sin embargo, la aparente tautología de aprender lo que ya se sabe no parece que sea una paradoja ni un impasse ni un escándalo. Ni siquiera es un problema. Más bien es una práctica deliberada y definitiva.

Cuando Elizabeth Palmer Peabody iba paseando y chocó contra un árbol le preguntaron naturalmente si es que no había visto el camino. Se hizo famosa por su respuesta: "lo vi, pero no me di cuenta" (Ronda, 261). Si el relato apunta a una imprecisión transcendental, también indica su interés en una apertura específicamente budista de la psicología y de la fenomenología del conocimiento. Para el sentido común occidental, después de todo, aprender algo consiste en traspasar un cierto umbral; una vez que has aprendido, lo sabes y siempre lo sabrás a no ser que se te olvide (a no ser que, quizás, lo reprimas). Para este modelo, aprender lo mismo de nuevo tiene el mismo sentido que encargar que te traigan una pizza a casa dos veces." Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. p. 204. Cap. *La pedagogía del budismo*.

para saberlo. Y me parece importante este asunto de la convivencia con estos restos, porque lo suelo tener presente, a menudo inevitablemente. Incluso de lo producido, ¿qué cosas guardas? ¿hasta cuándo? Por demasiado tiempo tanto los doscientos ladrillos como las estanterías construidas en este proceso me han acompañado, diría perseguido, de mudanza en mudanza. No hice nada con ellos. Hasta que un día me deshice de ellos. Agarrarse a un enamoramiento no tiene lugar en arte. “Quitarse de encima”. Esto es algo que me preocupa y me ocupa a menudo. Igual que los flecos que quedan abiertos tras un proceso finalizado. Puertas que quedan abiertas para continuarlo. Esto también es muy importante para mí. Cada vez más claramente, de una cosa acabada, solo necesito estirar un hilo para volver a sacar la siguiente. Y cómo con el tiempo, distintos materiales vuelven a aparecer, te convocan (otros desaparecen). Y reluce una sensación de estar siempre buscando lo mismo, con formas distintas, pero lo mismo. ¿Qué es aquí lo mismo? Sólo encuentro la respuesta en el arte.

Sudar: el título.

Esfuerzo. Calor. Lo textil de las banderas y su apariencia me remitían a las camisetas de jugadores de baloncesto. Canasta. Aparte, la estampa de la fotografía era muy de verano, dos sirenitas. Me interesaba también la sonoridad de la palabra, desprendida de lo escatológico. Pura vocalización. Lengua. Saliva. Ese. Empapa.

Garaje

Plásticos, madera, papel, espejo, cemento.

400 cm x 260 cm aprox.

2007

Se expuso por última vez en 2008¹⁴⁷. Ya no existe como tal. En 2018 se expuso con otro cuerpo¹⁴⁸.

¹⁴⁷ En la exposición *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate* en la galería CarrerasMugica.

¹⁴⁸ Trabajo homónimo incluido en la exposición *No lo banalices* en la galería CarrerasMugica. Hablaré de este al final del apartado.

El primer intento de escribir este texto fue desesperado y precipitado, intentando sobre todo no desaprovecharme. A toda prisa soltarlo para intentar escapar del caos que me habitaba. Pero Lorea no se merece eso. Porque su obra no tiene ningún problema con la incontinencia y sobre todo no es violenta. Son intensidades, pero es suave. Es responsable y no nos daría nada malo.

Ahora todo parece más en calma y el orden bueno y diré otras verdades.

Vive en Lizarra y en enero volverá a Bilbao. Me ha dicho que viviría si es posible en una zona que tuviera alturas y también una apertura, en Bilbao, cuando la ría se hace ancha.

Digo esto por los cambios. Por lo variado del planeta. Por los mundos. Mundos de luz. Mundos de gentes. Mundos de materia prensada. Mundos de noche. Mundo de distancias.

También pintó un cuadro de un cielo a rayas y luego lo barnizó pero quedó amarillento porque era barniz de muebles. Y creo que lo que le gustaba era la dominante azul, lo azul. Así que lo tiñó en la bañera con tinte para azularlo.

Hay cosas muy bonitas en la vida. Sobre todo el sentir los cambios. Temperatura, luz, pecho y espalda. Creo que son algunas de las variantes que maneja Lorea Alfaro. El seguir el catálogo es pasear volando por sitios que si no fuera de su mano quedarían a distancias solares, centuriales en Bilbao y o amalgamados e indescomprimibles en la emoción de la sensacional naturaleza. Hay una foto de un monte que flota luminoso pero a mucha distancia. Un azul brillante que viene para suspender como chiviritas eternas las fotografías pequeñas. Unas columnas. Que hacen pensar en el camino para llegar hasta ellas. Allí se llega andando. El azul llega él a nosotros. Estas columnas no son de luz, son de tierra. Una doble página para el amor que es rosa y negro puede ser también la participación de la estampación en tela. La espalda estampada de la cazadora. La cosechadora. Con la bandera. Es la cosa que denuncia la existencia. Que existe. Que existe la existencia. Porque la existencia existe porque la cosechadora en ese campo, la foto en el catálogo y el matamoscas (cuadro blanco) en la expo de la que sale este

catálogo, son de la existencia hacia nosotros y no pertenecen a ningún otro asunto. Son pruebas.

Quiero resaltar también la foto en el suelo con un cristal oscureciendo una zona, encima un volante de coche y encajados los palos de una mesa. Para mí lo más emocionante son los palos porque con la foto (muy grande y de dos figuras con un fondo interesante) el cristal (ni de foto ni de palos) y el volante (de palos) se la juegan y muy bien.

Todavía no la he visto pero sé que hay una puerta tumbada en una bola de cemento: la puerta inclinada de la bola al suelo.

Peanas. Alturas.

Una apreciación de los materiales muy cariñosa. Importan las superficies y también el cuerpito. Le gusta el canto del conglomerado como a mí y sé porque. Y también la melamina.

Ahora digo yo lo magnífico que es estar en una altura y ver todo luz y que te precipites dos pasos y te puedas esconder en la sombra azulada de la propia altura. Destaco también las paredes de roca verticales no muy grandes.

En los diseños que ha hecho (el del cd del gaztetxe y el cartel ese, pon tú que son Lorea) son muy bonitos porque tiene la capacidad de coger lo que ya significa unidireccionalmente y convertirlo en paisaje. Y es lo mismo que su amabilidad. Que sabe apreciar a cada persona más allá de la imagen de sí mismo. Y eso hace estar muy a gusto con ella y todo es fácil.¹⁴⁹

Garaje surge de un ambiente. Un ambiente es un contexto, un pueblo, una vida, una sensibilidad concreta. La mía.

Este ambiente se traduce y se desarrolla en mi estudio. Se da. Sucede. Un ambiente. Mi estudio. En él *Garaje* va formándose antes siquiera de saber de sí mismo. Voy trabajando

¹⁴⁹ Texto de la artista Elena Aitzkoa para la publicación *Jóvenes Artistas de Navarra 2006*.

distintos elementos de manera independiente del grupo que finalmente conformarán, *Garaje*. En su proceso no soy (son o somos) consciente de que acabarán siendo parte de este conjunto. Así, se trabaja de manera natural. Se trabaja. En el caso de algunos de los elementos, incluso han sido expuestos como piezas en sí mismas con anterioridad a la formalización de *Garaje*, o han pretendido serlo por separado en fases anteriores.

Garaje da cuenta de una complejidad, es una forma compleja. Podría pensarse como una colección de gestos privados, una acumulación sensible. Una acumulación que se da desde una sensibilidad, que trata materiales a mano, cercanos, cedidos, encontrados, seleccionados o buscados. Materiales sensibles, sensibilizados.

Para intentar dar cuenta de lo que afectivamente suponía cada uno de ellos, voy a llamar a esta descripción: la historia de cada cosa.

Elementos: la historia de cada cosa.

Listón superior:

Son tres listones pintados de blanco y atornillados a la pared. Sirven como soporte para el plástico transparente que cuelga sobre los elementos que se apoyan en la pared. En cierta manera hacen de marco de la instalación¹⁵⁰, en el sentido en el que delimitan un contorno que cierra la pieza en su conjunto a la vez que lo está relacionando con el espacio en el que se sitúa. Esta línea de listones va a una altura concreta: unos 260 centímetros partiendo del suelo. En origen necesité esa altura para colgar una tela que pinté. Al ser las paredes del estudio donde trabajaba de un hormigón difícilmente penetrable por un taladro, dispuse esta línea de listones de manera que me permitiera colgar distintos elementos con más facilidad.

¹⁵⁰ “El contorno, por tanto, proviene no tanto de la inducción de un centro ni trascendente ni inmanente, sino de las relaciones tradicionales entre campos diferentes, de una transición lo suficientemente repentina como para ser considerada como discontinuidad. El contorno, se define pues, como una catástrofe o discontinuidad formal entre dos formas de estabilidad: la estabilidad del interior y la estabilidad del exterior. Y el llamado centro puede definirse como resultado de un repliegue liminar.” Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral) UPV- EHU, Lejona.

Así, un resto funcional de un trabajo anterior pasa a ser un elemento estructural en uno posterior. Como he dicho, la altura fue condicionada por una pintura anterior y una vez terminada esta, los listones se quedaron en la pared y los seguí usando para distintos trabajos. En *Garaje*, un plástico transparente va directamente grapado a los listones. Al ver que estos cumplían una función específica (estructural) en este trabajo, decidí incorporarlos. Eran parte imprescindible del conjunto o familia que es *Garaje*.

Como vamos viendo, una decisión no es esa decisión, sino que implica todas las previas, implica una manera de hacer, una naturalidad alejada de lo arbitrario. Nada es banal. Es muy serio. Aunque la consciencia no esté ahí, la manera de hacer lo está. Esto que acabo de decir es importante.

Plástico transparente:

Son tres franjas verticales de plástico transparente que parten de la tira de listones y acaban en distintas alturas. De alguna manera esta capa (por ser transparente, una piel) funciona como transición entre los bultos apoyados en la pared, sobre los que se posa, y la pared misma. Al mismo tiempo, se relaciona con el otro plástico colocado en el suelo sobre el que están los elementos.

Destacaría desde aquí un gusto por las superficies finas que funcionan como piel. Creo que se ha podido sentir en descripciones de trabajos previas. Un posicionamiento desde lo plano. Que puede que tenga que ver con una sensibilidad que se ha formado desde la pintura. Pero que no se queda ahí, sino que se mete en los cuerpos, desde lo plano a la posibilidad de profundidad, hacia un cuerpo. A lo que implica un cuerpo. Sentir un cuerpo. Sensibilizar una vida.

Plástico granate:

Este plástico hace de peana, determinando una extensión, de una manera bastante humilde. Es una peana sin apenas volumen, una piel. Por muy pulida que esta se muestre, la textura siempre existe¹⁵¹. Casi una alfombra, sin textura textil, que envuelve a los elementos y les hace espacio, crea su espacio. Seis elementos de madera se apoyan sobre

¹⁵¹ Esta frase es una cita de Eve Kosofsky Sedgwick valiéndose de Renu Bora en su libro *Touching Feeling*, en el capítulo *La textura y el afecto*.

este plástico. Exceptuando el único elemento que se sitúa fuera (una bola de cemento), el resto de elementos están sobre este plástico granate.

Así, los dos plásticos (el transparente y el granate) marcan las dos dimensiones del espacio ortogonal: la vertical (transparente) y la horizontal (granate). Entre ellos aparece el volumen, un espacio, ocupado por bultos pesados. Son bultos de madera, tres se apoyan sobre la pared y los otros tres se mantienen por su propia base. Los tres de atrás son más planos que los de delante, que tienen una base pensada para soportar su cuerpo en vertical. La colocación de los seis va en paralelo a la pared, al plástico transparente, y en perpendicular al suelo, al plástico granate. Sobre este y delante del otro, los objetos dibujan dos filas paralelas. El conjunto se muestra de manera frontal. Volúmenes aplanados, pero tranquilos en su espacio, esa extensión, volumen, que el plástico granate les ofrece. Su suelo.

En aquella época me hice con muchos materiales condicionada por el entorno en el que estaba trabajando: un pueblo, Estella. Siempre me ha atraído el plástico, como material barato, ligero en todos sus sentidos, así como por lo que tiene de superficie, extensión, grado de transparencia o color. Resulta interesante estudiar la aparición histórica del plástico como material (también en pintura, con los acrílicos). Eran mis comienzos en lo que a conseguir materiales se refiere, de un modo bastante amateur (por lo que supone de recursos mínimos o no profesionalizados de una principiante –no sólo económicos-) y como he dicho ya, también condicionada por la cercanía interpersonal que supone la vida en un pueblo. Cuento esto porque creo que también formó parte del proceso, el hecho de, por ejemplo, acercarse a una fábrica de plástico a punto de cerrar y recoger los retales, deshechos o lo que el dueño amablemente estuvo dispuesto a ceder. No vas en busca de un plástico concreto para, sino que vas en busca de un deseo de plástico. Encuentras disposición ajena. De ahí acumulas rollos de plástico opaco granate, azul intenso translúcido, etc. Con el tiempo y el trabajo los materiales van encontrando su lugar. Los materiales, al convertirse en material sensible, contienen ya una historia. Como he descrito en trabajos anteriores, llevan su historia material inscrita.

Por otra parte, no menos importante, el plástico granate aporta color al conjunto. En general, el color es algo a lo que atiendo especialmente en mi trabajo, atiendo o me atiende porque se cruza como si fuese una manera a través de la cual entiendo las cosas. A

menudo relaciono el color con la vida. Me permito (o incito a) enamoramientos circunstanciales, basados en colores, me sujeto en unos colores; lo que no deja de ser una manera de seguir adelante, vivir. Intensidades, tonos y temperatura. Vivir la vida a través de la emoción del color.

Madera (Mario):

No estoy segura de dónde salió esta madera, sólo sé que tenía que ver con mi pareja en aquel momento. De manera que esa madera está vinculada a esa persona (en mí), lo que me hace usarla de una determinada manera en la que ya no es sólo madera.

Me gustó, era pesada y me acompañó a lo largo de un año hasta que acabó siendo un elemento del conjunto en su desnudez. Antes sirvió de soporte de alguna foto analógica fotocopiada en un DinA4 y probablemente antes en algún momento también se usó de mesa soportada por un par de caballetes. Apareció en alguna mudanza, Mario la iba a tirar y yo la guardé. Era aglomerado melaminado y barnizado, sus lados más largos tenían un contorno romo y los más cortos estaban cortados dejando ver el aglomerado. Me gusta la melamina, supongo que mucho por lo que tiene de superficie pegada, de imitación de materiales más nobles, de sustitución e incorporación mediante pegado.

Madera con póster:

Una madera de DM. Probablemente resto de algún tablero entero que usé para sacar soportes sobre los que pintar. La pinté de blanco y pegué con cola de empapelar un póster, vinculado a lo dicho ya del trabajo en un contexto determinado, afectivo y de medios, por la manera en que este material, el póster, se cruza en mi proceso: es un regalo de un amigo. Cuando pegué el póster sobre la madera, no lo hice siendo consciente de que formaría parte de *Garaje*, ya que este trabajo aún no existía, lo hice por gusto, con mucho gusto. Me quedó perfecto.

Este póster es el cartel de la exposición *La Trahison des images, portraits de scènes*¹⁵². En el póster aparece una imagen que fácilmente se puede relacionar con la venta ambulante de bolsos de imitación de marcas ligadas al lujo. Este elemento incluye otro tiempo y otro espacio, más contemporáneo y más público, conviviendo con el pasado y lo privado del resto de los elementos.

¹⁵² Exposición comisariada por Laurent Jacob en la Bienal de Venecia 49 de 2001.

La imagen del póster parece repetir en su interior la imagen del trabajo mismo, de *Garaje*. Como una especie de “mise en abyme”, la disposición ordenada de los bolsos sobre la manta en el suelo resulta cercana a la disposición ordenada de los elementos sobre el plástico granate en el suelo. Aunque los bolsos no sean los elementos de *Garaje*, la imagen del póster no repita *Garaje* mismo, sí que abre esta relación “del cuadro dentro del cuadro”.

De nuevo, una superficie (póster, papel) completamente pegada a otra (madera, que a su vez lleva adherida la capa plástica de la pintura blanca), dos (tres) capas haciendo una.

Mesa:

Es la parte superior de una mesa, a la que se le enroscan cuatro patas. Esta mesa la cogí de la basura en Bilbao. Mi madre estuvo haciendo un curso de restauración de muebles y se propuso restaurarla. Le quedó preciosa. A mí me interesaba mucho esa forma circular y simple tan perfecta con esa superficie de imitación a madera. Era aglomerado melaminado. En varias ocasiones insistí en que este círculo fuera una pieza en sí misma, hasta que, como los demás elementos, acabo formando parte de *Garaje*.

Mueble de cama plegable:

Este mueble era de mis padres. Era un mueble-cama, una madera simulando ser una cajonera que hacía de caja de un colchón plegado. Lo tenían puesto en el pasillo donde estaba el teléfono, para apoyar este y otros adornos y poder usar el colchón en el caso de que hiciera falta acomodar a algún invitado. En un momento quisieron deshacerse de él y me lo quedé en mi estudio. El colchón tenía una funda con un estampado chino de fondo azul que usé de sofá en mi estudio. El mueble en sí me parecía horrible a la vez que me atraía. Me disgustaba y gustaba la falsedad de intentar simular una cajonera que no se abría, porque en realidad la función de esta madera era esconder un colchón. El color clarito de la madera, el barniz, el disimulo, todo me parecía vulgar y de mal gusto¹⁵³ (quizá

¹⁵³ “Walter Benjamin caracterizó una manera de analizar las propiedades reversibles de los objetos y sujetos que tienen textura cuando escribió: “incluso aunque un burgués sea incapaz de dar permanencia a su ser terrenal, parece que el preservar para la posteridad los rastros de los artículos y objetos imprescindibles que usa a diario es una cuestión de honor. El burgués deja huella alegremente en un conjunto de objetos. Bien sean estas zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cuberterías o paraguas, siempre intenta cubrirlos con fundas o estuches. Prefiere cubrirlos con materiales como el terciopelo o la felpa que preservan

parte de todo esto era también atracción). En cualquier caso, debió de estar rondando por el estudio y en algún momento lo usé de soporte para poder ver una imagen que había impreso en lienzo.

Sobre el mueble, sujetando una fotografía, hay cinco elementos:

La fotografía:

Una foto que unos amigos dieron impresa a mis padres como recuerdo, porque salían ellos. Es una foto en el Club Montañero de Estella. Está retratado un momento de reunión de amigos. Una foto amateur (amadora), que ama, hecha para recordar, para celebrar. En el fondo aparece un gran armario de madera melaminada barnizada. La han mandado imprimir con un marco digital añadido. Esto, unido a una foto no digna de enmarcar, es lo que más me atrajo. También que el marco a su vez fuese una simulación de marco, por ser un añadido digital.

Hay que decir que en esta época el Photoshop y las herramientas digitales de este tipo aún no estaban tan extendidos como después lo estuvieron. Se podría situar en ese cambio,

la huella de las veces que estos se han tocado. Hacia finales del segundo imperio... la vivienda se convirtió en una especie de estuche". "Este estilo ve (la vivienda) como una especie de estuche para una persona y lo encastra en ella junto a todas sus pertenencias, coloca sus rastros como la naturaleza coloca a la fauna muerta empotrándola en granito. No deberíamos dejar de darnos cuenta de que este proceso tiene dos caras. Se hace hincapié en el valor real o sentimental de los objetos que así se preservan. Se quitan de la vista profana del que no es su propietario y, en particular, se difuminan especialmente sus contornos. No es extraño que esa resistencia al control, algo que para las personas asociales es su segunda naturaleza, vuelva a estar presente en la burguesía propietaria".

Partiendo de la felpa victoriana y llegando al brillo postmoderno, Bora señala que "lo liso es tanto un tipo de textura como el otro de la textura". Su ensayo distingue de modo muy útil entre dos tipos o dos sentidos de textura, la que denomina "textura" con una x y la que denomina "texxtura" con dos x. La texxtura es un tipo de textura densa ya que ofrece información sobre el modo sustantivo, histórico y material que dio lugar a la textura. Un recipiente de ladrillo o de metal que aún conserva las cicatrices y el lustre desigual de su fabricación sería un ejemplo de texxtura en ese sentido. Pero también existe la textura –esta vez con una sola x- que de forma desafiante o incluso invisible bloquea o niega semejante información; hay una textura, normalmente muy pulida y con frecuencia hortera, que por el contrario, insiste continuamente en la polaridad entre la sustancia y la superficie, la textura que significa el borrado voluntario de su historia. Una consecuencia del tratamiento que realiza Bora de este concepto es que por muy pulida que ésta se muestre, la textura siempre existe." Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. pp. 134-135. Cap. *La textura y el afecto*.

forzado pero extendido, que supuso el paso de las fotos analógicas a lo digital. Ahora la gente guarda sus fotos en carpetas digitales. Hay quien aún se resiste imprimiendo unas cuantas y haciendo álbumes de fotos. Estos, a pesar de que no cumplan con los cánones del buen gusto, siempre me han atraído por lo que tienen de “hecho por una persona” con todo lo que esto implica.

Escaneo esta foto y la imprimo sobre tela de lienzo, como en los casos anteriores, por el gusto de ver algo ya kitsch, a lo que se le añade otra capa kitsch: el recurso de imprimir fotos de álbum familiar sobre tela de lienzo, a priori un sinsentido, pero característica de esta época de nuevos medios a disponibilidad de cualquiera en una tienda de fotos. La posibilidad de hacerse un cojín o taza con la foto de tu hijo.

La fotografía impresa en lienzo va apoyada en la cajonera, sujeta por cinco elementos, y cae por su lado hueco, es lo que vemos si miramos *Garaje* desde su vista frontal, de manera que la simulación de cajonera queda al descubierto si miramos el elemento por su lado posterior.

5 elementos que sujetan la foto:

Estos elementos cumplen la función de hacer que la tela (la foto impresa sobre lienzo) no resbale, de sujetarla. Con todo, están ordenados, en fila, paralelos a la pared y perpendiculares tanto a la base del mueble como al suelo y hacen una composición de formas y colores. Es un despliegue, equiparable al que sucede en el interior del póster con los bolsos de marca o, alejándonos más del interior de la pieza, a lo que el conjunto general de elementos pueden generar.

Gel Mousse:

Re-comercialización de un producto que remite a tiempos pasados. De nuevo aparece una ligazón afectiva a este producto, a su diseño, a su olor, a su funcionalidad como producto. Llevaba una temporada usándolo. La importancia de los rituales afectivos personales.

Cola de empapelar:

Me gusta el contenido (cola para empapelar) y el contenedor (el diseño de su envoltorio, que remite a décadas pasadas). La tengo en el estudio, por las dos cosas, por uso y por gusto. La caja de cartón que contiene la cola es amarilla y rosa.

Platos:

Este elemento lo terminé para una exposición en la que había que diseñar un plato como pieza unida a una receta. Está formada por un apilamiento de unos ocho platos blancos, de los que regalaban con la leche. Bajo estos platos hondos, hay un plato diferente, en color (un poco más gris), en diámetro (un poco más estrecho) y en profundidad (un poco más hondo), que hace de peana, eleva el bulto un poco más de la superficie sobre la que se apoya. Otro plato duralex del mismo modelo que los blancos pero transparente e invertido cierra el apilamiento en su parte superior.

Entre este, el transparente, y el resto hay una fotografía impresa en papel fotográfico de 10 cm x 15 cm. Este formato de papel se podía adquirir virgen fácilmente en muchas copisterías o tiendas de foto e imprimirlo de manera doméstica. La fotografía está impresa en horizontal sobre el papel vertical, dejando un marco bastante grande de papel fotográfico blanco tanto arriba como debajo de lo impreso. La fotografía muestra una foto de una foto de 10x15 del álbum familiar personal que captura un retrato de cuatro niñas (mi hermana y yo y otras dos hermanas con las que jugábamos en verano) sentadas sobre la mesa escritorio de nuestra habitación.

Lo que quiero señalar con todo esto es que en uno de los elementos de este pequeño conjunto que forma a su vez parte de un conjunto mayor, ya podemos distinguir unas cuantas operaciones: la selección y recuperación de una foto familiar antigua, la captura digital de esa foto y la decisión de imprimirla en ese tamaño sobre ese papel, entre otras.

Cinta métrica:

A esta cinta métrica le tenía especial cariño por su combinación de colores, mitad rosa fucsia mitad verde turquesa. No era buena como cinta métrica, la compré en un bazar sobre todo por sus colores. Muchas veces uso la cinta métrica como tope o peso al abrir un papel enrollado, para que una foto por ejemplo no se pliegue o enrolle en sus esquinas. Estoy segura de que en este caso empezaría también por aquí.

Todos estos elementos pequeños empezaron a existir ahí por algo tan funcional como sujetar la foto sobre el mueble para que no se resbalara y cayera. En un principio simplemente para poder ver la foto en vertical, busqué una superficie sobre la que poder

extenderla o colgarla. Como he dicho ya, el estudio de trabajo está lleno de materiales que una va recogiendo, acumulando, dejando y usando. El estudio de trabajo es un ambiente que contiene rastros o señales de una búsqueda particular.

En este sentido, *Garaje* puede pensarse como una colección de gestos privados, un condensado de costumbres, vicios, gustos o manías: dejarse ser. Dejarse estar en una misma. Y tratar después de verse, ponerse, a una cierta distancia. Para no estar sola. Esto no es lo mismo que la pura naturalidad. En la pura naturalidad no sales de ti. Y cuando digo para no estar sola me refiero también a esto. En la pura naturalidad no sales de ti. Estas tú. Estoy yo. Pero yo no sé quién soy a no ser que me mire algo de lejos. A no ser que me comprometa y me pueda mirar otra. Que pueda devolverme. Si esos vicios, gustos o manías son yo, también los puedo mover, comprometer, a una cierta distancia, para ver qué me devuelven. Pueden de pronto ser desconocidos.

Esta quiere ser mi práctica: un proceso tan natural como medido.

Cola blanca:

Es un bote de cola blanca con una forma cuidada, de un azul ultramar que contrasta con el amarillo de la boca por donde sale la cola. El bote tiene una pegatina, de fondo amarillo también, donde además de la marca tiene algún gráfico explicando su utilidad. En este aparece algún listón o imagen de madera. Se trata de otro elemento que rondaba por el estudio por su función y por el que sentía un apego más allá de su función.

El diseño del recipiente, a mi parecer, tiene que ver con el mueble de la cama plegable. Y con Navarra. Con renovar una casa antigua, ponerla cómoda y según las convenciones de lo que es nuevo en cada momento. Un sentido práctico.

Columna (Jon):

El objetivo, también en este caso aislado o ignorante de *Garaje*, era hacer una columna con aglomerado melaminado blanco. Quería que fuese limpia y perfecta, por lo que estuve pidiendo ayuda a Jon, que conocía el trabajo con la madera. Llevé un tablero de aglomerado melaminado en blanco a cortar en cuatro piezas con un inglete de 45 grados, de manera que las cuatro piezas se encajaran en las esquinas y quedara una superficie lisa y continua de color blanco. Al ver las piezas cortadas, me gustó cómo el ingleteado dejaba

ver el cuerpo interior del material (aglomerado). Decidí entonces invertir el lado de cada pieza de madera, de manera que quedó una columna con las esquinas chatas, en chaflán. Eran ahora superficies blancas discontinuadas por materia aglomerada. La construí con mi padre en el estudio, siguiendo las instrucciones de Jon: pegar la madera de cada esquina interior a cuatro listones que hacían de nervios de la columna.

No le pusimos tapa ni arriba ni abajo. Era una columna hueca, abierta por sus extremos. Trabajé bastantes desarrollos partiendo de este elemento, hasta que decidí que la pieza era esa, así, sin más complicaciones.

Espejo (Mario):

Un espejo que probablemente formó parte de algún mueble compuesto del que mi pareja de entonces se quería deshacer. Estuvo largo tiempo en el estudio, como un acompañante por el que generé un apego especial. Su reflejo me dio mucho juego. Me miraba a través de él.

En *Garaje*, integra en su reflejo la única pieza que queda fuera de la peana-plástico (la bola de cemento), así como al espectador.

Bola de cemento:

Es un elemento que en origen sirvió para cortar el paso a vehículos grandes en los límites de un parking. Encontraba mucha atracción en elementos del urbanismo público de una cierta época, anterior a nuevos medios y materiales en mobiliario urbano que estaban implantándose.

Estas bolas me atraían por su forma sencilla y rotunda, por su materialidad cruda, por su efectividad en cuanto a función. Una noche encontré en un parking dos bolas de estas sueltas, con la varilla corrugada que las unía al pavimento cortada, y decidí llevármelas en el coche. Cada una pesaba 50 kilos.

También en este caso, me persiguieron de mudanza en mudanza, me acompañaron en el estudio, formaron parte de otras piezas y una de ellas acabó en *Garaje*.

¿Navarra? Una manera de ordenar.

Les dije a mis padres que pasaran por mi estudio un día para ayudarme a ordenar todos los trastos que tenía, cada elemento que yo había ido trabajando, para ver cómo ponían uno a lado, o detrás, de otro. No recuerdo hasta qué punto utilicé alguna de sus operaciones. Me ayudó a tomar consciencia de las estrategias que se pueden llegar a generar para utilizarlas para un proceso propio pero con personas externas a él. En cualquier caso fue raro por lo que de absurdo tuvo aquella situación en la que ellos no acababan de entender cuál era el objetivo. Tengo lagunas en la memoria con lo que sucedió pero lo recuerdo importante. Y bonito.

Luego hice un poco lo que quise. Es parecido cuando preguntas a alguien del que estimas su opinión sobre algo, por ejemplo sobre la ropa que te vas a poner, sabiendo que vas a hacer lo que quieras. Hay algo necesario en ese sacar afuera, en esos intentos de compartir lo propio. No diría que es irrespetuoso, sino amoroso, por confianza en un afuera, en lo no propio. Es necesario y supongo que tiene que ver con vivir en sociedad, entre personas.

Supongo que fui viendo que había ido reuniendo elementos que de alguna manera se llevaban bien. Pero me resistía a tomar la decisión de juntarlos de una manera y no de otra. Por otra parte, hay algo que puedo identificar como un orden de pueblo, de ordenar la casa, sus cosas, desde un afecto y un uso más práctico. Mis padres lo hacen. Mis abuelos lo hacían. Fotografíé, conforme iban renovando la casa de mis abuelos, la manera que tenían de convivir unos órdenes antiguos (como ordenar tarros de tomate, herramientas del campo, ropas y armarios...) junto con otros más de bien, de casa nueva, de propiedad, de comodidad, de tiempos más actuales (cambiar la cocina económica, sustituir la cama...).

Ordenar es aquí una manera de vivir. Desde un sentido práctico. Literal incluso. Donde el pensamiento intelectual no tiene cabida, únicamente pensamiento práctico. De hechos. La manera de acercarse a los sentimientos es también desde los hechos, desde este orden, práctico.

Una plataforma virtual para distanciar:

Fotolog nació en mayo de 2002 como Fotolog.net. Fotolog.com, iniciado como Fotolog.net, fue el sitio web de publicación de fotografías más grande del mundo.

Dedicado a blogs fotográficos, conocidos genéricamente como fotologs. Su último eslogan fue: “Share your world with the world” (en español: Comparte tu mundo con el mundo).

Esta plataforma formó parte de mis procesos de una manera importante. En ella, aparte de compartir y multiplicar estímulos, dudas, afirmaciones, procesos y opiniones, iba testando de una manera “pública” ciertos materiales. Los que para mí eran dignos de la plataforma. Lo que subía ahí iba hacia un sentido y me servía para testar, corroborar, avanzar o retroceder. Digamos que cuando pones algo fuera de ti (aún siendo en una plataforma personal) lo puedes observar a mejor distancia, como si le dieras al material el lugar para mirarte a ti. Echando un vistazo a mi Fotolog puedo ver aquellos trabajos haciéndose. Soy consciente de que esta importancia es poco más que un impulso, una estrategia propia de impulso, pero si hablamos de procesos, si se quiere profundizar en ellos, diría que es un testimonio honesto y fiable de aquellos, un acompañamiento paralelo.

Supongo también que lo que hacía válida esta plataforma era el momento en el que me encontraba, o sea, en parte, las circunstancias: estoy lejos de la gente con la que puedo compartir de una manera más cercana procesos artísticos. O más que cercana, diferente a la que podía compartir con gente realmente cercana (familia, amigos del pueblo). Porque hay diferentes grados de “afueras”. A fin de cuentas vuelve a ser una cuestión de distanciamiento, de desprender materiales, sensaciones, sentimientos, de una misma y poder ver si se convierten en algo autónomo, que por una parte dé cuenta de esa “una misma” pero no se quede pegado a esta, sino que se desprenda. En este desprenderse es cuando se hace autónomo y puede resultarle cercano a alguien más que a la persona a la que estaba pegado. Para este desprenderse se pueden usar distintas estrategias o procedimientos como los que he venido explicando en distintos trabajos. Son lo que entiendo como técnica artística.

Y ¿qué es lo que daba a aquellas pruebas dignidad suficiente para Fotolog? Obviando el hecho de que Fotolog no exigía mucha dignidad; como ya he dicho, es una misma la que le da la importancia¹⁵⁴. Supongo que, en gran parte, saber que me estoy dirigiendo a

¹⁵⁴ Siguiendo en la misma línea de humor ingenuo, me gusta pensar en la receta “Patatas a la importancia”: dignificar unos ingredientes pobres, mediante una receta noble. Impulsos personales, hechos por una persona, hubo una persona detrás de esta receta.

alguien que no soy yo, como también saber a quién me estoy dirigiendo, que en este caso eran mis compañeros y compañeras. Es decir: la necesidad de un afuera y la posibilidad de una comunicación singular, a través de imágenes, de elipsis, de gestos cariñosos, de secretos o de evidencias, complicidades.

La dignidad se la daba también el hecho de que hubiera una consciencia de que ese material no era sólo lo que era. En ocasiones era material construido (asumiendo una elección o el señalar algo como construcción) y en otros momentos justamente eran materiales que ponía ahí para saber si era algo más que un encariñamiento. Desplazar materiales de lo privado a lo público para comprometer(me)los.

El hecho de estar pensando en alguien (concreto o figurado) a la hora de darle forma a un material es un factor importante en mi hacer en general.

Es cierto que para que esa dignidad se mantenga fuera de la plataforma hay que tener en cuenta el cambio de cuerpo y contexto que el material debe asumir cuando existe fuera de ella. Es decir, ahí es una imagen en una red concreta, con su forma, tanto la imagen como la red. Si estoy usando la red como camino de depuración, ésta tendrá que seguir construyéndose a partir de lo recogido en esa fase algo virtual. Y decidir si su cuerpo tiene o no relación con esa virtualidad y qué aprovecha de su paso por ella.

El uso de las redes virtuales como plataforma donde hacer, comprometer o publicar es algo que se va a repetir en mi trabajo, con formas y objetivos distintos.¹⁵⁵

En lo que respecta a *Garaje*, en un momento dado, subí a Fotolog un montaje digital previo a la formalización final y definición del trabajo. Me acerqué, de manera digital, a formar un grupo con, juntar, parte de los elementos que había ido trabajando. Este movimiento es importante en el proceso porque vuelve a dar cuenta, igual que cuando convoco a mis padres en el estudio, del problema con el que me estaba topando: qué hacer con todo esto. Qué es todo esto. Da cuenta de una búsqueda activa.

¹⁵⁵ Ahora uso Instagram de una manera parecida a como usé Fotolog. Un ser público que me acompaña en mis procesos. Por otra parte, mantengo activas dos páginas web propias: www.loreaalfaro.info y www.3l3a.com.

A esta imagen o montaje digital Ander, un amigo, Koproskilos en Fotolog, me respondió con un enlace a una foto de *Ethnics*¹⁵⁶ del artista Ibon Aranberri. Coincide que ambas imágenes, la mía y la de *Ethnics*, son un montaje formado juntando tres fotos para llegar a una imagen que recoge un conjunto de elementos. En el caso de *Ethnics* las tres fotos documentan distintas partes del trabajo en el mismo espacio y están solapadas formando una imagen del conjunto completo. Entiendo que se hizo así porque no habría distancia suficiente en el espacio para hacer una toma que capturara el trabajo al completo. El caso de mi montaje es otro: junté tres imágenes de distinta procedencia para simular que los elementos que estas contenían estaban juntos, para verlos juntos. Las tres están tomadas en mi estudio, pero en momentos distintos, y dos de ellas tienen el fondo borrado y sustituido por dos grises digitales, uno haciendo de pared y otro más oscuro haciendo de suelo. En la tercera ni siquiera eliminé el fondo, está simplemente yuxtapuesta a la que tiene a su izquierda. Algunos de los elementos, como las garrafas amarillas, se han seleccionado de otra foto y pegado encima (o dentro) de estas.

De todo esto, lo que me interesa es que en ninguno de los casos se intenta disimular el hecho de haber llegado a una imagen usando tres. Las distintas operaciones para llegar a la imagen quedan en evidencia sin que esto suponga un problema. La imagen se ofrece desde un distanciamiento en ambas: el que implica lo tecnológico. Las herramientas digitales se han metido entre el trabajo y el autor, los separa a la vez que los acerca (a eso que quieren ver).

La memoria también es plástica.

Cuando Ander me mandó la imagen de Ibon Aranberri me gustó mucho. No recuerdo si yo ya había hecho esa relación. Sí que recuerdo haber visto *Ethnics* en la exposición *Gaur Hemen Orain* en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹⁵⁷.

¹⁵⁶ *Ethnics* (1998) Técnica mixta.

¹⁵⁷ La exposición *Gaur, Hemen, Orain*, presenta una selección de 22 artistas vascos contemporáneos que muestran la apertura de horizontes en los que se desenvuelve el arte actual. Una exposición que captura el panorama y los rumbos por donde surca la coyuntura artística del País Vasco, impulsando, en una última instancia, a reflexionar sobre ella. La muestra presta una especial atención a las transformaciones producidas en las formas de elaboración, producción y presentación de la obra de arte, singularizadas a través de una treintena de piezas realizadas mediante una gran variedad de medios y soportes (pintura, fotografía, instalación, videoarte, acción exterior, etc.). 12/02/02 – 07/05/02.

Estos recuerdos no son importantes por lo que recuerdan, que es confuso y poco fiable, sino por cómo recuerdan. Recuerdan el cómo: un sentir claro y tan fiable como un buen cimiento. No tiene que ver con los datos, sino con un sentir, con un entendimiento, aunque sea este perplejo. Me estoy refiriendo a mi experiencia en *Gaur Hemen Orain*. ¿Por qué la recuerdo?

La recuerdo porque la vi sola y sin que nadie me lo pidiera, con 19 años. Porque no entendía nada y sin embargo, no necesitaba ayuda de nadie. La perplejidad que lo que vi me produjo era muy activa, viva. Una marca, una cicatriz en un proceso (vital), que pasa inmediatamente a formar parte de la historia de una técnica personal, incluso si esta aún no ha nacido. Acompaña. Aquella sensación me sigue acompañando hoy.

El vídeo de Jon Mikel Euba. Los sacos de dormir de Asier Mendizabal. La rueda rodando en bucle por una campa de Ibon Aranberri. Y esa mesa (*Ethnics*). Esto y mucho más, que puede estar mezclado pero cuya emoción fue directa. Íntima. Ahora ellos son Jon Mikel, Asier e Ibon.

Aquí, quisiera destacar tres cosas. Una, que la memoria también es plástica y se construye afectada por diversos factores. Dos, la legitimidad de la incongruencia¹⁵⁸. Y tres, la importancia del aprendizaje intergeneracional.

¹⁵⁸ “A veces creo que los libros que más nos afectan son libros de fantasía. No me refiero a libros de género fantástico ni tan siquiera a esos que fantaseamos con escribir y no escribimos. Estoy pensando en esos libros que conocemos –por sus títulos, por haber leído reseñas sobre ellos, o haber escuchado hablar de ellos– pero que, en realidad, nunca hemos llegado a leer. Libros que han llegado a tener mayor o menor presencia, o a ejercer mayor o menor presión en nuestras vidas y en nuestro pensamiento, independientemente de su contenido.

Tampoco estoy pensando en los libros que, con razón o sin ella, minimizamos y cuya lectura descartamos, bien sea por ansiedad competitiva o por aburrimiento anticipatorio. No, a lo que me refiero es a que, al menos en mi caso –y puedo asegurar que a lo largo de los años he desarrollado una considerable y variada práctica espiritual de dejar de leer libros– existen unos cuantos títulos que se han distinguido por su persistencia como objetos de especulación o de ensoñación acumulada. Lejos de minimizarse parecería que, con el paso del tiempo, fueran adquiriendo cada vez más importancia y más valor en mi vida, y tanto mi cambiante relación conmigo misma como la evolución de mi trabajo intelectual están imbuidas en ellos. El único problema es que, en realidad, no es de “los libros” de los que realmente están imbuidas, sino solo de sus títulos o de los nombres de sus autores como objetos fantásticos y valiosos interiorizados por mí.” Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. Publicado en: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*. Fanzine

Título y subtítulo: *Garaje. Un peu d'air sur terre.*

El título es otra capa más en el trabajo. En ocasiones los títulos, al igual que los materiales, necesitan de un afuera donde testarlos. Por ahí, pueden ir modificándose, incluso cuando el trabajo está cerrado. En este sentido, *Garaje* tuvo un subtítulo que a día de hoy puedo seguir asumiendo: *Un peu d'air sur terre*. Un poco de aire sobre la tierra. Esta frase fue el lema de una campaña de Lacoste que se cruzó en el proceso del trabajo a través de anuncios, por los que tiendo a sentir atracción.

La publicidad, el diseño, y su manera de aparecer en el espacio público me atraen por el imaginario que despliegan, desde el amateurismo puro hasta las campañas más sofisticadas, y por su capacidad de crear una determinada imagen de actualidad. Esta relación con las estrategias o funcionamientos de lo publicitario es algo que va a seguir apareciendo en trabajos posteriores¹⁵⁹.

El subtítulo, la campaña de Lacoste. Me gusta la frase. La entiendo. Ofrece una ligereza. *Garaje* es también pesado. El subtítulo ofrece una ligereza. Un poco de aire sobre la tierra. Por otra parte, uno de los elementos de *Garaje* (el póster de la Bienal) hace referencia a la moda de alta cultura, a través de la imagen de los bolsos. Estos son probablemente imitaciones. Los elementos de *Garaje* están cerca de lo cotidiano, de una vida estándar, de cultura media. Pesada. Los bolsos son de marca. Lacoste es una marca de cultura más bien alta. Ligera. Me interesan estos cruces entre la alta y la baja o media cultura. La diferencia de presión. Un poco de aire sobre la tierra.

Volviendo de otra manera al origen, es un trabajo que se ha hecho en un garaje, o como se les llama en Navarra a los espacios a pie de calle donde se suelen aparcar los coches y almacenar bultos: bajera, que es como le llamaba al estudio de Estella. Por otra parte, los elementos que forman el trabajo fácilmente podrían estar en un garaje, almacenados unos a lado y detrás de los otros. De alguna manera, el título les es natural.

editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC.

¹⁵⁹ Especialmente desde la creación en 2014 de la “marca hueca” 3l3a, LA, y todos los trabajos generados en relación a esta.

El pueblo no existe, la palabra amor existe:

El pueblo no existe. Esta frase me sirvió de estímulo y pienso que podría contener los trabajos de este bloque. La frase me la dijo Iñaki¹⁶⁰ en una inauguración. Me la dijo en relación a un archivador donde junté lo último que había estado haciendo y que yo le había enviado. Lo que vio le hizo recordar las palabras de Paul Klee. Poco importa si las palabras, la frase, son precisas o si se refieren a Paul Klee¹⁶¹ o a lo que Gilles Deleuze dijo en relación a ellas. El impulso fue preciso. Era 2006. A día de hoy sigo sin saber qué significa la frase.

¿Qué relación tiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, se mire por donde se mire, la menor información. En cambio, existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí. Tiene algo que ver con la información y la comunicación, sí, como acto de resistencia. ¿Cuál es esa relación misteriosa entre una obra de arte y un acto de resistencia? Mientras los hombres que resisten no tienen ni tiempo ni cultura necesaria a veces para tener la menor relación con el arte, no sé.

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico. Malraux dice algo muy sencillo sobre el arte, dice: “Es lo único que resiste a la muerte”. Digo, volvamos a lo de antes, al principio, eso de qué es... ¿qué hacemos cuando hacemos filosofía? Creamos conceptos. Y me parece que ahí está la base de un concepto filosófico bastante bonito. Piensen. Vale, bueno, ¿qué es lo que resiste a la muerte? Pues, a lo mejor, basta con ver una estatuilla de 3000 años a.C. para que parezca que la respuesta de Malraux puede ser una buena respuesta. Entonces podríamos decir,

¹⁶⁰ Iñaki Imaz, es artista y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU.

¹⁶¹ “Il m’arrive parfois de rêver une œuvre de vaste envergure, couvrant le domaine complet des éléments, de l’objet, du contenu et du style. Ceci restera sûrement un rêve, mais il est bon de se représenter de temps à autre cette possibilité encore vague aujourd’hui. On ne peut rien précipiter. Il faut qu’il croisse naturellement, ce Grand Œuvre, qu’il pousse, et s’il lui arrive un jour de parvenir à maturité, alors tant mieux. [...] Nous sommes encore à sa recherche. Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l’ensemble. Il nous manque cette dernière force. Faute d’un peuple qui nous porte. Nous cherchons ce soutien populaire; nous avons commencé, au «Bauhaus», avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons. Nous ne pouvons faire plus.” Klee, P. (1924) *De l’art moderne*, conférence prononcée à Iéna, in *Théorie de l’art moderne*, Gallimard, Folio/essais, pp. 32-33.

desde el punto de vista que manejamos, pues, sí, el arte es lo que resiste. Es lo que resiste y no es sólo lo único que resiste, sino que es lo que resiste. De ahí, de ahí la relación tan estrecha entre la resistencia y el arte, y la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte, aunque lo sea de algún modo. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo en cierta manera lo es. ¿De qué misteriosa forma? Aquí a lo mejor haría falta... no sé... haría falta aquí otra reflexión, una larga reflexión para... Lo que quiero decir es que, si me permiten volver a lo de qué es tener una idea en el cine o qué es tener una idea cinematográfica... cuando les decía, pongamos por caso, por ejemplo, entre otros, de los Straub, cuando ejercen esa disyunción entre voz y sonoro, en condiciones tales que... fíjense que la idea, pues... es... otros grandes autores la han retomado de forma distinta, creo que en el caso de los Straub la toman de la forma siguiente: esta disyunción, de nuevo, la voz se va elevando, elevando, elevando, y de nuevo, aquello de lo que nos está hablando pasa bajo la tierra baldía, bajo la tierra desierta que la imagen visual nos estaba mostrando, imagen visual que no tenía nada que ver con la imagen sonora o que no tenía ninguna relación directa con la imagen sonora. Entonces, ¿cuál es ese acto de habla que se va elevando en el aire mientras que su objeto está pasando bajo tierra? Resistencia. Acto de resistencia. Y en toda la obra de los Straub el acto de habla es un acto de resistencia. Desde Moisés hasta el último Kafka y pasando por..., no cito por orden, un "Sin Reconciliación" hasta Bach. Recuerden, el acto de habla de Bach ¿qué es? Es su música. Su música es el acto de resistencia. ¿Acto de resistencia contra qué? No es un acto de resistencia abstracto. Es un acto de resistencia en contra de y de lucha activa en contra del reparto de lo profano y de lo sagrado. Y este acto de resistencia, en la música, culmina en un grito. Así como hay un grito en Woyzek, hay un grito en Bach. "¡Fuera, fuera! ¡No quiero veros!". Ese es el acto de resistencia. Entonces cuando los Straub subrayan ese grito, ese grito de Bach, o cuando subrayan el grito de la vieja esquizofrénica, la vieja esquizofrénica en, creo, "Sin Reconciliación", etc., todo esto, debe recogerse en un doble aspecto. El acto de resistencia, digo yo, tiene dos caras. Es humano y también es el acto del arte. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, o bajo la forma de obra de arte, o bajo la forma de una lucha de los hombres. Y tal es la relación entre la lucha de los hombres y la obra de arte. La relación más estrecha y, para mí, la más misteriosa. Exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando decía: "Saben, falta

el pueblo". Falta el pueblo y a la vez no falta. Falta el pueblo, esto significa... no está claro... nunca quedará claro... esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía... Entonces, pues, vaya, es muy... Me alegro profundamente de su gran amabilidad por haberme escuchado. Y se lo agradezco mucho.¹⁶²

Años después leí a Marguerite Duras. En *Esto es todo*¹⁶³ escribe: *La palabra amor existe*. Pienso que esta frase podría contener todo mi trabajo.

Me gusta pensar que las cosas son lo que son, poder sentirlo.

Habiendo descrito cada elemento, me doy cuenta de que hay cosas que se repiten y puedo hablar en general. Hemos podido ver que la procedencia de los elementos es diversa: algunos elementos son particulares, cercanos, de personas queridas, otros públicos; unos contruidos, otros ya venían contruidos; con más o menos intervenciones personales y un cierto gusto por lo predeterminado. Se da un paso de lo familiar a lo común, a través de su presentación. La madera, casi como concepto, la melamina, atraviesa las distintas superficies que la imitan o la esconden en distintas categorías y homogeniza los elementos. En general son formas sencillas, sin exceso de adorno. Anteriormente tuvieron alguna funcionalidad, formaron parte de muebles más grandes; aquí se presenta lo fragmentario en su lógica estructural. Son productos de afecto, objetos que muchos tienen, cualquiera tiene. Se dignifica lo pobre, lo normal, y puede que haya algo de humor en el paso de los bolsos de Prada a la cola blanca, presentados al mismo nivel. Un despliegue, enseñar trofeos. Demostración, modestia y contención. Apenas se fuerza, sin ensamblar, se dispone. Se deja algo ser. Un felpudo en la pared, garrafas de agua sobre un pale, una toalla plastificada al suelo. Dejarse, dejarlos.

Porque los quieres. Quitártelos de encima. Desarrollar vínculos afectivos con las cosas y no poder guardarlo todo, acumularlo todo, tenerlo todo. Necesitar desprenderse de cosas pero no querer perder los afectos que despiertan. Hacer algo con ellos para quitártelos de encima. Lo afectivo es un motor pero para poder manejarlo hay que coger distancia, para

¹⁶² Fragmento del final de la conferencia *¿Qué es el acto de creación?* de Gilles Deleuze en la Femis (Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido) el 17 de marzo de 1987.

¹⁶³ Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.

que esté próximo a cualquiera. E inventar una técnica para esto. Una técnica que pasa por un distanciamiento. Distanciarse de materiales queridos. Una distancia técnica. Reconocer ese límite que se pasa entre lo privado, lo íntimo, y lo público. Disfrutar de ese común de lo público que tiene que ver directamente con el privado de cualquiera de nosotros. Esta distancia no va a tener nada que ver con estar por encima o por debajo, sino con querer entender, querer tener esa experiencia. Poder usar modos de expresión comunes, sin que por ello sean de bajo nivel, usarlos por pertenecer a todos. Poder usar cosas normales para llegar a una experiencia estética. No considerar que la experiencia está en una calidad de los medios o de los objetos, sino en un esfuerzo expresivo. Usar los medios de un amateur, de quien ama, también es una manera de intentar entender por qué me gusta.

Una técnica amateur, muchas veces en lucha con el manejo tecnológico, de dar forma a objetos personales: hacerse un altarcito con la foto de tu hijo junto a una de cuando fuisteis a andar a caballo y ponértelo en la taquilla de autobuses en la que trabajas, el cartel de una despedida de soltera, un anuncio en el que se regalan cachorros de pastor alemán, todos los álbumes de fotos familiares, qué hacer con ello. No es fácil saber cuál es la diferencia. No se trata de coger una foto y ponerla en una taza, sino de ver qué pasa si pones dos, si pones tres, si pones la foto y rompes la taza. El fin no es tener un recuerdo de una persona, es partiendo de ese recuerdo tener algo que no representa a esa persona, sino a cualquier persona.

Hay veces que sólo son ganas de ordenar materiales. Materiales que tienen su origen en un afecto y que tienen su orden en un afuera. Que son para negociar con un afuera. O sea, que tienen un destinatario (sea una cuadrilla, una institución arte, tu tía, alguien imaginario...). Gente normal haciendo cosas, operaciones amadoras, yo fijándome y fijándolas desde otro sitio. Pasar de usar las fotos para, a usar las fotos directamente. Y quiero destacar lo que todo esto tuvo de liberación. Ordenar. Eso físico, pesado, escultórico, objetual. Me sació. Me lo quité de encima¹⁶⁴.

¹⁶⁴ “Mi reflexión sobre la tecnología se ha desplazado cada vez más del estudio de lo que hace la tecnología a lo que necesariamente dice [...] pensar en mí mismo como un ser ocupado en la locomoción me coloca en un espacio cartesiano, limito mi experiencia y mi sentido de la realidad a ese espacio [...] tengo el deber de no quedar comprimido en un espacio “tridimensional.” ¿Qué me pasaría de lo contrario? Perdería la interioridad de mi corazón. No existen coordenadas cartesianas en él. Pero quiero que crezca y que se vuelva acogedor y disponible para las demás personas. Por interesantes que puedan resultar las reflexiones de la cosmología

Garaje. 2018:

Al principio del apartado de este trabajo he hecho referencia a que el trabajo ya no existe con la forma descrita hasta aquí. *Garaje (Un peu d'air sur terre)* ya no existe. Ahora existe *Garaje*¹⁶⁵.

Garaje es un trabajo del 2007. Una colección de gestos privados. Poner algo fuera para poder verlo a mejor distancia. Navarra. Una manera de ordenar. Dejar ser. Se expuso en 2008 en la galería CarrerasMugica, situada entonces en la calle Henao de Bilbao.

Garaje es un trabajo del 2018. Volver a dar cuerpo a lo que ya no existe. Otro peso. Se expuso en 2018 en la galería CarrerasMugica, situada ahora en la calle Heros de Bilbao, dentro de la exposición *No lo banalices*.

De *No lo banalices*, su nueva autonomía. 31 posters. El dorso azul del primero marca su sitio. Peana de plástico de invernadero. Meta imagen. Imagen de la imagen de la galería en la galería. Memoria y afecto. 10 años.

Un guiño.

moderna, me comprendo a mí mismo mucho mejor cuando acepto otro modelo, del cual deriva mi cultura, el modelo de la “contingencia” en el que Dios sostiene la creación entre sus manos, tal y como podemos observar en cualquier ábside románico o gótico.” Cayley, D. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones. p. 78.

¹⁶⁵ *Garaje* (2018) 103 cm x 152 cm. Impresiones sobre papel Blueback, plástico.

BLOQUE II

Plegu

14 pinturas

Acrílico (reverso) y óleo (anverso) sobre tela.

Varias medidas.

2008-2009

Plegu está formado por un conjunto de telas pintadas por ambos lados. Fue un proceso que se desarrolló a lo largo de unos tres años. En la ficha técnica se especifican los dos que supusieron su producción, pero no quiero dejar de lado el siguiente, 2010, incluso 2011, en el que se trabajaron tanto su disposición como las decisiones y problemas de qué hacer con ello. El hecho de que no quiera dejar de lado esta cuestión se debe a que considero que el trabajo terminó de coger su forma (una forma posible) cuando salió del estudio de una determinada manera que lo hizo existir autónomamente. Por características que iremos viendo a continuación, es este un trabajo que se resiste a existir de manera autónoma, que lo tiene difícil, en el caso de querer afirmar sus cualidades específicas.

Como es habitual en mis procesos, este desarrollo se dio en paralelo a otras líneas de trabajo que, aunque cercanas, por diversas (o dispersas) se dejaban huecos mutuamente, solapamientos y reposos. Puede que la dispersión, asumida como productiva, sea una fase necesaria para trabajar la flexibilidad de los materiales.

Antes de entrar en los contenidos de este bloque, veo necesario mencionar el nuevo contexto respecto del anterior bloque porque, como sabemos, esto condiciona el trabajo. A partir de 2008 vivo en Bilbao y tengo un estudio en Bilbao. En ese estudio convivo con los trabajos del primer bloque. Si recordamos la sensación descrita en el bloque precedente era, en cierta medida, de haber cerrado procesos. De haber terminado con deseos o inquietudes concretas: haberme quitado de encima todas las fotografías analógicas de distintos álbumes o haberme quitado de encima muchos objetos pesados. Soy consciente de que esto es en parte tonto

(incluso pretencioso o naíf), más teniendo en cuenta que se da al comienzo de lo que se va a convertir en una dedicación (vital y profesional). Pero si lo menciono es porque esta sensación era muy clara, desde lo proactivo y honesto, desde el trabajo, que es lo que aquí me ocupa. Obviamente, aunque aquí lo parezca, estos cambios, estos cierres, estas sensaciones, no se dan de un día para otro. No obstante, estas separaciones o diferencias ayudan a la claridad de la exposición procesual del trabajo. A lo que quiero llegar es al momento posterior a unos cierres. Al hecho de enfrentarse a una independencia.

Esto es algo que entonces no me planteo, simplemente hago. Intento hacer lo que quiero. Y soy joven. No tengo excesivos complejos, exceptuando los que tienen que ver con mi origen –práctico, de pueblo- que es lo que a la vez me afirma. Con esto quiero decir que la sensación de lo posible es algo infinito.

Entiendo *Plegu* como mi primer momento e impulso de hacer lo que quiero en un nuevo contexto, Bilbao, el que se supone que me corresponde, que es el mío, habiendo tomado el compromiso de una dedicación. Aquí estoy más acompañada, o acompañada de una manera diferente. Acompañada en cuanto a dedicación, en cuanto a compañeros. Más cerca de un contexto artístico, en definitiva, entendiendo un contexto artístico como un ambiente de trabajo en parte común.

Por lo que hemos visto hasta aquí, es evidente que ya había hecho lo que quería e inevitablemente tenía en cuenta también esos procesos anteriores (en los que me había desquitado de cosas) que, también inevitablemente, vuelven. Pero quiero remarcar todo esto por lo que supone de consolidar una posición singular, ir construyéndola, en gerundio (en la vida y en la vida del arte).

En 2008 tuve la oportunidad de ver, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, el cuadro *The Meeting or Have a Nice Day, Mr Hockney* (1981-1983) de Peter Blake. Me atrajo el cielo de este cuadro de forma aislada: una transición de un azul a un rosa pasando por un blanco.

¿De qué sirve esta descripción de los cuadros?

Antes de empezar con la descripción o análisis de cada pintura, y aprovechando lo que vengo de nombrar (una transición de un azul a un rosa pasando por un blanco), me gustaría poner en duda lo que viene. Lo que viene son, entre otras cosas, al comienzo de cada pintura,

descripciones de estas. Intentan ser literales, objetivas, pero lo que este trabajo escrito busca no es una objetividad, sino un lugar desde el que poder hablar de lo propio, un lugar posicionado, subjetivo. Y creo que es precisamente para esto para lo que he necesitado hacer estas descripciones algo estériles, cuando menos innecesarias, si es que pretenden sustituir al propio trabajo. Pero no pretenden eso. Lo que pretenden es ayudarme a saber qué quiero contar. Quiero, describiéndolos, ayudarme a decir, ayudarme a recordar, a mirar y a pensar.

La distancia hace más fácil pensar de una manera más amplia, pero también olvida. En descripciones superficiales que nombran una y otra vez el paso de un color a otro¹⁶⁶, encuentro matices que me permiten entrar a profundizar en cuestiones procesuales que me invitan a hablar en general del trabajo y volver a encontrar a través, esta vez, de la palabra.

Origin

Acrílico y óleo sobre loneta.

125 cm. x 156 cm.

2008

Como todos los casos de las pinturas de *Plegu*, *Origin* son dos cuadros en uno, en un mismo soporte. Antes de entrar en el análisis de su proceso, describiré brevemente su forma.

El soporte es un trozo de loneta acabada en dobladillo con diez ollaos repartidos en sus márgenes. Los márgenes de la tela contienen la forma de la tensión a la que se sometió en su grapado a la pared para ser preparada con gesso. El haberla preparado, pintado, humedecido, en esta situación (grapada a un tablero) hizo que la tensión quedará marcada, permaneciera, en el soporte. Le dió una nueva forma a su contorno. Un nuevo contorno. Leves salientes en forma de pico ahí donde la tela había estado grapada (estirada y tensionada). A lo largo del texto iremos viendo que se quiere atender afirmativamente a este nuevo contorno, que importa.

¹⁶⁶ Por ejemplo: El reverso está pintado con dos tonos acrílicos, amarillo y naranja, divididos por una diagonal. En la diagonal un color pasa a ensuciar al otro por encima, en una franja fina, cuando estos están casi secos.

Su reverso, tomando como referencia el lado en el que el dobladillo está rematado, está pintado con pintura acrílica. La mitad izquierda está pintada de azul y la mitad derecha de magenta. Ambos colores son de una marca barata cuya calidad o nivel de opacidad no es destacable. Esto hace que el color no sea del todo plano, sino que se note por ejemplo, por las diversas masas de color en distintas partes, que la pincelada se ha aplicado con orientación vertical (la misma orientación del soporte). En la mitad de la tela, en su eje vertical, hay una línea fina de blanco que se mezcla a sus dos lados, en una franja algo más gruesa que la blanca, con los colores correspondientes a cada lado. Se crean de esta manera una franja de lo que da el azul de la izquierda mezclado con blanco (un azul un poco más claro) y otra del rosa que se da al mezclar el blanco con el magenta de su derecha. Apenas hay gradación en esta transición de un tono a otro. Es una especie de yuxtaposición, a modo de muestras de una ecuación (este color más este que tiene a lado, da este otro).

Viendo este lado, hay un detalle que revela que la tela ha sido posteriormente pintada por el otro lado y es que hay chorros de gesso blanco que han pasado a los márgenes de este lado al preparar la tela por el otro.

En términos generales, creo que puede entenderse que la ejecución ha sido rápida. Creo que esta es una cualidad inherente al trabajo, a su proceso. Es desde donde se trabaja, un impulso ejecutado con decisión.

Su anverso está pintado con óleo. Ahora el magenta está a la izquierda y el azul a la derecha, en correspondencia a lo que tiene detrás. El magenta óleo es más oscuro que el magenta acrílico y el azul óleo más claro que el azul acrílico. Cubren más la superficie aunque tampoco llegan a ser colores totalmente planos por estar la pintura repartida en distintas cantidades. La pincelada también es recta, pero quizá el óleo ha hecho que sea menos alargada por poder moverla (modularla) durante más tiempo a través de la superficie de la tela. La franja blanca es más ancha y brilla más y a sus lados produce también colores claros más brillantes y densos que los descritos en el otro lado. Aquí las tres franjas (rosa, azul y blanca) a veces se duplican para aparecer como cinco. Dos escalas de rosa y dos de azul. La gradación también resulta de una yuxtaposición de franjas con contornos difusos, más que del paso gradual de un color a otro.

El proceso de *Plegu (Origin)* empezó con algo en principio sin mucha importancia: un concurso de pueblo ligado a la universidad. Era una convocatoria de un ayuntamiento de un municipio cercano a Bilbao que consistía en hacer (pintar) algo sobre una lona que nos fue proporcionada. Esta loneta estaba rematada con un dobladillo y tenía unos ollaos en sus márgenes para luego ser colgada en diversos balcones del municipio.

No le di demasiada importancia, el marco de la convocatoria no me atraía demasiado. Pero al mismo tiempo, quise aprovechar la circunstancia para avanzar en algo que sí que me atrajo antes: una transición de un azul a un rosa pasando por un blanco (en el cuadro de Blake). Y ¿qué me atrajo de esto? Mi manera de responder esta cuestión es precisamente dejando que el proceso de saberlo se dé y este proceso no puede ser más que de índole artística. Así, con la idea de poner en marcha la cuestión recién mencionada, qué me atrae de esos colores, pinté sobre ella la gradación de colores mencionada y la envié al concurso. Pintar esto fue un ejercicio de apropiación, por copiar o agenciarme algo visto en otra pintura, y de memoria, porque la única referencia del cuadro de Blake era mi recuerdo.

Pasado el concurso, nunca fui a recoger la lona. A pesar de no recuperar esta pintura, o quizá justo por esto, el deseo de querer ver esos colores persistió en mí. La recuperé a mi manera, con los medios más cercanos e inmediatos. Un compañero de estudio tenía la misma lona que finalmente acabó por no usar. Se la pedí y repetí, de nuevo en una especie de doble ejercicio de memoria (los colores del cielo del cuadro de Blake y los colores de la lona que ya había pintado), aquello que ya no tenía y quería ver. Esta pintura es *Origin*.

Pinté la lona por su reverso con acrílicos y no saciada, quise seguir pintando lo mismo. De nuevo, la manera más cercana e inmediata de hacer esto fue darle la vuelta a la lona y usar su anverso. Esta vez lo hice con óleos. Como ya he descrito antes, en la zona de transición de un color a otro, estos se mezclan distinto con esta técnica, se mezclan más lentos, más pastosos. El azul puro y el magenta puro también tienen un tono distinto en acrílico o en óleo.

Rosa-azul I

Acrílico y óleo sobre loneta.

88 cm. x 100 cm.

2008

Se repiten las características de *Origin*. La diferencia es que el soporte es más pequeño y no está rematado, sino que sus márgenes están cortados a tijera o rasgados. La elección de los tonos del magenta y del azul también varían, sobre todo en el caso del magenta, que está más cerca del rosa que del rojo o granate. Hay otro cambio y es que se ha eliminado el tercer color (el blanco), de manera que ahora se trata del paso de un rosa a un azul, generando en el eje central de la tela una franja vertical morada.

En el lado pintado con acrílico, la franja central es más ancha que la de *Origin*. El morado (casi un azul oscuro con tono rojizo) ocupa él solo el ancho que ocupaban en *Origin* las tres franjas de tres colores (azul claro, blanco y rosa claro). En general, en la tela, no hay mucha materia extendida y el paso desde la mezcla de los dos colores (morado) a cada uno de sus lados (azul y rosa) está hecha a base de humedecer las transiciones creando una gradación algo basta o sucia hacia el rosa y algo contenida o poco fluida hacia el azul.

En el lado pintado con óleo, como sucede en *Origin*, el azul es menos eléctrico que el del lado acrílico y también más denso. En el magenta o rosa no hay tanta diferencia de calidad superficial. En este caso, el paso de un color a otro está de nuevo cerca del modo en el que sucede en *Origin*, con la diferencia de la supresión del blanco. Es decir, se crean tres franjas finas en el eje central y vertical de la tela: una azul oscura, otra morada y otra magenta oscura.

En ambos lados, las bajadas, las barridas de pincel (grueso) para generar la gradación, están hechas a pulso. Por su despreocupación respecto de una recta ideal¹⁶⁷ (que tampoco el margen del soporte contiene) las verticales son curvas y los grosores irregulares y desiguales en cuanto a tono a lo largo de la bajada.

¹⁶⁷ Pero por compromiso a una “verdad”, también ideal, quizá. Me refiero a la verdad de lo precario, de lo hecho con poco esfuerzo, aprovechando las características materiales de lo que se tiene entre manos.

Volviendo al cuerpo que soporta la pintura, y como consecuencia de la ejecución (la pintura) y la manipulación sufrida por este (grapado, tensado, pintado y arrancado), los contornos de la tela, aparte de guardar las marcas de las tensiones sufridas, tienen también cortes producidos al arrancar sin demasiado cuidado la tela del tablero en el que ha sido pintado. Por otra parte, excepto en el margen superior donde parece que la tela tenía un remate (dobladillo que suelen tener los rollos de loneta a sus costados para evitar el deshilachado), la tela está deshilachada por el resto de sus márgenes, habiendo sido partes de estos también pintados.

Este deterioro de la tela, de la mano del deterioro de la pintura, recoge distintos tiempos: el sufrido en su ejecución y el posterior, sufrido en cada manipulación de la tela. La pintura va envejeciendo de una manera evidente (física) a cada uso que se hace de ella¹⁶⁸. Esto, que es una característica general de todas las piezas de *Plegu*, quizá se entienda mejor más adelante, cuando hable del proceso de producción general, cuando trate su autonomía.

Rosa-azul II

Acrílico y óleo sobre loneta.

86 cm. x 100 cm.

2008

En esta pintura la variación respecto de *Rosa-azul I* es leve. En los colores elegidos, de nuevo la diferencia más notable está en el magenta. Es un magenta que tiende bastante al rojo, en comparación a los dos anteriores.

En lo que concierne a la gradación, el lado pintado con acrílico se le acerca bastante al de *Rosa-azul I*, solo que la franja morada es algo más estrecha y el tono más oscuro. El lado pintado con óleo, en cambio, se diferencia de *Rosa-azul I* en algo más que el tono. La franja morada ha resultado ligeramente desplazada hacia el lado del azul, que es más estrecho que el rojo. Así como en las dos anteriores la franja de paso a los lados (el segundo tono conseguido del paso del central a los laterales) es simétrico, en este caso, el segundo tono (rojo oscuro) se

¹⁶⁸ Debido también a un cierto maltrato o descuido. Quizá en ello haya algo de necesidad de deshacerme de la pintura, o de cierta pintura, de la misma manera en la que en el primer bloque hablo de deshacerme de fotos.

extiende en más superficie, generando una franja bastante más ancha que la del azul oscuro (que parece dividirse en dos subtonos finos). En general, en lo que respecta a la pintura, la sensación de *Rosa-azul II*, tanto por el tono (más oscuro) como por la irregularidad, es de más crudeza o suciedad. En lo que respecta a la tela, el soporte y su límite, a pesar de estar cortada igual, está más entera, tiene menos cortes y está menos deshilachada.

Insistir:

En el estudio tenía un retal de loneta crudo que partí en dos para tener dos soportes sobre los que insistir en esta transición del azul al rosa. Decidí eliminar el blanco para evitar tonos pasteles. Sentía el deseo de seguir viendo las posibilidades, a través de leves diferencias, que el paso de un color a otro podía ofrecer. Preparaba las telas con gesso de manera que la tela no chupara tanto el color aplicado después y me mantuve en pintar con el color puro, tal y como era comercializado, tanto en el caso del rosa como en el del azul. Esto para mí era importante porque me hacía pensar más claro: este rosa con este azul, este otro con este otro; dejar que se mezclen en más superficie, dejar que se mezclen en menos superficie...

Estoy ejercitando la búsqueda de una gradación con una pretensión contradictoria, la que se puede dar entre la perfección de un degradado y cierta despreocupación a favor de su inmediatez. No buscaba el dominio de un recurso técnico (el degradado), sino que buscaba verlo y hacerlo, que van muy juntos. O sea, el placer de dejar que un color se transforme en otro, unido a una prisa por verlo. Y verlo más veces.

Ligado a este querer inmediato y despreocupado, pero también al deseo de pintar, puede que tenga importancia el hecho de haber elegido el pincel, más que la brocha, para la ejecución. Y el haber descartado el rodillo. El pincel es la herramienta clásica del pintar. Quiero situarme en el pintar y, partiendo de ahí, despreocuparme. Quiero pintar sin pensar en la pintura. Puede que los pinceles me ayudaran a permanecer en la pintura, en su disciplina, mientras yo me dejaba no pensar en ella o, como decía en una nota al pie más arriba, deshacerme de ella.

Así, y como resumen, en un ritmo autónomo (porque nadie me lo pedía) e insaciable (porque no parecía parar), pinté versiones de un recuerdo sin imagen (de un deseo sin imagen) una y otra vez aprovechando las telas por ambos lados con la intención de hacer ver unos colores. Hacérmelos ver. Los dos lados de la tela están pintados con la misma intención y con la diferencia que supone el cambio de técnica.

Considero importante remarcar que cuando las hice, no estaba pensando en nadie, sólo en mí, sólo en colores, en dos colores, en el paso de uno al otro. Impulso y emoción. Quiero decir que estando mi preocupación puramente en la pintura, al mismo tiempo no las pensaba como pinturas. Mi idea de arte se va dando en gerundio, no en categorías. Es decir, no pensaba en su final sino mientras tanto, en lo inmediato y necesario para ver, hasta saciar ese deseo. Por ejemplo, cuando arranco la tela de la pared para poder pintarla por el otro lado, no estoy pensando en (la) pintura, estoy pensando en seguir, no en la huella que este gesto deja, no estoy pensándola como resultado. Al mismo tiempo disfruto de su existencia, de la convivencia con las distintas fases de su proceso y considero que esto es importante en la medida en que me ayuda a entender estos cuerpos, su forma, su forma de existir. Disfruto, por ejemplo, viéndolos pegados, tensados, en una pared, integrándose con ella por las pinceladas que luego quedarán fuera del soporte, porque están en la pared. Para llegar al extremo de sus cantos, el pincel pasa sobre su contorno hasta parar en la pared, fuera de su cuerpo. También disfruto cuando están exentas, sobre el suelo, de su calidad de piel tensada, de tela teñida, entre rígida y blanda, y me traen imágenes de los curtidores de pieles marroquíes. Un cuerpo que ha sido humedecido y secado estando tenso y que se ha endurecido manteniendo la forma de esa tensión. Se le ha dado vida a lo seco y se ha secado vivo.

Rojo catedral

Absence

Óleo sobre tela sintética.

153 cm. x 215 cm.

2009

Está pintado sobre una tela barata de composición sintética. La pintura aquí resbala más fácil que sobre una loneta. El tejido es más blanco que el amarillento o crudo de una loneta. No

preparo la tela con gesso. Su forma o límite es irregular por tratarse del final del rollo de tela. Su canto superior diagonal es el último corte que el dependiente dio en la tela antes de que yo fuera a comprarla. Cogí lo que quedaba y asumí su forma en lugar de igualar los ángulos de sus esquinas superiores con un corte perpendicular a los márgenes laterales. Incluyo esta asimetría.

El reverso está pintado con óleo negro, homogéneo, plano y ligero gracias al uso abundante de aguarrás. El anverso tiene un degradado que sigue la dirección del margen superior de la tela, lo que genera un degradado en diagonal. Está pintado también al óleo, pero en este caso la masa o densidad de la pintura, su cantidad, es muy superior a todas las hasta ahora mencionadas.

Comienza con un azul cielo en la parte de arriba y acaba abajo en un rosa encendido que aparece por su esquina inferior izquierda pero no llega hasta la derecha, porque las franjas son diagonales. Entre ellos se extienden colores en transiciones diagonales de distintos grosores. El azul va aclarándose de arriba hacia abajo. El último tono de la gama azul, que queda por encima del eje horizontal central de la pintura, es un azul muy claro, con mucho blanco, y algo amarillento por estar levemente afectado por el salmón con el que ha sido ligeramente mezclado. Bajo el eje horizontal central de la pintura comienza un rosa asalmonado que se aclara hacia abajo para, a partir de ahí, ir oscureciéndose hasta llegar al rosa encendido. Se trata de nuevo de una gradación del azul al rosa, esta vez en horizontal (diagonal), pasando por un salmón rosado. En este caso, la gradación produce más tonos que tres y se extienden a lo largo de toda la tela, a diferencia de las anteriores, donde el color puro ocupaba casi toda la superficie, dejando la gradación en el centro (vertical).

Cerca de ambos márgenes laterales de la tela, a unos 15 centímetros de estos, la pintura tiene nueve puntos pequeños y negros ordenados en una misma línea vertical que no llega hasta los márgenes horizontales. Los puntos están situados a unos veintidós centímetros de distancia entre ellos y cada punto izquierdo está alineado con el correspondiente derecho. Son dos líneas punteadas paralelas. Más abajo veremos cómo aparecen estos puntos dentro del proceso.

La caída de la tela, su cuerpo, también varía de las anteriores pinturas. Esto se debe a la diferencia material del soporte que, como he dicho, además recoge distinto la pintura. La tela

se comercializa con el acabado habitual en sus márgenes para evitar el deshilachado.

Probablemente por tratarse del tejido más barato que tenían en aquella tienda de materiales de bellas artes, la caída de la tela se cierre en sí misma, no pueden liberarse las ondas de su peso. Y esto produce ondas dentro. Una cuestión que se podría corregir tensando el tejido sobre un bastidor, cosa que no me interesó: quiero telas pintadas, no lienzos.

Pekín:

En 2009 participo en una residencia para artistas en Pekín. Voy con la idea de seguir trabajando en los procesos con los que estaba en Bilbao y abierta a ser afectada por un cambio de contexto tan grande. En este caso no me refiero al contexto artístico, sino a China. Entre otras cosas, pinto cinco telas por ambos lados. La primera de ellas es *Absence*.

Ya allí, en uno de los primeros paseos turísticos, identifico una coincidencia. El fondo del emblemático retrato de Mao, que preside la entrada a la Ciudad Prohibida de Pekín, es un degradado del azul al rosa. Este es un degradado que se da en la horizontal, en lugar de en la vertical en la que se han dado en las pinturas antes descritas. Por otra parte, tanto el azul como el rosa contienen mucho blanco, haciendo que los tonos sean claros y apastelados, justo lo que había evitado en las pinturas anteriores. La gradación del fondo de este retrato es tan suave como sus colores, una gradación perfecta en la que los colores pasan de ser uno a convertirse en otro sin notar una pincelada. La coincidencia de esta atracción me emociona y activa y quiero copiarlo. Usarlo como referencia para ponerme a trabajar. A menudo es difícil discernir si la coincidencia llega a una o una ha construido una red capaz de hacer coincidir cualquier circunstancia.

El retrato de Mao se ve inmeso incluso desde la distancia desde la que lo puede ver un peatón. Yo también quería pintar una tela grande, acercándome a la proporción del retrato. El ancho de *Absence* me lo dio el ancho del rollo de la tela. A partir del ancho, el hecho de respetar la proporción del retrato me dio su longitud.

Disfruto de la tela cruda. Me extraña su calidad y composición. Es plástica y cae raro. Se parece a las telas de bandera sintética. Antes de pintar, me da miedo que la pintura se quede demasiado encima, que la tela no sea capaz de absorber la pintura. A pesar de esto, no la preparo y, como ya he dicho, resulta que acabo metiéndole mucha masa de pintura por el lado del degradado.

Ganancia:

Nunca he aplicado una técnica específica (correcta, de manual) para hacer un degradado. Es algo que no he necesitado. Si comento esto, no es como una ventaja, es más bien por situar desde dónde se trabaja, dónde aparece la ventaja o lo que estoy llamando ganancia. La ganancia aparece después de un problema. Es el resultado tras una pelea. Y lo llamo ganancia porque lo que se gana, lo que aparece, a menudo tiene poco que ver con lo que se busca. Porque o no se sabe lo que se busca o lo que se busca no es tan importante. Sí que hay un empeño, debe haber una necesidad no sé de qué índole, misteriosa, que empuje las cosas hacia una dirección, misteriosa. Este misterio es el compromiso, incluso con un deseo que desconocemos.

Mi manera de situarme en ese compromiso se da, a menudo, a través de un hacer despreocupado, que apenas considera ideales. Hacerlo, a pesar de hacerlo mal. Porque el hacerlo mal, me hará hacerlo de otra manera. Y si partimos de hacer algo mal, lo que se logra, sólo puede ser ganancia. Y no se trata de una cuestión de ponérselo fácil, ni de un conformismo ingenuo, se trata precisamente de dejar que el problema se dé. Tenerlo delante y actuar en consecuencia. No empezar por un sitio seguro, sino empezar por lo posible.¹⁶⁹

De esta manera, la búsqueda del paso de un color a otro me ha dado ganancias plásticas.

En *Absence*, el procedimiento al pintar cambia respecto de los anteriores. La aplicación de la pintura, la consecución de un degradado, es distinta a las anteriores, para empezar, porque necesito un paso mucho más gradual (que ocupe mucha más superficie) en la transición de los dos colores.

Empecé aplicando franjas de colores sin transición y en gradación de tono de claro a oscuro o viceversa sobre la tela. Ya no sólo usé colores puros desde el tubo. Algunos, en el tubo, ya eran colores terciarios o secundarios. Otros los mezclaba fuera de la tela antes de aplicarlos. Y otros se daban en una mezcla directa sobre la tela. En muchos casos, añadí más pintura sobre la ya dada, un color puro sobre otro en la propia tela.

¹⁶⁹ Todo esto, de alguna forma, es también un ideal, ese ideal de “verdad”, de “autenticidad”, que comentaba más arriba.

Para pasar de las franjas de colores sin transición a una superficie homogénea, a base de degradados, usé las manos. Pero decirlo así sería empezar por el final, empezar ganando. Y no fue así. En un principio traté de mezclar las franjas con pinceles y brochas, pero la marca que estos dejaban incomodaba su resolución como degradado (probablemente por no seguir un procedimiento correcto para llegar a este). Metí la mano para borrar estas marcas de pincel que me molestaban. De ahí, continué borrando a la vez que comprobaba que el cuerpo pictórico que la superficie tomaba me resultaba completo. Unifiqué las transiciones entre las franjas moviendo la pintura con los dedos, mezclándola directamente sobre la superficie de la tela. Las marcas de los cuatro dedos (mano-herramienta) quedan multiplicadas en distintas direcciones a lo largo de las transiciones de un tono a otro. Una vez encontrado, fue algo que disfruté mucho. Era una sensación física parecida a la que produce manipular barro húmedo. Los tonos pasteles de alguna manera incrementaban la sensación de materia amasable, moldeable, movable, como si se tratara de la crema de un pastel o de maquillaje. Ganancia.

La cuestión del salmón, de decidir incluir este tono (un intruso) en un paso a priori del azul al rosa, fue sobre todo una apetencia de color. Asimismo, el fondo de Mao, una especie de cielo crepuscular, tenía un aire amarillento que pensé que el salmón podía incluir. Fuera capricho o necesidad, la importancia está en ser dueña de un proceso propio y poder modificar las reglas propias a favor del deseo también propio, en la tensión u holgura productiva que se da entre la norma y su transformación. En la tienda quise comprar, usar, aquel tubo de aquel salmón. Ganancia.

Los puntos negros que he mencionado arriba aparecen por accidente, por una recogida incorrecta y apresurada de la pintura, para liberar pared donde seguir pintando. *Absence* estuvo enrollada sobre un cilindro de cartón de un diámetro ancho. Este rollo estuvo apoyado en horizontal sobre dos puntos (en sus extremos) durante unos días. Como ya he dicho, la pintura está pintada al óleo por ambos lados. El negro estaba dado con mucho aguarrás para conseguir una superficie limpia, plana y lisa, pero también para que seicara rápido, sabiendo que inmediatamente quería pintar el lado principal con el degradado de Mao. Cuando la recogí provisionalmente, para liberar pared donde seguir pintando, la pintura no estaba aún suficientemente seca y el óleo negro del reverso dejó marcas en cada giro de la tela sobre el anverso, en los puntos en los que estuvo apoyado todo su peso.

Cuando desarrollé la pintura, ahí estaban los puntos negros. Los asumí como marcas de su condición y manipulación física. Ganancia.

Inmediatamente simple:

Repensando estos procesos, encuentro antecedentes en mi práctica en términos pictóricos y también generales. Por una parte, esta atracción por los degradados, que a menudo he localizado en cielos lisos (sin nubes) donde distintos colores se funden en gradaciones limpias. Esto ha sido un motivo recurrente en algunos trabajos anteriores, como por ejemplo *El pueblo no existe*¹⁷⁰, en el que el proceso acaba en una división y yuxtaposición de tonos componentes de un degradado. Por otra parte, más pertinente por tratarse de una manera de abordar la práctica, identifico una tendencia conjunta hacia la simplificación y la inmediatez. Si una división por franjas sustituye ese anhelo de gradación, se para ahí, en lo que podría también ser la descomposición (simplificación) o el esqueleto de la gradación, un paso previo. Pintar con las manos, para borrar, mezclando el intento fallido, es algo que también se dio en pinturas anteriores, como por ejemplo en *Mesedes egin (Por favor haslo)*¹⁷¹ y en *Nik ere nahi dut bat*¹⁷². En el caso de la primera, se usaron las manos para mezclar un intento de figuración fallida. Cuando un primer deseo está perdido. Cuando no hay nada que perder. El hecho de mezclar el óleo extendido en toda la superficie hizo que la pintura apareciera como materia de manera significativa. En ese juego de mover la mano a través de la materia pictórica (sobre tabla) aparece también la fisicidad del movimiento de la mano y de su gesto. Esto hizo que acabara por repetir unos movimientos sistemáticos que hicieron aparecer unos brillos, sombras y surcos que generaron una textura superficial y material singular. Borrar, eliminar, también es simplificar.

Y digo que en mis procesos simplificar va unido a una inmediatez, porque van en la misma dirección y velocidad, en el mismo gesto. Actuar ya, con lo que se tiene, como se pueda. No complicar, actuar. Incluso cuando esta inmediatez y supuesta simplificación pueden generar problemas o complicaciones. Ya seguirá la cadena. No hay nada que perder.

En este mismo sentido, destacaría el tiempo de ejecución de las pinturas (casi siempre ejecutadas en una sesión), no como logro, sino como enganche, por lo que a inmediatez se

¹⁷⁰ Óleo sobre loneta. 430 cm x 210 cm. 2007.

¹⁷¹ Óleo sobre madera. 120 cm x 250 cm. 2005.

¹⁷² Óleo sobre madera. 120 cm x 200 cm. 2005. Colección de la Diputación Foral de Bizkaia.

refiere. Por no poder parar hasta llegar. Señalar en el mismo sentido la prisa, el cuidado y la pelea en su proceso y la extrañeza ligada a la satisfacción en su resultado. La facticidad de un trance¹⁷³. Es una velocidad, claridad y pelea, que se repite tanto en cada pieza de *Plegu*, como en las que he mencionado como antecedentes. Y son estas, cuestiones que puedo identificar no sólo cuando he pintado, sino en mi manera de trabajar en general. Es precisamente encontrar una “disciplina”, en el sentido de cuando se encuentran y definen unos límites, cuando se pueden identificar.

El proceso se da en un choque o juego, en un diálogo, entre lo que se busca, un objetivo, y lo que se es capaz, unas condiciones. El objetivo va ligado a unas referencias y a unos deseos concretos y las condiciones, de la pintura en este caso, y de una misma en general, aportan realidad. La realidad necesaria para la acción y su consiguiente reacción. Una cadena.

El título remite a la ausencia del retrato, la sola presencia del fondo.

Amarillo sol

Acrílico y óleo sobre tela sintética.

89 cm. x 153 cm.

2009

El reverso está pintado de un color plano (amarillo primario mezclado con mucho blanco) en acrílico. En sus márgenes se puede ver que la tela está pintada de un color rojizo oscuro por la otra cara por colarse el color a través de estos y de los agujeros que la tela tiene en su terminación lateral y que en el caso de las pinturas queda en los márgenes horizontales.

¹⁷³ “Intentar entender lo que pinto y lo que escribo ahora. Te lo voy a explicar: en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, y no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente. Al mismo tiempo que yo lo vivo, me lanzo a su paso hacia otro instante.” Lispector, C. (2012) *Agua viva*. Madrid: Ed. Siruela. p. 80.

El anverso está pintado con óleo. La mitad superior, comienza arriba con un rojo que se convierte en naranja para pasar este a convertirse de nuevo en rojo que se convierte de nuevo en naranja en la mitad inferior.

Verde esmeralda

Acrílico y óleo sobre tela sintética.

84 cm. x 153 cm.

2009

El reverso está pintado de un color plano (verde a partir de la mezcla de amarillo y azul primarios mezclados con mucho blanco) en acrílico. Pasa lo descrito en el de arriba también en los márgenes de este.

El anverso está pintado con óleo. La pintura la parte una diagonal (de la esquina superior izquierda a la esquina inferior derecha del soporte) en transición de un verde oscuro a una especie de rojo inglés.

Dura rosa de madera

Acrílico y óleo sobre tela sintética.

89 cm. x 153 cm.

2009

El reverso está pintado de un color plano (magenta primario mezclado con mucho blanco) en acrílico. Pasa lo descrito en el de arriba también en los márgenes de este.

El anverso está pintado con óleo. La pintura la parte una diagonal (de la esquina superior derecha a la esquina inferior izquierda del soporte) en transición de un granate a un rojo.

Azul azulona

Acrílico y óleo sobre tela sintética.

85 cm. x 153 cm.

2009

El reverso está pintado de un color plano (azul primario mezclado con mucho blanco) en acrílico. Pasa lo descrito en el de arriba también en los márgenes de este.

El anverso está pintado con óleo. La mitad superior, comienza arriba con un marrón que se convierte en azul marino para pasar este a convertirse de nuevo en marrón que se convierte de nuevo en azul marino en la mitad inferior.

Banderas:

En el caso de estas cuatro pinturas, me sirven de motivo las banderas de colores planos y suaves utilizadas en la época comunista como fondos para propaganda política y que quedan hoy, sin mensajes explícitos, como símbolos en sí y acompañados del carácter de celebración al que a menudo se relacionan las banderas. Las calles, los comercios, están repletas de banderas y banderines de color amarillo, rosa, verde y azul clarito. Además de estas banderas, y a menudo acompañándolas, se encontraba la bandera roja que remite más directamente al comunismo, a la bandera de China.

Las cuatro están pintadas sobre el mismo tipo de tejido que el de *Absence*, pero en este caso la dimensión y proporción se acerca a la forma que muchas veces tenían estas banderas de colores suaves: un rectángulo alargado.

Teniendo la referencia de color y dimensión, quedaba por decidir el cómo. El cómo unas motivaciones cogen forma. Los soportes eran cuatro, adjudicados a los cuatro colores de las banderas: amarillo, verde, rosa y azul. Decidí usar el reverso para pintar estos colores, los de las banderas, con acrílicos. Un color plano y apastelado. Y le llamo reverso a este lado porque hay algo en los tonos pasteles que en aquellos momentos no me llegaba a llenar del todo. Puede que esté relacionado con la tendencia a la simplificación que he comentado más arriba: un color puro (sin blanco) me resulta más claro, más directo, como color, que uno secundario (mezclado con blanco). Por ahí, reservé lo que voy a llamar el anverso para hacer algo que coincidiera más con mi deseo de color y que a la vez mantuviera el motivo.

Por una parte, tenía cuatro soportes en tela para los cuatro colores de banderas claritas, pero quería incluir la bandera roja también en estos. Por otra, quería ver esos cuatro colores en lo que para mí era su estado más puro, no tan mezclados con blanco. De alguna manera, quería compensar en el anverso lo apastelado del reverso con colores más oscuros o saturados. Con el amarillo lo tuve fácil, porque podía limitarme a elegir el color primario y vivo de un amarillo cadmio. El caso del magenta y del azul fue parecido y en el del verde elegí uno que contuviera más azul que amarillo. La manera de incluir el rojo de la bandera roja fue literal: los anversos debían incluir el rojo. Pero ¿de qué manera? Me acerqué a esta cuestión con dibujos de rotuladores sobre papel. Estos dibujos fueron una forma de, en parte, llegar a la respuesta y digo en parte porque la forma final la tomará (la decidirá) en el cuerpo-soporte de la tela. En el dibujo como mucho podrá tomar una (otra) forma final como dibujo, en su cuerpo-soporte papel. Algunos de los dibujos de este proceso son anotaciones con entidad propia. Tampoco aquí pienso en su futuro, estoy pensando en directo. El papel es muy fino (de un cuaderno chino), algunos están dibujados con celo (que se despegas y amarillea con el tiempo), otros tienen pegada cinta de carrocero con los títulos escritos a rotulador encima de esta, cinta que antes de acabar en el dibujo estuvo identificando telas. Al margen de pensar en qué es un dibujo o qué es una pintura, lo que me está interesando es ver inmediatamente y de la manera más simple posible (para eso se escogen precisamente unos límites y no otros). Pensar haciendo o hacer pensando, que los dos verbos no se separen.

Así, la respuesta a ¿de qué manera? fue una especie de ecuación decidida (en los dibujos) y luego definida (en las pinturas): el anverso debía incluir, por una parte, el rojo puro (o este mezclado con el otro color correspondiente) y por otra, uno de los cuatro colores (amarillo, verde, rosa, azul) en estado más puro, sin blanquear (o afectado por el rojo en la mezcla con este). Llegué a dos combinaciones formales de esta mezcla de dos colores (rojo más el correspondiente de los otros cuatro): una en una división diagonal (en el caso del rosa y del verde) y otra en divisiones horizontales (en el caso del amarillo y del azul).

Las cuatro superficies anversas contienen el rojo en su totalidad (con la excepción del verde y el azul, en los que mezclar el rojo suponía perder la gama predominante derivada de azules y amarillos). Siguiendo la ecuación, el amarillo afectado por el rojo en la gradación da naranja, el azul afectado por el rojo da marrón y la gradación del verde al rojo también pasa por un marrón, en este caso el afectado por el verde y por el rojo. En este último, el rojo coge tintes

ingleses por estar afectado por el verde. Todas estas afecciones son la plasticidad, el resultado del diálogo al que me he referido arriba: el proceso que se da en un choque o juego, en un diálogo, entre lo que se busca, un objetivo, y lo que se es capaz, unas condiciones.

La manera de llegar a los degradados es la misma que en *Absence*. Mezclo la masa de pintura con ayuda de los dedos. Las decisiones de color se tomaron tanto en la paleta como en la propia tela, lo que hizo que la cantidad de pintura también fuera grande, por tratarse de una manera aditiva y adictiva, por lo antes comentado de “no parar hasta”.

El óleo hace que estas superficies brillen y que las marcas de los dedos se aprecien en ellas justamente por el juego de brillos que suponen las orientaciones y los relieves. El reverso es mate y el anverso brilla, la sensación en el anverso es de más saturación.

A diferencia de *Absence*, al no corresponder el final de la tela con el final de estos soportes, la caída de la tela es flexible y sus márgenes son cortes limpios. Algo irregulares en los márgenes laterales por estar cortados con tijera sin atender excesivamente a la recta.

Los títulos son en parte autoreferenciales y en parte nacidos de una poética del momento.

Volunteer

Si en general, en las últimas pinturas y en las que vienen, no he entrado a especificar los tonos, es porque se trata de traducir sensaciones y esto se da en la pintura, en el ojo, en el cuerpo, más que en cualquier texto. No obstante, y como decía arriba, esta tercera fase bebe de anotaciones (también escritas) para encontrar, recordar y encontrar, su forma. Las referencias también abajo son claras, aunque no las haya descrito. Me sirvieron de guía y quedaron escritas en el texto de *Navarra Mediterránea*, del que hablaré más abajo. En este texto se mezclan anotaciones previas, tomadas dejando Pekín, entre aeropuertos (con la sensación a flor de piel), con anotaciones que a lo largo de una tercera fase fui necesitando pensar en escrito o en dibujo (con la sensación a flor de piel). Considero que entrar en los contenidos de cada tono no añadiría nada que no esté ya, aunque desorganizado respecto del esquema aquí seguido, en el texto recién mencionado. En cambio, quiero insistir en lo que la

traducción, o la memoria, puede suponer de motor. También he considerado innecesario y excesivo entrar en el proceso de cada una de las últimas pinturas, por pensar que lo dicho de las precedentes puede servir para estas.

Green

Acrílico y óleo sobre loneta.

106 cm. x 106 cm.

2009

Reverso pintado en acrílico (mate) y anverso en óleo (brillo). Casi toda la superficie está cubierta de un tono plano verde. A la izquierda, por el lado del acrílico, y a la derecha, por el lado del óleo, hay una franja vertical de unos 10 centímetros con un tono de verde mucho más claro, afectado por una mezcla con blanco y algo de amarillo. Los tonos de verde varían de una cara a la otra. La cara acrílica tiene más masa de pintura que las anteriormente descritas.

Yellow

Acrílico y óleo sobre loneta.

106 cm. x 106 cm.

2009

Reverso pintado en acrílico (mate) y anverso en óleo (brillo). En ambas superficies hay un paso del rojo de *Red* a un amarillo clarito y de este al verde de *Green*. La diferencia entre la acrílica y la de óleo es que en esta última la gradación se extiende (creando otras dos franjas de tono mezclado) hasta llegar a dejar una línea fina del amarillo claro limpio en el eje central de la tela. En el acrílico las franjas finas son las que contienen el degradado, ocupando la parte del amarillo la mayor cantidad de superficie. La cara acrílica tiene más masa de pintura que las anteriormente descritas.

Red

Acrílico y óleo sobre loneta.

106 cm. x 106 cm.

2009

Reverso pintado en acrílico (mate) y anverso en óleo (brillo). Casi toda la superficie está cubierta de un tono plano rojo. A la izquierda, por el lado del acrílico, y a la derecha, por el lado del óleo, hay una franja vertical de unos 10 centímetros con un tono de rojo mucho más claro (rosa asalmonado), afectado por una mezcla con blanco y algo de amarillo. Los tonos de rojo varían de una cara a la otra. La cara acrílica tiene más masa de pintura que las anteriormente descritas.

Jelly fish

220 cm. x 150 cm.

Acrílico y óleo sobre loneta.

2009

Reverso pintado en acrílico con tres bandas diagonales de colores pardos anaranjados. El paso de uno a otro es un corte difuso. El anverso, pintado al óleo con bastante materia, representa una marina nocturna. Es el único caso de *Plegu* en el que se busca (las pinceladas, las manchas, buscan) una figuración. Los tonos en general tienden a los morados, pasando por azules y rosas.

Toda la cerámica

106 cm. x144 cm.

Acrílico y óleo sobre loneta.

2009

En este caso, el reverso, aunque pintado con acrílicos, difiere del resto por contener más cantidad de pintura, concretamente por contener más de una capa de pintura, estar pintada en más de una sesión. Tras la última capa, de un rosa claro, se intuye una anterior en la que la pintura estaba dividida por una diagonal que separaba un color claro de otro más oscuro. O lo que es lo mismo: el rosa de la superficie se oscurece levemente en la mitad diagonal de la superficie.

El anverso se pintó con óleo blanco. En su margen izquierdo, la parte donde la tela se deshilacha está pintada con un granate color sangre, que al extenderse hacia su derecha, mezclándose con el blanco que tiene debajo, va formando una gradación al rosa hasta que acaba por dejar espacio al blanco que ocupa dos tercios de la superficie de la tela.

La tela está rasgada. Su cuerpo recuerda a los primeros rosas-azules, con la diferencia de que en este caso la tela soporta más pintura. Los márgenes están en algunos puntos rasgados por la tensión de las grapas.

Edonor edo ni

170 cm. x 210 cm.

Acrílico y óleo sobre loneta.

2009

Es la tela más grande de *Plegu*. El reverso está pintado con dos tonos acrílicos, amarillo y naranja, divididos por una diagonal. En la diagonal un color pasa a ensuciar al otro por encima, en una franja fina, cuando estos están casi secos.

En el anverso contiene la mayor cantidad de pintura de *Plegu*, no solo por el hecho de contar con más superficie, sino porque antes de llegar a lo que finalmente fue, la pintura tuvo varias

versiones, sesiones, debajo. Pintadas con óleo. Su superficie es de un negro tenue con una suerte de relieve granuloso.

Empeño:

Tuvo una primera capa en la que se buscó una composición a partir de imágenes tomadas con las pinturas rosas-azules como fondo, en un juego con los fluorescentes del espacio en el que estaban. Era un juego de planos y líneas rosas, azules, blancos y amarillos. En un momento me cansé de esta composición y la borré mezclando toda la pintura que había sobre la superficie con un pincel. Esto originó una especie de tela homogeneizada con colores difusos y contaminados por tonos morados agrisados. Parecía una camiseta de las que se tiñen con nudos (*tie-dye*), un charco sucio. No pudiendo verlo, repetí la operación del reverso tapando una mitad diagonal con un naranja que se convirtió en marrón por los colores que tenía debajo. Visto que ninguna de estas resoluciones me satisfacía, opté por tapar la pintura con un negro que hiciera desaparecer los colores. El negro se mezcló con la pintura que había debajo y se agrisó o atenuó. El tono no llegaba a ser homogéneo, el negro tenía matices distintos dependiendo de las zonas. Quería una superficie homogénea, no llena de pinceladas en una u otra dirección ni con variaciones de tonos por zonas. Entonces cogí un rodillo gordo de pintor (de paredes) y homogeneicé la superficie de la tela, la masa de óleo que había sobre ella, haciéndola rodar en todas las direcciones hasta conseguir un mismo color en toda su superficie, hasta mezclar toda la materia pictórica consigo misma, todas las capas en una. Conseguido esto, los últimos pases los di en una misma dirección. Esta operación con el rodillo hizo aparecer una especie de gotelé o textura granulada, llena de picos minúsculos de materia-óleo agrupada tras su contacto con el pelo del rodillo. Apareció un color, un brillo y una textura singular, que sólo podía existir por su singular historia material. Ahí paré. Ganancia.

Bilbao:

Las pinturas dentro del apartado *Volunteer* las pinté en mi estudio de Bilbao, en verano, a la vuelta de Pekín. Esta tercera fase de producción pictórica (después de los *Rosas-azules*, en Bilbao, y de *Rojo Catedral*, en Pekín) se da bajo la influencia de anotaciones, asociaciones y recuerdos previos y trata sensaciones de color y luz que por lo general provienen de oriente pero remiten al color como materia y emoción.

Si contamos como primera, las pinturas rosas-azules y como segunda, las pintadas en China, bajo el subtítulo *Rojo Catedral*, esta tercera fase, las pintadas en Bilbao bajo el subtítulo *Volunteer*, es la fase en la que, por la acumulación de cuerpos, el problema de su manera de existir, la de sus cuerpos, aparece en primer plano. Trabajar su manera de existir, es trabajar el qué hacer con ellas, el qué hacen ellas, el cómo lo hacen: su mejor posibilidad de existir. Esta es una cuestión que está presente de manera paralela a la propia producción, es parte de ella desde el principio, pero, como digo, se intensifica cuando los cuerpos pintados son varios y se entiende que todos forman parte de una misma cosa. Una parte llama a la otra, un cuerpo a otro, una situación a otra. Por razones en parte prácticas, espaciales, el hecho de tener que retirar de las paredes sobre las que pintaba las telas pintadas para poder continuar pintando otras, presentaba la cuestión de qué hacer con las retiradas. Dónde y cómo retirarlas, apartarlas o guardarlas.

Si tenemos en cuenta que las pinturas no tienen bastidor que las soporte y que están pintadas por ambos lados, lo que complica su plegado en rollo (porque uno de los lados se puede dañar tras su contracción y estiramiento), la única manera de retirarlas, y mantenerlas a la vista, era colgarlas en distintas partes del estudio, a ser posible, manteniendo la posibilidad de ver ambos lados de la tela pintada. Por otra parte, no menos importante y ligada a lo anterior, el querer respetar estos cuerpos tal y como son, con sus contornos, no permitía recortar con sujeciones ninguno de sus límites. El interés estaba concentrado en todo su cuerpo y soporte, también en lo deshilachado de sus márgenes pintados. Su cuerpo, no otro. No el de la pintura, sino el de estas pinturas, con su vida y correspondiente cuerpo (a veces rasgado). Parece contradictorio que algo tan basto pueda ser a la vez tan delicado.

El estudio se va llenando de planos de color, de telas pintadas. Algunas están pegadas a la pared, recién pintadas. Otras cuelgan en cualquier parte del estudio. Otras descansan en el suelo. Va apareciendo el problema, por acumulación y por lo que me atrae de ellas. El ritmo es continuo y no demasiado metódico, una cadena de acciones ensimismadas y apresuradas. Repito: no buscaba una destreza técnica, buscaba verlo y hacerlo, que van muy juntos. Uso mi espacio, hago mío el estudio. De la misma manera en que pienso sobre qué tamaño pintar qué, la manera de abordar cualquier problema a menudo es la más inmediata, la que no piensa en futuro, sino en la necesidad presente. Esta es mi dinámica y mi compromiso, lo que hace que vayan saliendo, vaya sabiendo. Sé cuando parar. Unos colores y el paso de unos a

otros. Saciarse, colmar remanentes de unos estímulos. Hacer un camino con el deseo encendido.

Cuando he llegado al final (de las pinturas), sólo me queda moverlas, hasta que paren.

Sobre su autonomía (hacer público):

Para la exposición correspondiente a la residencia realizada en Pekín¹⁷⁴, resuelvo de la siguiente manera la autonomía de las pinturas allí producidas: cada pintura estaba sujeta con pinzas a unas estructuras de hierro diseñadas para ello. A pesar de que la disposición tenía en cuenta ambos lados de las telas, las estructuras estaban demasiado presentes como elemento, lo que desviaba la atención respecto de mi interés, mi problema, sobre el trabajo: la desnudez de las telas pintadas como cuerpos físicos. Por esto, a partir de aquí desestimo esta opción.

Ya en el proceso de las pinturas rosas-azules, tengo presente un interés por la articulación figura-fondo en pintura, así como por fotografías en las que aparecen pinturas o telas como fondos para retratos. Recojo referencias y me acerco a este interés-problema haciendo retratos en foto con las pinturas como fondo. También en China, utilicé algunas de las pinturas para hacer retratos en foto¹⁷⁵. Es decir, en su proceso, estas telas pintadas se me activan tanto como fondos, como apareciendo como lo que son, cuerpos, figuras. En esta ambivalencia reside, en la misma medida, su valor y su problema. La desnudez de los cuerpos se mantiene en ambas.

2010, de vuelta en el estudio de Bilbao, con las telas pintadas en China (*Rojo Catedral*) y habiendo pintado lo que me faltaba (*Volunteer*) en el verano de 2009. Las pinturas se acumulan en el estudio y empiezo a hacer pruebas de disposición casi inevitablemente. Aprovecho, cuando puedo, a jugar con las relaciones tanto entre las pinturas como entre estas y personas (figuras, cuerpos) que pasan por el estudio. Lo recojo en fotos para después poder pensarlas.

¹⁷⁴ *Red Heart Rojo Catedral*, MA Studio, Pekín, 2009.

¹⁷⁵ Me refiero a la serie de fotografías *Rojo Catedral* (Impresión Lambda. 40 cm. x 60 cm. c.u. 2009). En estas, la tela pintada (un plano) funciona como contorno y presenta una discontinuidad entre la figura que posa y el fondo que se duplica y se convierte a su vez en figura. El fondo está activado tanto en la tela como en el paisaje. Al mismo tiempo, al no tratar de esconder a la persona que sujeta la tela detrás de la figura que posa, se evidencia el dispositivo y posibilita un resultado transparente.

La primera exposición pública de *Plegu* en su totalidad se da dentro de MLDJ, proyecto que ponemos en marcha a principios de 2010 cuatro compañeros en Bilbao. En la publicación *MLDJ*¹⁷⁶ el proyecto se explica de esta manera:

MLDJ ha sido una iniciativa de los artistas Lorea Alfaro, David Martínez Suárez, Jon Otamendi y Manu Uranga, que tuvo lugar en Bilbao entre abril de 2010 y mayo de 2011.

El planteamiento que dio lugar al proyecto no fue crear una identidad colectiva, ni colectivizar el proceso creativo que creemos que es individual, como la percepción, sino juntarnos para llevar a cabo un proyecto común desde un interés también común. Quisimos provocar una situación que invitara a la producción artística en un plan conjunto ideado por artistas. El propósito era utilizar la exposición colectiva como plataforma instrumental, asumiendo todas las fases que conlleva su organización.

Para esto, nos propusimos: primero, establecer un calendario para el desarrollo del proyecto de manera que las distintas fases (preparaciones, solicitudes, negociaciones, montajes, difusión, publicación, etc.) se convirtieran en lugar de trabajo. Y segundo, involucrar a nuestro contexto artístico cercano por medio de colaboraciones en el desarrollo del proyecto, de manera que se convirtiera en lugar de encuentro.

[...]

MLDJ Bilbao, después de un trabajo interno desarrollado desde abril de 2010, comenzó sus actividades cara al público con la exposición *HAZ* (exposición colectiva de los cuatro componentes del proyecto). Esta fue la primera actividad realizada dentro de la programación del proyecto, inaugurado el 4 de marzo y continuado hasta el 17 de abril de 2011, día en que terminamos con nuestra última actividad *Plegu* y cerramos el local que habíamos alquilado en Fontecha y Salazar nº3 de Bilbao.

MLDJ, entre otras cosas, nos permitió enseñar lo que quisimos como quisimos, al margen de invitaciones externas, en las que las negociaciones suelen darse desde fuera del propio trabajo. Aquí, aunque también tuviéramos que negociar entre nosotros, con el espacio y

¹⁷⁶ Autoedición. Bilbao, 2012. Publicación subvencionada por el Departamento de Cultura del Gobierno Vasco. ISBN: 978-84-616-0290-2.

otros factores externos, las decisiones siempre se tomaron partiendo del propio trabajo, desde dentro. Los cuatro compartimos el deseo de darle lugar a *Plegu*.

El día 7 de abril y con duración de una semana se realizó, a modo clausura de esta fase del proyecto, la inauguración de *Plegu*. Se había tomado la decisión, ya durante el montaje de la exposición de *HAZ*, de que una obra de Lorea Alfaro que no tuvo sitio en la exposición fuera utilizada como acción de despedida. Constaba de un montaje de 14 telas de diferentes tamaños, pintadas por ambos lados (anverso: acrílico y reverso: óleo), suspendidos a partir de una trama lineal de cable de acero que recorría el espacio.

A la hora de presentar las telas pintadas, en parte es el espacio el que pide ordenamiento de colores y tamaños, pero sobre todo me interesó que las pinturas se mostraran tan desnudas como son; desnudar los colores de manera afirmativa. La ausencia de marco y su contorno son también afirmativos. El ser consecuente con esto, como con que estén pintadas por ambos lados o con el hecho de poder contar con cada una de las pinturas de manera independiente para poder reinventar el trabajo en cada nueva colocación, conlleva seguro una pérdida (el anverso ya contiene la negación del reverso).

En lo que respecta a la autonomía del trabajo, fue otro paso. Una forma al menos total, por contener todas las piezas. La posibilidad, también para mí, de poder verlos de una vez. Cogió esta forma gracias al trabajo previo en el estudio, en el proceso de su producción, así como al trabajo conjunto con mis compañeros y a los ensayos para la primera exposición colectiva, *HAZ*, en la que introdujimos algunas de las pinturas formando grupos a través del espacio y en convivencia con el resto de trabajos. Visto que el conjunto de los trabajos, la exposición, no salía beneficiada con las pinturas y viceversa, decidimos generar el acontecimiento *Plegu* como cierre. De aquí coge su nombre. También gracias a este proyecto, para una actividad interna que consistió en un pase de vídeos con dos invitados externos (Ametz Arzallus y Ander Lauzirika), el trabajo *Es importante la memoria XX*, que trataremos en otro bloque, tomó su forma y fue lo que sustituyó a las pinturas en la exposición *HAZ*.

Para *Plegu*, abrimos los dos portones del local a pie de calle. Las telas estaban grapadas por su margen superior a listones de madera que colgaban de un cable acerado tensado a distintas alturas del espacio. La vista desde la calle planteaba ya un espacio lleno de planos de color en

distintas direcciones. La sensación era luminosa, directa e invitaba a un ritmo que habitara el espacio. La disposición espacial generaba recorrido, movimiento. Más allá de que cada pintura se viera en su desnudez, me interesaron sobre todo las relaciones que entre estas podían darse, la movilidad de los posibles puntos de vista. El espacio entre ellas era tan importante como ellas.

Para intentar recoger esto, grabé en vídeo y edité el material en lo que llamé *Registro Plegu*, unos 6 minutos de recorrido editado. Es una manera de poder verlo después, es precisamente un registro de lo que fue, un paseo con intención. Un ejercicio de registrar lo que sucedía en un espacio donde los fondos, las pinturas, se presentaban como figuras y de recoger las distancias y direcciones que se formaban entre los planos de color. La construcción de este registro está estructurada en un paseo, donde la cámara, el espectador, entra y hace el recorrido en un ritmo pausado hasta el fondo por un lado y vuelve por el otro. Hacia la mitad y con un ritmo más ágil, repite el recorrido en otra dirección y rodeando cada cuadro o grupos de estos. Hacia la mitad de esta segunda parte, hace un paneo que vuelve a situar y continúa en la parte más cercana a la calle. Termina con un paneo paralelo al edificio desde la calle.

En 2012, instalé las pinturas *Edonor edo ni*, *Absence*, *Origin* y *Jelly Fish* en la exposición colectiva *Esta puerta pide clavo* (comisariada por Rivet para la galería Tatjana Pieters) en Gante (*Toda la cerámica* se expuso en un espacio más privado de la galería). Este fue otro ejercicio de modificación en las posibilidades de *Plegu*. Disfruté de elegir las pinturas a llevar, las que entiendo como independientes, como unidades. El resto también lo son, pero forman parte de otra especie de agrupación familiar (*Red-Yellow-Green*, *rosas-azules*, *Rojo Catedral*). En el montaje intenté de nuevo generar un sentido espacial, discontinuo. Esto inevitablemente se aleja de la falta de tensión que supone por ejemplo decorar. El arte genera problemas. En cuanto a la disposición, llevé *Absence* y *Origin* a la pared, dejando ver su lado en óleo y acrílico respectivamente. Fue la primera vez que enseñé alguna de las telas sólo por un lado. Decía más arriba que el anverso ya contiene la negación del reverso, en este caso se acata, y decía también que en sus posibilidades o ambivalencias residía tanto su valor como su problema, en este caso se aprovecha una posibilidad negada hasta el momento. De una pintura doble, se niega una mitad. Para las pinturas que colgué, *Edonor edo ni* y *Jelly Fish*, probé otro dispositivo que no anulara uno de los lados de su margen superior como pasaba en *Plegu*. Las pinturas estaban sujetas con un sándwich de listones (sujetos al techo por dos

tiras verticales de cable acerado) que, a la vez que las sujetaban, dejaban ver sobre ellos la terminación superior de la tela. Se niega una parte de la pintura por ambos lados para no negar uno de sus márgenes o contornos. Negaciones para una posibilidad de afirmación.

Ha habido más ocasiones en las que testar las posibilidades de estos cuerpos de manera aislada, pero más que entrar en ellas, me gustaría terminar insistiendo en la dificultad versátil de estos cuerpos. Se pueden considerar disfuncionales como pinturas, así como pinturas multifunción. Son pinturas que evidencian su vida. Su desnudez, frágil o rotunda, como se quiera, delata cada marca de su vida, su historia material. Su materialidad hace más evidente lo que tienen de cuerpos cambiantes, como condición física. Cada vez que son manipulados, cambia su forma. Se han grapado, desgrapado, rasgado, deshilachado, guardado con presión, enrollado, han viajado y acumulado polvo y suciedad. Se las ha tratado como lo que son, inmediatamente. En presente, más que en futuro. Su cuerpo (soporte y superficie), su edad, es la de su vida. Una problemática a favor de su realidad.¹⁷⁷

Navarra mediterránea

Plegado de seis DinA3. 12 páginas.

2011

Esta publicación autoeditada recoge por una parte textos del proceso de *Plegu* y por otra, imágenes de las pinturas a modo de identificaciones digitales.

Nace con un deseo de pasar a limpio, de alejar, de enfriar. Es pues, otra suerte de traducción.

Por una parte, paso a ordenador las anotaciones, intuyendo que puedan ser algo más que anotaciones, reescribiéndolas, reestructurando el texto y su forma, con la pretensión de alejarlas algo más de mí, enfriarlas, y poder compartirlas. Aquí, entiendo lo frío como más

¹⁷⁷ “Voy a decirte una cosa; no sé pintar ni mejor ni peor de lo que lo hago. Yo pinto un “esto”. Y escribo con “esto”; es todo lo que puedo. Inquieta. Los litros de sangre que circulan por las venas. Los músculos que se contraen y se relajan. El aura del cuerpo en plenilunio. Parambólica; lo que sea que quiera decir esa palabra. Parambólica es lo que soy. No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo.” Lispector, C. (2012) *Agua viva*. Madrid: Ed. Siruela. p. 78.

compatible, por haber sido distanciada de la persona que lo ha generado, caliente¹⁷⁸. A nivel de escritura, se tienen en cuenta los espacios igual que las letras, las mayúsculas, los subrayados o los signos. Una poética que anota, dice y hace al mismo tiempo. Han sido hechas para buscar, encontrar. Pasadas a limpio guardan algo de aquello y proponen de una manera algo más abierta, precisamente por ese cambio de temperatura al que me acabo de referir. Algunas eran partes de dibujos, o son dibujos los propios textos, están escritos de una manera y no de otra. En el ordenador hay que reinventar su forma, que por un lado respete aquella de la que proviene, pero que por otro adopte su nueva forma digital. Tengo presente el trabajo de Maiakovski, por vital y por la forma que inventó, una forma directa, ligera y dura al mismo tiempo. Una forma que más que decir, habla, apuntala y para esto utiliza sus medios, las letras, los espacios, las palabras, su orden. Su ritmo. Vital.

Por otra parte, en algún momento antes de *Plegu*, de haberlas visto juntas, sentí la necesidad de tener imágenes de las pinturas en un estado limpio, no en su proceso ni apareciendo las pinturas como fondo de retratos. Las características arriba descritas hacían difícil su documentación, o simplemente no dediqué la energía necesaria para esto. ¿Cómo se enseñan estas telas pintadas? ¿Cómo se enseñan si no es en directo? Si ya enseñarlas en directo era un problema.

Pensaba que si tenía que dar cuenta de ellas a alguien, no quería dar su proceso, o no sólo eso, sino algo más neutro que ayudara a entender cada una de ellas, lo que eran. De aquí nacieron lo que llamé las identificaciones digitales¹⁷⁹. Estas imágenes son de nuevo traducciones: una copia o un doble digital de cada superficie pintada. Las hice en Photoshop, utilizando la herramienta del degradado. Su creación fue emocionante por lo claro de su objetivo: copiar unos colores. Una atracción por los degradados que reaparece con otra forma. Precisa.

Toda fase es productiva. Se persigue lo indecible, se quiere ver lo que no se puede. Lo imposible produce posibles.

¹⁷⁸ ¿Es el arte templado?

¹⁷⁹ Tenerlas, a su vez, me permitió jugar con sus posibilidades de disposición espacial en programas digitales como Sketchup.

Navarra Mediterránea es otra manera de existir de *Plegu*. Otra forma, más ágil, autónoma, que da cuenta del trabajo desde un lugar más cercano a su proceso, a su gestación. Y un gusto general por las banderas, signos de color. Identificación. Identificarse.

El título hace referencia a un cuadro pequeño que pinté con tres franjas de los verdes de la hoja de los árboles nombrados (naranjos, cipreses y olivos). Al no disponer ya de esta pintura, introducirla aquí como texto fue una manera de tenerla en cuenta, de hacerla re-existir (parecido a lo generado por aquella primera pintura perdida), una especie de recuperación, de memoria hecha presente. Mover las palabras de manera que comprometan sensaciones. Árboles genealógicos de títulos. El placer de nombrar.

BLOQUE III

Es importante la memoria XX

Vídeo (DV PAL 4:3)

53'13"

2010-11

Retrato de Amy Winehouse¹⁸⁰. Grabado durante la proyección de “Live from Shepherd’s Bush Empire, London 2007”, directo de Amy Winehouse incluido en el DVD “I told you I was trouble: Live in London” (Universal Island Records, 2007). En el CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, Móstoles (Madrid), el 3 de diciembre de 2010. Edición en cámara.

En 2010 participé, con *Pegada*, en la exposición colectiva *Antes que todo* en el Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles (Madrid). Dentro de las actividades paralelas a la exposición era habitual en el centro programar un ciclo de cine en relación a esta. Esto iba ligado al hecho de que en la ciudad no había cines y era una manera de ofrecer este servicio a los habitantes de esta, al mismo tiempo que les daba oportunidad de acercarse al centro y por lo tanto a prácticas artísticas contemporáneas. En esta ocasión los comisarios de la exposición (Manuela Moscoso y Aimar Arriola) decidieron dar carta blanca a algunos de los artistas participantes en la exposición, dentro de los cuales me propusieron a mí para elegir una película. Por cuestiones que irán apareciendo a lo largo del texto, decidí proyectar el vídeo “Live from Shepherd’s Bush Empire, London 2007”, un directo de Amy Winehouse.

El hecho de proyectar un concierto y no una película es una decisión que plantea un desplazamiento, consciente y activo. Tenía al menos dos razones que me animaban a hacerlo. Por un lado, el CA2M era un centro (gracias entre otras cosas a programas como

¹⁸⁰ Amy Winehouse (1983-2011) fue una cantante y compositora británica.

este) conocido por haber conseguido acercar al público general a sus actividades y exposiciones. Entre este público general, era habitual un público joven. Entonces Amy Winehouse era ya una artista muy conocida. Pensando en este público (general y joven) me parecía generoso dar la oportunidad de ver en pantalla grande algo que se acercaba bastante a un directo de la cantante. Por otro lado, tal y como lo planteé desde el principio, era una manera de generarme una situación de trabajo, de avanzar en mi trabajo. Una decisión técnica, una técnica, una manera de hacer: crear situaciones productivas, donde el trabajo genere más trabajo.

Así, este trabajo nace del hecho de haber expuesto *Pegada* en el CA2M dentro de la exposición *Antes que todo*. Al margen de que el trabajo tuviera su génesis en este marco, me movía un interés por, igual que en *Pegada*, intensificar imaginarios populares mediante la construcción con imágenes.

Es importante la memoria XX es un vídeo de casi una hora de duración. La elección de la película (*I told you I was trouble: Live in London*) –en este caso, concierto–, se convierte en la excusa perfecta para realizar un trabajo sobre unas imágenes de Amy Winehouse en las que estoy interesada. A lo largo de este bloque iremos viendo por qué.

Utilizo el día de proyección para llevar a cabo una grabación en la sala. Las condiciones vienen dadas por la propia proyección en cine. Grabo situada en la parte de atrás de la sala, con una cámara de vídeo compacta, en silencio y con la intención de no alterar el curso de la visualización por parte de los espectadores.

Para que Amy sea tanto figura como fondo (un problema/deseo que me perseguía en mi práctica en general), me impongo una regla básica para la grabación: grabar únicamente cuando ella salga en pantalla y pausar la grabación cuando no salga. De esta manera, Amy ocupará toda la pantalla¹⁸¹. El mantenerse fiel a la pauta dificulta la acción a la vez que le da sentido. No hay edición posterior; más abajo veremos por qué. La grabación que realizo es la edición en directo de otra edición, la propia del vídeo comercializado.

¹⁸¹ En este sentido, su figura, en su carácter de ‘mediadora’, será también lo que está entre la figura y el fondo en lo representado. Y es este ‘entre’ lo que hace indisoluble y posible la relación fondo-figura.

El resultado es un vídeo que a la vez que entra suave por encanto, resulta difícil de ver no sólo por su duración, sino por la superposición de estructuras y las discontinuidades que generan. A esta superposición continua e inevitable de dos ediciones impuestas y no siempre complementarias, se suma la posición del fan que sigue a su figura con la videocámara en la oscuridad de un contexto real. La búsqueda “fanática” del objetivo-luz provoca con sus zooms, alejamientos, enfoques y desenfoces –siempre duplicados-, texturas, pérdidas, contornos y tramas que hacen emerger diversas imágenes(-espectros)- Amy y se acercan a la complejidad de un personaje.

En definitiva, se trata de intentar hacer un retrato contemporáneo, que puede acabar remitiendo a muchas épocas, modas, formatos, difusiones o maneras de acercarse al mundo, desde un ámbito privilegiado de lo popular como lo es la música. La pauta que acabo de comentar un poco más arriba, hace que la figura se multiplique constituyéndose a su vez como fondo.

En algún texto¹⁸² leí que el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución. La decisión del rodaje en directo el mismo día de la proyección fue decisiva y forzada para llegar a una situación en la que no quedara otra que la acción con los condicionantes del propio contexto. Me interesa el acto y su inmediatez. En este caso la rapidez y agilidad

¹⁸² “Warburg no escribe, como bien podría haber hecho, *Pathosform*, sino *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema imaginal con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la “vida en movimiento” (*bewegtes Leben*). Quizá el mejor modo de comprender su sentido sea el ponerlo en relación con el uso del término “fórmula” en los estudios de Milman Parry sobre el estilo formular en Homero, publicados en París en los mismos años en que Warburg estaba trabajando en su Atlas *Mnemosyne*. El joven filólogo norteamericano había renovado la filología homérica al mostrar que la técnica de composición oral de la *Odisea* se fundaba sobre un vasto, aunque limitado repertorio de combinaciones verbales (los celebres epítetos homéricos: *podas okys*, “pie veloz”, *korythaiolos* “yelmo deslumbrante”, *polytropos* “de muchas tretas”, etcétera), configuradas rítmicamente de un modo que permitía su adaptación a secciones del verso y compuestas a su vez de elementos métricos intercambiables, modificando los cuales el poeta podía variar la propia sintaxis sin alterar la estructura métrica. Albert Lord y Gregory Nagy han demostrado que las fórmulas no rebosan de material semántico solo para poder rellenar un segmento métrico, sino que, por el contrario, el metro deriva probablemente de la fórmula transmitida por la tradición. De la misma manera, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición. En palabras de Lord, “el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución”. Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la *Pathosformel* de Warburg, son híbridos de materia y de forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición.” Agamben, G. (2010) *Ninjas*. Valencia: Ed. Pre-textos. pp. 17-18.

con la cámara estaba mermada por una situación y una regla básica de la que hablo arriba. El mismo día de la grabación, tomando algo en un bar antes de comer, pensaba en cómo hacer que se perdiera el fondo o que la figura (imagen-celebrity) fuera a la vez fondo; o sea: que la articulación figura-fondo quedara al desnudo¹⁸³. Las decisiones se tomaron en la grabación, en la ejecución. Antes, también me había imaginado haciendo todos los zooms y cortes que hicieran falta para que fuese un retrato sólo suyo, de ella. Sabiendo que los planos estaban condicionados por una grabación anterior (la del propio concierto) imaginaba que si la cámara (del concierto) se alejaba de ella, yo (mi cámara) se acercaría. Estos zooms eran los que exigía la distancia a la que decidí ponerme de la proyección, lo que hizo aparecer el ruido, el pixel, el granulado, la baja calidad y diferentes texturas como elementos significantes. Aquí se abren dos frentes: uno, el efecto materia que es aludir a la sensación de tacto. Este efecto de superficie y densidad enfatiza la materialidad y fisicidad de la imagen. Dos, low-tech frente al high definition o viceversa, ambos explotados como modas. Una cotidiana accesibilidad por internet a narraciones segmentadas o descargas de una calidad sucia con varios filtros y capas de difusión, o la reverberación de los dispositivos tecnológicos, han permitido asimilar ejercicios de reconstrucción fanáticos en una ansiedad informativa.

Por otra parte, el hecho de recibir una forma discontinua y lo que en un principio fueron errores respecto de una idea (después factores constructivos y constitutivos del trabajo) como por ejemplo el retardo al pulsar la pausa en la detención de la grabación, intensifican y marcan los cortes dándoles más potencial como signos a todo lo que en principio no son más que fondo de la figura, lo que se quería dejar fuera. Entre estos fotogramas que discontinúan la narración, encontramos varios elementos que resuenan por momentos: instrumentos; músicos y coros; elementos del escenario: telón, focos, público; personajes: el novio, el padre, la madrastra; etc. La negación de todos estos ha hecho que aparezcan con más empeño como signos. En lo que concierne a la protagonista emergen, en este caso de otra manera, detalles también significantes: tatuajes, pelo, vestido, falta de diente, chupón, zapatos, partes del cuerpo, maquillaje. Resulta así un rodeo multi-dimensional que acerca el vídeo a algo escultórico. O a cómo nos acercamos a una escultura. Amy mira en diagonal, de frente; nosotros estamos fuera y la cámara la rodea.

¹⁸³ Este deseo es algo que se repite en mis procesos, que se busca sin saber (un proyecto arte). Un ejemplo más reciente puede ser <3 S P S <3 (2016-2017).

El hecho de que lo que lo diferencia del vídeo comercializado sea tan sutil, establece una relación sencilla, pero también pretende complejizar su digestión o visualización. La diferencia en cuanto a la duración respecto del vídeo comercializado es de 13 minutos aproximadamente. Lo que sería igual a decir que sumando los cortes son 13 los minutos que he restado al vídeo original. La duración de cada corte varía pero puedo decir que son muchos y en general breves, teniendo en cuenta que se omitieron las partes en las que el plano de la grabación original no recogía a la cantante. La acción (de grabar el concierto comercializado) duró lo que duraba la edición del material grabado (la edición del concierto comercializado). Esto lo tuve claro desde el principio porque me ayudaba a entender el gesto de manera más limpia. Así como tuve claro que no quería hacer ensayos antes de la grabación, de manera que el directo fuese más directo. Decisiones técnicas. La situación ya se había creado y lo que quedaba era la acción, el momento de hacer algo con eso.

Acabé agotada de la tensión del directo, de, al margen de esperar algo o no de lo que de ahí saliera, sentir que ahí, en ese momento, era donde me la estaba jugando, ya no podía haber marcha atrás. Sólo hacer. El vídeo también recoge el cuerpo de quien lo graba. Cuando, con cierta distancia, miro el material grabado en el ordenador, en un principio solo veo esto. Solo me veo a mí cometiendo errores respecto del ideal de que sólo salga Amy. Solo veo una cámara loca buscando en la extensión de la pantalla la figura deseada, perdiéndose a través de un zoom que aparece desproporcionado cuando de pronto el encuadre del vídeo original varía. Una constante adaptación y desencaje entre lo que consigo y de pronto vuelvo a perder. Decir que siempre hay un choque entre deseo y realidad suena a lugar común, pero me resisto a que el sentido común estaticé lo que posibilita el arte, que es mantenerse precisamente ahí, donde el deseo choca con la realidad. Inventar ahí el movimiento, una técnica capaz de hacer aparecer algo más a través de ese choque o simplemente mostrar el choque, evidenciar el conflicto¹⁸⁴. Algo

¹⁸⁴ “Ni Mailer ni la fauna de la Factory estaban en condiciones de entender completamente qué eran para Warhol aquellos impertinentes estornudos de Edie Sedgwick. Personalmente pienso que, en definitiva, no eran sino un modo de poner su vulnerabilidad a trabajar en un acto que implicaba una pública aceptación de ese síndrome que se llama negatividad. Nuestras vidas cotidianas están obligadas a mantener de un modo inapercibido el hecho de que todo lo que constituye nuestro humano universo descansa sobre una abstracción absolutamente inhumana. Somos poco más que un entramado de instituciones y de discursos, de interpretaciones, de ficciones con un soporte biológico. Nuestro acceso a la vida social está mediado por todo

capaz de recoger todo lo que ahí pasa. Un momento del mundo. Para esto, hay que saber admitir (ver) lo que tenemos (delante). A fin de cuentas el proceso de creación o construcción de un trabajo es el toma y daca continuo, conflictivo o placentero por momentos, entre la cosa y quien la hace.

Viendo el material grabado me di cuenta de que no había corrección posible sin pérdida de sentido. Evitar la aparición del fondo (todos los fotogramas capturados segundos después de haber pulsado el pause por ejemplo), re-editándolo en el ordenador, era no respetar las características de la herramienta utilizada. Esa que, justamente por los accidentes o la dificultad del objetivo propuesto, me estaba dando un beneficio (formal y de sentido) inesperado, una ganancia. Acabé dándome cuenta de que la edición en cámara no podía ser mejor ni tampoco peor: era el resultado de la suma de unas decisiones y una situación. Pretender cualquier otra cosa sería derrumbar el sentido desde el que se estaba construyendo una forma. A base de visualizaciones, el material me hizo ver que no se le toca, que es así y que es algo.

Así, se puede decir que el vídeo se hizo (y editó) en vivo en la cámara, en Móstoles. Pero la evidencia de este hecho sucedió a posteriori, en Bilbao, en el ordenador. Para que esto tuviese una forma cerrada se le puso un principio y un final. El vídeo comienza con un fotograma estático en el que aparece el escenario poco iluminado cuando la cantante aún no ha salido (en la edición del concierto comercializado hay unos primeros minutos en los que los músicos tocan hasta que presentan a la cantante). El título se superpone en letras blancas mayúsculas sobre este fotograma. Comienza el audio, se oyen gritos del público y cómo la presenta uno de los coristas exclamando su nombre del que únicamente podemos oír el “Mrs” (porque al decir el nombre en el plano no aparecería ella sino el escenario). Comienza el movimiento con la entrada de la cantante al escenario.

ese océano de representaciones y de lenguaje, y más allá de ello, cuando buscamos algo más real, intuimos las oscuridades del vacío y la locura. La voluntad de ser, por encima o por debajo del lenguaje, se encuentra con el inaceptable no-ser ¿Y acaso no es ese “no ser no-ser” que nos acaba definiendo, la enfermedad de lo humano por excelencia? Unos años después de que Warhol hiciera Kitchen, su colega y amigo Joseph Beuys realizó en Munich Zeige deine Wunde (Muestra tu herida), en donde dejó constancia de uno de los motores fundamentales de su trabajo al circunscribir la tarea del artista no a la abundancia de ideas o a la gran creatividad propias del artista genial, tan afirmativo como ilusorio, sino más bien a la precariedad de un artista que hace lo que puede y evidencia sus limitaciones como una forma de suscitar la creatividad en los demás: “Muestra tu herida, porque es necesario desvelar la enfermedad que quieres sanar”. Badiola, T. (2006) *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Madrid: Galería Moisés Pérez Albéniz.

El vídeo termina cuando Amy sale del escenario. El último fotograma elegido como final (saliendo del escenario) queda estático unos segundos. Después aparece en blanco sobre fondo negro un texto que referencia dónde se grabó qué.

Hemos hablado arriba de multiplicaciones de diferentes capas. En *Es importante la memoria XX* la pantalla, el marco o soporte de la proyección y esta misma, será siempre como mínimo doble. Por mucho que se pretendiera que Amy ocupara toda la pantalla, en ocasiones el plano recoge inevitablemente los márgenes de la proyección en Móstoles. Por ejemplo, si estoy muy cerca, con un plano muy cerrado, con el zoom a tope, y de pronto la edición del vídeo original cambia a un plano más cercano, solo ella en un plano cerrado, yo me alejo para coincidir con la imagen proyectada, voy a un plano general que recoja el plano cercano del vídeo original. En estos casos es fácil que el marco de la proyección en Móstoles aparezca, se reconozca el marco de luz recortado y proyectando luz en la oscuridad. Queda claro que se está grabando una proyección. No se oculta. Creo que algo importante a tener en cuenta en relación a esto es que en la grabación, en términos generales, yo estoy viendo a través del dispositivo tecnológico que está entre mis ojos y la situación. Es decir, como estoy concentrada en ver a través del visor de la cámara, no estoy viendo fuera de ella, mi manera de ver es esta. Parece una obviedad pero esto significa que tengo que manipularla para poder ver, porque lo que yo veo no es lo que el público está viendo y en muchos casos, quería ser consciente de lo que estaba pasando en la proyección para saber qué podía coger. Si veo a través de la cámara que estoy en un detalle de la figura, quito zoom para ver qué es lo que se está proyectado, hasta dónde continúa esa figura y me encuentro con el final de la pantalla. Esta diferencia o choque entre ver y ver a través de una herramienta que funciona como extensión del ojo es algo que me hace consciente de una manera muy física de lo que estoy usando y de cómo veo (con o sin dispositivo). Y, sobre todo, de cómo lo visto (su forma) se altera dependiendo de cómo, con qué o a través de qué se mire.

Decía pues que la pantalla (soporte, marco), igual que la edición, siempre será doble, está en Móstoles y está donde lo estamos viendo. Si pensamos en el público o espectador, este también se multiplica o complejiza. Podemos decir que está en varios sitios: por un lado, los espectadores que estuvieron en aquel concierto. Entre ellos podemos dividir el público general y el público especial (los que generan cruces de miradas, diagonales: Blake, el marido; Mitch, el padre...). Por otra parte, están los espectadores que se reunieron en

Móstoles. En el vídeo se superponen ambos. Y por último, estamos nosotros, los que vemos el trabajo proyectado. Esto supone una simultaneidad de tiempos y espacios diversos, una convivencia, también de personas.

Cuando arriba he dicho que los cortes y filtros (que la multiplicación de capas generan) funcionan como signos y como signos significan, he tratado de entender (con imágenes) la envergadura de este hecho. Para esto, hice un análisis, riguroso y obsesivo, de muchos fotogramas, separándolos o agrupándolos en carpetas y subcarpetas. Esto no deja de ser una manera de trabajar, de enfrentar el trabajo, de deseo de saber o querer entender más, pero su proceso ayuda a ir hacia delante, incluso tratando con materiales que parten de una unidad ya cerrada como lo es el vídeo en cuestión. Es de estos procesos encadenados de donde pueden surgir nuevas unidades cerradas.

Plasticidad:

Desnudar o mostrar esta estructura que sujeta al mismo tiempo figura y fondo es algo que siempre persigo. Esto me permite investigar en el lenguaje específico del arte y relacionarme con la vida. Pasa que cuando trabajas (estás trabajando) es difícil saber por qué estás trabajando, para qué, para conseguir qué. Esto no es grave mientras la búsqueda de un sentido acompañe tu trabajo. Es cierto que en esos momentos el concepto de articulación figura-fondo me estaba interesando técnicamente. También he dicho que me estaba interesando la figura de Amy Winehouse. Así, diría que hice este trabajo para saber el por qué (el para qué) de mis intereses y el interés se realiza, se materializa o se te presenta con un nuevo cuerpo al hacer (haciendo). En gerundio.

Resulta que esta articulación figura-fondo (con Amy Winehouse como motivo) va ligada a una textura y superficie (las condicionadas y generadas por la suma de los elementos implicados). Si pienso en la relación entre textura y materialidad, en una reflexión rápida, diría que la textura está relacionada con la superficie, que la textura está ligada al tacto: el ojo toca, la mano toca. Así como la textura la uno más a la superficie, la materialidad diría que está detrás, debajo, entre la superficie. Diría que materialidad es igual a las posibilidades que cada material puede ofrecer, los huecos (entres) de los materiales. Dónde tiene un material su borde (su margen), el límite de sus posibilidades. Y esto sería sinónimo de plasticidad.

Jose Luis Casado¹⁸⁵ diría que la textura se toca (viene de textil) y se opone a la trama, que es el tejido representado. Añade que la imagen tecnológica puede dar cuenta de la trama, de la textura solo ilusoriamente.

Pensando en este trabajo me pregunto dónde está Amy o cuál es la superficie que se representa. Está Amy encima de la pantalla o dentro de ella. ¿Está dentro de la historia? ¿En la materialidad de la pantalla? ¿En la materialidad del vídeo? ¿Entre todas?

¿Cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? Empieza con el blanco del papel en los lugares en los que el pintor todavía no lo ha tocado. En cuanto imprime la primera marca, la blancura del papel se convierte simultáneamente en una superficie y en un vacío.

Cuando aplicaba los colores –azul, verde, ocre, rojo- todos ellos se referían respetuosamente a ese blanco. Nunca se referían directamente unos a otros, como en las pinturas anteriores, sólo se referían unos a otros a través del blanco. Y el blanco los ordenaba todos conforme a la longitud de su onda, dándoles un lugar entre la superficie y el vacío. Y es la suma de todos estos intercambios lo que constituye esa nueva luz.

Pero ¿cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? No has contestado.

No es la luz escénica del claroscuro, que escoge lo que es importante en cada historia, ni tampoco es la luz solar de los impresionistas, que disuelve todas las superficies sobre las que se derrama a fin de crear un ambiente. No, esta nueva luz se introduce entre las cosas para revelar que todo punto tiene su tangente, que todo se toca y que todas las distancias y espacios que separan los objetos no son sino pliegues o hendiduras. Es una luz que, según viaja, ofrece continuidad, una luz que no permite la separación.

Me miro la palma de la mano. Luego empiezo a cerrar los dedos lentamente y observo los pliegues que se forman entre las falanges. En esas pinturas, el contorno de la manzana, el de la sopera o el del tarro dispuestos sobre la mesa se parecen a esos pliegues, porque marcan lo que parece al mismo tiempo una separación y una continuidad. Si abro un poco los dedos, los pliegues desaparecen, igual que desaparecerían los perfiles de los objetos sobre la mesa si,

¹⁸⁵ Jose Luis Casado es artista y ha sido profesor de la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU hasta 2011.

en lugar de mirarlos fijamente, voy a tientas de uno a otro, sirviéndome ya sea del tacto ya sea de la filosofía.

Cuando Cézanne hablaba de ser fiel al motif, fiel a la naturaleza, lo que tenía en mente era, creo yo, la fidelidad de un abrazo “ininterrumpido” entre su percepción y la extensión plena, continua e infinita de todo lo que había frente a él.

Y, de nuevo, esta insinuación metafísica procede de la práctica pictórica, no de la teología o de la teoría.

Cuanto más quieres acercarte al objeto conforme lo estás pintado, más imposible te resulta fijar sus contornos, los contornos que se apartan de tu vista, porque cambian continuamente. Esos múltiples “perfiles” azulados de Cézanne tienen que ver con estos cambios e insinúan que todos los espacios intermedios, donde los haya, no son más que pliegues.¹⁸⁶

Dos referencias:

Hay dos trabajos que, a posteriori, me han ayudado a pensar *Es importante la memoria XX: Un bar aux Folies Bergère*¹⁸⁷ de Édouard Manet y *Zidane. Un portrait du XXIème siècle*¹⁸⁸ de Philippe Parreno y Douglas Gordon. En ambos, la relación entre las figuras representadas y espectadoras es estructural. Como he descrito en relación a *Es importante la memoria XX*, el propio lenguaje plástico (su ser pintura, su ser vídeo) aparece o se construye a través de un cruce complejo de miradas y de distancias. Los tres son retratos. Directos. Los tres son planos. Pero ¿cuánto espacio, espacialidad, puede generarse dentro de un plano? y ¿en las relaciones, también espaciales, que proyecta o concentra respecto de quien lo mira? Quien lo mira no está fuera, mirando, sino que ha sido invitado a entrar y está también presente, implicado como testigo o actuante, en esta amplificación plástica¹⁸⁹. Y quien mira es también esa camarera, Amy o Zidane. Desde dentro, desde

¹⁸⁶ Berger, J. (2000) *El bodegón*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

¹⁸⁷ Óleo sobre lienzo. 96 cm x 130cm. 1882.

¹⁸⁸ Vídeo. 1h 32m. 2006. Sinopsis oficial: Diecisiete cámaras sincronizadas, situadas en el estadio Santiago Bernabéu, enfocan a Zidane, en el transcurso de un partido Real Madrid-Villarreal. Un retrato espectacular en tiempo real, de uno de los más grandes futbolistas de todos los tiempos. Desde el principio del partido hasta la imprevista salida de Zidane del terreno de juego, el espectador se sumerge en el universo, la psicología y el cuerpo de este formidable atleta.

¹⁸⁹ “Es decir, no hay tres elementos, la desnudez la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y la iluminación; en realidad hay una desnudez y un espectador que se halla en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador.

más afuera, desde unas distancias intermitentes. Cada elemento, también la pantalla, la luz, ese color, es público de lo que entre todos está aconteciendo, inagotablemente. El retrato (y de nuevo el sonido, el color, la oscuridad, la pincelada, la hierba, el zoom, el espejo, el píxel...) acontece porque estamos delante y dentro, lo hacemos acontecer¹⁹⁰.

Si me permito nombrar unas referencias, no es por demostración ni por comparación, es por dejar por escrito algo que va más allá de los referentes que se manejan y que se da más desde dentro (hacer) que desde fuera de la producción (consumir). La secuencia de apertura de *Zidane*¹⁹¹. Es a partir del hacer que encuentras compañeros. Y no es casualidad, es trabajo. Es entendimiento, intergeneracional e interdisciplinar. Acontecimiento: aquello que llega, que sucede, aquello que tiene un sentido¹⁹².

Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a Olimpia. Nosotros la hacemos visible: nuestra mirada sobre Olimpia es alumbradora, nuestra mirada proyecta luz. Nosotros somos los responsables de la visibilidad y la desnudez de Olimpia. Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa. Mirar un cuadro e iluminarlo no es sino una única cosa, una misma cosa, en el caso de un lienzo como éste, por eso somos partícipes –como lo es cualquier espectador- de esta desnudez y, hasta cierto punto, somos incluso responsables de ella. Por tanto, ya han visto cómo una transformación estética puede provocar un escándalo moral.” Foucault, M. (2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Ed. Alpha Decay. p. 46.

¹⁹⁰ “El espectador móvil frente al cuadro, la luz real que incide de frente, las verticales y las horizontales que se repiten constantemente y la supresión de la profundidad, todo ello es lo real, lo material, en cierto modo lo físico del lienzo, que empieza a manifestarse y a jugar con todas sus propiedades en la representación. Ciertamente que Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo, pero utilizó en la representación los elementos materiales fundamentales del lienzo, y por tanto empezó a forjar el concepto del cuadro-objeto, por así decirlo, de la pintura-objeto, donde reside sin duda la condición fundamental para que un día, por fin, se prescindiera de la representación propiamente dicha y se permitiera que el espacio juegue con sus propiedades puras y simples, con las propiedades materiales que lo componen.” Ibid, p. 58.

¹⁹¹ Cuando recientemente me acerco al vídeo de Parreno y Gordon me interesan especialmente los primeros minutos. *Cómo empieza: From the first kick of the ball Until the final whistle. Madrid, Saturday, April 23rd, 2005. Who could have imagined that in the future, An ordinary day like this Might be forgotten or remembered, As anything more or less significant Than a walk in the park. Face To Face As Close As you can For as long as it lasts, For as long as it takes. Palomar Pictures and Anna Lena Films Present Zidane. A 21st century portrait.* Incluyo aquí sólo el texto, que de alguna manera ya nombra, pero lo que me interesa es cómo este texto acontece, inseparable de su forma y fondo. Acreditan como declaración.

¹⁹² “Les événements sont ce qui arrive, ils sont ce qui a un sens”. Godard, J.L. En: Nemer, F. (2006) *Godard (Le cinema)*. Paris: Ed. Découvertes Gallimard Arts. Éditions du CentrePompidou. p. 118. Entendimiento y coincidencia. Trabajo.

Sobre su (no) interpretación:

Me interesa la relación entre atención e intencionalidad, las mezclas que el trabajo haya podido generar o el cómo reciben estas fisuras distintos públicos. Como anécdota, estando temporalmente el vídeo completo colgado en la plataforma virtual Vimeo –con un título que no aludía a la estrella- pude ver en las estadísticas que el día de su muerte y consecutivos subieron muchísimo las visitas. Yo me preguntaba quién lo habría visto, qué habría pensado y cuánto tiempo habría estado viéndolo.

En lo más cercano, de mis compañeros, me sorprende la coincidencia de la novedad en acercarse a una figura pública de sobra conocida. Abajo dos ejemplos:

Mi respuesta a tu propuesta está entre las conclusiones y las dudas. Está más concretamente en un misterio. El misterio que se mantiene tenso durante todo el vídeo. El misterio que me mantiene tenso todo el vídeo.

Ay un primer vídeo que registra de forma técnica un concierto. Ya eso queda para siempre. Ay un segundo vídeo que registra un primer vídeo que registra de forma técnica un concierto. Eso queda "más" para siempre. Hay capas sucediendo en diferentes lugares y capas de espectadores. Nunca había visto a Amy de esa forma. Ella me encanta, pero jamás habría visto tan atento un concierto grabado suyo. Ella para mí significa un directo y tu vídeo es de alguna forma un directo.

Me recuerda a algo que escribí. Te lo pego aquí pero borrando palabras que no tienen que ver con tu peli:

Forma , , que desconcierta y marea, . Cosa que corta la continuidad visual y rompe, no complace. Forma que conflicto impone, que enfada en su misterio y en su misterio crea, atrae, sostiene tensa.¹⁹³

-a_my- lorea

Es un directo, con luz, una forma en todo su esplendor, la película convertida en concierto. Hay una acción llevada a cabo cuando se puede, con una decisión total, en un espacio que sólo es luz dentro de un cine, al menos parece un cine porque

¹⁹³ Texto de Manu Tarrazo.

hay gente. Casi parece que llegó con una obsesión por ver, por grabar de extranjis y con algo que le estorba, para no estar cómoda pero sí mas segura. Hay música que es como la luz y como la diva, que está radiante por cómo se mueve y por cómo canta, por cómo mueve su falda y cómo se toca el pelo. Está en otro lugar, en un escenario que no está aquí, parece una ilusión. Me gusta cómo la veo, se ven dos cosas, para dos ojos (uno ve y otro negocia).

Hay un margen para jugar, un tablero con fichas, creo que todas del color azul como la luz del vídeo. El juego estaba empezado y solo es jugar, tampoco tiene reglas que dan un vencedor, solo hay un tiempo que se mantiene durante un tiempo. La cantidad de jugadores no depende de nadie, ni siquiera de las sillas porque es un juego no un deporte.

Ella lleva falda con peluca, tatuajes y en sus ojos más color negro. El teatro que va vestida como la diva, pero en una pantalla que no es como ella, es como debe ser, solo para verla. Hay más gente pero están para oírla y lo sabe por eso la miran cómo se mueve. Hay cosas que me gustaría ver pero no son las que necesito porque veo desde lo que otro me da. No necesito decidir qué ver, sólo resistir lo que me dan, que es mucho pero lo quiero porque va a ser mío. Porque son todas las estrellas del rock y del punk en una sola y yo no lo sabía. Es una chica pillada por el alumno macarra repetidor, que rompe la hucha y compra un montón de entradas, invita a todos pero sólo aparecen algunos.¹⁹⁴

Sobre el título (lo que lleva detrás, oculto o ausente):

En 2006 hice mi primer vídeo. Se titula *Es importante la memoria*¹⁹⁵. Después de este, funcionó en mí como estímulo hacer una segunda parte. Pensaba en una película, esto

¹⁹⁴ Texto de David Martínez Suárez.

¹⁹⁵ DVD. 6'25". 2006. A continuación un texto que el artista Jorge Núñez escribió sobre este vídeo solicitado desde una fase de producción del proyecto MLDJ: "Demasiado". El equilibrio que se desborda es demasiado. Como algo redundante que subraya hasta deshacer el folio y que habla de un papel que nace bajo mínimos. Sin fuerzas se levanta y empuja a toda la historia hacia fuera, hacia el exterior. Bien separado por partes, trozos y todo eso que se remueve en la mente como un juego de niños y de muñecos rusos, de verte en la tele y saber que recrearte en algo es tan nocivo como placentero. Un tronco con la corteza re-pegada por superglue. Es así; la estructura se marca como técnica y la propia imagen avisa de su presencia, desde la rosa que se repite en su acción de aparecer del infinito hacia la de un video que se reproduce. Porque reproducirse es lo que permite ahondar en los sentimientos y ver con otros ojos que ya pican. ¿Por qué tiene la duración que tiene?

último referido sobre todo a su duración. A día de hoy permanecen restos de esas ganas pero la película en cuestión no existe. Cuando llegué a este trabajo que nos ocupa, pensé que podría serle familiar ese título y que su duración estaba cerca de la de una película. Esto no son más que una especie de resarcimientos personales de aires sustitutivos. No obstante, esta frase se pegó a estas imágenes. Las equis responden a una numeración indefinida.

La temprana muerte de Amy Winehouse¹⁹⁶ añade tragedia a un trabajo que la retrata en directo. Un nuevo paisaje intensifica y amplía tanto el título como la envergadura de este vídeo. Otra capa más. Considerarla como protagonista del vídeo dirigiría la interpretación hacia la leyenda. No obstante, considerar al mismo nivel el propio lenguaje (plástico), el para qué y cómo se hace algo como protagonista, nos dirige al campo de lo posible. No desde una interpretación, sino desde la posibilidad de movimiento.

Emi

Vídeo

04'36"

2014

Es un vídeo en el que seuxtaponen imágenes de flores artificiales con imágenes de Amy Winehouse.

Siendo esto cierto, resumir así este trabajo es igual a decir nada o poquísimo. Voy a explicar partes de su proceso y origen para llegar a cuestiones que considero más importantes que el propio motivo representado. Para hablar de esto necesitare hablar de otras cosas que en un principio puede parecer que no tienen relación. Pero la tienen,

Estoy deseoso de verlo en formato "largo" para que le dé tiempo a excavar un agujero pesado. Siniestro Total – "Demasiado lejos": <http://www.youtube.com/watch?v=Q0EKnDMsqLk>

(La canción tiene una bajada de volumen en medio de la canción para luego subir de nuevo el volumen hasta normalizarlo. Ocurre en el minuto 2:50 o así).

¹⁹⁶ Amy Winehouse fallece el 23 de julio de 2011 con 27 años.

porque los procesos pocas veces suceden aislados de la vida y de otros procesos. Intentaré explicar como un trabajo *sucede* mientras la vida se da.

Antes de esto, puedo mejorar algo la frase diciendo que: es un vídeo en el que se juxtaponen imágenes impresas de flores artificiales con imágenes impresas de Amy Winehouse.

Incluso un poco más: es un vídeo en el que se juxtaponen imágenes impresas de flores artificiales en papel brillo de 10 cm x 15 cm con imágenes impresas de Amy Winehouse en papel brillo de 10 cm x 15 cm.

La toma (el vídeo) es vertical. La toma recoge dos pilas de fotos puestas en perpendicular al plano (horizontales) y paralelas entre ellas. Ocupan casi todo el plano. Estas pilas de fotos se mueven. Las mueve una mano. El mismo cuerpo que graba, mueve el otro cuerpo-material imagen (imágenes, fotografías, papeles) con su cuerpo (mano). Es el mismo cuerpo el que ve, el que mira y el que mueve. Actúa. El tiempo del vídeo es el tiempo del acto, del suceso.

El día 11 de abril de 2014:

En breve me voy a Estocolmo. La artista June Crespo está de residente en *Iaspis* (Swedish Arts Grants Committee's international programme for Visual and Applied Artists) y me ha invitado a compartir allí parte de nuestros procesos pensando en una posible colaboración. Estoy pensando en qué llevar para los diez días que trabajaré allí.

Ella tenía un evento de puertas abiertas (*open studio*) antes de que yo llegara. Estaba trabajando una articulación del espacio sirviéndose de unas vigas amarillas verticales y planchas de Pladur diagonales y horizontales apoyadas sobre la estructura de vigas. Sobre las planchas horizontales colocaría unas esculturas en proceso a las que se estaba acercando conjugando piezas de metal y madera con revistas antiguas. Sobre la plancha diagonal formaría una composición con un despliegue de revistas antiguas. Antes de que esta solución estuviese definida, ya que se definió en su momento de construcción o pasado a real, habíamos decidido usar un material de un proceso anterior mío para crear un estampado sobre las planchas de Pladur: unas planchas de acero inoxidable con un vaciado de texto que habían funcionado como plantillas para el trabajo *Deux Negresses* de

2013, proceso en el que en cierta medida también estuvimos cerca (ya que formaba parte de un proyecto de Manuela Moscoso, *Quarter System*, en el que June también participaba). Teniendo en cuenta que la distancia dificultaba la posibilidad de transporte de estas planchas, economizamos en las decisiones tomadas. Elegí la plancha que incluía los textos BEFORE & AFTER y HONI BURUZ y June la pasó a una plantilla de polivinilo. Adaptamos los colores a las posibilidades y gustos, diseñé el estampado y June lo estampó con aerosol en dos planchas de Pladur. Lo titulamos *Jumbo*.

Este proceso tuvo otras vertientes abiertas. Nos comunicábamos por correo electrónico o teléfono. En un correo electrónico, entre otras cosas, le envié una imagen que tenía archivada de internet hacía tiempo. En esta imagen sale Amy Winehouse hacia 2011 con un vestido que diseñó en colaboración con la marca Fred Perry. Es una imagen tipo “paparazzi” en la que Amy está saliendo de algún establecimiento y aparece recortado parte del cuerpo de su guardaespaldas y unas chicas al fondo. La imagen tiene una intervención digital con un par de corcheas dibujadas en blanco. Para aquella época, la figura de Amy mostraba operaciones de cirugía estética. A mí me interesaban estos cambios en su cuerpo. June tenía una colección de revistas eróticas de décadas pasadas. Siente hacia ellas una atracción y a veces las usa para sus trabajos. Ante estas imágenes, me acordé de las que yo tenía guardadas de internet de distintos momentos de Amy Winehouse (una figura contemporánea, con el movimiento que suponen todos los cambios que padeció). Pensé en la contraposición de estas imágenes de pechos del pasado con unos actuales (los nuevos de Amy) y tomados desde otro objetivo (hablo del que saca la foto) que no es el de erotizar. Le mandé una elegida, la recién descrita. Al hacer esta relación de la que hablo, recordé un texto que escribí, del que voy a hablar aquí seguido:

All went to town

DinA4

2010

Este trabajo, texto, surge a partir de una invitación a participar en *Plumero*. En palabras de los organizadores, *LaVidak*¹⁹⁷ (Iñaki Imaz e Iñaki Rodríguez), “*Plumero* es una exposición de dibujos realizados por curators, comisarios o críticos de arte. Nuestra intención es invitar a participar en ella a curators de nuestro entorno más cercano. Previendo que algunos de ellos (o a lo mejor ninguno) no quieran participar, queremos que la invitación en sí misma sea algo que se pueda enseñar. Para ello, hemos pensado en una serie de parejas artista-curator. Tu papel como artista consistiría en personalizar, de la manera que consideres oportuna, la invitación genérica que nosotros hemos escrito para los curators. Lo que hagas puede ser intervenir directamente en la carta, pintar un cuadro, hacer una escultura o un vídeo o lo que sea, cualquier cosa, pero sabiendo que se trata de convencer a alguien en concreto a participar en el asunto. Si no conoces al curator que te ha tocado te podemos informar. En caso de que el curator participase y necesitase asesoramiento para sus dibujos, también sería tarea tuya el hacer de tutor.”

Esta fue la invitación que recibí y mi pareja curator fue Aimar Arriola. Todo empezó con una frase que tenía en un cuaderno de hace años. Era un papel sobre el que, en su parte superior, había escrito a mano: dibujar es casi escribir muy largo. Imaginaba hacer un anuncio para seducirle y grabé unas cuantas cosas en el estudio. Finalmente acabó siendo un texto, una especie de texto-imagen. Era lo que yo había sacado en claro.

Mi respuesta a la invitación de *Plumero*, que es a su vez otra invitación a Aimar Arriola, quiere activar tanto al curator como a mí; va en ambas direcciones. No se puede dar sino desde un sentido propio. Así, cuando trabajo mi invitación, estoy pensando en Aimar, pero también en mí. Espero servirle a él, pero sobre todo quiero que me sirva a mí. No es una cuestión de egoísmo, sino de sentido (generoso). Esto permite que del mismo proceso surja paralelamente *Espalda roja y grande*¹⁹⁸, a partir del texto-guion entregado,

¹⁹⁷ LaVidak fue un proyecto conjunto de Iñaki Imaz e Iñaki Rodríguez vinculado a la página web LaVidak.org entre 2000 y 2010.

¹⁹⁸ Impresión sobre papel. 90cm x 130cm. 2010. Es la camiseta roja y grande y limpia de toda contaminación semántica. Rojo escarlata objeto de pura "contemplación (theoria) sin conocimiento", como diría Deleuze. La

precisamente porque el texto era un guión para mí antes (o al menos a la vez) que para él. Entendido así, sería demasiado fácil decir que *All went to town* o *Espalda roja y grande* surgen a partir de una invitación externa. Sí y no. Surgen a partir del trabajo: se trabaja (un proceso, unos deseos, unos problemas, se van dando), surgen cosas alrededor (una invitación) y el trabajo las adapta a su beneficio (trabajo genera trabajo). Para esta adaptación también hace falta una técnica. Economía y contagio.

All went to town es una impresión en blanco y negro en las dos caras de un DinA4. Por un lado está el texto enviado para *Plumero* y por el otro una imagen que ocupa toda la página exceptuando los márgenes que forman un marco blanco.

En la imagen aparece una mano que sujeta y muestra una página de una revista de pueblo que se superpone a una tela grapada y pintada (*Toda la cerámica*) sobre un tablero de aglomerado. En la imagen original los colores predominantes eran (tanto en la pintura como en la revista) el blanco y el rojo. Esta fue una razón importante en la creación de la imagen y a pesar de que aquí se niegue, con el paso al blanco y negro, permanece en su sentido constructivo.

Cuando una mano coge ese DinA4, son dos manos las que agarran un papel.

Voy a intentar describir el texto o su estructura:

Su título lo leí en texto negro sobre la espalda de una camiseta blanca. Está subrayado. Las siguientes palabras son nombres de pueblos. Concretamente es el listado de pueblos que separan mi pueblo, Estella, de Pamplona, capital de provincia, en la carretera que los une. Escudo de Murieta y Mungia son dos intrusos. El primero por ser un escudo y porque me gustaba la actualización del escudo que colocaron por esas fechas en la entrada del pueblo (también cerca de Estella, en dirección a Vitoria). Era un diseño en el que lo digital (la época) aparecía de manera muy clara y algo singular en relación a lo que acostumbrábamos a ver en las señales, el pixel aparecía donde no acostumbraba a hacerlo. El segundo, Mungia, era el pueblo donde *Plumero* iba a tener lugar. Después: una señal (en el camino inverso a los pueblos: Pamplona-Estella). Seguido: el lema, mandato o

mínima figuración para que la abstracción ande a sus anchas pero sin que se desparrame. Le precede o acompaña *All went to town*, partitura o guión propio para la acción.

invitación. Después, lo mío, lo que quiero tocar, mover, hacer. El texto acaba con una imagen, un deseo, un anhelo. Acaba con la palabra duro en mayúsculas, también como lema, mandato o invitación.

¿Da todo esto alguna información relevante? Probablemente no. ¿Explica algo más de lo que explica el texto? Probablemente menos. ¿Por qué lo incluyo entonces? Puede que sea para evidenciar(me) la diferencia que supone dar una palabra o dar su explicación¹⁹⁹. La diferencia la establece la técnica artística, es la que me permite dar una palabra. Ahora voy a intentar explicar algo sobre esta técnica.

Me gusta que un nombre, una palabra, vaya solo. Porque no va solo. Significa algo, poco o mucho, y distinto según para quién²⁰⁰. En *La muerte del joven aviador inglés*²⁰¹ Marguerite Duras escribe:

Vauville.

Ahí está. La palabra en el rótulo.

En palabras de Adriana Santa Cruz²⁰², Duras trabaja como un orfebre el orden oracional; se nota que cada palabra ocupa el lugar justo y que el uso de las oraciones unimembres (de un solo miembro o elemento) permite a la autora despojarse de lo innecesario y ofrecernos una escritura sin adornos, pero más profunda.

Ahí están. Las palabras en el papel. Y sólo dicen. Lo dice. Dice eso. Cuando lo leí recordé este proceso del que hablo. Años después, usé este fragmento para un texto que me

¹⁹⁹ “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. p. 73.

²⁰⁰ “Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarían una batalla perdida, porque las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia.” W. Scott, J. (1990) *El género: una categoría útil para el análisis histórico. Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* / James S. Amelang (ed. lit.), Mary Nash (ed. lit.). ISBN 8478229930. pp. 23-58.

²⁰¹ Capítulo del libro Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. p. 59.

²⁰² Publicado por Revista Lecturas el Feb 28, 2013 en Literatura. Recuperado (20-04-2020) de: <http://www.revistalecturas.cl/margarite-duras-escribir-por-adriana-santa-cruz/>

encargaron²⁰³. Incluir estas palabras en mi trabajo es una manera de volvérmelas presentes, de tenerlas en cuenta, darles de nuevo espacio y lugar. Se trata de dejar a las cosas ser, que las cosas sean, justo lo que son, lo que necesitan para justo ser. Siento esto como el mayor aprendizaje del hecho de haber llegado a la forma de *All went to town*.

No sé si *All went to town* es un texto o una imagen, o unas cuantas. Se trata de una manera de escribir, de hacer, que quiere usar las palabras como usa las cosas. Quiere ponerlas ahí para que se defiendan solas. Su construcción se piensa en imagen, porque más que querer decir, se quiere ver.

[Sigue *Emi*]

Hablaba arriba de unos materiales que le envié a June por correo electrónico: la imagen de Amy Winehouse arriba descrita, el texto recién comentado y también un primer acercamiento a la ordenación de fotogramas de *Es importante la memoria XX*. Estoy tratando con lo privado de lo procesual. Estoy moviendo unos materiales.

No siempre es fácil (de hecho diría que siempre es difícil, aunque emocionante) compartir procesos, por lo intraducible que puede llegar a ser algo necesariamente individual.

Volvamos a aquel 11 de abril de 2014. Hemos visto ya que distintos procesos se van dando o relacionando simultáneamente. A lo descrito hasta aquí, se le añaden otros materiales, otro proceso. Concretamente materiales recogidos en el proceso de un trabajo previo, el de *Telón Thug Life* (2013). Los estaba retomando pensando en una exposición que tendría en junio²⁰⁴. Entre estos materiales se encontraban una colección de imágenes de flores artificiales.

Aquel día decidí imprimir una serie de imágenes para llevarme a Estocolmo.

²⁰³ Palacios, *marinas y chopos*. 2012. Texto para la publicación *Paisajes | Jardines | Palmeras / Love | Obsession | Desire* de Ángela Palacios.

²⁰⁴ *First thought best*, en Artium.

Imprimo unas imágenes

Metó en un USB tanto la selección de imágenes de Amy como la de las flores y voy a imprimirlas en una tienda donde tienen máquinas en las que se pueden imprimir instantáneamente fotos. Voy allí por estas máquinas. Por su inmediatez y porque puedo gestionar a mi aire las pocas opciones que ofrecen.

Antes de nada hay que elegir si se quieren en papel brillo o mate. En esta ocasión no me costó tomar esta decisión pues tenía claro que quería que todas fuesen en brillo. El tamaño también es una elección, dentro de los estándares habituales, y también lo tenía claro: 10 cm x 15 cm. Un tamaño pequeño para transportar y manipular y muy normal en cuanto a que suele ser el tamaño habitual en los álbumes fotográficos. Hecho esto, si la proporción de la imagen a imprimir no es la misma que la elegida en el papel, tienes opciones de adaptarla al tamaño, bien recortando la imagen bien haciendo que aparezca entera. En este último caso aparecerán dos franjas blancas (fondo, material, soporte) en los márgenes del soporte que no ocupa la imagen.

Las imágenes que llevo en general son rectangulares, pero la mayoría (por su diversa procedencia) no cumplen las proporciones exactas del formato.

Antes de continuar con las operaciones llevadas a cabo en la máquina de impresión rápida, voy a hablar del recorrido o procedencia de las imágenes.

Recorrido y procedencia de las imágenes:

Tanto las imágenes de las flores como las de Amy proceden de internet, veremos más abajo por qué esto es importante. Son imágenes que he ido archivando en distintas carpetas digitales por distintas razones de las que trataré abajo.

En el caso de las flores, como ya he dicho, el origen de su búsqueda partió del trabajo *Telón Thug Life*²⁰⁵ de 2013. Por cuestiones en las que entraremos en el apartado del trabajo correspondiente, necesitaba hacerme con una buena variedad de flores artificiales. Para esto, aparte de visitar distintos establecimientos donde las vendían, busqué en

²⁰⁵ Lona microperforada y flores artificiales. 4m x 6 m. 2013. Trabajo realizado como parte de la escenografía de la pieza *Again Again(st)* de Pablo Marte para *consonni* (*consonni* es una productora de arte contemporáneo y una editorial especializada localizada en Bilbao desde 1996).

internet para intentar tener la mayor cantidad de elección posible. En un principio utilicé estos archivos digitales para acercarme, también digitalmente, al trabajo al que le estaba buscando forma. Las utilicé para crear un patrón que luego superpuse a otra imagen creada previamente. Este acercamiento, que resultó en imagen [aquí imagen significa algo], fue publicado por *eremuak* en 2013 en el catálogo de la exposición *First thought best*²⁰⁶.

La mayoría de las imágenes de flores recogidas tienen marcas de agua (como por ejemplo: floristsupplies.en.alibaba.com o oasisdecor.com) y son de baja calidad debido a que están cogidas de páginas de venta por internet. En la mayoría aparece únicamente una flor con fondo neutro porque es lo que buscaba. En ocasiones, la identificación de la flor o imagen del catálogo virtual incluye dos vistas de la misma flor. O, el caso de Ikea, que muestra en una imagen todas las unidades de colores en los que tienen una flor. Como podemos ver, el tipo de imagen (con marcas de agua, hecha para poder identificar una flor con una imagen, para su venta en la red...), de internet, afecta a su construcción y forma.

Estas mismas flores, estas imágenes digitales, parte de ellas, fueron las que usé un año después para el diseño del estampado de un pañuelo de seda (*Marga*, 2014). Pero no quiero entrar en esto ahora, simplemente quiero señalar cómo un mismo material se va moviendo a lo largo de los años y procesos por distintas superficies o cuerpos. El extraño tiempo del arte.

El caso de las imágenes de Amy es algo distinto. Mi interés hacia la figura de Amy Winehouse se mantuvo especialmente activo a lo largo de los años en los que la cantante llenaba los medios de comunicación y redes. No es casual que esta aparición de su figura en los medios coincidiera, al menos desde mi experiencia, con la propagación de varias plataformas virtuales y redes sociales. Aunque marcar un cambio de tal envergadura en una fecha específica no sea nada preciso, porque es algo que se da de manera gradual, podría datar su comienzo, al menos en mi manera relacionarme con el medio, en el año 2007. Aquí hay un cambio, noto un cambio. Internet irrumpe en mi vida con una

²⁰⁶ 27 junio 2014 - 21 septiembre 2014. Artium, Vitoria. Es una exposición colectiva producida por el programa *eremuak* con los autores y autoras seleccionados en la convocatoria "exposición 2014". *First Thought Best* pone el acento en el aquí y ahora. La exposición mantiene una relación con el contexto artístico vasco y tiene como objetivo mostrar obras y proyectos que requieren ser presentados en formato expositivo, activando de esta forma un espacio de recepción pública.

presencia destacable comparada a la que tenía anteriormente. Pasa para mí de ser una herramienta de comunicación a ser una nueva manera de relacionarme con la vida, con lo que me rodea. Me acerca lo lejano tanto como me aleja lo cercano. Ocupa mi vida, mi tiempo. Empieza a estar muy presente en mi cotidianidad, no tanto la expansión de las redes sociales, como la alteridad, también espacio-temporal, que produce su inmersión.

Las noticias, la música, ya no sólo llegan por radio o televisión, también inundan la red a la que ya tenemos un acceso normalizado y habitual. Los materiales ya no los buscamos sólo desplazándonos, buscamos desde casa, navegando internet en la pantalla de nuestro ordenador. Se abre un mar en nuestra oficina-estudio. Entra internet como sobredosis y alteración. Pienso en las horas que meto en internet, en cómo nos llega la información hoy, o en cómo la busco, en cómo consumo y en cómo se están transformando las representaciones de las identidades por influencia de internet.

Como breve memoria de cómo llega a mí esta figura, Amy, diré que a menudo conlleva conversaciones. Hablaba con Rebe sobre lo que suponía de actualización en cuanto a lo musical y de algunas de sus polémicas. Muy al principio, no conseguía identificar su figura con ninguna clasificación concreta, no sabía si era negra o blanca y de manera parecida, ver su imagen en algún videoclip me confundía por no saber si era hombre, mujer o algo más mixto. Era una voz que me llegaba por la radio, en establecimientos, en el hilo musical del conductor del autobús urbano. Hablo del privilegio de lo popular de colarse en lo cotidiano. Más adelante, continúa la incertidumbre a través del filtro de las redes, no saber hasta qué punto algo es real. Un vídeo subido por alguien que ha grabado ese mismo vídeo por internet, polémicas capturas de las que desconocemos su nivel de ficción o manipulación. La crudeza de una vida en directo sin necesidad de su consentimiento. Esta indefinición y presencia me enganchara a querer saber más. Son fiestas de Bilbao, 2007, en la plaza Abando le cuento a Elena todo lo que sé sobre Amy, le digo que tiene un año menos que yo. Bárbara, en una conversación previa a la grabación en el cine de Móstoles, en 2010, lo resumía diciendo que esa mujer no tiene edad ni tiene sexo. Todo esto, son algo más que recuerdos, son clavos en un proceso, por eso los menciono. Son acontecimientos o traducciones varias, repletas de capas, que van dando forma, una forma condicionada justamente por la forma de cómo me llega o recojo, a una búsqueda. Búsqueda que se da paralela a la aceleración que supone la transformación de una actualización constante.

Como todo lo que está moviendo los estándares sociales establecidos (la historia nos ha dado cientos de personajes singulares en este sentido), produce actitudes cínicas, defensivas o protectoras y diversas opiniones a favor o en contra. Al no ser sólo la cantante sino la persona lo que los medios explotan, produce también actitudes morbosas. No me interesan. Ni es a un relato de éxito a lo que me refiero. Lo que me interesa, entre otras cosas, es que muchas personas puedan identificarse con ella, no teniendo en principio mucho que ver con los concretos ambientes en que surge, porque aporta realidad. Una realidad que queda fuera de las convenciones en que se generan la mayoría de imágenes públicas. Mi interés tiene que ver con que funciona como figura pregnante, catalizadora de capas de lo social, de lo contemporáneo y con ser, a su vez, atemporal. Con su capacidad de interpelar a lo humano.

Dejando de lado el motivo representado, entro de nuevo a hablar de los materiales, de los que el motivo es obviamente un componente. Si pensamos internet como sobredosis, es fácil de entender que no guardo todo lo que veo. Tampoco uso todo lo que guardo. Lo que guardo, en parte, se debe a una ansiedad de captura, de no perder lo que flota en la red, de quedártelo. Me estoy refiriendo a la insaciabilidad e insuficiencia de lo virtual.

Así, entenderemos también que las que guardo son otra especie de clavos en un proceso. Para imprimirlas aquel 11 de abril de 2014, selecciono algunas entre las guardadas. Son mis imágenes-nodo, las que más me ayudan a pensar, con las que más rápido veo.

Su procedencia, teniendo en común que es internet, es decir digital, es al mismo tiempo variada. Son imágenes recogidas por distintas razones, pensando en distintas cosas. Algunas están cogidas de redes sociales o plataformas virtuales varias, otras de artículos de crítica musical o prensa. Muchas de ellas son imágenes tipo “paparazzi”. Algunas tienen marcas de agua o están manipuladas por alguien que ha dibujado o escrito encima algo (un RIP escrito digitalmente en blanco sobre una imagen de ella, por ejemplo) o son montajes también hechos por alguien (dos imágenes tuyas de épocas diferentes contrapuestas mostrando el antes y después en las típicas páginas de transformaciones de famosos, por ejemplo). Algunas la muestran en su vida privada, otras en actuaciones. Algunas son imágenes tomadas en el mismo momento, con segundos o minutos de diferencia de una toma a otra, como es el caso de la imagen que lleva su padre estampada en la parte trasera de su chaleco en los Brit Awards de 2013, cuya captura es del mismo

día que otra que guardo. Es casi la misma imagen pero no lo es; además una de ellas está incrustada en la espalda de un chaleco que lleva un hombre. La misma imagen tomada de la prensa digital o de la de papel escaneada... En resumen, son imágenes diversas de distintos años, tomadas o creadas antes o después de su fallecimiento. Sobre todo, lo que quiero señalar con esto es que son imágenes que tienen su historia, al margen de la narrativa (la que tiene que ver con un relato de su vida), también material. Tienen un tamaño, un cuerpo, una resolución o unos píxeles concretos. Son, en definitiva, materiales con memoria (de su historia y de la mía).

Relación entre flores y Amy:

La relación entre las flores y Amy es que pasan dentro de la misma acción o situación. Más allá de esto, podría no haber ninguna.

En su lugar, como el propio título sugiere, la preposición más destacada de *Touching Feeling* quizás sea *junto a*. Al invocar un interés deleuziano en las relaciones entre planos, la posicionalidad irreductiblemente espacial de *junto a* quizás también pueda ofrecernos alguna resistencia útil a la facilidad con la que *más allá de* y *debajo de* modifican su descripción espacial y se convierten en narraciones implícitas de origen y finalidad respectivamente.

Además, *junto a* también es una preposición muy interesante porque no hay nada esencialmente dualista en ella; un conjunto de elementos pueden estar unos al lado de los otros, aunque no en un número infinito. *Junto a* también nos provee de un saludable agnosticismo en relación a varias lógicas lineales que refuerzan el pensamiento dualista: la no contradicción, la ley de 'las franjas intermedias excluidas', de la causa en relación al efecto, del sujeto frente al objeto. Su interés, sin embargo, no depende de una fantasía igualitaria metonímica ni siquiera implica unas relaciones pacíficas, como cualquier niña o niño que haya compartido cama con un hermano sabe. *Junto a* incluye una amplia gama de deseos; de identificación, de representación, de rechazo, de establecimiento de paralelismos, de diferenciación, de rivalidades, de ser proclive a, de apoyo, de

sesgo, de imitación, de separación, de atracción, de agresión, de distorsión y otras relaciones.²⁰⁷

Operaciones en la máquina de impresión rápida: manipulación activa

Este punto lo considero definitorio para la forma del trabajo, para el trabajo, para que fuera posible, fuera como es. Para empezar el hecho de llevar los dos tipos de imágenes (flores y Amy) no es gratuito. Van en el mismo USB y posterior soporte. Estoy poniendo a trabajar una relación (aunque la justificación de esta no sea del todo clara).

¿Por qué en papel brillo? Porque quería verlas brillantes. Es una decisión que tiene que ver con la superficie, con lo superficial. Me parecía que la materialidad del plástico de muchas de las flores artificiales estaba más cerca de este tipo de acabado. Así como también relaciono con este la modificación de un cuerpo a través de la piel, el maquillaje (superficie). El brillo también ayuda a la definición, al detalle, a sus pecas pintadas. Además, el mate tiende a la rugosidad de la superficie del papel y las quería lisas. Un acabado liso y brillante.

Decía más arriba que la máquina permitía volver a encuadrar o adaptar a la proporción las imágenes a imprimir. Las posibilidades de la máquina de impresión rápida eran ampliar o reducir cada imagen seleccionada, de manera que ampliándola perdieras (recortaras) más o menos de esta o tuvieras más o menos marco blanco reduciéndola. Tenía claro que no quería marcos blancos, sino que la imagen ocupara el papel hasta sus límites; en el siguiente párrafo explicaré por qué. Así, todas las imágenes que no tuvieran la proporción de 10x15 quedarían recortadas.

En general, lo que más hice fue ampliar las imágenes para sacar (para ver, hacer ver) lo que quería de cada una de ellas. Acercarme hasta encontrar lo más característico o sintético de la flor, de Amy. Para mí era importante que la sensación fuera la que te da un primer plano, que la imagen fuera directa, que ocupara todo el papel. Los márgenes blancos nos harían pensar en el soporte, desviarían nuestra atención de la figura representada. Lo que está en primer plano es la figura, no su encuadre; es más una

²⁰⁷ Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. pp. 126-127. Cap. *Introducción de touching feeling*. Apartado: *Más allá de, debajo de y junto a*.

cuestión de atención que de cumplimientos técnicos. Por eso, cuando la atención está puesta en la figura, no importa si el encuadre de la figura es de tres cuartos o de cuerpo entero. La insistencia favorece ese acercamiento, ese traer a primer plano (una flor, una figura). Mi atención quería estar en esa flor (cada flor) y en esa Amy (cada Amy). Necesitaba acercarme a la flor, a su plástico, acercarme a Amy, a su raya, a su cuerpo, a su cara, a sus labios, a sus pechos, a su plástico. Verlos limpiamente.

Considero importante señalar que esta manipulación de cada imagen es algo que se hace en la máquina (en directo). Se va decidiendo allí, no está previsto o previamente diseñado y debe ser ágil porque puede que otra persona esté esperando. En este sentido, me gustaría también remarcar que no estoy simplemente llevando a cabo el objetivo práctico de imprimir unas imágenes, tal y como lo podría hacer el dependiente que pulsa el botón de “imprimir las imágenes seleccionadas”, sino que estoy trabajando, estoy tomando muchas decisiones. Lo que en este caso me diferencia del dependiente es que su trabajo se limita a imprimir imágenes; el mío, exige otra atención. El objetivo inmediato de ambos es imprimir unas imágenes, pero yo sé que esto, a pesar de su complejidad, no es más que un detalle de algo mayor que desconozco. Así se da un proceso. Sé que cada momento (al margen de estar en el estudio o no, al margen de ser consciente de que se está trabajando o no...), cada decisión (por insignificante que parezca), modificará lo que tengo entre manos o en mente (la forma de mi deseo-problema), por eso les presto la atención y concentración que merecen. Por ahí, la idea de que “un trabajo *sucede* mientras la vida se da” a la que me refería al comienzo: un estar alerta constante por si los procesos crecen por donde, o cuando, no se espera.

Voy a explicar algún ejemplo de este paso de lo digital a lo físico, de la transformación de una imagen a través de una máquina, para poder entender mejor las capas de historia material que las imágenes del vídeo contienen.

De nuevo, para ser más clara, debo diferenciar cuando hablo de las imágenes de Amy de cuando hablo de las flores, porque son casos distintos, problemas distintos, figuras distintas. Por lo que las operaciones también fueron distintas. En el caso de la cantante, se trata de imágenes cuyo origen ha sido en parte similar al mío, en cuanto a “ir a por la figura” se refiere. Los cambios no han sido tantos como con las flores porque lo que busco, a pesar de que sea desde diferente problemática, coincide de alguna manera con lo

que el fotógrafo buscaba. En las que ella aparece con otras (o en otras, en el caso del chaleco de su padre) personas (amigas, Blake, Mitch), quiero lo mismo, los quiero también a ellos, la quiero con ellos. Aparte del motivo de sus acompañantes, estas tres fotos, en las que sale acompañada de personas significantes para mí, me han interesado de manera especial por haber activado o coincidido con diversos procesos propios y por ahí han acabado convirtiéndose en imágenes-nodo. Por otra parte, es cierto que la posibilidad de elección ha sido más amplia en el caso de Amy y la selección está más depurada tanto en cantidad como a lo largo de años. Están ya muy cerca de lo que quiero.

En cambio, en las flores, a pesar de que también hay una selección, no están tan cerca de mi deseo. Digamos que las flores no estaban tan sacadas para mí. Nadie ha hecho lo que yo buscaba. O a mí no me servía lo que se ofrecía. En cualquier caso cogí todo lo que pude encontrar porque, como ya hemos dicho más de una vez antes, nunca se sabe lo que se quiere del todo. Todo esto, al igual que el hecho de llevar menos tiempo en relación con este material, hizo que tuviera que manipular más en la búsqueda a través de la máquina. También las imágenes de las flores eran más y yo me permitía probar más cosas. Pero, sobre todo, creo que hay una razón que condiciona lo anterior: como material, no nos hemos explotado lo suficiente. Pensarlo sólo de mí respecto del material, de manera no recíproca, equivaldría a no tener en cuenta que escuchar, ver, atender o dejar espacio a lo que tenemos delante, es parte de la técnica artística. Puedo hacer lo que quiera con ellas hasta que se acerquen más a mí.

En el caso de las de Amy, los cambios de la imagen digital a la imagen impresa varían poco la imagen pero ayudan a definir una dirección, la de la concentración que mencionaba arriba. Pocas coinciden con la proporción exacta, de modo que en las que son más anchas, se recortan los laterales de la imagen y en las que son más largas, se pierde la información de arriba y abajo. En ambos casos, coincide que se pierde justamente la información que puede distraer de la figura. Por ejemplo, en distintas fotos se pierde la cara o el cuerpo del guardaespaldas, la lectura completa de textos añadidos, el nombre del establecimiento de donde sale o, en el caso de la imagen que cierra el vídeo, pierde la marca de agua que tenía en su parte inferior. Se pierde fondo a favor de figura, se redirige la atención.

En el caso de las flores los cambios son en general mucho más notables. Decía más arriba que, salvo excepciones, guardé fotos de flores artificiales con fondos neutros y en las que, en la medida de lo posible, saliera únicamente una flor. También que por su diversa procedencia y por ser a menudo imágenes manipuladas digitalmente, los formatos eran de todo tipo de proporciones desde el cuadrado al rectángulo. Así, apenas hubo flores que no manipulara en la máquina.

En las que salen ramos o más de una flor, intento aislar (ver, mostrar) una. Las margaritas (también los nenúfares rosas) eran dos, me acerco hasta que solo salga una. Hay un ramo de rosas de colores pasteles con marca de agua en la mitad: me acerco a la de color salmón y ahora la marca de agua aparece recortada abajo; las rosas que le rodean salen cortadas como fondo pero ya no es un ramo, es un zoom a una rosa de un ramo. Hay otra imagen de una rosa roja rodeada de un envoltorio color plata donde la flor se refleja: me acerco hasta cortar los reflejos y que los límites de la rosa lleguen a los de la foto. El elegir una flor en un ramo o en una composición de dos vistas de la misma flor, hace posible acercarte por ejemplo al capullo en lugar de a la flor más abierta, ir a por la más pequeña y que en los márgenes entren pétalos de la grande... Es decir: multiplicidad, riqueza, aislada, concentrada.

En la medida de lo posible, elimino tallos, hojas o espinas que a menudo acompañan a la flor. Entiendo que esto ayuda a su identificación y a su aspecto naturalista, pero no es lo que busco. Voy a por la flor. El girasol está con tallo sobre un suelo gris, hojas y marca de agua en medio. La flor queda abajo, me acerco hasta que sólo salga ella. Es una flor de girasol ahora, sin marca de agua. Hay flores como la orquídea que tienen tallo y más de una flor abiertas y juntas a lo largo de este: me acerco a las flores sin tallo, busco (elijo) la composición. Pasa lo mismo con la flor de cerezo: me acerco, quito la marca de agua y busco la composición. Compongo la imagen. El geranio está representado con tiesto: voy a por un conjunto de flores recortado.

También hago rotaciones de horizontal a vertical y viceversa, o parto de una imagen cuadrada y elijo que el encuadre sea vertical. La peonia con tallo es vertical: paso a horizontal solo flor y la marca de agua que estaba en medio queda abajo.

El caso de las de Ikea me da mucho juego, porque son las más alejadas de mi interés: en la imagen diseñada por la empresa siempre sale más de una flor y esta siempre resulta demasiado pequeña para mi interés. De siete flores en una imagen paso a cuatro, de cinco a una y media, etc. En estos casos, donde aparecen tantas unidades en una imagen, el zoom no me da para llegar a una única flor, pero aprovecho a hacer todas las pruebas posibles (voltar hacia un lado u otro, de acercarme de una manera u otra...) pensando que al fin y al cabo no pierdo nada.

Hay muchos casos en los que meto todo el zoom posible, cuando las flores son muy pequeñas en la imagen. En general quiero una imagen sencilla y clara: que la flor quede identificada en su desnudez, claridad, de flor. En las archivadas, hay casos de composiciones trabajadas poniendo una flor a la derecha, con una correcta y atractiva composición. No es lo que busco: en general voy a por la flor, me acerco todo lo que puedo y la centro en el papel.

En resumen, el encuadre de cada foto depende de cómo las cogí de internet más la suma de los cortes de la máquina de impresión rápida. Los materiales guardan las marcas de ambos terrenos. Llevan consigo su historia material inscrita.

He hablado ya bastante sobre las operaciones en la máquina de impresión. Ahora quisiera volver a cómo las cogí de internet para insistir en que, a pesar de que muchas de las fotos las sacó un fotógrafo profesional (de prensa, rosa, amarilla... o de producto), lo que a mí me llega pocas veces es la foto que sacó ese fotógrafo. A menudo lo que me llega es una imagen que alguien ha subido a la red a partir de la foto del fotógrafo. O una selección de la foto del fotógrafo. O una captura de vídeo de la noticia. O una captura de videoclip convertida en noticia, con textos añadidos. Mil manualidades virtuales. Tampoco era habitual, hasta hace poco, sacar una foto cuadrada. Ahora los móviles, adaptados y compatibles con redes como Instagram, tienen esta posibilidad, pero cuando años atrás veíamos una fotografía cuadrada, solía ser el re encuadre o un fragmento de una fotografía en origen rectangular.

Así, por todo lo comentado arriba, las fotos que recojo impresas no son las que tenía guardadas en el ordenador, son otras, nuevas para mí. Y el paso de unas a otras, de un cuerpo a otro, aunque ha necesitado de tiempo (de producción, de reproducción, de

recolección, de reposo... todo esto en digital), ha sido casi instantáneo, en el directo concentrado de mandar a imprimir unas fotos y tenerlas impresas. No olvidemos que lo descrito arriba son decisiones muy rápidas cuya intuición está trabajada previa y lentamente. De nuevo, la idea de “un trabajo *sucede* mientras la vida se da” (tiempo, trabajo), expandida, expandido, donde el trabajo no sólo sucede o se da en el momento de la acción, sino que esa acción implica, o tiene dentro, todo el trabajo previo. Digamos que es un trabajo cargado de trabajo.

Operaciones en la máquina de impresión rápida: espera activa

Mandé a imprimir 12 imágenes de Amy y 46 de flores, un total de 58 imágenes.

Para explicar este apartado, igual de importante que el anterior, voy a decir algo más sobre cómo funciona la máquina. A la altura de la vista, la máquina tiene una pantalla, donde llevas a cabo las manipulaciones y órdenes con pre visualizaciones de las imágenes. Debajo están las ranuras para meter distintos dispositivos como USB, tarjeta, cd, etc. Debajo de estos, protegido por una especie de alerón, tiene otra ranura más alargada por la que salen las fotos que van a caer a una rampita que acaba en una bandeja saliente donde se van almacenando las fotografías impresas. Cuando la máquina recibe el encargo de imprimir todas las fotos con las especificaciones que le has dado para cada una, la máquina empieza a imprimir el encargo. En el proceso de impresión el papel sale tres veces parcialmente por esta ranura. Asoma en blanco, entra y vuelve a asomar con la capa de amarillo y así sucesivamente con las capas magenta y azul. Después de esta, vuelve a entrar para la última pasada, se oyen los cortes y expulsa dos fotografías que caen en la rampa una detrás de otra. A veces la que cae se queda atascada junto al montón de fotografías almacenadas.

En el mismo sentido que los recortes y los zooms hasta conseguir los primeros planos, quiero destacar la espera activa mientras la máquina está imprimiendo los papeles. El estar trabajando mientras tanto. La impresión de 58 imágenes lleva su tiempo y lo aprovecho para seguir trabajando que, dicho así, parece forzado pero no lo es, porque estoy concentrada en algo. Estoy concentrada en ver algo que nunca antes he visto. Esa es la concentración y esa es la emoción, esa es la atención: construida.

Primero imprimo las imágenes de Amy y luego las flores. Lo he dicho más arriba: ver a través de una cámara no es lo mismo que ver sólo con los ojos. En un momento dado, estando la máquina imprimiendo las imágenes de Amy, a las 17:02, saco una foto con el móvil a una foto impresa, posada en la bandeja sobre el resto de las impresas. Ha aparecido una imagen-nodo y he querido quedármela en ese momento singular de aparición (recién impresa en la bandeja, apunto de ser tapada por la siguiente). Para quedarme ese momento, para verlo a través de otro ojo (el que se añade con el de una cámara) y así poder verlo después, le he sacado una foto. He sacado el móvil. Sacar esa foto me ha hecho sacar el móvil, lo tengo a mano. A las 17:04 saco otra foto a otra foto de Amy en la bandeja, la última imagen de Amy impresa. A las 17:12 saco otra imagen de un plano más general de la máquina: en la bandeja seguimos viendo la última imagen impresa de Amy y en la pantalla de la máquina podemos ver una imagen de dos margaritas siendo manipulada. Estoy con las flores y quiero recoger esa simultaneidad de flor más Amy. Saco esta tercera foto para comprometer, ver, entender, hacer durar, esa simultaneidad. A las 17:37 saco una cuarta foto. Es para retener otra simultaneidad en la bandeja de dos flores, habiendo quedado la última atascada en la rampa sin llegar a tapar la precedente. Dos flores rosas yuxtapuestas, una arriba y la otra abajo, tocándose en sus márgenes inferior y superior respectivamente.

Señalo la hora exacta porque puedo hacerlo, ahora que reviso estas imágenes en el ordenador. Un archivo digital te dice en qué momento ha sido creado o modificado. Pero sobre todo lo señalo para dar cuenta del tiempo en el que un proceso se da. Está por un lado el tiempo del reloj y dentro de este, paralelamente, sucede una especie de tiempo extraño, el tiempo del arte, un tiempo de atención, de cualidad, de calidades. Los menciono también paralelamente para dar cuenta de esto en el texto.

Vuelvo a insistir en el hecho de ver a través de un dispositivo ajeno al cuerpo: ver a través de una cámara de teléfono móvil, en este caso. Las flores se siguen imprimiendo y a las 17:47 decido que quiero recoger muchas de las simultaneidades que se están dando en el momento de impresión. Decido ver esto a través de la cámara del móvil; lo recojo en un vídeo que dura nueve minutos y medio, los últimos nueve minutos y medio de la impresión.

Con estos datos puedo calcular que tanto el vídeo como la impresión de las fotos acaban aproximadamente a las 17:56. Si tenemos en cuenta la primera foto y este último vídeo, sabemos que la impresión de las 58 imágenes, ese tiempo de trabajo en la máquina, ha durado al menos 54 minutos. Alrededor de una hora imprimiendo unas imágenes, trabajando en la máquina.

Los últimos minutos de la impresión son decisivos. Con una mano sostengo el móvil a través del cual veo lo que con la otra mano puedo manipular. Las fotos de las flores van cayendo. Las fotos de Amy están debajo porque son las primeras que he impreso. Las voy sacando alternadamente para verlas junto a las flores que van saliendo. Veo dos imágenes juntas. Cambio la foto de Amy sacando otra. En un momento retiro algunas, las almaceno sobre el alerón, luego las vuelvo a poner. Estoy trabajando, disfrutando, sufriendo, avergonzada, emocionada, *en ese singular trance*.²⁰⁸ Veo una relación: la relación entre estas flores y estas Amy.

A la vez que estoy en la concentración de ese directo, no puedo evitar pensar en el momento en el que las imágenes estén impresas (al fin y al cabo he ido a la tienda para eso, con ese objetivo) y pueda verlas ya impresas, al margen de la tienda de fotos: una sensación parecida a cuando se abre un regalo. Así, en la espera, activa, mientras grabo, tomo la decisión de, al salir de la tienda, sentarme en una terraza de la plaza Unamuno (donde la tienda se encuentra) y ver las fotos impresas a través de la cámara. Esto aporta tensión, emoción y sobre todo compromiso al acto. La cámara, el móvil, va a funcionar como un testigo (extraño y familiar al mismo tiempo, en cualquier caso, externo a mí). Se trata de crear, condicionar, un acontecimiento. Esta decisión es consecuencia inmediata de lo que veo y hago a través de y gracias a esta grabación en vídeo en la máquina de impresión.

Así pues, para cuando voy a ver las fotos impresas ya he hecho parte del trabajo. Yo no soy consciente de eso hasta después, ahora, porque entonces sólo estaba disfrutando, sufriendo, avergonzada, emocionada, *en ese singular trance*. Donde ya veo la relación. De

²⁰⁸ “Intentar entender lo que pinto y lo que escribo ahora. Te lo voy a explicar: en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, y no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente. Al mismo tiempo que yo lo vivo, me lanzo a su paso hacia otro instante.” L especta or, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. p. 80.

ahí la importancia del ejercicio en la espera de impresión. Estar haciendo tiempo es una frase hecha que un proceso artístico puede expandir, concentrar, hasta llegar a hacer, construir, un tiempo real y específico, el propio del proceso artístico, que no es el de dejar que los minutos pasen indiferentemente, sino el de crear un tiempo singular.

11 de abril en la plaza Unamuno:

Acababa de salir de la tienda de impresión. Todo pasaba apresurado a la vez que controlado. He impreso materiales para un viaje, residencia. Va a ser la primera vez que saco las fotos del sobre en el que me las han dado. Todo está en relación con el directo, con la preparación in situ, en el acto.

Me pido una Coca-Cola y me siento en una mesa de una terraza de la plaza que más me gusta de Bilbao. Separo las fotos de Amy de las de las flores, solo atendiendo a esa separación, pues las fotos las voy a ver a través de la cámara. Saco una foto a las 18:04. Las fotos están sobre mis piernas, sobre las que he colocado la mochila vacía y el sobre que las contenía. Encima de todo, las fotos. Hay dos montones de fotos, arriba las flores que acaban en un girasol. Debajo las de la cantante que acaban en la foto en la que Amy ha sido captura andando por la calle de la mano de su pareja de entonces. Al fondo de la foto se ve la mesa metálica de la terraza con su respectivo servilletero. En la parte superior derecha se ve el suelo de la plaza con algún pie recortado de gente que pasaba por allí. Es el momento anterior a la acción de ver las fotos por primera vez, fuera de la tienda, en una terraza de una plaza.

A las 18:11 empiezo a ver las fotos, a través de una grabación en vídeo con el teléfono móvil. Dura cuatro minutos y treintaiséis segundos. Esta grabación es *Emi*.

De ser trabajo a ser un trabajo: sobre la acción y el suceso

Ahora puedo hablar de esto como de un trabajo. Desde el momento en el que vi que esto era un trabajo, que era algo más que trabajo, pude hablar de esto como de un trabajo. Por evidente que parezca, considero importante señalar esto. La diferencia es una decisión que se toma atendiendo al material. El hecho se (te) impone. Está claro. Pero hay que tener valor. Esto también es técnica: asumir la desnudez (construida). Para asumir este hecho necesité un tiempo de verificación, tuve que verlo varias veces, en el móvil y en el ordenador, sola y acompañada. Este trabajo se mostró públicamente por primera vez, en

bucle en una pantalla plana, en la exposición *First thought best*, en 2014, dos meses después de su creación.

Dado que, según cómo se mire, es este un trabajo que se ha hecho sin pretenderlo, pues yo no estaba pretendiendo llegar a un resultado cuando estaba viendo las fotos, considero importante seguir profundizando en su génesis, para constatar que un trabajo no se hace solo. Es fruto del trabajo. Concentrado en un suceso. Son las decisiones descritas hasta ahora las que hacen que esto acabe siendo un trabajo. Y el deseo de no forzar. Dejar ser.

Utilizo la palabra acción porque considero que es la más adecuada. No obstante, no me gustaría darle a esta ninguna de las connotaciones que ha adquirido en el sistema del arte, relacionada con cualquier categoría. Me refiero simplemente al hecho de hacer.

Si me preguntan si fui de propio al lugar en el que había ese sonido, el del vídeo, respondería que sí y que no. Sí, porque quería que la emoción de ver las fotos pasara cuanto antes. Tomarme el tiempo para verlas. Así que salí de la tienda y me senté en la primera terraza que vi, en la plaza Unamuno. Esto no es una tontería, me gusta esta plaza. Se trata de rituales contruidos que se extienden desde casa a la tienda de fotos y a la plaza. Estoy creándome, improvisando desde la experiencia, un acontecimiento. Hay que cuidar los procesos de una. Le hice sitio a esa emoción de ver las fotos. Y no, porque era el sitio más cercano. Inmediato. Me tomé una Coca-Cola.

Está grabado con un móvil normal (un Samsung híbrido). El móvil no era bueno, no me daba la calidad que me da el que tengo ahora, más bien lo contrario. Las fotos, por su procedencia, su historia material, están casi todas pixeladas, porque estaban hechas para que funcionaran en la red, su resolución era virtual. Y aún así, (por el papel brillo, por el tipo de imágenes...) el resultado es de alta definición. La aparición del color, ligado al papel brillo y unido a estas imágenes dan sensación de HD, de alta calidad. En este sentido, un amigo, al enseñarle la grabación en el móvil, me dijo que había visto el maquillaje de Amy Winehouse, su raya, sus labios pintados, sus pecas, más definidos que nunca. Como el color de una flor.

Sostenía el móvil con una mano y con la otra iba viendo las fotos, mientras las movía. Bastante fácil o natural. Puse las fotos sobre las piernas de manera natural para poder verlas.

El sonido de este vídeo lo relaciono con la vida. Creo que es un elemento muy importante en el trabajo, su sonido. El sonido es la vida. El sonido es una plaza. El sonido es el sonido de cualquier día de la plaza Unamuno. Vida. El sonido, igual que la acción de ver y ordenar, es en directo. Un directo.

La velocidad de la acción, del pase de fotos, va unida a la vida, al color²⁰⁹, al ritmo²¹⁰. Suceden distintas velocidades dentro del vídeo. Al final se aligera el ritmo, es más rápido, se encuentra y se activa. Hay prisa, por emoción, por rubor. Estoy en un espacio público y a la vez es íntimo. El sentido de la propia acción le dio duración. Lo decidí mientras lo hacía. En directo. Es un plano secuencia. Sucedió así. Ese final, esa caída. Esas velocidades.

En lo que se refiere a la dicotomía control-azar, es una mezcla generada por la experiencia, el trabajo. ¿He querido introducir el azar o las fotos estaban en un orden controlado por mí? No he querido introducir el azar. Simplemente pasó. El orden está entre el azar y el control. El control lo dan los años, la suma de los materiales y las operaciones que se les han hecho a estos. Como lo sentimos cuando un trabajador tiene sus herramientas entre las manos, por cómo las coge, sabemos que las conoce. Que han pasado mucho tiempo entre sus manos, teniéndolas al lado. Por cómo se coge, se agarra y se mueve, entendemos que es una especie de extensión de la persona que manipula, entendemos que lo conoce.

Así, experiencia y azar van pegados, no se pueden diferenciar del todo o despegar el uno del otro. Tampoco se puede simplificar con el azar objetivo de los surrealistas²¹¹. Ni es pura intuición. Es un trabajo lento y continuo que toma su forma inmediatamente, apresuradamente. Años de trabajo se sintetizan en una hora y media (el trabajo en la

²⁰⁹ Un amigo me dijo que el color es la cosa más emocional de la pintura.

²¹⁰ El mismo amigo me dijo que el ritmo es lo más animal que tiene el ser humano.

²¹¹ André Breton designa la confluencia inesperada entre lo que el individuo desea y lo que el mundo le ofrece. Así, uno está pensando en determinada persona y de repente, al cruzar una esquina, topa con ella. Se trata, pues, de coincidencias o casualidades, pero cargadas de un valor emocional que las vuelve significativas.

tienda), que a su vez se objetivan en 4 minutos y medio (el acontecimiento en la plaza). Es lo que supone trabajar en gerundio.

Y sucede. El suceso. La representación indicial, con su pulsión vital: algo “ha sucedido” (en la vida, en la vida del arte) y de alguna manera una representación autónoma “sucede”. Esa naturalidad del "suceso" es en realidad fruto del esfuerzo o la insistencia en el motivo. Esa naturalidad o ligereza del acto de llegar al vídeo sólo se puede producir desde que decido ampliar cada imagen en una foto de papel de un tamaño determinado. Cuando decido ampliar todas las imágenes ya estoy en el camino. Y cuando decido asociar las flores a Amy ya es mucha decisión... y, como a menudo sucede en procesos artísticos, uno más uno es igual a tres. A más de dos. A más.

Rápidas descripciones de su ritmo o interpretación:

Me resulta problemática su descripción y creo que es, al margen de por las capas múltiples que contiene, por lo indiscernible de los sucesos encadenados en una misma acción. No obstante, he aquí dos ensayos, el segundo con pretensión más literal que el primero. Ambos resultan insuficientes o excesivos. Es decir, no explican o describen lo que el trabajo es pero, confiando en que lo dicho hasta ahora complete esta carencia, los incluyo esperando que, como pretendo, alumbren algo sobre su génesis.

1- Al principio el ritmo es calmado, va despacio, viendo una al lado de la otra imágenes que estaban esparcidas por internet. Empieza con Amy. En un momento aparecen las flores, las de Ikea. No me gustan. Las quiero quitar y quiero llegar a las flores de primeros planos. Se caen, al manipularlas con una sola mano. Recupero a Amy. La quiero ver al lado de las flores en primer plano. Un girasol no es una flor de pascua y tampoco una rosa. Una rosa rosa, no es una rosa amarilla y tampoco una rosa azul. Una rosa es una rosa es una rosa es una rosa. Una margarita. Una orquídea. Un lirio. Cada una nos lleva a un paisaje. Al paisaje que la cultura ha establecido; al paisaje de la experiencia propia. También Amy. Distintas épocas; distintas experiencias propias. Una flor exótica. Una flor sexual. Una Amy suave. Una Amy joven. Una Amy dura para terminar. Una flor al lado de otra flor. Un color al lado de otro color. De repente Amy. Con otra persona: Blake. Flores. Amy: impresa en la espalda de su padre. Tiempo. Amy duplicada: antes y ahora. Before & After. Tiempo. Un clavel. La historia política de las flores. Flor de cerezo. Japón. Un clavel rosa. Alibaba. Internet. R.I.P. Rest in peace. En paz descanse. Estaba mirando,

estaba viendo, intentando agarrar, entender, ver, mientras sucedía. Puedo decir que sucedió sin querer, que se cayeran por ejemplo, y que no sabía qué foto había debajo de cuál. Sin embargo, tenía claro lo que me interesaba ahí (claro en los hechos, no en las palabras), de manera que, en la medida de lo posible, lo guié. Junté unas imágenes y se dio una relación. La flor también es algo construido, en su historia. No todo es natural, es plástico, su superficie brilla. Simultáneamente kitsch y perteneciente al ámbito del simulacro y lo superficial. Manipulé desde la experiencia. Poner o quitar fotos. Adición, sustracción. Suma. Superposición. Recoger. Una persiana (en el audio). Quiero volver a sacar a Amy a superficie. Volver al principio. De adelante hacia atrás, de atrás adelante. Trilera. Cartas del tarot. Un pase rápido, para recoger las relaciones rápido para terminar. Aquí la operación es más dirigida, está tomada la decisión para el orden. Ha aparecido Amy ahora. Más. Para terminar: Amy + Amy. Amy al lado de Amy. Para terminar una Amy dura. La vida.

2- He puesto la primera foto de Amy sobre el girasol (la pila de flores). En la pila o montón de arriba está esta (Amy caminando de la mano de su pareja), en el de abajo, Amy en el chaleco de su padre. La grabación comienza aquí. Empiezo a pasar las fotos de abajo arriba. En el encuadre entran mis dedos, a la izquierda. Sujeto la cámara (el móvil) con la mano derecha y paso las fotos con la izquierda. El pase es lento, para que me dé tiempo de ver cada relación. Las fotos están sobre el sobre que las contenía, que está sobre la mochila, que está sobre mis muslos. He pasado doce fotos, las doce fotos de Amy. Aparecen las hortensias de Ikea en la pila de abajo. Minuto 00:51. No las quiero ver, por lo que empiezo a buscar dónde acaban (para retirarlas). Una, dos y tres. Aparece la flor de pascua. Meto las tres de Ikea debajo del montón de arriba. La última imagen de Amy se levanta. Hasta que cae invertida mostrando la parte trasera (blanco, papel, soporte) de las que tenía detrás. Aparece el trébol (suerte). Se han caído. Entra la mano más entera en el plano intentado arreglar el accidente. Vuelvo a poner una flor morada sobre el trébol. Recupero a Amy dando la vuelta al taco de fotos que se han caído dadas la vuelta y la poso en la parte de abajo. Arriba queda la flor morada, abajo Amy. Paso esta Amy arriba y aparece otra abajo. Minuto 1:21. Cambio el móvil de mano, para manipular las fotos más cómodamente con la derecha. El plano se acerca más a las fotos. Saco una flor de debajo de la Amy de abajo. Es un girasol, lo pongo en el montón de arriba. Vuelvo a ir pasando las imágenes de Amy al montón de arriba, esta vez más rápido. Al posarlas, debido al ritmo de manipulación, las fotos hacen ruido. Los dedos ahora están a la derecha. Retiro a

Amy del montón de abajo (las saco del plano, me las guardo más cerca de mi vientre), fuera de plano. Aparece una margarita. Ahora son flores lo que voy pasando al montón de arriba. Paso cuatro y vuelvo a poner sobre el montón de abajo las imágenes de Amy retiradas previamente. Paso una arriba, aparece otra abajo. Y la vuelvo a sacar de plano. La rosa salmón vuelve a aparecer abajo. Ahora con la torre de amigas de Amy encima. Estamos en el minuto 2:06. Paso dos flores arriba y de pronto saco (de fuera de plano) y poso sobre el montón de arriba una de las de Ikea. Ahora, también desde fuera del plano, Amy con Blake. Debajo hay una rosa roja. La paso al montón de arriba. Ahora tiene debajo un capullo de rosa amarilla. Paso arriba tres flores y meto arriba (desde fuera de plano) la de Amy en la espalda de su padre. Más pases de flores hacia arriba. Voy metiendo imágenes de Amy de fuera adentro, intercalándolas con las flores que van apareciendo. En un momento, en el que Amy R.I.P. está en el montón de arriba, empiezo a retirar flores del montón de abajo, sacándolas del plano. A partir del minuto 2:58. En el 3:13 pongo arriba otra Amy. Debajo tiene una rosa rosa. Pase de flores hacia arriba. Van entrando ahora flores de fuera de plano hacia el montón de abajo. Dejo la reserva de fuera de plano sobre el montón de abajo y paso algunas del montón de arriba al de abajo. Hasta que vuelve a aparecer Amy en el de arriba. Debajo tiene una margarita. Esta acción coincide con el cierre de una persiana de algún establecimiento de la plaza. Paso la imagen de arriba de Amy al montón de abajo y aparece otra en el de arriba. Busco en el montón de abajo alguna otra de Amy hasta que aparece la de “before & after”. Las que tenía encima me las he guardado en la reserva fuera de plano. Minuto 3:42. La paso arriba. Aparece una flor abajo. La paso arriba. Retiro a reserva la flor que aparece abajo y aparece otra Amy debajo de esta. Me la llevo a reserva, igual que las siguientes flores. Aparece una margarita naranja. Busco en el montón de arriba una Amy que sacar. Primero saco margaritas de Ikea. Después saco la imagen-nodo Amy con pecas. Se queda arriba con la margarita naranja debajo. Ahora, debajo, voy sacando una a una las fotos de reserva, desde fuera de plano, a un ritmo rápido, van apareciendo tanto flores como Amy consecutivamente. Todas se van yuxtaponiendo a la imagen de Amy de arriba que permanece inmóvil. En un momento dado aparece otra de Amy debajo. Cojo el montón de arriba, lo junto sobre el de abajo. Ahora arriba podemos ver parte del sobre que contenía las fotos. Acerco el móvil para ir a por Amy. Roto 90 grados su imagen (el montón de papeles, de fotografías) de manera que queda en el mismo plano vertical del marco de la cámara. Poso el montón, retiro la mano y el vídeo acaba con esa imagen de Amy detenida. 4 minutos y 36 segundos.

Imagen sobre imagen:

Es un vídeo en el que la estructura está al aire: el tiempo, el movimiento, lo que es grabar en vídeo unas fotografías, se muestran al desnudo. La relación de ver y hacer, la relación de la imagen y el texto o el dibujo generado a partir de esa imagen, es generar imagen a través de la imagen²¹².

En el mismo sentido, el vídeo plantea una relación con otro medio, con la fotografía, por la relación que se establece entre la cámara, las manos, el ritmo de pasar fotografías o estar estas distribuidas sobre unas piernas. El recorrido es multidisciplinar, transdimensional decía un amigo, los sistemas de representación se entremezclan a través del placer. Las fotografías (imágenes “congeladas” en el tiempo), por su naturaleza, adquieren una dimensión temporal que se añade al, o modifica el, tiempo del vídeo.

Su título:

Que algo tenga nombre es una cuestión que deviene práctica: es más fácil referirse a algo que tiene nombre, que se puede nombrar.

Al principio, este vídeo, antes de saber qué era, no tuvo nombre. Antes de saber qué era, al verlo, me acordaba de un texto que escribí para mi abuelo Emilio cuando murió en 2010. Pensaba que el vídeo se parecía a aquel texto.

A mi abuelo Emilio cariñosamente le llamábamos Emi, igual que pronunciamos Amy incorrectamente en fonética castellana.

Cuando decido titular así este trabajo, lo hago nombrable. Es un homenaje y es vital.

²¹² Podríamos hablar de algo parecido, aunque desde otro lugar, con *Es importante la memoria XX*, incluso con *Es importante la memoria*.

Diamante, Emilio, Remedios

Texto homenaje

2010-2017

Son dos textos, homenajes póstumos, hechos con premura e intensidad emocional. Dos experiencias resonando en una. Una mención, por correspondencia. Una responde a otra. Una recuerda a la otra.

Dos trabajos, un trabajo. Un texto para mi abuelo y otro para mi abuela. Para mi familia. Para cualquiera. Se completan, cierran y abren juntos.

Never mind no mind

Okela

2016

En 2016 me invitan a participar en la exposición *Memoria* en Okela²¹³. Mi propuesta para esta exposición fue *never mind no mind*.

En la propuesta expositiva *never mind no mind* se ponen en relación dos vídeos realizados anteriormente: *Es importante la memoria XX* y *Emi*. El primero se grabó en Móstoles, en el CA2M, el 3 de diciembre de 2010. El segundo en la plaza Unamuno de Bilbao, el 11 de abril de 2014. Los dos ocurren en torno a la figura de Amy Winehouse.

Del origen de la exposición:

El origen de esta exposición es una invitación por parte de Okela para participar en este encuentro bajo el tema de la memoria. Lo primero que le pregunté a la persona que me invitó fue el por qué habían pensado en mí dentro de este tema y no de cualquier otro. Me comentó que les interesaba que se tratara el tema, aparte de desde lo que se entiende por memoria histórica, desde una memoria que tuviera más que ver con algo cercano o

²¹³ Okela Sormen Lantegia es un espacio sin ánimo de lucro de Bilbao creado en 2014 y gestionado por artistas. Acostumbran a reunir a tres artistas de distintas generaciones en exposiciones bajo una palabra o tema.

cotidiano. Aparte, resulta también que esta palabra aparece en alguno de los títulos de mis trabajos, como es el caso de *Es importante la memoria XX*. O del vídeo anterior: *Es importante la memoria*.

Pensé que esta podría ser una buena ocasión para llevar a cabo algo que entonces me estaba apeteciendo, que era ver juntos los vídeos *Es importante la memoria XX* y *Emi*. Para que la propuesta pudiera tener una definición clara, utilicé como pretexto el motivo representado: la figura de Amy Winehouse.

Si tuviera que destacar algo de esta nueva experiencia, sería el hecho de estar tan metida en el audio (entrecortado) de un concierto (sonando abierto)²¹⁴ y ponerte los cascos del otro vídeo²¹⁵ y que te inunde ese audio de vida, de plaza, de calle. Son dos directos.

Así, comprobé que uno más uno no es dos, sino mucho más. Es decir, que lo que pasaba en la cámara frigorífica donde estuvieron expuestos ambos trabajos fue algo nuevo para mí, que he necesitado verlo. A este hilo, me gustaría remarcar que ver algo en público, no da la misma información que verlo en tu estudio, en privado, aunque sea acompañada. Me gusta pensar que de alguna manera lo público compromete. Y hace ver de otra manera. El simple hecho de saber que alguien puede estar allí, en “eso”, con “eso”, sin mí, conmigo, me aleja, para entenderlo, entenderme, mejor. Alguien, que no soy yo, me ayuda. ¿A ser yo? El diálogo no siempre es necesario, al menos a modo de conversación. Me estoy queriendo referir a un diálogo más allá del lenguaje, donde lo necesario es ser más que una. Distancia y compañía.

De la confianza y desconfianza que la memoria, cualquier palabra o tema, me genera:

Sobre esto, antes que nada, decir que me gusta tratar las palabras de manera literal, hablar literalmente; y también lo contrario. Si hago un ejercicio de memoria, diré que no acabo de recordar del todo por qué a aquel primer vídeo del 2006 le puse el título de *Es importante la memoria*. Supongo que porque lo es, porque es importante la memoria. Pero también porque en aquella época, y todavía hoy, me gustaba y me gusta aislar frases, palabras, que entran en una vida en un momento dado, por su significado, pero también por su sonoridad y por las sensaciones a las que remiten. Ante el posicionamiento que

²¹⁴ Estoy hablando de *Es importante la memoria XX*, que estaba proyectado con el sonido abierto.

²¹⁵ *Emi* se reproducía en una pantalla plana con el sonido en cascos.

supone declarar que es importante la memoria, se me ocurre igual de válida una situación en la que se pueda decir que realmente no importa no recordar. Y es que la memoria es algo precioso y particular, que depende de cada una pero también funciona de manera colectiva: hay cosas que permanecen en la memoria colectiva y otras se dejan en el olvido.

Estando yo con todo esto pero sin ella saberlo, una amiga me mandó desde el Macba un WhatsApp con la foto de una ficha técnica en la que el título era *Never mind no mind* junto al mensaje: “mira qué título, como el tuyo, pero al revés”. Me gustó la suerte de que esto se introdujera directamente en mi proceso y pensé que como declaración me apetecía la idea de llevarme la contraria a mí misma, para dejar ver que en el fondo, las palabras son peligrosas, y preciosas.

Y me gusta que, como antes he dicho, lo público compromete y a partir de ahora soy yo teniendo como otro título de mi proceso: *never mind no mind*, que el Macba tradujo como “no importa que no haya memoria”.

En general, mi posición respecto a lo temático es la de desarrollar una técnica capaz de soportar cualquier tema.

De las distancias que suceden entre las palabras y las acciones:

Como ya hemos visto, de lo que queremos o intentamos decir y hacer, a lo que realmente acaba siendo puede haber un abismo²¹⁶. Esto, en un proceso artístico, puede ser a ratos

²¹⁶ “Todo decir es deficiente” –esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: “Todo decir es exuberante” –esto es, que nuestro decir manifiesta siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar (No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es “lo dicho”, antes bien es lo inefable). El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con sólo advertir que defecto y demasia van referidos formalmente, como a un nivel, al decir. Ahora bien, decir es siempre un querer decir tal cosa determinada. Esta cosa determinada es la que jamás logramos decir con plena suficiencia. Siempre habrá una cierta inadecuación entre lo que en la mente teníamos y lo que efectivamente decimos. (...) Si tiramos de lo dicho extraeremos a la rastra, como si fuesen sus raíces, todo lo que con ello va subdicho, de suerte que, aunque es siempre muy poco lo efectivamente dicho, es mucho lo que, sin propósito y aun contra el propósito, queda manifiesto.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 492-494.

“En el acto creativo, el artista va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones,

horrible pero a menudo muy positivo. Los dos vídeos que enseñó aquí son un ejemplo claro, dentro de mi trabajo, de cuando el proceso, los materiales, aparecen como hechos, sobre un trabajo de fondo.

Es el beneficio del trabajo. En el caso del primero, decido grabar sin saber antes si de ahí saldrá algo. Si no hubiera sido así, si no hubiera salido un vídeo, me hubiese servido para el trabajo en cualquier caso. El beneficio estaba asegurado. En el trabajo en arte, casi siempre está asegurado el beneficio. En el caso del segundo, a diferencia del primero, ni siquiera el vídeo necesitó un añadido de cerramiento (inicio-final del vídeo), todo se resolvió en vivo. Estaba todo hecho, sobre un trabajo de fondo.

En ambos, aparece lo que no se quiere ver (fondo de la cantante, flores de Ikea...), resiste, y se queda dando forma y lo que se quiere ver (todas las flores, toda Amy...) no se ve en su totalidad, sale dando forma. Ni se pueden mejorar ni se pueden empeorar.²¹⁷ Es el beneficio del arte. Agradezco la existencia de lo que no quiero, por darme lo que deseo.²¹⁸

renuncias, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente auto-conscientes, por lo menos, en el plano estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no se da cuenta. Consecuentemente, en la cadena de reacciones que acompañan el acto creativo, un eslabón está faltante. Esta separación que representa la inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado, es el «coeficiente de arte» personal contenido en la obra. En otras palabras, el «coeficiente de arte» personal es como una relación aritmética entre lo inexpressado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente.”

Duchamp, M. (1957) *El acto creativo*. Presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas), ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.

²¹⁷ “Voy a decirte una cosa; no sé pintar ni mejor ni peor de lo que lo hago. Yo pinto un “esto”. Y escribo con “esto”; es todo lo que puedo. Inquieta. Los litros de sangre que circulan por las venas. Los músculos que se contraen y se relajan. El aura del cuerpo en plenilunio. Parambólica; lo que sea que quiera decir esa palabra. Parambólica es lo que soy. No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo.” Lispector, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. p. 78.

²¹⁸ “Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. (...) Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. p. 491.

De la importancia del tiempo respecto del trabajo:

Este punto tiene mucho que ver con el anterior. Se dice que la piel tiene memoria, cuando no estás morena pero has estado morena el verano pasado y otros, y se te broncea la piel rápido recordando todas las veces que has estado morena antes. En este caso, la memoria, también y sobre todo, la tienen los materiales. No son aquel moreno, pero este moreno es también por aquel. Los materiales arrastran algo de lo que fueron pero siendo una cosa nueva. Y ahí está; otra cosa. Que es lo que es, cuando podría no ser.

Emi es 4 años posterior al anterior vídeo en el que sale Amy Winehouse. Pienso desde cuándo tengo guardadas esas fotos, dando vueltas entre carpetas del ordenador. Hasta que, de pronto, estas, a base de trabajo, deciden coger lugar. Hasta que se alejan de ti. No te necesitan. Han cogido sitio. En el mundo. Son.

La circunstancia de que ambos propongan partiendo de un mismo motivo no hace que estos dos trabajos (vídeos) formen una serie, como en alguna ocasión se ha querido interpretar. Serie, me parece que es una palabra parecida a boceto, en un sentido que no comparto, en cuanto a que se les ha construido un sentido estrecho. Un sistema, del arte, ha atado demasiado su significado, se nombran (serie, boceto) y se cierran en sí mismas. Los procesos artísticos son mucho más complejos en clasificación. El arte, la sociedad, mejor dicho, la cultura ha creado estos términos. Es una manera fácil, corta, de clasificar algo. Que atienda a su sentido le queda grande.

Si lo público compromete, diré que me gusta sentir que allí, en esa cámara frigorífica, en una ciudad, pasó algo en relación a la vida, al margen de la mía.

Tan de repente:

A modo de resumen, quiero destacar dos cuestiones que los dos trabajos de los que vengo hablando tienen en común. Una: ambos se hicieron para ver qué se quería hacer y dos: ambos se hicieron mientras se estaban haciendo. Todo lo demás viene después, justamente porque se han tomado muchas decisiones antes.

Respecto a la primera, Marguerite Duras escribe:

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos -sólo lo sabemos después- antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.²¹⁹

¿Por qué tanto Amy? No lo sé. Las respuestas las da el trabajo, son el propio trabajo. Hace poco trabajé con una persona muy conocida públicamente y al ser un icono, también mediático, la pregunta de ¿por qué él? fue la que más se me hizo. La respuesta “porque me gusta” o “porque me interesa” no resuelve la pregunta. La respuesta a esa pregunta sólo me la puede dar el arte, por eso lo hago. Para intentar entender. Cuando lo que interesa no es fácil de traducir, la explicación, de lo que está fuera de las convenciones, coge forma artística.

Respecto a la segunda, que se han hecho mientras se estaban haciendo: no hay edición posterior. Esto vuelve a poner sobre la mesa la capacidad del arte para llegar a algo sin los medios esperados o establecidos, llegar a un vídeo editado sin necesidad de editarlo en post-producción. Asumir las capacidades e inventar maneras. No me propongo hacer un vídeo sin usar programas de edición, simplemente trabajo con las herramientas que tengo a mano y de la manera en la que creo que mejor puedo acercarme a lo que quiero. Los medios se buscan cuando se necesitan. Aquí se está entendiendo, trabajando, lo tecnológico de la misma manera en la que se han trabajado otros soportes en trabajos anteriores o paralelos: económicamente, hacia una economía del arte. Ni lo nuevo, ni lo viejo, lo necesario.

²¹⁹ Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. p. 56.

Sinopsis en imágenes XX

Colaboración visual para la revista *El estado mental* número 7 (ISSN: 21731934).

Páginas 27, 61 y 121. 28 cm x 20,5 cm cada una.

2015

Basándose en el modo en que aparece la publicidad de grandes marcas en los medios, este trabajo interrumpe la lectura de la publicación con materiales que, sumando capas y marcos, van del fragmento a la definición de la figura.

EL ESTADO MENTAL, en palabras de sus creadores, es una acción artística colectiva que tiene por objeto la revisión apacible del espíritu de la época. El proyecto comenzó en el año 2010 y se ha desarrollado hasta la fecha en cuatro fases con diferentes formatos: libro impreso (2010–2011), emisora de radio online (2012–2013), revista impresa (2014–2015) y diario+radio web (2014–2016). En 2017 se ha iniciado la quinta etapa como editorial de productos impresos sin periodicidad, bajo el título genérico de *Volver a donde nunca hemos estado*.

Origen:

Mi participación en “El estado mental,” supuso colaborar en uno de los números de las revistas impresas. Las imágenes que inserté en esta revista no las produje para esto. Es decir, eran materiales que formaban parte de procesos con los que estaba trabajando en 2014.

Con lo que hemos visto hasta aquí, se puede intuir la procedencia de los procesos a los que me refiero. Estas imágenes se produjeron casi simultáneamente al proceso de *Emi*, que también se relaciona con el de *Es importante la memoria XX*. Surgen en una sesión de trabajo en el estudio, en el que estoy trabajando paralelamente con materiales de trabajos anteriores. A los ya mencionados, se le unen las composiciones de texto que usé para el trabajo *Deux Negresses*, del que hablaré en el bloque número cinco. Concretamente está presente la composición de *Póster HB*.

Volviendo al proceso anterior, recordaremos que estaba trabajando en una colaboración con June Crespo que se iba a llevar a cabo en Estocolmo. Para aquello, seleccioné parte de los textos que conformaban *Póster HB*. También tenía entre manos la descomposición por

fotogramas de *Es importante la memoria XX*. De nuevo pensando en la breve residencia que llevaría a cabo en pocas semanas, ordené en diferentes archivos diversos subgrupos de fotogramas e imprimí parte de estos materiales en acetatos de tamaño folio. El soporte, aparte de ser fácilmente transportable por su ligereza y posibilidad de apilamiento en una carpeta, por su transparencia, me permitía también jugar con superposiciones. Estas me ayudarían a seguir buscando un orden y un sentido a través de relaciones (de múltiples capas) palpables en lo físico.

Entre los materiales para llegar a *Deux Negresses*, destacan dos elementos con cuerpo propio (al margen del que adquirieron en el trabajo *Deux Negresses*) que respiran de manera autónoma. Uno es el póster OP y el otro el póster HB; ambos son composiciones de texto negro sobre fondo blanco. En aquel momento, frente a la composición OP, sentía que quería darle más espacio a HB. Puede que debido a que en lo público el primero había tenido más repercusión. Apareció por primera vez en la colaboración para publicación Erreakzioa-Reacción en 2012 y en 2013, en el túnel (*Deux Negresses*), ocupaba el paño más grande y de más visibilidad. Quizá también se deba a lo icónico de la composición primera, por la simpleza y rotundidad de dos palabras yuxtapuestas de esa manera. Está claro que esa preponderancia se la he dado yo, la he decidido y construido en y para lo público. Pero quizá justo por eso, en aquel momento quería hacerle hueco, hacer existir en lo público, esta otra composición, para mí, igual de importante. Quería insistir en ella. Por eso la vuelvo a poner en movimiento.

Este cruce de materiales y procesos es algo que se pone en marcha, bien conscientemente o más intuitivamente, pero se pone en marcha. No es tanto por un deseo interdisciplinar (por el cambio de cuerpo que supone su repetición), se trata más bien de activar un flujo constante. Fue este un proceso que se estaba dando mezclando, enlazando o solapando trabajos. Y cuando cada movimiento de un proceso da ganas, es atractivo, produce, incita o abre, si se sabe cerrar, es una maravilla.

Sobra decir que de nuevo cualquier momento es digno de atención, que trabajar implica un aprovechamiento sensible. Que continuamente busco maneras de comprometer mis materiales, anhelos, deseos o frustraciones, a través de la acción, siempre respetable. Es a su vez una manera de obligarme a inventar una posición propia, al margen de invitaciones, de que la cadena no pare: flujo constante, con diferentes intensidades pero

constante, entendiendo la parada dentro de la constancia. Un trabajo *sucede* mientras la vida se da.

Así pues, cuando la invitación llega, yo ya tengo los materiales. No la consciencia de su uso, pero sí su posibilidad. Parecido a como pasaba con el proceso de *Emi*, quiero insistir en el hecho de guardar unas imágenes hasta que. Y recordarlas entonces. De manera que están guardadas en carpetas digitales o físicas pero también en el cuerpo, que recuerda. Un recuerdo propio, un cuerpo propio, un respeto hacia una misma y hacia la vida de los materiales.

Su forma:

La consciencia de tener los materiales parte de una toma de decisiones.

Como cada vez que se me hace una invitación, antes de nada intento entender el marco del que procede, en el que mi trabajo va a acabar teniendo lugar. Es decir, conocer las condiciones reales de trabajo. En este caso es una revista destinada al público general distribuida en España. Su contenidos son diversos, en torno a la cultura y la sociedad del momento. Su periodicidad comenzó siendo mensual y después se convirtió en bimensual.

Siempre me han atraído las revistas, en cuanto formato (papel) me es cercano. Me ofrecen de dos a cuatro páginas (o más si lo creo necesario). Desde el momento en que me hacen la invitación me interesa ver un número de la revista en directo, para entender su condición física y poder así avanzar hacia la forma de mi colaboración. Cuando me lanzan la invitación, el primer número aún no está en los quioscos.

El primer impulso en la búsqueda de un sentido fue mi fascinación por cómo aparece la publicidad de grandes marcas en las revistas de moda o tendencias varias: llenándolo todo, una página tras otra. Campañas de publicidad, Vuitton, Loewe, Prada, Gucci... todo seguido sin tregua y con lujo. Mi primer impulso parte en relación a esto. Además teniendo en cuenta que la posición que toma "El estado mental," es prescindir completamente de patrocinadores o publicidad (prefieren incluir publicidad de cosas que les gusten y que se puedan vender desde su web, como editoriales pequeñas, el trabajo de diseñadores jóvenes, etc.). De alguna manera quiero partir de esa sensación, pero desde el arte, desde mis procesos, y con esa forma de aparecer.

Repito que esto es un primer impulso, aún no se conoce su forma.

En mayo de 2014 sale la primera revista y me proponen para el segundo número. Para principios de este mes ya tengo mi propuesta. Se la expongo así a mí interlocutor, el artista David Bestué:

Se trataría de 5 páginas con una de las imágenes que adjunto a sangre en cada una de ellas. El papel ideal sería el papel brillo típico de revista tipo "Hola" o "Vogue". Finito y brillante.

En principio he pensado en que aparezcan intercaladas con los contenidos de la revista en cualquier punto de esta y seguidas, todas a la derecha. Así, quedaría: el contenido revista a la izquierda y la imagen (Amy) a la derecha; multiplicado por cinco y seguido (ver boceto adjunto; las páginas en blanco serían los contenidos de la revista).

Es importante que no parezcan la ilustración de los contenidos que tienen a la izquierda, por lo que convendría que hubiera información de todo tipo a su izquierda; no que todo sea un mismo artículo, por ejemplo. En este sentido, quizá convenga separar las imágenes entre sí y que no vayan seguidas. Para estas decisiones, me ayudaría ver la revista para hacerme una idea y en cualquier caso, pienso que es importante hablar con el diseñador para tomar las últimas decisiones.

Estoy contenta porque estos materiales han cogido el lugar perfecto en este formato de revista. Funcionan en grupo pero apareciendo independientemente, como pueden aparecer al pasar las páginas. Por ahí, al tener elementos en común, me funciona esa seguidilla que te comentaba que puede pasar entre un anuncio de Prada y otro de Gucci, se entienden en el mismo registro. Y aparecen como otra categoría en relación al resto de los contenidos de una revista. Además de que hay en las imágenes que te mando multiplicaciones y variaciones de "marcos", que creo que pueden crear una fricción en la revista que me interesa, así como las sombras, luces o manchas que las imágenes ya contienen como capas y que se

mezclarán con las sombras, luces o manchas físicas o reales que el tener la revista en las manos añada.

Puede que el poco margen de tiempo juegue a favor de la propuesta, para que las decisiones estén mediadas por factores de realidad y no tanto de diseño (como, por ejemplo, que el diseñador meta las imágenes en los huecos de la derecha que tenga vacíos, aunque no estén seguidos).

Les comento que necesito hablar con el diseñador para cuestiones de sangres, tamaño, papel, etc. Cuando más adelante veo el papel, compruebo que es finito y muy de revista, pero no tiene el punto cuché de un “Hola” por ejemplo.

Finalmente, por ser los plazos demasiado ajustados para el segundo número, se decide dejar mi colaboración, cuyo encaje no resulta fácil, para el siguiente. Me preguntan si el número de imágenes puede variar para tener flexibilidad a la hora de encontrar los “huecos”.

El 20 de mayo completo mi propuesta con las siguientes indicaciones:

He pensado que las imágenes aparezcan intercaladas con los contenidos de la revista, no seguidas. Donde le venga bien meterlas al diseñador. Así funcionarán cercanas a cómo suele ir apareciendo también la publicidad, como pausas, separadores, elemento extraño.

En cuanto al número, a ver qué os parece que sean 5. Pensándolo después de tu último correo, hice pruebas y llegué a la misma conclusión. Por una parte, las cinco imágenes son el resultado de una sesión de trabajo que aparecieron así, se dieron así, en ese orden, y me gusta respetar que sean las que fueron, sin eliminar ninguna ni inventar otras copias.

Además, en las pruebas me ha parecido que el que sean 5, en relación al total de la publicación, hace que esas fricciones cojan un cuerpo que pueda integrarse de manera sólida y a su vez funcionar como discontinuidad. De todas formas, no

tengas ningún problema con comentarme cómo encaja esto con la maquetación y diseño de los contenidos.

Las 5 imágenes:

Las cinco imágenes que seleccioné para la intervención en la revista tienen bastantes cosas en común, aparte de estar tomadas en el mismo momento. Aquí me voy a referir solamente a las más evidentes, en cuanto a motivo, materiales que las conforman o procedencia de procesos, porque el resto, no menos importantes, irán apareciendo en los siguientes apartados.

Son cinco porque en la ordenación de los fotogramas de *Es importante la memoria XX* llegué a un resumen que llamé “5 AMYS MÁRTIRES”. Eran: Amy romántica – LOVE; Amy arcaica – ICONO; Amy adolescente – MODA; Amy roja – IDEOLOGÍA y Amy objetiva – NEUTRALIDAD. Cada una de ellas llevaba su referencia temporal en el vídeo y una lista de palabras asociadas. En 5 AMYS MÁRTIRES, no quiero contar ni una historia ni otra historia.

Quiero volver a la misma forma, la construida ya en el vídeo. Amy Winehouse, congregaba en su figura, en su personaje, muchas épocas, influencias, corrientes musicales; de moda, de producto. Con el vídeo quise sintetizar esa idea; sacar a la luz esa forma. Trabajar con la imagen contemporánea. Puede que esta construcción nos acerque a su complejidad, cambios y manipulaciones que no dejan de trabajar en esa forma: las distorsiones que ofrece un zoom, distintas iluminaciones o multiplicaciones de grabación o edición, etc. Para este análisis, he elegido las imágenes más limpias. Las que menos quieren contar una historia (la de Amy Winehouse) y más quieren hablar de la historia (el icono).

Las cinco imágenes están construidas con dos o tres capas sobre una mesa de madera (un tablero aglomerado de densidad media). Por un lado, un acetato que contiene un fotograma de *Es importante la memoria XX* (un primer plano de Amy) con textos y números que la anotan, y por otro, encima, otro acetato con la composición de texto del *Póster HB*. Ambos en tamaño DinA4. En algunas hay una tercera capa debajo de ambos acetatos que es un folio blanco sobre el que estos están posados. Cuando este folio blanco no está, aparece, debajo, el marrón de la madera de la mesa. Los acetatos, al imprimirlos, para que no se peguen los unos a los otros con la electricidad estática, llevan una franja

blanca de pegatina de aproximadamente un centímetro de ancho a lo largo de su margen lateral izquierdo, que no tienen despegado. El acetato de Amy está impreso en color y su orientación es vertical, por lo que coincide con el encuadre vertical de la foto. El acetato de HB (sólo texto) está impreso en blanco y negro y su orientación es horizontal, por lo que aparece volteado (hacia distintos ejes según el caso) para coincidir con la orientación del resto de soportes y del encuadre de la foto.

Son cinco fotos sacadas con el mismo móvil con el que grabé *Emi*. Las fotos están sacadas en un momento del día en el que entra bastante luz directa en el estudio (sobre la mesa, sobre los acetatos) por lo que produce sombras sobre los papeles y plásticos.

Las fotos están sacadas desde arriba con la intención de encuadrar únicamente el folio con la cámara (el móvil) en paralelo, aunque en casi todas se coge un poco más de fondo, para no recortar la figura (acetato-papel), apareciendo así parte de la madera de la mesa o los márgenes de los acetatos que cada uno tenía a sus lados. Esto último se debe a que se dispusieron seis composiciones de diferentes capas desplegadas en la misma mesa: el esquema “5 AMYS MÁRTIRES” y el desarrollo de cada una de ellas, que son cinco.

La importancia del margen:

Separo este punto en un apartado debido a la relación que guarda con procesos vistos en bloques anteriores. Me refiero a lo que concierne a la atención al soporte, al cuerpo de este y a dónde este acaba o tiene su límite, su margen. Como en las pólizas, se asegura el contenido y contenedor.

Al hacer las pruebas he visto que es importante poner las imágenes lo más a sangre posible. Es decir, que las imágenes aparezcan enteras tal cual te las mando. Como toda esa multiplicación, confusión, de los marcos que te comentaba está tan en los márgenes, eliminarle milímetros por los lados hace que pierda una parte importante para que esto pase.

Para evitar filetes blancos, he pensado que el diseñador puede añadir una sangre sepia, negra... o del color que considere y así, en caso de que el corte no sea perfecto y salga algún filete, al ser este de un color, se entenderá como una

decisión y no como error. Además, de pasar esto, jugaría a favor de esta multiplicación de marcos de la que hablábamos.

Rompe-páginas:

La invitación me llega el 29 de marzo de 2014. El primer número de la revista sale en mayo de 2014. Para esa fecha yo ya he lanzado mi propuesta. El trabajo está hecho. La revista con mi intervención se publica en mayo de 2015, en el séptimo y último número de esta. En este apartado intentaré dar cuenta de los problemas o inconvenientes que hicieron que la publicación de esta intervención se retrasara un año.

En junio del 2014 me llegan las palabras del editor de la revista a través de mi interlocutor:

Lorea Alfaro es un proyecto rompe-páginas que tenemos que ubicar entre textos. Por las características del tercer número, más fragmentario y bloguero, parece más lógico encontrarle espacio en el 4º (que tenemos que hacer simultáneamente) que será de nuevo compacto y textual. Si pudiéramos incluirlos ya, lo haremos.

Los números van pasando y mi intervención parece difícil de encajar. En palabras de mi interlocutor, el problema de la revista es que es muy densa, tiene muchas colaboraciones de crítica y en el momento de maquetarlo se dan cuenta de que queda poco espacio para un contenido más visual. Ante esto, en septiembre, mi interlocutor me lanza dos propuestas: la primera es mantener la idea y esperar a que haya un momento en el que tengan espacio y encaje. La segunda opción es buscar una versión reducida de una o dos páginas que se publicaría de un modo mucho más veloz.

He pensado que se podría dejar en un mínimo de 3 páginas. Teniendo en cuenta que lo que le da cuerpo a la propuesta es sobre todo la repetición y que coge sentido o empieza a funcionar justo por esta reiteración, 2 o 1 me parece que quedarían un poco justas. En cuanto a la elección de las imágenes, preferiría no intervenir, así que lo dejo en vuestras manos.

Ahora que son 3, lo ideal sería que no vayan seguidas, sino intercaladas entre los contenidos de la revista, a la distancia que el diseñador considere, pero

intentando mantener que aparezcan siempre a la derecha, para que la intervención mantenga una misma estructura.

En febrero de 2015 el tema sigue parecido: mi intervención siempre parece que esté a punto de incluirse pero al final no lo hace, a pesar de que les gusta, cuesta encajarla.

En abril lo completo:

En cuanto a las imágenes, he decidido seleccionarlas según el orden en el que las hice, así que serían estas tres que te adjunto, numeradas en orden de inserción.

Si incluyo esta cronología, es para dar cuenta de la importancia de la espera y de la negociación hacia un sentido. O de una insistencia hasta que se cumplen las condiciones mínimas para que un material exista.

Resolución:

Este es otro tema, problema, que se me ha presentado en más de una ocasión en distintos procesos: la baja calidad de las imágenes utilizadas. Que tan a menudo llegue a imágenes de baja calidad tiene que ver con la inmediatez y la impaciencia a la hora de trabajar, así como con la economía de medios. Esto no supone un problema si se asumen las herramientas y procedimientos que se llevan a cabo. Cuando he necesitado calidad, he buscado las herramientas y procedimientos que me la dieran. En clave de humor, he acabado por pensar que el pixel está sobrevalorado, es decir, que a menudo se asumen (y exigen) estándares establecidos sin pararse a pensar, o entender, la forma de lo que se está manejando.

Lo de la resolución va a ser más difícil; son fotos sacadas con el móvil. Por la manera en que trabajo, a menudo me encuentro con este tipo de situaciones de falta de calidad según los estándares de imprentas, diseñadores, etc. pero nunca he tenido problemas con los resultados. Antes de mandaros la propuesta hice pruebas a escala, incluso al doble de tamaño y funcionaban muy bien. Y por supuesto, la falta de calidad en forma de textura, grano, ruido..., si los hubiera, entrarían en la lógica de la propuesta.

Mayo 2015. Se publica el nº 7 de la revista con *Sinopsis en imágenes XX*:

Cuando la vi por primera vez pensé que extrañamente pasaba lo que esperaba de ello. Funciona como una interrupción rara que va cogiendo sentido con un tiempo distinto a cómo miramos o leemos una revista y se activan las capas de las que he venido hablando. El otro día en un montaje comentaba con un compañero que el arte era todo menos fluidez. Según mi interlocutor, el número es muy denso de artículos y las inserciones le dotan de un ritmo muy raro y sugerente.

Multiplicación de capas:

Viendo el resultado pienso ahora en la diversidad de capas o fricciones que pueden afectar en esa modificación del ritmo de la revista.

Las capas que las imágenes insertadas ya tienen, se suman a las que se producen al pasar de una imagen digital (sin cuerpo) a una imagen impresa en el marco y soporte de esta publicación. Entre las capas que las imágenes insertadas ya tienen, están las que producen las capas literales que he descrito en el apartado “5 imágenes”: la borrosidad y sombras que producen la superposición de acetatos; la suciedad y características de la madera transparentada, con restos de cola, cortes o manchas varias; las tiras blancas sin quitar de los acetatos, que se mezclan tanto con el desenchaje de estos como con los márgenes de los que tiene al lado. Por otra parte, las sombras que produce la luz natural que ilumina por partes la captura del móvil. Cuando sacas una foto a la revista abierta en las páginas intervenidas, no se sabe si la sombra es de esa foto o la lleva la original. El haber fotografiado acetatos desde arriba hace que mi reflejo sacando la foto quede en la foto, lo que al pasar al cuerpo impreso queda velado como una sombra irreconocible.

Si atendemos a lo textual, que es una parte importante de la revista, los textos que las imágenes contienen se relacionan de una manera extraña, otra, con los textos de la publicación. El texto del acetato que está encima (póster HB) sale más definido que el de abajo (palabras asociadas a Amy). Con todo, en el paso por imprenta el texto de las imágenes en general pierde resolución o definición, si lo comparamos a los textos de la publicación. Aparte del que las imágenes ya contienen, se añade, en el mismo sitio (lateral bajo izquierdo), mi nombre en cada página intervenida. Se entiende a nivel acreditativo, por ser otra tipografía, en blanco o en negro según corresponda para su lectura sobre

fondo oscuro o claro respectivamente, pero al mismo tiempo entra a formar parte de la imagen.

El que las imágenes de Amy tuvieran ya un paginado, que aparece simétrico al de la numeración propia de la revista, crea también una especie de fricción o parada: de la página 26 de la revista (a la izquierda) salta al 11 (a la derecha, en mi imagen); de la 60 al 10 y de la 120 al 9. Tanto la tipografía como el tamaño de los números de la revista en relación a los de la imagen es distinta, los de la imagen son más grandes y más difusos. Se funden con la imagen formando parte de ella. De nuevo, la distinción de la lógica de la revista es clara a la vez que produce un cambio de ritmo o interrupción extraña.

En general, las capas literales que quedaron capturadas introducen cierta duda en el curso de la lectura de la revista, activas en una suerte de trampantojo. ¿Hay algo guardado dentro, entre las páginas, de la revista?

Respecto del color, textura, papel:

Al pasar de digital a papel, los colores de la imagen original se oscurecen y pierden saturación. Pierden rojo, a favor de amarillo y azul. Pierden contraste. El blanco se amarillea. Todo se empolva. Resulta que esto no juega en contra del resultado, sino que, en cierto sentido, integra la imagen dentro del propio papel.

La sensación de esas páginas tiene un aire de “all over”, de que la imagen no acaba donde la página tiene su límite. Esa página no acaba ahí. Sigue. Continúa. Amplía. Parece que estuviera hecha de otro cuerpo al resto de imágenes o páginas de la revista. Es una discontinuidad, una parada extraña. Un grano; palpita. Tiene texto, pero difiere del resto de contenidos. ¿Dónde están esos textos? ¿Dónde están el resto?

De la autonomía de un material:

Para concluir, diré que si al comienzo de este trabajo comentaba que lo que inserté en la revista eran materiales de procesos con los que estaba trabajando, desde el momento en que cogen sitio en la revista, dejan de ser materiales (siguen siéndolo en parte, por su memoria-material) para pasar a ser otra cosa, autónoma. Esto no es simplemente cambiar de lugar unos materiales o ponerlos en el ámbito público (donde podían seguir siendo

sólo materiales y si siguen siendo materiales es que todavía no han hecho público), es lo que da como resultado toda la cadena de decisiones que vengo explicando.

BLOQUE IV

Honi buruz

Vídeo

12'16"

2011-2012

Es un vídeo de ritmo lento, donde es importante el tiempo. Se trata de una sucesión pausada de fotogramas, que son a su vez capturas de pantalla sacadas de una captura de vídeo. No tiene audio.

Cualquier origen puede ser vergonzoso o irrelevante. La cuestión es llevarlo, comprometerlo, hasta donde deje, de alguna manera (técnica), de pertenecernos tanto. Hacer algo con ello.

Estímulo-motor: guardar las ganas para el arte.

El estímulo que origina este trabajo es un peinado: hacerse la raya en medio. Querer hacerse la raya en medio, y más bien, querer verse con ese peinado, querer verse con la raya en medio. Esto es un capricho, una tontería que se puede llevar a cabo fuera del arte, en la propia vida. Es sencillo. Es una manera de llevar el pelo, respecto de la cara, que me atrae de una manera especial, me parece que limpia la cara y ordena un rostro, en su desnudez. Es mi gusto. De este peinado, además de la raya en medio, me interesa cuando está recogido y peinado tirante hacia atrás, sin que se suelte ningún mechón, aplicando gomina o algún producto que haga que el pelo quede completamente pegado a la cabeza. Es un peinado que a menudo va relacionado a vestimentas tradicionales, regionales, que en ocasiones se adorna con peinetas o pendientes. A mí me interesa el peinado, sin adornos, en relación al rostro.

Yo nunca he llevado ese peinado. Quiero ver mi cara con ese peinado, con la raya en medio, yendo el pelo desde la raya tirante hacia cada lado, pegado a la cabeza y acabando recogido detrás y en la parte baja de la cabeza donde comienza el cuello, a ser posible en una coleta corta y, de ser el pelo más largo, en moño. Yo nunca he usado gomina pero quiero hacerlo. Una cara cambia mucho según el pelo, su color, su cantidad, su longitud, su forma, dónde y cómo caiga, también según dónde esté partido el pelo, cómo de suelto o rígido se lleve. Puede que tenga que ver también con el tipo de persona, con su rigidez y su orden, o el deseo de estos. El pelo se puede cuidar o descuidar. Se le presta un tipo de atención, sea esta la que sea. El pelo, su caída, tiene memoria, la raya se abre sola donde está acostumbrada a abrirse, el pelo tiende a su forma, a la que le solemos dar. Si llevas horas con una coleta, al soltarla, el pelo guardará el rastro de la goma, de haber estado atado. Cuando vas a la peluquería y te preguntan dónde quieres la raya, es fácil indicar: “mira, donde se abre, es donde la suelo llevar”.

Y ¿por qué me interesó tratar esto en relación a mi trabajo en lugar de sólo en relación a mi vida? Porque siendo algo hacia lo que siento especial atracción, tiendo a entenderlo de esta manera: poniéndolo en relación a mi trabajo. O más que eso, porque el que de esto salga trabajo no es una intención o algo indispensable, es mi manera de entender las cosas, acercándome a ellas así, cuestionándolas desde su forma y respecto de mí. Mi trabajo, al margen de trabajo, es mi (mejor) manera de relacionarme con la vida²²⁰.

²²⁰ “Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera. Es grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque “oficio” es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. [...] Una de las cosas que más influyen en cuál es el estilo de un pintor es cómo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que él sea como hombre. (...) si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre. La tradición estúpida que coloca el arte en no se sabe qué región exenta y extravital tiene que quedar resueltamente desnucada.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 495-497.

De este origen quiero destacar el hecho de reservar un deseo importante, por insignificante que sea, para el arte. Es decir, podía haberme peinado la raya en medio cualquier día delante del espejo de mi baño y me resistí. Quiero insistir en esto, en que tomé la determinación de darle a esto más espacio, otro espacio. Mientras se aguanta, el deseo no desaparece y las ganas se acumulan. Así, me resistí durante largo tiempo a probar a ver mi cara con la raya en medio. En el transcurso de un proyecto con otros tres compañeros uno de ellos estuvo usando laca para hacer aparecer unas líneas láser en el aire. Un día le acompañé a la droguería del barrio a comprar laca y me compré un bote, para cuando me hiciera la raya en medio. De aquí a cuando lo hice pasó casi (o más de) un año, pero este momento fue importante porque a partir de entonces, aparte del deseo, el bote de laca también me comprometía y me recordaba un deseo.

Por otra parte, construimos más o menos nuestra imagen, lo que los demás ven de nosotros, lo más superficial, nuestra pinta, nuestro aspecto. Cuando la modificamos, modificamos también la imagen que otros tienen de nosotros y esto nos hace sentir diferente porque no estamos acostumbrados a vernos a nosotros mismos vestidos, peinados, de una manera no habitual delante de los demás. Más de una vez he pensado que el extranjero, cualquier ciudad en la que la gente no tenga ya una imagen de ti, es un buen lugar para probar este tipo de modificaciones. Podría aprovechar una estancia por ejemplo en París para vivir con la raya en medio. Y sentido lo raro en un paisaje extraño, decidir si me lo quedo. Porque para poder verse, hay que verse a través de otros. Y según para qué, puede convenir que esos otros sean conocidos o no. Estoy hablando de distanciamiento. De distanciarse de una misma para verse mejor. De inventarse la manera de alejarte de ti (de tus gustos, de tus prejuicios, de tus pensamientos...) para poder verte de más cerca, entenderte, con la vida que te rodea y te habita. En este caso concreto lo hablo desde lo más literal: verte la cara, literalmente. O lo que los demás ven de ti, tu aspecto, literalmente. También sé que el deseo es el de atravesar esa primera capa, piel, y tratar de entender lo que implica de una manera más profunda.

Nunca he llevado ese peinado en un sitio extraño tampoco. Podría haberlo hecho y que fuera una decisión consciente, un tipo de estrategia hacia ese distanciamiento. Decidí esperar y diseñar un acontecimiento, primero para mí. Cuando subtitulo este apartado con “guardar las ganas para el arte”, me refiero a acumular impulso para generar un espacio que sólo el arte me da. Generar un espacio para mi deseo, inventar un espacio,

mío, que me pertenezca desde donde no lo entiendo. Inventar una manera para verme con la raya en medio. Para llegar a verme. Flamenca. Para llegar a atreverme. A soportarme. A dejarme. Si se maneja técnicamente, con una distancia técnica, puede que este espacio propio supere el propio deseo y haga aparecer algo más, precisamente lo que del propio deseo se desconoce.

Imaginario: lo que me acompaña.

Buscando imágenes de la modelo Laura Ponte²²¹ con el peinado que acabo de describir arriba, en algún blog sobre moda donde se describía su look en algún evento, encontré un texto que terminaba así: *Por último la coleta baja con raya en medio es minimalista, sencilla y favorece a su cara angulosa.* Esta frase entró a formar parte de mis materiales en procesos paralelos²²². Era otra manera de hacerle hueco al mismo deseo.

Por otra parte, en algún momento vi una imagen que me ha acompañado desde entonces. Es la portada de un libro de Mayakovski titulado *Pro Eto*²²³. La portada es un fotomontaje del artista ruso Alexander Rodchenko en la que sale la cara de Lili Brik²²⁴ con los ojos bien abiertos mirando a cámara y también con la raya en medio. Es una imagen muy rusa. Al margen del cirílico, sus colores y su construcción remiten a la época de la Revolución Rusa y las vanguardias artísticas. Después, este tipo de imágenes han sido muy reproducidas para anunciar eventos de cualquier tipo, como portadas o anuncios publicitarios, en general, versionando fuera del sentido de la imagen. Pienso en otro cartel de Rodchenko (“¡Libros!”) en el que también sale Lili Brik. Con esto quiero decir que es un tipo de imagen que probablemente ha llegado a mis ojos en muchos momentos y casi seguro que modificada, lejos de su origen real. Pero, aún siendo blanda, esta es también una manera en la que las imágenes nos llegan. Así, la primera vez que vi conscientemente la imagen (no modificada, su origen), esta (yo) estaba contaminada por todas las anteriores versiones y situaciones en la que algo de ella me había llegado. Esta imagen me invita a seguir profundizando en Mayakovski y me descubre a Lili Brik y la relación que ambos mantuvieron. Me lleva a entender a través de ella, algo más de aquel ambiente ruso

²²¹ Laura Ponte me atrae.

²²² Más abajo me referiré a *Póster HB*, donde esta frase participa de una forma objetivada.

²²³ Vladimir Mayakovski. Moscú y Petrogrado, Gosizdat –Editorial Estatal-, primera edición, 1923. Impresión tipográfica sobre papel. Museo Estatal V. V. Mayakovski, Moscú.

²²⁴ Escritora, directora y productora cinematográfica rusa.

de las primeras décadas del siglo pasado. A través de una imagen quiero aprender, quiero saber.

Pro Eto significa en ruso: sobre esto. En una exposición²²⁵ en la que pude ver el libro original, lo traducían como: *Acerca de esto*. No he leído el libro pero me gusta el título. Dos palabras (*sobre, esto*) que hablan sobre sí mismas, un texto que habla sobre sí mismo, un título que se señala a sí mismo.

Quizá fue aquí, en torno al 2011, cuando empecé a acercarme a esta imagen más intencionadamente, queriendo ver qué es lo que me interesaba de ella. Esta búsqueda se mezclaba con otras imágenes o nodos en mi trabajo y con procesos simultáneos que pueden acabar convergiendo. Acabo de llamar nodo a algo para intensificar la relación continua y a la vez fragmentaria que se puede tener con una imagen-cosa. Continua porque la llevas contigo y fragmentaria porque la atiendes o sientes entrecortadamente, aparece con distintas intensidades, a veces se cruza en tu camino, otras vas en su búsqueda, pero es algo que va más allá de la pura información, canaliza emociones.

En este mismo sentido, estoy pensando en los kurós o las korés griegas, en las Niké. En lo que significan para mí, en lo que entiendo o siento a través de ellas, que es algo proactivo: me hacen hacer²²⁶. Permanecen en su ir hacia delante. *Nike* también es una marca de deporte que coge su logo y nombre de las Niké griegas. Me interesa esta simultaneidad de dos tiempos tan lejanos juntos en la misma la palabra. Me interesa también la marca

²²⁵ “La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945”. La Casa Encendida, Madrid, 2011.

²²⁶ “Afirma Harold Bloom que el significado de un poema es siempre otro poema. Lo conocible -de lo que la obra de arte produce- exige una nueva producción. El papel común del espectador y el artista consiste en participar activamente en los juegos de lenguaje. Que nadie espere valores, ni siquiera ideas, sino más bien un movimiento, una movilización. Una obra de arte buena es aquella que incita a la acción y no solo a la contemplación o al apabullamiento por su prestigio social o histórico. Conocer una obra de arte es apropiarse, hacer uso y abuso de la misma, hasta que desaparezca o resulte engrandecida por los embates. Las obras realmente importantes se han hecho con el tiempo, no nacieron tan grandiosas. Cada vez que alguien se pone delante de una de ellas, se produce una transformación, cada vez que una obra propicia la creación de otra obra, aquella queda marcada. Detrás del acto creador más íntimo se esconde una colectividad: la de las obras que nos precedieron, la de nuestras coetáneas y la de las que están por llegar.” Badiola, T. (2011) *Una entrada mil salidas*. Bilbao: Galería CarrerasMugica.

porque uso sus productos y consumo su publicidad, porque toca lo actual, lo que vivo y me rodea y quiero entenderlo, relacionarme.

Este paisaje de estímulos, de procesos, coge una forma libre en un póster que pretende sintetizar procesos propios que no son libres hasta que dejan, en ese póster, de ser procesos y pasan a ser una forma autónoma²²⁷.

Inventar el dispositivo: para el acontecimiento.

Aquí dispositivo se usa en sus acepciones más evidentes. Es el mecanismo o artificio para producir una acción prevista. Es la organización para acometer una acción.

Decido grabarme con la raya en medio, para poder verme luego desde más fuera en el vídeo y, sobre todo, para testar desde la forma algo que me persigue. Decido grabar el momento en el que me voy a hacer la raya en medio. Esto ayuda a dar forma al acontecimiento, de alguna manera lo compromete. Estoy generando un acontecimiento para darle espacio a ese deseo-cuestión. Cuando digo acontecimiento, me refiero a un espacio en el que “algo” pueda acontecer, un espacio cuidado²²⁸, construido desde el amor.

Para hacerme la raya en medio necesito un espejo donde mirarme y, a la vez, quiero que la imagen que grabe la cámara sea la que vería el propio espejo, frontal. Necesito un cristal-espejo, que refleje y transparente al mismo tiempo, para que poniendo la cámara al otro lado del cristal de donde yo estoy, pueda recoger mi imagen de manera frontal. Compré un trozo de cristal de color ahumado de 45 cm x 60 cm. Su color permite reflejar y transparentar, deja pasar la luz, según las iluminaciones de los espacios que separa²²⁹. Lo

²²⁷ *Póster HB*. Papel. 91,5 cm. x 67 cm. 2011. Un papel de gramaje fino sobre el que están impresos en negro cuatro bloques de palabras (BEFORE & AFTER; NIKE; HONI BURUZ; Por último la coleta baja con raya en medio es minimalista, sencilla y favorece a su cara angulosa.) en tipografía Times.

²²⁸ “Ortega y Gasset, decía “*que el amor es un fenómeno de atención*”. Podremos afirmar que el arte es un fenómeno de atención, tanto del lado de estar atento como de ser atento. Tanto del lado de la sensibilidad como del afecto. Atención tanto en el plano de observación minuciosa y consciente que intensifica la mirada hacia el mundo y hacia los demás, cuanto de ser atento, con las cosas, hacer justicia a los materiales, cuidar cariñosamente la forma, apreciar los símbolos, ser -mediante la obra- atento con los demás en el juego de interlocución.” Moraza, JL. (2009) *El deseo del artista*. Madrid, 12 de Abril de 2009. p. 16. En V.V.A.A. (2010) *DESEO. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid. pp. 79-106.

²²⁹ El cristal de la puerta de la cocina de mis padres era así.

sujeté en vertical sobre un caballete para que me diera una buena altura para peinarme sentada a un lado del cristal. La cámara estaba al otro lado del cristal en un trípode.

Esto (el dispositivo) es importante porque me permite hacer una acción concreta y sencilla (peinarme la raya en medio, llegar al peinado descrito) delante de una cámara, que yo veo por ser el cristal en parte translúcido. Al mismo tiempo, al estar el cristal delante de la cámara, reflejándome, me permite hacerlo muy parecido, en cuanto a naturalidad, a como lo haría delante del espejo de mi baño. Porque es importante saber qué se está haciendo delante de una cámara para poder estar normal, haciéndolo. Así, al mirarme al espejo con un fin concreto, miro también directamente al objetivo de la cámara, que está justo en frente, velada por el cristal, que está entre la cámara y yo. En la acción de peinarme estoy mirándome en el espejo, la consciencia de estar mirando a cámara está velada.

La imagen que la cámara recoge está condicionada por todo lo que rodea a la acción y por las decisiones que se han tomado para llegar a ella, así como por el dispositivo creado. Entra en la imagen el espacio del estudio con su luz (hacia sol), su pared, su columna, todos reflejados en el espejo. La camiseta, la goma, el reloj y sus colores están cohesionados con el resto de la imagen (y sus capas) gracias al ahumado del espejo que homogeniza todo en un tono cercano al sepia. Entra en la imagen también el dispositivo tecnológico que graba la imagen, la cámara de vídeo, solapándose, de los ojos al torso, con distintas partes de la figura retratada. Es evidente que el espejo también sale en la imagen, de hecho, es el soporte que recoge la imagen. El espejo es el soporte de la imagen y el vídeo es el soporte del espejo, por lo que también de la imagen. Todas las capas se juntan en una sola superficie plana, la del espejo, la del vídeo.

Proceso: acción:

El 20 de mayo de 2011 es el día en que le doy uso al dispositivo creado para hacerme la raya en medio en mi estudio de Andrés Isasi (habíamos cerrado MLDJ el 17 de abril de este año). Digo el lugar donde esto sucedió porque quiero señalar que esto es lo primero que hice en este estudio. El hecho de estrenar un espacio con un acontecimiento también le da sentido a este, tanto al espacio como al acontecimiento. Una buena manera de posicionarse en un espacio es haciendo. El trabajo le da sentido al sitio y el sitio le da sentido al trabajo. A un sitio con el que todavía no te has familiarizado se le puede tener

miedo (página en blanco) o respeto (su historia como estudio, pensar en las cosas que allí han pasado). A cualquier acción insignificante (el arte no necesita grandes motivos), en este caso peinarse la raya en medio, se le puede perder el sentido, justamente porque antes de haberlo encontrado no tiene por qué tener ninguno. La fragilidad de los procesos artísticos es algo que hay que aprender a manejar.

No me sale la raya perfectamente recta, me hago tres veces la coleta en la grabación, sin parar, pero intentando llegar al objetivo. Tres intentos para acabar dibujando una raya que no es recta del todo porque se cruzan unos pelos que hacen un pequeño escalón. Recuerdo el apuro de pensar que entrara algún compañero al estudio y me viera así, con la raya en medio. Probablemente ni se daría cuenta, pero en una situación así se siente una desnuda (cambios imperceptibles hacia el exterior pero que suponen extrañamiento en el cuerpo propio). Estás sola haciendo, pero estás nerviosa, porque te has creado un acontecimiento. Mientras dura este, siento la prisa, la urgencia y que nadie entre. Después de la grabación me saqué algunas fotos con la misma cámara de vídeo de la grabación pretendiendo llegar a la mirada de *Pro Eto*. El mando a distancia no funcionó y tuve que sujetar la cámara para sacar la imagen reflejada en el espejo. Comento esto último para señalar que el deseo de raya en medio lleva pegado el deseo de *Pro Eto*, de entender qué o por qué me interesa.

¿Llevaba esa camiseta puesta intencionadamente? Sí y no. No porque era una prenda que llevaba habitualmente y sí porque me gustaba y, sabiendo que por vieja le quedaba poca vida, era una manera de hacerla durar. Era un regalo de una compañera. No sé si por desgastada o por la construcción con planos de color, yo la veía algo rusa.

Proceso: revisión:

El 23 de diciembre de 2011 veo la grabación de la cinta capturada en el ordenador. No recuerdo si la vi muchas veces más antes. Lo que sí recuerdo es que me costaba mucho verla porque me daba vergüenza verme a mí misma y en algo, a mi pesar, tan ridículo. Es además el momento de ver si ese material puede llegar a ser algo más que haberme hecho la raya en medio, algo que no deja de ser puramente anecdótico. En una reacción algo desesperada, hago muchas capturas de pantalla de fotogramas para poder verlos sin la acción que me ruboriza. Estoy buscando poder ver algo que pueda ver.

Revisión: edición:

Entre el 10 y el 11 de enero de 2012 vuelvo a estos materiales y persiste el problema, lo insoportable de verme tanto. En algún momento hice un esquema que me ayudara a tener clara la estructura de aquella grabación, de lo que pasó. En este se destacan acciones (cambio de la raya a un lado al medio, corrección de estas, agarre del pelo, laca...) y problemas (pongo caritas, miro a un lado, me ruborizo...) y los señalo en los minutos y segundos que corresponden a la línea de tiempo. Casi todo es problema. La mayoría del vídeo no lo soporto. Este “no lo soporto” sólo puede solucionarse de manera técnica. Para intentar hacer algo con esto y conseguir que esos materiales sean algo más que lo anecdótico de hacerme la raya en medio, hago distintas cosas.

Por una parte, edito algunas capturas de pantalla, tomando como eje la raya en medio y, aprovechando su inclinación o dirección, tapando la mitad de cada una de las capturas elegidas con negro. Lo que me lleva a hacer esto, a tapar estas mitades, es el no poder verlas, el no querer verlas, tapar lo que no quiero ver.

Al mismo tiempo, reviso las capturas de pantalla, casi 600, y las ordeno en carpetas. En una carpeta las que van fuera (no me interesan). En otra carpeta las buenas. Dentro de las buenas creo cuatro grupos: las que tienen la raya a un lado, las que tienen un brazo en alto y el otro hace algo (peina, pone la goma...), las que tienen los dos brazos en alto (brazo en alto quiere decir que la mano está tapada, detrás de la cabeza) y otra subcarpeta con excepciones, a medio camino. Hay otra carpeta nombrada “medio”, ni bien ni mal, y en esta, dos subcarpetas (“quizás” y “con un brazo”) y unas cuantas capturas sueltas. Por último, hay una carpeta que se llama “negros” y dentro de esta también subcarpetas: “afuera”, “excepciones” y algunas capturas sueltas. Estos órdenes no son precisos más que respecto de un proceso, sirven para ver, igual que las capturas de pantalla, sirven para avanzar hacia un sentido. Por lo tanto, también puedo decir que sí que son precisos, respecto de un proceso propio.

Con todo esto, voy entendiendo que lo que me interesa es que no se evidencie el gesto funcional, que no se entienda del todo lo que la mano está haciendo, que se aisle de manera que el gesto pueda ser abierto. También entiendo que me interesa que los ojos miren a cámara, como en *Pro Eto*, y no a la raya ni a cualquier otro punto. Además, me interesa el movimiento congelado, que ningún elemento (por ejemplo manos) aparezca

movido. El movimiento dirige hacia la acción y desvía la atención del gesto abierto que busco.

Hice unos intentos de edición del vídeo. Usé las capturas de pantalla para tapar los trozos que no soportaba ver. De esta manera, llegué a un vídeo que combinaba la imagen en movimiento del vídeo con imágenes estáticas (algunas capturas de pantalla). El sonido y la duración del vídeo se mantenían, al margen, o por debajo, de las imágenes estáticas. Por mucho que las imágenes estáticas funcionaran como corte, después del cual volvía a aparecer lo que ocultaba, intensificaran la atención y construyeran un nuevo ritmo en el vídeo, no le encontraba un sentido al que poder agarrarme, al que el vídeo como cosa pudiera agarrarse. No me dejaba de ver como un animalillo sufriente.

Tengo una exposición que se inaugura el 13 de enero. No quiero enseñar algo que no esté limpio. Esa edición no está limpia (de mí misma). En el proceso de trabajo con estos materiales veo muchas veces las capturas de pantalla una detrás de otra. El haberlas metido en la edición del vídeo me hace ver cuáles me gustan más y también clarifica alguna relación en el paso de unas a otras. De pronto decido quitar lo sucio, quedarme sólo con lo limpio y verlo. Seleccione doce capturas de pantalla y mantengo el orden respecto de la acción. Las veo en modo “pase de diapositivas”. No recuerdo el tiempo que el programa de pase de diapositivas les daba a cada imagen, pero era suficiente para poder entrar en la imagen y que después entrara la siguiente. Puse esas fotos en pase de diapositivas y en bucle en un monitor en la exposición.

No me extraña que terminara por no editar la grabación, porque no le (me) era natural. Esta última frase contiene muchísimo. Acabé por asumir la forma en la que mejor vi el material. Este hecho viene del proceso de ver y de que de pronto sea algo más lo que ves. Dejar que la raya se abra donde acostumbra, no forzar. No ocultar la barra del tiempo de la vista previa desde la que se tomaron las capturas de pantalla intenta complejizar lo que con el tiempo sucede en el vídeo.

Proceso: revisión pública:

El 13 de enero de 2012 puse este “vídeo” en la exposición de la que he hablado en el apartado anterior. Vídeo está entrecomillado porque ahí aún no sabía lo que era aquello ni cómo se llamaba. Era algo lo suficientemente autónomo para poder valerse sólo en lo

público, pero este hacerlo público para mí era una especie de test, una puesta a prueba del material, para viéndolo desde más lejos (no en mi ordenador ni en mi casa ni en mi estudio), poder saber qué era aquello.

Y es que lo público es también la manera de comprometer el material y, en ocasiones, le va dando forma. O le vamos dando forma a través de lo público. En junio de 2013 probé a ponerlo proyectado en el marco de “Polifonía de tiempos”²³⁰, un encuentro dentro del fuerte de Guadalupe de Fuenterrabía. Veinticuatro personas habíamos sido invitadas a que tomáramos y ocupáramos una porción de tiempo de la jornada. Para esta ocasión, para que no dependiera de que el ordenador tuviera la posibilidad de pase de diapositivas y no variara la duración de cada imagen dependiendo del reproductor, cerré su forma así como su duración. Edité el vídeo dándole medio minuto de duración a cada imagen y le puse el título al principio: *Honi Buruz*.

En contraste con el caos procesual del que este material provenía, me tranquilizaba la limpieza de una cuestión casi aritmética y bastante lógica: 12 capturas x 30 segundos (por captura) = 6 minutos de duración. El tiempo de cada imagen es importante que sea largo para poder entrar en la mayor cantidad de capas de la imagen. El ritmo del vídeo es detenido. Pienso que la repetición de las imágenes es importante. Es decir, todas son casi la misma, con variaciones leves pero significativas, pero en la duración de 6 minutos cada imagen solo se ve una vez. Intuyo que es importante tener la oportunidad de volver a ver la misma imagen, las mismas doce imágenes. Para que se puedan ver desde otro sitio en comparación al primero. Después de haber visto 16 imágenes por ejemplo, la 17, aunque ya la conozcas, no la verás igual que la 5 (aún siendo la misma). Puede incluso que la repetición doble de las 12 imágenes sea imperceptible para alguien que puede estar fijándose en otras cosas, pero para mí este es el sentido que le da su forma al vídeo. Tres repeticiones sería pedir demasiado para no dar nada nuevo. De esta manera, introduciendo las 12 imágenes detrás de sí mismas, el vídeo pasa a durar 12 minutos en lugar de 6.

²³⁰ *Polifonía de tiempos* ofrece las condiciones para que se desarrolle un encuentro en el fuerte de Guadalupe de Hondarribia entre las 18h del 22 de junio y las 18h de 23 de junio de 2013. Es una propuesta de Bulegoa z/b para el espacio *Afuera de Tratado de paz*, proyecto de San Sebastián Capital Europea de la Cultura 2016, comisariado por Pedro G. Romero. Propone pasar el tiempo y pensar en él a lo largo de veinticuatro horas. Para ello, se invita a veinticuatro personas a que tomen y ocupen una porción de tiempo de la jornada. Bulegoa zenbaki barik es una oficina de arte y conocimiento ubicada en el barrio bilbaíno de Solokoetxe.

De la misma manera, si lo pensamos en relación a la primera versión del mismo material, es muy distinto ver imágenes en bucle en un monitor delante del que puedes pasar o pararte, que convocar a sentarse y ver una proyección de una duración determinada, con principio y fin. Pienso que esta segunda versión, la versión final, ayuda a definir el tiempo específico del vídeo, su ritmo, la atención que requiere y ofrece.

En otra ocasión próxima a esta, recién hecho, lo pongo al final de la primera charla que doy sobre mi trabajo, en Arteleku, dentro de las jornadas “Producciones de arte feminista”²³¹. Titulé la charla *Pro Eto*. Cuando pongo el vídeo, me retiro de la mesa de la conferenciante. Viendo las imágenes de la grabación de la charla subida en la red, me gusta la imagen de esa mesa vacía, con micrófono, ordenador y grabadora de audio y el vídeo sucediendo tras ellos. Una manera de hacer un espacio tuyo, de posicionarse: esta soy yo. Mi trabajo, sobre mi trabajo, sobre esto. En lo más evidente y en lo contrario. El levantarme de la mesa donde había dado la charla y dejar el vídeo solo, funcionando, era para mí otra prueba y un posicionamiento (precisamente saliendo de mi posición): clarificar e independizar un cuerpo que puede estar solo.

Lo que recojo, lo que me da:

Finalmente lo que había dado lugar a estas imágenes, peinarse la raya en medio, es lo que queda fuera del vídeo. Podría decir que, aún estando, en el vídeo queda todo menos precisamente que yo me peine la raya en medio. Como hemos visto arriba, espacio, acción, figura, fondo, delante, detrás se hacen uno a través del dispositivo, se acoplan en un mismo plano lleno de capas traslúcidas. Se ha llegado aquí haciendo lo que se cree querer ver y después eliminando, tapando, quitando, alejándose de lo que no se quiere (puede) ver. Como decía arriba, el espejo, dispositivo, es el soporte de la imagen y el vídeo es el soporte del espejo, por lo que también de la imagen. Todas las capas se juntan en una sola superficie plana, la del espejo, la del vídeo. El vídeo muestra su esqueleto.

²³¹ Jornadas “Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales”. Arteleku, entre el 22 y 24 de julio de 2013. Según la organizadora Maider Zilbeti: “Nos interesan las producciones de arte feminista en la medida que se entienden como proceso de conocimiento. Nos acercaremos a estos procesos de conocimiento a través del análisis de trabajos de diferentes artistas, análisis, que a su vez estarán realizados por ellas mismas.”

Lo que es proceso (capturas de pantalla de una vista previa de la grabación, para poder ir viendo) resiste y se convierte en resultado. Las imágenes no son fotogramas, son capturas de pantalla apresuradas que en el momento de hacerlas no tienen ninguna pretensión de final, sólo de búsqueda. En todas, menos en la primera que ocupa toda la pantalla, aparece la barra de tiempo de la vista previa del vídeo, pronto la incluí por si me venía bien, en otra fase, poder localizar ese fotograma o momento en la grabación. Teniendo ya el vídeo, consideré corregir esto, pero no quiero que sean fotos ni quiero repetir un material que ya contiene lo necesario, quiero que mantengan las marcas de su historia material (material arte), que además, y como ya he dicho, intentan complejizar la duración específica del trabajo.

En 2016 mostré este trabajo por última vez²³². La artista Leire Muñoz es la que propone este trabajo para la exposición “Cadavre Exquis” con esta justificación:

Lo que se sitúa dentro de la acción y fuera, figura-fondo-dispositivo reflejados en el mismo plano; esta superposición de planos amplían el campo de la imagen, no dejan fuera de campo lo que está alrededor del marco sino que absorben (engullen) todo su frente, añaden acción a la acción.

En esta ocasión ajusté los créditos, título, del vídeo. El tiempo es distancia y ayuda a limpiar. Depura. Como vamos viendo, ir enseñando el trabajo va dándole forma. Pero esto no es algo que sucede *per se*. Sino que, de nuevo, es una decisión, una manera de trabajar en arte. Una manera de entender lo público, de enseñar. Estamos viendo cómo lo público va afinando la aparición de lo justo.²³³

¿Esa? Esa no soy yo. Es una chica con la que trabajé.

Los niveles de interpretación de la imagen, de las imágenes y de su alternancia, son fecundos. Cada imagen, siendo tan parecida a las demás (y sobre todo partiendo de la misma acción banal), remite a imaginarios diversos. Las imágenes condensan algo capaz de abrirse. Sabemos que han sido seleccionadas, filtradas (depuradas) a través de un proceso de distanciamiento.

²³² Me lo piden desde Okela dentro del marco del festival Loraldia, en Bilbao.

²³³ Un compañero me dice que dejar el trabajo abierto para que el público pueda aportarle forma es convocar a quien esté dispuesto a ello. Lo público no preexiste al trabajo que, si estuviese completamente cerrado, no convocaría a nadie.

Es, creo, el primer trabajo en el que salgo yo, al menos tanto o únicamente. Como hemos visto, siento esto como problema a lo largo del proceso, hasta que lo acabo. Es decir, hasta que siento que no salgo yo, sino una chica. Que no habla de mí o que puede hablar de alguien más. Fue una liberación, cuyo sentimiento de no reconocimiento fue claro, tras la dificultad de verse. De pronto ya no sentía que aquello me tocaba tanto. Desde mí, hasta fuera de mí.²³⁴

En Bilbao una amiga del pueblo, cuya visita coincide con la primera exposición del trabajo, me dice que parezco un niño. En Arteleku Rosa llora. Me dice que es como un autorretrato que contiene todos mis yoes. Jorge me habla del tiempo. En el fuerte de Guadalupe Iosu se pregunta si esto es apto para niños. ¿Es esto duro?

Si yo hiciera un listado de a dónde me llevan o llevaron algunas de las imágenes (sobra decir que todo esto son mis vínculos o invenciones de un análisis para la producción), sería este: en la cuarta, la quinta y la octava el reflejo o brillo de una parte de la cámara se junta con el lacrimal del ojo y saca un águila, una mirada rapaz; en la sexta el objetivo de la cámara bordea la nariz y saca un payaso, una mirada entre graciosa, ridícula y triste, pienso en el reno Rudolf con su nariz roja; en muchas, la tráquea coincide con el eje del trípode, pienso en la mujeres casa de Louise Bourgeois por ejemplo, algo cibernético, mujer-máquina. Los gestos, los brazos o la inclinación de la cabeza también me llevan a edades y potencias o debilidades múltiples. Todas menos la segunda tienen los dos brazos en alto. A priori este es un gesto sumiso, como cuando te cachean, brazos en alto, esto es un atraco. A veces es un gesto de seducción, otras de estar relajada, otras simplemente de estar, cerca de la desnudez. Según la mirada, y la posición corporal que la acompañe, pasa de la indefensión a la fuerza. En la segunda, la única mano y brazo que se ve sujeta un peine, pero con esa mirada podría estar amenazando con arrojar una piedra. En la octava el peine podría ser una peineta. En la penúltima un puño choca con una cabeza con ligero gesto de desprecio (me viene a la cabeza el puño del Cristo de Giotto en *Expulsión de los mercaderes del templo*). Ese puño está también cerca del gesto de sacar bola, gesto de

²³⁴ “Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro.” Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. p. 60.

fuerza. Hay algo caleidoscópico en la simetría y asimetría de los brazos, el brazo como algo informe, en el negativo que produce el hueco entre los brazos que aparece por la repetición. El color del vídeo es suave, ahumado, ligero (por transparencia); el gesto, la imagen, dura y también frágil. Diversos niveles de potencias. El color es bajo en contrastes, la imagen alta en ellos, desde una vía sutil.

Un comentario de un amigo me introduce a Bergson: la duración como cualidad, no como el tiempo mensurable.

no te he comentado, pero he estado viendo en Honi buruz que me dejaste todos estos días [...] siempre estoy tentado por comprender todo; y aquí me ha dado en pensar el continuo y lo discreto del movimiento. O sea la "duración" de Bergson y la intuición como método. A diferencia de la inteligencia que corta y espacializa el tiempo. Lo tuyo es un atrevimiento de introducir la tecnología para interrumpir la duración para crear un deseo de intuir la duración. Todo esto en el lenguaje de Bergson. Cuando vengas te voy a dejar que te asomes a una edición que tengo donde está "Pensamiento y Movimiento" estos días he estado con la intuición, la lorea o sea, la duración, el elan vital y Bergson; los cinco. un beso²³⁵

Pajaritos y pajarracos

Póster central de la revista Eremuak #2 (ISSN: 2444-6319)

30 cm x 44 cm

2015

Es una intervención en el póster central o página doble de la revista eremuak#2²³⁶. En la página de la izquierda hay una fotografía en blanco y negro de dos caras (rostros), una

²³⁵ Correo electrónico de José Luis Casado el 12 de abril de 2012.

²³⁶ La edición del número 2 de la publicación eremuak da salida a materiales textuales y visuales producidos en el contexto vasco. En esta revista han participado: Jaime Cuenca, The Walking Reading Group, Histeria Kolektiboa, Manu Uranga, Pablo Marte, Beatriz Herráez, María Luisa Fernández, Jon Mantzisor, Alex Mendizabal, Miren Jaio, Inazio Escudero, y las contribuciones artísticas de Lorea Alfaro e Irkus M. Zeberio. Diseño de Maite Zabaleta.

detrás y encima de la otra. La página de la derecha está en blanco, dejando ver el propio papel (soporte) de la publicación en crudo.

La genealogía de *Pajaritos y pajarracos* podría empezar en 2011, con el vídeo *Honi Buruz*. Porque coinciden algunas características del trabajo (como la mirada al frente en un retrato frontal) y sobre todo porque continúa una cadena de deseos-motivo, como lo sería *Pro Eto*, que ha quedado explicado arriba. A este, que persiste, se le añaden otros, como los que vienen a continuación.

Agosto de 2013. Identifico un deseo:

En el verano de 2013 vi la exposición “Pasolini Roma”²³⁷ en el CCCB de Barcelona. En lo que concierne a este trabajo, me encontré con tres imágenes: una fotografía y probablemente dos fotogramas o imágenes tomadas de la película o el rodaje de *Uccellacci et uccellini* (1966), traducida al castellano como *Pajaritos y pajarracos*.

Esta película de Pasolini, que yo no conocía entonces, está protagonizada por Totó y Ninetto Davoli. El argumento es este: Totò, agricultor de profesión, y su hijo Ninetto se ponen en camino, en los alrededores de Roma, para pedir una moratoria para solventar una deuda que pesa sobre su finca. Durante el camino, los dos hablan de la vida y de la muerte con un insólito personaje: un cuervo que habla. Éste dice ser un intelectual marxista de la vieja guardia y sustenta la teoría de que la Humanidad se divide en dos parcelas: la que habitan los pajarracos y la que alberga a los pajaritos. La película fue filmada en localidades de Asís, Toscana, Roma y el Aeropuerto de Roma-Fiumicino, y se articula a través del deambular de los protagonistas por terrenos liminares entre el campo y la ciudad.

eremuak#2 da continuidad a las publicaciones eremuak#0 y eremuak#1 publicadas en 2013 y 2014 respectivamente. Este número no está articulado alrededor de un eje temático definido. Más bien se estructura a partir de algunas tipologías editoriales; breve ensayo de autor, entrevistas con artistas, intervenciones más libres, insertos de artistas, ...

²³⁷ *Pasolini Roma*. 22 mayo - 15 septiembre 2013. Desde el CCCB la presentan así: “La exposición *Pasolini Roma* se acerca al escritor y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a través de sus relaciones con Roma. Y esta aproximación significa entrar en todo lo que le conforma y le define: la poesía, la política, el compromiso civil, el sexo, la amistad, el cine.”

En la exposición había mucha documentación, ordenada en paneles con cartas, textos, vídeos, fragmentos de películas, notas de prensa, pies de foto, pinturas de otros artistas... Recojo con el móvil lo que me quiero quedar. De este ambiente, lo que me queda son estímulos, que me llegan, aislados de datos. Con esto quiero decir que los recuerdos, incluso las pruebas, son fragmentarias. De esta exposición, tengo dos fotos importantes, fijadas desde mi trabajo y mi sensibilidad.

La primera es un retrato de Pier Paolo Pasolini, en el que también aparece Ninetto Davoli. Ambos sonríen y ambos miran al objetivo. Recortadas por la parte inferior de la foto, en primer plano y desenfocadas, aparecen unas hojas. Encima (y detrás) de estas, la cara de Pasolini, casi frontal o paralela al objetivo, si no fuera porque tiene la barbilla algo recogida y mira ligeramente desde abajo al objetivo. Donde acaba la cabeza en su parte superior, el pelo de Pasolini, comienza la cara de Ninetto. Encima (y detrás) de la cabeza de Pasolini, la de Ninetto aparece recortada y sólo la vemos a partir de donde comienzan los ojos. No vemos ni su nariz, ni su barbilla, ni su boca, ni sus pómulos, ni su mandíbula, pero por la expresión de sus ojos sabemos que sonríe. Vemos sus ojos, sus cejas y su pelo. No vemos ni sus orejas ni apenas su frente porque las tapan los rizos de su pelo. Vemos el cuello de Pasolini, sus hombros nos los tapan las hojas. Vemos los hombros y los laterales del pecho de Ninetto, que quedan encima de los de Pasolini y a los lados de su cabeza. La foto termina a los lados donde Ninetto tendría más o menos la clavícula y por encima, donde acaba su cabeza. Las dos cabezas llenan en la vertical casi todo el plano. Por datos de la exposición sé que Ninetto y Pasolini tuvieron una relación amorosa. Esta foto me llena y me activa, me entiende, la entiendo y me hace hacer. Me emociona. Me admira.

¿Qué me gusta de esta foto? Su frontalidad. Lo que la mirada al objetivo tiene de interpelación. La relación y alineación de los cuatro ojos. La limpieza de la imagen, su claridad. La sensación de que el retrato contiene algo amoroso, de que conserva amor.

En la segunda captura encuadré dos imágenes de uno de los paneles de la exposición. Son dos imágenes que quería recordar porque ambas repiten algo parecido a la primera imagen que acabo de describir. Casi son la misma imagen pero cambiando los personajes. Una de ellas es la misma imagen solo que sin planta en primer plano, sustituyendo a Pasolini por Totò y con un encuadre algo más alejado, por lo que recoge más el pecho del personaje del primer plano, Totò, y las cabezas son más pequeñas respecto del plano de la

primera imagen. En esta imagen, Ninetto tiene el pelo más corto y probablemente es una imagen tomada en el rodaje de la película *Pajaritos y pajarracos*. Otra diferencia respecto a la anterior es que ninguno mira al objetivo: ambos tienen la mirada algo perdida. Ninetto mira a la izquierda a un punto que queda un poco más alto que sus ojos y Totò a algún punto más central y algo más bajo que sus ojos. Tampoco sonríen. Totò tiene la boca entreabierta con un gesto también algo perdido. En esta ocasión los ojos de Ninetto aparecen recortados por una línea mucho más limpia que el pelo de Pasolini: el sombrero de Totò. El ancho de la cara de Ninetto es el mismo que el de la copa del sombrero de Totò. Podemos ver el final de los hombros de ambos. Detrás, un fondo de ciudad, periferia.

Encima de esta imagen, en el panel de la exposición, había otra, también del rodaje, con un plano parecido pero tomado en horizontal. En esta, los personajes son en primer plano Ninetto y en segundo el cuervo, tercer protagonista de la película. En esta no se mantiene que el segundo personaje esté detrás porque el cuervo está apoyado sobre el hombro derecho de Ninetto, pero la sensación se le acerca por estar el cuerpo del cuervo en parte detrás de la cabeza de Ninetto y quedar la del cuervo por encima del pelo del personaje que está delante.

¿Qué me llega, me queda, me quedo, de estas tres imágenes? La primera, Pasolini y Ninetto, me llega por lo amoroso: un retrato que contiene amor. La segunda porque me ofrece un ejemplo-deseo más claro por repetición y para su repetición. La tercera es un juego. La segunda es más película, en cuanto a que hay más argumento ficcionado. La primera es alegre. No sé cuál cuenta más. Sé que deseo hacerlas mías. Hacer mío algo de lo que siento al verlas, hacer mío algo de lo que veo al sentirlas. Siento que, para su repetición, me quedo con la composición de los elementos en el plano y con la mirada al objetivo de la primera.

Ahora, buscando estas imágenes en buena calidad y queriendo adivinar su procedencia (si son fotos o fotogramas o documentos de archivo...) encuentro una cuarta imagen de Totò y Ninetto en internet. Es prácticamente la misma que la segunda imagen que he descrito, probablemente sacada segundos antes o después de ella, puesto que únicamente cambian ligeramente las expresiones de los retratados: Totò tiene una mueca distinta en la boca y mira a un punto ligeramente más alto y más a su izquierda y los ojos de Ninetto

aparecen un poco más recortados por la copa del sombrero de Totó, aunque parece que su mirada se dirige al mismo punto.

Años después proyectaron la película *Pajaritos y pajarracos* en un cine en Bilbao. Fui con muchas ganas al cine. ¿Aparecería esa imagen en algún momento de la película? Viéndola, pensé que podía coincidir con un momento en que Ninetto se esconde detrás de su padre, Totò, pero dudo de que llegue a ser un fotograma de la película. Hay a lo largo de la película una especie de juego humorístico de esconderse los personajes tras objetos o personas, una especie de juego que tiene que ver con la mirada y su desvelamiento. Por ejemplo, recuerdo un momento en el que Totò le tapa los ojos a Ninetto con un paraguas cerrado en horizontal y Ninetto intenta destaparlos moviéndose en la vertical. Las direcciones de las miradas, o su negación, son tan importantes como los protagonistas, como lo que se cuenta, tanto en la película como en estas imágenes de las que acabo de hablar. La dirección de una mirada interpela al que mira, tanto desde dentro como desde fuera de la escena o de la imagen. Esa mirada, que nos mira, nos incluye, incluye la nuestra y su dirección.

Noviembre de 2013. Primer acercamiento a una imagen:

La artista Elena Aitzkoa me invita a participar en el proceso de producción de una película que está preparando. Plantea una especie de laboratorio colectivo en Azala²³⁸ para ir llegando al guión de la película. Ella nos plantea contarnos la historia en distintas sesiones y que nosotros la registremos como consideremos.

Cuando me invitan a algo así, me planteo qué puedo hacer yo allí, pensándolo respecto de un proceso ajeno y respecto del propio. Pensé que lo que me podía motivar de aquello era hacer el cartel de la película (aún sabiendo que esta ni siquiera había comenzado). Se lo comenté a Elena y entendió. Coincide que hace años ya hice un cartel para una exposición suya, del que hablo en el primer bloque. Decidí también, dado que iba a haber bastantes personas allí, aprovecharlo para poner en marcha un deseo: el deseo de repetición de la

²³⁸ Azala, en Lasiera (Álava), es un lugar para el encuentro e intercambio entre artistas, creadores, activistas y pensadores. Siendo la danza y las artes escénicas el epicentro de este lugar, su onda expansiva se extiende y atraviesa con naturalidad y promiscuidad otras disciplinas artísticas, así como otras nomenclaturas como artes performativas, artes del cuerpo, artes vivas. [...] Residencias de creación y de investigación, talleres, laboratorios, seminarios, encuentros, celebraciones, jornadas de puertas abiertas, paseos... son algunas de las actividades que se realizan en Azala. Se reciben propuestas a través de una convocatoria siempre abierta.

imagen de Pasolini descrita arriba, el deseo de hacerla mía. De esta manera le doy sentido a mi participación en un proceso ajeno desde el propio.

Intento acercarme a esa imagen que busco (repetir) con Elena, ella y yo. Es la primera vez que hago esto; quiero decir que es la primera vez que intento acercarme a esa imagen que deseo. Esto es importante, emocionante. Es encontrar el momento de sentido para una acción. Insisto en lo comentado en el trabajo anterior (*Honi buruz*): encontrar el momento de sentido para una acción, va ligado a ese guardarse las ganas de hacer algo, buscar el momento que te dé la excusa, siendo consciente de que buscarlo no está tan lejos de forzarlo.

Para llegar a la imagen, me pongo detrás de Elena y sujeto la cámara (el teléfono móvil). Parece que mis brazos no son lo suficientemente largos para poder alcanzar el encuadre a copiar. Que yo sea quien sujeta la cámara, a la vez que una de las retratadas, hace que mis brazos se acerquen al plano o marco de la imagen resultante. El que, desde detrás, mis brazos no den la longitud adecuada para el encuadre, una condición real, me hace ponerme delante de Elena. De esta manera la imagen resultante se acerca más al encuadre, solo que mis brazos siguen saliendo hacia cámara (porque la sujetan) y Elena ha puesto sus manos sobre mis hombros. Se asoma detrás de mi cabeza, con su cabeza ligeramente inclinada hacia atrás. Por otra parte, visto que el que sea una auto foto afecta a la forma de la imagen, decido probar, aprovechando que han llegado tres personas más, a retratar por parejas a las personas que allí nos encontramos. Hacemos todas variables posibles de parejas y en el mismo sentido, hacemos las dos posibilidades que hay con cada pareja: colocándose una delante y la otra detrás y viceversa. Esto, es ir probando todas las posibilidades de una misma situación e intención, por si las variables me dan alguna información.

Esta sesión de trabajo, de búsqueda, fue rápida, directa. Lo pasamos bien. Estoy intentando coger algo, rápido, sin demasiada molestia y en confianza. Si he dicho que lo pasamos bien es porque creo que tiene que ver con el desarrollo de una técnica, de la que pongo en marcha en una situación como esta. Es precisamente generar una situación de confianza, de amor, de tranquilidad y de emoción, que no excluya la tensión que el compromiso propio supone. Rápido y directamente, para que no importe demasiado pero a la vez pueda ser importante. La honestidad de un compromiso.

En esta sesión me doy cuenta de algo: al dejarle la cámara a una de las participantes, se me olvida decirle que encuadre cortando en el pecho y saca las fotos casi de cuerpo entero, cortando más o menos a la altura de las rodillas de la persona que está delante. No interesa, porque desconcentra del retrato. Por otra parte, el dispositivo para llegar a la imagen es simple: un cuerpo detrás de otro. Me doy cuenta también de que, al ampliar el plano, hay algo de desvelar en exceso el dispositivo, que permite entender más fácil lo que pasa y elimina una ambigüedad que la imagen que busco posibilita. Quizá ambigüedad no sea la palabra, porque no busco la ambigüedad *per se*. Lo que busco es la posibilidad abierta, inagotable, de una imagen. El encuadre justo importa, porque evita ver y entender la imagen como únicamente un cuerpo delante de otro. La imagen que busco, la imagen de Pasolini, me permite quedarme en la imagen, que es simplemente un cuerpo delante de otro, pero no la entiendo así de rápido, de manera que me quedo con ella, en ella, nos podemos acompañar. Y entiendo que para esto, es importante la coincidencia y aislamiento de hombros y cabezas, lo que también permite que los ojos puedan aparecer aislados y actúen, miren, de manera más concentrada, limpia.

Pero no todo el trabajo se da en la propia sesión. Como hemos podido ver, viene de lejos, hay mucho trabajo hecho antes de llegar a esta sesión. Y después de ella, el trabajo continúa. Por ejemplo, en el momento de mirar las fotos, tanto en el móvil como en el ordenador, de manera concentrada, en soledad, yo con mi trabajo, con mis materiales. Ahí entiendo la importancia de la frontalidad de la cámara respecto del eje de las cabezas retratadas. Los ejes deben ser paralelos a la cámara. La mirada a cámara también es importante.

Unas semanas después, mientras estoy preparando una charla²³⁹ en la que voy a hablar de trabajos recientes, aprovecho para revisar este material, en el ordenador. Para esta ocasión, pública pero a la vez algo privada porque está dirigida a un grupo de estudiantes de bachiller, llego a una animación corta (un *GIF*²⁴⁰) que decido testar ahí. El *GIF* al que

²³⁹ En las *XIII Jornadas Arte y Mujer*. Bajo el subtítulo *Nuevos escenarios: prácticas artísticas y entornos profesionales* y organizadas por Fundación Troconiz Santa Coloma, Portugalete (Bizkaia).

²⁴⁰ Un *GIF* (Formato de Intercambio de Gráficos) es un formato gráfico utilizado en la red, tanto para imágenes como para animaciones. El deseo de un *GIF* parte, en mí, de una atracción por lo (pre)determinado que puede coincidir con otros procesos propios. Los *GIFs* son algo que veo mucho en internet. Más que un estilo, es un recurso actual (ligado a unos tiempos, a una velocidad de leer las imágenes en pantalla). Esto para

llegué está formado por dos fotos, las dos primeras fotos en las que salimos Elena y yo, delante y detrás, y de las que he hablado arriba. Esto no es más que un ejercicio, pero es un ejercicio que tiene su origen en un dar público, que hace avanzar en el trabajo. Lo público no tiene necesariamente que hacer crecer un trabajo, a veces simplemente conviven, existen el uno por el otro, pero este es un tema que seguirá saliendo en adelante y en el que ahora no pretendo detenerme. Más adelante, este *GIF* se expuso en la colectiva *Una imagen brutal*²⁴¹ en un monitor. Volverlo a sacar, un poco más fuera en lo público, en una galería en este caso, no es más que una manera de tener delante, presente, un problema (en el mejor sentido de la palabra, ya que el arte trata con problemas, en el mejor sentido de la palabra). Volvemos a topar, al igual que en trabajos anteriores, con una idea de exponer, un posicionamiento respecto de lo público. Diría que el trabajo, como cosa autónoma, obtiene un aprobado y listo. Así, este hecho público, sería una comprobación. Se comprueba que hay que seguir buscando “la imagen”. Al no ser nada del todo autónomo, el deseo continúa.²⁴²

En resumen y volviendo al hilo que llevaba, me voy dando cuenta de lo fiel que me tengo que mantener a mi motivo (la foto de Pasolini). Me interesa lo que esa imagen hace aparecer en torno a algo así como lo bicéfalo, de dos cuerpos formando uno. De cuatro ojos de un mismo cuerpo (dos). Y estas fotos, siendo un primer acercamiento, no acaban de coger lo que busco.

Agosto de 2014. Aparece la imagen:

En estas fechas Elena nos vuelve a convocar en Azala para seguir con el proyecto de su película. Para mí, es otro ensayo de acercamiento a la imagen deseada, continúo con el pretexto del cartel para la película. Hay bastante gente participando de distintas maneras. En esta ocasión se están llevando a cabo grabaciones de escenas. En un momento le digo a Elena que vamos a probar a sacar de nuevo la foto. Estamos en el estudio grande y

mí es algo exótico, como usar una tipografía especial. Exótico por no ser mi terreno, por ser recursos que no me suelo permitir de no verle algún sentido (y esto no es tan habitual) y de no ser tan grande el deseo como para darle lugar por capricho.

²⁴¹ Exposición colectiva (junto con las artistas Elena Aitzkoa, June Crespo, Elba Martínez y Rosa Parma) en la galería *Ekain Arte Lanak*, Donostia-San Sebastián, en el marco del Festival Miradas de Mujeres, 2014.

²⁴² Mi compañero diría que si no es autónomo, no lo es, paradójicamente, porque no está construido de manera suficientemente abierta como para dar lugar al público. No termina de cerrar (de construir) lo abierto.

Estanis²⁴³, que ha cogido un papel bastante significativo en la historia que se quiere contar, también está por ahí. Les pido a los dos que posen para la foto.

De nuevo lo hacemos bastante rápido. Hay una cámara de fotos buena por ahí y lo intento con ella, pero casi de inmediato la dejo de lado porque no me da la inmediatez del móvil, en el que apenas hay opción de configurar la luminosidad o calidad de la imagen. Decir aquí que sabemos que el cartel va a tener un tamaño grande, de marquesina de parada de autobús. Esta es una condición que va unida al sentido de este cartel: hacer un cartel de película para marquesina. Esto es algo que está claro desde el principio y responde a un deseo propio del que más adelante hablaré, con el trabajo *Nuestro amor nació en la Edad Media*. El móvil que tengo en aquel momento es un Samsung antiguo bastante limitado en comparación a las prestaciones que otros móviles ofrecen. Esta determinación de la herramienta me ayuda a ir más rápido a por lo que quiero. Tengo una imagen. En la que Elena sale delante y Estanis detrás. De pronto ha aparecido una imagen. Se ha construido una imagen. En esos momentos no lo puedo ver con toda la claridad que da algo de distancia, pero intuyo que algo está bien en esa imagen. No saco muchas fotos más. Hay otra con Estanis delante y Elena detrás, que no tiene la claridad y limpieza de la inversa, y también hice una especie de registro frontal y lateral de personajes terciarios (peluches, jarrón con lavanda) que sé que para Elena son importantes en la historia y a mí me atraen como objetos.

De aquí me gustaría destacar la importancia (y despreocupación) del directo y el exigirle a la situación algún compromiso hacia lo público. En estos momentos, Elena ya tiene título para la película (por lo tanto también yo para el cartel), aunque por distintas razones la película (por lo tanto también el cartel) no se acabará hasta pasados unos años.

Octubre 2014. Cuestionar materiales:

Me invitan a dar un taller de carteles en el marco de *Jazpanart*²⁴⁴ en Beasain. Entre otras cosas, aprovecho esta ocasión para seguir poniendo a prueba esta búsqueda de una imagen. Preparo unos cuantos ejercicios dirigidos entre los que se encuentra: lau begi, cuatro ojos. Este sería el tercer acercamiento a una imagen, en este caso, con un grupo de

²⁴³ Estanis Comella. Forma parte del reparto en la película *Nuestro amor nació en la Edad Media* de Elena Aitzkoa.

²⁴⁴ *Jazpanart* planteó una programación en Igartza Jauregia de Beasain (Guipúzcoa), paralelamente al festival de música *Jazpana*.

personas bajo mi dirección. Sobre todo se trata de poner un deseo en movimiento, de hacer para generar materiales y para ver. Testar lo conocido para llegar a lo desconocido. Y, a ser posible, pasarlo bien.

Dándoles las pautas para la consecución de la imagen de Pasolini y con todos los móviles de los que disponemos, hacemos todas las variables posibles de parejas delante y detrás en un ambiente intencionadamente descontrolado (desde aquí puede salir lo inesperado más fácil) en el que se producen varias imágenes de manera simultánea en distintos grupos. De este ejercicio recojo, más que los materiales en sí, la sensación de que no es fácil ponerse en el deseo-ojo del otro. Los participantes no pueden coger lo que yo quiero, se acercan a imágenes similares, pero no cogen la imagen y para mí tampoco es tan fácil, porque estoy intentando entender qué es lo que la hace imagen, casi a base de ir eliminando lo que no la hace. Para esto, necesito hacer, hacerla (que la hagamos) muchas veces mal, para ir viendo lo que está bien.

Es decir, me doy cuenta de la importancia de cada detalle para llegar quizás no tanto a la imagen de Pasolini sino a lo que yo quiero de ella.

Como algo general al desarrollo del trabajo, y de mi trabajo en general, insisto en cómo lo público compromete y forma. Es una decisión mía de qué es exponer o exponerse.

Verano de 2015. Intentar entender una imagen:

Me invitan a un proyecto. Según nota de prensa: *Ideas travel faster than light* es un proyecto colaborativo entre un grupo de artistas basados en Delhi, Bombay, Londres, Bilbao y Los Ángeles, comisariado por Jasone Miranda Bilbao. El proyecto tiene dos partes. En la primera parte, nueve artistas basados en Londres/Bilbao/Los Ángeles son invitados a enviar propuestas para nuevos trabajos junto con instrucciones de cómo hacerlos y nueve artistas basados en Delhi y Bombay son invitados a producirlos según su interpretación. [...] La idea principal del proyecto surgió como una solución práctica al problema de cómo transportar trabajos a distancia con bajo presupuesto. Esto se convirtió en matriz de ideas y las cosas crecieron en respuesta a las posibilidades ofrecidas por esa condición y situación. Como las ideas tienen un nivel de materialidad diferente a

los objetos que ocupan un espacio físico, pueden ser más ligeras más baratas y más libres de moverse.²⁴⁵

Sigo dándole vueltas a la imagen descrita al comienzo de este apartado (*Pajaritos y pajarracos*). Y más que seguir dándole vueltas, es que tengo una imagen ahí, la generada en el segundo acercamiento a la de Pasolini. Tener una imagen ahí significa tenerla en ti, sin el desprendimiento que otorga el que esté en el mundo, que encuentre su (un) sitio más allá de los archivos personales y que pueda, de esta manera, pertenecer a alguien más. Es decir, no es que la tenga presente cada día que pasa, funciona más bien de manera intermitente, me acompaña con diferentes grados de latencia, como cualquier material al que se le está buscando una forma. De pronto, me entra una invitación que considero provechosa para seguir buscando en esta dirección y decido usarla como manera de profundizar en un cuarto ensayo de acercamiento a la imagen.

Me propongo dar unas instrucciones para que otra persona pueda llegar a esa imagen. Quiero ser consciente de la importancia de cada detalle. La manera más directa a la que llego para esto es que otra persona, la que va a recibir mis instrucciones, copie la imagen que ya he generado. Para esto basta con una sola instrucción: “copia esta imagen”. Escribo esta frase en un cuaderno. Debajo de esta hago un apunte rápido de lo que recuerdo de la imagen. Luego, cuando apunto cosas que son importantes para mí en relación a la imagen, dibujo flechas para marcarlas. ¿Explica este dibujo algo? ¿Qué se puede entender de él? Quiero ver cómo otra persona, extraña, cumple esta pauta. No quiero ver a alguien, quiero ver interpretar. Interpretar es responder a este dibujo, a esta imagen, intentando mantenerla. Es responderme.

²⁴⁵ La traducción es propia. Texto original, de la artista Jasone Miranda: “Ideas travel faster than light is a collaborative project amongst a group of artists based in Delhi, Mumbai, London, Bilbao and LA, curated by Jasone Miranda Bilbao. The project has two parts. In the first part nine artists based in London/Bilbao/LA have been invited to submit proposals for new works together with instructions of how to make them and nine artists based in Delhi and Mumbai have been invited to produce them according to their interpretation and understanding. [...] The main idea of the project came up as a practical solution to the problem of how to transport works across distances on a small budget. This became a matrix of ideas and things grew in response to the possibilities offered by that condition and situation. Since ideas have a level of materiality different to objects that occupy a physical space, they can be lighter cheaper and freer to move.”

Mi propuesta es dar una frase (una instrucción clara: copia esta imagen) y una imagen (la de Elena y Estanis). Pero ¿abrirá más posibilidades el dibujo? y ¿cómo quiero dar la frase? En el cuaderno la he escrito con una tipografía concreta. Es una tipografía que imita la numeración de los dígitos en relojes electrónicos: letras formadas con segmentos separados de líneas²⁴⁶. Debajo de la frase tengo escrito: ¿Esta tipo es importante? ¿Por qué me vino así? ¿Un capricho? Ahora y entonces respondería que todas las respuestas son afirmativas por lo que el capricho puede tener de auto-generador de sentido. Encima de la frase tengo escrito “Do”. Del inglés, me gusta la reiteración que propone el “Do” seguido de otro verbo. En este caso: “Do copy this image”. Me gusta la posibilidad de indicar dos veces lo mismo, de que una palabra, añadir un verbo, sirva para insistir en lo que viene después y sea siempre esa palabra (do, haz) compatible con cualquier verbo que venga después. Finalmente no la incluí por resultarme el enunciado algo más violento con ella.

El 31 de julio envió mis instrucciones. Son dos archivos:

- Una frase (documento: "COPYTHISIMAGE.mov")
- Una imagen (documento: "IMAGE.jpg")

Mi instrucción es una manera de llegar a entender más. La razón por la que, en lugar de enviar la imagen con la frase sin más, enviara la frase dentro de un vídeo, fue querer dar más con la esperanza de recibir más. No sabía lo que saldría de aquí pero, en cualquier caso, sabía que se generarían materiales para seguir trabajando. Desde mí para otros y viceversa. Tampoco sabía si recibir la misma imagen con dos personas extrañas tendría suficiente interés, por ahí decidí incluir el dibujo en un frame del vídeo, para ampliar la interpretación de mi propuesta. Para recibir más de lo que se desea, porque no se sabe si lo que se desea es lo que se desea²⁴⁷. Tampoco me puedo resistir a mandar mi imagen, ¡quiero que la copien!

Enviadas las instrucciones, me pregunto en qué imagen se basará mi interlocutor para copiarla. Seguro que no en la exactitud de cada punto que encaja en mi imagen (por lo

²⁴⁶ Usé esta tipografía en una pintura en 2005 para escribir: *ahora que se ha ido el barro, ya solo queda polvo cubriéndolo todo*. Supongo que es en parte el vínculo a este recuerdo el que le da ahora espacio a esta tipografía hecha a mano intencionadamente por segunda vez.

²⁴⁷ Decía Jacques Lacan que “amar es dar lo que no se tiene a quien no es”. Marchilli, A, et.al. (2014) *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial. p. 44. En este contexto, podría servir para introducir la dimensión de lo público.

comprobado en ocasiones anteriores). Seguro que no en que es esta la imagen y no otra. La posición, los ojos, el encaje, la ropa, las personas, la situación, la inclinación, o todo lo que rodea al que saca la foto y al que la ve. En cualquier caso me dará información sobre mi manera de trabajar. Quiero saber cómo se recibe. Lo que cambia. Cuánto cambia. Cómo se ve. Se entienda como proceso o como resultado.

En el esquema que hice pensando en la propuesta, apunto una lista de cosas a tener en cuenta como el color de la imagen o el hecho de que la persona que lo reciba tendrá otros ojos y otra piel. Me estoy recordando que quien lo recibe es otro. La otredad como material. Considero aquí que debo decidir si responderé a preguntas o no. Lo que esto tiene de interesante como experimento para mí es saber cómo recibe otro esto tal y como es de simple. Si respondo en el camino estaré más presente y no podré verme desde fuera. Sé que a fin de cuentas casi todo lo da el proceso más que las ideas, por lo que me dejo esta pregunta sin responder, a espera de lo que vaya pasando.

Sobre todo apunto lo que omito en mi instrucción: no indico el formato, el material, el tamaño, ni si tienen que reproducirla con otras caras o literalmente reproducirla mediante fotocopias, por ejemplo. Tampoco le doy la referencia de Pasolini. Ni le digo nada del hecho de que pretendo usar esa imagen para una marquesina, ni que está en camino de coger lugar en una revista (de esto hablaré en el siguiente punto). Es decir, no contextualizo. Supongo que esto responde al mismo problema mencionado en el párrafo anterior: no querer estar yo tan presente.

Cuento los ojos de la imagen: son cuatro. Como mi interlocutor es de la India, juego con incluir el tercer ojo del hinduismo. Así, serían seis. Si cuento los míos, son ocho y contando los del espectador serían diez ojos. En esta incógnita y curiosidad del deseo propio y su compleja satisfacción a través de otro, pensaba: tú no eres yo, y si yo soy yo y tú eres tú... Así, vuelvo a la misma cuestión de los párrafos precedentes: cuidado con asumir la decepción como algo extraño a un proceso. Sé por experiencia que la satisfacción se trabaja casi inevitablemente desde el incumplimiento del deseo proyectado, hay que ser consciente de la difícil realización de un ideal.

Asumo la simplicidad, equivalente al compromiso con una misma.

Como primera información Jasone Miranda, la comisaria del proyecto, responde al envío de mis instrucciones: *Entiendo que lo que quieres que haga el artista es que 'copie' las imágenes de vídeo y fotografía que le envías no?* No respondo a esta pregunta explicándole que prefiero dejarlo abierto a lo que el artista al que le toque interprete. Y en esas estoy, deseando ver desde dónde se abre.

Mi pareja, interlocutor, es el artista Vaibhav Raj Shah. Esta información me llega enviadas las instrucciones. En noviembre recibo unas preguntas de Vaibhav. Copio seguido nuestra conversación (traducida):

Cuestión 1: ¿Tienes alguna expectativa sobre como de bien o mal o diferente copie la imagen?

No tengo expectativas, aunque esto sería lo mismo que decir que las tengo todas. Honestamente, estoy deseando ver tu respuesta. Entiendo esta respuesta casi como parte de mi proceso con este trabajo (proyecto). Me refiero a que me ayudará (lo sé seguro) a entender lo que estoy haciendo, y más que esto: a avanzar, en el sentido de que podré verlo desde otro sitio, una distancia de alguien que no soy yo. Diferentes acercamientos a una sensación específica.

Además, es un ejercicio que ya he hecho con diferentes personas, alumnos, compañeros, y para mi sorpresa, algo que pensaba que era claro y fácil de repetir, resulta realmente variable. Me di cuenta de que lo que buscaba en la imagen era algo muy específico, que apenas pasaba. El dibujo fue una herramienta para ser usada en una explicación. Ahora estoy ansiosa por ver qué te da el dibujo en sí, sin palabras: justo una frase y una imagen.

De hecho, cuando empecé con este trabajo, yo también estaba copiando una imagen que había visto; quizá por eso estoy forzándola de esta manera.

En resumen: no puedes hacerlo mal, con tal de hacerlo.

Cuestión 2: No sé a qué se refieren ambas expresiones... y ¿cuál es el contexto?

Tampoco lo sé... Creo que tiene que ver con la mirada y su dirección, donde varias relaciones-ojo están pasando: la imagen de cuatro ojos, los ojos de la persona que toma la foto, los ojos de la persona que ve la foto...

El contexto en este caso sucedió cuando propuse a una amiga hacer un póster para una de sus películas. Empezó con esta excusa, pero la idea era usarlo como manera de hacer lo que quería hacer y a la vez poder darle algo a alguien. Tenía que ver con mi trabajo, con colmar un deseo de repetir una imagen.

Como ves, el contexto está inevitablemente ahí, aunque esté funcionando más como una carencia de contexto en la imagen.

Cuestión 3: ¿Es la piratería de tu trabajo una preocupación para ti?

Para nada, con respecto a las industrias culturales. Creo que la autoría tiene que ver con hacerse responsable de lo que se hace. Creo en la honestidad. La manera en la que entendemos la apropiación ha cambiando tanto. Para mí coger un pedazo de la realidad que me rodea es algo natural. Es una manera de entenderse una misma a través de otros.

Cuestión 4: ¿Podría saber cómo fueron tus conversaciones con Jasone?

Creo que lo más importante aquí era que estaba considerando cómo manejar esta interlocución entre nosotros. Cuando, basándose en mis instrucciones, tradujo lo que mi pareja tenía que hacer, le dije que no quería explicar las instrucciones, porque no quería dar instrucciones. Lo que quería era que fueran tan desnudas (y claras) como eran, para dejar la puerta abierta. Es una pregunta a ti, Vaibhab. Me gusta que algo tan simple como “copia esta imagen” pueda contener tantas posibilidades. Todas las condiciones que pueden ser formuladas nunca van a obtener la misma imagen, ya que yo hice la primera, y tú harás esta. Un tercer ojo, quinto, sexto, séptimo.

Después de estas respuestas le pegué un enlace al tráiler de la película *Uccellacci et uccellini*.

Tras recibir mis respuestas, Vaibhav me pide la imagen a mayor calidad, dice que la va a copiar. Le informé de que él ya tenía la imagen original en su máxima calidad (como he dicho arriba, era una foto sacada con un no muy buen móvil). Después me pregunta sobre el tamaño de impresión, dimensiones, de la imagen. Evito tomar esta decisión porque creo que no me corresponde.

Entre enero y febrero de 2016 se llevó a cabo la exposición en el NIV Art Centre de Delhi con los trabajos de los nueve artistas en respuesta a las instrucciones de los otros nueve artistas.

Vaibhav Raj Shah expone la fotografía de Elena y Estanis impresa a un tamaño pequeño (por las imágenes que me llegan de la exposición calculo que a unos 10 cm cada una) y reproducida, entiendo que, a diferentes resoluciones. Son veinte copias en dos filas de diez. Tienen escritas a mano anotaciones en rojo (3-5 megapixels, 60 dpi, 0.35 megapixels, 20 m, 200 pixel dpi resolution, 4.00 vision, outsourced to...) entiendo que en relación a las características de calidad de cada una de ellas. La definición de la imagen va disminuyendo de izquierda a derecha, hasta llegar a una imagen muy borrosa. Hay una frase escrita en la parte inferior del marco blanco que bordea las imágenes que no llego a leer en las fotos de sala que me han llegado.

Aún no tengo claro si esta respuesta, otredad, de Vaibhav me satisfizo o me decepcionó. Sí que sé, en cambio, que me hizo avanzar en mi trabajo. La incomunicación, o imposibilidad de comunicar al modo en que lo hace el lenguaje, es parte esencial de un proceso artístico.

2015. Hacer público: una imagen coge su (un) sitio en el mundo.

En marzo del 2015 recibí la invitación para realizar las páginas centrales de la segunda revista de eremuak²⁴⁸. El plazo de esta entrega era de junio del mismo año. Lo que se produce a partir de esta invitación es *Pajaritos y Pajarracos*. El título lo toma de la película arriba mencionada. Si señalo las fechas es para hacer notar lo simultáneo de algunos

²⁴⁸ eremuak es un espacio habilitado para implementar el contexto de las prácticas artísticas en el ámbito vasco. La principal finalidad de eremuak es ofrecer una plataforma para artistas, creadores y creadoras y favorecer un clima de debate y encuentro sobre las políticas públicas para el arte.

procesos. Aquí me estoy refiriendo específicamente a los que tienen que ver con esta cadena a través de la cual estoy buscando la forma de una imagen concreta. El proceso anteriormente descrito (*Ideas travel faster than light*) se produce en paralelo a este otro. Más concretamente, cuando se comienza a pensar en el proceso anteriormente descrito, este otro está en la fase en la que ya no me corresponde a mí, es decir, mi trabajo (mi colaboración para una parte de la revista) ya está hecho (enviado y cerrado), sólo que falta su publicación. La revista *eremuak#2* se presenta en Bilbaoarte el 21 de octubre de 2015.

Con *Pajaritos y pajarracos* una imagen encuentra su (un) sitio en el mundo. Antes no existía fuera de mí o de mis procesos. En los procesos descritos arriba yo estoy manteniendo la imagen, porque aún no tiene cómo ni dónde mantenerse sola. Ahora sí.

Voy a explicar algunas cuestiones que hacen esto posible.

Darle lugar a una imagen supone haber pasado por el proceso descrito hasta ahora, el que a menudo ha supuesto también, como hemos visto, tratar con más personas, tratar con un afuera. Su plasticidad. En este caso concreto, algunas decisiones hubo que negociarlas con la diseñadora de la revista. En lo que respecta a las sangres en la página izquierda, era importante que el encuadre de la imagen no variara. La impresión a sangre supone que la imagen continúa más allá de la línea en la que se guillotinará el pliego. La sangre es necesaria para poder cortar con un margen de error de 1-2 milímetros. Por esto, cuando una imagen va a sangre en una página, lo habitual es ampliarla unos milímetros, fuera del área a imprimir, para que al cortar el papel no aparezcan lo que en diseño o imprenta llaman filetes blancos. En muchos casos, no importa que la imagen a imprimir pierda esos dos o tres milímetros. En este caso, tal y como había comprobado en varios ejercicios descritos en apartados anteriores, el encuadre de la imagen era justo ese, el que la imagen tenía, por lo que me costaba mucho asumir perder tres milímetros en el margen izquierdo de la imagen. Era una cuestión de milímetros lo que hacía que la camiseta de Estanis no apareciese recortada y entendía cada milímetro de pared que tenía a su lado necesarios. Esto así, para evitar tanto cortarle márgenes a la foto de origen como filetes blancos en la página, añadimos las sangres de arriba, abajo e izquierda con colores neutros que coincidieran con los de la imagen.

La publicación es en blanco y negro, dato que tuve en cuenta como condición desde el comienzo. La imagen mantiene lo que me interesa en blanco y negro pero será importante, en lo que respecta a la impresión, cuidar los matices de los grises. Por ejemplo, los de pelo de la chica son bastante más claros que la camiseta que tiene detrás. Digo esto porque tanto las pre-visualizaciones de la imagen en pantalla como algunas impresiones oscuras tienden a empastarlo y considero importante la riqueza de los grises de la imagen en blanco y negro, porque siguen remitiendo a una sensación de color. El blanco y negro no es ausencia de color.

Sobre todo, me gustaría destacar la página en blanco de la derecha, que no está vacía. El hecho de que esté a la derecha ayuda a señalar que no está vacía. Por nuestra cultura o hábitos de lectura (occidentales), a pesar de que leamos de izquierda a derecha, acostumbramos a darle más peso a lo que encontramos en la derecha. Cuando abrimos una publicación en cualquier página, el ojo tiende a mirar primero la derecha, aparece antes. Si se quiere, en el diseño de una publicación, dejar espacio a una única imagen en una doble página, se tiende a ponerla en la de la derecha (puede que sea simplemente cuestión de pesos –visuales-). Teniendo esto en cuenta, dejar la página de la izquierda vacía y poner la imagen en la derecha sería darle toda la importancia a esta última, de manera que la página en blanco (queriendo ser exactamente eso) quedaría anulada y se entendería como vacía. Ponerla a la derecha es un gesto que quiere dejar claro que esa página no está en blanco, sino que *es* una página en blanco, llena de nada, llena de papel. Es evidenciar que efectivamente es papel, el papel de la publicación, el soporte y cuerpo de la publicación, y de la imagen. Al mismo tiempo, está dejándole espacio y tiempo a la imagen.

Por otra parte, el hecho de que sean las dos páginas centrales de la publicación, donde aparece el reverso de las dos grapas que sujetan sus páginas, ya supone una parada. Con facilidad la revista tiende a abrirse por la mitad, justo por estar ahí las grapas, por ser su centro. En la construcción de este trabajo se tiene en cuenta que lo que es, su manera de ser, es en gran parte poder estar (quedarse) abierta, posada y abierta, en horizontal sobre una mesa. Otra manera de ver (leer) una revista es sosteniéndola entre las manos, mirándola mientras se está de pie o apoyándola sobre los muslos, sujeta con las manos. En estos casos es más fácil pensar en el ritmo de la revista, en el paso de una página a otra, en la velocidad en la que se pasa de una a otra, entendiendo la revista como un cúmulo de

contenidos, mayormente escritos pero también visuales, que exigen diversos tiempos y modos de atención. En lo que a este ritmo concierne, que tiene más relación con leer que con ver, porque asociamos la lectura a las páginas, si tenemos en cuenta el tipo de revista que es, estas dos páginas también funcionan como parada. Exigen (y ofrecen) otra atención, difiere de la de un texto. Una imagen ocupa toda una página hasta donde esta acaba y una página está completamente desocupada hasta donde esta acaba. Dos gestos inversos forman una misma unidad proposicional. Y ocupan la extensión total de la propia publicación desplegada. Y no sólo la extensión, sino que asumen, ocupan, conceptualmente lo que una revista es.

Cuando digo una parada, me refiero a una parada, un tipo de detención singular, en el ritmo de la publicación, en su lectura, pero también en el de la vida, más allá del que supone pararse a leer una revista. Una parada en la vida de esta imagen (en el mundo), de a quien esta mira, de quien la mira, en el tiempo. Son muchos los factores que construyen esta detención y dudo que los más evidentes sean los más importantes (la capacidad de congelamiento de la tecnología fotográfica, que las figuras de la imagen están estáticas, una página en blanco es también convención de parada o fin de capítulo...). Pienso que es más bien la suma de todas las decisiones, tomadas siendo consciente de las convenciones e intentando desplazarlas de manera tanto sutil como rotunda, las que construyen esta detención. Por ejemplo, a estas páginas centrales a veces se les llama póster central y también se les puede llamar página doble. Asumir la dirección de la revista (horizontal) hace de esta parada algo más sutil que tener que invertir el objeto para mirarlo. Fuerza menos al objeto y su relación con quien lo mira. Es más suave. A la vez, puede ser duro por los cuatro ojos que interceptan a quien los mira, es sencillo y directo. Posada abierta sobre una mesa detiene algo del tiempo, a la vez, lo abre o dilata.

La aparición de lo que es, la materialidad de la imagen, la imagen, su plasticidad, mediada por todo su proceso y sus condiciones, la sostiene un soporte, la soporta un papel, una publicación, un tiempo. Singular.

Dos imágenes brutales

Cartel

Digital

2016

Es un cartel que anuncia la exposición *Dos imágenes brutales* que tuvo lugar en la Sala Barco de La Fragua Artist Residency (Belalcázar, Córdoba) en agosto del 2016, a modo de puertas expandidas tras la residencia conjunta llevada a cabo junto con las artistas Elena Aitzkoa, June Crespo, Elba Martínez y Rosa Parma.

Verano 2016: una imagen se multiplica.

Con este cartel se vuelve a poner el foco sobre la búsqueda que ocupa este bloque: la posibilidad de volver a una imagen. Y se lleva a cabo desde la misma práctica de recibir (para un proceso propio) y dar (en lo público a otros y, más específicamente, a las cuatro compañeras que acompañaron este proceso de residencia).

Es verano en la provincia de Córdoba. Todos los hombros están descubiertos, predomina la carne en la imagen, que está algo hinchada o enrojecida. Aún estando en sombra, se intuye sudor y calor, hay volumen. Puede que sea algo cruda.

Todas estamos en parte implicadas tanto en el proceso como en el resultado del cartel. En cuanto al primero, hicimos todas las combinaciones posibles de parejas con el mismo móvil, de las que salieron una treintena de fotos (las manos y ojos de quien sacaba la foto se iban rotando dependiendo de quien posara). De nuevo, las dos imágenes del cartel fueron las que servían, por no cumplir el resto lo necesario para una (la) imagen. En cuanto al resultado, ellas (Elba, June, Elena y Rosa) están ahí. Yo también, de otra manera, tras la cámara. Somos cinco. Miran a cámara, me miran a mí y miran a quien les mira. Yo les miro a ellas. La imagen se da sentido a sí misma al existir.

El título (*dos imágenes brutales*) le acompaña. Son claramente dos (imágenes), pero forman una. Son claramente cuatro (personas), pero forman dos y forman una. El título no tiene por qué hacer referencia a lo que el cartel contiene, pero está ahí, con la imagen. La imagen coge lugar sobre la tira de información. El texto es rojo. No sé cuál es el suelo de cada elemento, puede que se lo sean mutuamente. Es un cartel en tanto que es imagen.

Es una imagen en tanto que es cartel. Anuncia y propone. Una imagen se multiplica (respecto de sí misma, respecto de su origen).

Nuestro amor nació en la Edad Media

Cartel

120 cm x 175 cm

2018

2018. Volver a una-otra-la misma imagen:

Elena retoma la edición del material grabado para la película y yo el cartel. Ya va a ser real.

Lo que a mí me da el sentido para este trabajo, al margen del hecho de que sea el cartel de una película, es saber (haber decidido) que este cartel es un cartel de marquesina. Es decir, como vamos a ir viendo, el sentido me lo sostiene tanto la convención de cartel de película como el hecho de pensarlo para una marquesina. Son dos decisiones previas. Me sitúo en ese par de convenciones para poder jugar con ellas, teniéndolas como base a partir de la que poder desplazarme. El sentido pues, parte también de un sinsentido, dado que en principio no está prevista ninguna marquesina para alojar el cartel y porque lo más probable es que el resultado no esté netamente dentro de la convención de cartel de película.

Para empezar, esta decisión me da su tamaño, puesto que el tamaño de las marquesinas es un estándar normalizado que oscila entre 120 cm x 175 cm y 120 cm x 180 cm. Se denomina *mupi* al cartel publicitario que habitualmente albergan las marquesinas de autobús y mobiliario urbano. La función principal de un *mupi* es la de soporte publicitario. La impresión de *mupis* se realiza sobre papel couché 150 gr. a 4/0 tintas, el reverso del papel es de color blanco, denominado también *backlight*, *white back* o *city light*, cuya característica principal es su retroiluminación posterior. Estoy hablando del soporte de la imagen. Como venimos viendo, no hay imagen, no existe imagen, sin soporte, sin cuerpo.

Recurro a la imagen original en color (obtenida en el ya descrito segundo acercamiento a ella y que ya existe en *Pajaritos y Pajarracos*). Tengo dos objetivos: que la imagen siga siendo la imagen y que cumpla la función de cartel (con toda su información). El título de la película es largo: “Nuestro amor nació en la Edad Media”. Además, me gustaría meter el subtítulo que Elena le dio: “La media de tus ojos mis mismos ojos”. Debe acreditarse un listado largo de nombres. Este listado de nombres es el que me acercará a la convención de cartel de película, en las que normalmente hay un texto largo de letra pequeña con distintos participantes en la película. Aparte de este texto largo con letra pequeña, en cuanto a texto, hay unos cuantos más que se suelen repetir en carteles de películas: el título en primer lugar. En segundo lugar suele ser común encontrar una especie de subtítulo tipo “olvida todo lo que crees saber” (a veces ligado al nombre del director, tipo “una historia de amor de Spike Jonze”) o breve reseña (tipo: “*Her* es la mejor película en años, te deja asombrado. Joaquim Phoenix ofrece de lejos la mejor interpretación de 2013”). También el nombre del director o de los actores principales suele ocupar este segundo lugar. En el texto también pueden aparecer las distintas nominaciones o galardones que la película haya obtenido, con su correspondiente signo o icono de festival. Por otra parte, en las marquesinas es habitual encontrar el texto que anuncia la fecha de su estreno en cines, tipo “19 de abril en cines”. Todos estos son los elementos que estoy deseando usar, los elementos de la convención cine.

Recién acabada su edición, a Elena le piden la película para la sexta edición del Festival *Pantalla Fantasma*²⁴⁹ que tendrá lugar del 30 de mayo al 1 de junio en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Este será su estreno. Tengo la fecha para el cartel que lo hará más cartel de marquesina: 30 de mayo en cines. Poco importa que sólo se proyecte ese día o cien más, es suficientemente real como para ayudar a construir una forma.

La proporción de la imagen no es la del cartel de marquesina. La duplico y repito su parte inferior hasta llegar al largo de la proporción necesaria. No se disimula esta decisión. Una cosa que tenía clara es que quería que la imagen ocupara toda la extensión del cartel, sin añadidos, que la extensión del cartel la diera la propia imagen. Esta imagen presenta a la

²⁴⁹ *Pantalla Fantasma* es un festival de Cine que detecta aquellas películas limítrofes, underground, outsider, extrañas... siempre en cuanto a la forma frente al fondo y en unos parámetros de marginalidad por su intensa naturaleza. *Pantalla Fantasma* quiere dar visibilidad a esas películas que están entre el Arte y el Cine, proponiendo un conjunto impredecible, inquietante y desestabilizador de lo audiovisual en la contemporaneidad.

protagonista de la película (Elena) y al que interpreto como personaje secundario (Estanis, Oriñac en la historia, el hijo del personaje principal).

Insisto: mi objetivo es que sea un cartel claro y que su construcción me dé algo más que lo que un cartel me da. Para esto, añadiéndole toda la información que haga que sea un cartel claro, la imagen debe mantener lo que la hace imagen. Evidentemente, para esto, la imagen debe convertirse en otra imagen, la que se dé a partir de la mezcla de imagen y texto (información, función). Uno de mis primeros impulsos fue situar el título bordeando la imagen, para que no la molestara, rodeando la imagen por el interior de sus márgenes. No funcionó porque este gesto evidenciaba mi miedo a perder la imagen. Dejando el texto en los márgenes interiores de la imagen, esta se perdía, ya que los márgenes de la imagen, aunque no contuvieran figura (rostro) eran tan importantes como su centro. Decidí entonces no tenerle respeto a la imagen y actuar en consecuencia: ir situando bloques de texto (que de igual manera lo son de color) ahí donde se quedarán quietos (cuando digo quietos quiero decir que encuentran su lugar) y se sostuvieran mutuamente (texto-bloque e imagen). Resulta que así, la imagen aparece más tapada, pero sigue ahí.

El bloque del subtítulo corta el paso de una cabeza a otra, corta la imagen eliminando parte de la frente y cabello de la persona de delante. Lo que sucede a una parte del subtítulo (la superior) y a otra (la inferior) es lo mismo (son interdependientes) pero reservan algo de independencia. Debajo está la información imprescindible, arriba está lo secundario. El corte y el cambio de color en el fondo de la imagen hacen dudar de que se trate de la misma imagen, pero al mismo tiempo vemos que los hombros negros de abajo corresponden a la cabeza del chico que está arriba. La imagen se abre a través de una cierta ambigüedad. Este bloque horizontal, el del subtítulo, dialoga con otro par de bloques que tapan la imagen en la horizontal, uno arriba (rosa, magenta puro de cmyk) y otro más grande abajo (azul, cyan puro de cmyk). Este contiene el título en letras rojas. El rojo del título responde a la violencia que la historia también propone.

Tengo el deseo de meter unas imágenes que hice en la misma sesión de la imagen del cartel. Las he mencionado arriba, son los personajes terciarios: el erizo, el perro y el jarrón con lavanda. Elijo dos de ellas, las que ayudan a la apertura o movimiento de la forma del cartel y las sitúo en el espacio de la información secundaria, no primaria. Esto lo puedo

decir ahora, mientras lo hago me guía sobre todo la forma. Cuando digo apertura o movimiento, me refiero al juego de planos, escalas, color, luz, puntos de vista de esas dos imágenes respecto de la imagen principal del cartel y de sus elementos. Me refiero a un movimiento interno en la imagen del cartel como propuesta total.

La franja rosa es la que alberga los festivales o marcos donde se proyectará la película o sus posibles premios. Esto es lo que me ayuda desde el sentido a la forma del cartel y viceversa, pero quién sabe si, a futuro, esto se tendrá en cuenta. Digo esto porque cada elemento tiene su estricto sitio en este cartel, por lo que puede que cualquier variación lo desmonte.

Con su estricto sitio me refiero al lugar, tamaño y color que tiene cada elemento. La franja rosa termina en su ancho justificada con el ancho del bloque del título, ligeramente descentrada hacia la derecha de la imagen de fondo. Las dos imágenes de los personajes terciarios acompañan a este ancho. El bloque del subtítulo es el único que atraviesa la imagen de fondo de lado a lado en su horizontal.

De igual manera, también son estrictos los niveles de resolución y definición (calidades) de los distintos elementos, que expanden y contraen la dimensión del cartel, generando ritmos, jerarquías y movimientos en un mismo marco, el tamaño-superficie del cartel. El color (ligado también a una resolución) construye o mueve en el mismo sentido, genera recorridos o saltos en la superficie del cartel a través de los que mover los ojos, la mirada.

Si entramos en la cuestión de las calidades que vengo de nombrar, la imagen de fondo es una imagen de móvil sacada con no demasiada luz. Soy consciente de que al imprimirla al tamaño del cartel, perderá algo de la resolución que tiene en pantalla y ganará en una especie de textura redonda y algo pictórica (los píxeles generados por el programa al ampliar una imagen más allá de su tamaño hacen aparecer esta sensación de puntillismo indefinido). Las dos imágenes de los peluches y el jarrón están sacadas en las mismas condiciones que la del fondo, pero al ser su tamaño en el cartel menor, su definición será algo más precisa, aunque la falta de luz en la toma diera como resultado imágenes con bastante grano. Todos los textos introducidos en el cartel (excepto logos y subtítulo) están metidos desde el programa en el que se ha generado el cartel (InDesign) por lo que la calidad del texto está hecha a tamaño y su definición será muy nítida, lo mismo que los

bloques magenta y cyan. Las letras aparecerán recortadas de manera limpia y saldrán hacia el frente, más o menos, dependiendo de su tamaño y color. El caso del texto del subtítulo difiere. Este es un fragmento de una captura de pantalla de mi móvil, cuando recibí por parte de Elena el texto del subtítulo en un mensaje de WhatsApp. La inmediatez de capturarlo, recortarlo y meterlo tal cual al cartel me da su forma, su tipografía y su salto de línea. Aprovecho este límite de sus posibilidades. Soy consciente de que el texto se pixelará al haberlo adaptado al tamaño del cartel. Esto me conviene porque no quiero que este texto (siendo el más central y el único con fondo blanco) se confunda con el título. En la jerarquía del cartel, en cuanto a información, va después del título. Es bonito comprobar que a pesar de su lugar central y destacado, el título es lo primero que lee la persona que mira el cartel. En esto, ayudan las mayúsculas. Los logos de las entidades que apoyan la película están en la misma caja del subtítulo, para empezar, porque me sirvieron para tapar rápidamente el fragmento de la hora (los primeros dígitos) que se metían en el recorte del bocadillo de WhatsApp en el que recibí el subtítulo. Lo tapo porque no necesito reivindicar su origen (que se identifique como mensaje de WhatsApp) sino la materialidad de su procedencia. Con los logos, igual que con cualquier otro elemento, para encontrar su sitio estricto, quieto, es cuestión de dejar que la forma y la experiencia te guíe.

Doy el cartel por terminado. Se lo mando a Elena y me dice que parece una fuente palaciega, de esas donde el agua cae por bandejas. Es ahí a donde he llegado, a una nueva imagen en la que el título y la función son tan importantes como la imagen. Tengo la sensación de que todo es importante, ni se puede quitar nada ni le falta nada. Permanece quieto, tranquilo, a la vez que mantiene un movimiento interno que no lo agota en la primera vista.

Esta búsqueda ha llegado hasta aquí. El de los procesos artísticos, y el del arte, es un tiempo extraño. Un tiempo dilatado y contraído en el que ir buscando a lo largo de los años con procesos que se van cruzando, enriqueciéndose junto con intereses que se mantienen. Seguir hasta llegar a base de dirección (yo sé lo que quiero²⁵⁰). Y seguir.

²⁵⁰ También es verdad lo contrario: no sé lo que quiero. ¿Qué diferencia entonces el querer de lo que sé del que no sé? Puede que lo que sé sea un querer que reacciona a corto plazo, directo, inmediato, respecto de ese deseo de algo que no está presente aún, un querer a largo plazo. No lo sé.

Aprovechar los momentos públicos que comprometen un material, lo hacen aparecer y a veces existir, coger su sitio. *Pajaritos y pajarracos. Honi Buruz.*

Al ver el cartel *Nuestro amor nació en la Edad Media*, tanto June como Jon, desde distintas posiciones respecto de mis procesos, se refieren a *Pro Eto*.

Ha sido cuestión de una mirada concreta. Volver, y volver, a una imagen que no existía antes de hacerla. Porque no se vuelve a *Pro Eto* ni a Pasolini con Ninetto, sino, como se ha dicho en algún momento, a lo que yo quiero de ellas, veo en ellas. Hacerlas mías, mientras se van separando de mí y pasan a ti. Actualizarlas.

BLOQUE V

Chute

Impresión sobre DinA4

2010

Chute consta de dos imágenes y dos frases impresas sobre un folio.

Las imágenes están tomadas en un momento íntimo del 2009 con el primer teléfono móvil del que hago uso de la cámara. Las dos fotos muestran la cara anterior del brazo, la parte interna de la articulación del codo. Antebrazo, tendón del bíceps, flexores, braquiorradial, poros, pecas, vello. Están sacadas tumbada en la cama, a dos brazos distintos, al propio y a otro. Las imágenes tienen bastante grano debido tanto a la baja calidad de la cámara de fotos como a la penumbra de la habitación donde fueron tomadas.

Las frases están situadas debajo de cada imagen, en minúsculas y en tipografía Times New Roman. La segunda frase se divide en dos con un cambio de línea, de manera que los enunciados pueden ser tres: la potencia de algo colectivo, de tal desnudez, algo tan construido. Las escribí en Word en 2010. Las imágenes reaparecieron para el texto.

Juntas, ni las imágenes describen el texto ni a la inversa, acontecen paralelamente, se acompañan hacia un mismo sentido.

Sobre cómo un material se va moviendo, va permaneciendo y aparece en su cuerpo:

La primera aproximación a la forma (cuerpo) de *Chute* se dio en respuesta a un ejercicio planteado en la experiencia conjunta del *Primer Proforma 2010 Badiola Euba Prego 30*

*ejercicios 40 días 8 horas al día*²⁵¹. Se da en respuesta al ejercicio nº 30: *PROFORMA LOG. The structure of art*, dirigido por Txomin Badiola y concretamente se refiere al ejercicio nº 19: *Ciegos/Sordos/Mudos*, dirigido por el mismo.

Lo hice para mí y respondía a una sensación de colectivo íntimo. Fue una manera de responder(me) a un ejercicio, de dar(me) a otro algo. A mi manera. Paso de íntimo a público.

Aquí aparecieron por primera vez los elementos de *Chute* juntos y con una forma muy parecida a lo que luego fue, pero eran parte de un esquema, escrito o visual, más extenso. El texto debajo de la segunda imagen estaba escrito en una sola línea y dentro del mismo apartado, pero separadas por un salto de página, estaban escritas las palabras: brazo, sacar bola y pelo, en mayúsculas y separadas entre ellas hasta estar ajustadas a los márgenes del documento Word. Entiendo que es lo que destaco de, o quiero añadir a, la suma de las dos imágenes y el texto. También son tres palabras, dos imágenes y dos frases ciegas, sordas, mudas, en cuanto a que no referencian ningún mensaje preestablecido.

Al cabo de un tiempo, independicé *Chute* de aquel ejercicio para regalárselo a una persona querida. Aquí se convirtió en un folio, el texto correspondiente a la segunda imagen se partió en dos y perdió las tres palabras del final. La primera decisión responde a liberar un material para llevarlo a un cuerpo autónomo. La segunda abre las posibilidades de un texto. La tercera limpia o depura un material, también hacia su autonomía. Esas palabras sobran porque las incluyen las propias imágenes o textos de *Chute*. Las tres decisiones son otro movimiento en el paso de lo íntimo a lo público, hacia la autonomía.

Así tomó su cuerpo propio, separado de mí, de lo que es personal, siendo esto mismo, una cuestión personal, un regalo, lo que lo separó de mí.

Aún siendo un cuerpo autónomo, permaneció en el ámbito privado hasta que apareció públicamente por primera vez en la publicación *Erreakzioa-Reacción* en 2012, de la que hablaré abajo.

²⁵¹ Proyecto de los artistas Txomin Badiola, Jon Mikel Euba y Sergio Prego para el MUSAC.

Desde entonces, al margen de ser un trabajo al que me he referido en distintas charlas, volvió a ocupar espacio público en la exposición *Fondo Animal* (en la galería Moisés Pérez Albéniz en 2016). Aquí se mostró tal y como es, un folio, pegado con cinta de carroceros a la pared y formaba parte de una propuesta conjunta más amplia, *El mundo o nada*, con el artista Jon Otamendi. Aparte de mostrarse dentro de la exposición, se utilizó el trabajo como cubierta (portada y contraportada) del libreto que funcionó a modo de hoja de sala y que contenía el texto escrito por Sonia Fernández Pan para la exposición, en la que participamos las personas que años atrás habíamos puesto en marcha el proyecto MLDJ al que me he referido en el segundo bloque.

Usar *Chute* para la cubierta de este libreto le da otra forma posible. El cuerpo sigue siendo el mismo, casi el mismo por haber aumentado el gramaje del papel respecto del de origen, pero coge otra forma: está plegado por la mitad y funciona como cubierta. Las páginas del libreto tienen el tamaño de un DinA5 y están grapadas. Son unos cuantos folios, DinA4, plegados por la mitad y grapados. La cubierta, *Chute*, está suelta, cubre, da cubierta, al libreto pero puede retirarse. Retirarse, desplegarse y convertirse en *Chute*. *Chute* (puede ser) es un póster. Un póster es un cartel que se fija en la pared sin finalidad publicitaria o habiendo perdido ese carácter. Que esté suelto se lo permite. Cada persona que se lleve el libreto lo tiene, es un regalo, de nuevo. Se llevan un trabajo de la exposición. Una copia, original. Cuando está funcionando como cubierta, se parte en dos (portada y contraportada) y se adapta a lo que supone una publicación, el ritmo de pasar páginas o el hecho de tenerlo entre las manos. Cada mitad de *Chute* está suficientemente construida como para que funcione de manera autónoma.

Su sencillez me afirma:

Dar valor a un folio, respetar lo ordinario, dos fotos que dejan de ser sólo personales, unos enunciados que comprometen, un programa informático utilizado para algo más que escribir, una tipografía justa. Y sobre todo mantener la memoria en activo, en presente. Actuar.

Decía antes que respondía a una sensación de colectivo íntima. La sensación se materializa. Puede aludir a un gesto de fuerza. Igual a potencia. La misma que puede expresar una escultura griega troceada. Lo cuerpo sin el cuerpo. La imagen encuadra la parte del cuerpo que se pliega para sacar bola o para hacer un pulso, donde se engordan

las venas por presión o calor y gravedad, donde se inyecta potencia (de ahí probablemente el título), donde salen dermatitis (de ahí probablemente la foto). Poco importa. Un par: comunidad. Uno mas uno igual a tres. Ganancia. Llenar (la piel) desnuda. Un hecho.

nike

Colaboración visual para *Erreakzioa-Reacción* (ISBN: 978-84-695-3746-6).

Páginas 28-32. 15 cm x 22 cm cada una.

2012

Recibo una invitación del colectivo Erreakzioa-Reacción²⁵² para participar con una colaboración visual en un fanzine. Las editoras, Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites (con María José Belbel Bullejos como editora invitada), lo presentan así:

Este fanzine ha sido editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa-Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, del 23 de junio de 2012 al 6 de enero de 2013.

Me piden cinco páginas para una publicación en blanco y negro. Sus páginas serán de tamaño DinA5, por lo que dos de ellas, la publicación abierta, hacen un DinA4.

Al poner en marcha mi colaboración, tengo en cuenta el marco: una publicación que contendrá textos e imágenes enmarcados en una propuesta feminista, que se alimenta de colaboraciones y se denomina fanzine. Tengo en cuenta el marco, pero no lo doy por hecho. Según la RAE un fanzine es una revista de escasa tirada y distribución, hecha con pocos medios por aficionados a temas como el cómic, la ciencia ficción, el cine, la música

²⁵² Fundado en 1994 por Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites y Yolanda de los Bueis como un espacio de práctica artística/cultural/activista en relación a los factores arte y feminismo. Actualmente formado por Estibaliz Sádaba y Azucena Vieites, el colectivo lleva más de una década empleando el fanzine, entre otros formatos, como forma de articular un espacio de resistencia feminista.

pop, etc. Sobre todo me interesa hacer algo que sea capaz de separarse de y relacionarse con cualquier material y que reivindique una posición singular, basada en lo común.

Lo público compromete.

Decido darles lugar público a unos materiales, propios, suyos, íntimos, no públicos hasta entonces. Y coger lugar, también una misma, a través del trabajo: la manera de ser (algo, alguien) para (algo) alguien. Posicionarme. Ir estableciendo una base que, por serlo, va inevitablemente reapareciendo en futuro. Dar dimensión, cogiendo dimensión.

Estos materiales son tres. Dos de ellos tienen el cuerpo de un DinA4, cuatro páginas de la publicación. El tercero es una imagen, quinta página.

El primer DinA4 (las primeras dos páginas de mi colaboración) es *Chute*, en blanco y negro y volteada hacia la izquierda, porque en origen es vertical y la publicación es horizontal. El pliegue del libro la parte en dos, pero mantiene su cuerpo original.

El segundo DinA4 (las siguientes dos páginas de mi colaboración) es *OP*. Un folio sobre el que están escritas a ordenador dos palabras en mayúsculas: opinión, posición. Las palabras están escritas con tipografía Times en vertical y a un tamaño que ocupa la superficie de un folio hasta los márgenes que el Word establece de manera predeterminada. Las últimas dos y tres letras de cada palabra continúan en la horizontal hacia los márgenes de la página.

El diseño-lema “Opinión Posición” empezó como una anotación dentro de una conversación. Poco después tuve la necesidad de pasarlo a limpio y lo traduje al Word: una construcción con dos palabras que juega con los límites de la simetría.

El primer intento de hacer público este material fue este, donde, como pasa con *Chute*, está volteado hacia la izquierda y mantiene su cuerpo original. En este caso, el blanco y negro viene de origen. Veremos que este trabajo ha tomado distintos cuerpos en diversas ocasiones a lo largo de procesos posteriores.

El tercer elemento es *nike*. Una foto tomada en 2011 en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

La foto está sacada con el teléfono móvil que entonces tenía. La foto no la saqué yo, salgo en ella. Le pedí a la persona con la que estaba que me la sacara. La inmediatez de una emoción realizada. Y la confianza, entendimiento, respecto del compañero. Sentirse en compañía.

La crítica de arte Miren Jaio la describe así en el texto para el catálogo de la exposición *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2018):

Prosigamos. *Allá por 2012*. Unas impresiones digitales dentro de una vitrina parte de la exposición *Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* del colectivo Erreakzioa-Reacción en el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Una de ellas muestra una fotografía en blanco y negro de formato alargado de Lorea Alfaro (Estella-Lizarrá, 1982). La artista posa junto a una estatua en una sala del Museo Arqueológico Nacional de Atenas. A la izquierda, la escultura en piedra de un *kuros*, joven atleta desnudo de la Grecia arcaica. A su derecha, la artista que replica el gesto: los mismos brazos pegados al cuerpo y los mismos puños cerrados, la misma pierna izquierda adelantada y la misma leve sonrisa, sonrisa arcaica. También la misma proporción y la misma escala. Algunos detalles cambian en esta segunda figura: tal como se espera del visitante de un museo, aparece vestida y calzada, de pie sobre el suelo de la sala, no sobre peana. Sobre la sudadera de color oscuro se lee en letras blancas: “nike”.

La imagen original es una fotografía en color sacada en 2011 con el teléfono móvil que la artista compró ese mismo año. La foto de baja calidad que muestra en un mismo espacio al joven atleta de hace 3.000 años y la joven artista de hace siete es una imagen enrarecida. Su carácter entre anacrónico y espectral apunta a una de las potencialidades del arte a la que se aludía más arriba, la de producir un régimen temporal propio.

La fotografía del móvil está levemente recortada en sus márgenes para centrar y limpiar el foco de interés (las dos figuras duplicadas). El paso al blanco y negro no afecta a su sentido, lo modifica levemente.

Las tres partes de mi colaboración aparecen de pronto, sin previo aviso, siendo lo que son, en su tamaño, en páginas consecutivas, en el orden en el que han sido descritas. Aparecen aproximadamente a la mitad de la publicación. Tanto *Chute* como *OP*, son las únicas páginas dobles que forman una única imagen. Marcar, señalar, esa posible unidad invita a tomar consciencia de lo que una publicación es (qué tenemos entre las manos), pliegos de páginas encoladas. Aparte de esto, son dos momentos que invitan a voltear la publicación (el objeto) físicamente para poder leer el texto en su orientación natural, lo que a su vez invita a tomar otra consciencia de la publicación como objeto. Abre otra narrativa posible. En el mismo sentido en que la abre el orden entre las tres partes y la relación de estas respecto del resto de los contenidos de la publicación. Una aparente falta de cohesión desde una coherencia de sentido. Se asientan y plantean un ritmo singular, una composición, un tema. Abierto.

Diría que es precisamente esta apertura la que hizo pausar la publicación, su diseño, con una página en blanco seguida a *nike*, a modo de transición. *nike* acaba en la página de la izquierda y a su derecha, esta página propone una parada antes de seguir con el siguiente artículo, que comienza a la derecha, después de esta de parada o transición. Fue decisión de la diseñadora, que metió también una franja negra por ambos márgenes de esta página. Dudo de la necesidad de esta página, por ser una cuestión más de diseño que de sentido, pero, en cualquier caso, me ayuda a pensar en la discontinuidad que plantean esas cinco páginas en la publicación.

Es gracias a algo colectivo que puedo manejar estas dimensiones y parten de una posición como sujeto, que es concreta y debe ser personal. Este trabajo, estos tres trabajos, vuelven a aparecer una y otra vez en distintos procesos, es importante para mí. Una suerte de base en mi trabajo.

Deux Negresses

Aerosol sobre hormigón

Intervención en espacio público, Pamplona.

500 m2.

2013

Es una intervención de carácter permanente en el techo del túnel de la calle Esquiroz, por encima del que pasa la Avenida de Navarra, y que une el Campus de la Universidad de Navarra con el barrio de Iturrama de la ciudad de Pamplona.

El trabajo se enmarca dentro del proyecto *Quarter System*, de la comisaria Manuela Moscoso para el Museo de la Universidad de Navarra. *Quarter System* es, en palabras de la comisaria, una serie de intervenciones diseñadas por artistas nacionales (June Crespo y Lorea Alfaro) e internacionales (Pedro Nevés Marques) y hechas específicamente para los espacios de la Universidad de Navarra. El proyecto se completa con un taller abierto a los estudiantes de la universidad e impartido por la comisaria y una publicación.

Lo que se nos propuso fue hacer un trabajo en el campus universitario como manera de ir introduciendo el museo universitario (Museo Universidad de Navarra) que estaba en aquel momento en fase de construcción. Lo que decidí fue sacar el trabajo un poco más afuera, no haciéndolo en el campus, sino en un túnel que estaba situado en el límite entre el campus y la ciudad.

Esta elección no se da de pronto, sino a consecuencia de unas condiciones reales que el marco ofrece. Desde el principio tuve el interés de intervenir en la arquitectura-espacio del campus con materiales-texto que seguido describiré. Me interesaba que el texto se apoyara en la arquitectura para hacerse forma (nueva forma) y la arquitectura se beneficiara del texto para hacerse presente (nuevo presente). Buscaba un beneficio mutuo entre el trabajo y la arquitectura. Para esto, consideraba fundamental que la definición última, la que daría la ejecución, no fuera una agresión a la arquitectura, sino, como acabo de decir, una situación en la que se benefician.

Hubo un primer proceso de acercamiento que planteaba diversas intervenciones reversibles en distintos edificios del campus, que finalmente dejé a un lado por cuestiones

de viabilidad. Se trabajaron diversas apariciones de textos-forma, propiciadas por la realidad de la arquitectura como soporte y con la intención de desnudar la palabra, dejar que la letra sea letra o que el sentido se diera a partir de cierta reiteración y fragmentación. En el caso de *Academia*, en base a su repetición por distintas facultades, reforzando el sentido de tejido urbano de los edificios en el campus y en el caso de *OP* (Opinión Posición), haciendo presente la calidad sensible de un espacio ya existente. En términos generales, se trabajó la palabra desde lo plástico, con la determinación de situarse en la forma.

Fueron las mismas incompatibilidades que desviaron el trabajo las que dieron forma a la propuesta final. Lo problemático de toda la fase primera, donde intervenir en el propio campus estuvo generando dificultades, hizo ir trasladando la propuesta a un espacio más periférico y por eso, más libre. Todo lo avanzado en esta fase, más que irrealizado, era trabajo hecho, en cuanto que los materiales y condiciones de trabajo se habían movido y cuestionado mucho. Lo problemático de un proceso es lo que permite ir ajustando la forma.

Del espacio del campus a un espacio marginal, de un espacio marginal a su techo:

En las visitas para trabajar las localizaciones sobre las que intervenir nos movimos a través de la extensión del campus llegando hasta sus límites. Hubo una que, por marginal, me interesó. Me atrajo precisamente por estar situada en un espacio-límite, más cerca de la vida (no sólo universitaria) y por esto, estar afectado, como espacio, por algo más de realidad. Un espacio sin imagen, lo contrario a lo que pasaba dentro del campus. Los espacios y edificios del campus están sobreprotegidos para mantener una imagen. A mis interlocutores de la universidad les tranquilizaba la idea de un espacio marginal por no tener que proteger su imagen de intervenciones extrañas al funcionamiento y sentido habitual del espacio o edificio en cuestión.

El túnel de la calle Esquiroz es un espacio de transición entre dos espacios (público-privado, ciudad-campus) y entre dos alturas de suelo. Tiene una estructura en cruz para salvar estos dos niveles. Esta arquitectura ha sido construida para dar cabida a distintos tránsitos: una carretera y aceras para peatones, bicis o carros a ambos lados. Otra carretera le pasa por encima en perpendicular a la de abajo. En el paso de una altura a otra, a ambos lados, el desnivel se salva tanto con una rampa como con escaleras. La

estructura en cruz del espacio produce un claroscuro singular, en la mezcla de la iluminación natural con la oscuridad del túnel y sus pasadizos.

Sobre la carretera del túnel se extienden dos superficies de hormigón, la tripa de la carretera de arriba, que me atraen por su extensión. Me gusta pensar en un juego de inversión entre suelo y techo que también me atrae.

Decido actuar sobre un elemento estructural importante de la arquitectura (la tripa de la carretera) para buscar un sentido (actuar en las paredes resultaría más fácil en decoración). Quiero sensibilizar plásticamente un espacio –límite-. Estampar su piel adecuándome a una escala extensa a base de repetir algo pequeño. Esto último me gusta como idea.

La intervención propone una mejora de un espacio pobre en contenidos, o al menos asumido como tal por su condición de lugar de paso de vehículos, y bastante descuidado, a pesar del habitual tránsito de peatones. No obstante, se trata de una pobreza no del todo real porque el túnel es espacialmente interesante, por la manera en que salva el desnivel dando entrada a la ciudad, entre otras cosas.

Elección y adaptación de los materiales:

A lo largo del proceso, se limitan los materiales a tres patrones generados en procesos previos: las composiciones de texto *HB*, *OP* y *Less Talk*.

En el bloque anterior hemos mencionado *Póster HB* de 91,5 cm x 67 cm. Paralelo a su proceso y con el mismo tamaño toma forma a su vez, *Póster OP*, del que acabamos de ver su primera forma pública, en tamaño DinA4, en el apartado *nike*. En los mismos procesos de dar con un texto que pase a ser forma-plástica, el enunciado “Less Talk, More Action” toma forma contrapuesto a “Let’s Talk, More Action”, también en negro sobre un folio blanco. En este caso, la tipografía es Impact, para un mensaje-lema que pretende ser directo. Su reiteración o repetición levemente modificada, insiste, con el cambio de una letra, y desplaza su sentido hacia una proposición más abierta, hacia una especie de comprensión-contradicción intermitente.

Partiendo como material de unos textos que ya han pasado a ser forma-plástica, ahora se trata de modificar, adaptar o transformar estas formas, de manera que puedan trasladarse al soporte techo-hormigón. Así, estos pósteres o folios tuvieron que cambiar de cuerpo-soporte para convertirse en unas plantillas que permitieran la estampación del techo.

Las planchas que funcionaron como plantillas son de acero inoxidable de un milímetro de grosor. Que sean de acero, duras, permite un uso reiterado de ellas, necesario para cubrir toda la superficie del techo (500 metros cuadrados aproximadamente). Debía ser un soporte duradero, que no se deformase o dañase con el uso. Por otra parte, para la ejecución del trabajo era conveniente que el soporte fuera lo más ligero posible, por tener que sujetarlo en cada aplicación hacia arriba. Pensando sobre todo en estos dos factores considere que el acero inoxidable era una buena opción por su dureza, y consecuente durabilidad, y minimicé su grosor (para minimizar su peso) hasta una medida que permitiera una superficie que se mantuviera rígida.

Se hizo una versión en acero de los pósteres o folios respetando su escala. Hubo que pasar el texto a dibujo vectorizado y añadirle puentes de manera que las palabras con hueco no perdieran su forma. Por otra parte, pensando en la escala de la superficie sobre la que intervenir, se dobló el tamaño de cada composición para poder jugar con ambos tamaños en el estampado. Dos tamaños proporcionales para cada conjunto de palabras.

Al doblar su tamaño, hubo que fragmentar conjuntos de texto en cada plancha, de forma que la plancha en cuestión pudiera ser manejable en la ejecución manual del estampado. *OP* se dividió en dos²⁵³ y *HB* en tres²⁵⁴. Con *Less Talk* no fue necesario por ser de tamaño reducido²⁵⁵. Se diseñaron con unas marcas cuya coincidencia hacía encajar las planchas con facilidad para mantener la forma completa. Las plantillas tienen previsto el añadido de unas asas de madera para una manipulación más cómoda y fáciles de retirar para su almacenaje.

²⁵³ La original, del tamaño del poster, de 91 cm x 66,5 cm, se dividió en dos planchas. Una de 93 cm x 64 cm y otra de 93 cm x 66 cm.

²⁵⁴ La original, del tamaño del poster, de 91 cm x 66,5 cm, se dividió en tres planchas. Una con la palabra Nike, de 45 cm x 28 cm. Otra con Before & After y Honi Buruz, de 93 cm x 53,5 cm. Y una tercera con la frase de la raya en medio, de 93,5 cm x 25 cm.

²⁵⁵ El tamaño de la plancha grande de 55,5 cm x 46 cm y el de la plancha pequeña de 34,5 cm x 28,5 cm. En ambas estaba la composición de texto al completo.

Estas decisiones de adaptación de unos materiales para el paso de un cuerpo a otro, siendo meramente procedimentales, por lo que no tendrían un valor artístico añadido, suponen, como forma nueva, otra manera de acercarse a un mismo problema. Otra manera de tener delante unos materiales. Esta nueva escala se hace real, existe, también independientemente del túnel, en las plantillas. Mi relación respecto a estos bloques de texto ha variado. A su vez, el hecho de tener que fragmentar los conjuntos de texto de algunas planchas, vuelve a soltar los contenidos unos de otros. Y no es la misma independencia que tuvieron antes de ser unidos en los pósteres. Están sueltos, pero cargados del sentido que haberlos juntado les ha dado. Ya no son palabras o frases sueltas, son palabras o frases cargadas. Con todo esto quiero decir que cada paso, también los puramente procedimentales, si se atienden desde el sentido del trabajo, posibilitan el desarrollo del mismo, aperturas que pueden encadenar procesos futuros.

Negociaciones:

Teniendo en cuenta que el trabajo supondría una mejora de un espacio público de la ciudad, sin que supusiera en principio ningún coste para esta, se planteó que el Ayuntamiento de Pamplona asumiera esta carencia de coste a partir de una colaboración. Se le propuso que asumieran un saneamiento básico del techo previo a la intervención, operarios y la gestión e infraestructura para el necesario corte de tráfico que supondría la realización.

Diseño del desarrollo del trabajo:

En lo que respecta al saneamiento previo a la intervención, se trataba sobre todo de dos cuestiones: por una parte, eliminar pequeños restos de varilla corrugada que sobresalían del hormigón, para que la superficie de la plantilla pudiera posarse completamente sobre la superficie del hormigón. Si no, cabía la posibilidad de que el texto no se recortara limpio. Por otra parte, eliminar el polvo-hollín-suciedad, de manera que el pigmento del spray lo recogiera directamente la superficie de hormigón y no la suciedad. De esta manera aseguraríamos la permanencia de la pintura en el techo. Ambas cuestiones van hacia la definición del trabajo.

El desarrollo del trabajo se diseña en dos fases: mitad y mitad, de manera que se corte la circulación en uno de los dos carriles y el otro se regule mediante un semáforo u operarios

con señalética. Se pactan también las mejores horas y la mejor manera para que no suponga un perjuicio para los ciudadanos. Se está tratando de que tanto el proceso como el resultado se den de una manera no invasiva.

Se plantea la importancia de que sean los operarios los que ejecuten el trabajo, de manera que yo pueda ir decidiendo desde abajo, con cierta distancia y en directo, los pasos a seguir.

Ejecución:

El trabajo se llevó a cabo en cinco días laborales. A nivel de personal, se contó con dos operarios que llevaron a cabo la ejecución del techo sobre una elevadora, otros dos que gestionaban el tráfico y un asistente con el que trabajé todo el proceso del proyecto. Yo dirigí y tomé las decisiones desde abajo.

Un trabajo de más de un año se materializa en cinco días. Las decisiones del estampado se dan en directo, se toman conforme la realización avanza, pero para cuando se llega al estampado, ya se han tomado muchas decisiones, que condicionan la forma futura y que provienen de condicionantes previos. Se activa la acción y el hecho activa la siguiente acción, un diálogo entre el techo, la pintura y los presentes. No se trató de diseñar previamente el estampado, sino que se decidió ir generándolo en diálogo con cada paso, en diálogo con el espacio en presente, el cual obviamente condiciona una forma, le da realidad a la idea generando la siguiente. Lo que se ha diseñado es la situación y llegada esta, queda la acción.

En un primer momento me ayudé de un archivo digital hecho a escala donde poder ir planteando las primeras repeticiones de un patrón que planteara una base en cada paño. Las tres primeras sesiones de trabajo consistieron en plantear esta base en ambos paños, quedando un lapso de días no laborales antes de volver a intervenir, cuestión que dejó espacio para la previsión de la siguiente fase: dinamizar la base. Previamente decidí también que en el paño grande del techo predominaría el patrón *OP* y en el paño pequeño *HB*. *Less Talk* me ayudaría a generar ritmos en cada uno de ellos y también a cohesionar ambos paños con la repetición del mismo motivo.

En cuanto a los colores, había decidido que predominaran los fluorescentes. Rojo y azul para el estampado base del paño grande, y amarillo y rosa para la base del pequeño. Todas estas decisiones se tomaban o testaban en real, modificando en respuesta a los elementos en directo. El resto de colores (brillo y mate) se usaron como acompañamiento o complementación de esta primera base fluorescente. Entre ambos, se trabajaron asimetrías, direcciones y discontinuidades puntuales, tanto en lo que respecta al color como en lo que concierne a la composición y estructura de la intervención. Esto último, una parte igual de importante que el orden que da la base, se fue decidiendo en gerundio, mientras tanto. Partir de un orden, para dejarlo en movimiento.

Considero significativo el hecho de que no se pudieran mantener ni la idea de hacer un paño y luego el otro, ni tampoco la de hacer una mitad del paño y luego la otra mitad. Lo considero significativo porque la naturaleza de los elementos, su conjunción y sentido, exigían otro ritmo más repartido, menos aislado y atento inevitablemente al conjunto de lo que las partes iban formando. Es decir, a pesar de que un procedimiento más fragmentado facilitaría la ejecución, la escala de la intervención no se dejaba compartimentar del todo, el espacio exigía atender a su totalidad, de la misma manera en que sucede al trabajar una superficie pequeña. Así, hubo que seguir un ritmo más desordenado, en cuanto a funcionalidad, pero más ordenado en cuanto a sentido.

Hubo que ir poco a poco, saltar de un paño a otro, dejar a las capas posarse para que activaran una reacción plástica, entre día y día, entre fase y fase. Una mezcla de condicionantes: la realidad práctica y funcional (de aprovechar un corte de sentido en la carretera, de no mover la elevadora...) y la realidad de sentido (en ocasiones incompatible con la funcional). De nuevo, una negociación. En este sentido, cabe destacar que de nuevo fue la escala o tamaño del espacio el que permitió margen suficiente entre una decisión y otra. Es decir, la ejecución de cada pauta de repetición ocupaba un tiempo que desde abajo se podía ocupar en decidir la siguiente. La atención era la equivalente a la escala del espacio.

Como he señalado arriba, todas las decisiones se pudieron tomar gracias a la experiencia previa con los materiales. Antes de llegar a la ejecución, ya se habían movido mucho. Lo que ahora teníamos delante eran estos materiales trabajando sobre un (otro) cuerpo real. De igual modo, gracias al trabajo previo, la intervención pudo asimilar e integrar tanto

pruebas, errores como correcciones que no necesitaron ser disimulados, sino que entraban a enriquecer la propuesta. Hubo que hacer superposiciones de patrones que en un principio solucionaban errores y en adelante se buscaron intencionadamente. Hay una estructura previa trabajada que soporta cualquier error. Por la misma razón, fue bonito ver cómo funcionaban los distintos estadios de la intervención. Se pudo haber parado en varios estadios previos a la resolución final. Se empujó buscando llegar a una asimetría en tensión alegre. Seguir hasta cierta zona de riesgo positivada a favor de un dinamismo estable. Una suerte de extrañamiento dinámico, no del todo cómodo, que posibilite una permanencia activa. Lo mismo sucede con el azulete, elemento necesario para el marcaje que no necesita ser borrado, porque evidencia la estructura de la intervención al mismo tiempo que señala lo ortogonal de la propia arquitectura a la que se adapta, igual que el orden de los patrones.

De nuevo fue el diseño o la estructura del trabajo lo que permitió, de una manera sencilla, la integración en la ejecución de personas que en principio no tenían relación con procesos artísticos: obreros de carreteras y edificios. Lo destaco por lo amoroso, porque el trabajo sea capaz de integrar una manufactura amateur, cuidadosa y cariñosa en extremo. Una asistencia inmejorable desde lo más amador. Incomprensión en positivo. Una mano capaz de trasladarse a otra para seguir dando.

Por último, y volviendo a las negociaciones que he señalado al principio, cuando intervine, la escasa iluminación artificial del túnel estaba directamente dirigida al suelo para apenas alumbrar la carretera. Ya en el proceso de trabajo, había propuesto la posibilidad de incluir la iluminación de cara a la definición del trabajo y del espacio. Intensificar la intervención con luz, un elemento que el espacio en cuestión ya contenía antes de esta. Modificarla a favor. Ejecutado el estampado, tanto el ayuntamiento como la universidad entendieron que podría ser interesante iluminar el trabajo. Para mí, iluminar el trabajo era de nuevo, igual que en el caso del estampado, atender no sólo al estampado, sino al espacio. De manera que ambas intervenciones, la pictórica y la lumínica, hicieran aparecer la arquitectura, y así el espacio, como elemento plástico.

La iluminación artificial del trabajo se guía por las condiciones meteorológicas o de estación, a diferencia del alumbrado público que tiene un horario concreto establecido. La luz natural es cambiante. La luz artificial del alumbrado público es amarilla. La luz

artificial que ilumina *Deux Negresses* es blanca. La luz natural varía la artificial. Suma. Distintas temperaturas conviviendo. Doble presentación lumínica: natural-artificial. Cada una tiene un tiempo, un modo distinto de aparecer. La iluminación blanca señala de manera definida cada paño, dos rectángulos, ese par de extensiones planas como bóveda. Es el trabajo el que ha hecho que el ayuntamiento de la ciudad y la universidad vieran la necesidad de mejorar la iluminación de un espacio público muy utilizado. Llevarlo a cabo ha supuesto convertirlo en un arco, tranquilizar su tránsito. Darle su lugar, darle valor, darle intencionalidad. Enriquecer y sensibilizar un espacio. Dar más color al color.

Deux Negresses, su aparición y apariencia:

Como analogía de un par inverso y complementario (en mis patrones, en los dos paños) guardaba la fotografía antigua de autor anónimo *Jeunes filles targui* o la escultura en bronce de Henri Matisse (*Deux Negresses* de 1907) basada en esta última, de donde tomo el título. De igual modo, Berthe Morisot fotografiada por Ch. Reutlinger en 1874. A su vez, me rodearon referencias de reiteración en el lenguaje, como el título *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* de Raymond Carver o grabados como *Please Pay Attention Please* de Bruce Nauman. Textos escritos en negro sobre camisetas blancas o los lemas-texto de Jenny Holzer o Guerrilla Girls.

Desde mis intereses la forma se abre a otros. Hay quien piensa en grafiti, quien piensa en publicidad, quien lo lee desde la arquitectura o quien lo lee desde el significado. Abre la problemática que se genera entre el sentido y la semántica; el recorrido del par texto-plástica o plástica-texto. Aquí, se usa el significado para formar el significante. A la vez que el SDO funciona como STE al usar la arquitectura como soporte, en esa relación de ser una edificación, que es ya en sí una forma completa, funcional y estética, al entrar el texto, se coloca en un medio camino, entre el texto –que ya tiene SDO– y el adorno que supone en una forma ya existente. Ejemplo de esto último son los textos en las peanas de algunas esculturas clásicas, que funcionan por un lado creando el vínculo estatua-realidad, explicando lo representado, y por otro, juegan no a favor de la explicación, sino de lo simbólico, separando la estatua de lo cotidiano²⁵⁶. Si tenemos en cuenta que el texto pequeño desde la acera no se llega a leer, entendemos que el texto da la forma al color, estructura el sentido plástico y sensible de la intervención. El texto no es más que una

²⁵⁶ Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral) UPV- EHU, Lejona.

excusa para estructurar. Se solapan estructuras: la del túnel o arquitectura, la propia de la composición, la de la significación, la propia de cada elemento-patrón.

La permanencia de la intervención es un factor importante. Esta característica define la singularidad del trabajo artístico; no se trata de una pintada, ni de un grafiti. La integración del spray al hormigón. Un cambio de piel. El tiempo lo modifica, se apaga el fluorescente, gana la humedad, el hollín. Color, ritmo y forma. El hecho de que no haya una placa que lo singularice incide en el extrañamiento.

Un trabajo con un carácter mínimamente invasivo y mínimamente impositivo, alegre y optimista pero también exigente. En definitiva, poner en valor un lugar. Convertir el lugar en un trabajo artístico. Guste o no, sea bueno o malo, se consideró una mejora importante poner al ciudadano en el lugar de la búsqueda de sentido. Desde lo no violento, una cierta integración que proponga a su vez cierto extrañamiento.

Ele

Aerosol, azulete y lápiz sobre carteles informativos.

5 piezas de 748cm a 482cm largo x 150cm alto c. u.

2013

Ele fue una intervención específica para la exposición *Izena Gero* en el Museo Guggenheim Bilbao, comisariada por Iskandar Rementeria y en la que participé junto con los compañeros del proyecto MLDJ.

En palabras del comisario:

La intervención de Lorea Alfaro muestra un ejercicio de adaptación y aprovechamiento de elementos preexistentes en la sala 103B que enmarcan y expanden la noción de superficie pictórica. Así mismo, la letra impresa es el resto de un marco previo que posibilita la repetición sistemática y trasciende las meras implicaciones de significado para incidir en el texto como forma significativa dentro de una cadena productiva cuyo eslabón particular revela el proceso de

creación del siguiente, estableciendo así una secuencia que dota de sentido a la operación completa.

Dadas las condiciones:

Este programa de exposiciones, *Laboratorio Curatorial*, se enmarcaba en una iniciativa por parte de la institución de dar espacio simbólico a jóvenes comisarios del contexto cercano. El espacio físico o real que se le dio fue la sala 103B, un espacio mínimo (una iniciativa tímida) si se considera en relación al espacio físico posible del museo, dado que más que una sala, era más bien el pasillo de salida del museo (convertido en tienda del museo a día de hoy). En su funcionamiento habitual, se habían aprovechado las paredes de esta sala como espacio didáctico, de manera que el visitante al salir podía pararse a leer unos paneles (vinilos pegados a la pared) con informaciones sobre la arquitectura del museo, en relación a otros hitos arquitectónicos, o bien sobre la historia de la colección del museo. En un monitor también se podía ver un vídeo con una entrevista al arquitecto del museo, Frank Gehry. Estos elementos se retirarían cuando el programa mencionado entrara en marcha para dar espacio a las exposiciones.

Ele es un trabajo que hice con las mismas plantillas de *Deux Negresses*. Recibida la invitación, paralela al proceso de *Deux Negresses*, tenía claro que quería trabajar con las plantillas, pero me quedaba por decidir cómo y dónde empezar y terminar mi intervención, darle un marco de sentido, más allá de lo que podía suponer una adaptación al espacio o arquitectura específica sobre la que intervendrían. Cómo, dónde y con qué margen acotar. Cuál es el marco cuando el planteamiento no lo tiene. Este problema se clarificó en una visita al museo, donde pude pensar en el espacio descrito en el párrafo anterior. Cuando digo pude pensar en el espacio, me refiero a pensar allí. El espacio (igual que el marco conceptual o contextual de la invitación) es un condicionante que va a dar forma a mi trabajo y por esto me parece importante vivirlo, presente y físico, para ir acercándome a una forma ahí. Y allí es donde me topé con el marco y el soporte (tanto físico como de sentido) que ponía límites a mi intervención. Lo que me faltaba estaba ya allí: cinco paneles informativos preparados desde el departamento de didáctica, con la arquitectura o la historia del museo como tema. Estos paneles contenían sobre todo texto, acompañado por dibujos sintéticos de distintas arquitecturas así como imágenes de obras de la colección o fotografías de archivo. El diseño estaba organizado a partir de cronologías e infografías.

Decidí pintar mis textos sobre los suyos, consciente de que el sentido de unos y otros podía interpretarse como contrario (el museo daba prioridad a la explicación discursiva de unos hechos plásticos, mi trabajo anulaba con texto lo discursivo a favor de lo plástico) y de que la conveniencia del marco va más allá de los significados y de lo connotado. Pensándolo en relación a *Deux Negresses*, se le añade otra capa al trabajo, literal y conceptualmente. De hecho, se trata de otro trabajo. Igual que sucede en el paso de un póster al túnel, más que una adaptación, es una nueva forma. Su marco es mi marco. Mi marco es su marco.

Tomada la decisión, y desde una economía del arte, se plantea como imprescindible para esta intervención que los carteles informativos se mantengan donde están. Para facilitar esta condición de no desmontar parte de lo que ya se encuentra en la sala, se plantea la exposición para la primera fecha que el Museo Guggenheim Bilbao propone dentro de esta programación para la que vaciarían la sala. De la misma manera, se informa de que al acabar la exposición esta intervención no dejará restos de ningún tipo en la sala, puesto que los vinilos (mi trabajo) serán retirados como habitualmente se haga en el museo.

Aquí, subrayaría la importancia de utilizar las condiciones de cada propuesta como marco o límite que la realidad da al arte.

Aproximaciones:

Me acerco con unos primeros bocetos digitales a la suma de las dos capas, los paneles informativos y mis plantillas. De una manera intuitiva y también consciente, por lo que de arquitectónico tiene la construcción de *OP* (su forma y sentido me remite a pilares, columnas, bases o cimientos), superpongo el patrón *OP* en los dos paneles en torno a la arquitectura. También sus dos palabras (con su forma) me ayudan a situarme en el tema. En los otros tres paneles, situados en otro espacio de la sala, juego con los patrones *HB* y *Less Talk* con la idea de no mezclar patrones distintos en el mismo panel. La contradicción o coincidencia de mis textos en relación a una historia relatada genera un juego que me motiva. Tautológicos por hablar “sobre esto”, reiterativos respecto a una cronología (“antes y después”) o señalando lo innecesario de la palabra, del relato, a favor de la acción (Less talk, more action; Let’s talk, more action”).

Son bocetos inmediatos y algo brutos, en busca de una efectividad hacia el sentido. La urgencia del acercamiento produce expresión. De hecho, los materiales utilizados para estos montajes son a su vez acercamientos urgentes de procesos previos (*Deux Negresses*). Son urgentes porque buscan un sentido plástico, no piensan en un fin, piensan en presente. Se hacen pensando. Se piensan haciendo. Los verbos se dan al mismo tiempo²⁵⁷.

Como en el caso del trabajo anterior, previamente a la realización del trabajo también pienso en los colores, por considerarlos un elemento fundamental de este. El color estructura y da sentido, igual que la forma o el contenido de los textos. Teniendo en cuenta que mis textos se superpondrán a otros textos, me hago con unos aerosoles traslúcidos. Cada color también tiene un nivel de opacidad diverso o distintas luminosidades. Quiero enriquecer la superficie sintética, plástica, a través del color, generando nuevos ritmos.

Previamente a la ejecución hago un segundo acercamiento, segundos bocetos, con una pretensión más cercana (respetando escalas) a lo que será la ejecución. Estos, son pautas previas para activar la acción en el directo. La definición última la dará la ejecución. Esto es así porque un color de aerosol no es un color de photoshop, porque un papel no es un vinilo, ni tampoco lo es un montaje digital. Un vinilo no es aquel panel ni la situación es la misma fuera del lugar en el que se dará la ejecución. El trabajo previo prepara el acontecimiento, diseña la situación que inevitablemente se definirá con la acción in situ.

Todo lo que acabo de comentar es tan importante como la resolución final del trabajo. Estoy hablando de la necesidad de proceso, de intensidad y definición.

Ejecución:

El trabajo se realizó en una mañana, con la asistencia de una persona. Puedo decidir y realizar al mismo tiempo porque la superficie a intervenir tiene una escala y posición manejable.

²⁵⁷ “Hay tres clases de hombres: los que primero piensan y obran luego, o sea, los prudentes; los que obran antes de pensarlo, los arrojados; y los que obran y piensan a la vez, pensando lo que hacen a la vez misma que hacen lo que piensan. Estos son los fuertes. ¡Sé de los fuertes!” de Unamuno, M. (2018) *Amor y Pedagogía*. Menorca: Ed. Edu Robsy. p. 76.

Los segundos bocetos impulsaron la acción. Dos de los paneles (los correspondientes al comienzo de cada tema) respetaron de manera fiel el boceto. La diferencia es la que da la realidad física de los elementos, por lo que ya hemos dicho arriba: un color aerosol no es un color photoshop, ni la manera en que recortan el texto tiene la misma definición en digital o en físico, tras haberse recortado el pigmento a través de una plantilla. Los aerosoles traslúcidos tampoco lo son tanto, hacen que se note la dirección en la que el spray (el brazo) ha sido movido. Deja diagonales, no es un color plano. Son matices en las maneras de integrar dos capas.

Otros dos paneles se impulsaron con la idea previa como estructura, pero se decidieron, definieron, en el directo. La elección de colores, así como la estructuración consecutiva, iba respondiendo a lo que la acción previa proponía. Por ejemplo, en el caso del estampado de “Less Talk”, la idea era rosa, pero se fueron planteando discontinuidades de tono, que planteaban en general la misma gama, pero enriquecían mediante matices el ritmo activo de la composición. Hubo un último panel que se definió respondiendo únicamente a lo que la situación me pidió, acompañada por los ya intervenidos. El hecho de que algunas de las imágenes que contenía este panel fueran nocturnas, con reflejos de luz en agua u otras superficies, hizo que la intervención se planteara como respuesta en reflejo a estas. Es la intervención más mínima, tanto por la cantidad de superficie intervenida, como por los colores elegidos, dos de los cuales, uno blanco y el otro un verde muy claro, apenas se percibían, mezclándose o tapando de manera discreta los textos del propio panel. El tercer color era un azul nocturno. Este panel cierra la intervención y plantea al mismo tiempo su apertura.

En la ejecución se reservó limpio el contorno de la intervención, los paneles, pero no su interior. Esta decisión hizo que de nuevo, con otra forma, quedaran a la vista, dentro del marco, el azulete o el lápiz que se usaron para situar las plantillas. Por otra parte, también quedaron a la vista restos del estarcido que el aerosol pudo dejar marcando el contorno de las plantillas. Ni se busca ni se evita este efecto, es simplemente el resultado de una acción transparente.

También en la ejecución se tiene en cuenta lo que está debajo, el panel con su diseño, sus fotos, sus imágenes de pinturas o esculturas, sus textos; así como lo que está al lado, su

superficie, el ritmo del conjunto, de la capa-piel que se añade y de la que forma con la que ya hay.

Posición no violenta:

El trabajo evidencia su cuerpo. Podría haber sustituido los vinilos, respetando su situación y tamaño. Podría haber pegado encima los posters. Podría haber optado por meter mis textos en negativo, prevaleciendo lo opaco. Estas posibilidades no respetarían lo que ya había, o lo harían de manera que el gesto, la acción, su estructura, no se mostrara tan fácil, al desnudo. Sencillo.

Se une texto al texto, relato al relato. Podría interpretarse como una crítica institucional (convertida hoy en género artístico), tanto por lo significado como por la acción directa sobre el museo. Es una lectura. No me interesa leer el arte. Me interesa la experiencia.

¿Cómo se contempla esto? ¿Como una pintura? Por ejemplo. ¿Se contempla una experiencia? Diría que no, que más bien se tiene, se vive. ¿Se lee? También. La persona que se acerca a un vídeo no mira igual. Le llama la luz y el movimiento. También se podría leer así. ¿Es mi intervención un obstáculo en el funcionamiento habitual de los paneles? Sí y no. Es una parada, una pequeña rotura o discontinuidad. La atracción no se plantea fácil, es discreta y a la vez clara y directa.

Recuerdo ver a visitantes mirando mi trabajo. En muchos casos, cuando el visitante estaba mirando mi trabajo de cerca, estaba leyendo el panel. Aunque estaba acercándose a mi trabajo, mientras hacía esto, estaba acercándose al relato del museo y obviando una capa que por otra parte, también se podía leer. Lo que me interesa de esta imagen es lo que evidencia de absurdo y también me hace entender el nivel bajo de imposición que lo que hago, o quiero hacer, plantea. El trabajo permite su invisibilidad y posibilita el funcionamiento de las capas que lo forman, modificándolo de manera no violenta. Modifica su ritmo, detiene la inercia y trata de enriquecer su superficie.

OP – Eileen

Aerosol sobre hormigón

Intervención sobre fachada de la Galería Elba Benítez.

2016

OP – Eileen fue una intervención realizada en la fachada de la Galería Elba Benítez, en Madrid, en el marco de una exposición colectiva que se presenta como una exposición de artistas del País Vasco, organizada en conjunto con la galería CarrerasMugica:

OTZAN. Una selección de proyectos concebidos para el espacio de CarrerasMugica, es la segunda muestra del proyecto de esta galería creado con la dotación del Premio Arte y Mecenazgo, concedido en 2015. La exposición anterior, *Múltiples Mundos*, presentó una selección de trabajos del programa de la Galería Elba Benítez en el espacio de CarrerasMugica en Bilbao, en septiembre de 2015.

OTZAN ofrecerá una muestra representativa de la diversidad de lenguajes artísticos empleados por los artistas seleccionados: Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Zigor Barayazarra, Josu Bilbao, June Crespo, Raúl Domínguez, Oier Iruretagoiena y Jon Otamendi.

Elba Benítez solicita una adaptación de *Deux Negresses* a su fachada. Me doy cuenta de que su solicitud no tiene en cuenta las características de sentido ni de escala del trabajo. Como vamos a ir viendo, el espacio y contexto del túnel no tiene nada que ver con el espacio y contexto de la fachada de la galería. Ya hemos podido ver que si varía el marco, varía la forma, es decir, que una forma responde a un marco, que es a su vez otra forma. Si cambia una, cambia la otra.

Visto esto, trabajo varias propuestas que atienden al momento en el que mi trabajo se encuentra cuando me llega la invitación. Tras varias negociaciones opto por volver a *Deux Negresses*. En todo este proceso, la fachada de la galería, su forma y características, es uno de los elementos fundamentales a tener en cuenta para mi trabajo o intervención. La galería está situada en un patio interior afrancesado y al que dan también otro par de galerías y una especie de invernadero chic. La fachada es de hormigón enrasado y pintado de blanco, tiene un zócalo alto de piedra y varias ventanas que hacen que los paños de

pared libres sean pequeños y fragmentados. En los paños entre las ventanas hay columnas que modifican el volumen de la superficie de pared. En definitiva, no hay superficie de pared lisa suficiente sobre la que las plantillas de acero se puedan posar con versatilidad. No hay extensión, ni sensación de superficie, sino una variedad de elementos arquitectónicos.

Decido introducir *Deux Negresses* como un elemento más, reduciéndolo a un signo (OP) y simplificándolo al negro. Su escala, decidida en relación a la fachada, será la de la plantilla grande, el doble del póster o de la plantilla pequeña. Es importante para mí el hecho de respetar lo que ya tengo, dado que el marco no invita a generar otra forma, a generar otro tamaño. Respondo desde una economía de medios, desde la economía del arte, que atiende al sentido. Arriba he dicho que no hay superficie continua suficiente para esta plantilla y al ser de acero, esta no puede adaptarse a los distintos volúmenes de la fachada. Para que esto pueda pasar, produzco una plantilla de un solo uso en vinilo adhesivo. Esta, al ser blanda y adhesiva, puede adaptarse perfectamente como una segunda piel a la fachada y ser retirada tras su uso como plantilla.

Sitúo el signo en un paño de pared entre ventanas con su correspondiente columna, decidiendo que la palabra “posición” sea la que coincida encima de esta y quedando “opinión” más baja, sobre el paño de pared. Siendo más precisa, lo que queda encima de la columna son las letras verticales de la palabra “posición”, es decir: “posici”. La letra “o” quedará deformada en el paso de la columna al paño y la “n” se posará sobre el paño de pared de la misma manera que en el otro lado de la columna “opinión” descansa sobre esta.

Trabajo a distancia, con fotos y planos escasos de la fachada. Estas son las condiciones que este marco me da. Más arriba he hablado de la importancia de trabajar en el espacio. Estas condiciones me devuelven una cierta carencia de realidad, o de datos que me acerquen a ella, me sitúan en una distancia respecto del espacio en el que el trabajo tomará cuerpo. Una falta de realidad incómoda u otra realidad, condicionada de esta manera. Me acerco a ella con montajes en el ordenador. Sitúo el signo, OP, entre las dos primeras ventanas más cercanas a la puerta de entrada de la galería. El signo se sitúa tomando en cuenta el total de la fachada, es decir, el paño total correspondiente a la galería, pero también el segundo piso. Responde a la totalidad del espacio tal y como me lo describen tanto las fotos que

tengo como mi experiencia previa en aquel espacio. En el montaje digital final, el que será la guía para la formalización en el espacio, el signo se sitúa en una asimetría estable respecto del edificio y de la plaza del patio interior. Me interesa que la intervención atienda a la realidad de ese espacio, a los huecos que como arquitectura genera, más que a la imagen que esa arquitectura genera.

Cuando llego a ejecutar el trabajo, el día de montaje, encuentro en el espacio tres macetas grandes que contienen un árbol pequeño cada una. Estas macetas están colocadas en la fachada de la galería. La adornan y, según me cuentan, están dispuestas ahí a raíz de un problema en el tejado del edificio, para evitar que haya personas cerca en el caso de que caiga algún cascote de la parte alta de la fachada. Las macetas están situadas en la parte en la que estaba prevista mi intervención y no se pueden retirar. El problema no fue que las plantas taparan la intervención, cuestión que se podía asumir como parte de la realidad del espacio, sino que las macetas modificaban el espacio de manera considerable, anulando precisamente la realidad del espacio (como espacio, no como imagen). Si me mantenía en lo planeado en el montaje digital, por sutil que parezca el cambio, con esas macetas se disminuía la posibilidad de espacio real, de poder atender a lo que aquello como espacio es y favorecían una imagen de espacio (de bienestar, de adorno) que no me interesaba asumir.

Ante esta situación, decido modificar mi intervención, de manera que pueda responder a esta nueva situación (más edulcorada, si cabe). Desplazo el signo a la columna más cercana a la puerta de entrada de la galería, la siguiente a la derecha respecto de la posición prevista. La puerta de entrada, a su izquierda, tiene colocado un texto, en vinilo negro, con el nombre y horario de la galería. Ahora mi texto, por cercanía, entra en relación con este otro texto. Dos signos-texto. Dos tamaños, dos tipografías, dos funciones, yuxtapuestas. Extrañamiento.

Estoy fuera del espacio expositivo. De nuevo, el trabajo permite su invisibilidad. Una especie de camuflaje evidente. De nuevo, la intervención hace sensible la arquitectura, en la adaptación del texto a la columna. La “o” adaptada sensibiliza ese cambio de altura, el relieve, la sombra. Su cercanía respecto del signo-identidad de la galería concentra y problematiza el sentido. Parece que uno remite, o interpela, al otro. Las palabras opinión y posición interpelan a las palabras Elba Benítez.

El doble título hace referencia a otro trabajo que complementa la intervención, un pañuelo, *Eileen*²⁵⁸. Es un pañuelo cuadrado de seda cruda sobre el que está impreso el texto-signo *OP* en gris y a tamaño del póster original. Llevo cinco ejemplares a la galería. Los tienen guardados en sus respectivas cajas. Se pueden comprar. Es una galería comercial. La introducción de *Eileen*, en relación a lo realizado en la fachada, plantea una manera de llevarse el trabajo puesto, un cambio de superficie, de hormigón a seda, de fachada a cuello. El mismo signo que en 2012 fue un póster.

Eileen es un trabajo del 2015. Más que profundizar en esta pieza, me interesa señalar el desarrollo complejo de un material, en este caso, *OP*. De folio a poster. Más adelante, cambia de cuerpo para unas plantillas que permitieron la estampación de un techo y después va ganando capas sobre seda o apareciendo de nuevo como signo en la intervención de la fachada de la galería Elba Benítez. Simplificación. Vuelta al negro. Vuelta al signo. Saltos en el tiempo.

Telón Thuglife

Lona microperforada y flores artificiales.

4m x 6 m.

2013

Es un trabajo hecho en colaboración para *Again Again(st)*.²⁵⁹

Producción colectiva junto con Iván Gómez, Lorea Alfaro y Daniel Llaría.

[...]

En *Again, Again(st)* concurre una doble práctica. Por un lado, práctica escénica, pues *Again, Again(st)* es la pieza teatral que sucederá en un espacio determinado.

²⁵⁸ Estampación digital sobre seda (twill). 90 cm x 90 cm. 2015.

²⁵⁹ *Again Again(st)* es una pieza teatral de Pablo Marte co-producida por Consonni y BAD Bilbao. Consonni es una productora de arte afincada en Bilbao, que desde 1997 produce proyectos de artistas y desde el 2009 publica libros especializados en arte y crítica cultural. BAD (Bilbao Antzerki Dantza) es un Festival de Teatro actual y Danza Contemporánea de Bilbao.

Por el otro, práctica expositiva, pues *Again, Again(st)* es también una instalación de arte desplegada en ese mismo espacio.

[...]

La artista Lorea Alfaro en esta ocasión trabaja con un elemento habitual del teatro pero lo deslocaliza. El telón generalmente ajeno a lo que ocurre en escena, ahora increpa a quién lo observa. El fondo se convierte en un actuante impertinente, como si un muro del Facebook se tratara, transmitiendo un texto, generando una narración, provocando una actuación.²⁶⁰

Me invitan al proyecto con la idea de que trabaje lo escenográfico. Nos informan de que el trabajo se hará público en Bilborock²⁶¹. Tomo esto en cuenta, es una condición que me ayuda a concretar. Como motor, el autor, Pablo Marte, nos muestra materiales de su proceso, los cuales tienen como punto de partida el texto *El autor como productor* de Walter Benjamin. Entre sus materiales, encuentro referencias como el ambiente de las vanguardias rusas, que he tenido cerca en procesos propios. En su panel-collage de materiales o referencias, entre apuntes, citas y fotografías de archivo, puedo ver la mano azul del “me gusta” de Facebook ampliada a un tamaño relevante en relación al resto de documentos.

¿Cómo me apropio esta situación? Considero importante encontrar un sitio (sentido) propio, mediante una forma, en estos puntos de partida respecto de un proceso ajeno. Situar me en lo ajeno desde el proceso propio. Aprovechar lo ajeno de la ocasión para dar con una forma propia, para otros. Localizar mis motores respecto de, o en relación a, unos ajenos.

Cuando me refiero a encontrar un sentido propio en demandas externas, como hemos visto ya en procesos previos, me refiero a atender el proceso propio, que se da en su tiempo, en cierta manera, continuo y, en cierta manera, natural, de manera que este

²⁶⁰ Fragmentos del texto de Consonni para la difusión del proyecto.

²⁶¹ Antigua iglesia, construida en el siglo XVII, que en los años 90 del siglo XX fue adquirida por el Ayuntamiento de Bilbao para poner en marcha el proyecto Bilborock. Entre los objetivos de esta iniciativa figuraba el de dotar a la ciudad de un espacio para la música en vivo en el que tuvieran cabida los grupos emergentes, convertido hoy en un espacio de encuentro social y cultural de referencia para la juventud, dentro y fuera de la capital vizcaína.

pueda llegar a una forma condicionada también por factores externos en una negociación constante entre lo propio, lo ajeno y lo común. Es decir, y me repito: es gracias a algo colectivo que se puedan manejar estas dimensiones y parte de una posición como sujeto, que es concreta y debe ser personal.

Dos ideas: no nos gusta + fachada.

De la primera reunión me nacen dos impulsos relacionados con procesos propios ya puestos en marcha. Se reactivan respecto de este nuevo proceso ajeno.

Por una parte, recuerdo y rescato una composición digital realizada previamente. Una imagen que hice en febrero de 2012 para mi entrada en la red social Tumblr después de que Fotolog, otra red social, se desactivara. Un material generado sin fin relevante concreto, pero que tiene su origen en un afuera. Generado para negociar con un afuera. Tiene destinatario, en este caso mis amigos de la red Fotolog, que son también compañeros de trabajo. Surgió de la ansiedad producida por las redes sociales, como respuesta para los míos. Es decir, se trata de un tipo de materiales que aunque no tengan un fin relevante concreto, a mí me salen en respuesta, su sentido es ser dado, o la posibilidad de esto. Se mezclan aquí, la intención, la efectividad (plástica) y la afectividad, y todas juntas a veces hacen que tengan un sentido, incluso si nacen desde una broma o toma de posición para amigos.

La coincidencia de la mano-ícono de “me gusta/no me gusta” del Facebook, entre otras cosas, me hace rescatar este material y pensarlo como telón, también porque este material, como más abajo veremos, tuvo un acercamiento a una escala grande. Pensando en escenografía, un telón es un elemento habitual del teatro, un fondo, que me atrae desde un interés por la articulación figura-fondo y las posibilidades que esta relación permite.

Por otra parte, también previamente, tuve un sueño; o una imagen en un sueño. Soñé que había intervenido la fachada del ayuntamiento de Pamplona con flores de plástico ordenadas en base a una retícula. A veces imágenes así, si se decide así, pueden llegar a ser el principio de un trabajo. Este es un caso que ha resultado tener fuerza y coincidencia suficiente en mis procesos como para querer llevarlo a cabo. Cuando pensé en Bilborock, vi en su fachada una coincidencia de diseño arquitectónico respecto de la del ayuntamiento de Pamplona (un edificio singular con una fachada trabajada hacia una

imagen muy frontal) que me impulsaron a desarrollar esta imagen del sueño hacia una dirección realizable. Se trataba, para mí, de añadir una estructura a otras existentes (en el espacio público). Que las flores sean de plástico me interesa por la degradación de lo artificial. Flor por color. Una retícula de flores de plástico. Flor más sol (exterior): decoloración. Del plástico. Determinada por una duración. No putrefacción natural. No me interesaba la lectura natural ni femenina del signo flor, sino lo artificial, la imitación, lo superficial, de superficie.

A pesar de que conceptualmente se aleje más del planteamiento del proyecto ajeno, trabajo también esta opción para mi colaboración.

Resulta: telón + flores.

El tiempo, lo que supondría de gestión y la adecuación respecto de la pieza de teatro, hacen que elija el telón en lugar de la fachada. El telón, en contenidos, encaja con la multiplicidad de referencias, el humor y las ideas con las que se está trabajando la pieza teatral.

El telón está formado por imágenes cuyo origen es internet: capturas de grupos de adolescentes, sacadas de redes sociales, con expresiones corporales provenientes del rap o una imagen de una campaña de ropa interior cuyo modelo muestra un gesto-convención de masculinidad rebelde. Personas anónimas y personajes públicos conocidos en el entorno de un ambiente urbano o popular. Imágenes en color sobre un fondo negro. Un marco blanco. La mano-ícono rojo de “no nos gusta” funciona, variando de tamaño, de marco discontinuo al mismo tiempo en que entra en la composición de la imagen. Un texto rosa y en minúsculas corta la composición de imágenes en su eje horizontal: no nos gusta.

Para llegar a esta imagen, busqué, desde un sentimiento irónico, imágenes de personas mostrando una actitud dura, a través de símbolos o gestos contruídos a partir de una sobre-representación de “ser duro”. Pensaba en la iconografía construida en torno al estilo de los raperos. En inglés se usa la expresión “thug life” para hacer referencia a una vida dura o un estilo de vida duro. Entendemos que un gesto exagerado puede llegar a rozar lo paródico, pero la ironía, o la pretendida parodia, la planteaba sobre todo respecto de una misma. Del sinsentido que supone una rebeldía disfrazada en lo virtual. Reírse de

una misma. De nosotros. De mi comunidad, con mi comunidad, virtual. Era un inicio, una celebración del acontecimiento de entrar en una nueva red, con reservas. Un juego.

Decididos por el telón, trabajo una capa más sobre la composición de partida (la imagen recién descrita), a partir de materiales del proceso de trabajo de la propuesta de fachada. Decido añadir flores artificiales al telón.

Para el acercamiento digital al trabajo de la fachada, recorté las imágenes de flores artificiales que había recopilado de internet para obtener unas, mayormente cuadradas, donde sólo apareciera la flor en cuestión, en la medida de lo posible, sin tallo ni fondo. De los ramos, o plantas con más de una flor, elegí una sola flor. Buscaba una especie de identificación rápida de cada flor, como si fuese su foto de carnet de identidad. Este proceso se cruza con el descrito en el tercer bloque, el caso del vídeo *Emi*. Utilizo las retículas de imágenes de flores artificiales recortadas para la propuesta de fachada para superponerlas a la imagen del telón.

De virtual a físico:

Para su cuerpo físico, el del telón, tomo como referencia la escala del telón del escenario de Bilborock. Aparte de darme una medida concreta, la decisión responde al sitio y contexto específico en el que el trabajo va a tener lugar. Como más arriba he comentado, previo a este proceso acerqué la imagen de origen a una escala mural en otro ejercicio-juego digital para los míos en las redes. Finalmente la imagen acaba tomando un sentido real a gran escala.

Decidida la escala, viene la impresión sobre un cuerpo físico. Decido imprimir la imagen sobre lona de PVC microperforado. Este material se utiliza principalmente en exterior en zonas de exposición al viento. El aire pasa a través de los diminutos agujeros de la lona evitando el efecto vela y el riesgo de romperse. Habitualmente utilizado para publicidad o propaganda de gran escala, cubriendo andamios o edificios.

Aparte de lo que conceptualmente como material connota (propaganda), que sea microperforada permite versatilidad en cuanto a juegos de luz, generando transparencia u opacidad dependiendo del lado por el que esté iluminado en el teatro. Por otra parte, al margen de lo ligado al tipo de iluminación, que permite la desaparición o definición de la

imagen por ambos lados, el hecho de que la superficie esté llena de agujeros (falta de información) va también a favor de quitarle imagen a la imagen. Una suerte de decoloración por carencia de superficie (también indefinición respecto de la cantidad de píxeles).

Teniendo en cuenta que las imágenes que forman la composición son de una calidad para la web, resultan de muy baja calidad pensándolo en relación a la escala que ahora se está manejando. Se asume el origen de los materiales en la ampliación. Es decir, la pérdida de información va a favor de la expresión plástica de un material que respeta su cuerpo (virtual) original. Mediante ampliaciones parciales a escala sobre papel, compruebo que la falta de definición del material de origen soporta la ampliación a favor de una imagen más pictórica, por expansión de color.

Respecto de la situación del telón en el teatro, se trabaja teniendo en cuenta las posibilidades técnicas del teatro y las necesidades de la pieza. Finalmente el telón se desplaza del escenario al patio de butacas, vaciado de estas, donde la pieza teatral va a tener lugar. Un cuerpo (el telón, la lona microperforada en este caso) que normalmente es visto detrás, o lejos, pasa a primer plano. Es un elemento más, y al mismo nivel, junto a los actores. Las distancias se recortan, también respecto del público, que estará a pie del telón. El telón está a mano, a pie de suelo. Podemos tenerlo delante. Ordena y estructura el espacio, genera espacio en el espacio, se muestra como cuerpo semiplano con dos caras.

Respecto de la segunda capa, las flores artificiales, que se le añadió a la imagen del telón, decidí que en el cuerpo físico ambas no estuvieran de la misma manera sobre este. Es decir, en el boceto digital arriba descrito, las dos capas, la imagen de fondo y las imágenes de flores artificiales, eran digitales, estaban sobre el mismo lienzo digital. En el telón, quise que las dos capas formaran un mismo cuerpo, el telón, pero que fueran dos capas, reales, separables. La imagen de fondo está impresa sobre la lona (la capa de las flores no se imprime) y las flores están anudadas sobre la lona (y la imagen de fondo).

Las flores, flores artificiales reales y no la imagen de estas, se unieron a la lona sujetándolas con bridas blancas en la unión del tallo con la flor. Que la lona fuera microperforada permitía atravesarla con las bridas y que estas fueran blancas jugaba a favor de la transparencia, el no ocultar la sujeción. Si fueran negras, el color más común

en una brida, parecería que se querían ocultar sobre el fondo negro de la imagen. Dos cuerpos (lona y flor) sujetas por un tercero (brida), formando un solo cuerpo, el telón. Se mantiene el mostrar la estructura del cuerpo (su construcción) al desnudo tanto en el anverso como en el reverso, no se esconde en ninguno de los lados. El reverso del telón es blanco, lona microperforada cruda, con la retícula que forman los fragmentos de brida, también blancos pero con otro cuerpo material, también plástico pero otro tipo (cuerpo) de plástico, que vienen de y vuelven al anverso. La importancia de lo desmontable va de la mano de la lógica de su almacenamiento.

En el proceso de unir las dos capas en el mismo telón físico, en lo que respecta a la capa de las flores artificiales, hay dos pasos importantes. El primero es la selección de las flores artificiales. El segundo es el anudarlas, el elegir dónde cuál. Hay una relación de correspondencia entre el boceto digital y su traducción a físico. Se intenta que cada flor elegida coincida tanto en digital como en físico. Se utiliza el boceto digital como pauta, partitura, hacia una traducción a físico lo más fiel posible. Cada flor (sea de cuerpo digital o físico), su elección y su combinación con el resto es importante. Se pretende dar cuenta de la singularidad, como signo, de cada una de ellas. Antes he hablado de identificación, identidad, de cada una de ellas. Las posibilidades las limita la realidad de la oferta, la disponibilidad en el mercado, en internet primero y en tiendas de flores artificiales después. Los cambios respecto de la partitura los condiciona tanto la oferta ya mencionada como el atender al cuerpo físico que se tiene delante. Su modificación responde a una atención material.

Una diferencia destacable en el paso de lo digital a lo físico son los tallos (acompañados en ocasiones por sus hojas) y el número de flores en cada signo-flor. En físico, los tallos son importantes para la sujeción de cada flor, son lo que agarra la brida. La flor es el tope que hace que la flor se mantenga sujeta. Lo que en digital distraía de la intención, en físico se presenta como necesario. Asumido como necesario, se vuelve también expresivo. El tallo, su vertical (verde) clara sobre fondo oscuro, ayuda a hacer presente la capa de las flores. Ayuda a la definición de esta segunda capa. El tallo cuelga, la hoja especifica la flor, el tallo es rígido, normalmente tiene una estructura interna de alambre, el tallo no es natural, es artificial. Es una imitación rígida.

Volviendo al teatro, terminar diciendo que el telón sirvió como activador del espacio y ordenó las escenas generando, a través de la iluminación y movimientos espaciales de escena, diversos ambientes en un solo espacio. En lo que respecta al mensaje directo (no nos gusta), se evitó su encapsulamiento o sentido cerrado a favor de su aparición como cuerpo ambiguo.

El telón en otro contexto:

Este trabajo, el telón, tuvo una segunda aparición pública en la exposición *First thought best*²⁶², que se llevó a cabo en el Museo Artium en 2014.

Una lona microperforada de grandes dimensiones, a la que se han anudado flores de plástico y sobre la que se han estampado iconos mediáticos como el “Me gusta” del Facebook o modelos de masculinidad paródica, y que es tanto fondo y cierre del espacio como pantalla y apertura visual al otro lado.²⁶³

En la exposición, formada por trabajos diversos, el telón se situó, colgado de una barra horizontal en la que se agarraba la parte superior de este, en el espacio central de la sala de mayor dimensión. La altura respecto del suelo fue similar a la del teatro, a unos 20 centímetros del suelo. También en esta ocasión, el telón ayudó a ordenar el espacio, creando dos nuevos espacios a ambos lados de sus caras. La diferencia respecto del teatro en gran medida la establecía el ambiente o marco, mediado por el tipo de iluminación. De una más teatral, con focos puntuales que diferencian el trabajo de la oscuridad del teatro, a una más expositiva, donde, a pesar de ser también artificial, se reparte de manera homogénea por todo el espacio expositivo. Los trabajos también estaban repartidos homogéneamente en la sala, en comparación a la pieza teatral que sucedió en gran medida en la parte delantera de este. Las dimensiones del espacio, amplio, y el paisaje que generaba en combinación con el resto de trabajos, también iban a favor de su aparición como objeto autónomo, más allá de su función previa como elemento teatral. A pesar de su carácter imponente en cuanto a imagen y tamaño, su instalación quiso ser discreta y

²⁶² *First Thought Best* es una exposición colectiva producida por el programa eremuak con los autores y autoras seleccionados en la convocatoria “exposición 2014”. *First Thought Best* pone el acento en el aquí y ahora. La exposición mantiene una relación con el contexto artístico vasco y tiene como objetivo mostrar obras y proyectos que requieren ser presentados en formato expositivo, activando de esta forma un espacio de recepción pública.

²⁶³ Texto de la crítica de arte Miren Jaio.

amable en relación al conjunto de la exposición, en cuanto a que pretendía organizar una sala sin muros.

Su cualidad traslúcida permitía integrar los trabajos de la exposición a la vez que funcionaba como muro divisorio. Al dejar ver a las personas (y trabajos) a través de la imagen, generaba juegos o relaciones visuales y espaciales entre los trabajos situados a este y al otro lado. Diría que la utilización de sus posibilidades de velado-no velado tuvo mayor presencia en esta ocasión que en la del teatro.

No obstante, me parece importante recordar que su tamaño (cuerpo) se lo da el hecho de haber sido un telón. Lo digo porque hoy en día este tipo de soportes y tamaños son de tan fácil acceso y no siempre van ligados a un sentido real, distanciado del brillo de las posibilidades contemporáneas, de manera que pareciera que cualquier cosa ampliada en una lona lo convierte más en cosa. Hemos visto que su cuerpo responde a especificidades de sentido, las cuales hacen que la cosa adquiera una autonomía capaz de funcionar más allá del marco para el que ha sido producida.

Paralelo al proceso de esta exposición, hice *Emi*, trabajo al que me he referido en el tercer bloque, y que también se mostró en la exposición *First Thought Best*. Para la imagen que se nos pidió, en blanco y negro, para la publicación de la exposición, elegí lo que hasta ahora he llamado el boceto digital del telón con las flores. Era una manera de darle lugar a este material, también físico y también autónomo, que da cuenta de otro momento del mismo proceso. Al igualarse o simplificarse el color, en el paso al blanco y negro, se evidencia la estructura constructiva, abierta y móvil a la vez que estable, de la composición.

Recordemos que en el vídeo *Emi* se ponen en relación materiales que han pertenecido a otros procesos (como las flores artificiales o la figura de Amy Winehouse). En gran parte ha sido construido con restos de otros trabajos, activando lo descartado, el excedente. De la misma manera, se da el caso de que las imágenes de las flores de plástico utilizadas en este vídeo han cogido otra forma para un estampado (*Marga*²⁶⁴), las mismas que físicamente se anudaron a *Telón Thug Life* con otro tipo de ordenamiento. Como también

²⁶⁴ Estampación digital sobre seda (twill). 90 cm x 90 cm. 2015.

el all over de *Deux Negresses* ha sido utilizado para los pañuelos *Sonia*²⁶⁵ y *Charlotte*²⁶⁶ (ambos de 2015). O la cadena de OP (Opinión Posición) que venimos de ver en los trabajos anteriores.

Paretara

Vinilo sobre pared.

3 m. x 4,5 m.

2014

Es una intervención realizada para el espacio de Bulegoa z/b en el marco de *Producciones de una pared*. Comparte duración con *Paretara bi*, intervención realizada para el Hall de la galería CarrerasMugica.

En verano de 2014 me llegan dos invitaciones para dos espacios de Bilbao: una oficina de arte y conocimiento (Bulegoa z/b) y una galería a punto de inaugurar un nuevo espacio (CarrerasMugica).

En verano de 2014, invitamos a Lorea Alfaro a realizar una producción en el marco de *Producciones de una pared*. La respuesta de la artista es una intervención sobre la pared de Bulegoa z/b. *Paretara* es la primera parte de un trabajo que, con el subtítulo *Me salva tu piel*, muestra su segunda parte, *Paretara bi*, en la Galería CarrerasMugica de Bilbao. Realizadas en espacios diferentes, las dos intervenciones comparten duración y se presentan entre diciembre de 2014 y enero de 2015.

Paretara se inserta en un proceso de trabajo desarrollado en los últimos años alrededor de la relación entre fondo y figura. A través de distintos trabajos, la artista estudia la inestabilidad de una relación prefijada históricamente por la convención pictórica: una serie de telas pintadas por los dos lados con fondos de cuadros históricos de los que se han retirado las figuras, que al colgarse del techo

²⁶⁵ Estampación digital sobre seda. Modelo twill de 90 cm x 90 cm y modelo satén de 68 cm x 68 cm. 2015.

²⁶⁶ Estampación digital sobre seda. Modelo twill de 90 cm x 90 cm y modelo satén de 68 cm x 68 cm. 2015.

producen y articulan el espacio por el que pasa el espectador (*Plegu*, 2008-2009); un poema visual que se repite *ad infinitum* al modo de los logos corporativos en las lonas del *photo-call* a través de la impresión con plantilla sobre el techo de un túnel (*Deux Negresses*, 2013) o sobre unos paneles informativos en las paredes de un museo (*Ele*, 2013); una lona microperforada de grandes dimensiones, a la que se han anudado flores de plástico y sobre la que se han estampado iconos mediáticos como el “Me gusta” del Facebook o modelos de masculinidad paródica, y que es tanto fondo y cierre del espacio como pantalla y apertura visual al otro lado (*Telón Thug Life*, 2013).²⁶⁷

Las dos invitaciones que recibo desde estos dos espacios de Bilbao no van ligadas, es el proceso de trabajo lo que las hace coincidir en una misma propuesta. Cuando digo el proceso de trabajo, me refiero a que, por mucho que sea consciente de que ambas sucederán en la misma ciudad, plantearlas paralelamente no es algo que decido al recibirlas, sino que va cogiendo sentido al mismo tiempo que el propio trabajo va tomando forma. Decidido el sentido de este encuentro, se plantea la simultaneidad temporal de ambas. *Paretara* se inaugura el 2 de diciembre en Bulegoa z/b y *Paretara bi* el 4 de diciembre en el nuevo espacio de la galería CarrerasMugica. El primero se inaugura coincidiendo con una actividad en el espacio y podrá ser visible en actividades posteriores que abran las puertas de la oficina de arte y conocimiento (a falta de esto, se podrá visitar con cita previa) y el segundo permanecerá abierto al público hasta el 2 de enero de 2015 en el horario habitual de la galería. Dos maneras de ocupar simultáneamente el espacio y hacerlo presente como tal, redimensionando ambos trabajos a través de su relación y de la relación de ambos con la ciudad como espacio público. Esto se da desde un deseo de hacer sensibles ciertas relaciones de escala.

Así, veremos cómo ambos trabajos se van cruzando a pesar de abordarlos en apartados diferenciados. Ambos procesos se activan en julio y empiezan a tomar su forma definitiva, y paralela, en octubre.

²⁶⁷ Texto de la crítica de arte Miren Jaio.

Conocer el marco, respetarlo como base desde la que moverme:

Bulegoa zenbaki barik es una oficina de arte y conocimiento ubicada en el barrio bilbaíno de Solokoetxe. Es una iniciativa de colaboración que surge alrededor de las siguientes líneas de investigación: los procesos de historización, la traducción cultural, la performatividad, el cuerpo, el postcolonialismo, la teoría social, las estrategias de archivo y la educación.

Bulegoa z/b es un lugar de cruce entre la práctica y la teoría centrado en la producción, la discusión, el intercambio de ideas y la materialización de proyectos artísticos. Para lograr estos objetivos, organiza seminarios, presentaciones, proyecciones, performances, conferencias, conversaciones y otras actividades.

Bajo el título *Producciones de una pared*, Bulegoa z/b propone una línea de trabajo dedicada a la producción de proyectos artísticos efímeros que tomarán como soporte la única pared disponible en la oficina. Frente a las convenciones establecidas de los espacios tridimensionales de la “cuarta pared” del teatro y del “cubo blanco” expositivo, la superficie bidimensional de una pared se ofrece como espacio simplificado pero suficiente, que delimita un lugar de encuentro donde la acción performativa puede ser construida. *Producciones de una pared* entiende la pared como hoja en blanco sobre la que desmaterializar textos y escrituras.

Cuando me llega la invitación de Bulegoa z/b, hay algo en la propuesta vacía, por cómo lo enuncian, que ya me gusta. Esa pared. Que sea una pared, plana (y exenta, en cierta manera), va conmigo, por lo que la pared como añadido al espacio evidencia de plano. Mi deseo es ser literal en la utilización de ese marco. Empiezo a intuir una concreción de ese deseo en la idea, algo abstracta, de sacar pecho en plano. Digo algo abstracta porque tiene que ver con una posición desde la que trabajar, con cierta responsabilidad orgullosa.

A esta intuición le puso imagen una captura archivada de un proceso bastante anterior. En 2010, con el proyecto MLDJ, se generó uno de esos materiales-motor a los que me he referido en varias ocasiones a lo largo de este texto: una imagen-nodo. Una imagen que surge para interpelar a personas cercanas, una imagen compartida por individualidades que son parte de algo colectivo. Una imagen hecha por mí para mis compañeros. La

potencia y la posición es para los cuatro. En la imagen, tomada con la cámara frontal del ordenador, aparece mi busto recortado a la altura del cuello, arriba, y de la cintura, abajo, con los brazos en jarra. La camiseta (y la imagen) se estira y aplana, por la postura y por el pecho.

Esta imagen la he usado en varias ocasiones de manera pública (como nota en la publicación *Navarra Mediterránea*, ligada a *Plegu*, o para una presentación de MLDJ en la UPV-EHU) pero siempre en el estadio de material o de potencialidad, nunca totalmente objetivada. Ahora, puedo decir que *Paretara* es la objetivación de esta imagen, así como una actualización de *Espalda roja*²⁶⁸, de la misma manera que llegarán trabajos posteriores (por ejemplo *Tú, re-post*²⁶⁹ de 2017) que actualizarán todos los anteriores, conteniéndolos dentro de una forma nueva. Son distintos cuerpos de un mismo sentido.

El título surge y se decide también en julio (cuando el trabajo aún no tiene forma) y también ligado a esta misma sensación, intuición y posición desde la que trabajar: sacar pecho en plano. *Paretara*, en euskera, quiere decir: a la pared, al muro, al paredón. Señala una dirección y puede ordenar, dar una orden, a cualquiera que se sienta interpelado, incluida yo misma. En el título, aún cuando el trabajo no tiene forma, ya hay algo de orgullo de lo plano. Lo amoroso de proponer de manera directa.

De la vida al arte:

Como ya hemos visto, vida y trabajo a menudo se mezclan y alimentan mutuamente. De ahí, que una anécdota vital pase a ser necesaria para el proceso del trabajo que nos ocupa. Es necesario pues hablar de mi vida para hablar de mi trabajo porque es necesaria mi vida para mi trabajo. En mi vida, tengo problemas con desprenderme de ropa. Podemos decir que la ropa no es sólo ropa, textiles con los que cubrir un cuerpo, y también, que como textiles envejecen, igual que el cuerpo que los lleva se modifica. El envejecimiento de estos choca con su función, pero la función de la ropa no es sólo vestir. La ropa a menudo contiene carga vital y es de eso de lo que me cuesta desprenderme. Vestir no es cubrir cuerpos, sino también identidades y sentidos. Así, el sentido de la ropa puede cruzarse con el de la vida o el de un proceso artístico.

²⁶⁸ Impresión sobre papel. 90cm x 130cm. 2010. Se hace referencia a este trabajo en otra nota a pie del tercer bloque.

²⁶⁹ Vídeo. 16'45". 2017.

El 13 de julio de 2014 hago un intento por deshacerme de dos prendas muy usadas, una chaqueta y un jersey (cargados de mi vida). Voy a tirarlas, pero antes de no volverlas a tener, decido apresuradamente guardar algo de ellas, quedarme con algo que llene lo que hasta entonces habían cubierto como prendas. Hay domingos en los que como en casa de familiares. De camino a unos de ellos hay un contenedor de ropa. Fue un domingo cuando, antes de salir de casa para ir a comer, decidí escanear las dos prendas de las que me iba a deshacer. Es mi vida. Es un gesto apresurado y algo desesperado. Mover un sentir.

De pronto, en los escaneos, veo algo más que mi vida, que las prendas escaneadas. He elegido qué parte escanear, aunque sea apresuradamente. Sé lo que me gusta de ellas, lo que las hace especiales, únicas, para mí. La experiencia me posibilita elegir lo necesario (una técnica de distanciamiento para poder trabajar con lo más cercano). La parte elegida ocupa todo el hueco del escáner, del tamaño de un DinA4. He escaneado, conservado, un fragmento de 21x 29,7cm de dos prendas enteras.

El hecho es que algo ha sucedido a través de la vida. El escáner las ha vuelto planas, aunque se resisten. Es importante el límite, cómo acaban (cómo se corta su continuación). Profundizaré en esto con el trabajo *Paretara bi* porque es donde finalmente acabaron estas imágenes, pero aquí, en julio, estos escaneos me devuelven la sensación de sacar pecho en plano y me hacen detenerme en el hecho, que detiene algo de la acción en mi vida para mirarla desde fuera, desde donde me lo permite el arte. Lo pienso en o desde la invitación de Bulegoa z/b.

Creación de un estampado:

A principios de octubre de 2014 hago un curso de estampación textil donde aprendo a crear un estampado con procedimientos convencionales y digitales. Entonces, tanto el trabajo (*Deux Negresses* o *Telón Thuglife*) como la vida (Bea ya me había regalado los pañuelos de su tía) me estaban acercando a lo textil en tanto que superficie-piel sobre la que o con la que trabajar. Iba cogiendo sentido el deseo de hacer unos pañuelos.

Uno de los orígenes de *Paretara* puede ser el estampado que generé en el curso que acabo de mencionar. Pero en realidad no es el origen, porque esto vino bastante después. El

origen es pensar en un pecho frontal plano pegado a una superficie. Seguido, vienen los escaneos de las prendas, los que casi a la vez que la creación del estampado, en octubre, toman lugar en *Paretara bi*.

Decido generar un estampado partiendo de un tatuaje que un familiar tenía en su antebrazo. Hablo en pasado porque el familiar, mi tío (único, no en número sino sentido), había fallecido cuando me puse con esto. Para partir de esto, tengo tres fotografías que hice con el móvil el último día que le vi en el hospital. Son tres fotos de su tatuaje. Las fotos son de julio del 2014. Cuando saco las fotos, también estoy intentando quedarme con algo, para mi vida o de mi vida; el trabajo no está presente. Es posterior que el trabajo solicite esta captura (memoria) como material.

Imagino que sea un estampado de tatuajes, sus tatuajes, con fondo color piel. Para acercarme al estampado, necesito “coger” su tatuaje de alguna manera, sacarlo de la foto para convertirlo en material. Le pido a un compañero²⁷⁰ que “coja” el tatuaje. Este pedido, que no es en principio más que por falta de tiempo, es consciente, confiado. Por lo tanto, es más preciso decir que es poner a trabajar una confianza, entendimiento. Este compañero, artista, me conoce y conoce mi trabajo. Yo también a él y el suyo. Cuando hace esto, está trabajando él, a su manera y para mí (no tanto desde lo profesional sino desde lo sentido). Y esto es muy importante. En ese para mí no hay jerarquías, hay amor, proceso compartido, entendido desde un común construido en el arte.

Recibo, por un lado, el tatuaje recortado directamente desde la foto, sobre un fondo vacío. Él ha decidido qué conjuntos o partes formar a partir de una composición que aparece continua o difícil de separar (por falta de figuración) en un tatuaje que ocupa un antebrazo. Por otra parte, dibuja, copia, con herramientas digitales, el tatuaje. Me gusta recibir un material que, como vamos a ir viendo, ya contiene decisiones. Confianza y amor.

Él me ha dado opciones. Las tomo y pongo a prueba la idea de estas figuras (partes del tatuaje) sobre un fondo color piel, de manera que sea piel sobre piel. Estoy trabajando digitalmente, en el programa Photoshop. Al color de fondo (color piel) puedo llegar desde la idea de “color piel”, acercándome a salmones o tonos anaranjados-sepia o utilizando la

²⁷⁰ Es la misma persona que sacó la foto de *niké*. El artista Jon Otamendi.

herramienta “barita mágica” para seleccionar en la foto uno de los tonos de los píxeles que forman la imagen-piel. Ninguna de las ideas se sostiene plásticamente en el acercamiento a una nueva imagen, la que estoy intentando generar. Así, atendiendo a lo que tengo delante, más allá del ideal, pienso y pruebo un rosa. El rosa, muy claro, contiene algo de la idea-de-piel a la vez que me sorprende, ayudándome a ver algo nuevo, que nunca había visto y que me atrae.

Para el estampado, parto de la figura dibujada, copiada, con herramientas digitales sobre el fondo rosa. Los colores de esta figura son traducciones digitales de los de referencia. Así, los colores de la tinta negra, verde y roja inyectada en la piel, atenuados por haberse fundido con la piel y haber sido hechos con medios amateur y hace años, se convierten en rojos, verdes y negros intensos y digitales. Lo que fue un dibujo en vivo sobre una piel, se traduce en un dibujo-luz, donde las capas de colores se superponen o se afectan mutuamente de distinta manera. El digital juega con opacidades, definición, intensidades y grosores de tipos de pincel que generan otra versión de los mismos signos. Así como la figura dibujada mantiene la composición del tatuaje de referencia, es una versión digital del mismo dibujo, en el caso de los recortes de la foto del tatuaje, estos entran en la composición de manera independiente y aleatoria respecto de la composición original, como fragmentos re-localizados. Ya a la hora de recortar las partes del tatuaje de la foto, se decide qué elementos agrupar o cómo limitar las diferentes partes del todo. Se interpreta deliberadamente dónde y cómo empieza y acaba cada forma.

Al pattern, el motivo que se repite para generar el estampado, le di un tamaño de 13,5 cm de ancho por 18 cm de largo, tomando como referencia el tamaño aproximado que el tatuaje (el dibujo en mi caso) tomaba en el brazo. Al no tener la referencia del suyo, del de mi tío, tomé la escala del mío, medí lo que ocuparía el tatuaje si estuviera en mi brazo, empezando y acabando donde lo hacía en el suyo. Al recibir la tela de muestra impresa con el estampado creado, hice una foto con el móvil de mi antebrazo sobre la tela, situándolo al lado del dibujo completo, para comprobar que la escala era correcta. Esta captura fue un momento importante en el proceso del trabajo que nos ocupa, comparable a los escaneos de los que he hablado arriba. En la imagen tomada identifiqué una potencia de sentido, de manera muy parecida a cómo pasó al ver las prendas escaneadas. Un suceso le da forma a *Paretara bi* y otro a *Paretara*.

Pasar a limpio una imagen. Repetir lo irreplicable:

Así, identifico como algo más una captura hecha para comprobar, ver, y la pienso para la intervención en el espacio, la pared, de Bulegoa z/b. Me imagino el estampado pegado como una segunda piel en la extensión de la pared, incluyendo el brazo (piel) que corta o discontinúa y a la vez forma parte de esta extensión.

La adaptación de esta idea (el estampado como segunda piel) y este material (la captura) a la escala del espacio exige cierta calidad de imagen. Esta vez, a diferencia de procesos previos como por ejemplo el descrito en *Telón Thuglife*, la calidad de la captura del móvil no es suficiente, es demasiado baja. Como ya he mencionado, el uso de imágenes de baja calidad no es una cuestión de estilo, de gusto por el ruido o el pixel, sino que se trata en cada caso de encontrar una forma de sentido, de que el sentido se manifieste. La forma que ahora busco necesita alta definición. Necesita ampliar fielmente una superficie, la tela estampada, manteniendo la calidad real de esa superficie en el cambio de escala. El estampado impreso tiene que seguir siendo estampado impreso (imagen), no pixel, en la ampliación, en la adaptación a ese espacio específico.

Para esto, preparo un dispositivo para repetir una imagen, adaptar su intención: de la intención de comprobar en un proceso, a la intención de ampliar hacia la definición y aparición de un espacio-ambiente determinado.

El título de este apartado hace referencia a la imposibilidad de repetir una imagen. Se refiere a que una imagen es capturada en circunstancias determinadas que inevitablemente afectan a la imagen. En este caso, esta cuestión no es tan remarcable como en el caso de *Paretara bi*, porque básicamente se trata de repetir la posición de un brazo sobre una tela (y el momento en el que lo corta el encuadre), no obstante me parece importante darle espacio a esta cuestión de la dificultad de repetir una imagen. La repetición de una imagen siempre será una nueva imagen. El cambio de intención que he mencionado tiene en cuenta el destino de la nueva imagen, por lo que se pasa de un encuadre vertical a uno horizontal, por el ancho de la pared en la que irá. La nueva toma (esta vez hecha con una cámara y luz que posibilitaba mayor fidelidad respecto del motivo) repite de la original una sección vertical, pero no se corta ahí, porque el estampado continúa, sobre todo hacia la parte derecha.

De lo plano al espacio:

La nueva foto está impresa en vinilo adhesivo, que va pegado directamente sobre el único muro que coge la dimensión del espacio sin cortes de puertas ni muebles. La imagen no ocupa todo el muro blanco, sino que está alineada con el margen derecho del muro. Se extiende en la proporción del ancho de la imagen respecto del alto de la pared, de manera que un poco menos de la mitad de la pared permanece blanca, tal y como estaba.

En el mismo sentido en que era importante la calidad de la imagen, es importante la precisión en el trasvase de esta en su colocación, perfectamente adherida a la superficie de pared y continua en los solapes de los dos cambios de las piezas vinílicas. Es importante por la cuestión de fidelidad de la que he hablado más arriba. De las opciones de adherir una imagen a una pared, el vinilo se elige por su cualidad plástica: es plástico, así como un material contemporáneo para decoración, una actualización del papel de empapelar. Lo quirúrgico del vinilo me ayuda a enfriar lo que de afectivo tiene el material que estoy manejando (una imagen de un estampado hecho a partir de un tatuaje de una persona querida). Las capas de objetivación, distanciamiento (enfriar los afectos) se van sumando a lo largo de todo el proceso. Elijo el vinilo pensando en los espacios que ocupará.

El espacio de Bulegoa z/b, aparte de un techo negro y un suelo formado por diferentes tipos y tonos de madera, tiene cuatro columnas de madera pintadas de blanco en la parte central del espacio. Una vez instalado *Paretara*, el espacio y la imagen se vuelven próximos, como si esos tonos y formas de la imagen estuviesen hechos para ese espacio. Un nuevo espacio, específico²⁷¹. El hecho de que ese brazo estuviera ahí hizo más evidente en la intervención final la ampliación de la que hablaba antes. Mucha gente se refería al brazo como una columna más del espacio. La experiencia ambiental que se generó tenía algo de caverna que convertía más cálida la temperatura del espacio. Hacía presente las cualidades del propio espacio (suelo, techo, estructura, luz...) a la vez que aparecía una idea de paisaje, abstracto y real al mismo tiempo, reforzada con la presencia de los cuerpos que lo ocupaban.

²⁷¹ Más adelante, en 2018, aparece esta misma sensación en la exposición *No lo banalices*, en el Estudio de la galería CarrerasMugica. La articulación espacial de los materiales expuestos, generados en los últimos años con una marca hueca (3l3a) creada como excusa, le dan al espacio una presencia específica. Nueva y singular.

Paretara bi

Vinilo sobre pared.

Azul: 279 cm. x 232 cm.

Roja: 319 cm. x 232 cm.

2014

Es una intervención realizada para el Hall de la galería CarrerasMugica y comparte duración con *Paretara*.

Desde sus inicios en 1994, la Galería Carreras Múgica está enfocada a la difusión de arte contemporáneo español y extranjero, combinando las exposiciones de artistas renombrados con las de otros más jóvenes. En julio de 2014 me invitan a exponer en el Hall de la nueva galería, cuyo espacio se divide en tres zonas: Nave, Estudio y Hall. El Hall es el espacio por el que se accede a la sala principal o Nave. Según me explican, la idea inicial dentro de las propuestas del Hall es usar las dos capillas del final de este, con la premisa de que tenga carácter de intervención, más que de exposición. De nuevo, mi deseo es ser literal en la utilización de ese marco.

Con *Paretara* hemos visto cómo se llega a la propuesta paralela para los dos espacios, cómo aparecen los escaneos DIN A4 de partes de dos prendas a las que me acerco desde el afecto, que son importantes para mí. Recuerdo: el 13 de julio de 2014 hago un intento por deshacerme de dos prendas muy usadas, una chaqueta y un jersey (cargados de mi vida). Fue un domingo cuando, antes de salir de casa para ir a comer, decidí escanear las dos prendas de las que me iba a deshacer. Es mi vida. Es un gesto apresurado y algo desesperado. Mover un sentir. De pronto, en los escaneos, veo algo más que mi vida, que las prendas escaneadas. He elegido qué parte escanear, aunque sea apresuradamente. Sé lo que me gusta de ellas, lo que las hace especiales, únicas, para mí. La experiencia me posibilita elegir lo necesario (una técnica de distanciamiento para poder trabajar con lo más cercano). La parte elegida ocupa todo el hueco del escáner, del tamaño de un DinA4. He escaneado, conservado, un fragmento de 21x 29,7cm de dos prendas enteras. El hecho es que algo ha sucedido a través de la vida. El escáner las ha vuelto planas, aunque se resisten. Es importante el límite, cómo acaban (cómo se corta su continuación). Aquí, en julio, estos escaneos me devuelven la sensación de sacar pecho en plano y me hacen

detenerme en el hecho, que detiene algo de la acción en mi vida para mirarla desde fuera, desde donde me lo permite el arte.

Este suceso evolucionó en un interés por magnificar un detalle de algo a lo que me acerco sensiblemente. Quería ampliar eso que me interesaba, como si pudiera ampliar este sentimiento. Seguir moviendo un sentir. El siguiente paso fue adaptarlo directamente a la escala del corredor de la galería CarrerasMugica. De esta manera, la ampliación, este cambio de escala, se confrontaría con la escala del espacio, de la arquitectura. Dos nichos, dos elementos, dos textiles escaneados y ampliados a las medidas del espacio arquitectónico en el que tomarán un nuevo cuerpo, vinílico y afectado por la superficie de la pared. Detener un momento sensible. Amplificación. De un espacio, de una arquitectura, de un tejido, de una vida, de un sentir.

A fin de cuentas, ¿ha solucionado esto mi problema con la ropa? No. He hecho algo con ello. Esas prendas se han quedado, con el singular tiempo del arte, con su especial permanencia. Entendiendo los procesos artísticos como forma de distanciamiento, se trata de guardar algo de lo que connotan y retirar el resto. Así aparece no sólo lo que connotan para una, sino una nueva forma, que se abre en más direcciones que la personal, la que sólo me incumbe a mí. Estoy hablando de la autonomía del arte. De hecho ni *Paretara* ni *Paretara bi* tienen mucho que ver con esto que cuento. Esta historia no es necesaria para acceder al trabajo. El trabajo se dice solo y hace aparecer nuevas lecturas de unos materiales objetivados, así como al sujeto artista y al público que lo ve, que lo puede ver.

Pasar a limpio dos imágenes. Repetir lo irrepetible:

Igual que pasó con la foto que dio origen a *Paretara*, y como ya he adelantado, estos escaneos tampoco se hicieron pensando en el trabajo en el que luego se convertirían. De la misma manera, para que pudiesen llegar a la forma que el trabajo quería proponer, debían ser imágenes de una calidad mucho más alta que la que la anécdota vital exigió. Para avanzar en el trabajo, se trataba pues de repetir los dos escaneos pero, cuanto menos, al triple de resolución, de manera que después de multiplicar por ocho la ampliación, siguiéramos viendo la diferencia entre los hilos, la trama de las diferentes telas, el bordado o las diferentes calidades superficiales de las que estaban formadas las prendas.

En la repetición, hay que saber qué es imprescindible mantener y qué puede cambiar para que “la imagen” se mantenga. Había que repetir las decisiones que se tomaron en el primer escaneo y ver si esto era posible o necesario. Otro caso, diferente y a la vez hermano del descrito en *Paretara*.

En el caso de la prenda azul fue más sencillo porque ya desde el principio se optó por una imagen prácticamente plana, que recogía solo la repetición de un elemento: la trama que forma el tejido. Es decir, el jersey (pijama) estaba formado por una misma trama con una mezcla de dos azules y un blanco y estaba muy ablandado y agujereado por los años y el uso de la prenda. Tenía el cuello en pico y un bolsillo en una parte lateral del pecho. Tanto el cuello, los puños como el final de la caída de la prenda terminaban en una franja de color azul celeste. Con esto quiero decir que lo que elijo es únicamente la trama, una parte de la trama de la parte trasera de la prenda. La trama aparece ligeramente inclinada, la prenda, el tejido, está ligeramente torcida. Está lo suficientemente estirada para que sea una superficie plana, pero suficientemente suelta como para que se note que es un tejido real, no una imagen. Los límites de la imagen son importantes tanto para que prime una sensación de *allover* plana de lo textil, como para que, en el límite inferior de la imagen, unas pequeñas sombras o relieves muy tímidamente evidencien la posibilidad de volumen del mismo.

El caso de la prenda roja fue algo más complicado porque lo que había que repetir ni era una única trama ni aparecía del todo plana. En este caso se trataba de una chaqueta o sudadera fina con una cremallera en su parte delantera que permitía abrirla de arriba abajo. El tejido de la chaqueta era de un rojo atenuado por un blanco, una especie de jaspeado sutil y envejecido. Toda la parte trasera (quitando la capucha y las mangas) estaba cubierta por otra tela fina gris oscura y algo satinada. Sobre esta, había bordados de flores de estilo oriental y unas letras y un dibujo de una especie de cisne de color magenta transferidas con calor. Esta última capa estaba en gran parte despegada, se había ido cayendo (se intuye que ya desde el principio la prenda, en esa parte de transfer, pretendía algo de estilo desgastado). En lo que nos concierne, cuando escaneé la prenda, quería una imagen que contuviera algo de todo esto. Algo de ese rojo y algo de esa espalda. Contener en un plano toda la sudadera.

En el escaneo original se asoma una pizca de la manga roja, lo que hace que se creen unas ondas, huecos, en la prenda respecto del cristal del escáner. Esto, aparte de dotar a la imagen de cuerpo, de gesto, de un movimiento, hace aparecer efectos de lo que el escáner puede llegar a leer a distancia. Aparecen unos azules a modo “glitch” o representaciones creadas por fallos tecnológicos (informáticos). Llegar a controlar la cantidad de manga, respecto de la de los pliegues y el nivel de tensión entre lo plano y lo gestual de la captura fue algo más complicado que en el caso de la prenda azul. Finalmente conseguí una imagen que, a pesar de que variaba algo, sobre todo en sus límites, producía una sensación similar a la original, a la vez que la información que daba era mucho más precisa por el aumento de la resolución. La imagen se giró 180 grados, de manera que tanto el texto como el cisne perdían algo de figuración a favor de la evidencia material de las distintas cualidades superficiales de la prenda.

Si la palabra cualidades aparece una y otra vez en el texto será porque es importante, son importantes, las cualidades, en un proceso sensible. Son precisamente las cualidades, bien tratadas, atendidas, las que lo permiten.

La escala de una arquitectura y la de una ciudad:

Los dos vinilos se colocaron en los dos nichos arriba señalados, también en este caso, ajustados al límite derecho donde la pared acaba y empieza la columna. La proporción de la imagen está ajustada al alto de los nichos, de los que las medidas son distintas, por lo que queda más espacio libre de pared en el nicho de *Roja* que de *Azul*. La intervención informa de o sensibiliza las cualidades específicas de esa arquitectura. De nuevo es importante la precisión tanto en los solapes para formar las imágenes como el ajuste a las rectas de sus límites, coincidentes con los de la arquitectura. En la parte inferior, el vinilo pasa por encima del detalle anterior al rodapié para que el gesto de la intervención sea más limpio y claro.

El vinilo es un material poroso en cuanto a adaptable a otra superficie de la que coge su forma. La adaptación a la escala del espacio condiciona una sensación macro, donde la lana sintética, el punto, el transfer, los bordados, las telas, se ven con una claridad quirúrgica. Al plástico que representa tejido, se le añade la rugosidad de la pared. La textura es la del vinilo (la textura se toca, viene de textil) y es la trama (del tejido representado) la que invoca a la textura. La imagen tecnológica puede dar cuenta de la

trama, de la textura sólo ilusoriamente. Las imágenes de *Paretara bi*, en el Hall de la galería, son imágenes-cuerpo.

Las dos piezas, *Roja* y *Azul*, distintas, se complementan, amplían lo que únicamente una ofrecería. Una, *Azul*, a pesar de ser imagen, apela a la sensación de *allover* o continuo, mientras que la otra, *Roja*, funciona más como imagen-figura construida a base de diversos elementos. La sensación original de sacar pecho en plano se consigue a través de dos espaldas. Si a estos dos elementos de *Paretara Bi*, le sumamos el de *Paretara*, el hacerlos coincidir en el tiempo haciendo que sucedan en dos puntos diferentes de la ciudad, sigue poniendo el acento sobre esta especie de gigantismo. De esta manera, la totalidad del trabajo no podía ser vista en una sola exposición, sino en el conjunto de las dos y el paso entre ellas.

Cadenas. Breve resumen a partir de 2014:

Paralelamente a los trabajos *Paretara* y *Paretara bi* empiezo a ser consciente de que diseñar estampados puede ser una manera eficaz de aproximarme a cosas que me interesan. Poner en práctica una técnica para manejar afectos (que atraviesan prendas, memorias o sensaciones).

Trabajos como *Deux Negresses*, *Ele*, *Telón Thug Life*, *Paretara* y *Paretara Bi* tienen que ver con una sensación de lo extenso, con las superficies, con la piel. En estos trabajos la superposición de diferentes capas, con sus diferentes estructuras, aplicadas sobre determinadas formas (un túnel, un panel informativo, un telón, un corredor de una galería) tratan de complejizar estructuras o signos previos, dándoles nuevos valores y nuevas maneras de aparecer y de implicar al otro.

Tomando lo textil como medio para hacer aparecer en la vida el resultado de una serie de trabajos anteriores, mediante la estampación en seda como motivo de intervención, me he querido generar una situación real que me está permitiendo, como la publicidad pero desde el arte, meterme en la realidad, en lo más cotidiano de lo social, infiltrarme en la vida de una manera más directa. En resumen: meter signos (producidos en el arte) en la realidad de una forma tranquila y que se mezclen con lo que ya existe.

Decido producir una serie de pañuelos de seda donde poder testar resultados. Producir pañuelos mediante estampación digital hace que sea una prenda, reproducible, útil y cercana a un público bastante amplio. Producirlos en seda es una decisión técnica. Que sean de seda, orillados a mano, los relaciona con un cierto lujo, con algo más exclusivo pero también con algo más innecesario. Si comparamos uno de los pañuelos con una de las pinturas de *Plegu*, el pañuelo se alejaría del objeto único y se acercaría más a la vida cotidiana. Ni diseño ni pintura, casi un objeto innecesario. Debilitamiento de lo esperado.

Lo importante, como en cualquier proceso, es dejar que los pañuelos, como materiales, vayan creando el camino. Mantener el proceso abierto para que pueda darse lo menos esperado. Y, de esta manera, poder llegar a cosas que no sabemos antes de hacerlas. Aprovechar lo expansivo e intermitente de los procesos, y los cruces de estos, que hacen crecer e intensificar un trabajo.

Moda. Su capacidad de crear una determinada imagen de actualidad. La moda participa del mundo directamente, de la vida. Está en la escalera, el metro, los bares, los abrazos, se mueve en el aire.

Arte. En museos y galerías las cosas están quietas, permanecen, casi imagen. Pero también se les da un tiempo distinto al ordinario que permite otra experiencia de ellas, con ellas: otras cualidades para otra relación.

Para intentar desplazar cosas entre estos dos tiempos empiezo a trabajar en 2014 en una marca hueca: LA (3L3a).

LA es una máquina de crear imagen. Funciona a la vez generando resultados materiales y estableciendo su lugar. Un “caballo de Troya” que permite un funcionamiento estético, de por sí sutil y frágil, en lugares donde no se espera. 3L3A simula estrategias comerciales para crear imágenes y situaciones que aparecen distintas, extrañas. Imágenes que no podrían darse de otra manera. Lugares híbridos entre fotografía, vídeo, instalaciones, moda, arquitectura, campañas publicitarias... todo desplazado para tocar la vida. Un espacio apropiado para el arte.

Marga Gil Roësset y su hermana dejaron en la portería de la casa de Zenobia Camprubí un libro con la dedicatoria “A usted que no nos conoce y es ya nuestra amiga”. Con esta frase presenté los pañuelos *Marga* (Gil Roësset), *Eileen* (Gray), *Sonia* (Delaunay) y *Charlotte* (Perriand), primer impulso de LA.

TERCERA PARTE: LA PALABRA AMOR EXISTE

SOBRE LA DISTANCIA

Desnudez

*El pueblo no existe.*²⁷² Sigo sin saber qué significa²⁷³. Alguna relación guarda con la palabra pueblo, con que me identifico en ella, a mí y a mi familia. Donde la manera de acercarse a los sentimientos es desde los hechos, y su orden²⁷⁴. En la descripción de los trabajos, esto

²⁷² Se ha hecho referencia a esta frase en el primer bloque de la segunda parte de la tesis, hacia el final de la descripción de Garaje. Referida tanto a Paul Klee, como a Gilles Deleuze.

²⁷³ "¿Por qué? es la pregunta del adentro, la pregunta del yo: pues, si el pueblo falta, si estalla en minorías, soy yo quien es ante todo un pueblo, el pueblo de mis átomos [...], el pueblo de mis arterias [...]. Pero "¿por qué?", es también la pregunta del afuera, la pregunta del mundo, la pregunta del pueblo que se inventa faltando, que tiene una posibilidad de inventarse formulando al yo la pregunta que éste le formulaba [...] No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es, como veíamos, la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. Kafka hablaba de esa potencia que cobra la memoria en las naciones pequeñas: "La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente". Ella gana en profundidad y en lejanía lo que no tiene en extensión. Ya no es psicológica ni colectiva, porque cada cual, "en un pequeño país", hereda sólo la parte que le corresponde, pero no tiene otro objeto que esa parte, aún si no la conoce ni la sostiene. Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. Se diría que toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y que toda la memoria del yo se juega en una crisis orgánica. Las arterias del pueblo al que pertenezco, o el pueblo de mis arterias." Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós. p. 292.

²⁷⁴ "The type of people I love the most by far are people who perhaps never even reached fourth grade. Very plain and simple people, and those aren't just empty words on my part. I say it because the culture of the petite bourgeoisie, at least in my country, but perhaps in France and Spain too, always brings corruption and impurity along with it, while the illiterate, or those who barely finished first grade, always have a certain grace, which is lost as they're exposed to culture. Then it's found once again at a very high level of culture. But

se resume en *Garaje*: ordenar es una manera de vivir. Las cosas tienen un sitio. Se decide cuál es. Pero las cosas también pueden estar fuera de sitio. Se decide ponerlas en su sitio y también se puede decidir no moverlas. Lo que se decide hacer y lo que se decide no hacer.

Guarda relación con mi sentimiento de que lo público compromete. Mover a lo público cosas en principio personales, propias, íntimas, o dejar sin mover cosas que ya son públicas. Un flujo de materiales entre lo privado y público para comprometérmelos, comprometerme. Cuando una imagen coge su sitio en el mundo. Ese lugar será uno, no cualquiera. No muchos, sino ese que le corresponde. En el mismo movimiento que ese objeto coge lugar, también coge lugar una misma, a través del trabajo. Un posicionamiento a partir de la manera de ser algo para alguien. Tomar posición al posicionar, referenciar. Dar dimensión, cogiendo dimensión. Un cuerpo que aparece para negociar con un afuera.

Cuando algo es público, lo es después de tomar la decisión de que puede serlo, se hace público. Es una decisión que se toma atendiendo a los materiales. El hecho se (te) impone. Está claro. Es un cuerpo. En mi caso, a partir de los objetos que me interesan, es tener valor (esto también es a menudo una cuestión técnica) para asumir la desnudez. Esa desnudez se asume porque es intencionada, algo ha sido desnudado. Se ha llegado aquí haciendo lo que se cree querer ver y después eliminando, tapando, quitando, alejándose de lo que no se quiere (puede) ver. La sencillez como equivalente al compromiso con una misma. Llegar, simplemente.

De ese hacer público es muy importante poder pensar en lo que se está haciendo a través de la mirada del otro. Lo público es saber que me estoy dirigiendo a alguien que no soy yo. No dar por hecho a qué espacio se refiere ni a qué mirada. Al trabajar pienso en determinadas miradas que conozco, que son una manera de tener ese afuera. Personas a las que quiero y personas a las que no conozco, pero conozco su trabajo y me afectan. Es importante tener presente que esas personas que me acompañan son mi manera de tener una mirada desde fuera, pero no el afuera. Hay diferentes grados de “afueras”. El afuera debe ponerme en evidencia que eso que se ha desnudado es lo que se quiere ver. Pero además deja ver desde fuera de esa desnudez, desde todas las miradas. Con *Pegada* no

conventional culture always corrupts.” Pasolini, PP. Transcripción de fragmento de la entrevista *Pier Paolo Pasolini speaks*. Recuperado (20-01-2020) de: <https://www.youtube.com/watch?v=5IA1bS1MRzw>

sabía del todo qué eran esos pósteres. Llevarlos a un espacio donde pudieran verlos otras personas era una manera de ir sabiéndolo. Irlos dejando ser. Alejarme para ver qué son. Separar para ver, distanciar.

Es una cuestión de distanciamiento, de desprender materiales, sensaciones, sentimientos, de una misma y poder ver si se convierten en algo autónomo, que por una parte dé cuenta de esa “una misma” pero no se quede pegado a ella, sino que se desprenda. En este desprenderse es cuando se hace autónomo y puede resultarle propio a alguien más que a la persona a la que estaba pegado. Así, no se desnuda una, sino que se desnuda algo.

La manera de desnudar algo público es lo que entiendo como técnica artística. Hacer común es para mí encontrar esa desnudez²⁷⁵.

Lo amoroso de esa desnudez

No poseían nada. No llevaban nada. No llevaban nada debajo de los pies. No llevaban nada sobre ellos. Detrás de ellos, delante de ellos –nada. Ni vispera, ni mañana, ni año, ni hora. El tiempo se había detenido. El mundo se llamaba bosque. El bosque se llamaba arbusto, el arbusto –hoja, y la hoja –tú. Tú se llamaba yo. Inexistencia en el vacío. Un fondo de ausencia y la ausencia como fondo.

Y –se amaban.²⁷⁶

Me refiero a una manera directa de hacer, de tocar, de sentir, como un anhelo en mi manera de relacionarme, a través del arte²⁷⁷. Lo amoroso de proponer, directamente, es

²⁷⁵ “Esta desnudez no es pobreza sino riqueza de la apariencia, de la cual la función no es ya maquillar o travestir, sino darse por lo que se es: la huella del acto instaurador. El arte es pues la presentación no de un dicho, sino del decir mismo. Presentación del presentar.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 187-212. Traducción propia.

²⁷⁶ Tsvetáieva, M. (2002) *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Ed. Hiperión. p. 72.

²⁷⁷ “El trabajo es lo más importante de mi vida. Es superfluo preguntar qué me da. Me lo da todo. Me permite expresarme, comunicarme con los demás. Habida cuenta de mi dificultad para hablar, sin el cine tendría la impresión de no existir.” Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. p. 181.

para mí mover un sentir. La aparición de este sentimiento se da de distintas maneras, en distintos momentos. No es un tema, no es una manera de entender nada, es un sentimiento de fondo, que aparece y desaparece.

Me he referido a la afirmación de Klee, que sin entenderla aún me mueve, cuando existe en mí, cuando está presente en mí. De esa misma manera llevo conmigo que *La palabra amor existe*. Desde que leí *Esto es todo*²⁷⁸ de Marguerite Duras. Pienso que esta frase podría contener el deseo de todo mi trabajo. La palabra amor existe. Y la confianza, la motivación, de sentir que en el origen del arte hay amor. La sencillez de esta declaración me afirma²⁷⁹. La sencillez me afirma.

En las descripciones de los procesos de los distintos trabajos escribía sobre el uso repetido de determinadas imágenes. Imágenes personales, que remiten a mi vida, a mi historia, e imágenes de otros, de otras, encontradas, de personas queridas, etc. Decía que me rodeaba un amplio álbum de fotos que daba cuenta de mi experiencia personal. Esto inevitablemente implica un carácter afectivo que me devolvía la emoción de los momentos en los que fueron tomadas. Inevitablemente están seleccionadas desde una sensibilidad concreta, la mía. Inevitablemente hay lazos afectivos en esta selección, pero también una búsqueda rigurosa de imágenes comunes, es decir, imágenes que sean intercambiables con cualquier álbum de otra persona. Son fotos de gente, de personas concretas, recuerdos, nombres, fechas, álbumes, de personas concretas. Son parte de sus vidas. Estas vidas no son la mía. Son las vidas de otras personas. Sin embargo, es fácil identificarse en esas capturas, identificar algo del amor que las origina. Mucho de lo que me interesaba en esas fotos tenía que ver con estar hechas en un ambiente amoroso real y vivido. Me gusta recibir un material que ya contiene decisiones, confianza y amor.

²⁷⁸ Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.

²⁷⁹ “La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregaredad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*.” Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. p. 10.

También decía que los recuerdos no son importantes por lo que recuerdan, que es confuso y poco fiable, sino por cómo recuerdan. El trabajo va dándose bajo la influencia de anotaciones, asociaciones y recuerdos previos, sensaciones de color y luz. Todo esto son algo más que recuerdos, son clavos en un proceso, hincados, hitos, balizas. Son sucesos y traducciones, repletas de capas, que van dando forma a una búsqueda. Una marca, una cicatriz en un proceso (vital), que pasa inmediatamente a formar parte de la historia de una técnica personal, incluso si esta aún no ha nacido como idea. La memoria también es plástica y se construye afectada por diversos factores. Legitimar la incongruencia²⁸⁰.

No es que tenga presentes estas imágenes cada día que pasa, funcionan más bien de manera intermitente, me acompañan con distintos grados de latencia, como cualquier material al que se le está buscando una forma. Llegan algo tarde o llegan antes de tiempo. Tener una imagen ahí significa tenerla en ti, sin el desprendimiento que otorga el que esté en el mundo, que encuentre su (un) sitio más allá de los archivos personales y que pueda, de esta manera, pertenecer a alguien más.

Lo amoroso está por lo tanto en la historia material de esos primeros materiales con los que empezar una relación. Pero también lo está en la manera de trabajar con ellos. Decía que llevo conmigo que *La palabra amor existe*, que siento que esta frase podría contener el deseo de todo mi trabajo. Hablar de deseo puede parecer abstracto pero puede ser también algo muy sencillo. He hablado del deseo de algo común, de un deseo de autenticidad²⁸¹, y todo esto aparece ante una misma de manera muy directa y muy concreta durante el trabajo. Lo más obvio aquí es pensar en el amor que una pone pero, además de eso, en las descripciones se ve cómo aparece también la necesidad de una confianza. De situaciones que hagan posible sostener el sentido frágil desde el que trabajamos. Esta confianza coge a menudo formas muy concretas. Por ejemplo, varias de las imágenes de las que he escrito las ha tomado otra persona. Estas otras personas que

²⁸⁰ Recordemos a Eve Kosofsky Sedgwick, todo lo dicho en la primera parte de la tesis, los “libros de fantasía”.

²⁸¹ “Porque las auténticas novelas operan el prodigio de devolvernos el amor por la vida y la sensación concreta de lo que queremos de la vida. Las auténticas novelas tienen el poder de alejar de nosotros la cobardía, la torpeza y el sometimiento a las ideas colectivas, a los contagios y a las pesadillas que se respiran en el ambiente. Las auténticas novelas tienen el poder de llevarnos de golpe al corazón de la verdad.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. p. 70. Cap. *Dillinger ha muerto*.

para mí están en cada una de ellas²⁸², son personas de confianza. Sin ellas no se habría dado la situación que hacía que quedara ese objeto. Pedir ayuda es consciente. Es poner a trabajar una confianza, un entendimiento, un lugar común. En mi experiencia, cuando alguien te ayuda desde ahí, está trabajando él, ella, a su manera, en lo que cree, al mismo tiempo que lo está haciendo para ti. Estar con otras personas, que me conocen, es estar con alguien que sabe lo que se está intentando mover. Es el esfuerzo por coincidir en un sentido. Sentirse en compañía. Y esto, para mí, es muy importante.

En las descripciones de los trabajos he nombrado algunos referentes propios, he hablado de imágenes de otros/as artistas²⁸³, del valor para mí de esas imágenes, del espacio que me dan, de la motivación que suponen. Del deseo. Del deseo de hacerlas mías. Hacer mío algo de lo que siento al verlas, hacer mío algo de lo que veo al sentirlas. De parar en eso que me hacen ver que siento. No se trata de llegar a esas imágenes, sino a lo que yo quiero en ellas. Para mí es vitalmente importante hasta el punto de necesitar compartirlo, de necesitar encontrar la manera de compartirlo. Lo amoroso (el amor) da sentido, lo amoroso (el amor) abre.

El directo

Quiero detenerme un momento en la idea de directo. Al escribir sobre determinadas imágenes personales, decía que me acompañan con distintos grados de latencia, que llegan algo tarde o llegan antes de tiempo, antes de su propio momento. Pero cuando aparecen justo en lo que son, cuando aparecen auténticas, desnudas, directas, desaparece la latencia. Imágenes claras y limpias, que se desprenden, hacia el mundo.

²⁸² Como cuando en la explicación de la elaboración de *Txosnak* decía: “Quiero meter en él una foto que alguien sacó algún año anterior (una foto de una txosna en fiestas de Estella) y que se ha colado en la carpeta de carteles que me han pasado. Este gesto, aparte de evidenciar el lugar, introduce el ojo o la mano de la persona que sacó esa foto en el cartel y para mí esto es importante.”

²⁸³ Por poner un ejemplo, la imagen en la que aparecen Pier Paolo Pasolini y Ninetto Davoli: “¿Qué me gusta de esta foto? Su frontalidad. Lo que la mirada al objetivo tiene de interpelación. La relación y alineación de los cuatro ojos. La limpieza de la imagen, su claridad. La sensación de que el retrato contiene algo amoroso, de que conserva amor.”

A eso me refiero con directo, exigirle a una situación su máximo. Ver directamente, inmediatamente simple²⁸⁴, justo en el momento en que puede ser visto. Sin preocupaciones, sin prejuicios, sin miedos. Acercarse a los sentimientos desde los hechos, como en un pueblo, aunque no exista, que he dicho que me afirma. Acercarse con una dificultad para la palabra y el decir, como veíamos en la primera parte de la tesis, necesitando mirar a un mundo sensible a favor de lo manifiesto²⁸⁵. Sintiendo la necesidad de que exista “una escritura de lo no escrito”²⁸⁶, como dice Duras.

Directo es coincidir que miras a lo que puede ser visto en ese mundo manifiesto, desnudo. Arte es dejarlo desnudo. El deseo de lo que ha sido hecho mediante una manipulación sencilla y directa y de gesto transparente. Fácil. Ese gesto transparente, la inmediatez de esa manipulación, sencilla, y esa facilidad tienen para mí que ver con determinada autenticidad en las cosas. Cosas (evidentemente) hechas por personas²⁸⁷. Donde tanto el

²⁸⁴ “El poema o la pintura no operan en la dimensión de una relación descriptiva correcta, sino en la de la experiencia misma. La poesía y la prosa, la fotografía literal y la pintura operan con diferentes medios para distintos fines. La prosa está enunciada en proposiciones. La lógica de la poesía es superproposicional aun cuando use lo que son gramaticalmente hablando proposiciones. Éstas tienen una intención, el arte es una inmediata realización de la intención.” Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. p. 97.

²⁸⁵ “Todo decir es deficiente” –esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: “Todo decir es exuberante” –esto es, que nuestro decir *manifiesta* siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar (No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es “lo dicho”, antes bien es lo inefable). El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con sólo advertir que defecto y demasia van referidos formalmente, como a un nivel, al decir. Ahora bien, decir es siempre un *querer decir tal cosa determinada*. Esta cosa determinada es la que jamás logramos decir con plena suficiencia. Siempre habrá una cierta inadecuación entre lo que en la mente teníamos y lo que efectivamente decimos. [...] Si tiramos de lo dicho extraeremos a la rastra, como si fuesen sus raíces, todo lo que con ello va subdicho, de suerte que, aunque es siempre muy poco lo efectivamente dicho, es mucho lo que, sin propósito y aun contra el propósito, queda manifiesto.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 492-494.

²⁸⁶ “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. p. 73.

²⁸⁷ “*Pegada* es un trabajo que supuso quitarme de encima mis últimas fotos analógicas. Siguen ahí, pero yo ya me las he quitado de encima. No estas, exactamente las que usé para el trabajo, sino todas, entendiendo que las elegidas representan al conjunto en su mejor estado. Por ejemplo, el póster en el que sale una foto de Estambul puede representar cualquier orientalismo; en otras, las posibilidades de encuentros y miradas entre

ser hecho de esa cosa, como una (cualquier) persona, aparecen con mucha claridad. Esa autenticidad es lo que deseo encontrar.

Acercarse a lo que se quiere alejándose de lo que no se quiere, alejándose de lo que se quiere equivocadamente. Como describía en *I love you baby*, un determinado nivel de “destecnologización”²⁸⁸ a favor de lo contingente, para que el medio no dirija en exceso el proceso hacia un resultado que existe antes del mundo. Un ideal, nada real, que lleva a desear lo que no puede existir. Volver un paso atrás en lo que se sabe. Se trata de presentar un sentido, no un saber²⁸⁹. Tener muy presente que aplicar el deseo al medio, en vez de al sentido, es un error.

No es por lo tanto una cuestión de dominio, sino de acompañamiento y de espera. En un proceso artístico, ese acompañamiento y esa espera pueden darse. De hecho, es posible que sea una diferencia fundamental respecto de otras ocupaciones. Poder atender a las características reales de eso que se deseaba. Se trata de encontrar la manera de llegar hasta donde hay que llegar. Llegar *hasta*, y no llegar *a*, porque de nuevo no se trata de llegar *a* un objeto predeterminado, “pensado”, sino de llegar *hasta* un punto del proceso donde ese objeto aparece. En la práctica, sabemos de la importancia del pretender mismo y que lo que llamamos resultados son casi siempre consecuencias divergentes de lo que se deseaba. Lo que es proceso resiste, o lo que resiste el proceso, se convierte en objeto.

personas; gestos de acercamiento cariñosos; gestos de fuerza; situaciones de intimidad compartida; gestos sin importancia que al seleccionarlos, aislarlos o relacionarlos con otros, adquieren trascendencia.”

²⁸⁸ “Mi reflexión sobre la tecnología se ha desplazado cada vez más del estudio de lo que hace la tecnología a lo que necesariamente dice [...] Pensar en mí mismo como un ser ocupado en la locomoción me coloca en un espacio cartesiano, limito mi experiencia y mi sentido de la realidad a ese espacio [...] Tengo el deber de no quedar comprimido en un espacio “tridimensional.” ¿Qué me pasaría de lo contrario? Perdería la interioridad de mi corazón. No existen coordenadas cartesianas en él. Pero quiero que crezca y que se vuelva acogedor y disponible para las demás personas. Por interesantes que puedan resultar las reflexiones de la cosmología moderna, me comprendo a mí mismo mucho mejor cuando acepto otro modelo, del cual deriva mi cultura, el modelo de la “contingencia”. Cayley, D. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones. p.78.

²⁸⁹ “Presentar, es más que decir, es dar al decir una forma especial [...] Lo no-dicho involuntario es pues, antes que nada, un no-sabido.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 187-212. Traducción propia.

En la práctica, ese pretender abierto es una técnica no procedimental, sino personal. Esa técnica artística es la que no se repite, parte de la sensibilidad de una persona en concreto, de qué cualidades se le aparecen, de qué relaciones establece con su propio mundo. No es necesariamente una técnica consciente, definida procedimentalmente, metodológicamente²⁹⁰. No es necesariamente analítica, sino que puede ser totalmente intuitiva, en lo que la intuición tiene de post-analítica y pre-analítica. Por eso he descrito lo que recuerdo, lo que he podido, del proceso de elaboración de distintos trabajos que he hecho y trato de pensar ahora cómo me han influido en adelante. De las decisiones que se han tomado en cada uno de ellos, de a qué respondían esas decisiones, de cómo la técnica también se va desarrollando, no sólo para controlar los materiales, o los resultados, sino como consecuencia de ellos. Puede ir apareciendo desde la posición que se ha ido tomando durante años y los gestos que una hace sin ser consciente de que los hace. Es una acumulación de experiencia. De ahí que haya dicho que asumo la sencillez como equivalente al compromiso con una misma. Puede que eso sea lo que signifique que su sencillez me afirma.

Al describir *Honi Buruz* digo que creo que es el primer trabajo en el que salgo yo, al menos tanto o únicamente. Como hemos visto, siento esto como problema a lo largo del proceso, hasta que lo acabo. Es decir, hasta que siento que no salgo yo, sino una chica. Que no habla de mí o que puede hablar de alguien más. Fue una liberación, cuyo sentimiento de no reconocimiento fue claro, tras la dificultad de verse. De pronto ya no sentía que aquello me tocaba a mí desde ahí. Desde mí, hasta fuera de mí. En resumen, me parece que esto es una de las tranquilidades que da el arte, que desprende, manteniendo algo muy cerca.

Algo que se presiente y quiere ser sentido. Se trata de trabajar con, en, las condiciones²⁹¹ que hacen sensible un acontecimiento. Hay límites ya establecidos respecto del deseo de

²⁹⁰ Podría, quizá, estar cerca de la idea de estilo, entendida desde Klee, cuando dice “Yo soy mi estilo” o desde Lacan, cuando dice “El estilo es el sujeto en su singularidad”.

²⁹¹ “La enunciación pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o de una situación. Es una buena enunciación, es decir, efectiva, en la medida en que estas condiciones son enunciadas de tal manera que puedan ser utilizadas como direcciones que hacen posible llegar a la experiencia. Es una mala enunciación, confusa y falsa, si pone estas condiciones de tal forma que cuando se utilizan como direcciones nos desvían o nos llevan al objeto de una forma inadecuada.” Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. pp. 95-96.

una. Límites que aparecen al paso de ese deseo, exteriormente²⁹². Lo afectivo es un motor, pero para poder manejarlo hay que coger distancia, para que esté próximo a cualquiera. E inventar una técnica para esto. Una técnica que pasa por un distanciamiento. Distanciarse de materiales queridos. Reconocer ese límite que se pasa entre lo privado, lo íntimo, y lo público. Disfrutar de ese común de lo público que tiene que ver directamente con el privado de cualquiera de nosotros. Una distancia que aparece en querer tener esa experiencia. Todo esto es para mí la plasticidad, el resultado del diálogo al que me he referido arriba: el proceso se da en el encuentro entre lo que se busca, un objetivo, y lo que se es capaz, unas condiciones. La importancia está en llegar a un proceso propio, a una relación apropiada. Se mezclan aquí, la intención, la efectividad (plástica) y la afectividad, y sólo a veces, coinciden en un sentido. Aparecen en un mismo momento. En directo.

La técnica de distanciamiento

Lo que se busca es un sentido. Puede ser pequeño y frágil. Cualquier acción insignificante (el arte no necesita grandes motivos) puede acabar teniendo sentido. Así se pierde el miedo, al aprender que a todo se le puede perder el sentido, que todo puede perder su sentido, y que en todo puede aparecer sentido, que todo puede tenerlo. La fragilidad de los procesos artísticos es algo que hay que aprender a manejar.

Antes me he referido al desprendimiento como el momento en que el objeto se define y se hace autónomo. Desprenderse tiene también una expresión literal de su sentido en mi práctica. Tiene que ver con quitarse cosas de encima. Con no poder guardarlo todo, acumularlo todo, tenerlo todo. Necesitar quitar cosas pero no querer perder los afectos que despiertan. Tiene que ver, por lo tanto, con desarrollar vínculos afectivos con las cosas. Decía que lo afectivo es un motor pero para poder manejarlo hay que coger distancia, para que esté próximo a cualquiera. ¿En qué consiste ese distanciarse? En mi caso, en inventar una técnica.

²⁹² Pueden ser cosas tan sencillas, tan poco inevitables como regalarle una bandera a mi hermana y quedarme con tres: “El trabajo en el espacio, además de lo explicado previamente, ha cerrado este trabajo en tres, en tres banderas. Lo asumo. Le regalo la cuarta a mi hermana. A veces este tipo de razones, que no dejan de ser circunstanciales, y que a la vez parece que son las que busco sin parar, son las que ponen los límites en un proceso. Los límites son necesarios para avanzar, porque queremos cambiar de posición.”

Con *Paretara*, al tener unas prendas de las que debo, pero no quiero, deshacerme, creo una imagen. La necesidad de esa imagen es, al mismo tiempo, la puesta en práctica de una técnica de distanciamiento para poder tratar con lo más cercano. El hecho es que algo ha sucedido a través de la vida. Esta imagen me permite detenerme ante el hecho, detiene algo de mi vida, de una acción en mi vida, de un movimiento en mi vida, para mirarla desde fuera, desde donde me lo permite el arte. Es magnificar un detalle de algo a lo que me acerco sensiblemente. Quería ampliar eso que me interesaba, como si pudiera ampliar ese sentimiento. Seguir moviendo un sentir. Y me pregunto: ¿Soluciona esto mi problema con la ropa? No. He hecho algo con ello. Esas prendas se han quedado, con el singular tiempo del arte, con su especial permanencia²⁹³. ¿Entonces? Entendiendo los procesos artísticos como una forma de distanciamiento, se trata de guardar algo de lo que connotan y retirar el resto. Así, aparece no sólo lo que connotan para una, sino una nueva forma, que se abre en más direcciones que la personal, más sentido que el que sólo me incumbe a mí.

Al hablar sobre lo que me mueve a hacer público algo, lo que sé que saco de ese movimiento, decía que hay diferentes grados de “afueras”. Y que eso, a fin de cuentas, vuelve a ser una cuestión de distanciamiento, de desprender materiales, sensaciones, sentimientos, de una misma y poder ver si se convierten en algo en sí mismos, que por una parte den cuenta de esa “una misma” pero no se queden pegados a ella. En ese

²⁹³ “El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo” pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.” Deleuze, G. y Guattari, F. (2005) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Ed. Anagrama. p. 164. Cap. *Percepto, afecto y concepto*.

desprenderse es cuando se hace objeto y puede resultarle cercano a alguien más que a la persona a la que estaba sujeto. Para ese desprenderse se pueden usar distintas estrategias o procedimientos como los que han ido apareciendo en distintos trabajos. Y ese distanciamiento no es sólo “para verlo”, es la distancia necesaria para poder trabajar con ello, en lo que se ve que es. Es la distancia para poder usar eso que es, de la manera en que se necesita, que se quiere.

Se trata de encontrar la expresión pública de algo propio, de manera que no remita a mi recuerdo, sino que tenga un valor de presente. Esto lo resumía al escribir sobre *Hauek...* en el deseo de desprenderme de lo excesivamente personal, respecto de lo público. Quitar un exceso de “lo vivido” a favor de “lo vívido”. Lo importante para mí es intentar desprender técnicamente justamente ese exceso de “lo vivido” y dejarlo abierto. Ostranenie²⁹⁴.

Ese desprenderse, ese distanciamiento, es alejarse. Y alejarse no es sólo de lo que no se quiere, también es de lo que se quería equivocadamente. Uno se aleja del error de su propio deseo porque en el proceso van apareciendo las características reales de eso que se deseaba, va a apareciendo lo que se necesita. Al tiempo que se aleja eso que parecía que se deseaba, va apareciendo lo que estoy llamando proceso, que es un tiempo. Así que no es, como decía de una manera algo menos concreta, que en el momento de hacerlas no tienen ninguna pretensión de final, sino que esa pretensión se ajusta a lo que en la realidad sucede. O mejor dicho, que esa pretensión es real mientras sucede en lo que en la realidad sucede.

Esta distancia no va a tener nada que ver con estar por encima o por debajo, sino con querer entender, querer tener esa experiencia. Refiriéndose a una sensación muy parecida, Maiakovski crea una imagen análoga a la distancia a mantener con un cuadro mientras se pinta²⁹⁵, pero en general esta distancia es extrapolable a cualquier objeto. Esta distancia

²⁹⁴ Traducido precisamente como extrañamiento, distanciamiento, desfamiliarización o desautomatización. A partir de Victor Shklovsky y su texto *El arte como artificio*. En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1991) Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Ed. Siglo XXI. pp. 55-70.

²⁹⁵ “Al tomar conciencia de todo esto deduje algo que se podría considerar como una regla: para trabajar en una obra poética es indispensable cambiarse de lugar o de tiempo, es necesaria una distanciaci3n. Como en la pintura, por ejemplo, cuando se dibuja un objeto es necesario alejarse a una distancia tres veces mayor que las dimensiones del objeto. Si no se hace esto ser3 imposible ver qu3 se pretende pintar. [...] Si la distancia de

aproxima a la vida de una manera directa y honesta, de no ser así no habría que distanciarse.

Distanciarse de una misma para verse mejor. Inventarse la manera de alejarte de ti (de tus gustos, de tus prejuicios, de tus pensamientos...) para poder verte más de cerca, entenderte, con la vida que te rodea y te habita. Una técnica de distanciamiento para poder trabajar con lo más cercano. El deseo de atravesar esa primera capa y tratar de entender lo que implica de una manera más profunda. Esto es lo que entiendo como técnica artística²⁹⁶.

Ver ahora qué tienen en común algunos de los trabajos de los que he ido hablando, me ayuda a ver mis intentos por dar pasos en la consecución de esa técnica²⁹⁷, de una técnica propia. Y, como ya he dicho, por técnica no me refiero a una metodología, que no espero en el arte²⁹⁸, me refiero a esto de lo que hablo, a ese distanciamiento, a esa manera de tomar decisiones que se va repitiendo, a lugares a los que se llega una y otra vez inesperadamente, inconscientemente. Una técnica no exterior²⁹⁹.

tiempo y de lugar no existe es necesario, al menos, establecerla con la imaginación. [...] Una variación del plano en relación a aquel en el que se produjo el hecho y su distanciaci3n son dos aspectos imprescindibles.” Maiakovski, V. (2009) *C3mo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colecci3n VuelaPluma. pp. 65-68.

²⁹⁶ “Una de las cosas que m3s influyen en cu3l es el estilo de un pintor es c3mo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elecci3n entre las formas de ser hombre que la 3poca nos propone como posibles, o es, frente a todas 3stas, una radical invenci3n nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su 3poca, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que 3l sea como hombre. [...] Si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho m3s cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no s3lo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. pp. 496-497.

²⁹⁷ “Al reconocer “intenciones de arte” diferentes que brotan aqu3 y all3 a lo largo del tiempo, se advierte que no hay una sola t3cnica y en ella los grados diversos de perfecci3n, sino varias t3cnicas diferentes, evocada cada una por determinado prop3sito art3stico.” Ibid, p. 501.

²⁹⁸ “Nunca he tenido un m3todo de trabajo.” Antonioni, M. (2002) *Para m3, hacer una pel3cula es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, M3xico: Ed. Paid3s. p. 212.

²⁹⁹ “La t3cnica no es una cosa en s3 misma, que se pueda aplicar desde el exterior, por cualquiera. El problema t3cnico, en la pr3ctica, no existe. Si hay estilo, impregna a la t3cnica. En cambio, si no hay estilo, no existe el problema.” Ibid, p. 195.

Antes he hablado del afecto. Cuando se habla de afecto parecería que remite a lo personal como si esto fuera suficiente por sí mismo. Al escribir sobre *Hauek*... hago referencia a esta cuestión para establecer una diferencia. En cierto modo, me parecía que estos dibujos tenían demasiada expresión, demasiado trazo, por lo que los ligaba a dibujos adolescentes, esos llevados a cabo por una persona reafirmando su identidad singular. Hablo de estos dibujos a los que en general no he prestado demasiada atención porque fue con ellos con los que recuerdo que necesité de manera evidente, por primera vez, distanciarme de mi propio gesto.

En la descripción de *Honi Buruz* hago referencia a la vergüenza que se puede sentir dentro de un proceso, que siendo aún íntimo, tiene presente la voluntad de llegar a un objeto público. Decía que me daba vergüenza verme a mí misma y en algo tan ridículo. En ese caso explico, por ejemplo, cómo por reacción a esa vergüenza hago muchas capturas de pantalla, de fotogramas del vídeo, para poder verlos sin la acción que me ruboriza. Como decía antes, para poder ver. Es esa vergüenza, como conflicto entre el deseo de algo y su idea no real³⁰⁰, lo que dicta el proceso a seguir. Ante esa vergüenza la decisión es trabajar más. Cuando lo que está establecido no te satisface, la alternativa es trabajar más. ¿Esa? Esa no soy yo. Es una chica con la que trabajé. Rilke habla de un autorretrato de Cézanne del que dice que se representa con humilde objetividad, como un perro que se ve en un espejo y piensa: mira, otro perro³⁰¹.

En la primera charla que di sobre mi trabajo³⁰², decidí acabar poniendo *Honi Buruz*, en aquel momento recién hecho. Cuando pongo el vídeo, me retiro de la mesa de la conferenciante. Viendo las imágenes de la grabación de la charla subida en la red, me gusta la imagen de esa mesa vacía, con micrófono, ordenador y grabadora de audio y el

³⁰⁰ “¿Qué es la vergüenza sino un coletazo de la Forma?” pregunta Ricardo Nirenberg en su texto *Gombrowicz, o la tristeza de la forma*. Entendiendo la Forma como sentido común, como legalidad, como lo simbólico, y defendiendo lo que llama inmadurez. Recuperado (16-06-2020) de:

<https://www.albany.edu/offcourse/nov98/gombro.html>

³⁰¹ “Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro.” Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. p. 60.

³⁰² En el marco de las jornadas “Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento e interrelaciones generacionales”. Arteleku, 2013.

vídeo sucediendo tras ellos. Una manera de hacer un espacio tuyo, de posicionarse: esta soy yo. Mi trabajo, sobre mi trabajo, sobre esto. En lo más evidente y en lo contrario. Mi posición estaba, porque no estaba yo.

Con todo esto me refiero a acumular fuerza, vital, para generar un espacio que sólo el arte me da. Generar un espacio para mi deseo, inventar un espacio, mío, que me pertenezca desde donde no lo entiendo. Guardar las ganas para el arte. Para llegar a verme. Para llegar a atreverme. A soportarme. A dejarme. Si se maneja técnicamente, con una distancia técnica, puede que este espacio propio supere el propio deseo y haga aparecer algo más: precisamente lo que del propio deseo se desconoce. Tocando lo actual, lo que vivo y me rodea y quiero entender, aquello con lo que quiero relacionarme. Para recibir más de lo que se desea, porque como decía, no se sabe si lo que se desea es lo que se desea. Lo decía antes: pretendemos algo, pero por la práctica sabemos de la importancia del pretender mismo y que lo que llamamos resultados son casi siempre consecuencias divergentes de lo que se deseaba. Lo que es proceso resiste, o lo que resiste el proceso, se convierte en objeto. Un objeto a menudo inesperado³⁰³.

Garaje es un buen ejemplo de todo esto. Al escribir sobre este trabajo era fácil sentir esto que digo ahora. Puede pensarse como una colección de gestos privados, un condensado de costumbres, vicios, gustos o manías: dejarse ser. Dejarse estar en una misma. Y tratar después de verse, ponerse, a una cierta distancia. Para no estar sola. Esto no es lo mismo que la pura naturalidad. En la pura naturalidad no sales de ti. Y cuando digo para no estar sola me refiero también a esto. En la pura naturalidad no sales de ti. Estas tú. Estoy yo. Pero yo no sé quién soy a no ser que me mire algo de lejos. A no ser que me comprometa y me pueda mirar otra. Que pueda devolverme. Si esos vicios, gustos o manías son yo, también los puedo mover, comprometer, a una cierta distancia, para ver qué me devuelven. Pueden de pronto ser desconocidos.

³⁰³ “En el pasado es verdad que tomaba algún elemento de su vida, pero mezclaba y construía a su alrededor cosas inventadas, de modo que esos escasos elementos se volvían irreconocibles, no solo para los demás sino también para sí mismo. El hecho de mezclar y amasar era tan rápido que casi de inmediato se olvidaba de haberlo llevado a cabo, y no obstante, entretanto medía nerviosamente sus cálculos y pesaba cada ingrediente en sus balanzas meticulosas y secretas. A veces no se sentía ladrón, sino cocinera o, mejor aún, farmacéutico. Por último tenía ante sí algo en que la verdad había sufrido una metamorfosis absoluta y total.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. p. 239. Cap. *Retrato de un escritor*.

Todo en *Garaje*, pero también en el resto de trabajos, está lleno de cuestiones personales, de mi propia vida, de mi familia, de mi entorno, de mí. Al hablar Passeron de la importancia de escribir sobre arte desde una experiencia en la práctica, plantea el riesgo de que el texto del autor se convierta en una sobrerrepresentación o en un análisis lleno de la vida personal de uno³⁰⁴.

¿Cómo se hacen desconocidos esos gestos? ¿Cómo aparece esa distancia a la que me he referido? ¿Cuál es la distancia entre el arte y la vida? No sé responder. Pero lo siento. Tengo claro que existe una diferencia y que al mismo tiempo no existe. Supongo que esa diferencia se manifiesta en su valor público, interviene en las cualidades del mismo ser público, pero se diluye en el privado. La cuestión fundamental es el intento de producir ese objeto. De estar acompañando la definición de ese objeto público. Una definición de objeto público respecto de mi propio trabajo que (me) sirve para plantear correctamente esta cuestión: es público cuando no tiene una dirección.

Un amor sin dirección

De igual modo
este poema
no tiene autor.
Su única idea es
brillar en el día naciente.
Ese mismo año,
en ese día y hora,
bajo tierra,
en la tierra
por el cielo

³⁰⁴ “Es posible apelar a la introspección del artista, a las descripciones exactas que da de su experiencia, al análisis fenomenológico de sus relaciones con su obra. Las reticencias en este dominio son notables. [...] Es bueno que el especialista de poética tenga él mismo una experiencia personal de la práctica de un arte.”
Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 11-21. Traducción propia.

y aún más arriba³⁰⁵

Empezamos entonces desde esta pregunta: ¿Cuál es la distancia entre el arte y la vida? O mejor: ¿Cuál es la distancia entre el arte y la vida, para mí?

Tengo claro que a menudo no dominar amplifica lo plástico, como si no dejándote aparecer dejaras aparecer lo propio de cada proceso y, decía, no tanto una misma. Como la chica del vídeo, que ya no soy yo o el autor de ese poema, que ya no es Vladimir. Pero en la primera afirmación se ve que esta ausencia no es no haber estado, es dejar aparecer, mientras se está, lo propio de cada proceso. Una aparición acompañada.

En contra de esa des-encarnación a la que se refería Haraway, donde nadie es responsable de nada, donde no hay nadie, sentir que hay alguien, que siempre ha habido alguien, acertando o equivocándose. Y que ese alguien no es distinto de mí. Que no soy distinto de ese alguien. A esto me refería cuando decía que en el arte el amor abre en más direcciones que la personal. Lo siento claramente en trabajos de otras personas. Esa des-encarnación no se da, porque ha sido engendrado. Eso, que es objeto, tiene historia. Es consecuencia de un proceso y es proceso mismo. Lo que es proceso resiste, o lo que resiste el proceso, se convierte en objeto. Es un pretender abierto al otro, a lo otro, es una técnica no procedimental, sino personal. De ahí que haya dicho que asumo la sencillez como equivalente al compromiso con una misma. Que esa sencillez me afirma. Que siendo de extrema soledad, es hablado por miles de personas, como decía Barthes. Eso es lo que siento ante el trabajo de otras personas. Y lo siento desde una actualidad máxima³⁰⁶.

³⁰⁵ Maiakovski, M. Fragmento de *150.000.000* (1919-1920). En: Maiakovski, V. *Poemas*. (2002) Barcelona: Ediciones 29. p. 37.

³⁰⁶ “Mientras esa mujer del Rijksmuseum
con esa calma y concentración pintadas
siga vertiendo día tras días
leche de la jarra al cuenco
no merecerá el Mundo
el fin del mundo.” Szymborska, W. *Vermeer*. En: Szymborska, W. (2009) *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores. p. 65.

Ese amor se manifiesta en el impulso hacia el otro pero, a veces, quiebra el círculo³⁰⁷. Deja de ser concreta esa reciprocidad, se rompe la correlación. Es entonces cuando se abre. Y es ahí cuando puede entenderse la afirmación de Duras: “Es curioso cómo te amo siempre, incluso cuando no te amo”³⁰⁸.

La práctica artística está en la dificultad del sentido. No el sentido de esa correlación, donde un objeto se dirige inequívocamente a otro, sino un sentido autónomo. En ese objeto vuelto sobre sí mismo, en la autonomía de ese objeto. Ese volverse sobre sí mismo tiene mucho que ver con la ruptura de ese círculo y la desocupación encarnada del objeto estético.

Cuando, en relación a Duras, leo que “si la escritura remite a la vida, mucho más a menudo la vida remite a la escritura”³⁰⁹, volvemos a la cuestión de la distancia entre la vida y el arte. Pienso entonces en las imágenes de la artista Nan Goldin. Voy a basarme en sus palabras, en unas pocas, para ver cómo aparece una necesidad detrás de la necesidad. Me voy a referir al texto que la artista escribió en 1996 como introducción a su libro *The Ballad of Sexual Dependency*³¹⁰. Un libro que, antes de libro, fue un pase de diapositivas con música y, antes de esto, un pase de diapositivas para amigos.

³⁰⁷ “Con *Esto es todo* Marguerite Duras ha entrado en un área desconocida para ella en la que se invierten sus puntos de referencia. El 24 de julio de 1995 se siente helada por la locura. El 29 de diciembre todo su cuerpo arde. No obstante, el amor buscado, esperado, finalmente encontrado, perdido, vuelto a encontrar, no ha roto nunca el círculo en el que se mantiene prisionera desde su primera aventura. Pero a veces quiebra el círculo.” En el prólogo de: Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos. p. 19.

³⁰⁸ Ibid, p. 26.

³⁰⁹ “En medio de estas aparentes contradicciones nada obstruye el diseño del libro. Prueba suplementaria de que sólo él puede relegar al olvido el dolor vivido recomponiéndolo en la trama audaz del lenguaje. Si la escritura remite a la vida, mucho más a menudo la vida remite a la escritura. Tal es la razón por la cual debe prestarse atención a la advertencia lanzada a la prensa durante la publicación de *Ojos azules pelo negro* (1986): “Es la historia de un amor, el mayor y más terrible que me ha sido dado escribir. Lo sé. Lo sabe uno mismo en su fuero interno. Sí. Se trata de un amor que no se nombra en la novelas y que no es nombrado por quienes lo viven. Se trata de un amor perdido. Perdido como la perdición”. Ibid, p. 26.

³¹⁰ Goldin, N. (1986) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

The Ballad of Sexual Dependency (La Balada de la Dependencia Sexual) se mostró públicamente por primera vez en la Whitney Biennial de Nueva York en 1985, como pase de diapositivas con música. En 1986 se publicó como un libro, a partir de las fotografías que Nan Goldin tomó entre 1979 y 1986. Originalmente diseñado como una presentación de diapositivas para los amigos de Goldin. En 1976 se realizó la primera presentación, en el *Mudd Club* de lower Manhattan. Poco a poco sus amigos fueron sugiriendo música para acompañar a las

Cuando Goldin dice “I wanted to make the record of my life that nobody could revise”, parece distinto a cuando dice “I photograph directly from my life”³¹¹. La primera frase es más consciente de la diferencia entre su vida y el resultado que obtiene. Y la diferencia probablemente está en que se refiera a un *nadie* abstracto, a una ausencia de dirección, en esa versión negativa de lo público. Todo el tiempo está esa contradicción, la contradicción de esa distinción. La certeza de esa distinción. Cuando explica que al entrar en un centro de desintoxicación le es imposible sacar fotos porque no tiene acceso a su cámara y cómo eso le hace más difícil llevar la situación³¹².

“To help me understand and survive my experience”. No es algo tan natural como las fotos que uno se saca en vacaciones. La gente no se saca fotos en vacaciones para poder entender y sobrevivir a la experiencia. Sus fotos son algo distinto a la mayoría porque su hacer fotos es distinto. Su cámara tiene para ella un valor de mediación, de su propio ser,

imágenes. Goldin cambiaba frecuentemente el orden de las fotografías o añadía nuevas piezas. Igualmente, la “banda sonora” fue evolucionando. En 1987 y ya con la serie perfectamente establecida y difundida, Goldin se decidió por una pista sonora permanente que integró a la pieza, compuesta por casi 700 imágenes, y que vendió a museos como el Whitney y el MoMA de Nueva York, entre otros.

³¹¹ “I don't select people in order to photograph them; I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, not observation [...] The instant of photographing, instead of creating distance, is a moment of clarity and emotional connection for me [...] I wanted to make the record of my life that nobody could revise: not a safe, clean version, but instead, a record of what things really looked like and felt like. But photography doesn't preserve memory as effectively as I had thought it would. A lot of the people in the book are dead now, mostly from AIDS. I had thought that I could stave off loss through photographing. I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place. But the pictures show me how much I've lost.” Goldin, N. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

³¹² “In 1988, two years after the Ballad was first published, I entered a detox clinic for drugs and alcohol. I brought a copy of the Ballad with me. The first thing the nurses did was take away the book, saying it would cause drug and sex urges in the other patients. I wasn't allowed to see my work or to have my camera for the two months I was an inpatient. So for the first time since I was a teenager, I was unable to take pictures to help me understand and survive my experience. I think not having my camera to ground me added to my terror in going through withdrawal. Later, when I entered the halfway house on the grounds of the hospital, I was given my camera back. I began a series of self-portraits that were instrumental in my early recovery. Through photographing myself daily, I was able to fit into my own skin again, to find my face again.” Ibid.

en su propia vida³¹³. La naturalidad (a veces confundida con la naturaleza) de su hacer es total. Es directa. Es auténtica.

Haraway hace referencia a la dificultad de identificar ese “ser” propio. Quién uno es y quién no. Tal y como dice Lispector, las apariencias engañan y mi apariencia me engaña. Y es así porque “estamos presentes de inmediato para nosotras mismas”³¹⁴. La “autoidentidad” puede no ser la mejor manera de fijar esa posición del yo. Pero en nuestra práctica parece que es justo esa dificultad la que se está poniendo en juego para nuestro objeto de conocimiento. Mi posición. Saber de mí misma y poder ver.

El objeto arte no está fuera de esta circunstancia, no remite a un conocimiento establecido, exterior, y desplegado como puede serlo en otros ámbitos de conocimiento. A eso me refería al decir que la autenticidad es lo que deseo alcanzar, cuando hablaba del querer presentar un sentido y no un saber. Lo que quería decir al citar a Passeron cuando se refiere a que es un decir especial, más cerca de lo no dicho, por ser antes que nada un no-sabido. Es un objeto que me llena y me activa, me entiende, lo entiendo y me hace hacer. El perro mirando a otro perro como una liberación ante la dificultad de verse. Dejarse ser. Son modos de sensibilizar la vida.

³¹³ “De acuerdo a esto, el artista como receptor es más un lienzo blanco, o una pantalla, un receptáculo donde se van fijando marcas que provienen del afuera; citas, recuerdos, lecturas e imágenes del vasto archivo visual del siglo XX, en lo que serviría igualmente para establecer una teoría de la historicidad y la herencia. Cómo recibir, cómo heredar, se convierte entonces en un aprendizaje ético. Para este autor como receptor, la cámara pasa de ser un instrumento de incursión agresiva a ser un instrumento de recepción. El autor es entonces una reverberación, un efecto de la historicidad, un depósito, un cruce de pequeños accidentes.” Aguirre, P. (2012) *El amor como producción: una pequeña teoría de la economía del arte*. Publicado en *pipa* I. Dirección editorial: Maite Garbayo Maeztu. Coproduce: eremuak. p. 53.

³¹⁴ “«Ser» es mucho más problemático y contingente. Asimismo, una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajoso sin ser responsable de ese desplazamiento. La visión es siempre una cuestión del «poder de ver» y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del «yo». No estamos presentes de inmediato para nosotras mismas. El conocimiento de una misma requiere una tecnología semiótica que enlace los significados con los cuerpos. La autoidentidad es un mal sistema visual. La fusión es una mala estrategia de posicionamiento.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. p. 328.

Algunas fotos de Goldin son realmente duras en lo contextual. Sin embargo son bellas. No documentan un sucedido, que fue terrible, son un suceso³¹⁵. Vivo. Valiente. VV. Esa imagen es el objeto de sensibilizar la vida para dejarse ser. Su tema no es la violencia ejercida sobre ella, su tema es afectivo, es portador de temas afectivos³¹⁶. Es aproximación a lo que “hay de emocional en cualquier emoción”, lo que Bergson llamaba una “sacudida del yo-profundo”. Una sacudida que “desencadena la acción”, que “puede orientar la vida, cambiar la visión del mundo”³¹⁷. Orientarla, y conservarla³¹⁸.

Pollán hacía referencia a dos tipos de identidad. La mismidad como identidad constituida por el propio carácter, profesión, etc. y la individual irreductible, la del sí mismo, que se constituye por el encabalgamiento o solapamiento de los distintos compromisos que uno va adquiriendo en la vida³¹⁹. La identidad personal es para él una madeja de hilos, donde

³¹⁵ “Lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia.” Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. p. 96.

³¹⁶ “Si lo pictórico es capaz de fascinar, es porque es portador de temas afectivos. Lo bello, lo sublime, lo trágico, la gracia... no son más que palabras vacías, si no se sienten, como latigazos, ante lo más íntimo de que es portadora una obra. Así pues, lo pictórico no es un territorio confuso, propio para las disertaciones imaginarias. Es temático, portador de prolongaciones reflexivas y semiológicas originales. [...] El que un Descendimiento, tema fúnebre, pueda convertirse, a nivel de lo pictórico, en una verdadera fiesta de colores, como en el Van del Weyden del Prado, esto puede bastar para determinar el carácter temático de lo pictórico.” Passeron, R. *Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico*. En: VV.AA. (1978) *Revue d'esthétique. La práctica de la pintura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. p. 38.

³¹⁷ “Pero también se ha de tener en cuenta un poder propio de lo pictórico (la pulpa de la pintura, sea cual fuere su gusto), ligado a lo que en cualquier emoción cualificable no puede llamarse más que sacudida o shock, y fascinación. Lo que hay de emocional en cualquier emoción particular y tematizada. Lo que Bergson llamaba una “sacudida del yo-profundo”. Esta sacudida desencadena la acción. Puede orientar la vida, cambiar la visión del mundo.” Loc. Cit.

³¹⁸ “I don't believe photography stops time. I still believe in photography's truth, which makes me a dinosaur in this age. I still believe pictures can preserve life rather than kill life. The pictures in the Ballad haven't changed. But Cookie is dead, Kenny is dead, Mark is dead, Max is dead, Vittorio is dead. So for me, the book is now a volume of loss, while still a ballad of love.” Goldin, N. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

³¹⁹ “Hay dos tipos de identidad, la mismidad (Ricoeur), la facticidad, la identidad constituida por el propio carácter. Los propios hábitos, la profesión, los roles sociales que uno cumple, etc. Pero hay otra identidad que es la individual irreductible, la del sí mismo y no como otro que es la que se constituye por el encabalgamiento o el solapamiento de los distintos compromisos que uno va adquiriendo en la vida. Estos compromisos no tienen por qué estar imbricados en un mismo y sólo compromiso que va desde el principio hasta el final de la vida, se van entrelazando y van cediendo el lugar a otros.” Pollán, T. (2018) De la conferencia *Ejercicios de*

ningún hilo va de principio a fin, donde los compromisos son cambiantes, fragmentarios, donde la identidad es algo complejo, indiscernible a veces de su circunstancia³²⁰.

Antes se ha abierto esta puerta. “A veces quiebra el círculo [...] pues el amor no se manifiesta únicamente mediante el impulso hacia otro”³²¹. Ese objeto sale de esa circunstancia y se vuelve sobre sí mismo y me deja ser. Es un amor para “no se sabe el qué, ni a quién, ni cómo”, como una existencia extraña, lo contrario a un “fruto inmóvil y vítreo [que] no se parece a la vida ni a la muerte”³²². Ese objeto se refiere a una experiencia de vida que es única, que es individual e irreductible, pero también que es abierta y común, y quieta e indiferente, objeto. Es tan íntima que deja trazado lo emocional de toda emoción. En palabras de Valéry es un “yo abstracto”, producido y reproducido, que

reflexión teórica y práctica. Tabakalera, Donostia. En el marco de la primera mesa de trabajo, *Dejarse hablar*, de *La gran conversación*, antesala del proyecto *Ariketak: la segunda respiración*, que se desarrolló en Tabakalera en el bienio 2018-2019. Recuperado (20-04-2020) de: <https://vimeo.com/255891505>

³²⁰ “Si se me permite una imagen que sirve para caracterizar de manera adecuada la identidad personal, acudiría a la madeja de la que habla Wittgenstein en las Investigaciones filosóficas cuando trata de caracterizar a los números, cuando dice que no hay una idea, un concepto de número inequívoco que valga para todos los números desde el principio hasta el final, sino que hay una serie de propiedades que unos números comparten con otros pero que no comparten con otros y utiliza la imagen de la madeja o de la maroma, donde no hay ningún hilo que vaya desde el principio hasta el final. Así en la identidad personal: cada hilo es un compromiso, y estos compromisos se van uniendo unos con otros, unos provocan la aparición de otros. La identidad personal es fragmentaria y variada porque está constituida por el encabalgamiento de una multiplicidad de compromisos sin que haya uno sólo que vaya de principio a fin.” Ibid.

³²¹ “Pero a veces quiebra el círculo. Se evade de él para fijarse sobre un amante, sobre alguien. Pero la evasión no parece indispensable, pues el amor no se manifiesta únicamente mediante el impulso hacia otro. Como leemos en *Emily L.* (1987), gira sobre sí mismo, se transforma en una disposición del ser: “Quería decirte lo que pienso: es que siempre sería necesario guardar como propia posesión, aquí está, encuentro la palabra, un lugar, una especie de lugar personal, eso es, para estar sólo en él y para amar. Para amar no se sabe el qué, ni a quién, ni cómo, ni cuanto tiempo. Para amar, de repente me doy cuenta de que me vienen todas las palabras... para guardar dentro de nosotros el lugar de la espera de un amor, de un amor sin quizá todavía nadie, pero de esto y solamente de esto, del amor”. Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos. p. 19.

³²² “No se puede expresar el tedio de la vida sino amándola y mirándola con asombro y pasión. Al contrario, del tedio de vivir nace otra vez el tedio de vivir, y su fruto inmóvil y vítreo no se parece ni a la vida ni a la muerte.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. p. 57. Cap. *Dillinger ha muerto*.

pertenece a los efectos de la sensibilidad³²³. “Así, vemos regresar, antes del conocimiento, en un ser que ha estado dormido, anestesiado, algo que se separa”³²⁴.

Lo que pudiera parecer puramente poético, en el sentido equivocado que a menudo se le atribuye de fantasía o irrealidad (cuando presenta una verdad a la que sólo así se llega), se lee de otra manera si se atiende a ese volverse sobre sí mismo del objeto, si se atiende al lenguaje dentro del lenguaje³²⁵. Donde el valor de un poema, según Valéry, residiría en la indisolubilidad del sonido y del sentido, con una unión íntima entra la palabra y la mente, con una relación nueva que da la poesía a un yo fuera de mí³²⁶. Donde *yo* no sigo siendo yo, es más yo. Cuando quiebra el círculo.

³²³ “Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno. Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé: En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy “abstracto con recuerdos”. Klee, P. (1998) *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza. p. 242.

³²⁴ “El problema permanece. Hemos construido algunas ideas para poner un orden en estas cuestiones. El mundo parece constituido de elementos de esta naturaleza. Estos elementos que son nosotros, nos son extraños; y los más extraños son precisamente los que nos parecen más íntimamente ligados a nosotros, placer, dolor. Somos el foco de modificaciones que se distinguen de algo. Y, lleno de sorpresa, ¿este algo se distingue de nosotros! A cada instante, nuestro yo mismo es una especie de respuesta a la heterogeneidad, a la diversidad de la sensibilidad general. Lo he podido comparar al centro de gravedad de un cuerpo hueco, esfera o anillo, noción abstracta, centro que juega un papel esencial y sin embargo no existe. Nuestro yo funcional es de la misma naturaleza a la vez abstracta y existente. Este punto vivo y abstracto, este yo siendo y no siendo, podemos considerarlo a él mismo como una función, la función superior de la sensibilidad. El yo abstracto es producido y reproducido y por ello pertenece a los efectos de la sensibilidad. Así, vemos regresar, antes del conocimiento, en un ser que ha estado dormido, anestesiado, algo que se separa, que es este yo abstracto que pertenece a los efectos de la sensibilidad. Estos lo llenan todo.” Valéry, P. *Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France*. Anotadas por Georges Le Breton entre diciembre del 37 y febrero del 39. Selección de lecciones 3, 5, 7, 9 y 15. Publicadas en *Acción* (2014) Tercer número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación *Enbidia* gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV-EHU. p. 10.

³²⁵ “Discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *si no es la necesidad que deben crear ellos mismos*; que nunca hablan más que de cosas ausentes o de cosas profundamente y secretamente sentidas; extraños discursos, que parecen hechos por otro personaje que el que los dice, y dirigirse a otro que el que los escucha. En suma, es un *lenguaje dentro de un lenguaje*.” Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. p. 83.

³²⁶ “El *lenguaje común*, del [...] que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún yo maravillosamente superior a Mí.” *Ibid*, p. 103.

Este punto empezaba con unas declaraciones de Goldin que parecían apuntar en la dirección contraria, hacia un amor en que, como dice Elsa Triolet de los poemas de Maiakovski, cada una de las palabras estaba verdaderamente dedicada a aquella persona a quien se lo dedicaba³²⁷, y así es, pero cuando quiebra el círculo esa dirección deja de ser lineal y se hace extensa. Extensión consecuencia del deseo de desprendimiento, del, como decíamos al principio, volverse sobre sí mismo de ese amor. La autonomía de un amor (auto)contenido³²⁸. No es la representación del amor. Es el deseo de su experiencia. Es sentirlo, pleno y autónomo, en el proceso de ese objeto para el que se trabaja. El objeto mismo, en palabras de Ortega y Gasset, como un fósil donde quedó mineralizado, convertido en mera e inerte “cosa” un trozo de la vida de una persona³²⁹.

SOBRE EL OBJETO

Proceso

No siempre es fácil (de hecho diría que siempre es difícil, aunque emocionante) compartir procesos, por lo intraducible que puede llegar a ser algo necesariamente individual. Un

³²⁷ “Estos poemas dedicados no eran simplemente esos poemas sobre los cuales, una vez concluidos, se pone el nombre de alguien por cortesía o porque fueron escritos para alguien. Sus poemas estaban verdaderamente dedicados en cada una de sus palabras, escritos verdaderamente para aquella a quien los dedicaba.” Triolet, E. (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski. Y una selección de poemas*. Barcelona: Ed. Kairós. p. 59.

³²⁸ “No muestra su amor, lo tiene. Y lo saca de él y lo mete rápidamente en el trabajo, en lo más profundo e imparable del trabajo: ¡deprisa!, ¡que nadie lo vea!” Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. Carta del 3 de octubre de 1907; habla de Van Gogh.

³²⁹ “Tras de la mancha que yace inerte en el lienzo, entregada a su quietud y estupidez de mineral, se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renunciaciones, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y de dudas –todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada. Esos dedos de pintor –dice Bellini, escritor italiano de aquel siglo- son *dita pensosa*, dedos meditabundos, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de una existencia, como en la borna de la dinamo cuando el chispazo va a fulgurar. Y eso, todo eso, es lo que necesitamos resucitar, verlo de nuevo funcionando, operante, aconteciendo para poder presumir de que hemos visto, en verdad, la pincelada.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. p. 504.

proceso es atender algo en movimiento, un sentido frágil, es casi aire. Pero es distinto compartir los distintos objetos que resultan, lo que va llegando a ser de esos procesos (lo que es proceso resiste, o lo que resiste el proceso, se convierte en objeto).³³⁰

Siento un proceso como una cadena de sucesos, una especie de encabalgamiento de negociaciones entre lo que una desea y lo que la realidad puede. La espera y la negociación hacia un sentido. La insistencia hasta que se cumplen las condiciones mínimas para que un cuerpo exista.

Hemos visto ya que distintos procesos se van dando o relacionando simultáneamente. Los procesos pocas veces suceden aislados de la vida, de otros procesos. No sólo se relacionan como “procesos artísticos” entre “procesos artísticos”, son procesos vitales. Hay un momento, en el paso de lo privado a lo público, en que los objetos de esos procesos se distinguen de esa vida, se desprenden, aparecen en su autonomía, a la mirada de otros/as, pero antes han estado indistinguidos. Hasta ese momento se trata de lo privado, estoy tratando con lo privado en lo procesual. Estoy moviendo unos materiales que son los que constituyen mi propia vida, son con los que me relaciono y los que conforman mi realidad. A menudo en la descripción de mis procesos me he visto refiriéndome a las cosas personificándolas. Haciendo afirmaciones como “me pedía”, “necesitaba”, etc. La razón de esto es la relación plástica entre las cosas. Dejar, no forzar. Atender (antes de entender). Atender a lo que realmente aparece en el tiempo del proceso. Atender como una relación trabajada. El deseo de no forzar y dejar ser es lo que acaba siendo un cuerpo. El trabajo, prestar atención, evidencia ese cuerpo.

Es interesante pararse un poco también en la sensación de tiempo de atención. Un proceso es también un espacio de tiempo en el que ese proceso se da. Está, por un lado, la magnitud física pero dentro de esta sucede una sensibilización de ese tiempo, en el que los

³³⁰ “Mientras el libro está ahí y grita que exige ser terminado, uno escribe. Uno está obligado a mantener el tipo. Es imposible soltar un libro para siempre antes de que esté completamente escrito; es decir: solo y libre de ti, que lo has escrito. [...] Cuando un libro está acabado –un libro que se ha escrito, claro-, al leerlo, ya no podemos decir que ese libro es un libro que ha escrito uno, ni qué se ha escrito en él, ni en qué desesperación o en qué estado de felicidad, el de un hallazgo o de un fallo de todo tu ser. Porque, al fin y al cabo, en un libro, no se puede ver nada semejante. La escritura es uniforme en cierto modo, atemperada. Ya no sucede nada más en un libro así, acabado y distribuido. Y recobra la indescifrable inocencia de su llegada al mundo.”

Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. pp. 24-25, 32-33.

sucesos se dan intensificados: el tiempo del arte. Un tiempo de atención, de cualidad, de calidad. Estar haciendo tiempo es una frase hecha que en un proceso artístico coge todo el sentido. Un tiempo singular, intensificado, propio, de sustentación de sentido. Atender es buscar un sentido y sostenerlo el tiempo suficiente.

No se atiende para llegar a un objeto. Se atiende para sentir. A menudo ha aparecido esto en las descripciones³³¹. La relación entre las flores y Amy es que pasan dentro de la misma situación. Son relaciones. Maneras de relacionarse con, de acercarse a. *Hacercarse*. A menudo la atención se pone en la evidencia material de las distintas cualidades de un objeto. El objeto resulta de una realidad que lo contenía aún sin ser, y tiene los rasgos del momento de esa realidad. Son precisamente las cualidades, bien tratadas, atendidas, las que lo permiten. Trabajamos con esas cualidades. Dándoles una capacidad sensible que a menudo no atendemos. Amplificándolas, sin cambiar su tamaño, intensificándolas, sin cambiarlas, simplemente dándoles tiempo y atención.

En ese atender se hacen gestos que tienen que ver con lo que inmediatamente sucede, con el acto, pero también con los que se han aprendido, en sucesos anteriores y con los que se hacen para acercarse a lo que se desea y está al alcance, hacia sucesos futuros. Se hace el gesto que sucede, no se hace un gesto para dejar una huella, el gesto no se representa. No pienso en un resultado, estoy buscándolo. Por eso el gesto se ve fácil, desnudo. Sencillo.

En el mismo tiempo de esa búsqueda, disfruto de la convivencia con los distintos elementos de experiencia. Distintos objetos al mismo tiempo, cercanos, diversos, dispersos. Los huecos que dejan entre ellos, los solapamientos, el reposo. Esa es la complejidad natural e inmediata, vital, de un proceso.

Un proceso deja restos. Algunos como objetos definidos, otros como deseos irrealizados, que permanecen. Si en lo público limpio, en el proceso ensucio, lleno, me dejo casi todo, porque necesito verlo para saberlo. Convivo con estos restos. Con el tiempo, cada vez más claramente, distintos materiales vuelven a aparecer, te convocan (otros desaparecen). Y reluce una sensación de estar siempre buscando lo mismo, con formas distintas, pero lo mismo. ¿Qué es aquí lo mismo? Sólo encuentro la respuesta en el arte. El trabajo no es la

³³¹ Por ejemplo en *Plegu*: “Cuando arranco la tela de la pared para poder pintarla por el otro lado, no estoy pensando en (la) pintura, estoy pensando en seguir”.

acción, sino que esa acción implica, o tiene dentro, todo el trabajo previo y el trabajo futuro. Los materiales que están en mis manos lo están por la atracción que me producen. Están ya llenos de trabajo antes de usarlos para nada. Digamos que el proceso en arte es para mí un trabajo cargado de trabajo. Vida cargada de vida.

Materiales

He hecho referencia a mi origen, a una idea que me he hecho de lo que supone ser de donde soy. A una idea que me ha hecho ser como soy. Esto también es importante como material. Por un lado, como condicionante previo, lo que soy, por otro, como condicionante circunstancial, lo que creo que soy, y por último, por el espacio en el que estos dos intervienen. De dónde soy condiciona también lo material en el sentido más obvio: los materiales con los que trabajaba al principio eran los que me llegaban desde mi entorno, desde las imágenes de las que he hablado hasta materias primas, constructivas, de las naves cerca de mi estudio, de las empresas en las que trabajan amigos, etc. Siempre nos llegan los materiales que tenemos cerca, de una u otra manera. Bien físicamente, bien sensiblemente.

Hay algo en la proximidad que es importante. Algo con lo que se ha tenido una experiencia que permite pensarlo, eso o lo que deviene de eso, y poder sentirlo. Algo que has visto en algún momento y que te vuelve sin imagen, sólo como el deseo de aquello que te sucedió al haberlo visto. Creo que en general no se va en busca de un material concreto *para*, sino que se va en busca de un deseo material. Una intención de materialidad. Materializar un deseo. Según qué materiales, lo que suceda remitirá a distintos imaginarios, tal vez nuevos, para una misma.³³²

³³² “El arte no se queda en los límites de la consciencia posible [...] Su rol es más bien instaurar nuevas formas de pensar, maneras de sentir que renueven la utopía de la bondad posible –en ruptura a menudo [...] con los cuadros culturales de su época.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 187-212. Traducción propia.

Historia material

En algunas partes de la descripción de los procesos con los distintos trabajos he necesitado referirme al momento en que sucedía lo que estaba contando, situarlo en un tiempo histórico, hacer alguna referencia a un determinado contexto. Por ejemplo, en un momento me he referido en el comienzo de mi trabajo a la imagen analógica, al tipo de experiencia que implicaba. Las fotografías de ese momento llevan en sí el medio por el que han aparecido, por ejemplo, que no era posible ver un resultado, sino que este se posponía al momento del revelado, la intensidad del disparo, el coste de los positivos, etc. Se manejaban otros tiempos, velocidades y otra asunción tanto de la propia imagen como de la imagen propia. Lo que el filósofo Christoph Menke llama el estadio histórico de la producción estética³³³. Que aparezcan las imágenes que corresponden al momento que estamos viviendo (y esto tiene que ver con su materialización). Así que, esas imágenes no son cualquier imagen sino las que tienen unas cualidades específicas. Tal y como dice Passeron, todo contiene su momento, no sólo el objeto artístico, pero el objeto artístico lo hace presente³³⁴.

Esta historia, antes de en el objeto, está en los materiales y en la relación con estos. La historia material que cada paso y elemento del proceso inscribe en el objeto³³⁵. En el caso de *Emi*, cuando hablo del recorrido y procedencia de las imágenes, recuerdo cómo hay marcas de las “las manos” por las que han pasado esas fotos. Lo que quiero señalar con esto es que son imágenes que tienen su historia material, como material, la que tiene que ver con un paso por el tiempo, con una serie de sucesos que van dando a ese material lo que es para una, al margen de la información legible, entendible, enunciada por la

³³³ “Son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética. Pero esta adaptación no significa que se limiten a reflejar ese estadio. Esa adecuación de las obras [...] se refiere más bien al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético.” Menke, C. (1997). *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa. p. 160.

³³⁴ “El arte es pues esa parte de presentar que presenta el presentar. Actualiza, en un presente parado, la marca, más o menos evidente, de un acto pasajero, el de crear.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. pp. 187-212. Traducción propia.

³³⁵ Por ejemplo en *Txosnak*: “Esto es porque una imagen la he sacado de una foto con flash (la de dominante sepia) y la otra de una foto sin flash (dominante azul). Decido usar esto porque es color y porque da cuenta de la historia de los materiales, que tiene que ver con lo que les ha sucedido antes de acabar en su sitio final.”

imagen. Tienen también un tamaño, un cuerpo, una resolución o unos píxeles concretos. Son, en definitiva, materiales con memoria (de su historia y de la mía).

Guardar unos materiales “hasta que”, cargar con ellos, llevarlos. Guardados como objetos, físicos, en espacios, pero también en el cuerpo, que recuerda. Un recuerdo propio, un cuerpo propio, un respeto hacia una misma y hacia la vida de los materiales. La distancia hace más fácil pensar de una manera más amplia, también olvida. La pérdida de determinadas informaciones va a favor de la expresión plástica de un material, más próxima a las características reales de su cuerpo original. No se trata de reivindicar su origen, de representar de dónde viene, de explicar el por qué, sino de atender a lo que es, como consecuencia de su historia. De prestar atención a cómo la pérdida de algunos rasgos singulares pueden acercarlo a lo común. Los materiales arrastran algo de lo que fueron³³⁶ pero siendo una cosa nueva. Y ahí está; otra cosa.

Cuerpo

Encuentro un problema cuando uso determinados términos técnicos que identifican partes de un funcionamiento, como puede ser el uso en arte del término soporte, que he usado en las descripciones, o forma, estructura, etc. Lo que quiero no se da en esos términos. Sé lo que es un cartel, pero lo que me gusta es trabajar con lo que es antes, después, al margen, de su nombre. Por ejemplo, cuando imprimo una foto, el papel no es únicamente un soporte, es una parte fundamental de lo que eso es. En el objeto que a mí me interesa, referirse a algo como soporte es un error. Lo que me interesa es que realmente no hay soporte, es un material más, un elemento más, interviene como el resto, interviene con el resto. Pegarlo a la pared, que se arrugue, que se adapte a la textura de la pared, que se relacione con la escala de un sitio, es seguir dándole cualidades. No es una imagen impresa, es seguir con todo lo que ahí está participando hasta donde pueda llegar con ello. Esto es simplemente un ejemplo, extrapolable a una manera de relacionarse. No con determinados objetos que llamamos artísticos, sino con la plasticidad de la realidad.

³³⁶ En las descripciones lo cuento así: “Se dice que la piel tiene memoria, cuando no estás morena pero has estado morena el verano pasado y otros, y se te broncea la piel rápido recordando todas las veces que has estado morena antes. En este caso, la memoria, también y sobre todo, la tienen los materiales. No son aquel moreno, pero este moreno es también por aquel.”

De mi mundo, de mi vida. De las relaciones que quiero. Una colección de gestos privados, una acumulación sensible.

A veces me he referido a objeto y otras lo llamo cuerpo. ¿Qué es cuerpo? El objeto artístico no es como cualquier otro objeto. Objeto puede entenderse como todo lo existente, como todo lo que puede diferenciarse, determinarse, pero el objeto artístico contiene una intención de relación distinta al resto de objetos. Cuando digo cuerpo me refiero a que no sólo es real en cuanto a su materialidad física que aparece a los sentidos, sino que aparece justo en su momento, directo a mí, como consecuencia de coincidir lo que se desea con lo que es, con lo que siento. Cuando coincide en un sentido. Cuando todo está con total intención, cuando se siente que nada sobra respecto de ese deseo. Materiales, sensaciones, decisiones, sentimientos, de una misma, que se convierten en algo de sí mismos.

Los cuerpos no son previos, previo es el deseo, pero no su realización. Es en su realización donde aparecen los contenidos reales de ese objeto, de ese cuerpo, deseado. Se intenta llegar a su mejor posibilidad de existir. En un momento sentí que esa era su manera de existir, su cuerpo. Como hemos visto, por ejemplo en *Pegada*, hay un proceso de selección, combinación y ampliación que atiende a la gramática de las relaciones, a la materialidad de la cosa. Diría que materialidad es igual a las posibilidades que cada material puede ofrecer, los huecos (entres) de los materiales. Dónde tiene un material su borde (su margen), el límite de sus posibilidades: plasticidad.

En ese proceso plástico pueden pasar unas cosas y no otras, se toman decisiones dentro de esas posibilidades y en un determinado momento se siente que ya no hay nada más que hacer, ni nada que quitar. Que se ha llegado al final de algo. A ese final le llamo cuerpo.

Me interesa cuando la imagen es imagen-cosa-cuerpo, cuando el objeto se hace cuerpo. Llamo cuerpo a un objeto con un proceso como el que estoy describiendo. Todo es parte, da sentido, condiciona lo posible, hace sensible esa posibilidad. Es parte del cuerpo³³⁷.

³³⁷ Sobre *Txosnak*: “Este es un cartel digital, su proceso. Para su facticidad es importante que tenga su cuerpo, que su cuerpo interno se incruste o permanezca en un cuerpo externo que asimila como interno en cuanto encajan: papel fino de acabado brillo y su tamaño.”

Hemos visto que ese cuerpo responde a especificidades de sentido, de coherencias internas, las cuales hacen que la cosa adquiera una autonomía capaz de funcionar más allá del marco en el que ha sido producida. Me interesa ese movimiento.

Partir de un orden, para dejarlo en movimiento. Algo engendrado. Encarnado. Un proceso que sirve para ver, para avanzar hacia un sentido.

Distintos cuerpos en el tiempo

Un mismo sentimiento, el deseo de un mismo sentido, se va moviendo a lo largo de los años en procesos que se dan por distintas superficies y materiales. Cada una de esas veces encarna un cuerpo. Aparecen en su cuerpo, que sólo puede ser ese, y luego es otro.

El tiempo produce en mí una acumulación de cuerpos, el problema de la manera de existir de un material, que contienen en sí un anticipo de algo que siento. Tratado muchas veces, hace que empiece a darse el paso de un cuerpo a otro. Empieza a sentirse cómo un mismo deseo aparece en distintos cuerpos que, al mismo tiempo, son únicos.

UNA IDEA DE PROYECTO

Son muchos los ejemplos de cadenas de trabajos que veo que se han ido formando a lo largo del tiempo.

Eileen es un trabajo del 2015, un pañuelo. Empieza siendo *OP*. De folio a póster. Más adelante, cambia de cuerpo para unas plantillas que permitieron la estampación del techo de un túnel y después, va ganando capas sobre seda o apareciendo de nuevo como signo en la intervención de la fachada de una galería. Simplificación. Vuelta al negro. Vuelta al signo. Saltos en el tiempo.

En esos cambios de cuerpo, *Opinión Posición* pasa de ser una conversación a un texto, de texto a un signo, de signo a fachada, elemento repetido en una superficie extensa como patrón, pañuelo de seda, fotografía, camiseta, luz.

Este trabajo ha tomado distintos cuerpos en diversas ocasiones a lo largo, para mí, de un mismo proceso. Son distintos cuerpos de un mismo sentido. Se complejizan estructuras o signos previos, dándoles nuevos valores y nuevas maneras de aparecer y de implicar al otro. La intervención informa de, o sensibiliza las cualidades específicas de ese cuerpo y el sentido se va definiendo en la suma de todas esas cualidades. Cada paso posibilita aperturas, aparecen cualidades, que pueden dar lugar a experiencias futuras. Lo importante, como en cualquier proceso, es dejar que se vaya dando. Mantener el proceso abierto. Estar atenta y poder llegar a cosas que no sé antes de hacerlas.

Por ejemplo, en un momento dado, decido producir una serie de pañuelos de seda donde poder testar resultados. Producir pañuelos mediante estampación digital hace que sea una prenda, reproducible, útil y cercana al uso. Tomando lo textil como medio para hacer aparecer en la vida el resultado de una serie de trabajos anteriores, mediante la estampación en seda como motivo de intervención, me he querido generar una situación real que me está permitiendo, desde el arte, meterme en lo cotidiano, infiltrarme en la

vida de una manera más directa. En resumen: poner esos cuerpos en el mundo de una forma tranquila y que participen de la vida suavemente.

En lo expositivo las cosas están quietas, permanecen, casi imagen. Pero también se les da un tiempo distinto al ordinario que permite otra experiencia de ellas, con ellas: otras cualidades para otra relación. La moda tiene la capacidad de crear una determinada imagen de tiempo, de su momento, de las personas. Pero, además, está en la vida muy directamente. En la escalera, el metro, los bares, los abrazos, se mueve en el aire.

Para intentar desplazar cosas entre estos dos tiempos empecé en 2014 a trabajar en LA (3l3a). Es algo así como una marca hueca. Una manera de crear imagen. Imágenes que no podrían darse para mí de otra manera. No es fácil darle un valor, ni siquiera para mí, es casi un objeto innecesario. Un debilitamiento de lo esperado. Desde luego no es moda, es en todo caso una forma de acercarme a los cuerpos de la gente. Como pasa de una forma muy evidente con el trabajo <3 S P S <3³³⁸. Una excusa para acercarme a Fernando.

Marga Gil Roësset y su hermana dejaron en la portería de la casa de Zenobia Camprubí un libro con la dedicatoria “A usted que no nos conoce y es ya nuestra amiga”. Hice el pañuelo *Marga*. *Marga* es un pañuelo porque antes fue una pared y el pañuelo es pañuelo porque antes ha sido un texto que luego fue un túnel o que medió en mi duda de cómo relacionarme con un museo que me resulta ajeno en lo que plantea, que antes fue un A4 de unos brazos, que eran brazos antes de póster, de unos amantes que comparten algo anterior a sí mismos. Es amor. A lo que ahora llamamos proyecto pero que es algo mucho más sencillo, más natural a la práctica artística, más natural a una manera de relacionarse con lo que te rodea. Una sencillez compleja, llena de relaciones no lineales.

³³⁸ Trabajo llevado a cabo entre 2006 y 2007. Texto de la cartela cuando se expuso en *Estimulantes: circulación y euforia* (Tabakalera, San Sebastián): “El origen del proyecto <3 S P S <3 es un tatuaje en el antebrazo de su tío y el diseño, a partir de este, de un estampado. En este trabajo la artista ha hecho una camisa de seda a medida de un cantante de la escena trap española. La artista concibe el diseño de esta camisa como la realización de un molde, un punto de partida que describe de este modo: Un molde es una pieza [CAMISA], o conjunto de piezas acopladas [PATRÓN], interiormente huecas pero con los detalles e improntas exteriores del futuro sólido que se desea obtener [ÉL]. Generalmente, un molde flexible [SEDA] se monta con un contra-molde rígido [VÍDEO] o “madre” [MADRE] que sujete la forma evitando su deformación [VÍDEO]. La ventaja de los moldes flexibles es permitir su desmolde con más delicadeza [SILK], procurando un mejor resultado de la pieza; además, es más liviano [SILK] y duradero [ARTE].”

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. (2010) *Ninfas*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- Aguirre, Peio. (2012) *El amor como producción: una pequeña teoría de la economía del arte*. Publicado en *pipa* I. Dirección editorial: Maite Garbayo Maeztu. Coproduce: eremuak.
- Antonioni, Michenlangelo. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós.
- Badiola, Txomin. (2006) *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Madrid: Galería Moisés Pérez Albéniz.
(2011) *Una entrada mil salidas*. Bilbao: Galería CarrerasMugica.
(2017) *Arte, educación, amor al arte*. Revista eremuak #4. Donostia-San Sebastián.
(2019) *La amistad de los artistas*. Artículo publicado en el diario El País, el 5 de marzo de 2019.
- Barthes, Roland. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.
(2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Berger, John. (2000) *El bodegón*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
(2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara.
- Cameron, Dan. (1991) *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Ed. Tabapress.
- Carver, Raimond. (1997) *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Ed. Anagrama. Colección Compactos.
- Casado Arsuaga, José Luis. (1979) *La percepción de la estructura figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
El acto pictórico; experiencia y experimentación. En: VV.AA. *Práctica y teoría de la pintura* (2007) Leioa: Departamento de Pintura. UPV-EHU.
- Caspao, P. *Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en “el hacer teórico”?*
Traducción de Buitrago García, A. En:

- VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
- Cayley, David. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones.
- Cézanne, Paul. (1991) *Cézanne por sí mismo*. Richard Kendall (ed). Barcelona: Plaza & Janes editores.
- Deleuze, Gilles. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós.
(1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Felix. (2005) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Ed. Anagrama.
- Dewey, John. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45.
- Duchamp, Marcel. (1957) *El acto creativo*. Presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas), ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.
- Duras, Marguerite. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.
(2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- Euba, Jon Mikel. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo. *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Publicado parcialmente en: VV.AA. *18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina (2013) Donostia: Ed. If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution.
- Focillon, Henri. (1983) *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait ediciones.
- Foucault, Michel. (1978) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI editores.
(2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Ed. Alpha Decay.
- Ginzburg, Natalia. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo.
- Goldin, Nan. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

- Gordillo, Luis. (1999) *Luis Gordillo. Superyo congelado*. Barcelona: Ed. Actar y Macba.
(2009) *Little Memories*. Sevilla: La cara oculta, 1 / los sentidos ediciones.
- Hanisch, Carol. (1969) *Lo personal es político*. Texto original "The Personal Is Political" de Carol Hanisch, publicado en Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer en 1970. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt.
- Haraway, Donna. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra.
- Klee, Paul. (1924) *De l'art moderne*, conférence prononcée à Iéna, in *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio/essais.
(1998) *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa.
(con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto. Publicado en: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*. Fanzine editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC.
- Lispector, Clarice. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela.
La explicación que no explica. Recuperado (26-04-2020) de: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/claricerazones.htm
- Maiakovski, Vladimir. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma.
(2002) *Poemas*. Barcelona: Ediciones 29.
- Menke, Christoph. (1997). *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa.
- Moraza, Juan Luis. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral) UPV- EHU, Lejona.
(2009) *El deseo del artista*. Madrid, 12 de Abril de 2009. p. 16. En V.V.A.A. (2010) *DESEO. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid.

- El gozo del auge, la propiedad de la culpa.* En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor.* Vol. 2: seminario sobre la experiencia moderna coordinado por Juan Luis Moraza. San Sebastián: Edit. Diputación Foral; Departamento de Cultura y Turismo.
- Nemer, François. (2006) *Godard (Le cinema)*. Paris: Ed. Découvertes Gallimard Arts. Éditions du CentrePompidou.
- Ortega y Gasset, José. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente.
- Pasolini, Pier Paolo. (2017) *Cartas luteranas*. Madrid: Ed. Trotta.
- Passeron, René. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck.
(1996) *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions.
Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico. En: VV.AA. (1978) *Revue d'esthétique. La práctica de la pintura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- Pollán, Tomás. (2018) De la conferencia *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*. Tabakalera, Donostia. En el marco de la primera mesa de trabajo, *Dejarse hablar*, de *La gran conversación*, antesala del proyecto *Ariketak: la segunda respiración*, que se desarrolló en Tabakalera en el bienio 2018-2019. Recuperado (20-04-2020) de: <https://vimeo.com/255891505>
- Rilke, Rainer Maria. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética.
- Shklovsky, Victor. *El arte como artificio*. En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1991) Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Ed. Siglo XXI.
- Stein, Gertrude. (1947) *Four in America*. New Haven: Yale University Press.
- Szyborska, Wislawa. (2009) *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores.
(2009) *Paisaje con grano de arena*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Triolet, Elsa. (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski. Y una selección de poemas*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Tsvetáieva, Marina. (1984) *Correspondencia del verano de 1926*. Tsvietáieva, Rilke, Pasternak. México: Ed. Siglo XXI.
(2002) *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Ed. Hiperión.
(2012) *Cartas del verano de 1926*. Pasternak, Boris. Rilke, Rainer Maria. Barcelona: Ed. Minúscula.

- de Unamuno, Miguel. (2018) *Amor y Pedagogía*. Menorca: Ed. Edu Robsy.
- Valéry, Paul. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa.
Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France.
Anotadas por Georges Le Breton entre diciembre del 37 y febrero del 39. Selección de lecciones 3, 5, 7, 9 y 15. Publicadas en *Acción* (2014) Tercer número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación *Envidia* gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV-EHU.
- W. Scott, Joan. (1990) *El género: una categoría útil para el análisis histórico. Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* / James S. Amelang (ed. lit.), Mary Nash (ed. lit.). ISBN 8478229930.

Maitasuna eta distantzia teknikoa.

Praktika propio bati buruz [2005-2015]

Lorea Alfaro García

Zuzendariak: Adolfo Ramírez-Escudero Prado, Iñaki Imaz Urrutikoetxea.

Ikerketa Arte Garaikidean Doktoregoa

UPV-EHUko Arte Ederretako Fakultateko Pintura Sailan aurkeztua

2020 urtea

SARRERA	4
LEHEN ZATIA: HERRIA EZ DA EXISTITZEN	14
Praktika.....	19
Eremu sentikorraren handitzea.....	36
Artea, izateko era bat	46
Landa	52
BIGARREN ZATIA: BLOKEAK + JUNTURA	62
I. BLOKEA	63
<i>I love you baby</i>	63
<i>Txosnak</i>	71
<i>Hauek</i>	79
<i>Pegada</i>	90
<i>Sudar</i>	96
<i>Garaje</i>	110
II. BLOKEA	134
<i>Plegu</i>	134
<i>Origin</i>	136
<i>Rosa-azul I</i>	139
<i>Rosa-azul II</i>	140
<i>Rojo catedral</i>	143
<i>Absence</i>	143
<i>Amarillo sol</i>	149
<i>Verde esmeralda</i>	150
<i>Dura rosa de madera</i>	150
<i>Azul azulona</i>	151
<i>Volunteer</i>	153
<i>Green</i>	154
<i>Yellow</i>	155
<i>Red</i>	155
<i>Jelly fish</i>	156
<i>Toda la cerámica</i>	156
<i>Edonor edo ni</i>	157
<i>Navarra mediterránea</i>	164
III. BLOKEA	167
<i>Es importante la memoria XX</i>	167

<i>Emi</i>	181
<i>All went to town</i>	184
<i>Diamante, Emilio, Remedios</i>	209
<i>Never mind no mind</i>	209
<i>Sinopsis en imágenes XX</i>	215
IV. BLOKEA.....	227
<i>Honi buruz</i>	227
<i>Pajaritos y pajarracos</i>	242
<i>Dos imágenes brutales</i>	261
<i>Nuestro amor nació en la Edad Media</i>	262
V. BLOKEA	268
<i>Chute</i>	268
<i>nike</i>	271
<i>Deux Negresses</i>	275
<i>Ele</i>	284
<i>OP - Eileen</i>	290
<i>Telón Thuglife</i>	293
<i>Paretara</i>	302
<i>Paretara bi</i>	311
HIRUGARREN ZATIA: MAITASUNA HITZA EXISTITZEN DA	317
DISTANTZIARI BURUZ.....	317
<i>Biluztasuna</i>	317
<i>Biluztasun maitagarri hori</i>	319
<i>Zuzenean</i>	322
<i>Urruntzearen teknika</i>	326
<i>Noranzkorik gabeko maitasun bat</i>	332
OBJEKTUARI BURUZ.....	341
<i>Prozesua</i>	341
<i>Materialak</i>	343
<i>Historia materiala</i>	344
<i>Gorputza</i>	345
<i>Gorputz desberdinak denboran zehar</i>	347
PROIEKTU-IDEIA BAT	349
BIBLIOGRAFIA	352

SARRERA

*Testu honek ez du inolako irakurketa teorikorik. Nire lanaz hitz egingo dut.*²

Vladimir Maiakovski³ poetari maileguan hartu dizkiot honako hitzak. 1926an idatzi zituen, *Cómo hacer versos*⁴ liburuan, zeina, izenburua gorabehera, poesia idazteko antigidatzat jo baitaiteke. Irmoki errepikatzen zuen Maiakovskik: “No conozco regla alguna capaz de convertir a un hombre en un poeta ni tampoco de llevarlo a escribir versos. Esas reglas no existen. El poeta es justamente el hombre que crea las reglas poéticas.”⁵

Nire tesia nire lana da⁶. Testu hau ez da nire tesia, baizik eta nire tesiari gehitzen dizkiodan hitzak. Lana burututa dago jada. Hemen, lan horri buruzko txosten bat ari naiz egiten. Neure burua birpentsatzen ari naiz. Nire lanaz mintzatzen naiz, lan zehatz batzuez, eta haietaz hitz egitean, berriro bizi ditut. Nire lana berriro bizitzen ari naiz.

Hori da Maiakovskitaz interesatzen zaidana, zehaztasunez hitz egiten duela. Horregatik zait lagungarri; ez nire lanerako gakoak ematen dizkidalako, kokatzen eta neure burua

¹ Lispector, C. *La explicación que no explica*. Azkenekoz 2020ko apirilaren 26an ikusia, hemen: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrales/cuento%20nunca%20acabar/clarificaciones.htm

² Vladimir Maiakovskiren hitzetatik aldatutako testua, *Cómo hacer versos*-en. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. 26. or.: “Voy, entonces, a hablar de mi oficio, pero no como maestro, sino como profesional del verso. Este artículo no tiene ninguna lectura teórica. Hablaré de mi trabajo, que en el fondo, según mis observaciones y mi propia convicción, se distingue muy poco del trabajo de otros poetas profesionales.”

³ Jabetze aldatu hori sarrera honetan gertatzen denean, letra etzana erabiliko dut.

⁴ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma.

⁵ Ibid, 26. or. “Una observación preliminar: la creación de reglas no es una finalidad poética en sí misma; si así fuera, el poeta terminaría derivando en la escolástica, ejercitándose en la composición de reglas para situaciones inútiles e inexistentes, como inventar reglas para contar las estrellas andando en bicicleta a toda velocidad.” 29-30. orr.

⁶ Lana da artistok egiten/ekoizten duguna adierazteko hautatu dudak hitza.

ulertzen laguntzen didalako baizik. Eten egiten du esana eta egiteari ekiten dio, hortik aurrera, egintzatik abiatuta, hitz egiten jarraitzeko. Horrela itxuratu da testu hau: egintza abiapuntu hartuta⁷.

Alor honetako nire ikerketaren emaitzari dagokionez, bertan atzemandako objektu artistikoak (lanak) aldarrikatzen ditut, denak tesiak aztergai duen garaikoak. Testu hau ez da teorikoa, eta honako hau du xede: hitza material gisa harturik, artearekiko eta objektu horietara iristeko abiapuntu izandako munduarekiko jarrera adieraztea.

Halaber, testu honen asmoa ez da adibideak eta konponbideak ematea, baizik eta ahalegina egitea ekoizpen artistikoko prozesu baten berri emateko eta artea nire ustez izan behar duen lekuan kokatzen laguntzeko, eginkizunik konplexuenen multzoan, alegia.

Honela jarraitzen du Maiakovskik: “un poeta es una persona consciente de que la poesía es uno de los desafíos más difíciles que existen, y a pesar de ello quiere conocer y transmitir a otros esos procedimientos que muchas veces transcurren por caminos misteriosos”⁸. Ezagutzeko nahiaren mugimendu berean ematen da transmisio hori.

Ahalegin pertsonal xume bat baino ez da testu honen emaitza, nahiz eta horretarako zenbait artista, alor eta egileren lan teorikoak hartzen ditudan kontuan. Egile horien hautaketari dagokionez, bat nator Michelangelo Antonionik erantzun zuenarekin bere erreferentzien ugaritasunaz galdetu ziotenean:

No se sorprenda si cito casualmente nombres tan dispersos. Mis lecturas son igualmente desordenadas. Por lo demás, creo que no hay una jerarquía absoluta

⁷ Egin dena. Egintzan sartzeko modua, “barrutik: ekintza beretik” izango da: “Entendemos el acto pictórico, a diferencia del hecho pictórico, como la actuación del pintor en la concepción y realización de la obra. Sin rehusar la noción de “hecho pictórico”, que sería el estudio desde el exterior, objetivo, analítico propio del enfoque de las ciencias positivas, a nosotros nos interesa sobre todo el tratamiento del acto práctico, próximo del pintar.

Aportar algo desde el punto de vista del que pinta, del que lo practica, es decir, desde dentro: desde el mismo acto. Para ello recomendamos adoptar un método descriptivo de tipo fenomenológico con rigor sostenido previo a los enfoques estrictamente clasificatorios, cuantitativos y objetivantes. Este método reconocería en el acto pictórico todos los factores materiales, formales, subjetivantes, estructurales, sociales, que concurren en dicho acto.” Casado, JL. *El acto pictórico; experiencia y experimentación*. En: VV.AA. *Práctica y teoría de la pintura* (2007) Leioa: Departamento de Pintura. UPV-EHU. 25. or.

⁸ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. 91. or.

en literatura. Intento remediar, leyendo o viendo películas o cuadros o edificios, aquellos vacíos con los que creo que todos nos encontramos de vez en cuando ante nosotros como abismos. Y ahí lo que cuenta no es la elección, ni la calidad: se necesita material. Es como llenar fosos que interrumpen nuestro camino: echamos dentro tierra buena pero también otras cosas, lo que encontramos, incluso inmundicias. Lo importante es llenar el foso.⁹

Hobiak betetzea bezala. Ez du zertan modu ordenatuan edo egituratuan izan, nahitaez. Batzuetan, gainera, ezer gutxi dakigu markatzen gaituzten lanez. Markatzen gaituena ez da izaten ulermena, edo eduki espezifikoko, zehatz eta baliagarri batzuek. Eve Kosofsky Sedgwickek “fantasiazko liburuak” izendatzen ditu:

A veces creo que los libros que más nos afectan son libros de fantasía. No me refiero a libros de género fantástico ni tan siquiera a esos que fantaseamos con escribir y no escribimos. Estoy pensando en esos libros que conocemos –por sus títulos, por haber leído reseñas sobre ellos, o haber escuchado hablar de ellos- pero que, en realidad, nunca hemos llegado a leer. Libros que han llegado a tener mayor o menor presencia, o a ejercer mayor o menor presión en nuestras vidas y en nuestro pensamiento, independientemente de su contenido.

Tampoco estoy pensando en los libros que, con razón o sin ella, minimizamos y cuya lectura descartamos, bien sea por ansiedad competitiva o por aburrimiento anticipatorio. No, a lo que me refiero es a que, al menos en mi caso –y puedo asegurar que a lo largo de los años he desarrollado una considerable y variada práctica espiritual de dejar de leer libros- existen unos cuantos títulos que se han distinguido por su persistencia como objetos de especulación o de ensoñación acumulada. Lejos de minimizarse parecería que, con el paso del tiempo, fueran adquiriendo cada vez más importancia y más valor en mi vida, y tanto mi cambiante relación conmigo misma como la evolución de mi trabajo intelectual están imbuidas en ellos. El único problema es que, en realidad, no es de “los libros” de los que realmente están imbuidas, sino solo de sus títulos o de los

⁹ Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Ed. Paidós. 273. or.

nombres de sus autores como objetos fantásticos y valiosos interiorizados por mí.¹⁰

Zer funtzio dute guregan titulu eta egile horiek? Zer adierazten dute? Norantz bideratzen gaituzte? Alde batetik, honegatik ari naiz horretaz: gai bat menderatzeko edo lehenagoko eduki bat jasotzeko asmorik ez izatearen muturreko adibide bat delako, nonbaitera doana; bestetik, gogoratu dudalako aipu hori irakurri nuenean ohartu nintzela ez zela bakarrik nire kontua, liburu, lan, egile horiekiko proiektzioa eragiten duen irrika ez dela nirea soilik. Baliabide propioak asmatzeko eremu egokia dela. Hedapen propio baten balizak direla. Maiakovskik zioenez, *infinituak dira lanerako baliabide teknikoak. Prozedura horiek asmatzean datza, hain zuzen ere, lan artistikoaren oinarria, pertsona prozedurok bihurtzen baitute artista*. Litekeena da hortxe egotea fantasiazko erreferentzia horien garrantzia, prozedura propio bat garatzeko tarte zabala eskaintzen baitute erreferentzia huts horiek, nahi den hori eskuratzeko teknika pertsonal bat garatzeko bidea.

No podemos considerar el proceso de producción de un poema, lo que se llama el trabajo técnico, como un valor en sí mismo. Sin embargo es este trabajo el que hace el poema conveniente para su uso. La diferencia entre las maneras de trabajar un poema es la que diferencia un poeta de otro poeta. Sólo el conocimiento, el perfeccionamiento, la acumulación y la diversidad en los procedimientos poéticos convierten a alguien en un escritor profesional.¹¹

Testu honek egintza duela sorburu nioen lehen. Aurreikusitako gabe gertatuz joan diren prozesu pertsonal horiek eta beste batzuk ezagutzeko ahaleginaz ari naiz. Lanaren azterketa *poiético* batetik hurbilago dago testu hau, hots, erabakiek zer balio duten eta zer unetan hartzen diren ulertzen saiatzea da, nola egiten den lana egitura-objektuaren mailan, René Passeron pintoreak esaten zuen legez, estetikaz lehenagoko sasoi bati dagokiolako¹². Valéryk zioen moduan¹³, egiten ari den bitartean hurbiltzea obrari, horixe da kontua. “Biziberrikuntza” deitzen dio Ortega y Gassetek:

¹⁰ Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. Hemen argitaratua: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*, *Erreakzioa-Reacciónek* argitaratutako fanzinea, *Erreakzioa Reacción* proposamena zela eta. *Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo*, MUSAC. 41. or.

¹¹ Maiakovski, V. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma. 95. or.

¹² “Las investigaciones de poética positiva se dirigen a los artistas. [...] Pero el objeto específico de la poética no es el artista –genio, inspirado–, sino la relación dinámica que lo une a su obra mientras riñe con ella. [...]

Cada pigmento es testimonio perdurable de una resolución tomada por el pintor: la de situar allí esa mancha y no otra. Esa resolución es el verdadero significado del pigmento y, por lo tanto, lo que necesitamos aprender a percibir. [...] Porque una resolución no es una “cosa”, sino un acto y los actos son realidades que consisten en pura ejecutividad. Hay, pues, que disponerse a ver el acto de resolverse a dar una pincelada como tal acto, esto es, “actuando”, en ejercicio, no en su resultado –el pigmento elegido-, que es ya materia inerte. Dicho en otra forma: de ver la pintura tenemos que retroceder a “ver” el pintor pintando y, en la huella, resucitar el paso. [...] Tras de la mancha que yace inerte en el lienzo, entregada a su quietud y estupidez de mineral, se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renunciaciones, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y de dudas –todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada. Esos dedos de pintor –dice Bellini, escritor italiano de aquel siglo- son *dita pensosa*, dedos meditabundos, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de una existencia, como en la borna de la dínamo cuando el chispazo va a fulgurar. Y eso, todo eso, es lo que necesitamos resucitar, verlo de nuevo funcionando, operante, aconteciendo para poder presumir de que hemos visto, en verdad, la pincelada.¹⁴

Hona zer galdetzen dion bere buruari Jon Mikel Euba artistak: “Zein da nire kontatzeko era?” Eta honela erantzuten du: “Moduak ez ezik, nondik hitz egiten den da gakoa”¹⁵.

Al fin, en un tercer nivel, hay que integrar este conocimiento de los hechos en una reflexión normativa. [...] de la misma manera que la lógica, [...] la poética, apoyada sobre hechos precisos, nos parece poder ser una reflexión normativa sobre la actividad instauradora en general, y más particularmente sobre la actividad instauradora en el dominio del arte. Proponemos por tanto definir la poética como la ciencia normativa de operaciones instauradoras, o, mejor, como la ciencia normativa de criterios de la obra y de las operaciones que instauran.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 16, 21. orr. Itzulpen propioa.

¹³ “En breve, el objeto de estudio de Valéry, no es el conjunto de efectos de una obra percibida, tampoco lo es la obra hecha, ni la obra a hacerse (como proyecto), es la obra mientras se hace.” Ibid, 14. or. Kap.: *La Poétique*. Itzulpen propioa.

¹⁴ Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 493, 504 or.

¹⁵ Euba, JM. “¿Cuál es mi manera de contar? No es sólo una cuestión de maneras, sino del lugar desde donde se habla.” *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Partzialki hemen argitaratua: VV.AA. (2013)

Zein da nire kontatzeko era? Oroitzapenez ari naiz, ezinbestean. Lehen pertsonan, singularrean. “Gogoan dut..., halako batean...”. Ken nitzake “Gogoan dut..., halako batean...” horiek, eta, besterik gabe, baieztatu. Testu hau ez da egunkari bat. Asko du autobiografikotik, baina ez da egunkari bat. Oroimena plastikoa da. Hor kokatu nahi dut nik.

Nondik ari naizen hemen? Nire ustez, oroitzapenetik edo memoriatik mintzatzea egin den hori gauzatzeko behar den horretaz mintzatzea da. Norberaren esperientziatik hitz egitea da. Hor kokatu nahi dut neure burua, mintzatzeko eta egiteko erabiltzen dudan leku hori ulertzeko, hain zuzen ere. Kokatu diodanean, neure buruaz ari naiz.

Nor? Ni neu. Baina erantzun hori ez da aski. Zu. Hura. Gu. Zuek. Haiek. Ez da aski. Artean, gehiago dator esperientzia hizkuntza-premiatik, zerbait adierazteko jada eratua dagoen hizkuntza batetik baino¹⁶. Hortik, bai.

Hortik, hiru zatitan banatu dut tesi hau.

Urteen joanaren araberakoa izan da ordena. Denbora behar izan dut. Bizi¹⁷. Egin. Irakurri. Ikusi. Gehiegi eduki. Dakidan horretaz idazten hastea, hau da, egin dudan horretaz (zer egin dut). Hortik, zer errepikatzen zen ikustea. Denboraren poderioz berragertzen diren jarrera, sentimendu eta nahiak. Ondoren, beste batzuek horri buruz idatzi, esan eta egindakoaz baliaturik, jarrera, sentimendu eta nahi horiei hitza ematea.

Orain, hasi baino lehen, hau aurreratu nahi dut: nola funtzionatzen duen tesi honek, zer den zati bakoitza, irekiak izan daitezten. Gustatzen zait, bestalde, titulu isolatuak proposamen modukoak izatea [Maitasuna eta distantzia teknikoa. Praktika propio bati buruz (2005-2015): Herria ez da existitzen, Blokeak + Juntura, Maitasuna hitza existitzen

18 fotografías y 18 historias. Bulegoa z/b, Isidoro Valcárcel Medinarekin. Donostia: Ed. If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution.

¹⁶ Euba, JM. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

¹⁷ Atzo, bezpera egin nuen. Hau ez da lizentzia bat bakarrik, maneiatzen dugun horren zentzu hauskorrari eusteko behar diren gertakariak dira.

da]. Hiru zati: desberdinak eta, hein batean, autonomoak. Beren kabuz funtziona edo balio dezaketenak.

Lehenbiziko zatian [Herria ez da existitzen], tesia nondik abiatu, planteatu den azaltzen dut. Posizionamendu moduko bat da. Bigarren zatiaren idazte-prozesuaren ondorioz sortutako premia izan zen posizionamendu hori; zenbait egileren laguntzaz, legitimatu eta ahots berezi baten aukerari eusten dio.

Erreferentzia horietatik, neure egin dudana geratu da¹⁸. Ez ulertzen dudana; ez nire eskuetatik, begietatik igaro den guztia, baizik eta nire gorputzean geratu dena. Nolabait neure egin dudana, oraintsu nioenez. Izan ere, irakurtzen, ikusten, sentitzen dudanak hunkitzen baldin banau denborak aurrera egin arren, nire baitatik hitz egiteko balio didala jotzen dut. Ahazterik nahi ez dudana hori geratu da, ulertzen jarraitu nahi dudana. Bidelagun daramadana eta leku egiten didana.

Bigarren zatia [Blokeak + Juntura] bost azpibloketan dago banatuta, eta bakoitzak bere irudiak ditu. 2005etik 2015era bitartean egindako zenbait lanen prozesuen deskribapena eta azterketa duzue.

Hasieratik hasi naiz. Egiten dudana ulertzeko, jatorrira jotzea erabaki dut. Non duen sorburua nire praktikak, non hasi zen egiten jarraitzen dudana hori. Nola. Oinarri edo funts moduko batera iritsi arte, zeina gertuagoko eta seguruenik konplexuagoak diren, tesi honetatik kanpo geratu diren lanetan mantentzen den.

Kronologia ez da zehatza; multzokatzeak garai horretako lanen arteko harremanetan agertzen joan dira eta lanari dagokio, bere prozesuei, urteei baino. Prozesuaren barrutik eginak dira ordena eta multzokatzea, lan bakoitzera sartzeak eskatu duen horretatik abiatuta. Horregatik aipatzen ditut, batzuetan, ikerketak oinarri duen hamar urteko epetik

¹⁸ “Para entonces se acercaba ya a los cuarenta; se encontraba en esa fase de la vida en la que uno abandona la espontaneidad de la juventud y, para seguir siendo sincero, ha de enfrentarse a sí mismo y juzgar desde otra posición.” Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. 61. or.

kanpoko lan batzuk, beharrezkoak iruditu zaizkidalako planteatzen ari zenaren zerbait zehazteko. Denboran zehar hedatzen dira prozesuak, eta blokeak proposatzen duen bilaketa berari dagozkion gorputzak agertzen eta desagertzen dira. Arrazoi beragatik, kronologia horren barruan egindako, sortutako lanez, baina handik kanpo aurkeztu eta hedatuz hitz egiten dut. 2015an jarri dut muga; urte horretatik aurrera egin dudanari “3l3a” deitu diot. Orduan zehaztu nuen, hain zuzen, proiektu-idea pertsonal bat, hots, behin baino gehiagotan aipatu izan dudan eremu propio horren kanpoko adierazpena. “L/\” marka erabiltzen dut beste era batera egiterik ez zegoen gauzei eusteko. Hirugarren zatiaren amaiera aldera berrekingo diot gaiari, ikerketa honen xedea ez bada ere.

Honenbestez, **I. Blokean** bildu ditut lehenbiziko lanak, nire herriko (Lizarrako) paisaia eta 2005-2008 esparru kronologikoa ardatz dituztenak. **II. Blokean**, berriz, 2008aren inguruan hasi eta 2012ra arte iraun zuen prozesu baten garapena (Bilbo, Pekin, Bilbo) deskribatzen dut. *Plegu* deitu nion prozesuari. **III. Blokean**, 2010a baino lehen hasi eta 2015era arte egindako lanak bildu ditut, guztiak irudi beraren ingurukoak (Amy Winehouse). **IV. Blokean** ere irudi beraren (*Pro eto*) bilatze-prozesua da nagusi; 2011 inguruan ekin nion prozesuari eta 2019ra arte berragertzen da. **V. Blokean**, aldami baten antzera (bizitza batek zurkaiztua, 2010...) bildutako lanak daude jasota, zeinek ahalbidetu duten 2015etik aurrera gertatutako guztia (L/\).

Nondik ekin diet bigarren zatiko lanei? Lehenik eta behin, esan dezagun ez dudala pentsatzen (aurrerago jardungo naiz berriro horretaz). Egintzen unera itzultzen naiz. Haietako bakoitzaren prozesua gogoratzen dut. Idatzi nahi gabe idatzi egiten dut, zer gertatzen den azaltzeko.

(Horrela) deskribatzen baditut, (horrela) deskriba daitezkeen seinale. Hau da, egiteko era baten berri ematen du. Xumea izan nahi luke era horrek, baina garrantzizkoak dira ñabardurak xumetasun horretan, balioesten diren kalitateak. Idazketan bertan, gogoratze-prozesuan egituratu da lan bakoitzaren deskribapena: egintzaren arabera egituratu da oroitzapena; eta egintza aldakorra izaki, ez du onartzen sareta bera, ez du onartzen alde zurreko egiturarik. Pertsona da mantentzen dena, “nola” gogoratzen duena (“zergatirik” ez egon arren).

Bestalde, zenbait termino errepikatzen dira testuan zehar. Tesi batean, jotzen da zerbaite esaten badut (“irudia”, adibidez), zehatz-mehatz argituko dudala zer esan nahi dudan hitz jakin horren (“irudia” terminoaren) bidez, hots, kontzeptua definitu egingo dudala. “Irudia” terminoaren bidez zer esan nahi dudan argitzeko, beste alor batzuetara jo beharko nuke (filosofia eta artearen historiara, adibidez). Baina hori egingo banu, nire interes-eremutik kanpora aterako nintzateke, hau da, bere garaian egindakoaren bueltako bidea egitea. Hots, geratu zen hura oinarri harturik, gogoratu, sentitu eta pentsatzea. Tesiaren bitartez hemen proposatzen dudaren berariazko asmoa hau da: halaberharrez aurkezten dudan elementu multzotik abiatuta kontzeptualizatzea terminoa. Ez egotea garapen teorikorik, baizik eta hitza beharrezko egiten duen sentipenetik hurbil mantentzea. Alegia, gertu mantentzea, kontsekuentea izatea iristen naizen emaitzekiko (irudietan erakusten ditudanak) eta zentzua hartzea, emaitza horietara iristeko prozesuetan. Horretarako, ahalegin handia egin dut prozesuak xeheki deskribatzeko. Terminoa prozesu baten barruan ager daitezen saiatu naiz. Sortzen ari den motiboa definitzeko ezintasunari edo zailtasunari aurre egitea, praktikan bertan mantenduz. Irudia nola definitu irudia sortzen ari zarenean, hori da kontua. Niretzat existi dadin sortzen dut irudia, oraindik ez baita horrela existitzen niretzat. Aldez aurretik edo kanpotik definitzerik banu, ez legoke motiborik (funtsezkorik).

Juntura, berriz, gida moduko bat da, blokeetan aipatzen diren lanen eta prozesuen bidelagun bat. Bereiz dago, zabalik eduki eta testua irakurri ahala kontsultatu ahal izateko.

Hirugarren zatia da idatzi dudan azkena [Maitasuna hitza existitzen da]. Bigarren zatian egindako lanaren ondorioz, eta bigarren zati hori lehenbizikoarekin kokatzeko beharrak eraginda, hirugarrenaren ardatza hau da: orain arte agertu denetik niri gehien axola zaidana berreskuratzeko premia. Batez ere bigarren zatiko atalez eta esaldiz osaturik dago, testua irakurtzean nire aurrean zer agertzen zen azaltzeko. Laburbiltze baten antzekoa izan daiteke. Bat diot, ez hori delako eta ez beste edozein, baizik eta beste batzuen artean dagoelako. Balizko batzuen artean. Norberaren eremu batean mantentzea izaten jarraitzen du, ez unibertsalizatzea, baizik eta egindako prozesuen alderdi zehatzetik orokortasunaren partaide den begirada bat ekartzea, hori da nire asmoa. Kontuan izanik, hain zuzen ere, artearen funtzionamendu etenaren ondorioz, ez daukagula ez ezagutzagorputzik ez metodologia finkaturik gure eremuan esaten dena erraz egiaztatzen duenik,

lehen pertsonari zorrotasuna ematea. Praktika baten konpromisotik ari naiz, ez teoriatik, honakoa frustrazio kognitibo bati loturik badago ere¹⁹.

¹⁹ “Es probable que una de las razones por las que esta foto de Scott se haya convertido en catalizadora de este libro difícil de articular es que contiene una plenitud estética y afectiva que puede incluso estar ligada a la frustración cognitiva. A la hora de escribir este libro, me he sentido constantemente presionada por los límites de mi propia estupidez, incluso cuando me sentía muy cerca de la posibilidad de transmitir algo valioso.”
Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. Kap. *Judith Scott, artista textil*. 147. or.

LEHEN ZATIA: HERRIA EZ DA EXISTITZEN²⁰

Entendimiento

Todas las visitas que tuve en la vida, llegaron, se sentaron y no dijeron nada.²¹

Saiatuko naiz, testu osoan, “ni” hori azaltzeari zentzua ematen, jakinik arraroa dela testu honen forman horrelakorik gertatzea. Zuzenean ekingo diot gaiari, baina, ororen gainetik espero dut testuan aurrera egin ahala zentzua hartuz joatea, esaten denaren bitartez. Ez da erabaki erraza, eta lotura estua du Paul Valéryk aipatzen zuen zera harekin, ni hark eta oroimen hark idazkeran duten egokitasunarekin:

Me disculpo por exponerme de esta manera ante ustedes; pero considero más útil contar lo que uno ha sentido que simular un conocimiento independiente de cualquier persona y una observación sin observador. En realidad, no existe teoría que no sea un fragmento, cuidadosamente preparado, de alguna autobiografía.²²

Xaloki mintzatzen da zentzuaz ari denean. Artean, nahasgarria izaten da batzuetan “zentzua” terminoa, eta aurrerantzean honela erabiliko dut: sentitu dena –“norberak sentitu duena”– da zentzua, “edozein pertsonarengandik independente den ezagutza baten” edo “behatzailerik gabeko behaketaren” itxurarik egin gabe. Egiten den horrek zentzurik baldin badu azaltzen da alderdi biografikoa. Lana ez da inoiz bereizten bizitzatik, batez ere lan artistikoetan. Michelangelo Antonionik zioenez, bere historia pertsonala ez zen eteten pelikulak filmatzean; aitzitik, inoiz baino biziagoa izaten omen zen.²³

²⁰ Tesiaren bigarren eta hirugarren ataletan izango du dagokion testuingurua esaldi honek.

²¹ Lispector, C. *La explicación que no explica*. Azkenekoz hemen ikusia, 2020ko apirilaren 26an: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/claricrazones.htm

²² Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. 78. or.

²³ “Hacer una película no es como escribir una novela. Flaubert decía que vivir no era su oficio: su oficio era escribir. Por el contrario, hacer una película es vivir, al menos para mí. (Este ilustre parangón sólo pretende dar valor al discurso, que quede claro.) Mi historia personal no se interrumpe durante el rodaje de una película, al contrario, es entonces cuando resulta más intensa. Esta sinceridad, este ser de un modo o de otro autobiográfico, este escanciar todo nuestro vino en las botas de la película, ¿no es acaso un modo de participar

Existe sólo un modo de ser autobiográfico: serlo abiertamente, sin medias tintas. Hace falta cierta dosis de desfachatez para hacer eso, y yo no la tengo. Mi modo de ser autobiográfico es otra cosa y cambia según las personas que he visto, lo que he hecho, la luz que me ha acompañado desde mi casa o desde el hotel hasta el lugar de trabajo. Todo ello influye en mi modo de rodar, de resolver una secuencia. Que luego en algunos personajes se pueda encontrar algo de mí, es natural. Lo antinatural sería lo contrario.²⁴

Nabarmenki autobiografikoa izatearen eta autobiografikoa izateko beste modu zehaztugabeago, lanera bideratuago, horren arteko aldea da garrantzitsuena, niretzat. Tesiaren hirugarren atalean jorratuko dut alde hori. Inguratzen gaituena ez ukatzeko, iragazkorrak izateko, gertatzen denari zabalik egoteko modu bat da.

Pero el momento decisivo es sobre todo aquel en que el director recoge de cuanto le rodea –personas y cosas- las sugerencias para que el trabajo resulte más improvisado, se convierta en más personal y también en más biográfico, en el sentido más amplio del término.²⁵

en la vida, de añadir algo bueno (en las intenciones, al menos) a nuestro patrimonio personal, cuya riqueza o pobreza juzgarán los demás?” Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. 46. or.

²⁴ Ibid, 224. or.

²⁵ “¿Qué significa para usted la palabra ‘dirección’? Críticos autorizados han escrito ensayos y libros al respecto. Yo no soy un teórico del cine. Usted me pregunta qué es la dirección, y la primera respuesta que se me ocurre es que no lo sé. La segunda es que mis opiniones al respecto están contenidas en mis películas. Además estoy en contra de la distinción entre las diferentes fases de trabajo. Es una separación que tiene un valor exclusivamente práctico. Vale para todos los que participan en el rodaje, para todos salvo para el director cuando éste es también el autor del guión. Hablar de la dirección como de la simple fase de rodaje significa reducirla a una disquisición teórica que me parece que entra en contradicción con la idea de la unidad de la obra que todo artista busca en el propio trabajo. Hoy, el montaje de una película se piensa ya durante el rodaje y en aquella fase se pone todo automáticamente en discusión, desde el guión a los diálogos, que sólo revelan su verdadero valor mediante la interpretación de los actores.

Ciertamente, siempre hay un momento en el que se debe pasar de las ideas, de las imágenes, de la intuición, de un movimiento –sea físico o de naturaleza psicológica- a su realización concreta. En el cine, como en las demás formas de arte, es el momento más delicado, aquél en el que el poeta ensucia el papel, el pintor la tela, en el que el director dispone a los personajes en su ambiente, les hace hablar, moverse, establece en la composición de los encuadres una relación recíproca entre personas y cosas, entre el rimo del diálogo y el de

Zein da “biografikoa” terminoaren adierarik zabalena?²⁶ Horretaz lanean jarduna naiz, baina ez nuke asmatuko galderari erantzuten. Terminoaren ingerada, muga, jorratzen saiatuko naiz testu honetan, arteaz dudak esperientziarekin zuzeneko harremana duen zerbaiten aldeko esanahia han zabaltzen baita eta loturik baitago norbera abiapuntu dela zerbait finkatzeko, objektu batera iristeko ahaleginarekin. “Tinkatu” aditzaren definizioaz eta intentsitateaz baliaturik deskribatzen du Jon Mikel Eubak nahi hori: “Esperientzian oinarritutako ezagutza-prozesu bat tinkatzeko gaitasuna”²⁷. Artista askok esan zezaketen gauza bera. Hurbilekoa, nire inguruneak dudalako aipatu dut Jon Mikel Euba. Autoritate-erreferentziak baino gehiago adiskidetasunekoak dira. Horrela deitzen die

toda la secuencia, el momento en el que adhiere el movimiento de la cámara a la situación psicológica, etc. Pero el momento decisivo es sobre todo aquel en que el director recoge de cuanto le rodea –personas y cosas– las sugerencias para que el trabajo resulte más improvisado, se convierta en más personal y también en más biográfico, en el sentido más amplio del término.” Ibid, 182-183. orr.

²⁶ “Hacer una película, para mí, es siempre un modo de vivir. Generalmente se suele pensar que para un cineasta hacer una película es un paréntesis en su vida a la espera de la próxima película y el próximo paréntesis. Pero las cosas no son así, al menos en mi caso: existe tan sólo un proceso de maduración continuo que incluye observaciones, experiencias, reflexiones, tanto ocasionales y sueltas como de carácter político o moral, que continúa durante las pausas y durante el propio rodaje. He dicho otras veces que la única forma de ser autobiográfico para mí no significa representar historias que me han sucedido, sino verter en la película mi estado de ánimo cotidiano. Así, por ejemplo, al ir por la mañana al puesto de trabajo, las personas que encuentro, los pensamientos que se me ocurren, la luz misma de la jornada, inciden dentro de mí y se reflejan en el modo de resolver, incluso técnicamente, cierta secuencia. Me parece que éste es también un modo de ser autobiográfico.” Ibid, 227. or.

²⁷ “Cualquier persona sabe más de Velázquez que yo, porque el conocimiento está ahí. Tú puedes leer y ver lo que te dice otra persona, puedes decidir si estás más de acuerdo con esta teoría o con otra. Lo interesante como artista es la capacidad para hincar un proceso de conocimiento basado en la experiencia. No soy un buen consumidor cultural, he necesitado pasar a la acción a partir de una experiencia. Supongo que ésta es la ideología del proyecto. Recuerdo una cita de Valcárcel Medina clarísima a este respecto: “He localizado un texto de Thoreau que me parece sublime sobre lo que podría ser una teoría del gusto o de la emoción: dice él que los libros que le resultan auténticamente buenos no puede seguir leyéndolos porque siente la imperiosa necesidad de poner en acción todo lo que en su interior se ha removido. Por el contrario, un libro anodino es capaz de leerse entero... De donde el arte es una puesta en acción preferible a la especulación cultural. Lo que realmente prefiero es ser un teórico de la práctica”. Euba, JM. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo.

Roland Barthesek bere *Fragmentos de un discurso amoroso* erabili zituenei. Haietan dago “azkenik, neure bizitzatik sortzen dena”²⁸:

No invoco garantías, evoco solamente, por una suerte de saludo dado al pasar, lo que seduce, lo que convence, lo que da por un instante el goce de comprender (¿de ser comprendido?). Se han dejado pues estos recuerdos de lectura, de escucha, en el estado generalmente incierto, inacabado, que conviene a un discurso cuya instancia no es otra que la memoria de los lugares (libros, encuentros) donde tal o cual cosa ha sido leída, dicha, escuchada. Puesto que si el autor presta aquí al sujeto amoroso su “cultura”, a cambio de ello el sujeto amoroso le trasmite la inocencia de su imaginario, indiferente a los buenos usos del saber.²⁹

Ez dakit ezagutzaren erabilera “okerrak” adierazten dituen horrek. Dena den, berehala ekingo diot gaiari, Donna Harawayen edo Eve Kosofsky Sedgwicken eskutik, baina, oraingoaz, interesatzen zaidan eta baliagarri dudan Barthesen zer bat gororatuko dut, batez ere aipatu berria dudan liburutik eta *Roland Barthes por Roland Barthes*³⁰-en oinarrituta: hainbat pertsona, ahots edo irudiren bidez egituratzeko gaitasuna. Hau da, singularraren lehen pertsona balizkoaren gainerakoa zeharkatuz azaltzea. Ez dakizu nor ari den hitz egiten: dakizuna da norbait hitz egiten ari dela.

Norbaitengana iritsi nahi du testu honek, eta ni ere banaiz norbait. Saiatuko naiz, Natalia Ginzburg bezala, ikusten ea *Tal Te amo Ternura Unión Verdad* hitzak “nire oroimenak bakarrik estimatzen zituen eta niretzat bakarrik ote ziren hautsezinak”³¹.

²⁸ Egia da “adiskidetasunetik” edo bizitzatik deitzen ditudala, esan liteke, eta ez zorrotasun zientifikoaren nahitik, baina, hala eta guztiz ere, autoritate-figurak dira beren eremuetan. Aurrerago esango dut: beharrezkoak zaizkit haien ekarpenak, ez haien teoriak ezagutzeko, zeinak maiz geratzen baitira nire arlotik kanpo, baizik eta haiak eskaintzen didaten lekuarekiko senti dezakedan hurbiltasunagatik.

²⁹ Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 18. or.

³⁰ Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.

³¹ “Durante muchos años esperé que *Un matrimonio de provincias* fuera reeditado. Cuando hace unos días me pidieron que escribiera un prefacio para la reedición, pensé que para escribir un prefacio sobre él debería buscar y aclarar sus cualidades. Yo las ignoraba, como se ignoran las cualidades de los libros que nosotros mismos hemos escrito. Se encuentran, idolatrados y detestados, en los pliegues más profundos de nuestra existencia.

Si he contado ahora unas impresiones tan remotas, es porque al hablar de esta novela me es imposible separarla de ellas. [...] Un libro así, rebuscado como una habitación, escrutado e interrogado como una cara en cada rasgo y arruga, nunca podremos juzgarlo como se juzga un libro, porque para nosotros ha abandonado la zona de los libros y ha pasado a vivir en la zona de la memoria y de los afectos.³²

Tesiaren lehen zati hau amaitzeko, Barthes aipatuko dut berriro, Clarice Lispectorrek bere *Entendimienton* zioena gogora ekarriz:

Se ha sustituido pues la descripción del discurso amoroso por su simulación, y se le ha restituido a este discurso su persona fundamental, que es el yo, de manera de poner en escena una enunciación, no un análisis. Es un retrato, si se quiere, lo aquí propuesto; pero este retrato no es psicológico, es estructural: da a leer un lugar de palabra: el lugar de alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla.³³

Cuando hace unos días me enteré de que *Un matrimonio* iba a ser reeditado, pensé que al verlo a la luz del día, comprado, leído y juzgado por otros, finalmente podría saber si las frases “El domingo iré a la catedral” y “Se casa con la Bornai” eran solo apreciadas por mi memoria e indestructibles solo para mí.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. Kap. *Un matrimonio de provincias*. 253. or.

³² Loc. Cit.

³³ Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 13. or.

Praktika

Saiatzen baldin banaiz “esperientzian oinarritutako ezagutza-prozesua tinkatze” horretara hurbiltzen, esperientzia bat nireganatzera hurbiltzen naiz. Hemen ere, testu honen bidez, horretan ari naiz saiatzen. Horretarako, lagungarri zait Tomás Pollán filosofoak bere *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*³⁴ hitzaldian proposatu zuena. Izan ere, testu honek norberaren praktika bati buruzko gogoeta proposatzen badu eta, lehenago nioenez, ez badu testu teoriko bat izan nahi, praktikoa ere izan nahi baitu nire gogoetak. Praktikoa, hain zuzen ere, Pollánek aipatutakoari jarraikiz.

Tomás Pollánek zioenez, “bi flexio mota daude, edo tolesdurak (gogoetak) atzeraka egiteko bi era. Egoerak agintzen du noiz erabili behar diren, bizitzan zehar arazoren bat sortuz gero”. Lehenik eta behin, Pollánekin batera, gogoeta atzerako (norberarenganako) tolesdura edo flexio gisa ikustea gustatzen zait, arazo bati aurre egiteko modu bat bezala.

Hori zehazteko, berriz, bereizi egin behar dira gogoeta kognitiboa edo teorikoa eta gogoeta praktikoa.

Hay una flexión, la teórica o cognitiva, que es aquella en la que uno trata de conocerse a sí mismo, es decir, quiere uno conocer cuáles son sus creencias, sus deseos, sus emociones, sus sentimientos e incluso sus sensaciones, porque puede haber surgido alguna dificultad, porque uno lleva a cabo un comportamiento que no parece ajustarse a las creencias que creía tener. La reflexión siempre surge cuando hay alguna dificultad, o cuando alguien le solicita a otro que ratifique sus compromisos o que le diga lo que desea o piensa sobre un asunto u otro. Cuando no hay escuelas filosóficas o sectas de sabiduría que se dedican expresamente a ejercitarse en la reflexión, en la vida normal, al menos en la sociedad occidental, la

³⁴ Lehenbiziko lan-mahaian emandako hitzaldia, *Dejarse hablar (La gran conversación)*, 2018-2019 biurtekoan Donostiako Tabakaleran egin zen *Ariketak: la segunda respiración* proiektuaren atarikoak.

reflexión no surge sino cuando hay algún problema. Normalmente uno se deja llevar por las circunstancias.³⁵

Gogoeta kognitiboan norbera bitan banatu behar dela dio, inpartzialki, orokorrean begiratzen duen beste baten, edonoren, jarrera bereganatuz. Pollánen iritziz, norberaren burua deslokalizatutako beste norbait balitz bezala ikuste horrek egiazkotasunik gabeko une batekin du zerikusia.

Gogoeta praktikoan, “norberaren baitara itzultzen gara, baina ez geure burua hobeto ezagutzeko, baizik eta norberaren konpromisoak berresteko (edo, berresten ez badira, aldatzeko)”, eta dualtasunak ez du loturarik irudikatutako posizio batekin, erabaki erreal batekin baizik, hartutako konpromisoak hartzen edo berresten diren unearekin, hots, konprometitzeko unearekin. Konpromisoa hartzea norberak bakarrik egin dezakeen zera bat da; beraz, Pollánen iritziz, “hain zuzen ere hor eratzten da norbanakoa, Mendebaldeko gizartean behintzat”. “Norberaren baitarako tolesdura da, ez munduaren alderakoa; nia hor bihurtzen da ni neu, eta ez beste norbait”.

Gogoeta mota horren berezko ezegonkortasunak eta bakardadeak sortzen duen larritasuna baretzeko, nortasun finkoen segurtasuna bilatu ohi da, eta jokabidea aurreikusteko aukera ematen duten zenbait ezaugarri ere bai.

Pero claro, esa identidad fija pertenece a lo que caracteriza al objeto del conocimiento, y no del compromiso. Yo conozco las propiedades de un objeto, yo me convierto en un objeto que tiene un determinado carácter, unos determinados roles, etc. y por ellos puedo prever el comportamiento. De algún modo me reduzco a cosa que se puede prever, y es por eso por lo que la reflexión práctica es muy inestable, porque uno tiene tendencia o, inmediatamente a saltar, o a entrometer dentro de las ruedas de la reflexión práctica, la reflexión teórica, o trata de evitar esta soledad que en mi opinión es consustancial a la reflexión práctica.

³⁵ Tomás Pollán. *Ejercicios de reflexión teórica y práctica* hitzalditik hartua. Tabakalera, Donostia, 2018. Lehenbiziko lan-mahaian emandako hitzaldia, *Dejarse hablar (La gran conversación)*, 2018-2019 biurtekoan Donostiako Tabakalera egin zen *Ariketak: la segunda respiración* proiektuaren atarikoak. Azkenekoz hemen ikusia, 2020ko apirilaren 26an: <https://vimeo.com/255891505>

Idealizatu egiten da, edo ideologizatu. Pollánen adibidean, Madame Bovaryk Robertorekin maitasunezko harreman bat hasten duenean, ez da ari ospatzen Roberto ezagutu izana, baizik eta maitale bat daukala. Hau da, esperientzia erreala, benetako bizipena izan beharrean, gure esperientziaren aurretik eraikitako konstruktut batean txertatzen dugu (maitasun-kontakizun batean, kasu honetan). “Gogoeta praktikoaren ustelkeria” deitzen dio horri Pollánek. Gogoeta-prozesu praktiko batetik prozesu kognitibo batera aldatzea, ohartu gabe.

Guri interesatzen zaigun alorrera, jarduera artistikora, hurbiltzen badugu hori, Pollánek definitzen duena errore baten deskribapena da, alegia, lan artistiko batera gaizki hurbiltzea berekin dakarren errorearena, Henri Focillon³⁶ arte-historialariaren iritziz. Ustezko intelektualtasun batetik hurbilduz gero, sarritan gertatzen da prozesu intelektuala eta haren teknika prozesu artistikoarekin parekatzen direla eta jarduera oro adimen diskurtsibora murrizten dela. Intelektuala ez ezik, gizon arrunta deritzona ere, aipatzen du Focillonek³⁷. Pertsona ez-espezializatuaz ari da, artearen munduarekin lotura eskasa izaki, “halako xalotasun bat” (freskotasuna ere dei lekiok) duenaz. Xalotasun hori lagungarri zaio artearekin harreman naturalagoa izateko, baina ihartu egin daiteke garaian garaiko gustu jakin bat bereganatuz gero. Horra, bada, gogoeta kognitiboak gogoeta praktikoan duen esku-hartzearen bi ohiko adibide.

Honela mintzo zen Clarice Lispector idazlea *El uso del intelecton*:

Tal vez ese haya sido mi mayor esfuerzo de vida: para comprender mi no-inteligencia, mi sentimiento, fui obligada a volverme inteligente. (Se usa la inteligencia para entender la no-inteligencia. Sólo que después el instrumento -el

³⁶ Focillon, H. (1983) *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait ediciones. 48. or.

³⁷ «La forma es siempre, no el deseo de la acción, sino la acción. No puede abstraerse de la materia y del espacio y, como trataremos de mostrarlo, antes de tomar posesión de ambos, ya vive en ellos. Esto es lo que distingue al artista del hombre ordinario, y más aún del intelectual. El hombre ordinario no es un dios creador de mundos separados, no es un especialista en la invención y fabricación de utopías espaciales, esos juguetes fabulosos, sino que conserva una especie de inocencia, que puede, por lo demás, estar marchita por lo que se llama el gusto. El intelectual posee una técnica, que no es la técnica del artista y que no la respeta, pues tiende a equiparar toda actividad con los procedimientos de la inteligencia discursiva.» Loc. Cit.

intelecto- por vicio de juego se sigue usando; y no podemos tomar las cosas con las manos limpias, directamente de la fuente).³⁸

Donna Haraway biologo eta pentsalariak, berriz, hau dio kokatutako ezagutzei buruzko bere entseguan³⁹:

Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.⁴⁰

Bere alorretik, zientziatik, hau dio: “Historia ipuin bat da, eta ipuin horren bidez engainatzen dituzte besteak Mendebaldeko kulturako gezurtiek; zientzia, berriz, testu eztabaidagarri bat da, eta botere-eremu bat; forma da edukia”. Atal horretako oin-oharra interesatzen zait, “arrazoibide honen bertsio baten azalpen dotorea” emateko idatzia. Baina, batik bat, jarraian dioena interesatzen zait: “Pero aún deseo más, y el deseo no satisfecho puede ser una poderosa semilla para cambiar las historias”⁴¹. Egia da, gehiago nahi izaten dugu. Gure alorretik –jarduera artistikotik– ere (eta batez ere) gehiago nahi izaten dugu, etengabe, “etorkizunean aukera bat izango duten esanahi eta gorputzetan bizi ahal izateko”. Infinitu estetikoa deitzen dio Valéry soberako desira horri:

*El arte tiene, entre sus elementos necesarios, este propósito de organizar un sistema de cosas sensibles que poseen esta prioridad de volver a demandar sin nunca satisfacer la necesidad que ellas provocan. El problema del arte consiste en hacerse desear, y en hacerse desear continuamente. La creación busca producir el objeto que engendra el deseo de sí mismo. Es lo que yo llamo el infinito estético y lo que distingue más claramente la obra de arte de otras obras del hombre.*⁴²

³⁸ Lisspector, C. *La explicación que no explica*. Azkenekoz hemen ikusia, 2020ko apirilaren 26an:

http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/clarificerazones.htm

³⁹ Donna Haraway. *Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial*. Liburu honen 7. kapitulua: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. (1995) Madrid: Ed. Cátedra.

⁴⁰ Ibid, 322. or.

⁴¹ Ibid, 317. or.

⁴² Valéry, P. *Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France*. 1937ko abenduaren eta 1939ko otsailaren artean Georges Le Bretonen jasoak. Ikasgai-bilduma: 3, 5, 7, 9 eta 15. *Acción-en argitaratuak* (2014)

Hor sartzea da testu honen xedea, baldarki bada ere (prozesu artistikoak ezin baitira itzuli), desira horretan kokatzea lana, eta neure burua. Horretarako, Harawayren ekarpenak behar ditut, ez beraren teoriez dudan ezagutzagatik, nire eremutik urruti baitaude, baizik eta eskaintzen didaten lekuarekiko senti dezakedan hurbiltasunagatik. Esate baterako, feminismoarentzat beharrezkoa deritzon posizioa ezartzeko, munduaren deskribapen hobego baten premiaz mintzo denean⁴³. Premia hori sentitzen dut.

Así, creo que mi problema y «nuestro» problema es cómo lograr simultáneamente una versión de la contingencia histórica radical para todas las afirmaciones del conocimiento y los sujetos concedores, una práctica crítica capaz de reconocer nuestras propias «tecnologías semióticas» para lograr significados y un compromiso con sentido que consiga versiones fidedignas de un mundo «real», que pueda ser parcialmente compartido y que sea favorable a los proyectos globales de libertad finita, de abundancia material adecuada, de modesto significado en el sufrimiento y de felicidad limitada. [...] Todos los componentes del deseo son paradójicos y peligrosos y su combinación es a la vez contradictoria y necesaria. Las feministas no necesitan una doctrina de la objetividad que prometa trascendencia, una historia que pierda la pista de sus mediaciones en donde alguien pueda ser considerado responsable de algo, ni un poder instrumental ilimitado. No queremos una teoría de poderes inocentes para representar el mundo, en la que el lenguaje y los cuerpos vivan el éxtasis de la simbiosis orgánica. Tampoco queremos teorizar el mundo y, mucho menos, actuar sobre él en términos de Sistema Global, pero necesitamos un circuito universal de conexiones, incluyendo la habilidad parcial de traducir los conocimientos entre comunidades muy diferentes y diferenciadas a través del

UPV-EHUren Ikerketa Errektoreordetzaren laguntzari esker *Enbidia* ikerketa-taldeak argitaratutako lau aldizkarietatik hirugarrena. 4. or.

⁴³ “Las feministas tienen que insistir en una mejor descripción del mundo; no basta con mostrar la contingencia histórica radical y los modos de construcción para todo. [...] Las feministas han apostado por un proyecto de ciencia del sucesor que ofrece una versión del mundo más adecuada, rica y mejor, con vistas a vivir bien en él y en relación crítica y reflexiva con nuestras prácticas de dominación y con las de otros y con las partes desiguales de privilegio y de opresión que configuran todas las posiciones. En las categorías filosóficas tradicionales, se trata quizás más de ética y de política que de epistemología.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 319. or.

poder. Necesitamos el poder de las teorías críticas modernas sobre cómo son creados los significados y los cuerpos, no para negar los significados y los cuerpos, sino para vivir en significados y en cuerpos que tengan una oportunidad en el futuro.⁴⁴

Berriro diot: ez naiz teorialari bat; ez da hori nire praktika, ez da nire ezagutza-alorra. Oihartzuna duen hori interesatzen zait⁴⁵. Nigan oihartzuna duena. Nire esperientziarekiko zein gertu dagoen bere helburua sortzeko erabiltzen duen irudia, “gorputzen esanahiak ez ukatzea”, baizik eta haien etorkizun-aukeran bizitzea. Aurrerago hitz egingo dut zer erlazio duen horrek artea, objektuak, gorputzak jasotzeko dudan moduarekin, artea zela esan zitzaidanean jada hor baitzeuden. Nola datozen atzetik etorkizun baten gaurkotasunarekin. Nola daukaten gorputz horiek, objektu horiek, mundu-idea jakin bat, nik behar dudana, idea bat izan beharrean zentzu bat delako. Mundu zentzu bat. Mundu sentitua. Berezkoa dut inguratzen nauenarekin dudan harremana, eta beharrezkoa dut sortzen duen harremana, nire mundua.

Oso esaldi polita da: “Bada metaforak aldatzeko garaia”⁴⁶. Nik ez daukadan proiektu bat dakar gogora esaldiak. Ez nirekin ez nire esperientziarekin zerikusirik ez daukan gizarte-idea batez (herri-idea batez?) ari da. Ez nago esaldi horrek mugimendu ideologiko bat

⁴⁴ Ibid, 321-322 orr.

⁴⁵ “La principal distorsión consiste en la ilusión de simetría que hace que cada posición aparezca, primero, como alternativa y, segundo, como mutuamente excluyente. Un mapa de tensiones y de resonancias entre los fines fijos de una dicotomía cargada representa mejor las poderosas políticas y epistemologías de la objetividad encarnada y, por eso mismo, responsable. [...] La responsabilidad feminista requiere un conocimiento afinado con la resonancia, no con la dicotomía.” Ibid, 333-334 orr.

⁴⁶ “La ciencia ha tratado siempre de una búsqueda de la traducción, de la convertibilidad, de la movilidad de los significados, y de la universalidad, a la que yo llamo reduccionismo si un lenguaje (adivínese cuál) es implantado como norma para todas las traducciones y conversiones. [...] La inmortalidad y la omnipotencia no son nuestros fines, pero podríamos utilizar versiones creíbles y aplicables de cosas que no se reduzcan a maniobras de poder, a juegos agonísticos de retórica o a arrogancia científica y positivista. [...] En nuestros esfuerzos por trepar por el engrasado poste que conduce a una doctrina utilizable de la objetividad, yo, junto con muchas feministas inmersas en el debate, nos hemos agarrado, simultánea o alternativamente, a ambos lados de la dicotomía. Es lo que Harding describe como proyectos de la ciencia del sucesor, en oposición a las versiones post-modernas de la diferencia, que yo he esquematizado en este capítulo como constructivismo radical en oposición a empirismo crítico feminista. Por supuesto, resulta difícil trepar cuando una se agarra simultánea o alternativamente a los dos extremos de un poste, debido a lo cual, ya va siendo hora de cambiar de metáforas.” Ibid, 322-323 orr.

hasten duen leku horretan. Baina nirea da haren nahia, haren desira. Ez gara forma berari buruz ari, baina bai sentimendu berari buruz. Zentzu beraren itxura desberdinari buruz.

Aldaketa horri irudia jartzeko, metafora hori berrikusteko, jarrera binarioak saihesteko premia balioesten du, eta pertzepzioari buruzko izaera “haragiztatu” bat aipatzen. Zehazkiago esanda, zentzuak gaizki interpretatzeko arriskua aipatzen du, haiek “begirada konkistatzaile” baten antzera erabiltzeko gaitasun galgarria⁴⁷. Ulertzen dudan zerbait da, berriro, ezagutza kokatua zehazten duen izaera haragiztatu hori.

Neurezkoa dut haragiztatze hori; oihartzuna eragiten du nigan. Botereari buruzko ideia oker bat adierazten du begirada konkistatzaile horrek, “truko jainkotiar” horrek (“munstro teknologikoak sortzeko bortxatzen du mundua begi horrek”), errealitatea norbaiten nahiaren antzirudira eta gisara egituratzearen halako indar bat erabiltzeko ahalmena. Arteaz oso bestelakoa da esperientzia hori, nire ustez, eta bat nator Jon Otamendi artistak *18 de octubre*⁴⁸ hitzaldian zioenarekin, non gogoratu baitzuen Hanna Arendt filosofoak “ernalarazi” aditza erabiltzen zuela “sortu”-ren ordeaz:

Una de las características que para mí es muy importante en las imágenes que me interesan, es que son muy poco impositivas. O sea, que puedes con ellas tener una experiencia o no tenerla. Es decir, la hacen posible, pero no obligan a esa experiencia. [...] Vuelvo a lo de Guterres. ¿Por qué decía que me parece una mala idea de poder? Tiene que ver con la sensación de que a veces creamos imágenes que le imponemos al mundo, que imponemos a la realidad, pero que las imponemos donde no corresponden y que esa no es la manera. Es algo así como

⁴⁷ “Quisiera insistir en la naturaleza encarnada de la vista para proclamar que el sistema sensorial ha sido utilizado para significar un salto fuera del cuerpo marcado hacia una mirada conquistadora desde ninguna parte. Esta es la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y de evitar la representación. Esta mirada significa las posiciones no marcadas de Hombre y de Blanco, uno de los muchos tonos obscenos del mundo de la objetividad a oídos feministas en las sociedades dominantes científicas y tecnológicas, postindustriales, militarizadas, racistas y masculinas, es decir, aquí, en la panza del monstruo, en los Estados Unidos de finales de los años ochenta.” Ibid, 323-324 orr.

⁴⁸ 2019ko urriaren 17tik 19ra bitartean eremuakek Azkuna Zentroan, Bilbon, antolatutako *Natura/k Naturaleza/s* jardunaldien barruan eginiko Jon Otamendiren hitzaldia. 2020ko urtarrilaren 20an ikusia azken aldiz, hemen: <https://vimeo.com/379609059>

tener ideas. Yo tengo una idea y entonces encuentro la manera de, por fuerza, hacer que esa idea de repente exista en la realidad. Y a mí eso, pensarlo así, me resulta violento. Arendt en *¿Qué es la política?*, casi sin notarse nada, empieza a hablar de la posibilidad de un nuevo comienzo, relaciona ese nuevo comienzo con el nacimiento de una persona y cuando habla de poder, en ese momento, habla de poder comenzar. Lo pone poder-comenzar, con guión. Y está hablando del nacimiento y entonces se refiere a engendrar. Y me parece súper chulo eso. Porque lo contrapone, ella, a una idea de creación que tendría que ver con crear a imagen y semejanza de Dios desde cero. Una idea masculina de poder crear algo frente a una femenina de engendrar algo. Me gusta mucho repensar esa idea de crear y no crear y creo de verdad que las imágenes que me interesan suceden en la realidad.

José Ortega y Gasset filosofoak, Velázquezi buruz ari zela, obraren gaineko begirada eta hizkuntzaren mugak aipatu zituen esaldi honen bidez: “Adierazezina da kolore baten ñabardura xumea”⁴⁹. Gradualtasunaren aukera proposatzen du filosofoak esaldi horren bidez, koloreen ñabardura adierazezina menderatze-ideia baten aurrean. Teoriak Teoriaren aurka, edo historiak Historiaren aurka, baina, batez ere, esperientziak (“konpromisoak”, esango luke Pollánek). Artetik gradualtasuna irabazi. Eremu sentikor

⁴⁹ “El jeroglífico, por ejemplo, es una forma de comunicación donde vemos con toda claridad, sin más que abrir los ojos, ciertas figuras. Pero estas figuras se nos ofrecen con la pretensión de tener, además, un sentido. Este sentido no está en ellas declarado, patente, sino, al contrario, latente. Las figuras actúan tan sólo como insinuaciones o sugerencias, diríamos como gestos mudos. De aquí que el jeroglífico exija un esfuerzo de interpretación. Pues bien, la pintura está más cerca del jeroglífico que del lenguaje. Es apasionado afán de comunicación, pero con procedimientos mudos. Ya Platón insiste en el mutismo del pintor. Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. La virtud de comunicación paladina, declaratoria, que éste goza está lograda a costa de ciertas graves limitaciones. La principal consiste en que sólo puede decir cosas muy generales. Ya el simple matiz determinado de un color es inefable*.

*La poesía, en rigor, no es lenguaje. Usa de éste, como mero material, para trascenderlo y se propone expresar lo que el lenguaje *sensu stricto* no puede decir. Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina. Surge, pues, como una nueva potencia de la palabra irreductible a lo que ésta propiamente es.

Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 491. or.

bat eskaini zerbaiten kualitateei. Sistema dualetik beste era bateko ezagutzara igaro. Zerbait mailakatua, gure praktikaren esperientzia horretan gertatzen dena.

Gai horiek guztiak hurbiltzen ari zaizkidala ikus daiteke jadanik. Baina ez lekualdatzen ari direlako, baizik eta leunki, naturalki jarduten direlako harremanetan nirekin. Nigan geratzen dira, gorputz gisa. Nire baitan geratzen dira bizi naizen mundua bezala, haren nire interpretazioa, haren nire zentzua. Garen sarrera- eta irteera-sare konplexu horretan geratzen dira. Horra artearekiko nire esperientzia. Hori da nire lana. Ez da proiektu bat. Ez da gauzak bere horretan irudikatzea, ezta haien azalpena edo zuzenketa ere; ez da haien menderatzea. Esperientziaren bidez bistaratu den lerro bat da. Zerbaiten esperientzia; sentitu den zerbait, zentzu bat. Haraway aipagai berriro ere, esperientzia horren amaikortasun, berezitasun eta haragiztatzearekiko dudak harremana.

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y especificar la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.⁵⁰

“Desharagiztatzearen” mitoaren aurka, objektibotasun jainkotiar horren kontra. Desharagiztatzearen aurka. Non inor ez baita ezeren erantzule, non inor ez baitago. Norbait dagoela sentitzea, beti egon dela norbait, asmatuz edo hanka sartuz. Eta norbait hori ez dela ni ez bezalakoa. Ez naizela norbait hori ez bezalakoa. Bitxia da ez-bereizte horrek bereizte goren batetik sortua dirudiela. Tesiaren hirugarren atalean jorratuko dut gai hori. “Ikuspegi partziala”, baina bereziki haragitzen, gorpuzten duena.

Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales. La perspectiva parcial puede ser tenida como responsable de sus monstruos

⁵⁰ Haraway, D. (1995) Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza. Madrid: Ed Cátedra. 326. or.

prometedores y de sus monstruos destructivos. Todas las narrativas culturales occidentales sobre la objetividad son alegorías de las ideologías de las relaciones de eso que llamamos mente y cuerpo, de la distancia y de la responsabilidad, inmersas dentro de la cuestión científica en el feminismo. La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos.⁵¹

Harawayk “ezagutza-sistemak eta begiratzeko moduak” aldatu nahi ditu; nik, berriz, begiratu egin nahi dut, eta begiratzen utzi. Uste dut gauza bera direla, baina ezin dut proiektu bat adierazi; ez dut horretarako hitzik. Hor dago egiten dudana; gauzak dira. Gauza desberdinak. Hor daudenak. Seguru aski, testu honen deskribapen ona da: haiei begira nago.

Esposizio maila handia du ondorio, posizio pertsonal horretatik begiratzeak, jendaurrean begiratzen bada. Ezagutza arduragabe eta kokaezin bat aipatzen du Harawayk, truko magikoa, “zerbaiten berri emateko gai ez bagara”. Arduragabekeria bat dakar berekin (ez dago inor) aurrez ezarritako objektibotasunaren itxura duen eta posizio pertsonal batera eroaten ez gaituen posizio finkoen truko magiko horrek. Ezagutza posizionatuaren bidez, juxtu kontrakoa du helburu Harawayk: “Ocupar un lugar implica responsabilidad en nuestras prácticas. [...] En otras palabras, la racionalidad es sencillamente imposible, una ilusión óptica proyectada de manera comprensiva desde ninguna parte”⁵². Egiletzaren eztabaida faltsuak niretzat duen soluziobide bera, zeina maiz nahasten baita merkataritza-ustiapeneko eskubideei buruzko eztabaida batekin. Egilea da egin duen horren erantzukizuna bereganatzen duena. “Jabetzari eta erruari iskin egiten dion egiletza: prekariora, langilea, heroismorik gabea”, Juan Luis Moraza artistak esango lukeen bezala, “jabetzarik gabeko erantzukizun-terminoetan neurtzen da, ekintza-unitateetan”. Interesgarria da, horri dagokionez, “autore” hitzaren sustrai etimologikoa (*auctor*), zeinak “iturri”, “eragile” edo “sustatzaile” esan nahi baitu. Eta *auctor* “*augere*” tik dator: “areagotzea”, “handitzea”, “hobetzea”. “Autoritate” hitza latineko “*auctoritas*”etik dator, eta *auctoritas*, berriz, “*auctor*”etik, zeinaren erroa *augere* baita (areagotzea, handitzea,

⁵¹ Ibid, 326-327 orr.

⁵² Ibid, 333. or.

aurrera bultzatzea)⁵³. Ez dugu aurkitzen inongo adiera negatiborik haren erroan, baizik eta zerbait areagotzearekin lotura duten aditzak. Aitzitik, “autoritario” eta “autoritarismo” hitzek hauxe adierazten dute: autoritateaz baliatzea, baina eduki gabe. Egile izan gabe, ezer eman gabe.

Hona zer dion Morazak: “El autor, como auge, como hacedor, como auctor, puede definirse desde su cualidad discontinua, como una alteración a la continuidad del paisaje y será aquello que alcanza el espacio y el espasmo de una singularidad”⁵⁴.

⁵³ “Pero es posible advertir otra forma de autoría no de la huella, no del territorio. En cierto modo, la ancestral trasferencia de la autoría hacia la autoridad, se ejemplifica en la ambigua y errática etimología de la palabra autor. La trasferencia del autor al autoritario, al sujeto tautológico, es la trasferencia de la etimología latina del AUCTOR, que proviene del verbo AUGERE, de origen árabe, hacia la etimología griega del AUTOS, TAUTOS.

AUTOS, TAUTOS: el mismo, el propio, por sí mismo, sólo, igual, idéntico.

AUCTOR, AUGERE: aumentar, añadir, producir, multiplicar, ampliar, promover, engendrar.

El autista y la autoridad, y de ahí el Autor, provienen del ensismamiento, de la apropiación. El auctor, y la autoría estarían vinculados por el contrario con el crecimiento, con el AUGER latino. El autos/tautos, añade el matiz de solipsismo, de apropiación y propiedad, mientras en el auctor/augere, se enfatiza la acción. La autoridad, así, se desliza hacia la majestad y el aprecio, hacia la sustantivación de lo que había sido un auge, hacia la propiedad del gozo. La autoridad deviene una imposición de la indiscutibilidad de lo ya-dado, una resistencia inercial al auge, al autor.” Moraza, JL. *El gozo del auge, la propiedad de la culpa*. En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor*. 2. libk.: esperientzia modernoari buruzko mintegia, Juan Luis Morazak koordinatua. Donostia: Foru Aldundiaren argitaletxea; Kultura eta Turismo Departamentua. 53-54 orr.

⁵⁴ “El autor, como auge, como hacedor, como auctor, puede definirse desde su cualidad discontinua, como una alteración a la continuidad del paisaje. No está fuera del mundo como el sujeto metafísico, que contempla desde su lugar privilegiado los avatares de la existencia, que se define desde su diferencia de un objeto, de un predicado.

Y sin embargo, sí constituye una singularidad. Los matemáticos llaman “singularidad” a un espacio en el que la teoría colapsa. No está fuera, pero dispone de características especiales. Claro que el sujeto metafísico era también una singularidad, pero extrínseca. Mientras este autor, al habitar el mundo, y no obstante ser una alteración, es una singularidad intrínseca, física. Autor será aquello que alcanza el espacio y el espasmo de una singularidad. Coincidiría con lo que Deleuze llama el “punto de vista”: No depende del sujeto, del autor; más bien autor será aquello que ocupa un punto de vista, que realiza un punto de vista, que efectúa una singularidad. No equivale a un punto cartesiano, a un átomo, sino más bien a una función, a una estancia, a una coincidencia. Y como no se trata de una singularidad extrínseca, metafísica, este punto de vista es un lugar de acción, de intervención, es un “punto de acción”. Así, no muerte, sino transformación: la transformación del autor como transformación. Se realiza en la acción: la acción hace al autor, y el autor es apenas un producto de la acción. De ahí que esta autoría no puede apropiarse, pertenecer, heredarse. Se cifra

Esta autoría sin autoridad tendría que ser un momento poético, en sentido estricto, porque la autoría no está por atribuirse, sino por realizarse. Y un momento perverso, comprometido con su decisión de medirse con lo imposible, con lo improbable. Y por ello problemático, paradójico, puesto que como singularidad introduce una discontinuidad respecto a la artificial naturalidad de lo normal y lo normativo. Se trataría de un autor experimental, pero no en el sentido atribuido al llamado “arte experimental”, sino más bien como un experimento de autoría. Un “ensayo” de autoría, en el sentido que le otorga Mussil: el ensayo parte de la renuncia al derecho absoluto del método, y a la ilusión de poder resolver las contradicciones y tensiones de la vida en la forma de un Sistema. [...]

Un campo de incertidumbre, una convivencia paradójica con la incertidumbre, que no se vive con nostalgia o con duelo, pues no se trata de la experiencia de la crisis, del descrédito, de la muerte de los Fundamentos y del Autor, el Autista. Ni mucho menos de un crédito, una resurrección de los fundamentos, de la autoridad, del Autor-Autista. Su problema no es desautorizar dioses o demonios –o aquello que se ha convertido en dios o en demonio, sea el Yo, la Razón, el Sistema, o los Dioses, ni tampoco autorizarlos. Ni cree, ni descrea: crea. Pero no en un sentido místico, místico, sino en su sentido literal: encarna, en cuanto realiza una autoría, pues el autor se produce, se crea en la acción, en la obra.⁵⁵

Begirada partzial, posizionatu horretara itzulita, esposizioa du ondorio eta, honenbestez, zaurgarria izatea. Baina beste zerbait ere adierazten du, nahiz eta ez den maiz esaten: lehendikakoa duela ahultasun-posizioa. Ahultasun-posizio horretaz pentsarazten dit Harawayk menderatuen begiradaz dioenak⁵⁶. Errugabeak ez diren ikuspegiak ari da,

en términos de responsabilidad sin propiedad, en unidades de acción. En terminología cibernética, este autor sería un efector.” Ibid, 55-56. orr.

⁵⁵ Ibid, 55-58. orr.

⁵⁶ “Los subyugados tienen una decente posibilidad de estar del lado del truco de los dioses y de todas sus deslumbrantes –y, por lo tanto, cegadoras– iluminaciones. Los puntos de vista «subyugados» son preferidos porque parecen prometer versiones transformadoras más adecuadas, sustentadas y objetivas del mundo. Pero cómo mirar desde abajo es un problema que requiere al menos tanta pericia con los cuerpos y con el lenguaje,

“erromantiko bihurtzeko eta/edo botere gutxien dutenen ikuspuntuaz jabetzeko arriskua” baitute. Are gehiago esango nuke: boteretsuenen ikuspegiak jabetzeko arriskua dute, posizio erromantiko batetik ez ezik biktimista batetik ere. Horra diskurtsibitate horren partaide izatearen arriskua. Horra hitzetan sentitzen dudana arriskua, nire errefusaren osagaia, zeina ez baita praktika artistikoan, bizitzan baizik. Zenbateko irismena duten egiazki ez dakidan hitzek eragiten didaten beldurra. Ulertzen dut zer proposatzen didan Harawayk, baina erosoago sentitzen naiz pentsatuz begirada hori posizio ez-integratu batetik egiten dela. Ez goitik ez behetik, ideologia bat sortzeko asmorik gabe. Honela zioen Morazak: “Ez du ez sinesten, ez sinesteari uzten: sortu egiten du”. Gauzekiko dudana harremanean pentsatuz. Nahiko librea dena (finituki librea), lanean ari naizen bitartean⁵⁷. Harawayk zioenez, “fusioa posizionamendu-estrategia txarra baita”⁵⁸.

“Teknologia semantiko” bat eskatzen du berak, bere diziplinatik; guk, berriz, teknika pertsonal bat behar dugu (tesiaren bigarren partetik aurrera ikusiko dugu). “Aldi berean beharrezkoak eta zerrenda metagarrietako maila isomorfikoetan pilatu ezinak diren

con las mediaciones de la visión.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 328. or.

⁵⁷ “Independientemente de que el autor sea una instancia personal o colectiva, concreta o desconocida: importa lo que sucede. Importa que suceda, y qué suceda. Pues en el instante de autoría, algo ocurre que antes no sucedía. Y en cualquier caso se tratará de una vida no vivida para la biografía, no para el relato ni la huella. Una libertad sin precedentes, que no es libertad absoluta, sino relativa, una libertad condicional. De hecho, siendo un lugar de acción, esta autoría, es además un lugar de contemplación: el lugar del otro: Una mirada que debe desuponer el saber, deshacer/rehacer la autoría, mediante la autoría de quien mira. Tal y como este autor desupone el saber de quien mira, confirmando su autoría justamente en la realización de esa desuposición en la mirada. Así, mientras la academización de lo intertextual –en tanto rito de muerte y resurrección del autor–, tiende a colapsar la autoría en un Contexto autoreferente y autógeno, por el contrario, esta autoría otra, y su incierta obra, posibilitan, movilizan el acontecimiento de la mirada.” Moraza, JL. *El gozo del auge, la propiedad de la culpa*. En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor*. 2. libk.: esperientzia modernoari buruzko mintegia, Juan Luis Morazak koordinatua. Donostia: Foru Aldundiaren argitaletxea; Kultura eta Turismo Departamentua. 57-58. orr.

⁵⁸ “«Ser» es mucho más problemático y contingente. Asimismo, una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajoso sin ser responsable de ese desplazamiento. La visión es siempre una cuestión del «poder de ver» y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del «yo». No estamos presentes de inmediato para nosotras mismas. El conocimiento de una misma requiere una tecnología semiótica que enlace los significados con los cuerpos. La autoidentidad es un mal sistema visual. La fusión es una mala estrategia de posicionamiento.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 328. or.

ugaritasun heterogeneoak” aztergai dituen aniztasun bat (eta berriro ere oso eroso sentiarazten nau Harawayk)⁵⁹. Hemen, ezinbestekoa dut Borges-en zerrenda hain aipatu hura gogoratzea, Michel Foucaultek bere *Las palabras y las cosas*⁶⁰ liburuaren hitzaurrerako erabili zuena. Adorea ematen baitu; pentsaezina baita. Honela jarraitzen du Harawayk:

Esta geometría se encuentra dentro y entre los sujetos. La topografía de la subjetividad es multidimensional, y también la visión. El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro. [...] La visión requiere instrumentos visuales; una óptica es una política del posicionamiento. Los instrumentos de visión hacen de intermediarios entre puntos de vista. No existe visión inmediata desde los puntos de vista de los subyugados. La identidad, incluida la autoidentidad, no produce ciencia. El posicionamiento crítico sí, es decir, la objetividad.⁶¹

Zer ezagutza erari aplikatzen zaio hori guztia? Paula Caspao ikertzailearen arabera, “afektua, ikerketako eta jarduera teorikoko prozesuaren funtsezko gaia ez ezik (eta ezagutzaren ekoizpenekoa, oro har), beste hau ere bada: adierazpen-eredutik aldentzen

⁵⁹ Ibid, 331. or.

⁶⁰ “Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía-, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”. En el asombro de esta taxonomía, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro pensamiento, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto.” Foucault, M. (1978) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI editores. 1. or.

⁶¹ Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 331-332 orr.

diren epistemologiak irudikatzeko bitarteko bat, ezagutza sortzeko eta eratzeko norberaren aukerak kontuan hartzeko joera handiagoa duena”.⁶²

Esto no es un alegato a favor de cualquier forma de subjetivismo que establezca vínculos al azar entre los trabajos teóricos y la biografía de sus autores, sino la expresión de un deseo de ver más relaciones explícitas entre las “piezas de conocimiento” y las prácticas, situaciones, movimientos y estados de ánimo específicos que permiten que estas surjan y que cualquier práctica inevitablemente produce (y por los que es producida). Incluir el afecto entre la lista de “agentes” en juego en la creación de una obra teórica no significa que tenga que convertirse en algo personal necesariamente, ya que el afecto circula mucho más allá de las cuestiones personales y a través de materias no humanas, pudiendo generar vínculos y pegar entre sí las cosas más heterogéneas. Tener en cuenta la capacidad que poseen los afectos de activar relaciones inesperadas –y por tanto su(s) rol(es) en la práctica teórica- es relevante en relación a lo que intento hacer aquí; aunque ningún afecto en particular pueda entenderse jamás como algo aislado de sus compañeros de ecosistema: las políticas económicas, el aparato crítico en funcionamiento, el estado político de las cosas, las condiciones de producción y las condiciones laborales, todo tipo de organismos animados y materias inanimadas, los métodos de trabajo y los compañeros, los ambientes, la calidad del aire, los hábitos en el comer y beber, las corrientes energéticas, la vida social, la cantidad de horas de sol por día y muchas otras cosas que tal vez operen sutilmente como “jardineros”, si se quiere decir así, de las condiciones de emergencia y procesamiento de una pieza teórica. Admitir que nunca se trabaja solo, sino que siempre se compone con una “comunidad” más amplia, cargado de estados de ánimo y deseos inarticulados, que se convoca a muchos cómplices parcialmente virtuales a través de tiempos y espacio heterogéneos. En resumen, señalar el afecto como a un importante “colaborador” que debe ser tenido en cuenta en la práctica teórica, no convierte la teoría en una cuestión personal, más bien la hace un asunto colectivo, una responsabilidad social.⁶³

⁶² Caspao, P. *Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en “el hacer teórico”?* Itzultzailea, Ana Buitrago García. VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. 127. or.

⁶³ Ibid, 126-127. orr.

Carol Hanisch feministak *Pertsonala politikoa da* esaldia lema bihurtu zuen 1969an. Berak 2006an testuari erantsi zion hitzaurrean argitu zuenez, “politiko terminoa hitzaren adiera zabalean erabili zen, hau da, botere-harremanekin zerikusia duenarekin, ez hauteskunde-politikaren zentzu itxian”⁶⁴. Ezkerreko beste emakume militante batzuei erantzuteko testua zen hura, zeinaren izenburua ez baitzen oraingoa. Militante haien iritziz, ez zegoen garbi kontzientzia hartzea terapia pertsonala baino zerbait gehiago ote zen, eta apolitikotzat jotzen zituzten kontzientzia hartze haren aldekoak. Interesatzen zait testuak proposatzen duena, baina are gehiago esaldiaren egokitasuna, funtzionamendu-erregimen bat zalantzan jartzen baitu. Gakoa ez da egilearen hedapen intelektuala, une hartan hura esatearen egokitasuna baizik. Esaldiaren bidez, gaia zegokion lekuan jarri zuen Carol Hanischek. Gero, beste batzuek kontzeptualki hedatzen jarraitu dute. Harritu egiten nau esaldiaren gaurkotasunak. Haren premia dugu gaur egun ere. Gogoratu beharra daukagu. Ibilbide luzeagoko lagun batek gogoratu zuenean bezala, Madrilen egin nuen lehen erakusketetako baterako programazioan komisarioa nire hitzaldia banalizatzen saiatu baitzen, nire bizitza pertsonalaz hitz egiten ari banintz bezala. Ez nintzen horretan ari. Aurrerago jorratuko ditugu alde horren ñabardurak, tesiaren hirugarren atalean. Hauxe esan zuen Azucenak: “Aspalditxotik dakigu pertsonala politikoa dela”. Tarte ahalbidetu zuen esaldiak, eta egoten saiatzen ari nintzen lekuan geratzen erakutsi zidan. Handik aurrera, beste emakume batzuek jorratua zuten sentimendu bati gehiago hurbiltzen hasi nintzen. Sentimendu bati hurbiltzen eta, batik bat, oinarritzat egintzak hartzen. Testu honetan bezala, aurretik egin behar da, gero zerbait esango bada. Ez da teoria, praktikaren posizionamendua baizik.

Nolabaiteko ezegonkortasuna eta bakardadea dakartzan norbanakoarekiko konpromiso-idea jakin batetaz mintzatzean puntu honen hasieran Pollánek zioen bezala, Hanischen hitzak ere lagungarri dira artistak alor sozialean berezkoa duen ahultasunaren ideia horretara itzultzeko (bakarkako posizioa esposizio handiko egoera batean).

Pero nos menospreciaban sin límite por intentar llevar nuestros “problemas personales” al ámbito público [...] Yo no voy a estas sesiones, porque necesito o

⁶⁴ Hanisch, C. (1969) *Lo personal es político*. Jatorrizko testua: “The Personal Is Political”, Carol Hanisch. *Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer* lanean argitaratua, 1970ean. Argitaratzaileak: Shulamith Firestone eta Anne Koedt.

quiero hablar de mis “problemas personales”. De hecho, preferiría no hacerlo. [...] Admitir que tengo problemas es ser considerada débil. [...] Es, en este punto, que una acción política es decir las cosas como son, decir lo que realmente creo de mi vida en lugar de lo que siempre han dicho que debo decir.⁶⁵

Ez da ezinbestekoa esposizio hori, posizio artistikoarekin lotzen eta ahuldadea deitzen ari naizen ezegonkortasun hori; ez da norbaiten arazo pertsonalez jardutea ezin delako saihestu: beste gauza batzuetara iristeko partzialtasun maila jakin bat onartzeko erabakia da. Ez da zerbait menderatu ezinaren ahulezia, baizik eta hitzartutakoarekiko ezegonkortasun horretatik zerbait egitea badagoela sineste. Harawayren partzialtasun hori ez da hargatik bilatzen, baizik eta “kokatutako ezagutzek ahalbidetzen dituzten ustekabeko lotura eta irekitasunengatik. Ikuspegi zabalago bat aurkitzeko modu bakarra leku jakin batean egotea da”⁶⁶.

La objetividad no busca abandonar el compromiso, sino la estructuración mutua y habitualmente desigual, el arriesgarse en un mundo donde «nosotras» somos permanentemente mortales, es decir, donde nunca poseemos el control «final». No tenemos ideas claras y bien establecidas. [...] La encarnación feminista, las esperanzas feministas de parcialidad, de objetividad y de conocimientos situados se vuelven conversación y códigos en este poderoso nudo en terrenos de cuerpos y significados posibles.⁶⁷

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ “Un desdoblamiento de los sentidos, una confusión de voz y visión, en vez de ideas claras y diferenciadas, se convierte en la metáfora para el terreno de lo racional. No buscamos las reglas conocidas del falocentrismo (que son la nostalgia de un Mundo único y verdadero) ni la visión desencarnada, sino las que están regidas por la visión parcial y por la voz limitada. No buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y aperturas inesperadas que los conocimientos situados hacen posibles. La única manera de encontrar una visión más amplia es estar en algún sitio en particular. La cuestión de la ciencia en el feminismo trata de la objetividad como racionalidad posicionada. Sus imágenes no son el producto de la huida y de la trascendencia de los límites de la visión desde arriba, sino la conjunción de visiones parciales y voces titubeantes en una posición de sujeto colectivo que prometa una visión de las maneras de lograr una continua encarnación finita, de vivir dentro de límites y contradicciones, de visiones desde algún lugar.” [...] “No estamos al cuidado del mundo, solamente vivimos aquí y tratamos de entablar conversaciones no inocentes por medio de nuestros aparatos protésicos, que incluyen nuestras tecnologías de visualización.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 338-339. eta 343. orr.

⁶⁷ Ibid, 345-346. orr.

Eremu sentikorraren handitzea

No estoy de acuerdo con lo que pienso.⁶⁸

2010ean defendatu nuen tesina baten gaia honako hau zen: hondoaren eta figuraren arteko giltzadura, pinturaren historiako bost obra-eredu hartuta. Plano berean figura eta hondoak aktibo zeuden lotura bat jorratu nuen, haien arteko ibilbidea, nola higitzen diren begiak koadroaren alde batetik bestera, figuratik hondora, zeina figura bihurtzen baita, eta alderantziz, prozesuari amaitzen uzten ez dion txandakatzeko-mugimendu bat sortuz.

Figura-hondo hitzak lotzen edo bereizten dituen marratxoak interesatzen zait bereziki, “artekotasuna” proposatzen baitu. Elkar osatzen eta, aldi berean, elkarrengandik bereizten diren munduaren eta gauzen artekotasuna. Arteak eremu horretan kokatzen nau, posibilitate-eremu horretan, non harremana gauzatu egiten baita, non harremanak sortu egiten baitira. Ingerada⁶⁹ horrela ikustea gustatzen zait, gidoi horren arabera. Artikulazio hori beste eremu batzuetan islatzen da, termino desberdinak hartuz, baina pertzepzioaren esparruan funtzionatzen duen moduaren antzera funtzionatuz. Fenomenologoen gai-alor tematikoa deitzen diote horri⁷⁰. Honela zioen Cézannek: “Todo consiste en poner tantas relaciones como sea posible”⁷¹.

⁶⁸ Gordillo, L. (2009) *Little Memories*. Sevilla: La cara oculta, 1 / los sentidos ediciones. 95. or.

⁶⁶ “El contorno, por tanto, proviene no tanto de la inducción de un centro ni trascendente ni inmanente, sino de las relaciones tradicionales entre campos diferentes, de una transición lo suficientemente repentina como para ser considerada como discontinuidad. El contorno, se define pues, como una catástrofe o discontinuidad formal entre dos formas de estabilidad: la estabilidad del interior y la estabilidad del exterior. Y el llamado centro puede definirse como resultado de un repliegue liminar.” Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Doktorego-tesia) UPV- EHU, Leioa.

⁷⁰ “El carácter universal de la estructura en cuestión hace que jamás nos encontremos ante datos dispersos. Cualquiera que sea nuestro tema, aparecerá dentro de un campo temático; siempre se presentará como perteneciente a un cierto contexto, por determinado e inarticulado que sea. Ocuparse de un tema, es, pues, encontrarse en presencia de un conjunto más o menos vasto de datos que, gracias a su relación de relevancia con el tema, forma el campo temático de éste”. Casado Arsuaga, JL. (1979) *La percepción de la estructura figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte* (Doktorego-tesia) Universidad Complutense de Madrid, Madril. 51-52. orr.

Para que cualquier teoría sea teoría –para especificar por lo menos parcial o temporalmente un campo de acción- es necesario que tenga o que produzca relaciones entre fondo y figura, función a la que Tomkins denomina “la antena cognitiva” de una teoría.⁷²

Interesatzen zait, poetikoki, antena kognitibo hori. Niretzat artea den horrekin zuzenean loturik ikusten dut. Nire dedikazioarekin zuzenean lotuta. Tomkins, Sedgwick edo Haraway aipa nitzake, baina, egiazki, nire errealitatean askoz ere gauza errazagoa da. Inguratzen nauen munduarekin, maite dudan ororekin harremanetan jarduteko premia propioa da, pertsonala. Harremanetan nik nahi dudan bezala aritzeko modu bat da.

Horrela esanda, apeta bat eman dezake nire nahiak. Baina ez da. Sarritan irakurtzen dut baieztapen hori, zeinak sentikortasunaren patologizaziotik oso hurbil dagoen premia batez ari dela baitirudi. Biologiaren aldetik, ez dut artearen premiarik, ezta alde afektibotik ere. Baina nahi dut. Artearen eremuak baimentzen, legitimatzen dituen harreman modu batzuk ezarri nahi ditut. Zentzua zalantzan jartzeko gaitasuna, zentzuari erreparatzea, arteak horretarako aukera ematen duelako. Arteak baimendu egiten duen plastikotasuna. Beraz, alde horretatik begiratuta, artearen ideia gehiago da –kasik– edozein kasutan egin nahi dudan zerbait egiteko zurigarri bat. Baina garrantzitsuena da zurigarri hori ez dela niretzat, hor dagoela, eremu horretan kokatu nahi duenarentzat erabilgarri.

Balizko gorputz eta esanahien eremuak, zioen Harawayk. Eve Kosofsky Sedgwick pentsalari feminista ere lagungarri izan zait aukera-zentzu bat neureganatzeko ahaleginean. Hona zer zioen Butlerrek Sedgwicki buruz:

La primera vez que escuché a Sedgwick fue en 1986, después la volví a leer y cada vez que lo hacía su escritura me pedía que pensara de una forma diferente a como

⁷¹ 1906ko abuztuaren 14an Aixen bere semeari idatzitako gutun batean. Cézanne, P. (1991) *Cézanne por sí mismo*. Richard Kendall (ed). Barcelona: Plaza & Janes editores.

⁷² Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. 85. or.

lo hago normalmente. Nuestras sensibilidades son en algunos aspectos completamente diferentes. Ella es una apasionada investigadora literaria y una pensadora innovadora, mientras que mi propia formación es, para lo bueno y para lo malo, la de una filósofa más lineal a nivel conceptual. [...] Una parte del desafío que la obra de Sedgwick ha tenido para mí ha sido la posibilidad de motivarme a pensar en contra de las censuras que el pensamiento rigurosamente lógico establece. Y, por supuesto, esto lo ha hecho mucho más interesante ya que Sedgwick es una escritora profundamente conceptual, aunque formula los conceptos y los relaciona entre sí de una manera que produce disonancias y percepciones nuevas con mucha frecuencia. A la vez, su escritura tampoco se puede separar de las figuras literarias, de su tonalidad, de una forma de lírica política. Leerla me ha hecho más capaz y, por ello, le estoy agradecida. [...] Leer y dar clase sobre Sedgwick [...] me ha obligado a pensar de un modo en que no sabía que se pudiera pensar –y, aún así, que continuara siendo pensamiento.⁷³

Bere lirika poetikoa egiteko era. Lasaigarri zait Sedwicken alderdi hori ere, forma hori, gauzak nola azaltzen eta idazten dituen, esaten duena baino gehiago irakasten baitigu. Ez dakit ezer ere ez Melanie Kleini ez Silvan Tomkinsi buruz (psikoanaliaren alorrekoa lehena, psikologiaren eremuko bigarrena, biak ere Sedgwickek aztertuak) eta kostatu egiten zait beste jakintza-alor batzuetara hurbiltzea (filosofia eta psikologia, adibidez), nahikoa tresna ez ditudalako. Sedwicken testuek, ordea, eskuragarri bihurtu didate zera bat. Ideia handiak gustatzen zaizkiola dio, Melanie Kleinek ematen dionaz mintzatzean: “grandes y tangibles; grandes para que no haya riesgo de tragárselas, de forma que no pueda olvidarme de ellas [...] Me gustan las ideas con las que puedes hacer un montón de cosas diferentes, con las que te puedes relacionar de muchas formas, que pueden resistir tus embates, y cuyas distintas partes móviles no sean tan complejas ni tan delicadas que no se puedan usar en la actividad cotidiana”⁷⁴. Ikuspegi intuitibo batetik begiratuta, bat

⁷³ Butler, J. Capacity. Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and critical Theory. 2002. In: Feminismo crítico y políticas queer en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick y Wendy Brown. Maria José Belbel Bullejos. Hemen argitaratua: VV.AA. (2012) Erreakzioa Reacción fanzinea, Erreakzioa-Reacciónek argitaratua, *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* proposamena zela eta, MUSACen. 35. or.

⁷⁴ Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. In: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción fanzinea*, Erreakzioa-Reacciónek argitaratua, *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* proposamena zela eta, MUSACen. 43. or.

etor naiteke. Idazle horren lanak gaztelaniara itzultzen dituen María José Belbelen iritziz, Sedgwicken lana ondoen definitzen duen terminoa “gaitzailea” da (*enabling*, hau da, gauzak egiteko aukera ematen digun lan egiteko era bat)⁷⁵.

Pero nos menospreciaban sin límite por intentar llevar nuestros “problemas personales” al ámbito público [...] Yo no voy a estas sesiones, porque necesito o quiero hablar de mis “problemas personales”. De hecho, preferiría no hacerlo. [...] Admitir que tengo problemas es ser considerada débil.⁷⁶

Komunak izan arren jendaurrean aipatzen ez diren arazoei buruz hitz egitearen aldeko bere jarrera nola hartzen zuten kontatzen zuen Hanischek. Normalean, mespretxuz hartzen zuten. Lehendik ere esan dudan moduan, berrikusi egin behar da lan egiten dugun posizioaren ahultasuna ahalmen gisa eta ez gaitasun-gabezia modura. Horregatik, Sedgwicken lanetik eta Tomkinsekin (eta Kleinekin) zuen harremanetik gehien interesatzen zaidana da, hain zuzen, halako despatologizazio⁷⁷, halako errugabetze baterantz mugitzen dela. Interesatzen zait nola ahultzen den mugimendu horretan gauzei buruzko teoria bakar baten ideia, eta nola nagusitzen den eguneroko jarduneko teorien bizitza aberats bat. Aniztasun horretatik begiratuta betiere, edo, hobeto esanda, handitasun horretatik, homogeneousazio-arriskuari aurre eginez, hau da, teoriak Teoria eta afektuak Afektu bihurtzeko arriskuari. Arazoaren errugabetasunak aukera ematen du “desberdintasunaren ikuspegia” baliatzeko, gure sistemek batzuetan pairatzen omen dituzten “homogeneousazio binarioaren” eta “arinkeria infinituaren” orde. Binarismo hori

⁷⁵ Belbel Bullejos, MJ. Un sentido de posibilidad: Touching Feeling. Afecto, pedagogía, performatividad de Eve Kosofsky Sedgwick. In: Kosofsky Sedgwick, E. (2014) Conocimiento feminista y políticas de traducción II. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. 114. or.

⁷⁶ Hanisch, C. (1969) *Lo personal es político*. Jatorrizko testua: “The Personal Is Political”, Carol Hanisch. *Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer* lanean argitaratua, 1970ean. Argitaratzaileak: Shulamith Firestone eta Anne Koedt.

⁷⁷ “Estábamos deseando hacer algo que ni siquiera hemos sido capaces de comenzar a hacer aquí: mostrar de qué modo tan perfecto Tomkins nos entiende. Develar un texto cargado de reflexiones despatologizadoras y sin necesidad de que se refieran siempre a una finalidad sobre “lo depresivo”, sobre la claustrofilia, la transferencia del profesor/a: sobre la rica vida de las teorías de cada día y a qué alto precio las teorías se convierten en la Teoría.” Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. 86. or.

ez da soilik emakumea-gizona erlazioa, baizik eta errealitatea finkatzeko edo ordenatzeko modu bat, ezagutza modu baterako. Baina ez nator bat harekin. Aitzitik, adoretu egiten nau *polibalente finituetan* ($n > 2$)⁷⁸ pentsatzeak, “bi baino gehiago infinitua baino gutxiago” horrek. Norberaren pentsaera arazo bihurtzeko eta konplexutasunaren bidean jartzeko prozesu bat. Pulsio eta afektuen artean gertatzen den pentsamendu propioa.

*Touching Feeling*⁷⁹-en hitzaurrean Sedgwickek dioenez, "Zentzuak pultsioei buruz duen eta Tomkinsek faltsua dela erakusten duen ikuspunturik garrantzitsuena da, pultsioak biziraupenari zuzenago lotuta daudenez, afektuak baino zuzenago, premiazoago eta indartsuago espermentatzen direla. Beraz, zentzuak dio sistema pultsionala dela giza jokabidearen motibatzaile nagusia, eta afektuak, nahitaez, bigarren mailakoak dira. Tomkinsek frogatzen digunez, juxtu kontrakoa da egia: motibazio bera, baita pultsio biologikoak asetzeko motibazioa ere, berezkoa du afektu-sistemak"⁸⁰. Eta beste hau ere

⁷⁸ Ibid, 75-76. orr.

⁷⁹ Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa.

⁸⁰ “Por poco me caigo de la silla de la sorpresa y la excitación que me produjo el darme cuenta de pronto de que el pánico que uno experimenta al no poder respirar por quedarse sin aliento, no tiene nada que ver con la experiencia de la propia pulsión anóxica (ya que una pérdida gradual de oxígeno, incluso cuando conlleva a un fatal desenlace, no genera pánico). Una persona puede estar y con frecuencia está aterrorizada por cualquier cosa. A partir de ahí solo necesité un pequeño paso para darme cuenta de que la excitación no tiene nada que ver por sí misma con la sexualidad o con el hambre, y que la aparente urgencia propia del sistema de pulsiones se había tomado prestada de su co-ensamblaje con los afectos apropiados que hacían de amplificadores necesarios. El ello de Freud me pareció de repente un tigre de papel ya que la sexualidad, según él, era la más veleidosa de las pulsiones, y la vergüenza, la ansiedad, el aburrimiento o la rabia la podían neutralizar fácilmente. (“Quest” 309).” En resumen, el sistema de pulsiones no puede ser propiamente entendido como una estructura primaria en la que los afectos funcionan como apoyos o detalles subordinados. De hecho, por su libertad y complejidad, “los afectos pueden ser mucho más producto de la casualidad que cualquier pulsión o ser mucho más monopolistas... La mayor parte de las características que Freud le atribuyó al inconsciente y al ello (id) son de hecho aspectos destacados del sistema de afectos... Los afectos posibilitan tanto la insaciabilidad como la labilidad extrema, la veleidosa como la complicación” (Tomkins, p.52). Ibid, 142-143. orr.

Gogoan ditut hemen (eskerrik asko Iñaki, eskerrik asko Mike Kelley) Harry Harlowk makakoekin egindako esperimenduak, ama-kume harremanaren atxikimenduari eta sozializazioari buruzkoak. Harlowk amaren aldeko bi irudi sortu zituen, bata alantzeak eta janaria errazten zuena eta bestea felpazkoa, janaririk ematen ez zuena, eta makako gazteek haien aurrean zuten jokabidea aztertu zuen. Janaririk eman ez arren, felpan estalitako panpinari (ama) eusteko joera argia erakusten zuten.

esan du: “Edozein afektuk edozein objekturantz jo dezake”⁸¹. Afektuak ez ditu bereizten bitartekoak eta helburuak; ondorioz, inongo xederik aipatu gabe zurrizten du bere burua. Funtsezkoa da niretzat “ondorengo erreferentziarik ez”⁸² egote hori, artearekin dudan harremana ulertzeko eta, zehazkiago, obrekin dudana jabetzeko. Izan ere, azaltzen saiatuko banintz, ez nuke asmatuko esaten zer ateratzen dudana obretatik baina, hala eta guztiz ere, behar eta nahi dudana harreman-sare bat dut haiekiko.

Badira Sedgwicken testuan Tomkinsi buruzko aipamen batzuk niri baliagarriak zaizkidanak, ez lantzen duten eremuagatik, baizik eta eremuaz landa duten

⁸¹ “Lejos de constituir una sinopsis completa de la obra de Tomkins, estas dimensiones pueden dar cuenta de las diferencias significativas entre los afectos y las pulsiones. Los afectos tienen una mayor libertad que las pulsiones con respecto a, por ejemplo, el tiempo (el enfado se puede evaporar en cuestión de segundos pero también puede ocasionar que se emprenda un plan para vengarse que dure décadas) y el interés por algo (el placer que me produce escuchar una pieza musical puede hacer que la quiera escuchar una y otra vez, escuchar otra música, o estudiar para convertirme yo misma en compositora). Sin embargo, los afectos tienen especialmente una mayor libertad en relación a su objeto porque, a diferencia de las pulsiones, “cualquier afecto puede tender cualquier ‘objeto’. Esta es la fuente básica de la complejidad de la conducta y de la motivación humanas”. El objeto de los afectos tales como el enfado, el disfrute, la excitación, o la vergüenza no son propios de los afectos tal y como el aire es apropiado para la respiración: “no existe literalmente una clase de objetos que no haya estado ligado históricamente a uno u otro afecto. El afecto positivo ha estado investido de dolor y de todo tipo de miseria humana y el afecto negativo se ha experimentado como una consecuencia del placer y de todo tipo de triunfo del espíritu humano... El mismo mecanismo capacita (a la gente) a invertir todos y cada uno de los aspectos de su existencia en la magia de la excitación y de la alegría o en el terror al miedo, a la vergüenza o a la tristeza”. Los afectos pueden y, de hecho están, ligados a las cosas, a las personas, a las ideas, a las sensaciones, a las relaciones, a las actividades, a las ambiciones, a las instituciones, y a cualquier otro tipo de cosas, lo que también incluye los afectos. De este modo, el enfado puede resultar excitante, se puede estar asqueado por la vergüenza, o sorprendido por la alegría. Esta libertad de los afectos también les otorga un potencial estructural que el sistema de pulsiones no tiene: al contrario que el carácter instrumental de las pulsiones y su orientación directa hacia un objetivo diferente a sí mismo, los afectos pueden gozar de autonomía: “no existe una estricta analogía en el sistema de afecto para el efecto compensador de la consumación de la pulsión. Más bien sucede que *la excitación y la compensación del afecto son idénticos en el caso del afecto positivo*; lo que activa el afecto positivo ‘satisface’ (58. or.; letra etzanak nik jarriak dira)”. Ibid, 140-141. orr.

⁸² “Se disfruta de disfrutar. Excitar es excitante. Aterrorizarse, aterroriza y enfadarse, enfada. El afecto se justifica a sí mismo sin que tenga por qué haber, aunque quizás pueda haberlo, un referente ulterior”. Kosofsky Sedgwick, E. (con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bulles, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre. 65. or.

performatibitateagatik: posizionamendu bat. Zauden posizio berri horretatik ekitea, hor dago gakoa. Sedgwickek dioenez, “abiapuntu desberdin bat aurkitzearen parekoa da”. Eremu sentikorra zabaltzen duen begirada berri bat. Objekturik aurkitzen ez zuen sentikortasuna lasaitzen duen irekiera. Hain zuzen, horixe balioesten du Sedgwickek Tomkinsen jarreratik:

[...] nos gustaba hacer el hincapié que hacía Tomkins en este relato sobre lo extraño en vez de sobre lo prohibido o desaprobado, y ello gracias a una intuición que nos resultó estimulante y que consistía en que el fenómeno de la vergüenza nos permitiría ofrecer nuevas formas de cortocircuitar unos hábitos de pensamiento que parecían muy difíciles de superar, y que Foucault había agrupado bajo el nombre de “la hipótesis represiva”.⁸³

Lotsa hori afektuen lerroan inskribatzen da, lotsatik interesera doan lerro horretan. “Edozer gauzogatik izututa egon daitekeen eta maiz hala egoten den pertsona bat” errugabetzeko ahalmenaz ari gara⁸⁴. Eta hori oso garrantzitsua da niretzat. Interesatzen zait pentsatzea beldurrik gabe posizio edo leku berri batzuetara iristeko gai garela, errurik gabe, jabeturik seguruenik hanka sartuko dugula eta ez dela ezer gertatzen.

Tomkins subraya que la introducción de la opacidad y el error solo a nivel cognitivo no sería suficiente ni siquiera para una potente capacidad cognitiva. Y escribe sobre el sistema de afecto: “hemos hecho hincapié en la ambigüedad y la ceguera de este sistema motivacional primario para acentuar lo que consideramos que es el precio necesario que debe pagar cualquier sistema que quiera emplear sus principales energías en un océano de riesgos, aprender mediante la equivocación. El logro del poder y la precisión cognitivos necesita de un sistema motivacional que sea más plástico y más audaz. Los pasos cognitivos están limitados por los motivos que los urgen. El error cognitivo, que es fundamental para el aprendizaje cognitivo, solo puede hacerlo alguien capaz de cometer un error motivacional, por ejemplo, equivocarse sobre los propios deseos, sus causas y sus resultados.”⁸⁵

⁸³ Ibid, 63. or.

⁸⁴ Ibid, 66. or.

⁸⁵ Ibid, 75. or.

Mailaren batean, hipotesi horiek ulertzen ditudan edo ez garbi edukitzeko nire buruari eskatu gabe ere, horrekin identifika naiteke, eta identifika dezaket jarduera artistikoan bizitako prozesuen parte bat urrutiko eremuetatik proposatutako ideia horietan. Baina horrek guztiak artearekin eta nire egiteko erarekin zer lotura duen esaten saiatuko banintz, ez nuke lortuko. Dakidan horretara jo behar dut, egin dudan horretara. Sentimenduaren legitimotasunetik, arteak eta posizio horiek ahalbidetzen duten eremu sentikorraren areagotzetik. Horretarako, tesiaren bigarren partera jo behar dut, bertan ikusten baita nire ahalegina ez dela testu teoriko bat sortzea; aitzitik, sortze-prozesu baten (neure lanaren) azterketa *poietiko* bati ari naiz lotzen. Neure burua hartu behar dut erreferentziazat gauzak alor teorikoan ebatzi ez daitezen, praktikaren bidez –edo praktikan– lortutako emaitza propio batzuetatik abiatuta baizik.

Txomin Badiola artistak behin baino gehiagotan aipatu izan du artistaren lotsa epistemologikoa⁸⁶: zalantzati ibiltzen da beti artista, ezinbestean, bere ezagutzeko era dela eta, ni neu idazte-prozesu honetan ari naizen bezala. Ziur naiz Badiolaren aurretik beste batzuek ere aipatuko zutela hori bera. Niri, nire esperientzian, beragandik datorkit, bi hitzetan, sentimendu bati izena ematea. Hemen eta orain dagokidan, dagokigun, sentipena.

Una realidad incierta, en la que le es difícil saber cómo y por qué hace lo que hace, ya que su obra, cuando la jugada sale bien, es consecuencia de una cadena de decisiones en apariencia arbitrarias y, a la vez, casi vergonzantes por su insignificancia. Reconocer esta dimensión rudimentaria de la creación podría ser, sin embargo, la condición para que, a la larga, ese escenario vivo, por muy

⁸⁶ “Ahondando en su tradicional “verguenza epistemológica” –en la sospecha de que su modo de conocer es de una inferior categoría al del científico, el filósofo, etc.– se ha autoconvencido de que su razón de ser en la sociedad debe conquistarla en terrenos diferentes al suyo; que su actividad está afectada de una insuficiencia radical que debe compensarse por la vía de las incursiones discursivas en otros campos de conocimiento o con el activismo social. Un arte que sepa de su insuficiencia respecto de unos fines que pueden ser mejor obtenidos desde otras áreas y, al tiempo, se muestre orgulloso y confiando en los medios propios, sabiendo que no por ello traiciona ningún proyecto de emancipación a través del arte, sino que respeta los tiempos y ritmos del suyo, probablemente será cuestionado y tachado de formalista o, como poco, de nostálgico de una situación ya liquidada.” Badiola, T. (2017) *Arte, educación, amor al arte*. eremuak #4 aldizkaria. Donostia-San Sebastián.

indecoroso y poco presentable que parezca, resultase determinante para dar pie a elaboraciones discursivas de mayor calado. Lamentablemente no es algo que suceda corrientemente, incluso los propios artistas tienden muchas veces a adoptar como propios esos discursos ajenos y grandilocuentes desdeñando los modos propios del conocer, en un acto de flagrante vergüenza epistemológica.⁸⁷

Diskurtso desegoki batekin, ez berezkoa, saiatuko naiz adierazten nola eremu sentikorraren handitze hori praktika artistikoan gauzatzen den (edo gauzatu den) konpromiso-arazo gisa (Pollán). Lanen deskribapen xehatua azalduko dut hori guztia: zer unetan hartzen diren erabakiak –modu zatikatuan, zirkunstantzian, intuitiboan– eta zer motatakoak diren. Azalduko da, halaber, nola hautatua izateak hautatzailearen konstruktua sentikorra ez ezik une horren ezaugarriak ere erakusten dituen, epe labur-ertainera. Eta, are garrantzitsuagoa dena, gaur egun, lan horretara sartzeko unean, karakterizazio horretatik zerk jarraitzen duen komuna izaten. Ahaztu gabe, aurrerago Ortega y Gasseten eskutik ikusiko dugunez, artistaren sentikortasun moduak ez duela zertan bat etorri une horretan gehiengoaren artean nagusi den moduarekin.

La hermenéutica especializada... Estas connotaciones constituyen una manera de discurso anexo, función tanto de las formas propias de la obra como de los contextos afectivos y culturales donde cae. Estas modalidades de significación a posteriori no son para nada propias a las obras de arte. Los sistemas de derecho, de religión, de ciencia e incluso las matemáticas, sean cuales sean sus lenguajes específicos internos, pueden ser consideradas como indicios significantes en la civilización y la época en la que aparecen. El arte no tiene ningún privilegio suplementario en esto.

Decir que el arte es esencialmente un medio de comunicación de ideas, doctrinas y tesis sería confundir el servicio episódico con la intención fundamental. [...] Ciertamente, el arte pretende presentar, a través de sus obras, visiones del mundo, pero sus obras están sujetas a interpretaciones sucesivas en el curso de tiempo. Por lo

⁸⁷ Badiola, T. (2019) *La amistad de los artistas*. *El País* egunkarian argitaratu zen artikulu hori, 2019ko martxoaren 5ean.

esencial, presenta el acto mismo de presentar. Presenta, vuelve presente, la capacidad creadora del hombre.⁸⁸

Ez da une hori atzitzea, hura errepikatzeko aukera da. Passeronek Étienne Souriau aipatzen du, eta hau adierazi (gogora dezagun lehenago aipatu dugun Jon Mikel Eubaren tinkatze hura): “Sortzea izate bat ezartzea da, baina ez tresnarena, baizik eta pertsona baten ezaugarriak dituen objektu batena”⁸⁹.

El arte es esencialmente el conjunto de operaciones instauradoras de obras, en cualquier dominio donde el hombre se haga constructor. Crea particularmente lo que llamamos obras de arte, especialmente hechas para suscitar emociones estéticas reveladoras o instauradoras de una visión del mundo. Su valor específico es la obra-a-hacer, o haciéndose. Su valor supremo no es la comunicación por la obra (salvo si esta es un nuevo código de comunicación o un nuevo lenguaje), sino es la “calidad de vida”, y en el dominio particular de las obras de arte, el enriquecimiento afectivo y la apertura de espíritu.⁹⁰

Ondoriozta dezagun, beraz, arteak⁹¹ mundu-ikuskerak berriak ekartzen dituela (agian, berriak baino gehiago, ikuspegi handituak), bai beste pentsaera batzuk bai litekeena berritzen duten sentitzeko moduak ahalbidetzen dituztenak. Eremu sentikorraren handitzea.

⁸⁸ Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 181-186. orr. Itzulpen propioa.

⁸⁹ Passeron, R. (1996) *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions. 27. or. Jatorrizkoaren itzulpen propioa: « Créer, c'est instaurer une existence (Correspondance des arts, p. 51) – non pas celle d'un ustensile, mais celle d'un objet qui a les propriétés d'une personne. »

⁹⁰ Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 181-186. orr. Kap. *L'Art n'est pas communication*. Itzulpen propioa.

⁹¹ “El acto instaurador, si es, en cierta manera, consciente de sí mismo, comporta mucho más que la consciencia. Comporta una capacidad latente que escapa a la estética, a la lógica, y cierto a la moral misma: una energía oscuramente dedicada al proyecto del antes-de ser. La poietica nos compromete de esta manera en una doble vía, donde la dialéctica encuentra su cuenta. Es, en su unidad difícil, una filosofía de la consciencia y una filosofía de la vida.” Ibid, 25-30. orr. Kap.: *Pour une philosophie de la création*. Itzulpen propioa.

Artea, izateko era bat

Cuando abrazo a un amigo, envolviendo su cuello con mis brazos -es algo natural; cuando lo relato -es falta de naturalidad (¡para mí misma!). Cuando lo transformo en poesía -vuelve a ser algo natural. Las acciones y la poesía me justifican. Aquello que se encuentra entre ambas -me culpabiliza.⁹²

Bete-betean aurkitu ninduen Marina Tsvetaievak. Hasieratik dago nirekin aipu hau. Ederra da. Zehatza da. Garrantzitsua da. Niretzat da.

Aurreko atalean hizpide izan dugun lotsa epistemologikoaren oihartzuna entzuten da oraindik ere. Hor utziko genuke kontua garrantzia kontakizunean dagoela uste bagenu, aldez aurreko, ondorengo eta gertakarietatik kanpoko justifikazio batean. Argitua dut hori jada: ez da hemen, ez da hemendik. Ez da artean. Esperientzian da: lagun bat besarkatzen dudanean. Edo esperientzia urrunduan: poesia bihurtzen dudanean. Une horietan sartu nahi du testu honek, bere edukiak; hor barruan kokatzen den testu batera iristeko modu bat aurkitu nahi du.

Lan egiteko erabiltzen dudan posizioa ere nire bizitzeko posiziotik gertu egongo da. Horren harira pentsatu dut nire arte-premia, harekiko dudan interesa, “lokalizazioaren, posizionamenduaren eta egoeraren epistemologia bat” dela (Harawayren hitzak), aldea ezabatzen duten sinplifikazio orokortzailerik gabe. Alde horien sotiltasunarekin zerikusi

⁹² Tsvetáieva, M. (1984) *Correspondencia del verano de 1926*. Tsvietáieva, Rilke, Pasternak. México: Ed. Siglo XXI. Trad. Ancira, S. 184. or. *Carta a la amazona y otros escritos franceses* liburuaren hitzaurrean dago itzulpen horren aipua (Tsvetáieva, M. (2002) Madrid: Ed. Hiperión). Kezkatu egiten nau (aniztasunagatik) eta, aldi berean, gustatu egiten zait (aukeragatik) testu beraren ondorengo edizio baten itzulpena ikusteak, bai eta aipuaren jarraipenak ere: “Cuando abrazo a un extraño, es algo natural; cuando lo relato, es algo no natural (¡para mí misma!). Pero cuando lo transformo en poesía, vuelve a ser natural. Es decir, la acción y la poesía me dan la razón. Lo que se encuentra entre ambas me acusa. Mentira es lo que está en medio, no yo. Cuando relato la verdad (el abrazo), es mentira. Cuando lo callo, es verdad.” Tsvietáieva, M., Pasternak, B., Rilke, RM. (2012) *Cartas del verano de 1926*. Barcelona: Ed. Minúscula. Trad. del ruso de Selma Ancira. Trad. del alemán de Adan Kovacsics.

handia du arteak: Ortega y Gasseten tonu-gradualitatearekin, Arendten⁹³ lehoiekin, “jendearen bizitzen gaineko nahiekin, gorputz batetik egindako ikuspegiaren gainekoekin, betiere gorputz konplexu eta kontraesankor bat, egituratzailea eta egituratua”⁹⁴. Ulertzen dut Ortega y Gasset, *La reviviscencia de los cuadros*⁹⁵ lanean Velázquezi buruz mintzo denean. Aurkitzen diot zentzurik esaten duenari. Velázquez ulertzen dudalako, filosofoa ulertzen dut. Bere iritzian, askotan ez gara ohartzen pintura, artea, ez dela emana etortzen zaigun zerbait, berezko zera bat, baizik eta pertsona batzuek munduan egoteko duten modua.

La pintura no es, pues, un modo de ser de las paredes ni un modo de ser de las telas, sino un modo de ser hombre que los hombres, a veces, ejercitan. [...] A cada una de las manchas que componen el cuadro solemos llamar pincelada. Pero el caso es que al tiempo mismo de darles este nombre olvidamos lo que estamos diciendo, olvidamos que la pincelada es el golpe de un pincel movido por una mano a quien gobierna una cierta intención surgida en la mente de un hombre.⁹⁶

Hala, bada, elkarrekin lotzen ditu hiru jarrera ezberdin: pertsona izateko modu bat, artistaren bizibidea eta modu jakin batean artista izatea. Posizio propio bat zehazten du bat etortze horrek⁹⁷.

⁹³ “La política se basa en el hecho de la pluralidad de los hombres. Dios ha creado *al* hombre [*Mensch*], los hombres son un producto humano, terrenal, el producto de la naturaleza humana. Puesto que la filosofía y la teología se ocupan siempre *del* hombre, puesto que todos sus enunciados serían correctos incluso si sólo hubiera un hombre, o dos hombres, o únicamente hombres idénticos, no han encontrado ninguna respuesta filosóficamente válida a la pregunta: ¿Qué es la política? Peor todavía: para todo pensamiento científico sólo hay *el* hombre —tanto en la biología o la psicología como en la filosofía y la teología, así como para la zoología sólo hay *el* león. Los leones serían una cuestión que sólo concerniría a los leones.” Arendt, H. (1997) *¿Qué es política?* Barcelona: Ed. Paidós. 45. or.

⁹⁴ “Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional. Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza.” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 322. or.

⁹⁵ Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente.

⁹⁶ *Ibid*, 489. or.

⁹⁷ “Lo que pasa es que los “oficios” son propiamente figurines o figurones sociales, con carácter, como todo lo social, genérico, típico y tópico, que encontramos establecidos a modo de instituciones —lo que en efecto son-

Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera.⁹⁸

“Modu berezi bat” horrek ez du zerikusirik estiloarekin, baizik eta honekin: bizibidea ikusteko norberak duen modua ez da bat etortzen beti norberaren garaiko ikuskerarekin.

Una de las cosas que más influyen en cuál es el estilo de un pintor es cómo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que él sea como hombre. [...] Si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una

dentro de la sociedad a la que pertenecemos, como en el escaparate de un sastre los diversos uniformes. Al comenzar la vida vemos agitarse ante nosotros ‘el’ sacerdote, ‘el’ militar, ‘el’ intelectual, ‘el’ comerciante, ‘el’ pintor, ‘el’ ladrón, ‘el’ verdugo. Cuando decidimos ‘ser’ una de esas cosas lo hacemos siempre corrigiendo el esquema genérico de esas figuras sociales según nuestra individual vocación. Nadie, como no sea un caso extremo de vulgaridad, quiere ser médico, así en abstracto y según el esquema tópico que esa figura representa, sino médico de una cierta singular manera.” Ibid, 496-497. orr.

⁹⁸ “Pero la verdad es todo lo contrario. La idea del cuadro y la decisión de pintarlo son sólo la concreción particular, aquí y ahora, de una actuación previa en que aquel hombre estaba, a saber: la de ejercer el oficio del pintor. Lo que ahora va a pintar es tal, en primer lugar, porque de antemano había entendido de una cierta manera ese oficio. Si lee esto un historiador del arte lo entenderá como si se tratase sólo de que, en efecto, cada pintor se adscribe a un estilo. [...] Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera. Es grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque “oficio” es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. ¡Imagínese cuál será el cúmulo de influjos que se ejercitan sobre nosotros para resolernos a adoptar un oficio y mantenernos en él! Es una de las grandes decisiones y, por tanto, de las más íntimas y personales. Sería inconcebible, pues, que esa resolución no tuviese un perfil también individualísimo.” Ibid, 495. or.

manera de ser hombre. La tradición estúpida que coloca el arte en no se sabe qué región exenta y extravital tiene que quedar resueltamente desnucada.⁹⁹

Argi sentitzen dut hori guztia, baina esatea ez zait aski. Tesiaren bigarren zatian, zenbait lanen prozesuaren deskribapena egingo dut, ideia horiek egintzetan duten oihartzuna oinarri hartuta.

Orain, *No lo banalices*¹⁰⁰ dut hizpide. Erakusketarako areto-testua eskatu zidatenean, horrelakoetan beti izaten dudan arazoarekin egin nuen topo: zer izango den oraindik ez dakigun zerbaitetaz idatzi beharrarekin. Eta, bageneki ere, haren berri beste era batera ematerik ez legokeelako (ezta hitzen bidez ere) egin den zerbaitetaz idazten arituko ginатеke. Besteak beste, hau nioen: *Desde 2005 dedico gran parte de mi vida a hacer este tipo de cosas. En esta dedicación las palabras ocupan un espacio y tiempo limitados. Pocas veces decido darles espacio y tiempo, porque suelo preferir dedicarlo a hacer este tipo de cosas.*

Areto-orria kokatzeko erabili nuen, azalpenak emateko baino gehiago¹⁰¹. Non nagoen ari naiz esaten, besterik gabe (inoiz ez da izaten “besterik gabe”). Ez dit axola kontakizunak. Bizitzak axola dit. Bizitzak ez du beti behar kontakizunik. Bizitzak bizitza behar du. Eta bizitzan erabakiak hartzen dira. Gauza batzuk egitea erabakitzen da, eta beste batzuk ez egitea. Horixe da bizitza, gainerako guztia bazterrera uzten denean egitea erabakitzen den hori. Horregatik gustatzen zait hainbeste Ortega y Gassetek, Velázquezi buruz mintzatzean, pintoreak artista gisa egin ez zuen guztia aipatzea. Pintatu ez zuen guztia. Nola definitzen duen horrek modu berezi batean. Eta hori gertatzen ari zela ikusi izan dut. Sarritan erabakitzen dela ez egitea ustez egitea egokitzen den hori. Eskatzen den hori ez ematea erabakitzen dela. Areto-orrian, erabaki nuen zertan ari nintzen banekien itxurarik ez egitea (banekien arren); erabaki nuen ez erabiltzea alor artistikoan normalean egintza horren garaikidetasuna, pentsamenduaren garaikidetasuna, adierazteko erabiltzen diren hitzak; erabaki nuen kanpotik ez hartzea ahots hori, eta nik esaten saiatzea erabaki nuen, horrek dakarren esposizio eta ahuldade mailaz oharturik, neure burua kokatu

⁹⁹ Ibid, 495-497. orr.

¹⁰⁰ Bilboko CarrerasMugica galerian 2018-11-22tik 2019-02-01era egindako erakusketa indibiduala.

¹⁰¹ “Puedo decir lo que quiero, nunca descubriré por qué se escribe ni cómo no se escribe”. Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 20. or.

beharra baineukan. Komeni da azpimarratzea inondik inora ez dela zerbaiten aurkako jarrera. Zentzu-kontua da. Zer behar den, alegia. Sarritan, positiboa bilakatzen da espero denaren itxurazko ukapen horretan erabakitzen dena.

Dena den, “bizibide” terminoa problematikoa iruditzen zait, “modu berezian” ez duela barne hartzen ematen baitu. Ortega y Gasseten arabera, gure bizitzaren zatirik handiena eta onena eskaintzen diogun eginkizuna da “bizibidea”. Lasaitu egiten nau horrela pentsatzeak. Esaten du, halaber, norbaiti buruz artista dela badiogu ezer gutxi ari garela adierazten, eta berehala egin behar diogula geure buruari honako galdera hau: Zer da niretzat “artista” izatea? Zer kualifikazio behar ditut, zehazki, artista izatea erabakitzeko? Zenbateraino onartzen dut bizibide hori nire bizitzan?¹⁰²

El trabajo es lo más importante de mi vida. Es superfluo preguntar qué me da. Me lo da todo. Me permite expresarme, comunicarme con los demás. Habida cuenta de mi dificultad para hablar, sin el cine tendría la impresión de no existir.¹⁰³

Negar eginarazten didate hitz horiek¹⁰⁴. Ni ere esaten nautelako. Ez da lana. Ez da bizibidea. Ez da dedikazioa. Bizitza da (nirea). Bizitzeko modu bat.

¹⁰² “Hemos dicho, pues, muy poco de un hombre cuando hemos dicho que es pintor. Tenemos inmediatamente que preguntarnos: ¿qué entendía ese hombre por “ser pintor”? ¿Con qué cualificaciones precisas se determinaba a serlo? Y aún algo más simple y obvio tenemos que definir, a saber: ¿en qué cantidad aceptaba dentro del ámbito de su vida ese oficio? Los grados más diversos son posibles: desde el mero “aficionado” hasta el jornalero de la pintura. ¡Pasmoso que, precisamente, los historiadores de Velázquez no se hayan planteado esta cuestión, que es una de las primeras con que topamos al intentar entenderlo!” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 496-497. orr.

¹⁰³ Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. 181. or.

¹⁰⁴ “Un escritor es algo extraño. Es una contradicción y también un sinsentido. Escribir también es no hablar. Es callarse. Es aullar sin ruido. Un escritor es algo que descansa, con frecuencia, escucha mucho. No habla mucho porque es imposible hablar a alguien de un libro que se ha escrito y sobre todo de un libro que se está escribiendo. Es imposible. Es lo contrario del cine, lo contrario del teatro y otros espectáculos. Es lo contrario de todas las lecturas. Es lo más difícil. Es lo peor. Porque un libro es lo desconocido, es la noche, es cerrado, eso es. El libro avanza, crece, avanza en las direcciones que creíamos haber explorado, avanza hacia su propio destino y el de su autor, anonadado por su publicación: su separación, la separación del libro soñado, como el último hijo, siempre el más amado.

Un libro abierto también es la noche.

Estas palabras que acabo de pronunciar me hacen llorar, no sé por qué.

Escribir a pesar de todo pese a la desesperación. No: con la desesperación. Qué desesperación, no sé su nombre. Escribir junto a lo que precede al escrito es siempre estropearlo. Y sin embargo hay que aceptarlo: estropear el fallo es volver sobre otro libro, un posible otro de ese mismo libro.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 30-31. orr.

Landa

El pintor no se aproxima a la escena con una mente vacía, sino con un fondo de experiencias desde largo tiempo fundidas en capacidades y gustos, o con una conmoción debida a experiencias más recientes.¹⁰⁵

Begien bistakoa dirudi aipuak dioena, isolatuta irakurriz gero, baina hala eta guztiz ere gogoratu egin nahi dut. Jarraian datorrena, nire aitonarentzat:

Nada más cerca de la tierra
que el cielo azul,
hombre de campo.

Amigo del tiempo,
hombre de campo.

*Las más altas montañas
no están más cerca del cielo
que los valles más profundos.
El cielo está en todas partes,
incluso en la oscuridad bajo la piel.*¹⁰⁶

Larra se merece una foto. Desde lejos
silueta preciosa.

Apertura celeste y tierra labrada
sentimos ya su sitio,
entre flores y piedras
vuestro camino. Desde cerca

¹⁰⁵ Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. 99. or.

¹⁰⁶ Szyborska, W. *Cielo*. Szyborska, W. (2009) *Paisaje con grano de arena*. Trad. Ana María Moix y Jersy Wojciech Slawomirski. Barcelona: Ed. Lumen. 175-176. orr.

tu retrato.

¡Guapo hasta ayer!

De la mano siempre

De la mano con alpargatas

Y parecéis actores del extranjero

Guapo

Salau

Majo

Veros juntos ha sido un diamante.

Erizaina dut ama. Landa-eremukoa da beraren familia. Aita, berriz, irakaslea dut. Landa-eremukoa da beraren familia ere. Ez ama ez aita ez dira profesionalki jardun inoiz landa-eremuko lanetan, baina ikuspegi horretatik ulertzen dute bizitza. Etxekoa izan dadila dena. Ongizaterik eta zuzentasunik ez dadila falta. Zuzenak izan, eta gizalegez jardun. “Pertsona onak” izaten saiatu. Eta lasai bizi. Beldurrari eta larritasunari iskin eginez, nolabait, sen onari jarraituz. Ni baino hiru urte zaharragoa da nire ahizpa. Alacanten bizi da orain. Gurasoak, berriz, Lizarran. Ni Lizarrakoa naiz, nire familiakoa, bizi izan dudan guztiaren oinordekoa.

Mahaiaren bueltan eserita, janariaz mintzo gara, kozinatu den eltze beretik zuzenean zerbitzatzen dugun bitartean. Lagungarri, ogia. “Ogiarekin egin bultza janariari”. Familia batean hazten gara, ingurune jakin batean. Han ikasten dugu. Gero, ingurune horretatik irten eta beste gauza batzuk ikasten ditugu. Handik irteten gara, bai eta geure baitatik ere¹⁰⁷, bizitza gehiago bizitzean¹⁰⁸. Eta kanpoalde horretatik gogoratzen dugu Pasoliniren gure gortina¹⁰⁹.

¹⁰⁷ “Hay muchas cosas por decir que no sé cómo decir. Me faltan las palabras. Pero me niego a inventar otras nuevas. Las que ya existen deben decir lo que se consigue decir y lo que está prohibido. Y lo que está prohibido lo adivino. Si hubiese fuerza. Más allá del pensamiento no hay palabras: se es. Mi pintura no tiene palabras: está más allá del pensamiento. En ese terreno del se es soy puro éxtasis cristalino. Se es. Me soy. Tú te eres.” Lispector, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. 31. or.

¹⁰⁸ “Sobre este punto llegaría a añadir esta opinión paradójica: que si el lógico nunca pudiera ser más que lógico, no sería y no podría ser lógico; y que si el otro únicamente fuera poeta, sin la menor esperanza de abstraer y de razonar, no dejaría tras él ninguna huella poética. Pienso con toda sinceridad que si cada hombre no pudiera vivir una cantidad de vidas que no fueran la suya, no podría vivir la suya.

“Zer egin duzu gaur?” ohiko galdera da nire senideekin telefonoz izaten ditudan elkarrizketetan. Eta egin dugun guztia literalki kontatzen diogu elkarri. “Zer bazkalduko duzu gaur?”. “Zer bazkaldu duzu gaur?”.

John Bergerren *Un hombre afortunado*¹¹⁰ liburuak aurkitu egiten nau, eta dena hobeto ulertzen laguntzen dit. Eta negar egin dut. Lehen pertsonan¹¹¹. Eremu sentikorraren handitzea.

Liburuaren hasieran, bi paisaia-argazki daude, eta bi testu dauzkate txertatuta, zeinek tesiaren lehen zati honetan azaldu nahi izan dudana horretara itzularazten nauten, nolabait.

Así pues, mi experiencia me ha demostrado que el mismo *yo* hace papeles muy diferentes, que se hace abstractor o poeta, mediante sucesivas especializaciones, de la que cada una es una desviación del estado puramente disponible y superficialmente concertado con el medio exterior, que es el estado medio de nuestro ser, el estado de indiferencia de los cambios.” Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. 78. or. Kap. *Poesía y pensamiento abstracto*.

¹⁰⁹ *La primera lección me la dio una cortina* testuan “gauzei eta ekintzei buruzko ikasgaiak” aipatu zituen, zeinen edukia eurenak bakarrik baitzen eta hala jakinarazten baitziguten, erakusteko non jaio ginen, zer mundutan bizi ginen eta, batez ere, nola ikusi behar genituen gure jaiotza eta bizitza. Honela zioen: “La primera imagen de mi vida es una cortina, blanca, transparente, que cuelga creo que inmóvil ante una ventana que da a un calleja más bien triste y oscura. Esa cortina me aterroriza y me angustia; pero no como algo amenazador o desagradable, sino como algo cósmico. [...] Las palabras de los padres, de los maestros y por último de los profesores se superponen a lo que las cosas y los actos le han enseñado a un muchacho cristalizándolo. Sólo la educación recibida de sus compañeros será muy semejante a la que le han impartido las cosas y los actos; o sea: será también puramente pragmática, en el sentido absoluto y primario de la palabra.” Pasolini, PP. (2017) *Cartas luteranas*. Madrid: Ed. Trotta.

¹¹⁰ Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. Argitaletxearen arabera: “En 1967 John Berger y el fotógrafo Jean Mohr acompañaron a John Sassall, un médico inglés que ejercía su profesión en una comunidad rural. La obra narra varias historias del trabajo de Sassall con sus pacientes, a la vez que revela pensamientos sobre su profesión y su vida para acercarnos gradualmente al hombre. Las fotografías de Jean Mohr marcan rasgos indispensables de la historia y dialogan con un texto lleno de reflexiones del propio Berger y otras procedentes del mundo literario y filosófico: de Conrad a Gramsci, de Piaget a Sartre.”

¹¹¹ Halako batean, negarrez ari zen lagun batzuen alaba, Lara, hiru urtekoa. Ez zitzaion aski, nonbait, negar egitea, besteek negarrez ikustea, eta garrasika hasi zen, negarrez ari zela: “¡Lloro! ¡Lloro!”. Horra hizkuntzaren premia, lekuz kanpo ere, xalotasunetik, ekintzaren gauzatzeak baino enuntziazio gehiago behar duen sentipen batetik. Lehen pertsona horrek, pasadizo horrek, errealitatea itzultzen dit.

Los paisajes pueden ser engañosos.

A veces da la impresión de que no fueran el escenario en el que transcurre la vida de sus pobladores, sino un telón detrás del cual tienen lugar sus afanes, sus logros y los accidentes que sufren.

Para quienes están detrás del telón, junto a los pobladores, los referentes del paisaje ya no son sólo geográficos, sino también biográficos y personales.

Liburuan irudi fotografikoa dagoen bakoitzean, orriaren zenbakia ez da agertzen. Nire ustez, daukaten garrantzia edukitzen uzten die horrek, eta oso polita da, zeren eta hitzeko kontakizunaz gain protagonistek eurek dagokien lekua berenganatu eta beste era batera kontaktzen dute istorioa. Argazkiek liburuan egiten dutenak beste zera batera narama: *Roland Barthes sobre Roland Barthes*¹¹² liburuaren lehen 46 orrialdeetan gertatzen denera. Bere familia-albumeko argazkiak erabiltzen ditu Barthesek liburu hartan, edo bere bizitza profesionalekoak zein eszena intimoetakoak, testu laburrez lagunduak. Ahots ugariko autobiografia moduko bat. Intentsitate irekiko sintesi zorrotza. Testuan txertatuta daude irudi horiek, baina ez dira testua. Badut halako mesfidantza bat hitzekiko, irudiekiko sentitzen ez dudana. Gustatzen zait Barthesen testua; hala eta guztiz ere, irudi horiek aske sentiarazten naute. Orrialde-segidaren eten hori. Berrero aipatuko dut –testu honen posizionamendutik zerbait gogoraraztearren, berezkoa izanik arrotza ere badena– 40. orrialdean, 1942an eta 1970ean datatutako bi erretratu fotografikoren ezkerrean, dagoen testu hau:

¡Pero yo nunca me he parecido a esto!

- ¿Cómo lo sabe usted? ¿Qué es ese “usted” al que usted se parecería o no? ¿Dónde tomarlo? ¿Cuál sería el patrón morfológico o expresivo? ¿Dónde está su cuerpo de verdad? Usted es el único que no podrá nunca verse más que en imagen, usted nunca ve sus propios ojos a no ser que estén embrutecidos por la mirada que posan en el espejo o en el objetivo de la cámara (me interesaría sólo ver mis ojos cuando te miran): aún y sobre todo respecto a su propio cuerpo, usted está condenado al imaginario.

¹¹² Barthes, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.

Liburuaren protagonista den landa-eremuko medikuaren bitartez (Sassall), Bergerrek diosku Ingalaterrako klase ertainak ez daukala ez hitzik ez adibiderik bere esperientziak azaltzeko, pairatu duen kultura-gabezia baten ondorioz¹¹³.

Toda cultura actúa en general como un espejo que permite al sujeto reconocerse, o, al menos, reconocer aquellas partes de sí mismo socialmente aceptables. Quienes sufren de carencias culturales tienen menos oportunidades de reconocerse.¹¹⁴

Testuaren arabera, kulturen aurkitu ditzakegu geure buruarekin bat datozen nortasun indibidualen adierazpen egokiak. Adierazpen horiei uko egiteak, zaildu egiten du eremu sozialaren maila jakin batekin identifikatzea. Diskurtso mota batekin ere badu lotura horrek. Abstraktua. Alor sozialaren jabetasun- edo egokitasun-idea abstraktu batekin ere, ideologikoa. Eraikuntza horretara ez da iristen hurbilen dagoen horretatik, zer konkretuenetik.

Para ellos, una gran parte de su experiencia –especialmente la emocional y la introspectiva- no tiene nombre. Por consiguiente, se expresan sobre todo a través de la acción; de ahí entre otras cosas, que los ingleses tengan tantos pasatiempos, que les gusten tanto las manualidades de todo tipo. El jardín o el banco de carpintero se convierten en lo más parecido a un medio de introspección satisfactorio.¹¹⁵

Hor hazi naiz. Izenik gabeko esperientzia emozional eta introspektibo batean. Urrutitik dator harreman mota hori eta, iraganeko oro bezala, geldi dago, finko. Eta diskurtsibitate horrek hartzen ez duen espazio guztia ekintzaz betetzen da. Ekintza zehatzez.

La forma de conversación más fácil –con frecuencia la única posible- es aquella relativa a la acción, aquella que describe la actividad desarrollada, ya sea como

¹¹³ “Se les ha privado de los medios para traducir lo que saben a ideas sobre las que puedan pensar. Carecen de ejemplos en los que las palabras clarifican la experiencia.” Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. 107. or.

¹¹⁴ Loc. Cit.

¹¹⁵ Ibid, 107. or.

técnica o como procedimiento. Así, los interlocutores no hablan en realidad de su experiencia, sino de la naturaleza de un mecanismo o evento completamente exterior a ellos: de un motor de coche, de un partido de fútbol, de un sistema de canalización de las aguas o del funcionamiento de un comité. Estos temas, que excluyen todo lo que pueda ser directamente personal, constituyen el contenido de la mayoría de las conversaciones que podrían mantener hoy en Inglaterra, en un momento dado, los hombres mayores de veinticinco años (en el caso de los jóvenes, la fuerza de sus apetitos los libra de esa despersonalización).

Dichas conversaciones, sin embargo, pueden ser vehementes y cálidas y pueden dar lugar a amistades grandes y duraderas. La misma complejidad de los temas parece acercar a los interlocutores. Se diría que éstos se inclinan sobre el tema para examinarlo de cerca, hasta que, así inclinados, sus cabezas se tocan. El conocimiento técnico común a todos ellos se convierte en un símbolo de la experiencia compartida.¹¹⁶

Nire bizitza da “hasta que, así inclinados, sus cabezas se tocan” hori ere (“horrela makurtuta, euren buruek elkar ukitu arte”), konturatu gabe, zerbaitetaz zehazki ari diren bitartean, zentzura iritsi arte ez-hitzetik abiatzen den intimitate hori. Gertatzen zait, egiten dut. Testu hau duen mugikorreko ohar batera narama horrek¹¹⁷: *Zu ez zaude harengan, ez eta hura zugaran ere. Honetara heltzen ari zara, baina elkar ukitzeko aukerarik gabe. Elkarren izugarritzko antza baituzue, izan ere. Azpian, marrazki bat: bi esku, ahurrak aurrez aurre dituztela, elkarrengandik oso hurbil. Lerro bertikal batzuek markatzen dute haien arteko tartea; gero, trazu lodiagoz marraztu dira, eskuen arteko hutsunea bete nahirik bezala. Nire ustez, orban horrek erakusten duen tarte horretan sortzen da artea. Horixe da tarte hori agerrarazteko nire modua, alegia, konkretua, praktikoa, abiapuntutzat hartuta. Hurbiltze hotz bat, edo distantzia oso hurbil bat, literalki. Hau da, nolabaiteko intimitatea. Bizitzari modu batean hurbiltzea, nahi den (eta ahal den) hartan.*

Bergerrek dio intimitate baten balioa hartzen dutela ekintzek solaskideen oroimenean. Bere sen ona, zentzua, bere komunitatea, hizkuntza horren bidez ehundua dago, "bere

¹¹⁶ Ibid, 107-108. orr.

¹¹⁷ Lan-prozesuari buruz lankide batek egin zuen iruzkin bat gogoratzeko <3 S P S <3 (2016-2017).

esperientzia komunaren gainerakoaren metafora bat" dena. Zer konkretuen metafora horiek ordeztu egiten dute sentimendu abstraktu batzuen lengoia bidezko irudikapena.

Aldi berean, "jarraitutasun-zentzu handiagoa"¹¹⁸ du harreman mota horrek.

Munduarekin eta haren materialekin (Bergerrek dioenez, substantziekin) oso harreman zehatza dakar. Hona zer zioen Goethek:

El hombre sólo se conoce en cuanto conoce el mundo, pues sólo tiene constancia del mundo en sí mismo y sólo tiene constancia de sí mismo en el mundo. Cada nuevo objeto, atentamente observado, hace que se abra un nuevo órgano en nosotros.¹¹⁹

Jarraitutasun-zentzu horrez gain, heldutasun-denbora eta denbora horrek ekintzara igarotzearekin duen lotura ere aipatu nahi nituzke, John Dewey filosofoaren eskutik:

El exceso de receptividad corta la maduración de la experiencia y lo que se aprecia entonces es el mero padecer de esto o de aquello, sin importar la percepción de algún significado. La acumulación de la mayor cantidad posible de impresiones se considera que es la "vida", aun cuando ninguna de ellas sea más que un aleteo o un sorbo. El sentimental y el que sueña despierto pueden ver pasar por su conciencia más fantasías e impresiones que las que tiene el hombre animado por el ansia de la acción. No obstante, su experiencia está igualmente deformada, porque nada arraiga en la mente cuando no hay equilibrio entre el hacer y el recibir. Se necesita alguna acción decisiva a fin de establecer contacto con las

¹¹⁸ "Esta gente, "los del bosque", no está sujeta a las frenéticas presiones que sufren los millones de personas que guardan las apariencias en los barrios dormitorio de las grandes ciudades. Las familias están menos fragmentadas; los apetitos son menos insaciables; su nivel de vida es inferior, pero tienen un mayor sentido de continuidad. [...] Hay menos soledad en este pueblo que en muchas ciudades. Son todo lo felices que se puede esperar, como dirían ellos mismos. [...] La gente de aquí no se hace ilusiones con respecto a la vida, dice Sassall, sólo una minoría se queja. En general, se entregan impertérritos a la tarea de vivir. No permiten – no pueden hacerlo- que sus sensibilidades gobiernen sus vidas. Fundamentalmente, la idea de entereza, de resistencia, es mucho más importante que la de felicidad." Berger, J. (2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara. 145-146. orr.

¹¹⁹ Ibid, 145-157. orr.

realidades del mundo y a fin de que las impresiones se relacionen con los hechos de manera que podamos comprobar y organizar su valor.¹²⁰

Egiteko premia horretatik, jarraitutasun eta heldutasun horretatik “adimenaren beste ideia bat” azalduz doa, eta haren bidez hurbiltzen naiz nahi dudan horretara, zeinak nahi dudan lekuan berriro kokatzen laguntzen baitit.

Como la percepción de la relación entre lo que se hace y lo que se padece constituye el trabajo de la inteligencia, y como el artista controla el proceso de su obra, captando la conexión entre lo que ya ha hecho y lo que debe hacer después, es absurda la idea de que el artista no piensa de modo tan intenso y penetrante como el investigador científico. Un pintor debe padecer conscientemente el efecto de cada toque de pincel, o no será consciente de lo que está haciendo y del estado en el que se encuentra su trabajo. Además, debe ver cada conexión particular del hacer y el padecer en relación con el todo que desea producir. Aprender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento. La diferencia que hay entre la pintura de diversos pintores se debe mucho más a las diferencias de capacidad para conducir su pensamiento que a las diferencias de sensibilidad al color o a las de destreza en la ejecución. Con respecto a las cualidades básicas de las pinturas, su diferencia depende más de la aptitud de la inteligencia para fijarse en la percepción de relaciones, que de ninguna otra cosa, aunque naturalmente la inteligencia no puede separarse de la sensibilidad directa y está conectada, aunque de un modo externo, con la habilidad.¹²¹

Adimenaren beste ideia bat, sentikorra, adimen diskurtsiboaz bestelakoa:

Cualquier idea que ignore el papel necesario de la inteligencia en la producción de obras de arte está basada en la identificación del pensamiento con el uso de una clase especial de material, signos verbales y palabras. Pensar efectivamente en términos de relaciones de cualidades, es una demanda tan rigurosa para el pensamiento, como lo es pensar en términos de símbolos verbales y matemáticos. De hecho, puesto que las palabras se manipulan fácilmente de modo mecánico, la

¹²⁰ Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. 52. or.

¹²¹ *Ibid*, 52-53. orr.

producción de una obra de arte genuina reclama probablemente más inteligencia que la que se denomina pensamiento entre aquellos que se jactan de ser "intelectuales".¹²²

Jarraian datorrena, nire amonarentzat:

En Remedios.

Ese rosa

Diamante

Reme,

Emilio,

Aquí cerca este rosa

De mi camisa

De tu bata

De la foto que todas recordamos; un triángulo de belleza

Y tranquilidad

Toda una vida,

muchas más cerca

Los menores, activados

La vida crece en cada captura

91 años son muchos más

5 hijas y 2 hijos;

1 hermana y 2 hermanos;

un pueblo

Tanta vida

Tanto trabajo

Tanto amor

Cabe en vuestra Larraga

¹²² Ibid, 53. or.

Y tú nos miras

Reme,

Remedios

Emilio

Vais de la mano

Hoy aquí un diamante

Es para ti abuela

BIGARREN ZATIA: BLOKEAK + JUNTURA

Bigarren zati honek batez ere 2005 eta 2015 bitartean egindako lanen prozesuen deskribapen eta analasia bost bloketan biltzen du.

Egiteko modu baten berri ematen du. Egitateen unean birkokatzean datza. Lan bakoitzaren prozesua berpiztea. Idatzi nahi gabe idaztea, gertatzen dena esateko. Lan bakoitzaren deskribapena idazketan bertan egituratu da, gogoratze-prozesuan: egintzaren arabera egituratu da oroitzapena; eta egintza aldakorra izaki, ez du onartzen sareta bera, ez du onartzen aldez aurreko egiturarik. Pertsona da mantentzen dena, “nola” gogoratzen duena (“zergatirik” ez egon arren).

JUNTURA testu honek azaltzen dituen irudiak ikusi daitezkeen dokumentua da. Testu honetan egiten diren prozesuen deskribapenen irudiak ikustea errazteko, dokumentu hau banatuta argitaratu da, honela, biak aldi berean kontsultatzeko aukera egon dadin.

I. BLOKEA

I love you baby

Kartela

DIN A4

2007

Kartel iragarle bat da, Elena Aitzkoa artistaren 2007ko erakusketa baterako egin zidaten enkargu bat. Garai hartan apenas ezagutzen genuen elkar. Bagenuen elkarren lanaren berri, lagunak ez izan arren, norbait gertuko distantzia batetik (inguru berean lan egin eta ikasteagatik) ezagutzen den moduan. Nik bi urte lehenago bukatuak nituen ikasketak eta Elena unibertsitatean zebilen artean. Nire azken urtean irakasgai batean gela berean egotea egokitu zitzaigun, eta gogoan dut haren babesa sentitu nuela nire lanari buruzko ebaluazioetan. Bi urte geroago, seguruenik bere lehenbiziko banakako erakusketa izango zenerako kartela egiteko eskatu zidan. Gure adiskidetasuna orduan hasi zen, gutxi gorabehera. Lanetik abiatuta.

Enkargua jaso ondoren, haren estudioan egin genuen hitzordua bazkaltzeko. Argazki-kamera eraman nuen eta argazki batzuk egin nizkion (bi dauzkat gogoan: bata, ardo-botila bat irekitzen, eta haren aurpegiarena, bestea). Bere argazkiak eskatu nizkion, eta karneteko argazki bat hartu nuen. Lehen erabakia edo lehen nahia: haren erakusketa bat zen eta, beraz, kartelean haren aurpegia ateratzea nahi nuen. Zerbait erraz-erraza izatea nahi nuen: testua irakurri gabe argi gelditzea zertaz ari ginen edo, behinik behin, nortaz. Iragartzen den pertsona kartelean agertzea begi-bistakoa da erabat: ez luke inolako harridurarik piztu beharko. Antzoki, kontzertu eta politikarien kasuan ere maiz erabiltzen diren kartelak, eta bereziki deigarriak iruditzen zaizkit herri eta udal mailakoak, diseinatzaile ez-profesionalek eginak baitira askotan.

Haren aurpegia kartelean ateratzeko nahia erabaki bihurtu zen, baina, dakigunez, erabaki batek berekin ekar dezake lehen nahia zapuzten edo apaltzen duen beste erabaki bat.

Prozesu bat nahien kate bat da, nahia-materiala-gauzaren negoziazioen gainjartze moduko bat.

Argazkia orri hori batean handitzea

Materialei dagokienez, Elenaren argazkitik eta paper fluor batzuetatik abiatu nintzen. Ez naiz gogoratzen paper-paketea (orri berde, arrosa, laranja eta horiak zeuzkana) berariaz erosi nuen, edo lehendik ote neukan. Bi aukerak dira posible. Horrek esan nahi du paper horiek, izango zuten betekizunaz gain, erakargarriak zaizkidalako neuzkala eskutan. Paper haiek zerbaiterako –zerbaitera iristeko– erabiltzeak (haien betekizunak) guztiz asebeste ninduen. Hau da, ezertarako erabiliak izan aurretik ere lanez beteta zeuden dagoeneko, hautespenearen lana, begi singularrarena, aukeratzeko dituzten esku singularrena. DIN A4 tamainakoak ziren paperak. Gorputz bitxia zeukaten, beren gramaje eta tinduagatik. Meheak ziren, zeharrargitsu samarrak, kartoi mehea ez bezala. Ez ziren homogeneouski zeharrargiak: paper tindatuaren material barrena hura zerez eginda zegoen ikus zitekeela ematen zuen, barrenak agerian geldituko balitzaizkio bezala bere hedadura osoan.

Bi elementu horiek fotokopiagailuan elkartu eta karneteko argazkia orri hori fluor batean handitu nuen. Argazkia pixka bat okertuta zegoen (fotokopiagailuaren azala jaistean mugitu egin zelako edo eskuz kokatu nuelako beiraren gainean). Karneteko argazkia eskanerrarekin eskaneatu eta gero irudia inprimatu egin nuen agian. Edo, beharbada, karneteko argazkia fotokopia-denda batean handitu nuen DIN A4 batean. Ez naiz gogoratzen urrats horiek nola gertatu ziren eta ez daukat gertatutakoa gogoratzeko artxiborik ere.

Elenak ez zidan karneteko argazkirik eman, berez, bere argazkia biderkatuta ageri zen orri inprimatu bat baizik. Erabili gabe gelditzen zitzaion azken argazkiarekin hori egingo zuen, noski, azkena erabili aurretik gehiago izateko. Argazki haren kalitatea argazki biderkatu eta fotokopiatu bati dagokiona zen. Hori garrantzitsua da, abiapuntutzat hartzen dugun elementuak dagoeneko inskribatua baitu bere historia materiala.

Horrela, bada, argazki horietako bat moztu eta harekin zerbait egiten hasi nintzen. Argazkia orri desberdinetan handitzeko eta inprimatzeko prozesua asebetetzen ninduen zerbaitera iristean bukatu nuen: orri hura, argazki harekin –bere historia materialarekin–

tamaina hartan eta leku hartan inprimatua –bere historia material eraldatu eta eguneratuarekin–. Aukeratutako geldialdi hartan, inprimatzeko erabilitako orriaren hori fluoraren eragina sumatzen da argazkian: ez zen zuririk ageri, soilik horia. Zatirik argienetan, euskarriaren kolorea eta materiala nabarmentzen ziren bereziki, eta kolore eta material haiek irudiaren eta euskarriaren arteko erlazioa homogeneousatzen zuten, halaber. Aurreko fasean eskaneatu eta paperean inprimatu nuenean irudiak informazio pixka bat galdu bazuen, irudia handitzean informazio pixka bat gehiago galdu zuen.

Inprimaketaren testura zeukan: koloreak osatzen zituzten puntuak igartzen ziren. Era berean, irudiaren hondoak ere, hau da, ez irudiak berak baizik eta haren inguruan gelditzen zen inprimatutako paper horiaren ertzak ere inprimaketaren testura zeukan: testura horrek irudiak baino kontzentrazio apalagoa zeukan, koloretako puntu gutxiago. Prozesuaren urrats eta elementu bakoitzak inskribatua daukan historia materialei buruz gorago esandakoari zor zaio hori. Paper horian inprimatutako irudia (bere hondo «hutsarekin» handitutako argazki osoa) beste inprimaketa bat zen seguruenik.

Eskaneatutako irudi baten inprimaketa, alegia, jpg edo pdf baten inprimaketa, zeinetan irudiaren hondo hutsa ere informazio bihurtu baita. Hondo guztiz zuria ez zeukan fotokopia bat fotokopiatu izanak, irudi bat eta ez objektu bat –karneteko argazki bat– alegia, testura jakin bat eman zion irudiaren hondoari, testura zikin bat. Bestalde, jatorrizko karneteko argazkiaren hondo zuria fotokopiatu eta berriro inprimatzean kolorezko bihurtu zen: koloretako puntuak agertzen ziren bertan, gris urdinxka moduko bat. Testura edo zikintasun horrek kontrastea egiten zuen makinak inprimatu gabeko markoarekin: irudiaren ertz gisa funtzionatzen zuen, hondoan moztu eta markoa biderkatzen zuen. Fotokopiagailuek DIN A4 batean inprimatzeko daukaten mugaren ondorioz agertzen den marko horrek euskarriaren kolore purua dauka, gure kasuan horia. Horrela, bada, orri bat neukan testura zehatz batekin (berez zeukana eta inprimaketak eman ziona) eta hori fluor puruko (euskarriaren kolore puruko) marko bat.

Ordura arte biderkatutako hondoak:

- 1- Erretratuaren hondoak (karneteko argazkia).
- 2- Karneteko argazkiaren hondoak (karneteko argazkiko irudia inguratzen zuen paper-tartea).
- 3- Euskarri gisa erabilitako paperaren hondoak (inprimatu gabeko markoa).

Ordura arteko urrats garrantzitsuak:

- 1- Karneteko argazkia erabiltzeko erabakia.
- 2- Argazki hori orri hori fluor batekin elkartzea.
- 3- Orri hori eskaneatzea.

Testua eranstea

Laugarren urratsa: kartelean jarri beharreko datuak, testua, Photoshoparekin erantsi nituen argazkiaren gainean. Kolore beltza aukeratu nuen, eta bi tipografia: izenburua («I love you baby») eta azpititulua («Elena Aitzkoaren erakusketa») tipografia bereziago batean (tuneatua eta azkarra), eta gainontzeko informazioa Times New Roman edo Times letra-tipoan. Kartelean ez nuen azenturik erabili: letra larrien tipografia batzuekin arazoak izan nituen etxeko ordenagailuko Photoshopen. Gogoratzen naiz berariaz eta gustura aukeratu nuela Times tipografia, diseinatzeko ezegokia izan arren (garai hartan, behinik behin), huraxe baitzen orduko tipografia ohikoenetako bat. Horrexegatik aukeratu nuen, edonork errekonozitzen zuen zerbait arrunta zekarrelako gogora. Eta gaur egun joera eta baliabide arrunta bihurtu den arren, hala diseinuan nola kulturaren, zerbait ezegokia zen, itsusia, kultura apalekoa, amateurra, ez-profesionala. Nik halaxe interpretatzen nuen 2007an.

Tipografiarekin (eta, oro har) gauzak ez konplikatzea erabaki ohi dut, gauzak ez sofistikatzeko, gauza xumeak egitea. Balio ematea komuna eta arrunta denari. Balio apalekotzat, kultura apalekotzat, pobretzat jotzen diren gauza asko garrantzizkoak iruditzen zaizkit niri. Balio sentikor ikaragarria daukate.

Bestalde, batzuetan garbi ikusten dut niretzat berezia den ukitua eman behar diedala gauza batzuei. «I love you baby» izenburuaren kasuan, adibidez. Gustatu zitzaidan xumea zelako, arrunta, erraz errekonozitzeko modukoa eta, aldi berean, maitekorra eta harroxkoa. Ez da «maite zaitut», ingelesez dago, eta ez da «I love you», baizik eta «I love you baby». Izenburuari arreta berezia eskaintzeak tipografia berezia bilatzea eskatzen zuen. Tipografia bat bilatzen hastea zerbait berezia da niretzat, normalean ez baitut halakorik egiten. Izenburuak ematen zidan poza handitu egin zen hautatu nuen tipografiarekin. Era berean, bere tamaina eta kokapenagatik ere, izenburua gainerako informazioetatik bereizten zuen. Horrela, argi gelditzen ziren hala pertsona nola mezua.

Irudi hura (paper horiaren gainean handitutako argazkia, testuarekin) Elenari bidali nion, lehen proposamen gisa. Gogoan dut haren harridura (bere aurpegia han ikusita, apaingarririk gabe, karneteko argazkian) eta AEBn neskato bat galtzen denean ateratzen dituztenen moduko kartela iruditu zitzaiola Elenaren bikotekideari («xx-en bila gabiltza» motako karteletan ohikoa baita karneteko argazkia eta beste elementu gutxi batzuk besterik ez jartzea orri zuri batean). Aurrera egiteko erabili nuen pasadizo hura. Kartela zakarregia omen zen artean, nabarmenegia. Elena (eta Mikel) pozik egotea nahi nuen.

Fotokopiagailua

Behin-behineko kartela beste orri hori batean inprimatu nuen, testuarekin, eta fotokopiagailura itzuli nintzen. Orduko hartan, kartela orri-paketeen gelditzen ziren beste hiru koloreen gainean (berdea, arrosa eta laranja) fotokopiatu nuen. Zergatik? Eskura neuzkalako. Alde batetik, fotokopiaren fotokopia fotokopiatu ahala irudia geroz eta informazio gehiago galtzen zihoan. Bestalde, historia-materiazko hainbeste geruza eranstearen ondorioz ustekabeko zerbait gertatu zen. Kartel horia paper arrosaren gainean fotokopiatzean geruza laranja bat agertu zen, hura ere fluorra. Arrosa-kolorearen gainean horia jarrita laranja ematen du. Elenaren aurpegitik zenbait ezaugarri desagertu ziren ordurako eta sudurra eta ahoa ez ziren ia igartzen. Irudia despertsonalizatzen ari zen. Pauso erabakigarria izan zen hura, elkarren mendeko bi ondorio utzi baitzituen: geruza laranja haren agerpen material bitxia, batetik, eta, bestetik, pertsonaren despertsonalizazioa, kartelaren alderdi materialaren edo plastikoaren mesedetan, proposamen gisa. Pauso horrekin gelditu nintzen (paperezko kolore desberdinekin jolastuz fotokopiak biderkatzeak utzitako emaitzarekin), baina horrek utzitako ondorio bat desegin nahi nuen: testua laranjaren geruza berean agertzen zela.

Testu elementua bereiztea, bereizmena areagotzeko

Alde batetik, paper arrosaren gaineko laranja-koloreko geruza hura lortzea erabaki nuen eta, ondoren, testua beste geruza batean gainjartzea, literalki.

Lehenbizikoa lortzeko, testurik gabe handitutako argazkia zeukan paper horira itzuli nintzen. Bi urrats behar izan nituen, lortu nahi nuen laranjara iristeko: handitutako argazkia zeukan paper horia beste paper hori baten gainean fotokopiatu behar zen (irudiak bereizmena galtzeko) eta, gero, paper hura beste paper arrosa batean fotokopiatu

behar nuen (pauso horretan informazio pixka bat galtzen baitzen berriro kolorea gainjartzen).

Bigarrena lortzeko, hots, testua beste geruza batean gainjartzeko, bi dokumentu sortu nituen, bata izenburuarekin eta bestea gainerako informazioarekin. Zergatik? Izenburuaren tamaina handitzearekin batera gainerako informazioaren kokapenari eta tamainari eutsi nahi nielako. Garai hartan tresna digitalen ezagutza apal samarra neukanez, ahal nuen edo nekien moduan egitea erabaki nuen. Bi orri inprimatu nituen: batetik, izenburua, Word dokumentu berri bat erabiliz, eta, bestetik, gainerako informazioa jasotzen zuen testu-geruza, Photoshop erabiliz. Jarraian, bi testuak orri zurri berera pasa nituen fotokopiagailuan. Hurrengo pausoa zera izan zen: lehendik sortutako paper laranja-arrosak fotokopiagailuko sarrerako erretiluan jartzea, eta testu-geruza paper horietan inprimatzea.

Ondorioz, paper arrosaren gaineko masa laranja haren gainean ageri zen testua. Tinta beltza matea zen eta paper arrosaren gaineko masa laranja haren gainean zegoen. Papera satinatua zen. Testua zen euskarri beraren gainean ageri zen beste elementu bat. Erabilitako materialen nolakotasun fisiko-materialaz ari gara. Alde batetik, inprimatu genuena; bestetik, papera. Batak bestea baldintzatzen du, eta alderantziz.

Inprimatutakoa: testua beltza zen, matea, tinta ere matea, eta hautsa, pigmentua, sumatzen zitzaion ia. Laranjak, berriz, gomazkoa ematen zuen, plastikozkoa, errasketa pasatzean serigrafiako tintak bezala. Hedadura beraren gainean hainbeste tinta-geruza inprimatzearen ondorioa zen hori, geruza bera bere gainean errepikatzearen ondorioa. Karneteko argazkia laranjaren barruan zegoen, ez azpian, ez gainean: barruan. Erretratuaren atzealdea ez zen sumatzen ia eta zertxobait desberdina zen (puntu urdinxka gehiago zeuzkalako) karneteko argazkiaren hondoaren aldean, aipatzen ari garen orri horiaren aldean, alegia. Euskarri gisa erabilitako paperaren hondoak gordina izaten jarraitzen zuen bere arrosa fluorrezko materialtasunean eta marko gisa funtzionatzen zuen: marko irregularra zen, ohiko fotokopiagailu batek inprimatu gabe uzten duen marko estandarra.

Papera: euskarri bat, paperezkoa, mehea, arrosa fluoreszentea, bere trinkotasuna zela-eta ezohikoa gertatzen zen akabera onartzen zuena; trinkotasun horrek, baina, ez zuen uhin-

formarik sortzen paperean. Atzealdea ere kartelaren parte zen. Arrosa fluorrezko paperezko euskarri beraren atzealdea zen, baina kasu horretan ia azalera osoa estaltzen zuen geruza astun bat igartzen zen beste aldean, kolorea zertxobait aldarazten zuena. Euskarriak gardenki baten modura funtzionatzen zuen ia. Papera, euskarria, materia da, halaber.

Markoa: arrosa-kolorekoa. Lehenbiziko marko horiak (zeinak beste hori bat markoztutzen baitzuen) baino kontraste handiagoa sortzen du markoztutzen duenarekin (laranja). Laranjaren eta arrosaren arteko konbinazioa oso berezia iruditu zitzaidan, haren distira maila desberdinengatik nahiz eusten zioten gorputz desberdinengatik.

Prototipotik jatorrizkora edo alderantziz

Kartel hau jatorrizkoa bada edo, orri arrosen paketeak ematen zituen aukerak agortuta, jatorrizkoak (egin ziren guztiak), bestea (Elenari bidali nion lehen kartela, horia) izan liteke prototipoa (zeina ez baitago ondo, berarengandik abiatuta beste zerbait egin arte.)

Jatorrizko horretara iristeko, kopia asko egin behar izan nituen. Ez zen ordenagailutik zuzenean atera bere euskarriaren gainean, makinan eskulana egin beharra zegoen. Artisauen modura egin nuen ia, zuzeneko lanak eskatzen duen erabaki-ahalmenari jarraituz. Haren erabakiak koadro bateko pintzelkadak bezalakoak dira, eskuaren, tresnaren (gure kasuan, makinaren) eta gauzaren artean gertatzen denaren arabera hartzen dira.

Bere egunean jaso nuena kontuan izanda eta oraindik hala pentsatzen dudalako: kartel arraroa da. Alde batetik, oso zuzena da, kolpetik ikusten da, argia baita, eta, deigarria gertatzen bada ere, bere materialtasunagatik da deigarria; bestetik, denbora motelago bat ahalbidetzen du. Edo hala espero dut, horixe baita arteari eskatzen diodana eta harengandik espero dudana. Era berean, irudipena daukat bi kultura mota nahasten dituela: apala (erabilitako bitarteko oinarritzko –fotokopia bat orri baten gainean– eta arruntengatik –Times tipografia–, diseinuaren gordinagatik...) eta jaso (fase bakoitzari eskainitako arreta eta denboragatik, papera izanik ere, kartela definitzen baitute –adiskide batek dioen bezala, garesti bihurtzen dute–). Paradoxikoa da deigarri zaigun modu berean atzera botatzen gaituela, eta atzera botatzen gaituen bezala gertatzen dela erakargarri.

2013an¹²³ diseinu hori eta beste diseinu batzuk erakutsi nituen nire lanari buruzko hitzaldi baten sarrera gisa. Rosak hitz hauek esan zituen topaketa hartan:

Iritsi naizenean, herriko karteletan eta antzeko elementuetan inspiratuta diseinatuak zenituen kartel batzuk jartzen ari zinen, eta gogoan dut zure kartelak ikusi nituenean, zera izan zela, ene bada!..., nola esan... ai, ama! Min ikaragarri handi bat bezalako zerbait sentitu nuen, ezin ikusita. Eta gogoratzen naiz pila bat ikasi nuela horrekin bakarrik. Eta orain, berriz, pila bat gustatzen zaizkit...

Udal erakusketa baterako kartel bat da, garrantzi handirik gabekoa, baina niretzat ez zen hala izan, eta «ni» hori garrantzitsua da hemen: ni hori sortzea, eraikitzea eta hari eusten jakitea. Lanaren bidez. Niretzat garrantzitsu bihurtzeak asko eskatzen du. Nigandik eta besteengandik.

Disko honi buruz daukadan iritzia zera da: baten batek diskoa entzun eta askorik gustatu ez bazaio, bada, gehiago entzun beharko duela, oso disko ona baita.¹²⁴

Eskuzabala, ematen duelako eta zorrotza, ematen duen hori bildu ahal izateko eskatzen duelako.

¹²³ Arte Ekoizpen Feministak: Ezagutza Prozesuak eta Belaunaldien Arteko Harremanak jardunaldien barruan. Arteleku.

¹²⁴ Camarónen erantzuna *La leyenda del tiempo* izenburuko bere diskoari buruz galdetu ziotenean. RTVE. 1980ko ekainaren 24a. *Nuevos rumbos del cante* programa. Elkarrizketa Camarón de la Islari eta gitarrarekin laguntzen zion José Fernández *Tomatitori* flamenkoari buruz, bere ibilbide musikari buruz eta *cantearen* alorreko joera berriei buruz. 2020ko otsailaren 5ean ikusia azkeneko aldiz, hemen: <https://www.youtube.com/watch?v=mtaHD3yAMN8>.

Txosnak

Kartela

66 cm x 82,5 cm

2007

Lagunek kartel bat enkargatu zidaten, herriko festetarako. Enkargua ez zen Udalarena, Lizarrako kolektibo multzo batena baizik, txosnetan¹²⁵ antolatu zituzten kontzertuen eta bestelako jardueren berri emateko. Urte hartan Espainiako gerra zibilaren urteurren bat betetzen zenez¹²⁶, eta gonbidapena egin zidan jendearen politizazioa kontuan izanik, iradoki zidaten (baldintza gisa jarri zidaten) nire kartelean Espainiako gerra zibilaren garaiko kartelak txertatzeko edo aintzakotzat hartzeko.

Lagun batek karpeta bat pasa zidan garai hartako kartel pila batekin. Inprimategi batean lan egiten zuen eta liburu akastunak eta paperak ematen zizkidan. Ederki konpontzen ginen inprimaketan ñabardurez hitz egiten. Niri ere erakargarriak iruditzen zaizkit egungoak baino bitarteko apalagoekin egindako kartelak, fotomuntaketekin eta eskuz egindako lanarekin duten harremanagatik, erabilitako kolore edo tinta bereziengatik, etab. Dokumentatzeko, garai hartako kartel-bildumak aztertu eta erakargarrienak aukeratu nituen. Argazkiak zeuzkaten kartelak aukeratu nituen gehienbat. Pertsonen zuri-beltzeko testigantzak. Grafikoen kasuan, konposizio soilak nituen gogoko. Elementu gutxikoak, koloretako tinte esker bizituak. Gaia neuregana ekartzen ari naiz.

Gustuko nituenak aukeratu eta argazkia ateratzen nien. Argazki haietatik interesatzen zitzaizkidan pusketak eta kartelak aukeratu nituen ordenagailuan, eta ikusi nahi ez nituen atalak estali edo ebaki egin nituen. Sortu behar nuen kartelaren garaia kontuan izanda, lekuz kanpokoak iruditzen zitzaizkidan testuak eta leloak ezabatu nituen. Kanpoko baldintza batetik abiatuta, konpromiso subjektibo batera iristeko aukeraren bila nabil.

Bestalde, egin behar nuen kartelaren marko zehatzera gerturatuko ninduten beste material batzuk bildu nituen. Aurreko urtean baten batek ateratako argazki bat (Lizarrako festetako txosna batena) ezustean ageri zena pasa zidaten kartel zaharren karpetan sartu nahi nuen kartelean. Keinu hark, zer lekutaz ari ginen erakusteaz gain, argazkia atera

¹²⁵ Txosnak Euskadi eta Nafarroako festa herrikoietan eraikitzen diren tabernak dira.

¹²⁶ Gernikako bonbardaketarena seguruenik, 1937ko apirilaren 26an gertatua.

zuen pertsonaren begia edo eskua sartzen zuen kartelean eta niretzat hori garrantzitsua zen, keinu maitekor bikoitza iruditzen zitzaidan (argazkia egin zuenaren aldetik eta neure aldetik, argazkia kartelean sartuta). Garrantzitsua zen, era berean, argazki hari kartelaren barruan emango nion lekua. Txikia da karteleko gainerako irudien aldean, baina hiru elementuk nabarmenarazi egiten dute: bere markoak (irregularki moztutako marko beltza, jatorrizko paper argazkia eskaneatzean sortua seguruenik), bere kolore eta argiak (ilunabarra eta argi-contrakoa, udako egun batean) eta argazki motak (berriagoa besteak baino). Horrez gain, goranzko lerro diagonal baten amaieran gailentzen da. Nolabait ere, kartelaren goiko aldean kokatuta egon arren, erdia-erdian zegoela ematen zuen, kartelean kategoria desberdinetako informazio edo elementuak baitzeuden, hierarkikoki antolatuta, ez, ordea, ohiko konbentzioei jarraikiz (ez kartel batean ohi denez, oro har, are gutxiago txosnetako kartel batean).

Hasierako baldintzetatik kartela osatu arte

Honako elementuak hartu nituen kontuan, jarraian ageri diren hurrenkeran, gutxi gorabehera: kartel zaharrak, txosnak antolatzen zituzten taldeen izena, programa, diruz laguntzen zuten enpresak, mezua. Hondoan kolore-gradazioa aplikatu eta karteleko elementu desberdinak kokatu nituen bertan. Aurrena, argazkiak. Ondoren, logoak. Orokorrean, gustukoak ditut logoak. Beraz, jotzekoak ziren musika-taldeen logoak sartzea erabaki nuen. Informazioak hierarkizatzeke, beste kolore-bloke batzuk sortu nituen: zerrenda irten bat gradazio ilun batekin, hondoaz bestelako norabide, forma eta koloreduna; gardenki bat, logoak multzokatu, seinalatu eta bereizteko, eta antzeko zerbait, baina apalagoa, ogitartekoak saltzen zirela jakinarazteko. Kartelaren testua, edukia, sartu nuen. Informazio-testuaz gain, lelo bat jartzeko eskatu zidaten. Niri ez zitzaidan beharrezkoa iruditzen eta uste nuen halako indarkeria baztertzailer bat eransten ziola kartelari. Edonola ere, bi zerrenda horizontal erantsi nituen, leloa-mezua-konbentzioa jartzeko.

Bere eraikuntzaren zentzuaz

Plazerarekin hasi nintzen: horitik arrosarako degradatu digital bat. Atsegin handia ematen dit hura ikusteak eta asko poztu ninduen horretaraino iristeak, hain garbia eta perfektua, zerekin eta Photoshopeko degradatuen tresna bezain baliabide soil batekin. *I love you baby* rako aukeratutako tipografia (Times) aurkeztu dudanean, zera nabarmendu nahi nuen: konbentzionala dena modu ez-konbentzionaletan tratatuta joera bihurtu eta

berriro ere konbentzional bihurtzeko aukera. Degradatuei buruz ere antzeko ikuspegia daukat. Garai hartan, 2007an, diseinuan ez ziren gaur egun (2019an) bezainbeste erabiltzen.

Aurkitu nituen karteletako irudi batzuek ere atsegin handia eman zidaten, aurpegiak erdi-itzalpean dauzkaten hiru nekazarien argazkiak, esaterako. Nekazariak aukeratzeko joera handia daukat, nire familia erraz identifikatzen baitut nekazari-giroarekin. Hiru nekazarien kartelaren kasuan, kartel osoa dut gustukoa, baina niretzat ez du zentzurik aspaldiko garai bati hain erreferentzia argia egiten dioten mezuak sartzeak¹²⁷. Horrela, bada, 1936ko kartelaren atzealdeko koloreak aprobetxatu nituen, testua gorritik zurirako degradatuekin estali eta irudi berri bat osatzeko. Oso ondo pasa nuen maila desberdinetako degradatuak –digitalak eta inprimatuak– elkarren ondoan jarrita. Egin nuena, estaltzea bezain keinu erraza zen, hein batean. Eta «hein batean» diot, eraikuntza-prozesua bera zelako gauzak non jarri eta, irudiarekin pozik gelditu arte, nondik jo behar nuen agintzen zidana. Non eraikitzeak zerikusia daukan bai zentzu komuna (irudiaz dakidana) onartzetik eta erabiltzetik abiatuta beste zentzu bat sortzearekin, bai eta hura krisian jartzearekin ere (irudiarekiko nire sentikortasunaren bidez). Jarduteko modu plastikoa zen hura, eta plastikotasunari erantzutea ez da hain erraza. Bestalde, nire kartelean sartu nahi nuen irudia jadanik eraikita zegoen irudi bat zen: aurrena, 1936an kartela egin zuenak eraiki zuen lehenbizi, eta handik urte batzuetara, nik. Irudi hura kartelaren izkinetan jarri nuen. Gustukoak nituen koloreen eta planoen arteko erlazioak, kartela antolatzeko modua, tentsiorako prestatutako simetria. Eta azken hori, tentsiorako prestatutako simetria, oso garrantzitsua da, azken irudiaren barne-mugimendua eraikitzen baitu.

Erabakiak hartzea. Materialei erantzutea leku hartze batetik

Artxibo digitalak (erreproduktzioen erreproduktzioak) erabili nituen, irudi bakoitzak, bere bereizmenaren bidez, bere tamaina eman zidan sortu nuen gradazio-mihisearen barruan: nik ez nuen ia ezer behartu edo manipulatu. Materialen jatorri digitalak

¹²⁷ 1936ko jatorrizko karteletako testuak zera dio, tipografiaren, tamainaren eta kolorearen erabilera hierarkiko batekin: *¡Colectivistas del campo! El Ministro de Agricultura os ayuda. Facilitándoos maquinaria y sus accesorios. Concediéndoos créditos. Dándoos sobrealimentos durante la siega. Preparando la transformación de vuestras explotaciones agrícolas.* Honela artxibatua: 1.614 CALANDIN c. 1936. 116 x 77. GRÁFICAS VALENCIA. VALENCIA. OOR. MA.

baldintzatu zituen haien tamaina eta bereizmena, horrek eman zien beren gorputza, eta bere horretantxe hartu nituen nik. Ez inoiz ahaztu gauza bakoitza zer den. Gauza bakoitza asko da. Horretaz jabetzeak erabakiak jakinaren gainean hartzen ditugula esan nahi du.

Azken adibidera itzultzen bagara, zera daukagu: bere garaian inprimategi batean erreproduzitu zen kartel bat erreproduzitzen duen liburu bati egindako argazki batetik abiatuta, digitalki manipulaturako irudi bat. Liburuan aurkitu nuen jatorrizko argazkiari, argitaratu aurretik, ertzak moztu eta koloreak aldarazi zizkioten, seguruenik. Liburuko argazkiaren argazkia egitean jasango zituen aldaketak eta abar gehitu behar horri. Adibidez, azken geruzari dagokionez, kasu batean (bularraldea agerian daukan nekazariaren argazkian) argazki bera erabili nuen bi kolore nagusitan: urdin lausoa eta sepia-kolorea, hobeto enfokatua. Argazki bat flasharekin egin nuen (sepia-kolorea nagusi duena) eta bestea, flashik gabe (urdina nagusi duena). Kolorea zelako erabaki nuen honakoa erabiltzea, eta materialen historiaren berri ematen zuelako, alegia, nire kartelean bukatu aurretik gertatu zaienaren berri. Horri (eta koloreari) dagokionez, esan beharra daukat erabili nituen irudietako zuri-beltza ez zela inolaz ere zuri-beltza: irudietako bakoitzak kolore nagusi bat zeukan, haien historia materialaren zerrenda desberdinak argazkion kolorea aldatzen joan baitziren. Eta kartelaren irudi osoa osatzeko edo eraikitzeko garaian ere ñabardura horiek erabili nituen.

Bestalde, garai hartako kartelak baino gehiago garai hartako argazkiak erabili nituen, aipatu dudan bezala argazkiak zeuzkaten kartelak aukeratu eta argazkiak moztu bainituen. Irudiaren forma laukizuzena galdu gabe testua moztea posible den karteletan, horixe egin nuen, bi nesken argazkian, adibidez¹²⁸. Diada de la Bona Voluntat eguneko karteletan haurraren kasuan¹²⁹ antzera jokatu nuen, baina testurik gabeko hondoaren puska bat moztu behar izan nuen, irudiaren barruko testu puska bat estaltzeko. Beste kasu batean, argazkiaren ertzari jarraikiz moztu nuen nire irudia (hura ere lehendik moztua,

¹²⁸ 1937ko kartelaz ari naiz, arku baten azpian babestuta dauden bi nesken argazkiaz. Argazkian ageri zen testuak honela zioen: *La aviación fascista pasa sobre la capital de la República. ¿Haces tú algo para evitar esto? Ayuda a Madrid.* Honela artxibatua: 1013. FOTOMONTAJE c. 1937. 89 x 65. RIVADENEYRA. MADRID JDDM.

¹²⁹ 1937ko kartelari buruz ari naiz, ume baten argazkia daukana, ukabila gora garrasika, testu honekin: *18 i 23 de maig del 1937. Diada de la Bona Voluntat. (Festa dels infants a tot el món). Organitzada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya i Ràdio Barcelona.* Honela artxibatua: 1.392. TIPO-FOTO 1937. 40 X 26. N.C. GENT. CAT. CP.

jatorrizko kartelerako¹³⁰). Jatorrizko ebakinaren inguru kurbatua lerro zuzenei jarraikiz moztu nuen. Jatorrizko kartelaren hondoan erabili zuten zuritik urdineranzko gradazioa utzi nuen irudi haren barruan. Zuriak halako aura bat sortzen du, irudiaren eta hondoaren arteko trantsizioan. Jatorrizko irudia fotomuntaketa bat zen eta beheko ertzean eta alboetan ebakitzen zenez, nire kartelaren beheko izkinan txertatu nuen, eskuinaldean. Irudiaren ertz ortogonalek adierazi zidaten irudia non kokatu: behealdeko izkina batean. Fotomuntaketaren konposizioak, begiradek eta eskalek adierazi zidaten kartelaren eskuinean kokatu behar nuela. Hantxe behar zuen, eta ez beste inon. Huraxe zen leku egokia, berriro, barne-mugimendu ireki bat sortzeko nire kartelean.

Koloreek eta hondoek bezala, (argazkietako pertsonen) begiradek ere, haien norabideek, kartela antolatzen eta gainazala mugitzen lagundu zidaten. Kartelak osatzen duen laukizuzenaren hedaduraren plano ortogonalean nahiz hark sortzen duen sakonera-planoan (gertu, urrun, aurrean, atzean) doaz norabideak. Elementu horiek batuta, kartelean irudiaren bolumen zehatza lortu nuen. Laua da, baina sakonera dauka, aldi berean. Estatikoa da, baina mugimendua dauka, aldi berean, erritmo berezi bat.

Elementuak errepikatzeko beste arrazoi bat zera izan zen: atsegin handia ematen didala zerbait berriz ikusteak, gehiago, handiagoa. Kokapen eta errepikapen batzuk jatorrizko kartelean testua estaltzeko erabili nituen, bularraldea agerian daukan nekazariaren irudian, adibidez. Testua ageri den izkina estaltzeko moduan gainjarrita errepikatu nuen irudia. Goranzko diagonal bat sortu nuen, gainjartze hori errepikatuz. Halakoetan, irudia kartelean bertan sortzen dut, elementuak batera edo bestera kokatuta.

Zer egin logoekin? Lehenago esan dut logoak gustatzen zaizkidala. Logoak baino gehiago, gustatzen zaidana da aintzakotzat har ditzakegula haiek edukiko dituen zerbait eraikitzeke beste elementu bat gehiago balira bezala, kartel baten kasuan bezala: kartelak iragartzen duena antolatu duten taldeen berri ematen dute logoek. Diseinuaren konbentzioaren arabera, antolatzailea edo diruz laguntzen duena nor den ulertzeko moduan txertatu behar dira logoak, baina ezin dira agertu informazio garrantzitsuaren, iragartzen denaren, ginetik. Diseinu-arloko baliabideak eta logo beraren aldagaiak erabil ditzakegu horretarako, logoa eta kartelaren hondoan integratzeko, adibidez (png irudiak

¹³⁰ Ez dakit kartel bat den edo liburuxka moduko bat. Edonola ere, emakumeen argazkiz osatutako muntaketaz gain, testu hau irakur dezakegu: *100.000 dones es necessiten per a treballar*.

hondo gardenarekin, ebaki digitalak...). Logoak kartelaren ertzen batean jartzen dira normalean, neurri txiki samarrean. Bada diseinu amateurreko kartel mota bat, zeinean jarduera diruz babesten, eta, ordainetan, publizitatea nahi duten saltokien logoek kartelaren erdia hartzen baitute. Auzi logiko bat da, auzi formal bihurtzen dena. Beste kasu batzuetan, diseinatzaileak ez badu baliabide egokirik logoa bigarren planoan uzteko (logoaren hondoa eta kartelarena integratuz), logoa gehigarri bat bezala ageri da, hondo lauki zuzena daukan eranskailu bat bezala, eta nabarmendu egiten da kartelaren gorputzean integratu beharrean. Oinarrizko baliabide horiek (edo horien gabeziak) ohikoa dena mugiarazten dute (lehen aipatu ditugun konbentzioen mugimenduak). Niri hortik abiatuta interesatzen zait logoak erabiltzea. Eta logoek berezkoa duten trinkotasunagatik ere bai. Kartel honetako logoak gainerako elementuak baino txikiagoak dira, baina irudien maila berean agerrarazten dituen multzo (argiztatu) bat osatzen dute.

Baliabide hain literal horiek bilatzea (prozedurak agerian uztea edo ez ezkutatzea, oinarrizko tresnak erabiltzea) ahalik eta ahaleginik txikiena egiteko saiakeratzat jo liteke, eta bada, baina leku horretatik lan egitea da nire erabakia: ahalik eta ahalegin txikiena beharrean, ahalik eta keinu txikiena egin nahi nuen, ahalik eta etekin plastiko handiena lortzeko, soiltasuna atsegin dudalako, materialen biluztasuna, materialak diren modukoak ager daitezten. Ekonomia. 1920ko kartel baterako estudio batean, Vladimir Tatlinek zera aldarrikatu zuen: ez bidezkoa dena, ez ona dena: beharrezkoa dena. Lelo horrekin identifikatua sentitu naiteke. Beharrezkoa dena, beharrezkoa bada, bidezkoa eta ona ere izango da. Nik horrelaxe ulertzen dut, behintzat.

Maitekorra denak (maitasunak) zentzua ematen du, maitekorra denak (maitasunak) zabaltzen du

Bada txosnetako kartelen paradigma edo arketipo bat, festetako kartel bat egiteko estilo zehatz bat, liburutegiko kartel bat egiteko eredu zehatz bat dagoen bezala. Festetako ohiko kartel hori kirol-lehiaketetako ohiko kartelen antzekoa izan daiteke, estiloa beharren arabera zehazten baita: iragarleak, irudi bat, testu aldatu bat, efekturen bat. Bestalde, bada ezkerreko imajinario oso bat, borrokari buruzkoa, konbentzio bihurtu dena.

Konbentzioekin bizi gara. Gizarteko geruza guztietan aurkitzen ditugu, gizartea ulertarazten eta antolatzen laguntzen digutelako. Kartel horretatik zera interesatzen zitzaidan: norabide bakar batean dagoeneko esan nahi zuena hartzea (kartel mota bat, logo bat, mezu zehatz bat) eta paisaia bihurtzea, irekitzea. Ildo horretatik, esan beharra

dago konposizioak ederki funtzionatzen zuela testurik gabe (testuarekin baino hobeto), inposatutakoa –goiko eta beheko bi zerrenda horizontalak– alde batera utzita, alegia. Eman lezake elementuen hierarkiek ez zutela zentzurik (ez baitziren ohikoenak), baina zentzu bat zeukaten, sentitua izan dena. Sentitutakoa.

Txosnetarako espero ez zen modukoa izan arren, jendeari asko gustatu zitzaion kartela. Gauza garrantzitsua da jakitea zugandik zer espero den, konbentzioa zein den, alegia, eta jakitea konbentzio hori non ari zaren alde batera uzten. Idazmakinarenean tipografia erabili nuen, banekielako jendeari gustatuko zitzaioala, ondo egokitzen baitzitzaion hura bezalako kartel bati. Hura erabiltzeko baimena eman nion neure buruari, tipografiarik soilen eta identifikatzen errazenetik aldentzen zen kapritxo gisa. Gradazioak erabiltzeko erabakitik gertu egon liteke hori, nahiz eta azken horiek erabiltzeko baimena niregatik (eta besteentzat) eman nion neure buruari, eta tipografiaren kasuan, alderantziz: besteengatik (eta niretzat). Ukabila altxatuta garrasika ageri zen mutikoaren irudia ere lagunengatik aukeratu nuen, gustatuko zitzaielakoan. Haiengatik aukeratu nuen, hau da, niregatik.

Dena den, kartel arraroa da. Berrero ere. Arantxak, herriko lagun batek, «Pikachu-Lorea estiloa» zeukala esan zuen, handik denbora dezentera. Gustatu zitzaidan komentarioa, zehaztugabea bezain alaia zelako.

Bere gorputza

Oso azkar egin nuen. Bitarteko digitalak erabili nituen kartela egiteko. Haren faktualtasunari begira, garrantzitsua da gorputza edukitzea, eta gorputz hori ondo txertatuta gelditzea edo irautea, bat egin bezain laster barnekotzat hartzen duen kanpoko gorputz batean: akabera distiratsuko paper mehean eta haren tamainan. Ordenagailu barruan kartela bukatu bezain laster, inprimategira eraman nuen. Zentzu horretan, *I love you baby*ren aurkako prozesua jarraitu nuen. Oraingo kartel hau berrero existitzea nahi badut, posible dut. Aurrekoa, seguruenik, ez. Horrek ez du esan nahi bata bestea baino hobea denik. Prozesuan gorputza hartzeko unea desberdindu nahi dut, besterik ez. Kasu honetan, eraikitzen amaitutakoan sartu zen bere gorputzean. *I love you babyn* aldi berean iritsi ziren eraikuntza eta gorpuztasuna.

Batzuetan irudi batek paper batean bukatzen du. Haren barruan. Nahiz eta, ordura arte, ez izan irudi bat edo irudi bat baino ez izan. Irudi bat ez dela diodanean, esan nahi dut ez

dela irudi-gauza-gorputz bat. Irudi baten gorputza hasieratik amaiera arte digitala baldin bada (digitala denak gailu baten pantailako gorputz-argi-gainazal edo proiektzio baten gorputz-argi gisa duen fisikotasuna aintzat hartuta, adibidez), orduan horixe da haren gorputza: digitala. Kasu honetan ez zen horrela, ordea.

Kartel bat irudi bat da, era berean. Kartelak eta irudiak bat egin eta zerbait bihurtzen dira, gauza bat. Hizpide duguna kartel bat baino gehiago da. Idatzi dudan hori guztia (eta gehiago) da. Papera horma batean existitzen da, mahai baten gainean edo ohedun furgoneta baten barruko sabaian: Ionek hortxe jarri zuen. Kartel hau paketzatzeko zintarekin edo paperezatzeko kolarekin itsasteko egina zegoen. Norbaitek itsasten du, beste gorputz batzuen mende –itsasten duenaren eta kartela itsasten deneko azaleraren mende– dagoen gauza bat (gorputz bat) da.

Maiakovski

Kartela bukatu berri edo bukatzear neukala, Jonek Maiakovskiren poesia-liburu bat oparitu zidan. Nireaz hain bestelako testuinguru eta garai batekoa izan arren, erabat identifikatu nintzen harekin, piztu egin ninduen, ulertu egiten nuen edo hark ni. *150.000.000*¹³¹ olerkia bezala ulertzen dut kartel hau, edo olerkia kartela bezala, argiari, norabideari eta irekitasunari dagokienez. Herriarentzat da, alai, eta aire freskoa dakar.

¹³¹ Vladimir Maiakovskiren *150.000.000* (1919-1920) olerkiaren pasartea. Maiakovski, V. *Poemas*. (2002) Barcelona: Ediciones 29. 37. or.:

150.000.000 es el nombre del artífice de este poema.

Su ritmo: la bala.

Su rima: el fuego saltando de un edificio a otro.

150.000.000 hablan por mi boca.

Esta edición fue impresa con la rotativa de los pasos,

En el papel vitela del adoquinado.

¿Hay quién pregunte a la luna?

¿Hay quién pretenda que el sol le rinda cuentas?

¿Quién se atrevería a afirmar: este es el autor

más genial de la tierra?

De igual modo

este poema

no tiene autor.

Hauek...

Paper gaineko inprimatuak.

90 cm x 130 cm bakoitzak

2006

90 cm x 130 cm-ko paperean egindako bi inprimaketa dira. Pertsona bana erretratzen dute: batean, ni ageri naiz; bestean, Julai, herriko lagun bat. Lehen argazkia Atenasko taberna egiptoar batean eginda dago; bigarrena, Lizarrako elkarte batean. Nire erretratuaren atzean Egiptoko emakume bat ikusten da, hango ohiko jantziarekin; Julairen erretratuaren atzean, berriz, greziar busto baten koadro bat ageri da.

Artearen jatorrian maitasuna dago

10 cm x 15 cm-ko paperezko bi argazki ziren hasiera batean, DIN A4 tamainan eta koloretan handituak, herriko konfiantzazko fotokopia-denda bateko fotokopiagailuan. *Konfiantzazkoa* diodanean esan nahi dut konfiantza sortu dela lanaren enkargua jasotzen duen pertsonaren eta bezeroaren artean. Horrek ohiz kanpoko denbora bat eta arreta bat eskaini dezake, eta horri jarraikiz, aldaketak egon daitezke prozesuan (prozesua desbideratzea, etetea nahiz zerbaitetan aldatzea), halakoak arazotzat hartu gabe. Konfiantza horri esker, ezustekoak gerta daitezke prozesuan, urruntzeak nahiz irekierak, pertsona-material-makina-material-pertsona katetik eta haren aldagai posible guztietatik abiatuta. Geroago sakonduko dut kate horretan.

Orri-bazterrei buruz

I love you babyri buruz esandakoarekin bat etorritz, fotokopiagailuek orri estandar batean tamainarik handienez inprimatzen dutenean uzten dituzten orri-bazterrak dauzka lanari dagokion paperak. Orri-bazter horiek garrantzitsuak dira, irudiaren zati bat dira (ez soilik

Su única idea es

brillar en el día naciente.

Ese mismo año,

en ese día y hora,

bajo tierra,

en la tierra

por el cielo

y aún mas arriba

bazterrak): marko gisa funtzionatzen dute, bertan ageri den irudia bezainbeste hartu dira aintzakotzat, beraz, moztu edo alde batera utzi beharrean. Aintzakotzat hartzeak esan nahi du lana definitzeko eta existitzeko beste elementu bat izan direla, zentzua ematen eta hura eraikitzen lagundu dutela.

Fotokopia horiek hartu eta DIN A3 tamainako beste paper distiratsu batean itsatsi nituen («Salgai» dioten iragarkiak edo era askotako eskaintzak zintzilikatzeko erabiltzen diren horietako batean. Halako paperak kolore askotakoak izaten dira: arrosak, berdeak, laranja eta hori fluoreszenteak, eta atzealde zuria izan ohi dute). Nire erretratuan, hondoko papera arrosa-kolorekoa zen eta ez zegoen paperaren erdi-erdian kokatuta, alde batean baizik. Julairen erretratuaren hondoa horia zen, eta ondo zentratuta zegoen.

Hurrengo paragrafoan azalduko dudanez, hizpide dauzkadan materialak handitzea izan zen hurrengo urratsa. Ez dago orri-bazterreraino inprimatzen duen inprimagailu edo plotterrik: efektu hori lortzeko arrasean moztu behar da irudia. Handitzea muturreraino eramanda eta fotokopia-dendakoei orri-bazterrik ez mozteko eskatu eta gero, beste marko zuri bat agertu zen handitutako irudiaren orri-bazterrean: erretratuaren irudiak zeukan orri-bazterra bikoiztu zen, horrela. Harrituta gelditu nintzen hondoko koloreekin (arrosa eta horia), fluoreszenteak ez izan arren bizi-bizi eta izugarri puruak ageri baitziren. Orduan esperimentatzen ari nintzen prozesuak ederki irudikatzen zituen lan bat bukatzen ikusi nuen, bukatu nuen.

Urruntzea: pertsona-material-makina-material-pertsona katea

Lehenago esan dudanez, Iruñeko beste kopia-denda batera joatea izan zen azken urratsa (maiz joaten nintzen denda hartara), formatu handiko plotter bat baitzeukaten. Zeukaten plotterari buruzko xehetasunak aipatu nahi nituzke (ez dakit makinaren izen teknikoa); aparailua aldatu zutenean, hara joateari utzi nion: kopiatu beharreko paperak arrabolen artean sartu, makinak irakurri edo eskaneatu eta orria zuzenean inprimatzen zen, eskatutako tamainan.

Makinak eskaintzen zuen zabalera handiengan egin nituen handikuntza guztiak: 90 cm-koan. Handikuntza makinaren zabalera osoan egiteko erabakita, zabalerrari buruzko erabakia ausaz hartzea saihestu nahi nuen. Handikuntza handia bilatzen nuela jakinda, makinak eskaintzen zuen zabalera osoan egitea erabaki nuen. Edozein zabalera ez, baizik

eta zegoenik eta handiena aukeratzeko erabakiari eutsiz, garbi jokatzeaz gain, iruditzen zitzaidan ni neu baino zerbait handiagoari (makinaren kondizioari, paper-bobinari...) erantzuten niola, errealitatearen puska handiagoa atxikitzen nuela (neu eutsiz).

Azken eragiketa horren bidez, bi gorputzek (DIN A4-ko fotokopiak eta paper distiratsuak) bakar batean bat eginda amaitzen zuten: 160 gramo inguruko paper mate batean. Horretaz gain, koloreak aldatuta ageri ziren, hondo fluoreszenteak bereziki: fluoreszenteak izateari utzi eta bizitasun handi samarreko kolore lauak bihurtzen ziren. Handikuntzaren ondorioz, testura pikordun bat ikusten zen: urrundik formak erakusten zituzten baina gertuagotik kopiaren, tintaren eta bitartekoaren materialtasuna salatzen zuten puntuz osatuta ageri zen. Kolore lauenak ere, kasu hartan hondokoak, inprimagailuko kolore anitzeko puntuz osatuta zeuden.

Hizpide dudan plotterraren berezitasuna aipatzen dudanean –makinak berak dokumentua eskaneatu eta gero kopia inprimatzea–, iruditzen zait oso faktore garrantzitsua zela hori, zenbait erabaki nik neuk hartu beharrean, makinaren esku uzteko aukera ematen baitzidan. Agerikoa da eskaner batekin eskaneatzeak zeharo baldintzatzen dituela bai irudiaren kalitatea bai kolorearen ezaugarriak, baina fotokopia-dendako langile bat arduratu izango balitz eskaneatzeaz, pertsona hark «hobetu» egingo zuen irudia, bere irizpideen arabera egokituz kontrastea, tonua eta programan konfiguratu daitezkeen beste faktore batzuk. Urrats hori saihestu nahi nuen, hain zuzen ere, langileak edo nik neuk jatorrizko irudia nola manipulatu erabaki beharreko urratsa, horrela, *makina* elementua berariaz sar zedin jokoan (istripuekin, ezustekoekin nahiz ustekabeko arazoekin). Nik nahi nuena zen prozesua ez egotea esku hartzen zuten pertsonen mende bakarrik.¹³²

¹³² Beste posizio eta une batetik, Gordillok zera idatzi zuen: “Yo apuntaría dos razones esenciales por las que he empleado métodos automáticos de reproducción y transformación: 1. Huida de la esquizofrenización del color, de la pulsionalidad extrema del espacio-color que a niveles subjetivos me eran difícilmente soportables. 2. Deseos de apartarme de las gamas tradicionales de la pintura moderna, que repiten esencialmente los hallazgos obtenidos por los impresionistas: contraposición de tonos calientes y fríos, vibración luminística, etc. El trabajador con medios mecánicos introduce ampliamente la aparición de la casualidad, el hallazgo de gamas, de acordes de colores más allá de lo lógicamente imaginable. Se trataba de crear una neutralidad colorística, de subvertir la atmósfera-color de la modernidad, de dar la vuelta al calcetín de la profundidad creando un espacio ¿laico? [...] Una vez constituido el 3 pisos, trabajé con él en la imprenta o más bien, trabajaron ellos, los de la imprenta. Cuando había una tinta especial, no las clásicas de la cuatricromía,

Prozesu haietan erabili nuen plotterak ezarpen lehenetsiak zeuzkan eta horixe zen nik bilatzen nuena: urrats hartan ahalik eta gutxien esku hartu behar izatea. Fotokopia-dendako langilea nire prozesuaz kanpoko pertsona arrotz bat bezala sartzea ere ez zen baliagarria niretzat, irudi bat kolore aldetik noiz den zuzena eta antzeko kontsiderazioak sartuko baitziren tartean. Azken batean, interesatzen zitzaidana ez zen irudi zehatz bat, baizik eta ateratzen zen irudiak fase bakoitzaren berri ematea, makina bakoitzak berezkoak dituen baldintzekin. Hizpide dudan makinak, zehazki, irudia handitzeko geroago erabiliko zituen arrabol berberak erabiltzen zituenez irudiak eskaneatu edo irakurtzeko, makinaren ezaugarri horrek beste erabaki bat hartu beharra aurrezten zidan (aurretiaz irudia beste makina batean eskaneatu behar izatea, alegia). Makinak bi gauza egiten zituen: irakurri eta inprimatu. Nire erabakiak, edo beste inorenak, makinaren jarduera-eremura mugatzen edo zabaltzen ziren, eta gure kontroletik kanpo zeuden biak ala biak. Plastikoa dena amplifikatzen duen (didan) kontu tekniko bati buruzko erabakirik ez hartu behar izatea garrantzitsua iruditzen zitzaidan, zeure burua agertzen ez utziz prozesu bakoitzak berezkoa duena (eta ez hainbeste norberaren tasunak) agertzen utziko bazenu bezala.

Urruntzea: marrazkiak

2005eko udatik aurrera, gutxi gorabehera, marrazki askotxo zirriboratu nituen eskolako koadernoetan. Eskolakoak izateak, halako kapritxo moduko fetitxe bat izateaz gain, esan nahi du koadernoko orriak idazteko egokiagoak direla, marrazteko edo margotzeko baino. Eskolako koadernoek lerroak edo laukitxoak izaten dituzte, idazten laguntzeko. Era berean, halako koadernoetan errazagoa da zerbait egiten hastea, paper lodi eta garestiko koadernoek nolabaiteko errespetua ematen baitute batzuetan. Ildo horretan, testutik gertu egoteko aukera ere ematen zidaten nolabait: unean uneko oharrak hartzeko erabiltzen nituen, esaldiei independizatzen eta marrazki bihurtzen uzten zien eguneroko moduko

imprimían el motivo con esa tinta monocromamente (¡qué palabra!) sobre una cartulina de color. Esas cartulinas o papeles eran sobrantes de un stock en donde convivían los colores más extraños. Así pues, un color extraño sobre un papel de color extraño daba lugar a algo doblemente extraño, sobre todo si se tiene en cuenta que lo hacían ellos, y yo no intervenía en ninguna de las elecciones. Se puede decir que al ser manejados estos elementos por personas ajenas a la creación, se producía un hecho prácticamente automático. Yo estaba huyendo de la pictoricidad de raigambre impresionista y estos raros acordes de color me solucionaban el problema.” Luis Gordillo, 1989ko urtarrila. In: Gordillo, L. (1999) *Luis Gordillo. Superyo congelado*. Barcelona: Ed. Actar y Macba. 75. eta 77. or.

bat ziren niretzat. Irakaspen batez gogoratzen naiz bereziki, marrazki baterako proposamen gisa hartu nuen esaldi batez: [marrazkia: *ferryan politago edo ikusten dut neure burua* orri zuri batean, edo honako marrazki-esaldi-pentsamendu hau: *marraztea oso luze idaztea da ia*]. Esaldi independente haiek orriaren azpialdean edo goialdean idazten nituen, paper hutsaren azpтитulu edo goiburu gisa, han ez baitzegoen besterik, baina niretzat goiburu bat edo izenburu bat baino gehiago ziren, niretzat marrazkiak ziren. Esan berri dudan horrek ez du esaten duenagatik balio. Alegia: berdin dio marrazkiak ote diren, esaldiak ote diren, hau da, modu batera edo bestera hartzen diren. Hemen garrantzitsua dena, horrela adieraztera eraman nauena, zera da: elementu haietan (esaldia, testua, arkatza, papera, koaderno) arreta partikular eta berezia jarri izana, arteak ahalbidetzen duen arreta, lekua ematen jakitea, lekua ematen ikastea, existituaraztea, dena dela ere, haren existentzia zaintzea eta ospatzea. Dena dela ere. Den bitartean.

Errotuladorez egindako geruza ugariz osatutako marrazkiak ziren gehienak, eta nolabaiteko hondo trinkoa osatzen zuten, (koloretako) hondo bihurtutako (koloretako) irudien gainjartze moduko bat. Automatikoak ziren hein batean. Haietako batzuk motibo edo erreferentzia zehatzetatik abiatuta marraztu nituen, batzuetan esaldi batzuk gehitzen nituen, baina haien gainean erantsitako geruzen azpian ezkutatuta bukatzen zuten maiz. Oro har, esan dezaket marrazki haietako asko papera betetzeak ematen zidan gozatuagatik egin nituela, poz handia ematen baitzidan errotuladoreen koloreak gainjartzea eta ikustea tintak nola nahasten ziren eta nola sortzen ziren era askotako gainazalak, edo nola desagerrarazten zen aurreko geruza, batzuetan euskarria zen papera hondatzeraino, paper hura ez baitzegoen tintarekin marrazteko pentsatua.

Orokorrean jaramon handirik egin ez diedan marrazki haiek hizpidera ekarri ditut haiei esker eta haien bidez lortu nuelako neure keinutik urruntzea, nolabait ere. Marrazki haiek espresio gehiegi, trazu gehiegi zeukatela edo iruditzen zitzaidan, eta nerabazaroko marrazkiekin lotzen nituen: gaztetxoek beren nortasun berezia berretsi nahian egiten dituztenen modukoak ziren; beste zerbaitetan ari garenean, adibidez telefonoz hitz egiten, marrazten ditugunen tankerakoak.

Gogoan dut Artelekun bazela fotokopiagailu bat, dezente erabili nuena fotokopiak egiteko: xehetasunak handitzen nituen, akatsak-eta aprobeztatzen nituen, jatorrizko irudia bera baino gehiago interesatzen zitzaizkidan irudiak lortzeraino. Makinatik pasata,

gogaitzen ninduen espresioa nolabait ere hoztu egiten zela konturatzen hasi nintzen. Gogoratzen naiz, baita ere, baten batek galdetu zidala tamaina berean (DIN A4 batean) fotokopiatu behar banuen, ea zergatik ez nuen jatorrizkoa erabiltzen eta kito: urrats hark zerbait nabarmenagoa gehitu behar zuen. Horrelaxe hasi nintzen, bada, formatu-handikuntzak egiten. Kasu askotan marrazki bakoitzak eskatzen zuen tamaina zein ote zen erabakitzen jolasten ibili nintzen arren, azkenean, fotokopiagailua baldintzat hartu eta eskaintzen zuen gehienezko zabalerara egokitzea erabaki nuen gehien-gehienetan. Emaitzak fotokopiagailutik pasea zela erakusten zuen, bere zati saturatuekin eta jatorrizkoak zeuzkan nabardurak kenduta, baina, aldi berean, beste alderdi plastiko batzuk agertzen ziren, hala kopia egiteko ekintzak nola errotuladore baten eta plotter baten tinten arteko desberdintasunekin zerikusia zeukatenak. Batzuetan, geruza bat beste baten gainean jarrita (plotteraren tinta errotuladorearena erreproduzitzen) niretzat berriak ziren efektu batzuk sortzen ziren: errotuladorea-eskua-papera-makina-tinta-papera nahastearen emaitza ziren efektu haiek. Handikuntzari eta berekin zekartzan aldaketei esker, erabilitako tresnek –ez soilik makinak, baizik eta baita esku aldatuak ere; ez soilik plotteraren tintak, baizik eta baita errotuladore aldatuarenak ere– eskaintako aukerak anplifikatzen zirenean, zerbait lortu nuela iruditzen zitzaidan.

Hori guztia aipatzen dut, garrantzitsua iruditzen zaidalako prozesu hartan aurkitu nuen beste «arazo» bat: jatorrizkoaren anbigotasunaren eta makinaren aldakortasunaren auzia, hain zuzen. Izan ere, kasu askotan azken emaitza kopia bat bada ere, argi utzi nahi dut kopia hori kopia jakin bat dela, eta ez beste bat. *I love you baby* dugu horren beste adibide bat. Jatorrizkoa jatorrizkoaren kopia bihurtu zen eta jatorrizkoa, abiapuntutzat hartu beharreko prototipoa. Bestela esanda, kopia espezifiko batez ari gara, urrats zehatz batzuk betez lortua, eta erreproduzitzen oso zaila dena, hura lortzeko prozesuko baldintzaren bat (igarro zeneko makina eta euskarri bakoitza eta makina haien ezarpen lehenetsiak) aldatuz gero, beste irudi bat izango baikenuke esku artean. Gogoan dut enkargu batean jatorrizkoak eskatu zizkidatela eta fotokopiak bidali nizkienean, horrek arazo bat baino gehiago sortu zuela: oker zebiltzan bidali nizkien kopiak erreproduzitzuz beste jatorrizko ale bat lortuko zutela uste bazuten¹³³. Prozesu guztia ederki kontrolatuta zegoen: bai makinari lan egiten uzteko erabakitzen nuenean, bai kopia egiten zuen pertsonaren eragiketa bat prozesuaren zatitzat hartzea erabakitzen nuenean. Lanen bat eskatu ohi nien

¹³³ *Prostitución...* lanaz ari naiz. *Hermes* aldizkariaren 23. zenbakirako kolaborazio bisuala. 29,7 cm x 21 cm-ko 9 orrialde eta kontrazala. ISBN: 1578-0058. 2007.

langileekin nahiz makinekin beraiekin neukan elkarrekintzarekin eta konfiantzarekin zerikusia zeukaten prozesu haietako askok. Laburbilduz, kontua ez da jatorrizkoa eta kopia ikergai hartzea bereziki interesatzen zitzaidala, baizik eta auzi hori nire prozesuaren parte bihurtu zela modu naturalean, eta horrek badu bere garrantzia behin eta berriz errepikatzen den *urruntze* kontzeptuarekin duen loturagatik.

Urruntzea: jatorrizkoa-kopia

Hauek... lana Iruñeko Udalak erosi zuen 2006an, eskualde mailako lehiaketa baten bidez. Hurrengo urtearen amaieran, lan hura jasoko zuen erakusketa bat egitekoak ziren. Paperezko bi piezak erakusketa-aretoko hormetan itsasteko asmoa neukan papereztatze kolarekin, baina hori eginez gero, pieza –Iruñeko Udalaren jabetzakoa, orduan– galduko genuela konturatu nintzen. Beste kopia bat egiten hasi nintzen, beraz, bai erakusketa-aretoan itsasteko, bai lehendik egindakoa horman itsatsiz gero, kopia berria gorde zezaten. Uste dut orduan konturatu nintzela lehenbiziko alea egiteko erabili nuen fotokopiagailua aldatu zutela normalean joan ohi nintzen fotokopia-dendan. Lehenago aipatu dudan makinaren bidez eskaneatzeko prozesu hura gabe, ezinezkoa izan zen aurreko aldian lortu genuen arrosa bera lortzea. Dendako langileak galdetu zidan ea zergatik ez nuen bilatzen ari nintzen kolorea digitalki jartzen, horrek nahi nuen kolorea lortzea ahalbidetuko baitzidan. Ez zuen ulertzen halakorik egitea neure lan-prozesuari buruz gezurra esatearen parekoa zela niretzat garai hartan, nire jatorrizko lanean ez bainuen pertsona batek ordenagailuz egindako inongo manipulazio digitalik erabili. Argazki bat atera, paperean inprimatu eta handik fotokopiagailura eramaten zuen esku batekin hasten zen lan-prozesua. Irudia fotokopiagailuan handitu ondoren, eskulana sartzen zen berriz, bi paperak (DIN A4 orria eta paper distiratsua) elkartzeko, eta hortik makinara itzultzen zen, berriro, irudia handitzeko. Dendariaren proposamena guztiz logikoa bazen ere, lan hartan funtsezkoa iruditzen zitzaidan zerbaiti eusteko beharra neukan orduan.

Azkenean, arrosa-koloreko hondo berria zeukan beste irudi inprimatu bat eraman nuen erakusketara (horiaren kasuan aldaketa ez zen igartzen): «jatorrizkoak» zeukanaren guztiz bestelako tonu batekoa zen arren, bere belus-itxurako testurari eta kolore biziari esker (aurrekoa baino askoz granateagoa), ontzat eman nuen. Hasieran zalantzak izan nituen «kolore berri»aren eta «jatorrizko»aren arteko desberdintasuna zela eta, baina distantziarekin (denborazkoa ere bai) konturatu nintzen hura onartzea, makina berriaren

baldintzak nire piezan txertatzea, zela nire lanarekin edo nire lan egiteko moduarekin koherentziarik handiena zeukana. Udalak «jatorrizko» kopia gorde zuen, azkenean. Gauza arras bitxia da, inondik ere, artelan beraren bi kopia elkarren desberdinak izatea.

Urruntzea: argazki-albumak

Garai hartan, argazki ugari izaten nuen esku artean, gehienak paperezkoak, nire albumetatik atereak, beste inoren albumetatik, hor zehar aurkituak, lagun eta senideei eskatuak, etab. Argazki bat aukeratu aurretik lan handia egin behar izaten da, hura eta ez beste bat aukeratu izateko besteen gainetik nabarmendu behar du lan-saio ugaritan (lan-saio haiek argazkiak begiratzera mugatzen baziren ere). Sentsibilitate jakin batetik aukeratzeko ziren argazkiok: neure sentsibilitatetik. Lotura afektiboak zerikusia zeukan aukeraketa harekin, jakina, baina bazen irudi komun bileraketa zorrotz bat ere: beste pertsona baten edozein albumekin trukatzeko moduko argazkiak bilatzen nituen.

Izan ere, *trukagarriak* eta *arruntak* diot, baina ez haien ezaugarri formalengatik, argazki haiek hartzeko baldintzengatik baizik. Argazki haiek ateratzeko garaian bilatzen dena une bat oroimenean gordetzea da gehiago, une hura gogoratzeko modua baino. Horrek esan nahi du gutxiago erreparatzen zaiela alderdi formalei, hots, konposizioari, kontrasteari, fokuratzeari..., argazkiaren bidez unea berehala harrapatzea baita garrantzitsua.

Argazki haiek ez dituzte argazki on batek ustez bete beharreko eskakizun estetikoak, alderantziz baizik: konposizioak desorekatuta daude eta lerro horizontal eta bertikalak ez datoz bat argazkiaren markoarekin, irudi batzuk moztuta ageri dira, zuri-beltzean ez dago beltz edo zuri pururik; flashak irudiaren bolumena ezabatzen edo erretzen du; ez da eremuaren inolako sakonerarik igartzen, kontrargiak daude, oinak moztuta, konposizio okerrak, gehiegizko esposizioa –irudia erreta– edo behar baino txikiagoa –argazkia ilunegia–, fokuratze desegokia, arreta galarazten duten objektuak lehen planoan, iluntasuna izkintan, etab. Erretratatuak denak ez du inolako balio berezirik: arrunta da, egunerokoa.

Argazki on bati buruzko eskuliburuek beti esaten digute argazkiak iradokitzailea izan behar duela. Hizpide ditudan argazkien kasuan, ostera, haien asmoa guztiz nabarmena da, emaitza asmoarekin bat etorri ala ez. Oraina hautematen dute, geroago, argazkiaren bidez, gogoratu ahal izateko. Ez dute estilo zehatz bat bilatzen ere, nahiz eta argazkiotan

batzuetan egoten den begirada zehatz bat. Edonork egina izan daiteke argazki hura, inolako ezagutzarik edo trebetasunik gabe, apaingarririk erantsi gabe, eta dauzkan distrakzio guztiekin, zeinen ondorioz egoera aurrez aurre iristen baizaigu, izan zen moduan, albotik eginda egon arren.

Hauek... en kasu zehatzean, lehenbiziko argazkia lagun batek egin zuen, taberna batean ondo pasatzen ari ginen bitartean. Ikusi nuenean, oso interesgarria iruditu zitzaidan, barregarri samarra, nolabaiteko antza sumatzen nuen aurrealdean posatzen ageri zen irudiaren eta hondoa osatzen zuen koadroko irudiaren artean. Koadrilarekin elkarte batean egindako afari batean konturatu nintzenean Julai bere erretratua errepikatzen zuela ematen zuen koadro baten aurrean zegoela, irudi hori gorde egin nahi izan nuen. Beste lagun bati, Edurneri, argazkia ateratzeko eskatu nion, gertuago egonik hobeto enkoadratuko baitzuen. Orokorrean, asko interesatzen zitzaidan irudiaren eta hondorean arteko erlazio hura, zeinak ematen baitu pertsonaia publikoen arteko antz handiak edo eraldaketak tribializatzen dituela. Estimulu haiek berriro agertu zitzaizkidan handik denbora askora, beste forma batzuekin¹³⁴. Hori guztia geroago pentsatu dut. Unean bertan oso barregarriak iruditzen zitzaizkidan eta bildumatxo bat egiten hasi nintzen, nahiz eta azkenerako bertan behera utzi nuen, konturatu bainintzen argazki haietatik interesatzen zitzaidana zera zela: benetan bizi izandako giro maitekor batean eginak zirela. Era berean, «bizi izandako» horren gehiegizkotasuna teknikoki kentzea eta zabalik uztea zeinen garrantzitsua den azpimarratu nahi nuke.

Azken batean, eta komuna denera iristeko nahiarekin jarraituz, bai jatorrizko materialak (argazki pertsonalak), bai euskarriak (papera eta fotokopiak), bai prozedurak (argazki bat jartzea koloretako kartoi mehe baten gainean) oso gertukoak irudituko zaizkio arte-munduarekin lotura handirik ez daukan jende askori. Eta hori bi ahoko ezpata bat izan daiteke, ikuskizun-izaerarik ez izate horixe baita, normaltasuna alegia, lan horretatik aldentzen duena nor eta, hain zuzen ere normaltasun harengatik, lan hau gertuen daukaten pertsonak. Bere «ohiz kanpoko» normaltasunarengatik. Maitekorra denaren balio hori ez baita balio bat *berez*, pertsonala denetik haragokoa: neu naiz, urruntze-teknika baten bidez, balioa ematen diona. Horri zor zaio, beraz, lanaren egiletza ez egotea argazkia egin zuenarengan, urruntzea teknikoki landu duenarengan baizik.

¹³⁴ *Emi, Deux Negresses eta Honi Buruz* lanetan, adibidez,.

Urruntzea: lan honen izenburua: *Hauek...*

Lanak *Hauek izan ziren nire lehenengo marrazkiak* izena zuen hasieran. Izenburua behin eta berriz errepikatu eta laburtzearen ondorioz, gaur egun *Hauek...* izenarekin aipatzen dut. Hori da bere izenburua eta aurreko izenburua ere aditzera ematen du. Beherago sakonduko dut aldaketa horretan. Hemen, izenburuen denborari egin nahi diot erreferentzia, nire lanen deskribapenetan maiz agertuko baita auzi hori, lan-prozesuaren zati bat islatzen dutela iruditzen baitzait.

Hauek... osatu zuten bi pieza lantzen ari nintzen bitartean, beste bi pieza garatzen ari nintzen: batak laranja-kolorekoa zeukan hondoa; besteak, berdea. Bi pieza haiek ez ditut inoiz argitara eman, baina beti hartu ditut *Hauek...* lanaren zatitzat edo ahizpatzat.

Laranja-kolore fluoreszentea DIN A3 orrian marrazki bat egin nuen, hain zen itsusia onartezina baitzen. Lehenago aipatu ditudan marrazkiekin zeukan zerikusia, baina, haiek ez bezala, ez zeukan, geruza bat bestearen gainean jarritz aurrekoa ezabatzearen poderioz, irudiaren gainean materia nabarmentzea zekarten geruza haiek guztiak. Nerabetan egiten diren marrazki haiek ekarri zizkidanez gogora, zera idatzi nahi izan nuen eskuzko tipografia zabar samar bat erabiliz (gustuko nuen tipografiak asmatzea, zeinak lotura baitu gazte-denborarekin, fanzineekin, etab.): «*Hauek izan ziren nire lehenengo marrazkiak*». Institutuko karpeta batean idatzitako esaldi bat balitz bezala, «lehenengo» marrazki haiei eginez erreferentzia, halakoek asko izaten baitute konbentziotik (nerabe baten konbentzio konformagaitzetik bada ere), bai eta norbere buruaren goraiapametik ere («nire» horren bitartez), sortzailearen izaera bereziaren eta adierazpen artistikoaren ezaugarri topikoa. Hartaz eta neure buruaz barre egiteko modua zen.

Esaldia tipografia asmatu ahala idazteak dakarren zailtasunaren ondorioz, «lehenengo» beharrean (*aurrenekoak* adieran) «lehenengo» idatzi nuen (*lehendik egindakoak*). Testu harekin irudietatik urruntzea bilatzen banuen ere, marrazkia ikusi ezinik jarraitzen nuen, eta eskura neuzkan argazkiekin estaltzea erabaki nuen, beraz. Gainean hiru argazki jarrita estali nuen esaldia: hiru argazkiz osatutako konposizioa egin nuen. Argazki haietako batean, nire aita ageri zen, orduan zen baino askoz gazteago, Batekin, gure lehenbiziko txakurrarekin, baratzeko horma txikiaren gainean. Beste argazki bat nire lagun Kekak bidali zidan postaz: bere autorretratu bat zen, begi banatan neurri desberdineko lupak jarrita egina, eta hark berak errebelatua. Argazkiaren atzean ohar bat idatzi zuen esanez

argazkia hain zela zentzugabea, niri bakarrik gustatuko baitzitzaidan. Hirugarren argazkia ere postaz bidali zidaten: nire lagun Unai hor nonbait aurkitutako argazki hartan Espainiako hegoaldeko festetako eszena bat ikusten zen. Argazki haiek ez ziren batere bereziak, aurkezten zuten proposamen fotografikoari zegokionez. Egia esan, guztiz arruntak ziren, baina niri oso interesgarriak iruditu zitzaizkidan, «benetakoak» zirelako.

Kontuan hartu behar dugu garai digitalaren aurretiko urteez ari garela. Garai hartan, sareak ez ziren gizarteko azken zokoraino hedatu, eta egun dugunaz guztiz bestelako erlazioa geneukan paperarekin (euskarri gisa), edo komunikazioarekin (posta bidez) eta haren abiadurarekin.

Kolore berde fluoreszenteke DIN A3an Grezian aurkitutako argazki batzuk ipini nituen. Hainbat pertsonaren albumetatik ateratako argazkiak ziren, hor zehar botata aurkitu nituenak edo urruneko lekuetan ezkutatuta. Batzuetan bizitza osoak ageri ziren argazki haietan. Hizpide dugun konposizioa lau argazkiz osatuta dago: batean, emakume bat ikusten dugu, indiar erara eserita, gorputza kamera aldera biratuta, pepino bat erakusteko; beste batean, bi poloniar ageri dira, hondartza batean bainu-jantzian, suge bat lepotik zintzilik dutela; azken bietan, haur beraren zuri-beltzeko bi irudi. Argazki guztiek data eta mezu batzuk zeuzkaten atzeko aldean. Kalitatea eta kolorea kontuan izanda, iraganeko hamarkadetan eginda zeuden.

Jendearen argazkiak ziren, pertsona zehatzenak, pertsona zehatzen oroitzapen, izen, data eta albumak. Haien bizitzaren zatiak ziren. Bizitza haiek ez ziren neure bizitza. Beste pertsona batzuen bizitzak ziren. Hala ere, erraza da argazki haiekin identifikatzea, haien atzean dagoen maitasunaren puska bat identifikatzea. Lehenago esan dudana bezala, jende askok dauzka irudi haien oso antzeko argazkiak, bariazio txiki batzuk gorabehera: baratza bat zainduta lortutako produktua erakusteko maitasun-keinua; oporretan lagun edo senitarteko batekin posatzeko maitasun-keinua; semea edo alaba nola hazten den dokumentatzeko maitasun-keinua.

Bi pieza haietan *Hauek...*eko prozedura bera aplikatu nuen, alde bakar batekin: argazkiaren fotokopia handitua kartoi mehearen gainean jarri beharrean, argazkiak jarri nituen zuzenean (jatorrizkoak, estandarren antzeko tamainetan, argazki-paperaren gainean, zabaleran, argazkiak inprimatu ziren dataren arabera). Horrek kolore zuriko

marko bakarria agertzea ekarri zuen: koloretako hondoak zeukan marko zuria. Koloretako hondoak *passe-partout* integratu baten modura funtzionatzen zuen, bestalde. Eta, berriro ere, irudia handitu ondoren agertu ziren koloreak nabarmendu nahi nituzke: fluoreszentearen alderdi ikusgarria neutralizatzea bilatzen nuen, laranja kolore estandarra bihurtuz tonu, argi nahiz distira aldetik; eta berdea, berriz, atzealde leun eta atsegina.

Hauek izan ziren nire lehengo marrazkiak izenburura itzulita, orain garbi ikusten dugu lanak (*Hauek...*) beste lan batetik hartu zuela izenburua (deskribatu berri dugun hondo laranjako piezatik). Esaldi hura izenburu gisa argitara ematea, argitaratzea, erabaki nuen. Lehenago zentsuratu eta ezkutatu behar izan nuen zerbait deskubritu nuen (*azaleratu* adieran), baina beste forma batekin: izenburu baten formarekin.

Esaldi hark dioena edo esan nahi duena modu berean adierazten dute hizpide izan ditudan lau piezek, laurak ere batera garatu baintuen, norabide berean. Pertsonala den horretatik umore onez, maitasunetik, aldentzea bilatzen duen norabide batean. Laburtzapena denborak ematen dio, sintesi batek. Esaldi osoaren edukia etenpuntuek laburbiltzen dute: zeinu horrek neurri berean baitu umoretik nola susmotik (norbere buruari buruzkoak). Laburtzapenak badu zerbait lehen zeukan formatik, etenpuntuetan, eta, aldi berean, zabaldu egiten du, elipsiaren bidez.

Pegada

Paper gaineko inprimatuak

90 cm x 130 cm bakoitzak

2006

Plotterarekin 90 cm x 130 cm-ko paperean egindako inprimaketak dira. Zuzenean horman itsastekoak dira eta, muntaketaren arabera, aldatu egiten da piezen kopurua (erakusgai egon den aldietan bospasei poster ziren) nahiz antolaera.

Pegada lanean, egileak zalantzarik gabe ahaztuta geratuko liratekeen hainbat argazki berreskuratzen eta berrerrabiltzen ditu. Jaiegunetako eszenen eta paisaien argazkiak handiagotzen ditu, eta elkarren ondoan ezartzen ditu paper gainean;

era horretan, lehen objektuak zirenak irudi bilakatzen dira. Argazkiak artistaren katalogo pertsonalekoak dira, baina, hori alde batera utzita, ez dago haien artean bestelako erlaziorik, nahiz eta familia edo lagunarteko nolabaiteko kutsua izan. Ustekabez lortutako formazko analogien ondorioa da antzekotasun hori: “burukoa duen eta paisaiari begira dagoen irudiak” duen keinua ondoko beste konposizio batean erabili du berriro, antzeko testura eta kolorea dituzten orbanak hainbat iruditan azaltzen dira, taldekatutako irudien hainbat ikuspegi ustekabeen elkartzen dira, irudi batetik bestera jauzi egiten duen besto bat ageritzen da baina segida horrek ez du narraziorik edo logika kausalik. Zatikaturako metatze horretatik esaldi poetiko baten antza duen egitura bat ateratzen da; eta, hor, elementu desberdinak zentzumenezko unitate berean antolatzean, zirrara snetikor bat sortzen da.¹³⁵

“Betiko ohiturari jarraiki [...] argazki batzuk atera zituen, eta haietako batzuetan elurra bezain zuria zen iztukuko arrosak agertzen ziren, sabaia inguratzen zuen lore-frisoan jarrita [...]”. W.G. Sebald, *Austerlitz*, Penguin Books, Londres, 2002. 141. or.

Materialek konprometitu egiten zaituzte

Pegada nire logelan sortu zen. Lurrean eserita nengoen, eta argazki pila bat neukan inguruan, lurrean sakabanatuta, edo argazki-dendan jasotzen dituzunean ematen dizuten gutun-azal horietako batean bilduta. Nire azken argazki-albumak izan ziren haiek. *Argazki-album* diodanean ez dut esan nahi albumetan antolatuta zeudenik, baizik eta aro digitalaren aurreko garaiko paper estandarrean (10 cm x 15 cm-ko tamainan) inprimatuta zeudela. Haiek izan ziren mundu analogikoa modu naturalean bizita atera nituen azken argazkiak. Eta aro analogikoa aipatzen badut, ez dut aipatzen aro teknologikoari dagokionean balio berezirik, edo hoberik, duelako, une hura kokatzeko baizik, argazkiak garai hartan nola bizitzen genituen erakusteko, alegia. Argazkia egin orduko ikusi ahal izatea, adibidez, ezinezkoa zen orduan. Beste denbora eta abiadura batzuen arabera funtzionatzen genuen; beste erlazio mota bat geneukan bai irudiarekin nola geure irudiarekin.

¹³⁵ Miren Jaio arte-kritikariak *Gure Artea 2008* katalogorako idatzitako testua. W.G. Sebalden aipua ere testu horretakoa da.

Neure esperientzia pertsonalaren berri ematen zuen argazki-album handi batez inguratuta nengoen. Argazkiak egin ziren uneko emoziora eramaten ninduen eduki afektibo bat zeukan albumak, zalantzarik gabe.

Erasmus bekarekin Grezian egin nuen egonaldikoak ziren gehienak. Erasmus esateak hutsala eman dezake, baina beharrezkoa iruditzen zait, berriro ere, testuingurua ezartzen laguntzen duelako. Garai hartan, nik ez neukan ez argazki-kamerarik ez argazkiak egiteko telefono mugikorrik, baina banuen, bai, bizitza harrapatzeko gogo. Eta erabili eta botatzeko kamera horietako bat erostea erabaki nuen, ez baitzen batere erabaki konprometitua, ez diru aldetik, ez argazki-kamera baten jabe izanik hari etekina ateratzeak dakarren erantzukizunari dagokionez. Kontua da lehen kameraren ondoren, beste kamera pilo bat erosi nuela. Hainbestearino, argazki-film bat errebelatzera eramaten nuen bakoitzean, berak eskaintzen zidan kamera merkea erosteko esaten baitzidan dendariak behin eta berriro, etengabe erabili eta botatzeko kamerak erosten ibili behar ez izateko. Nire egonaldiaren amaieran, dendariari jaramon egin eta kamera erosi nuen. Gure elkarrizketak horretara mugatzen ziren, eta argazki-filma paper distiratsuan edo matean errebelatuko nituen zehaztera, baina, halere, asko gustatzen zitzaidan denda hartara nindoan bakoitzean sentitzen nuen ulermen-sentsazioa. Eta dendaria ere gustatzen zitzaidan. Berak bazekien nire izena, joaten nintzen bakoitzean greziar kaligrafiaz idazten baitzuen, gero argazkiak sartuko zituen gutun-azalean.

Egun hartan nire logelan. Ez zen argazki haiez inguratuta nengoen lehenbiziko aldia. Baziren hiru urte, atera nituenetik. Argazki haiekin ez nuen neure burua goraiapatzea bilatzen, inondik ere; arruntasuna zen argazki haietatik gustatzen zitzaidana (komuna zena), bertan ageri ziren pertsonak edo nik argazkiak egiteko erabilitako konposizioa gorabehera, topaketa, lagun eta oroitzapenez osatutako album pertsonal bateko ohiko argazkiak zirela, alegia. Normalean, edonork erraz asimilatzeko moduko egoera, ospakizun, paisaia, jende multzo edo topaketak ageri ziren argazkiotan. Argazki analogikoak ziren eta, haien jatorriak (familia-girokoak) eta formak (amateurrak) erakarrita, esparru pertsonala gainditzen zuen material gertuko eta propioa objektibatzea zen nire helburua. Hor badago urruntze bat dagoeneko. Urteak joan, urteak etorri eta argazki haiek hantxe jarraitzen zuten, nire inguruan. Eta haiengandik zerbait atera nahi nuen oraindik, nigandik zerbait eskatzen jarraitzen zuten. Batzuetan, materialek konprometitu egiten zaituzte, eta haiekin zerbait egitera akuilatzen. Zer egin oroitzapen

haiekin guztiekin? Argazki haien guztien artean batzuk bereziki gogokoak nituen. Eta hantxe hasi nintzen argazkiak bereizten, antolatzen eta elkarren ondoan jartzen. DIN A4 orri zurien gainean.

Zuzenean hartzea

Hauek... i buruzko atalean dagoeneko aipatu dudan moduan, beste pertsona batzuen bizitzako argazki ugari bildu nituen, hor nonbait aurkituak. Hemengo lanen aurretiko prozesu batzuetan erabili nituen, zenbait margolanetarako motibo eta motibazio gisa. Dena den, hemen aipatu nahi dudana zera da: teknikaren ikuspegitik, alde handia dagoela argazkiak koadroetarako motibo gisa erabiltzearen eta argazkiak zuzenean erabiltzearen artean. Urrats hori lehenbiziko bloke honetako lanetan eman nuen. Lanotan, bai, teknika pertsonal baten aldeko oinarrizko gauza batzuk ikasi nituen, bizitzan funtzionatzeko, bizitzarekin erlazionatzeko. Diziplina bakoitzaren konbentzioei buruzko aurreiritziak galdu-edo egin nituen. Nire kasuan, margotzea zen nire inertzia, horixe izan baitzen nire espezialitatea ikasketa-garaian. Eta, batez ere, bultzada bat naturalizatzen ikasi nuen: errealitatekin interesatzen zitzaidana zuzenean hartzekoa. Eta bizitzara hurbiltzen. Lasai.

Gauzez libratzen

Pegadaren bidez, nire azkeneko argazki analogikoez libratu nintzen. Hor nonbait daude oraindik, baina haietaz libratu nintzen. Ez lanerako erabili nituen haietaz zehazki, guzti-guztiek baizik, aukeratu nituenak multzo osoa ordezkatzeko baitzuten, beren egoera onenean. Adibidez, Istanbulgo argazkia duen posterrak edozein orientalismo irudikatu dezake; beste argazki batzuek, pertsonen arteko enkontru eta begiraden aukerak; hurbilketa maitekorak; indar-keinuak; intimitate partekatuko egoerak; aukeratu, bakartu eta beste batzuekin erlazionatzean, garrantzia hartzen duten garrantzirik gabeko keinuak. Azken batean, iruditzen zait horixe dela arteak ematen digun lasaitasunetako bat, zerbait gertu-gertu mantentzen duen bitartean askatzen duela ere. Hortik abiatuta, esan liteke teknikak (eta arazorik ez badago ez dago teknikarik) beti eskatzen duela distantzia, zerbaitekin maiteminduta egoteari uztea.

Pegadak. Teknika herrikoiak daukan kutsu maitekorak zabalik mantentzen du

Hasieran esan dudanez, *Pegadako* piezak zuzenean itsasten dira hormara. Hori garrantzitsua da eta horrelaxe izan zen niretzat hasiera-hasieratik. Beste gorputz batera larruazala bezala egokitzen zen paperezko gainazal batek atsegin handia ematen zidan.

Prozesu haiekin batera, pegatinetan pentsatzen nuen, edozein eranskailutan, gainazal puruak, azala, azalekoak, eta, desiratik abiatuta, pegatina sakon bat sortzeko aukera irudikatzen nuen. Paperezatuak izatea, horman ederki itsatsita gelditzea. Gogoan dut nire obsesio goiztiar hura.

Haien existitzeko modua, haien gorputza, huraxe izatea nahi izan nuen eta erabaki nuen. Lehenik eta behin, ikusi dugunez, elementuak aukeratu, konbinatu eta handitzeko prozesua daukagu, zeinak erlazioen gramatikari, kopiaren materialtasunari eta gorputz batetik besterako iragateari begiratzen baitie. *Hauek...*i buruz aipatu dudana ari naiz hemen: bi gorputz izatetik, papera-orria eta papera-argazkia, bakarra izatera igarotzeaz, irudia daukan papera hain zuzen ere. Hemen, irudia gordetzen eta markoztatzen duen gorputz berean dago inprimatuta irudi hori. Hala inprimatu gabe dagoena (paperaren zati zuria), nola inprimatuta dagoena (irudia edo paperaren zati koloreduna) gorputz bera dira. Biek osatzen dute irudiaren gorputza, eta, beraz, papera ez da euskarri soil bat, irudiaren gorputza baizik. Eskalan ere, handikuntzan, jatorrizko materialarekiko urruntze bat gertatzen da, eta prozesu horren bidez material-bizitza izatetik material-arte izatera igarotzen dira argazkiak. Zuzeneko eta keinu gardeneko manipulazio soil baten bidez laburtzen da gertakari hori. Erraza.

Haien existitzeko modua, haien gorputza, huraxe izatea nahi izan nuela eta erabaki nuela esan dut lehenago. Lehenik eta behin, handikuntzaren bidezko batasun berria, eta, bigarrenik, paperari eusten dion gainazalera itsatsitako paper gisa, lanerako euskarria papera izan beharrean, horma bihurtzen zelarik euskarri hori: gainean-itsatsitako-papera. Horretarako, garrantzitsua da papera erabat itsatsita egotea, bere hedadura osoan, paper-gorputz-irudi berria azpian daukan hormara itsatsitako azal bat bezalakoa izatea. Ia horma bera.

Poster haietako bat paperezatzeko kolarekin itsatsi nuen garai hartan lan egiten nuen estudioko solairuarterko horma batean (biltegi gisa erabiltzen zena). Haren gorputza ikusteko. Zaila zen txoko hartara iristea: ikusten nuen, hantxe zegoen, baina espazio haren ohiko erabilera oztopatu gabe. Litekeena da hantxe jarraitzea. Paper-gorputz-irudia paper-gorputz-irudi-horma bihurtua zen, Nafarroako garaje (*bajera*) bateko horma hartara egokitutako paper-gorputz-irudia. Paper-gorputz-irudiak itsatsita dagoen

hormaren zurruntasun edo leuntasuna bereganatzen du. Papera eta horma ia gorputz bera dira orain. *Pegada*, hormaren bigarren azal gisa.

Pegadako piezen antolaera eta kopurua muntaketaren arabera alda zitekeela ere esan dut hasieran: bospasei ikusgai egon diren aldietan. Multzo osoaren antolaerari dagokionez, begien altuera estandarren parean ipintzea erabaki nuen. Noren altueran? Beste gorputz batenean. Aurrean.

Posterren arteko distantzia berdina izango zen beti. Bai distantzia hori bai posterrak ordenatzeko edo aukeratzeko modua erakusketa-aretoko espaziora egokituko lirateke. Poster bakoitzaren batasunari eusteko modua da hori, eta erlazioa zabalik uzteko aukera ematen digu, halaber. Lerro ireki bat.

Kartel-itsasketa batean pentsatzen badugu, itsasteko ekintzan, zerbait substantzia baten bidez elkartzeko ekintzan, egoera hau etor dakiguke burura: *kartelak itsastearekin batera hasi da kanpaina*¹³⁶. Lanaren izenburuak tankera horretako itsasketei egiten die erreferentzia, hain zuzen: paperezatzeko kola, kola eramateko ontzia eta erratza hartuta, hiriak paperezatzeko kanpainei. Horrek kalera garamatza, espazio publikora. Itsasketa bat formatu eratu bat da, alor publikoko konbentzio bat, kalean gertatzen dena. Herrian gertutik ikusiak nituen kartel-itsasketak. Artean ere badira halakoak, erakusketa-espazioetan: horma batean zerbait itsastea ez da ezer berria, baina *Pegadak* bilatzen zuena ere ez zen ezer berria, erlazio ireki bati bidea ematea baizik, ohikoa denaren barruan desplazamendu txiki bat eragitea. Horregatik diot teknika herrikoia alderdi maitekorrak zabalik mantentzen duela. Berriro ere, ezaguna dena urruntze baten bidez gertatzen da.

Baita artearen alderdi finkatuari dagokionez ere, arte-merkatuan, non, erakutsia izan ondoren artelan bat hormara itsatsita egoteagatik betiko galtzea arazo bat baita. Niri, baina, axola zaidana ez da hori, ez behintzat helburu gisa; aurreiritziak alde batera utzita, problematika azalarazten duen erabaki teknikoa da axola zaidana.

Posterrak garbiak dira, ez daude higatuak. Handiak dira, orri baten edo poster baten ohiko tamainarekin alderatuta. Posterretako irudiak ere handiak dira, etxeko album

¹³⁶ RAEk adibide hori ematen du *pegada* hitzaren hirugarren adieran.

bateko argazkien tamainarekin alderatuta. DIN A4 baten gainean argazki batez edo biz osatutako konposizioak gehiago handitzen dira argazki gehiagoz osatutako DIN A3ko konposizioak baino. Tamaina txikiagoak handikuntza handiagoa zekarren. Gorputz berrian argazki izateari utzi diote, eta irudiaren kalitateak edo kolore nagusiak ez du askorik axola, azaltzen ari garen moduan, jasandako prozesuaren berri ematen baitute biek: handikuntza, kopia, makina. Ez dira argazkiak, zenbait eragiketaren emaitza baizik.

Ertz zuriak dauzkate, erakusketa-aretoetako horma askok bezala. Bi zuri horien tonuak, paperarena eta hormarena, ia inoiz ez datoz bat, beti baitago alde txiki bat paperaren eta hormaren artean. Eta bolumenean ere beti dago desberdintasun txiki bat: paperak hormara gehitutako lodierarena (gramoak).

Erakusten direnean, jendaurrean, argazki pertsonalak izaten jarraitzen dute. Ez daude kalean, edo ez dira kalean egon, baina espazio ez-intimo batean daude. Leun ageri dira, erakusketa-aretoeko hormaren gaineko beren ohe zurian leunduak, harekin bat eginda, haren gainean. Ez eranskailu, ez irudi: gorputz. Garbia.

Sudar

Transfer industrialia bandera-oihalaren gainean, burdinazko hagaxka.

100 cm x 150 cm bakoitzak

2008

Lan hau Lizarrako Gustavo de Maeztu museoko atarian egon zen ikusgai 2008an.

...Uruk ... columnas de adobes calcinados, apilados verticalmente ... fiesta de Ishtar telas transparentes colgantes, con las huellas impresas de las hijas... al viento... Los archivos rojos, vacíos... Panel de fotos de vidas...

Me resisto a seguir paseando por los jardines de la erudición, sea Borges o Hegel.

Ladrillo quemado, geométrico, sólido, liso, no poroso ni estriado; están apilados enumerativamente, en trenzado formando columna de dimensión humana, que

terminan por interrupción, cumplida la cantidad. No hay ornamento, ni moldura ni finalización. Hay puro acabamiento. Puro cúmulo y suficiencia de verticalidad. Son dos, una pareja, como las de Guilgamesh o las de Hércules. No son jambas destinadas a un dintel. Sobre ellas flotan unas banderas ligeras con las fotos de las dos hermanas (¿columnas?) transparentes. Por el color fácilmente se asocia con el adobe amarillento verticalizado. Dando profundidad hay una estructura frontal de reparto irregular que la artista llama estanterías (yo pienso en archivos). Tienen el color de las tabletas de Uruk.

La artista pone y presenta reunidas, formando una nueva realidad, cargada de sensaciones, de envíos mutuos y reenvíos que forman un tejido, un mundo. Es una celebración, un acontecimiento que cambia, pero dura.

En una visita al estudio de la artista hablábamos de parentesco entre las banderas, las columnas y las estanterías, que es lo que teníamos en el momento. Ese parentesco, similitud o analogía no era de relación causal o de género y especie. Le pregunté que qué es lo que reúne estos objetos y los convierte en acontecimiento. Me miró con los ojos de su madre –no mesopotámicos – y me dijo que no sabía. Entrar aquí es entrar en lo desconocido, en el núcleo de la libertad y de la creación. Para las ciencias del comportamiento es indagar en el interior de la caja negra; en lo imponderable. Es como un principio de incertidumbre que rigiera esos procesos. Hacer luz intelectual modifica y mata el proceso. Para los griegos es como querer sorprender a la diosa Atenea en el baño; te podía castigar cambiándote de sexo, como a Tiresias.

Esta obra no es alegoría como ocurre con algunos conceptuales. Aquí la ejecución no va precedida de una idea o planteamiento. Por eso no es ilustración, ni didáctica. No es simbólica porque, aunque parte de la cosa misma, no trasciende no busca lo desconocido exterior o interior. Se queda en lo que es.

Se podría decir que hay selección y combinación. Convoca cosas e iconos donde hay un nombrar en lo abierto. Combina formando una reunión en el que se da un decir. Dice la presencia de las cosas sin por qué. Tengo que hacer notar que cuando digo cosas e iconos hay que saber que cuando nos topamos con ellas no

son meros objetos de saber científico sino que están irradiando sentido, que están radiactivas, investidas de connotaciones, catexizadas de Freud, la hexis de las categorías de Aristóteles. Hay que saber tratarlas para que no se exciten o irriten. Este es el espacio del poetizar.¹³⁷

Nire lehenbiziko aldia

Orain konturatzen naiz lan hura nire lehenbiziko aldia izan zela bi zentzutan, hura izan baitzen kanpoko instituzio batekin erlazio benetako eta indibiduala izan nuen lehenbiziko aldia: instituzio haren aurrean erantzun edo haren baldintzetara egokitu behar nuen, harekin negoziatu behar nuen. Zerbait eskatzen dizun edo lanerako espazio bat eskaintzen dizun instituzio bat, bere funtzionamendu bereziarekin.

Alde batetik, ikusgai egongo zen leku zehatzari berariaz erantzuten zion nire lehenbiziko lana izan zen. Espazio hura aintzakotzat izanda sortu beharrean, hura kontuan hartuz joan zen garatzen –gonbidapena instituzio harekin zerikusirik ez zeukan beste lan propio bat egiten ari nintzen bitartean iritsi baitzitzaidan–, eta lanak espazio hartan eta harekin hartu zuen bere azken forma. Erabakiak muntatzeko garaian hartu ziren, lekuan bertan bizitzen jartzerakoan. Lekuak behin betiko forma eman zion lanari. Ingelesez *site-specific* hitza daukate, baina nik ez dut hitz hori erabiliko, tankera horretako kategoriak antzuek iruditzen baitzaizkit, prozesu edo lan baten bizi-aukerak eta mugimendua nahiz ñabardurak itsutzen dituztenez gero. Bestalde, lehenengo aldia izan zen, halaber, dagoeneko marko gisa emana zitzaidan argitalpen batean/batekin zerbait bakarka, eta, beraz, erabat, egitea neukana. Argitalpena lan bat gehiago balitz bezala erabili ahal izan nuen, beste gorputz batekin eta beste eginkizun batzuekin, baina lan bat gehiago balitz bezala landua. Bi kasu (esaterako erakunde batek emandako) arau edo baldintza zehatz batzuen barruan mugitzeko, baina zeure mesedetan¹³⁸ erabilia.

Espazioa-baldintza

Erakusketa egiteko espazio zehatzari dagokionez, Gustavo de Maeztu museoaren atarian hiru elementu nabarmentzen ziren: zutabe bat, armarri bat eta banku bat, guztiak ere harrizkoak. Museoa (nire herriko, Lizarrako, museoa izateagatik harekin neukan loturaz

¹³⁷ José Luis Casado Arsuaga artistaren testua, Lizarrako Gustavo de Maeztu Museoko atarian ikusgai egon zen *Sudar* erakusketari buruzko argitalpenerako idatzia.

¹³⁸ *Txosnaken* ere antzeko zerbait gertatu zen, araei edo mugei zegokienez.

gain) Egako Granadako dukearen jauregia ere bazen, Nafarroako arkitektura erromaniko zibilaren alerik onena. Horrek esan nahi zuen kontuan hartu behar nuela leku historikoa zela, harriz eginda zegoela, zer elementu zituen, museo bateko sarrera zela, beirazko horma bat zeukala, etab.

Gustavo de Maeztu museoko atarian bazen beste elementu aipagarri bat: mostradore edo harrera-gunea, erakusmahaia eta apalategia zena aldi berean. Hantxe egoten zen museoko aretoa zaintzen, sarrerak saltzen eta galderak argitzen lan egiten zuen pertsona. Horma hartarako bereziki diseinatutako apalategi hartan, museoko aldi baterako erakusketen katalogoen zenbait ale ikusten ziren, bilduma iraunkorreko artistari, Gustavo de Maezturi, buruzko liburuak, eta era askotako oroigarri, arkatz, postal eta koadernoak.

Irudiaren prozesua. Material sentikorra

Sudar lanean nire familia-albumeko argazki bat erabili nuen. Argazki hura (ahizpa eta biok ageri gara, umetan) bandera-oihal batera pasa nuen prozesu industrial baten bidez. Gauza beraren hiru ale, lurretik eta hormatik distantzia desberdinetara jarriak. Haietako bakoitzak zorro bat dauka, eta hagaxka uzkurto bat zorroaren barruan, oihalaren masta gisa, 90 graduan kurbatua, horman finkatzeko.

Gogoan dut zorroa atzetik zuria izango zela erabakitzea garrantzitsua izan zela niretzat. Atzealdea eta aurrealdea neurri berean azaleratzera eta zaintzera ninderaman horrek; auzi hori beti izan dut kontuan nire lanean: atzealdea, askotan arretatik kanpo gelditzen den bigarren plano, baina gorputz baten funtsezko atala. Aurrealderik egoteko, beharrezkoa da atzealdea¹³⁹. Bestetik, aurreko lanei buruz hitz egin dudanean aipatu ditudan

¹³⁹ “Por ejemplo, una constante en él es la sensación que tengo de que mi cuerpo no está terminado de hacer, de que está terminado por delante y que detrás está abierto, sin terminar. Esto me recuerda las cabezas que hice a principios de los 60, que son como fachadas. El claroscuro de la cara es muy evidente, pero detrás de esa fachada no hay nada, no hay cerebro ni vísceras, no hay nada por detrás, solamente una fachada sonriente que está en relación con esta obsesión mía de un cuerpo sin terminar. ¿Cómo se organiza un cuerpo? Un cuerpo se organiza, ya sabemos, cuando el espermatozoide fecunda el óvulo y después esta primera célula se va multiplicando, se va desarrollando por suma de unidades y posteriormente se organizan los tejidos, los órganos, etc., hasta el momento del nacimiento. [...] En los espacios *Gruyère* yo actúo como el constructor de un teatrillo para niños, a base de unos pocos telones que imitan la profundidad de la realidad; en los espacios *Gruyère* está primero el blanco del lienzo que en parte queda sin manchar, es, por así decir, el plano último, el infinito; después está la mancha oscura, plana, horadada por redondeles, que da la sensación de un plano medio y, por último, en primer plano está la “narración”. Yo llamo narración a aquello que ocurre de manera

inprimaketen markoekin erlazionatzen nuen hura. Zera ondorioztatu dezakegu hortik: erabakiak lehendik hartutako beste erabaki batzuen arabera hartzen ditugula, hots, gauzak egiteko, egoteko eta izateko modu jakin bati buruzko beste erabaki batzuei jarraikiz. Horrela, bada, posizionamendu sentikor batetik eraikiz doan teknika artistiko bati, egiteko modu bati, erantzuten diote gure erabakiek.

Inprimatzeko erabiliko nuen euskarriaren aukeraketa eta bilaketa ere zeregin garrantzitsuak izan ziren. Formatu handiko publizitate-entresak, gaur egun nonahi aurki ditzakegunak, garai hartan ez zeuden hain hedatuta edo eraldatuta. Hiriko paisaia asko aldatu da azken urteotan, publizitateari dagokionez: eraikinen eskalako irudiak, aldamiotako olanak, garraio publikora egokitutako material berriak, pantailak, argizko panelak eta mugimendu berria eta argi berria dakarten era askotako gailuak. Beste abiadura bat. Irudiak eta tamainak biderkatu egin dira espazio publikoan, eta desira-errealitate paralelo moduko bat sortzen dute. Formatu handian edo kanporako euskarrietan inprimatzea zerbait erraza eta azkarra da Internet bidez, eta, eskaera handitzearekin batera, kostuak nabarmen murriztu dira. Artea eta bere sistemak ez dira mugimendu horien eta irudiarekin bizitzeko modu berri horren eraginetik kanpo gelditu, eta euskarri berri horiek erabiltzen hasi dira, erruz erabili ere.

Nik hemen ez dut aldaketa horiez hitz egin nahi, ordea: 2000ko hamarkadaren hasieran Bilbon egindako nire lehen urrats haietan eta, batez ere, nire ibilbide profesionalaren hastapenetan, gauzak bilatzeko eta aukeratzeko neukan bizitasuna berreskuratu nahi dut. Denbora eta dirua konprometitzea jarduera baten zentzua biziagotzeko, konprometitzeko –zilegi izan bekit erredundantzia–, modu egokia izan litekeela iruditzen zait. Hori, alde batetik. Eta, bestetik, hizpide dudan paisaia ahalbidetzen duten teknologiak artean hain eskuragarri ez zeuden garaira itzuli nahi nuke, «harreman analogikoago bat» deituko dudanaren garrantzia azpimarratzeko: oin gehiago, aho gehiago, esku gehiago, aurrez aurreko gehiago eta pantaila gutxiago. Bilaketa hura pertsonen arteko esparrua zeharkatzen zuen ibilbide bat zen, nolabait ere. Zerbait zenbat eta zailagoa, orduan eta

protagonista en un cuadro, sea lo que sea: en los *Gruyère* sería la constitución de unidades que se van desarrollando, se van comunicando con la intención de organizar un cuerpo. En cuanto a ese espacio escénico simplificado, se trata, me parece, de una última y mínima codificación del espacio, casi se podría hablar de una caricatura de él.” Cameron, D. (1991) *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Ed. Tabapress. Cap. *El proceso del deseo. Entrevista con Luis Gordillo* (El Paseante).

tratu pertsonal handiagoa egotea zekarren aritmetika zen nagusi. Antza denez, irisgarritasunak, eraginkortasunera eramanda, afektibitatea murrizten du. Horrela, bada, eta paisaiak edo testuinguruak ez idealizatzeko, esan genezake zailtasun oro irabazi bihurtzen dela, arnas. Zerbait aurkitu aurretik, bilatzea komeni da, eta itxarotea (aurrean ez daukagunaren bila baldin bagabiltza).

Transferra egiteko moduaren eta aukeratutako ehunaren (oihal sintetikoaren) eraginez, irudia urrezko hariz josia zegoela ematen zuen. Hori iruditzen zitzaidan niri, baina distira berezi bat zeukan, besterik ez. Argazkia kolorez saturatu samar zegoen eta laranja, horira, urre-kolorera jotzen zuen, hots, Costa del Soleko ohiko tonu epeletara. Are Costa del Solen ateratako jatorrizko argazkian baino gehiago ere, argazki hartan naturalagoa ematen baitzuen denak (argiak, saturazioak, giroak).

Eskaneatutako argazkia (transferra egiteko bidali nuena), instalatutako laneko argazkiren bat eta erakusketa iragartzeko banatu zen liburuxkako argazkia alderatzen badituz, ikusten da hiru euskarri edo egoera horietako bakoitzeko (argazkia, bandera, liburuxka) irudia ez dela irudi bera. Ez bakarrik kolore aldetik, edo nagusi den tonuarengatik, baizik eta gorputza ez delako bera hiruretan. Gorputzak eragina dauka irudian, aldarazi egiten du, liburuxka, bandera edo argazki bihurtzen du. Elementu guztiak aintzakotzat hartu badira, noski. Hori gertatzeko, ez genuke lana utzi behar harik eta irudia bandera bihurtu arte edo irudia liburuxka bihurtu arte. Koherentzia eta definizio kontua da.

Irudiaren prozesua. Material sentikorra: familiako argazki bat

Lehenik eta behin, amaren argazki analogikoa dago, familiako argazki bat izateko egoki samarra, are ederra ere, bai konposizio aldetik, bai argi aldetik, argazki on bat zer den kontuan hartzen badugu. Gure amari asko gustatzen zitzaion argazkilaritza: ikastaroak egin zituen eta alabekin praktikatzen zuen.

Irudiaren prozesua. Material sentikorra: bandera argazki bat

Bigarrenik, irudi hura oihalera eramatea erabaki nuen. Aukeratzen den oihalaren arabera, irudia zertxobait aldatuko da. Aukeratzen den oihalaren arabera, imaginario batera edo bestera eramango gaitu. Gogoratzen naiz banderak egiteko oihalak nituela gogoan. Festetan kaleko saltzaileek saldu ohi dituzten musika-taldeen banderak (Bob Marley, Nirvana, Guns N' Roses eta abarrenak), zerbait aldarrikatzekoak, herrialdeetako

banderak-eta zetozkidan burura. Era hartako banderen euskarri edo oihala kalitate apal samarrekoa izaten da, mezua delako garrantzitsuena. Irudia mezutzat hartzen da, testutzat: irudia irakurtzen da eta, beraz, ez du kalitate handikoa izan beharrik. Garrantzitsuena irudia ezagutzea da, beraz. Eta talde bateko kide izatea. Identitateen bilduma egitea. Honetaz guztiaz zerbait ukitu nahi nuen, oso gertu izan bainuen.

Bestalde, zenbait argazki inprimatzeko fantasia neukan (ordurako hautatuak neuzkan batzuk), bandera gehiago edukita haiek espazioan kokatzeko aukera desberdinak probatzeko. Existitzen ziren gailuak neuzkan gogoan, jadanik eginda zeudenez gero. Dagoeneko existitzen den zerbait aldaketatxo bat eginda erabiltzearen (banderan ageri ziren irudiak nahiz gailuaren egiturako elementuren bat ordezkatzuz) edo, besterik gabe, lanean erabilitako elementuek dagoeneko badutelako historia jakin bat, giro jakin batzuetara garamatzatelako edo ñabardura jakin bat eranstean dutelako. Hipermerkatuetan dauzkaten (edo zeuzkaten) akordeoi moduko haiek hartu nituen erreferentziatzat, aipatu ditudan banderetatik nahiko hurbil zegoen kartel mota bat erakusteko. Halakoak Ikean aurki ditzakegu gaur egun, formatu handiko laminak gorde eta nahi duzuna aukeratzeko.

Erakartzen ninduen imajinario harekin zerbait egitera iristeko, kantitate handia beharko nuela pentsatu nuen. Elementu, bandera eta irudi ugari. Baina hori «errealitatetik hartzeko» eta «argazkiak gainetik kentzeko» beste modu bat zen, batik bat, nahiz eta, kasu hartan, banderako oihalean inprimatutakoen artean kendu zitezkeenak izan gainetik kendu behar nituenak, imajinario harengandik gertu mugitzeko nire nahia asetzen nuelarik aldi berean.

Aukeraketa garrantzitsua da berriro ere, ez baita gauza bera papererako kentzea eta banderarako kentzea. Euskarri batek eta besteak, argazki batek eta besteak eranstean dituzten ñabardurak konbinatuz lan egin beharra dago. *Sudarreko* argazkiak eta banderarako hautagai gisa gorde nituen beste batzuek hondo inpresio (sentsazio) orokor gisa deskribatuko nukene zerbait partekatzen zuten, oro har. Hau da, argazkian irudi batzuk hondo batzuen gainean ageri baziren ere (argazkiaren tonu orokorrarengatik, paisaia edo sastraka zabal bat irudikatzen zutelako...), batasun-sentsazioa ematen zuen, irudia eta hondo bat eginda dauden hondo zabal baten sentsazioa. Batasun-sentsazio

hark, hondo bat eratzeko sentsazio moduko hark, *testura* izenda genezakeen zerbaiten antza zeukan, eta oihalekin eta ehunekin erlazionatzera ninderaman horrek.

Irudiaren prozesua. Material sentikorra: liburuxka argazki bat

Hirugarrenik, irudi bera erakusketako liburuxkan, lau aldiz errepikatuta. Hemen, banderen kasuan bezala, errepikapenaren bidez nabarmendu nahi zena irudia bera zen. Ez haren interpretazioa, baizik eta irudia bera: irudi bera lau aldiz lortzea zen helburua. Liburuxkan, banderako eguzkiaren negatibo moduko batean ageri dira neskatilak, beste erdi-itzal batean, soilago eta mateago. Liburuxkaren paperak akabera guztiz distiratsua bazuen ere, neskek kolore mateagoa daukate liburuxkan banderan baino, (plastifikatutako) paperean (ehundutako) oihalean baino.

Liburuxkan, hala paper mota nola formatua museoak finkatu zituen. Museoko atarian egindako erakusketa eta esku-hartze guztietan erabiltzen zuten diptiko zabalgarri moduko formatu hura. Liburuxka inprimatzeko erabilitako papera, kartoi mehearen antzekoa, distira handia ematen zion erremate moduko batez estalita zegoen kanpoaldean. Garestia eta garrantzitsua ematea bilatzen zuen, nire ustez, baina diseinu eta kontzeptu guztiz konbentzionala erabilia. Paper gogorxeagoa erabilia eta distira emanda itxura garrantzitsuagoa izango zuelako ideia laño samarra zegoen apustu haren atzean. Diptikoaren ideia, planteamendu gisa, ez zitzaidan batere interesatzen, baina distira eta gorputz sendo haiek barruan ageri zenaren mesedetan erabiltzen saiatu nintzen. Beste modu batera esanda, edukiak gorputz hura aintzakotzat har zezatela, hari erantzuteko forma gisa. Mugak, berriro ere.

Horretarako, objektu haren diseinuaz arduratzea eskatu nuen, zikloan erabilitako liburuxkei batasuna ematen zien diseinua errespetatzeko konpromisoarekin. Ordura arteko logika zera zen: edukiak barruan zihoazela eta kanpoko guztia, liburuxka ireki aurretik agerian gelditzen zena kenduta (azala, alegia), edukiaren atzealdea baino ez zela, zati pasibo bat. Iruditzen zitzaidan liburuxka ideia gisa ulertzea zekarrela horrek, funtzio gisa, alegia, eta ez gorputz gisa, paper distiratsuzko hedapen tolesgarri gisa zeukan errealitatean.

Horrenbestez, liburuxka-funtzioa errespetatuz, liburuxka hura gorputza ere izatea zen nik nahi nuena. Alde horretatik, atzeko eta aurreko aldeetara ere eraman nuen edukia, eta

zabalera osoan hedatutako gorputza aintzakotzat hartuz diseinatu nuen azala, berdin funtziona zezan, itxita, erdi irekita nahiz zabal-zabal eginda. Eta argia izaten saiatu nintzen.

Kanpoaldean, lehenago esan dudan moduan, irudi bera erabili nuen, liburuxkak zeuzkan lau zatiak oso-osorik beteta. Liburuxka alde horretatik hedatzean argazki beraren errepikapenak osatzen zuen luzapen bat ikusten zen. Azalaren ohiko diseinua bere horretan utzi nuen. Bi erdi zeuzkan: goian artistaren irudia edo irudiaren zati bat ageri zen, eta behean, esku-hartzearen izenburua, artistaren izena, datak eta logoak. Beheko zati horren hondoa aldatu egin nuen, ordea: dotorezia eta seriotasun handiagoa emateko (liburuxkaren gogortasunari eta distirari buruz aipatu dudan konbentzio berari jarraikiz) beltza zen normalean, baina nik kolore zurian jarri nuen. Horrela, bada, funtzioari zegozkion eranskinak (museoaren markoa, logoak...) irudiaren gainetik jarri nituen, integratzeko asmorik gabe, hantxe gainean erantsita, besterik gabe, marko edo elementu gisa nabarmenduz, hondo zuri –neutro– baten gainean.

Barrualdea ere lau zatitan zegoen banatuta. Ezkerreko aldean nire esku-hartzea aurkeztu nuen, modu orokorrean: goian, multzo osoaren dokumentu-argazki bat, elementu hauez osatua: hiru banderak, zutabea, armarria eta bankua eta harrera-gelako altzariaren dokumentu-argazki bat, *Pegadako* posterra itsatsita zeukana. Erdiko bi zatietan José Luis Casadok idatzitako testua jarri nuen, batetik, eta *Pegadako* posterra, bestetik. Biak hondo zuri baten gainean: posterrak berezkoa zeukana, batetik, eta tipografia beltzez idatzitako testua irakurtzeko moduko atzealde estandarra, bestetik. Eskuineko zatia instalatutako banderen xehetasun bat txertatzeko erabili nuen. Zati bakoitza paperaren hedadura osoa erabiliz diseinatu nuen.

Labur esanda: paper-gorputzaren hedadura oso-osorik erabili nuen. Barruaren eta kanpoaren logika bereizi eta mantendu egin nuen, baina biak ere modu aktiboan landuta. Diseinu hura ez zen subertsio bat izan, berez, zentzua eta argitasuna lortzeko desira bat baizik. Instituzioak diseinatutakoen aldean, desplazamendu txiki bat zen hura, adeitsua izatea bilatzen zuena.

Kentze-teknika, azken batean

Muntatzen hastean, azkenerako erabili nituenak baino askoz gauza gehiago eraman nituen. Bernizatu gabeko sapelli egur melaminatuzko apalategi batzuk eraikiak nituen. Hilabete batzuez bizi izan nintzen logela batean zegoen altzari bat kopiatzeko eskatu nien Bilbon neukan estudioaren gaineko arotzei. Zertarako erabiliko nuen jakin gabe egin nien eskaera, nekien bakarra zen apalategi hura nahi nuela. Bestalde, Nafarroako finken sarreretan edo baratzetako txaboletako terraza-sabaietako izkinetan eraiki ohi diren adreiluzko zutabe mota batekin obsesionatuta nengoen. Kontua da izokin-krema koloreko berrehun bistako adreilu gordin erosi nituela, mota hartako zutabeak eraiki edo kopiatzeko asmoz. Adreilu haiek banderretarako aukeratutako argazkiei buruz esan dudanaren antzeko zerbait zeukaten: materia beraz eginak ematen zutela den-denek. Kasu hartan hala zen, adreilu guztiekin gertatzen den moduan, baina haien koloreak batasun bat osatzen duen materiaren sentsazioaz pentsarazten ninduen, bai eta adreilua bera egosteko prozesuan ere. Azkenik, *Pegadako* posterrak estudioan neuzkan ordurako, apalategi, zutabe eta banderen artean. Elementu haiek guztiek gauza beraren parte ziren niretzat, bilaketa beraren parte, gutxi gorabehera. Giro beraren parte.

Material guztiak Bilbotik Lizarrara eraman nituen, nirekin eraman nuen Bilboko estudioko giroa ere. Zergatik azaltzen dut hori guztia? Agian lagungarria zaidalako nire prozesuetan behin eta berriz gertatzen den zerbait adierazteko: sinplifikatzea, laburtzea, kentzea, gutxitzea, garbitzea, alegia. Giro hartatik (apalategiak, adreiluak, gailuak, banderak, posterrak...) hiru bandera eta poster bat baino ez ziren gelditu. Erabaki eta garbitu, hantxe egin nuen, muntaketan bertan.

Muntaketan bertan erabaki nuen, halaber, harrerako altzariaren egituran nire posterretako bat txertatu nahi nuela, nire poster kutuna, zeina geroago *Pegadaren* parte izango baitzen. Bazen gainazal altu bat, poster bat hartzeko lekua zeukana, eta museoko langileekin negoziatu nuen posterra han itsasteko aukera, kentzean azalera markarik ez uzteko moduan. Eta horixe egin nuen. *Pegadari* buruzko atalean ikusi dugunez, niretzat garrantzitsua zen posterra altzarien metalera ondo itsatsita gelditzea, gainazal leun hartara guztiz egokituta. Muntaketetako spraya erabili nuen horretarako.

Huraxe izan zen *Pegadaren* zati bat jendaurrean ikusten zen lehenbiziko aldia. Benetako proba baten modukoa izan zen niretzat. Lehen esan dudanez, bi urte lehenago poster

haietako bat itsatsi nuen kolaz Lizarrako nire estudioko horman. Artean, museoan itsatsi nuenean bezala, seguruenik ez zeukan *Pegada* izena. Ez nekien oso ondo zer ote zen. Jakiten joateko modu bat zen. Izaten uztea, nigandik kanpo. Eta ikustea ea zer ziren. Ikusteko bereiztea, urruntzea. Ez baita gauza bera zerbait esparru pribatu batean, nire estudioan, ikustea eta materiala espazio publikoan konprometitua ikustea, jende guztiaren espazioa eta denbora betez.

Batetik laura. Lautik hirura. Hirutik laura

Erreproduzio-sistemekin lan egiten duzun unetik (halakoak dira fotokopiagailu bat, plotter bat edo transfer bat) badirudi errepikapenaren ideia esan gabe doala, nolabait ere. Egin den hori erreproduzigarria dela suposatzen da. Zerbait erreproduzitzen egin da. Kopia dira.

Familia-album batetik ateratako argazki batetik abiatuta, lau banderatan lau aldiz erreproduzitzea erabaki nuen. Lau bandera enkargatu nituen argazki berarekin, lauak berdinak, lau kopia. Lau irudi desberdin inprimatu beharrean irudi bera errepikatzea erabaki nuen, errazago izan zedin fokua irudira bideratzea, eta ez interpretazio batera. Ez kontatzea: ikustea. Sentitzea. Informazio gutxiago ematen da horrela, baina gorputz batera errazago iritsiko nintzela pentsatuko nuen seguruenik. Erraza.

Azkenean, erakusketan hiru jarri nituen. Lehenbiziko zenbaki bikoitiek badute zerbait batere gustatzen ez zaidana, iruditzen baitzait kontrako elementuetan edo pareetan pentsatzeko erabiltzen direla, bi aukeren arteko banaketa moduko batean, dikotomietan. Ildo horretan, *hiru* zenbakia beti iruditu zait irekiagoa, aukera gehiago ematen dituela pentsatzeko. Ez dut uste garai hartan hala pentsatzen nuenik, zerbait intuitiboa izango zen, besterik gabe, lana espazioan ikusi nuenean osatuko nuen zerbait. Hiru bandera haiek espazioko hiru elementuei (zutabeari, bankuari, armarriari) erantzuteko neukan modua ziren nolabait ere. Hirunakako elkarrizketa bat. Hiru: talde sinplea. Eta, era berean, nire hiru haiek bat ziren. Batasun bat (nirea) beste baten aurrean (museoaren ataria, espazio zehatz bat). Liburuxkan, hirutik lau izatera igaro ziren berriro. Lau alde osatzen dituzten hiru tolesetan tolestean baitzen liburuxka. Eta gustatu egiten zitzaidan garbitu nuen hartatik zerbaitek, kasu hartan liburuxkak, prozesu osoaren oroimen hura edukitzea, lau bandera bihurtutako argazkiaren jatorria, alegia.

Erredundantzia

Errepublikatzea: zerbait berriro esatea edo egitea. Berregitea/berresatea: lehendik egindakoa berriro egitea edo lehendik esandakoa berriro esatea¹⁴⁰. Gauza bat hiru aldiz esatea. *Rose is a rose is a rose is a rose*¹⁴¹.

¡Escúchenme ahora! No soy idiota. Sé que en la vida diaria no solemos decir esto es esto es esto. Sí, no soy boba, pero pienso que con aquel verso la rosa se hizo roja por primera vez en la historia de la poesía en inglés en cientos de años.¹⁴²

Gertrude Stein idazleak William Shakespearek *Romeo eta Julieta* antzezlanean idatzitako lerro batzuei egiten die erreferentzia: «Arrosak ez lioke arrosa izateari utziko, eta bere usaina barreiatzeari, beste izen bat balu» (*What's in a name? That which we call a rose by any other name would smell as sweet*). Julietak horixe esaten dio Romeori, bigarren ekitaldiko bigarren agerraldian: izenek ez dutela axola, berdin diola Romeo Montescotarra izatea eta bera Capuletotarra, elkarrekin egon beharko luketela biek. Erreferentzia horren bidez esan nahi dena zera da: gauzen izenek ez dutela eraginik gauzak benetan diren horretan.

¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?¹⁴³ (Mesedez, isilduko zara, mesedez?)

¹⁴⁰ “Reiterar: volver a decir o hacer algo. Repetir: volver a hacer lo que se había hecho, o decir lo que se había dicho.” Biak RAE-ko definizioak: lehen eta adiera bakarra “reiterar”-en kasuan eta dituen bederatzi adieren artean lehenengoa “repetir”-en kasuan.

¹⁴¹ Wikipediatik: “Rose is a rose is a rose» aforismoa Gertrude Steinek idatzi zuen, 1913ko *Sacred Emily* [Emily santua] poemaren barruan. *Geography and Plays* [Geografia eta antzezlanak] liburuan argitaratu zen poema, 1922an. Poema hartako lehenbiziko «Rose» pertsona baten izena da. Geroago, Steinek aforismo haren beste aldaera batzuk erabili zituen beste idazki batzuetan, eta ziurrenik «A rose is a rose is a rose» [Arrosa bat arrosa bat da arrosa bat da] dugu haren aipurik ezagunena. «Gauzak diren modukoak dira» esan nahi duela interpretatu da maiz, identitate-printzipioaren adierazpen gisa: «A A da». Steinen pentsaeraren arabera, esaldi hark zera esan nahi zuen: gauza baten izena aipatze hutsak haren imajinarioa ekartzen duela gogora, eta objektu hari lotutako emozioak.

¹⁴² Stein, G. (1947) *Four in America*. New Haven: Yale University Press.

¹⁴³ Carver, R. (1997) *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Ed. Anagrama. Colección Compactos.

Izenburu hori dauka, hain zuzen ere, Raymond Carver idazlearen lehen ipuin-liburuak.

Will you please be quiet, please?

Bruce Nauman artistak testu hauez osatutako bi lan grafiko dauzka:

*Please pay attention please.*¹⁴⁴ (Mesedez, adi egon, mesedez)

*Pay attention mother fuckers.*¹⁴⁵ (Adi egon, putakumeok)

Adorea ematen didate. Sentitzen laguntzen didate. Irakurri ikusteko. Hitzen bidez ikusteko agindu, irudi bihurtutako testutik. Begi-bistako gauzak. Erreduantziak. Bai. Errepikapenari esker hobetzen dira gauzak. Kontrakoa ere esan nezake.¹⁴⁶

Hondarrak, kateak

Espazioan egindako lanak, aurretik azaldu dudana gain, hizpide dudan lan hau hirutan, hiru banderatan, ixtea ekarri du. Onartzen dut. Laugarrena ahizpari oparitu nion. Batzuetan, halako arrazoiak dira –zeinak arrazoi zirkunstantzialak baitira, baina, aldi berean horietan dira, itxura batean, etengabe bilatzen ditudanak– prozesu batean mugak ezartzen dituztenak. Mugak beharrezkoak dira aurrera egiteko, posizioa aldatu nahi baitugu.

¹⁴⁴ Nauman, B. (1973) *Please, pay attention please*.

¹⁴⁵ Nauman, B. (1973) *Pay attention*. British Museum: The phrase 'PAY ATTENTION MOTHER FUCKERS' printed in reverse in black, with one word per line, each separated with a thick black line. Dense overwriting of some of the letters obscures part of the text. 1973. Lithograph.

¹⁴⁶ “En el pensamiento pedagógico budista, sin embargo, la aparente tautología de aprender lo que ya se sabe no parece que sea una paradoja ni un impasse ni un escándalo. Ni siquiera es un problema. Más bien es una práctica deliberada y definitiva.

Cuando Elizabeth Palmer Peabody iba paseando y chocó contra un árbol le preguntaron naturalmente si es que no había visto el camino. Se hizo famosa por su respuesta: "lo vi, pero no me di cuenta" (Ronda, 261). Si el relato apunta a una imprecisión transcendental, también indica su interés en una apertura específicamente budista de la psicología y de la fenomenología del conocimiento. Para el sentido común occidental, después de todo, aprender algo consiste en traspasar un cierto umbral; una vez que has aprendido, lo sabes y siempre lo sabrás a no ser que se te olvide (a no ser que, quizás, lo reprimas). Para este modelo, aprender lo mismo de nuevo tiene el mismo sentido que encargar que te traigan una pizza a casa dos veces.” Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. 204. or. Kap. *La pedagogía del budismo*.

Prozesu batek hondarrak uzten ditu normalean. Gauzatu ez arren hortxe irauten duten desiren hondarrak, adibidez. Azkenean garbitzen badut, prozesuan zikindu egiten dut, bete, ia dena uzten dut (diot, neure buruari), jakiteko ikusi egin behar baitut. Eta garrantzitsua iruditzen zait hondar horien arteko bizikidetzaren kontu hori, askotan gogoan izaten baitut, ezinbestean. Sortu duzunetik ere, zer gauza gordetzen dituzu? Noiz arte? Denbora luzez, hala berrehun adreiluak nola prozesu hartan eraikitako apalategiak nirekin ibili dira batera eta bestera, jazarri ere egin nautela esango nuke, estudioz aldatu naizen bakoitzean. Ez nuen ezer egin haiekin. Egun batez albotik kentzea erabaki nuen arte. Maitemin bati tinko heltzeak ez du tokirik arte-munduan. “Gainetik kendu”. Horrek asko kezkatzen nau eta lan handia ematen dit. Prozesu bat amaitzean zintzilik gelditzen diren gauzek bezala. Zabalik gelditzen diren ateak dira, prozesuarekin jarraitzeko. Hori ere oso garrantzitsua da niretzat. Gero eta argiago, bukatu dudana gauza baten aurrean, hari batetik tira egin baino ez dut egin behar, hurrengo ateratzeko. Denboraren poderioz, bateko nahiz besteko materialak agertzen dira berriro, deitu egiten zaituzte (beste batzuk desagertu egiten dira). Eta beti gauza bera bilatzen zaudelako sentsazioa pizten da, forma desberdinekin, baina beti gauza bera. Zer da gauza bera hemen? Erantzuna artean baino ez dut aurkitzen.

Sudar: izenburua

Esfortzua. Beroa. Banderen oihalak eta haien itxurak saskibaloijokalarien kamisetak gogorarazten zizkidaten. Saskia. Gainera, argazkiko irudia uda-udakoa zen: bi itsaslamiatxo. Hitzaren sonoritatea ere interesatzen zitzaidan, alderdi eskatologikotik bereizita. Bokalizazio hutsa. Mihia. Listua. Esea. Blai eginda.

Garaje

Plastikoak, egurra, papera, ispilua, zementua.

400 cm x 260 cm inguru

2007

2008an egon zen ikusgai azkeneko aldiz¹⁴⁷. Jada ez da existitzen, orduan zen moduan.

2018an beste gorputz batekin egon zen ikusgai¹⁴⁸.

El primer intento de escribir este texto fue desesperado y precipitado, intentando sobre todo no desaprovecharme. A toda prisa soltarlo para intentar escapar del caos que me habitaba. Pero Lorea no se merece eso. Porque su obra no tiene ningún problema con la incontinencia y sobre todo no es violenta. Son intensidades, pero es suave. Es responsable y no nos daría nada malo.

Ahora todo parece más en calma y el orden bueno y diré otras verdades.

Vive en Lizarra y en enero volverá a Bilbao. Me ha dicho que viviría si es posible en una zona que tuviera alturas y también una apertura, en Bilbao, cuando la ría se hace ancha.

Digo esto por los cambios. Por lo variado del planeta. Por los mundos. Mundos de luz. Mundos de gentes. Mundos de materia prensada. Mundos de noche. Mundo de distancias.

También pintó un cuadro de un cielo a rayas y luego lo barnizó pero quedó amarillento porque era barniz de muebles. Y creo que lo que le gustaba era la dominante azul, lo azul. Así que lo tiñó en la bañera con tinte para azularlo.

Hay cosas muy bonitas en la vida. Sobre todo el sentir los cambios. Temperatura, luz, pecho y espalda. Creo que son algunas de las variantes que maneja Lorea

¹⁴⁷ CarrerasMugica galeriako *Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Javi Soto, June Crespo, Kiko Pérez, Nadia Barkate* erakusketan.

¹⁴⁸ CarrerasMugica galeriako *No lo banalices* erakusketako izen bereko lana. Lan hari buruz atal honen amaieran hitz egingo dut.

Alfaro. El seguir el catálogo es pasear volando por sitios que si no fuera de su mano quedarían a distancias solares, centuriales en Bilbao y o amalgamados e indescomprimibles en la emoción de la sensacional naturaleza. Hay una foto de un monte que flota luminoso pero a mucha distancia. Un azul brillante que viene para suspender como chiviritas eternas las fotografías pequeñas. Unas columnas. Que hacen pensar en el camino para llegar hasta ellas. Allí se llega andando. El azul llega él a nosotros. Estas columnas no son de luz, son de tierra. Una doble página para el amor que es rosa y negro puede ser también la participación de la estampación en tela. La espalda estampada de la cazadora. La cosechadora. Con la bandera. Es la cosa que denuncia la existencia. Que existe. Que existe la existencia. Porque la existencia existe porque la cosechadora en ese campo, la foto en el catálogo y el matamoscas (cuadro blanco) en la expo de la que sale este catálogo, son de la existencia hacia nosotros y no pertenecen a ningún otro asunto. Son pruebas.

Quiero resaltar también la foto en el suelo con un cristal oscureciendo una zona, encima un volante de coche y encajados los palos de una mesa. Para mí lo más emocionante son los palos porque con la foto (muy grande y de dos figuras con un fondo interesante) el cristal (ni de foto ni de palos) y el volante (de palos) se la juegan y muy bien.

Todavía no la he visto pero sé que hay una puerta tumbada en una bola de cemento: la puerta inclinada de la bola al suelo.

Peanas. Alturas.

Una apreciación de los materiales muy cariñosa. Importan las superficies y también el cuerpito. Le gusta el canto del conglomerado como a mí y sé porque. Y también la melamina.

Ahora digo yo lo magnífico que es estar en una altura y ver todo luz y que te precipites dos pasos y te puedas esconder en la sombra azulada de la propia altura. Destaco también las paredes de roca verticales no muy grandes.

En los diseños que ha hecho (el del cd del gaztetxe y el cartel ese, pon tú que son Lorea) son muy bonitos porque tiene la capacidad de coger lo que ya significa unidireccionalmente y convertirlo en paisaje. Y es lo mismo que su amabilidad. Que sabe apreciar a cada persona más allá de la imagen de sí mismo. Y eso hace estar muy a gusto con ella y todo es fácil.¹⁴⁹

Garaje giro jakin batetik sortzen da. Giro bat testuinguru bat da, herri bat, bizitza bat, sentsibilitate zehatz bat. Neurea.

Giro hori nire estudioan itzuli eta garatu zen. Hantxe eman zen. Hantxe gertatu zen. Giro bat. Nire estudioan. Giro hartan hasi zen eratzen *Garaje* lana, beraren berri izan baino lehenago ere. Zenbait elementu lantzen hasi nintzen, bakoitza bere aldetik, eta azkenean *Garajen* bildu nituen guztiak. Prozesua garatzen ari nintzen bitartean, baina, ez nekien (zekiten edo genekien) azkenean multzo haren parte izango zirenik. Horrela, modu naturalean lan egin dezakezu. Lan egiten duzu. Elementuetako batzuk pieza aske gisa egon ziren ikusgai *Garaje* osatu baino lehen, edo bereizita pentsatzeko asmoa izan nuen nire lanaren aurreko fase batzuetan.

Garajek konplexutasun baten berri ematen du, forma konplexu bat da. Keinu pribatuen bilduma bat dela pentsa genezake, metaketa sentikor bat. Sentsibilitate batetik sortzen den metaketa bat, eskura dauden materialak –gertukoak, utziak, aurkituak, aukeratuak zein bilatuak– lantzen dituen. Material sentikorrak, sentsibilizatuak.

Horietako bakoitzak afektu aldetik suposatzen zuenaren berri ematearren, deskribapen honi *gauza bakoitzaren historia* izena emango diot.

Elementuak: gauza bakoitzaren historia

Goiko listoia

Zuriz margotutako eta horman torlojuz lotutako hiru listoi dira. Hormaren kontra bermatuta elementuen gainean zintzilik dagoen plastiko gardenaren euskarri gisa funtzionatzen dute. Instalazioaren markoa dira, nolabait esateko¹⁵⁰, pieza osoa ixten duen

¹⁴⁹ Elena Aitzkoa artistak *Jóvenes Artistas de Navarra 2006* argitalpenerako idatzitako testua.

¹⁵⁰ “El contorno, por tanto, proviene no tanto de la inducción de un centro ni trascendente ni inmanente, sino

ingerada bat zedarritzen duten heinean, eta, aldi berean, kokatuta dagoen espazioarekin erlazionatzen dute pieza. Listoiz osatutako lerro hori altuera jakin batean dago: lurretik 260 cm ingurura. Hasiera batean, margotu nuen oihal bat zintzilikatzeko behar izan nuen altuera hori. Lan egiten nuen estudioko hormak zulagailuz zulatzeko zailak zirenez gero, listoi-lerro hura jarri nuen, bateko nahiz besteko elementuak errazago zintzilikatu ahal izateko.

Horrela, aurreko lan baten hondar funtzional bat geroagoko beste lan baten egiturazko osagai bihurtzen da. Esan dudan bezala, aurreko margolan baten arabera erabaki nuen altuera: hura bukatu ondoren, listoiak horman itsatsita gelditu ziren eta beste lan batzuetarako erabiltzen jarraitu nuen. *Garajen*, plastiko garden bat zuzenean grapatu nuen listoietan. Lan hartan eginkizun zehatz (egiturazko) bat betetzen zutela ikusita, listoiak lanaren partetzat hartzea erabaki nuen. *Garajek* osatzen duen multzoaren edo familiaren funtsezko osagai bihurtu ziren.

Ikusten ari garenez, erabaki bat ez da erabaki hori soilik, barnean hartzen ditu aurretiaz hartutako gainerako guztiak, lan egiteko modu jakin bat, arbitrarioa denetik aldentzen den naturaltasun bat. Ezer ez da ezdeusa. Oso serioa da. Kontzientzia bertan egon ez arren, egiteko modua hortxe dago. Esan berri dudan hori garrantzitsua da.

Plastiko gardena

Plastiko gardenezko hiru zerrenda bertikal dira; listoiez osatutako tiratik abiatu eta altuera desberdinetan amaitzen dira. Geruza horrek (gardena delako, larruazala bezalako) trantsizio gisa funtzionatzen du, nolabait ere, hormaren kontra bermatutako mukuluena eta hormaren beraren artean. Era berean, elementuak bermatuta dauden lurreko beste plastikoarekin ere erlazionatzen da.

Larruazala bezala funtzionatzen duten gainazal finekiko zaletasuna nabarmenduko nuke hemen. Lehendik egindako beste lan batzuen deskribapenetan ere nabaria dela esango

de las relaciones tradicionales entre campos diferentes, de una transición lo suficientemente repentina como para ser considerada como discontinuidad. El contorno, se define pues, como una catástrofe o discontinuidad formal entre dos formas de estabilidad: la estabilidad del interior y la estabilidad del exterior. Y el llamado centro puede definirse como resultado de un repliegue liminar.” Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Doktorego-Tesia) UPV- EHU, Leioa.

nuke. Posizionamendu bat, laua denetik abiatuta. Zerikusia izan lezake pinturatik sortutako sentsibilitate batekin, horretara mugatu ez eta gorputzetan barneratzen dena, laua denetik sakonera-aukerara joaz, gorputz baterantz. Gorputz batek dakarreneantz. Gorputz bat sentitzea. Bizitza bat sentsibilizatzea.

Plastiko granatea

Plastiko hark idulki gisa funtzionatzen zuen, luzapen bat zedarrituz, modu apal samarrean. Ia batere bolumenik gabeko idulki bat da, larruazal bat. Leun-leun eginda ageri arren, beti existitzen da testura¹⁵¹. Ia alfonbra bat, oihal-testurarik gabea, elementuak bildu eta lekua eskaintzen diena, haien espazioa sortuz. Egurrezko sei elementu daude plastikoan bermatuta. Kanpoan kokatuta dagoen elementu bakarra (zementuzko bola) ez beste guztiak plastiko granatearen gainean daude.

Horrela, bada, bi plastikoek (gardenak eta granateak) espazio ortogonalaren bi dimentsioak markatzen dituzte: bertikala (gardenak) eta horizontala (granateak). Horien artean bolumena agertzen da, espazio bat, zeina mukulu astunek betetzen baitute. Mukuluak egurrezkoak dira: hiru hormaren kontra bermatuta daude eta beste hiruen kasuan, beren oinarriak eusten die. Atzeko hiruk lauagoak dira aurrekoak baino, zeinek beren gorputzari bertikalean eusteko pentsatutako oinarri bat duten. Seiak ere hormarekiko (plastiko gardenarekiko) paraleloan kokatuta daude, eta lurrarekiko (plastiko granatearekiko) zut. Plastiko granatearen gainean eta gardenaren aurrean, objektuek bi errenkada paralelo osatzen dituzte. Multzo osoa aurrez aurre erakusten da. Bolumen berdinak, baina lasai beren espazioan, plastiko granateak eskaintzen dien luzapen horretan, bolumenean. Beren lurra.

Garai hartan, lanean ari nintzen inguruak –Lizarrako herriak– baldintzatuta aukeratzen nituen materialak. Betidanik erakarri nau plastikoak, material merkea delako, eta arina zentzu guztietan, eta erakargarriak zaizkit, halaber, haren gainazala, hedapena, gardentasun maila eta kolorea. Plastikoa material gisa erabiltzen hasi zen garai historikoa ikertzea ariketa interesgarria da (pinturan, akrilikoekin, esaterako). Orduko haiek nire hastapenak ziren materialak lortzeari dagokionez, eta modu amateur samarrean aritzen nintzen, hasiberri batek eskura ditzakeen baliabide minimo (ez soilik ekonomikoki) edo

¹⁵¹ Esaldi hori Eve Kosofsky Sedgwickek aipatzen du *Touching Feeling* liburuko *Texture and Affect* kapituluari, Renu Borari erreferentzia eginez.

ez-profesionalak erabiltzen baintuen. Gainera, esan dudan moduan, herri batean bizitzearen ondorioz bertako jendearekin daukazun gertutasunak ere baldintzatzen ninduen. Hori azaltzen dut, hori ere prozesuaren parte izan zela iruditzen zaidalako, hau da, ixtear zegoen plastiko-fabrikaraino joatea eta txatal batzuk, puska baztertu batzuk edo jabea emateko prest zegoena jasotzea, esate baterako. Hara ez nintzen zerbait zehatz baterako plastiko zehatz baten bila joaten, plastiko-nahi bati jarraikiz baizik. Beste norbaiten gogoia aurkitzen duzu han. Eta hantxe pilatu nituen plastiko granate opakuko biribilkiak, urdin zeharrargi bizikoak, etab. Denboraren eta lanaren poderioz, materialak beren lekua aurkitzen joaten dira. Materialeak, material sentikor bihurtzerakoan, istorio bat gordetzen dute dagoeneko. Aurreko lanetan deskribatu dudan moduan, beren historia materiala daramate idatzita.

Bestalde, eta hau ere oso garrantzitsua da, plastiko granateak kolorea ematen dio multzo osoari. Orokorrean, nire lanean arreta berezia eskaintzen diot koloreari, edo atentzioa ematen dit, gauzak ulertzen laguntzen didan modu bat balitz bezala. Askotan bizitzarekin lotzen dut kolorea. Koloreetan oinarritutako maitemintzeak baimentzen (edo akuilatzen) dizkiot neure buruari, indarrez eusten naiz koloreengan; aurrera egiteko modu bat baino ez da, bizitzeko modu bat. Bizitasunak, tonuak eta tenperatura. Bizitza bizitzea kolorearen emozioaren bidez.

Egurra (Mario)

Egur hori ez dakit nondik atera nuen, nire orduko bikotekidearekin zerikusia zeukala da dakidan bakarra. Egur hura (nigan) pertsona hari lotuta dago, beraz, eta horrek modu jakin batean erabiltzera narama, egur hori ez baita jada egur hutsa.

Gustatu zitzaidan, astuna zen eta nirekin egon zen urte osoan zehar: multzo osoaren elementu bat izatera iritsi zen azkenean, bere biluztasunean. Horren aurretik DIN A4 orri batean fotokopiatutako argazki analogikoren baten euskarri gisa erabili nuen, eta lehenago asto pare baten gainean bermatutako mahai gisa. Etxez aldaketaren batean agertu zen: Mariok bota egin nahi zuen eta nik gorde egin nuen. Melaminazko aglomeratu bernizatua zen, alde luzeenek ingerada kamutsa zeukaten eta laburrenek aglomeratua agerian uzten zuten, mozteko moduagatik. Melamina asko gustatzen zait, material nobleagoak imitatzen dituen gainazal itsatsi bat delako, beste material haiek ordezkatu eta itsatsiz gehitzen dituelako, seguruenik.

Egurra posterrarekin

DMzko egurra. Haien gainean pintatzeko euskarriak ateratzeko erabili nuen oholen batekoa izango zen ziurrenik. Zuriz margotu nuen eta poster bat itsatsi nuen paperezatzeko kolarekin. Zerikusia zeukan testuinguru afektibo jakin batean eta bitarteko jakin batzuekin lan egiteari buruz esan dudanarekin, posterra bidera etorri zitzaidan moduagatik: lagun batek oparitu zidan. Posterra egur gainean itsatsi nuenean, ez neukan buruan *Garajeko* parte izango zela, lan hura ez baitzen artean existitzen. Nahi izan nuelako egin nuen, atsegin handiz egin ere. Primeran gelditu zitzaidan.

*La Trahison des images, portraits de scènes*¹⁵² erakusketako kartela zen. Luxuzko marken imitaziozko eskuko zorroen kaleko salmentarekin erraz erlazioa daitekeen irudi bat ageri da posterrean. Elementu horrek beste denbora eta beste espazio garaikideago eta publikoago batera garamatza, eta haren ondoan ageri dira iraganarekin eta esparru pribatuarekin zerikusia duten beste elementu batzuk.

Posterreko irudiak bere barruan lanaren beraren irudia, *Garajerena*, errepikatzen duela ematen du. «Mise en abyme» moduko bat balitz bezala, eskuko zorroak lurrean hedatutako mantaren gainean kokatzeko moduak plastiko granatearen gaineko elementuen antolaera dakarkigu gogora. *Garajen* eskuko zorrerik ageri ez bada ere, alegia, posterreko irudiak *Garaje* bera errepikatzen ez badu ere, «koadroaren barruko koadro»ren erlazio hori zabaltzen du.

Berriz ere, gainazal bat daukagu (posterra, papera) beste bati itsatsita (egurra, eta egur horrek pintura zuriko geruza plastiko bat dauka itsatsita): bi (hiru) geruza, bakarra osatuz.

Mahaia

Mahai baten goiko aldea da, eta lau hanka kiribiltzen zaizkio. Zaborretatik hartu nuen, Bilbon. Nire amak altzariak zaharberritzeko ikastaro bat egin zuen eta mahaia zaharberritzeari ekin zion. Ikaragarri polita gelditu zitzaion. Niri oso interesgarria iruditzen zitzaidan egurra imitatzen zuen gainazal hura zeukan forma biribil eta soil guztiz perfektuko mahai hura. Aglomeratu melaminatuz eginda zegoen. Zirkulu hura

¹⁵² Laurent Jacobek komisariatutako erakusketa, 2001ean, Veneziako Bienalaren 49. edizioan.

bere kabuz pieza bat izan zedin tematu nintzen, harik eta, gainerako elementuekin batera, *Garajeko pieza* bihurtu zen arte.

Ohe tolesgarriaren altzaria

Altzaria gurasoena zen. Ohe-altzari bat zen, tiradera-altzari itxurako egur bat, koltxoia biltzen zenean bertan gordetzeko kutxa gisa funtzionatzen zuena. Telefonoa zegoen pasilloan zeukaten, telefonoa eta beste apaingarri batzuk haren gainean jartzeko, eta, gonbidaturen bat zetorrenean, ohea ireki eta erabili zezaten. Gainetik kentzea erabaki zutenean nire estudiora eraman nuen. Hondo urdineko estanpatu txinatar batez apaindutako zorro bat zeukan koltxoiak, eta sofa gisa erabili izan nuen estudioan. Altzaria ikaragarri itsusia iruditzen zitzaidan, baina erakargarria egiten zitzaidan, aldi berean. Erakargarria eta arbuigarria iruditzen zitzaidan ohea irekitzen ez zen tiradera-altzari batean ezkutatzeko saiakera hura, horixe baitzen egur haren eginkizuna: koltxoia ezkutatzea. Egurraren kolore argiak, bernizak, disimuluak, den-denak arrunta eta gustu txarrekoa ematen zuen¹⁵³ (agian horregatik zitzaidan erakargarria). Nolanahi ere,

¹⁵³ “Walter Benjamin caracterizó una manera de analizar las propiedades reversibles de los objetos y sujetos que tienen textura cuando escribió: “incluso aunque un burgués sea incapaz de dar permanencia a su ser terrenal, parece que el preservar para la posteridad los rastros de los artículos y objetos imprescindibles que usa a diario es una cuestión de honor. El burgués deja huella alegremente en un conjunto de objetos. Bien sean estas zapatillas y relojes de bolsillo, termómetros y hueveras, cuberterías o paraguas, siempre intenta cubrirlos con fundas o estuches. Prefiere cubrirlos con materiales como el terciopelo o la felpa que preservan la huella de las veces que estos se han tocado. Hacia finales del segundo imperio... la vivienda se convirtió en una especie de estuche”. “Este estilo ve (la vivienda) como una especie de estuche para una persona y lo encastra en ella junto a todas sus pertenencias, coloca sus rastros como la naturaleza coloca a la fauna muerta empotrándola en granito. No deberíamos dejar de darnos cuenta de que este proceso tiene dos caras. Se hace hincapié en el valor real o sentimental de los objetos que así se preservan. Se quitan de la vista profana del que no es su propietario y, en particular, se difuminan especialmente sus contornos. No es extraño que esa resistencia al control, algo que para las personas asociales es su segunda naturaleza, vuelva a estar presente en la burguesía propietaria”.

Partiendo de la felpa victoriana y llegando al brillo postmoderno, Bora señala que “lo liso es tanto un tipo de textura como el otro de la textura”. Su ensayo distingue de modo muy útil entre dos tipos o dos sentidos de textura, la que denomina “textura” con una x y la que denomina “texxtura” con dos x. La texxtura es un tipo de textura densa ya que ofrece información sobre el modo sustantivo, histórico y material que dio lugar a la textura. Un recipiente de ladrillo o de metal que aún conserva las cicatrices y el lustre desigual de su fabricación sería un ejemplo de texxtura en ese sentido. Pero también existe la textura –esta vez con una sola x- que de forma desafiante o incluso invisible bloquea o niega semejante información; hay una textura, normalmente muy pulida y con frecuencia hortera, que por el contrario, insiste continuamente en la polaridad entre la sustancia y la superficie, la textura que significa el borrado voluntario de su historia. Una

estudioan edukiko nuen, hor nonbait, eta unerren batean euskarri gisa erabili nuen mihisean inprimatu nuen irudi bat ikusteko.

Altzarien gainean, argazkiari eusten, bost elementu daude:

Argazkia

Gurasoak bertan ageri zirelako, lagun batzuek inprimatu eta oroigarri gisa eman zieten argazki bat. Lizarrako Mendi Elkartean egindako argazki bat da. Lagun arteko bilera bat ikusten da bertan. Argazki amateur (maitatzaile) bat, maite duena, gogoratzeko egina, ospatzeko. Egur melaminatu bernizatuan egindako armairu handi bat ikusten da atzealdean. Marko digital bat erantsiz inprimarazi zuten. Horixe izan zen, markoztatzea merezi ez zuen argazki bat izatearekin batera, gehien erakarri ninduena. Eta markoa bera marko baten simulazioa izatea, digitalki erantsia baitzen.

Esan beharra dago garai hartan Photoshop eta antzeko tresna digitalak ez zeudela gaur egun bezain hedatuta. Argazki analogikoetatik argazki digitaletarako jauzi behartu bezain hedatuan koka genezake aldaketa. Orain jendeak karpeta digitaletan gordetzen ditu argazkiak. Bada aldaketari eutsi, eta argazki batzuk inprimatu eta bildumak osatzen dituenik. Halakoak, gustu onaren kanonak betetzen ez dituzten arren, oso erakargarriak izan zaizkit beti, «pertsona batek eginak» diren aldetik, horrek berekin dakarren guztiarekin.

Argazkia eskaneatu eta mihise-oihalean inprimatu nuen, aurreko kasuetan bezala, dagoeneko kitscha den zerbait ikusteko gozamen hutsagatik, eta beste geruza kitsch bat gehitzen zaio: familia-album bateko argazki bat oihaal batean inprimatzea, zeinak erabaki zentzugabea eman dezake berez, baina argazki-denda batean era guztietako baliabide berriak eskuragarri zeuden garai haren adierazgarria zen. Semearen edo alabaren argazkiarekin kuxin bat edo katilu bat egiteko aukera.

consecuencia del tratamiento que realiza Bora de este concepto es que por muy pulida que ésta se muestre, la textura siempre existe.” Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. 134-135. orr. Kap. *La textura y el afecto*.

Mihisean inprimatutako argazkia tiradera-altzarian bermatzen zen, bost elementuk eutsita, eta hutsik zegoen aldetik erortzen zen: hori da *Garaje* aurrez aurre begiratzuz gero ikusten duguna. Beraz, tiradera-altzariaren simulazioa agerian gelditzen zen elementuari albotik begiratzuz gero.

Bost elementuk eusten diote argazkiari

Oihalari (mihisean inprimatutako argazkiari) ez irristatzen uztea da elementuon eginkizuna, oihalari eustea. Errenkadan antolatuta daude, hormarekiko paraleloan eta altzarien oinarriarekiko nahiz lurrarekiko zut. Forma eta kolorez eratutako konposizio bat osatzen dute. Markako eskuko zorroen posterraren barnean geneukanaren antzeko antolaketa daukagu hemen edo, piezaren barnealdetik areago urrunduz, elementuen multzo osoak sor dezakeenaren antzekoa.

Moussel gela

Iraganeko garaietara garamatzen produktu bat berriro merkaturatzea. Produktu harekiko, haren diseinu, usain eta erabilerarekiko lotura afektibo bat aurkitzen dugu berriro ere. Bazen denboratxo bat gel hura erabiltzen nuena. Erritual afektibo pertsonalen garrantzia.

Paperezatzeko kola

Gustukoa nuen edukia (paperezatzeko kola) eta edukiontzia (bilgarriaren diseinua, iraganeko hamarkadetara garamatzana). Estudioan neukan, bi arrazoiengatik: erabiltzen nuelako eta gustuko nuelako. Kola gordetzen duen kartoizko kaxa horia eta arrosa da.

Platerak

Errezeta bati lotuta, plater bat diseinatu beharra zegoen erakusketa baterako bukatu nuen elementu hura. Zortzi plater zuri dira bata bestearen gainean pilatuta, esnea erostean oparitzen zituzten haietakoak. Plater sakon haien azpian, beste palter bat dago, desberdina, kolore aldetik (grisxeagoa), diametro aldetik (estuxeagoa) eta sakonera aldetik (sakonxeagoa): idulki lanak egiten ditu, eta mukulua pixka bat gehiago altxatzen du eusten duen gainazalitik. Bada beste plater bat, duralexekoa, zurien modelo berekoa baina gardena, buruz behera jarrita dagoena, multzo osoa itxiz goiko aldetik.

Plater gardenaren eta gainerakoen artean argazki-paperean inprimatutako argazki bat dago, 10 cm x 15 cm-koa. Paper-formatu birjin hura erraz eros zitekeen fotokopia-denda

eta argazki-denda askotan, gero norberak etxean inprimatzeko. Argazkia horizontalki inprimatuta dago bertikalean jarritako paper baten gainean, eta argazki-paper zuriko marko handi samarra ageri da, inprimatutakoaren goiko nahiz beheko aldean. Argazkian, familiako album pertsonaletik ateratako 10 x 15 neurriko argazki baten argazki bat ageri da. Lau neska ikusten dira bertan (ahizpa eta biok eta udan gurekin jolasten ziren beste bi ahizpa), gure logelako idazmahaiaren gainean eserita.

Horrekin guztiarekin azpimarratu nahi dudana zera da: multzo handiago baten zati den multzo txiki horretako elementuetako batean zenbait eragiketa bereiz ditzakegula dagoeneko: familia-argazki zahar bat aukeratu eta berreskuratzeko eragiketa, argazki haren argazki digitala egitekoa eta tamaina hartan paperean inprimatzeko erabakia, besteak beste.

Neurketa-zinta

Oso begiko nuen zinta hura, bere kolore-konbinazioa zela eta: erdia arrosa fuksia eta beste erdia berde turkesa. Neurketa-zinta gisa ez zen bereziki egokia, koloreengatik erosi nuen bazar batean. Askotan erabiltzen dut tope edo pisu gisa paper-biribilkiren bat zabaltzean, argazki bat ez dadin ertzetatik tolestu edo biribildu. Ziur nago kasu hartan ere hortik hasi nintzela.

Elementu txiki haiek guztiak hantxe hasi ziren existitzen, arrazoi guztiz funtzional batengatik: argazkiari altzarien gainean eustea, irrist egitea edo erortzea galarazteko. Hasiera batean argazkia bertikalean ikusi nahi nuen, besterik ez, eta hedatzeko edo zintzilikatze gainazal bat bilatu nuen. Esan dudan moduan, hor zehar aurkitzen, biltzen, metatzen, uzten eta erabiltzen ditudan materialez beteta daukat estudioa. Laneko estudioa bilaketa zehatz baten aztarnak edo seinaleak biltzen dituen ingurune bat da.

Zentzu horretan, keinu pribatuen bildumatzat har daiteke *Garaje*, ohitura, bizio, gustu eta apeten bildumatzat: norbere buruari izaten uztea. Norbere baitan egoten uztea. Eta horren ondoren, norbere burua ikusten saiatzea, distantzia pixka batera kokatzea. Bakarrik ez egoteko. Hori ez da naturaltasun hutsaren berdina. Naturaltasun hutsean ez zara zeure baitatik ateratzen. Eta bakarrik ez egoteko diodanean hortaz ari naiz, ere bai. Naturaltasun hutsean ez zara zeure baitatik ateratzen. Zu zaude. Ni nago, baina nik ez dakit nor naizen neure buruari urrunetik begiratzen ez badiot. Ni konprometitu eta beste

batek begiratzten ez badit. Itzul diezadakeena. Bizio, gustu edo apeta haiek ni badira, nik ere mugi ditzaket, konprometitu, distantzia jakin batera, zer itzultzen didaten ikusteko. Beharbada, bat-batean ezezagunak izan daitezke.

Nire praktika honakoa izatea nahi dut: prozesu neurtua bezain naturala.

Kola zuria

Forma zainduko kola zuriko ontzi bat da, kola ateratzen den ahoaren horiarekin kontrastea egiten duen itsas urdin kolorekoa. Ontziak pegatina bat dauka, hondo horikoa bera ere, eta markaren irudiaz gain bere erabilera azaltzen duen grafikoren bat ere badauka. Hizpide dudan horretan, listoiren bat edo egurren irudiren bat ageri da. Estudioan neukan beste elementu bat zen, bai haren erabileragatik, bai erabilera hartatik harago halako lotura bat neukalako harekin.

Ontziaren diseinuak ohe tolesgarrirako altzariarekin zerikusia daukala iruditzen zait. Eta Nafarroarekin. Etxe zahar bat berritzearekin, une bakoitzean berria denaren konbentzioen arabera eroso jartzearekin. Zentzu praktiko bat.

Zutabea (Jon)

*Gara*jerekin zerikusirik ez zuen edo ezagutzen ez zuen kasu horretan ere, helburua zutabe bat egitea zen, aglomeratu melaminatu zuria erabiliz. Zutabe garbia eta perfektua nahi nuen, eta laguntza eskatu nion Joni, ona baitzen egurra lantzen. Aglomeratu melaminatu zuriko ohol bat eraman nuen, 45 graduko inglete-zerra batekin lau zatitan mozteko. Lau piezak izkinetan ahokatzeari nahi nuen eta gainazal leun eta jarraitu zuri bat gelditzea. Ebakitako piezak ikustean, gustatu zitzaidan zerrak materialaren (aglomeratuaren) barrualdea agerian uzten zuela. Egurrezko pieza bakoitzaren aldeak alderantziz jartzea erabaki nuen orduan: izkina zapaleko zutabe alakatu bat gelditu zitzaidan. Materia aglomeratuz etendako gainazal zuriak ziren artean. Aitarekin eraiki nuen estudioan, Jonen argibideei jarraituz: egurra barrualdeko izkina bakoitzean itsastea, zutabearen nerbio gisa funtzionatzen zuten lau listoi erabiliz.

Ez genuen taparik jarri, ez behean ez goian. Zutabe hutsa zen, alboetatik irekia. Elementu hartatik abiatuta garapen dezente landu nuen, harik eta, lana gehiago konplikatu gabe, pieza hura izango zela erabaki nuen arte.

Ispilua (Mario)

Orduko nire bikotekideak bota nahi izango zuen altzariren bateko parteren bat izango zen ispilu hura, seguruenik. Luzaroan eduki nuen estudioan, eta azkenerako lotura berezia garatu nuen nire «lagunarekin». Haren islak joko handia eman zidan. Haren bidez begiratzen nion neure buruari.

Garajen, plastiko-idulkitik kanpo gelditzen den pieza bakarra (zementuzko bola) eta ikuslea integratzen ditu bere islan.

Zementuzko bola

Aparkaleku bateko mugetan ibilgailu handiei pasatzen ez uzteko bola bat da jatorriz. Oso erakargarriak iruditzen zitzaizkidan garai bateko hirigintza publikoko elementuak, orduan kaleko altzarietan erabiltzen hasiak ziren material eta bitartekoak hedatu aurretikoak.

Bola haietatik beren forma soil eta irmoak erakartzen ninduen, beren materialtasun gordinak, funtzio aldetik zeukaten eraginkortasunak. Gau batean bi bola haiek aurkitu nituen, solte, aparkaleku batean, lurrera lotzen zituen hagaxka uzkurtua moztuta, eta autoan eramatea erabaki nuen. 50na kilo pisatzen zuten.

Bola haiek ere nirekin etorri ziren estudioz aldatu nintzen bakoitzean, estudioan lagundu zidaten, beste pieza batzuen parte izan ziren, eta haietako batek *Garajen* bukatu zuen.

Nafarroa? Ordenatzeko modu bat

Egun batean estudiora etortzeko esan nien gurasoei, han neuzkan traste guztiak, lanean erabili nituen elementu guztiak, ordenatzen laguntzeko, nola jartzen zituzten ikusteko, bata bestearen ondoan, edo bata bestearen atzean. Ez dut gogoan haien eragiketak erabili ote nituen. Norberaren prozesu batean erabiltzeko sor daitezkeen estrategiez jabetzen lagundu zidan, prozesu horretatik kanpoko pertsonen baliatuz. Edonola ere, egoera bitxia izan zen, gurasoek helburua zein zen guztiz ulertzen ez zutenez, zentzugabea baitzen egoera guztia. Hutsuneak dauzkate oroimenean, baina gogoratzen naiz zerbait garrantzitsua izan zela. Eta polita.

Gero, pixka bat nahi nuena egin nuen. Bere iritzia axola zaizulako norbaiti zer pentsatzen duen galdetzen diozunean bezala izan zen, jantziko duzun arropari buruz adibidez, azkenean nahi duzuna egingo duzula jakinda. Zerbait beharrezkoa izaten da kanpora ateratze hori, norberarena dena partekatzeko saiakera hori. Ez nuke esango errespetu-falta bat denik, maitasunean oinarritutako zerbait baizik, norberarena ez den kanpoko zerbaitekiko konfiantza. Beharrezkoa da eta pentsatzen dut gizartean, pertsonen artean, bizitzearekin duela zerikusia.

Elkarren artean ondo moldatzen ziren elementuak biltzen aritu nintzela ikusiko nuen, noski, eta ez nintzen ausartzen haiek modu batera, eta ez bestera, elkartzera. Bestalde, herri-herrikoa den etxea ordenatzeko modu bat identifikatzen dut, etxea, bertako gauzak maitasunetik eta erabilera praktikoago batetik ordenatzeko modu bat. Nire gurasoek hala antolatzen dituzte gauzak. Nire aitona-amonek ere halaxe egiten zuten. Aitona-amonen etxea zaharberritzen zihoazen heinean, argazkiak ateratzen aritu nintzen, ikusteko nola bizi ziren elkarren ondoan antolaera zahar batzuk (tomate poteak, baserriko tresnak, arropak eta armairuak antolatzeko moduak...) eta etxe berri batekin, jabetzarekin, erosotasunekin, egungo garaiekin zerikusia zeukaten beste batzuk (sukalde ekonomikoa aldatzea, ohe berria jartzea...).

Ordenatzea bizitzeko modu bat da hemen. Zentzu praktiko batetik egiten da. Are literal batetik ere. Eta ez dago lekurik pentsamendu intelektualerako, soilik praktikorako. Ekintzetarako. Sentimenduetara ere ekintzetatik, ordena praktiko horretatik hurbiltzen da jendea.

Urruntzeko plataforma birtual bat

Fotolog 2002ko maiatzean sortu zen, Fotolog.net gisa. Fotolog.net izenez sortutako Fotolog.com hura argazkiak argitaratzeko munduko webgunerik handiena izan zen. Argazki-blogak biltzen zituen, fotolog direlakoak. Hauxe izan zen webgunearen azken leloa: «Share your world with the world» [euskaraz: Partekatu zure mundua munduarekin].

Plataforma hura garrantzitsua izan zen nire prozesuetan. Estimuluak, zalantzak, baieztapenak, prozesuak eta iritziak partekatzeaz eta biderkatzeaz gain, material batzuk «jendaurrean» probatzeko ere erabiltzen nuen plataforma. Han erakusteko duinak

iruditzen zitzaizkidanak. Hara igotzen nuena norabide bat hartzen hasia zegoen, eta hura probatzeko, egiaztatzeko, atzera edo aurrera egiteko erabiltzen nuen. Zerbait zeure baitatik kanpo jartzen duzunean (plataforma pertsonal batean jartzen duzunean ere), horrek eskaintzen dizun distantziak hobeto ikusten uzten dizu, materialari zuri begiratzeko lekua emango bazen bezala. Nire Fotologa gainbegiratzeko dudanean, sortzen ari ziren lan haiek ikus ditzaket. Badakit garrantzi hori bulkada bat baino ez dela, bultzada bati lotutako estrategia propio bat, baina prozesuei buruz hitz egiten badugu, haietan sakondu nahi badugu, esango nuke haien testigantza zintzo eta fidagarria dela, ondoz ondoko laguntza bat.

Era berean, esango nuke plataforma hura baliagarri egiten zuena ni nengoen unea zela, hein batean, orduko inguruabarra: prozesu artistikoak gertutik partekatu nitzakeen jendearengandik urruti nengoen. Gertutik baino, benetan gertuko dudak jendearekin (senideekin, lagunekin) partekatu nezakeenaz bestelako modu batean. Maila desberdinak baitaude «kanpoko» izate horretan. Azken batean urruntze kontua da, berriro, norberarengandik askatzen uztea materialak, sentsazioak nahiz sentimenduak beren kasako zerbait bihurtzen ote diren ikusteko, zeinak «norberaren» berri emango baitu, baina hari itsatsita gelditu beharrean harengandik askatuz. Askatze horren bidez lortzen du bere kasako zerbait bihurtzea eta itsatsita zegoen pertsona ez diren beste pertsona batzuei ere gertukoa iruditzea. Askatze horretarako estrategia edo prozedura desberdinak erabil daitezke, orain arte aurkeztu ditudan lanetan hizpide hartu ditudanak, esate baterako. Teknika artistiko gisa ulertzen dudana dira.

Proba haiei zerk ematen zien Fotologen zintzilikatze adina duintasun? Fotologek duintasun handirik eskatzen ez zuela alde batera utzita, lehenago esan dudak moduan, norbera da zerbaiti garrantzia ematen diona¹⁵⁴. Ni neu ez naizen norbaiti zuzentzen ari naizela jakiteak eta, horrekin batera, nori (nire kideei) zuzentzen ari naizen jakiteak... pentsatzen dut horrexek bultzatuko ninduela hein batean. Alegia: kanpoalde baten beharra eta komunikazio berezi bat ezartzeko aukera, irudien, elipsien, keinu maitekorren, sekretuen edo ebidentzien nahiz konplizitatearen bidez.

¹⁵⁴ Umore lañoako ildo berari jarraituz, «Patatas a la importancia» esaten zaion plateraren errezetan pentsatzea gustatzen zait: osagai apal batzuk errezeta noble baten bidez duintzea. Bulkada pertsonalak, pertsona batek eginak; errezetaren atzean pertsona bat egon zen.

Material hura zena baino zerbait gehiago zelako kontzientzia bat egoteak ere ematen zion duintasun hura. Batzuetan material eraikia zen (hautaketa bat edo zerbait adieraztea eraikuntza gisa onartuz) eta beste batzuetan, atxikimendua baino zerbait gehiago sentitzen ote nuen jakiteko, hantxe jartzen nituen materialak ziren, hain zuzen ere. Materialak esparru pribatutik esparru publikora eramatea haiek (ni) konprometitzeko.

Material bati forma emateko garaian norbaitengan (zehatza nahiz irudikatua) pentsatzeak nigan eragina daukan faktore bat da, oro har.

Egia da duintasun horri plataformatik kanpo ere eusteko aintzakotzat hartu behar dela plataformatik kanpo existitzen denean materialak jasan beharreko gorputz- eta testuinguru-aldaketa. Alegia, sare jakin batean dagoen irudi bat da, eta beren forma zehatza daukate hala irudiak nola sareak. Sarea erabiltzen badut arazteko bide gisa, fase birtual samar horretan bildu duenetik eraikitzen jarraitu beharko du. Eta erabaki beharko du bere gorputzak erlaziorik ba ote duen birtualtasun harekin eta zer etekin aterako dion birtualtasun hartatik igarotzeari.

Sare birtualak zerbait egiteko, konprometitzeko edo argitaratzeko plataforma gisa erabiltzea ohikoa da nire lanean, eta forma eta helburu desberdinekin erabili izan ditut.¹⁵⁵

Garajeri dagokionez, nire lana guztiz bukatu eta definitu aurretiko muntaia digital bat igo nuen Fotologera, momentu zehatz batean. Lantzen aritu nintzen zenbait elementu elkartu eta haiekin multzo bat osatzen saiatu nintzen digitalki. Mugimendu hura garrantzitsua izan zen prozesu osoari begira, gurasoei estudiora etortzeko esan nienean bezala, aurkitzen ari nintzen arazoa islatzen zuen aldetik: zer egin gauza haiekin guztiekin? Zer zen hura guztia. Bilaketa aktibo baten berri ematen du.

Irudi edo muntaia digital hari Ibon Aranberri artistaren *Ethnics*¹⁵⁶ en argazki batekin erantzun zidan lagun batek, Koproskilosek, Fotologen. Bi irudiak ere, neurea eta *Ethnics*, elementu multzo bat biltzen duen irudi batera iristeko hiru argazki elkartuz osatutako

¹⁵⁵ Orain Instagram erabiltzen dut, Fotolog erabiltzen nuen oso antzeko modu batean. Nire prozesuetan laguntzen didan izaki publiko bat da. Eta, horrez gain, bi webgune aktibo dauzkat: www.lorealfaro.info eta www.3l3a.com.

¹⁵⁶ *Ethnics* (1998) Teknika mistoa.

muntaia bat dira. *Ethnic*sen kasuan, espazio berean egindako lanaren zati desberdinak erakusten dituzte hiru argazkiek, eta elkarren gainean jarrita daude, multzo osoaren irudia osatuz. Lana osorik hartuko zuen argazki baterako behar besteko distantziarik ez zegoelako atonduko zituzten argazkiak horrela. Nire muntaiaren kasua bestelakoa da: jatorri desberdineko hiru irudi elkartu nituen, irudi haietako elementuak batera zeudelako itxurak egiteko, elkarrekin ikusteko. Estudioan egin nituen argazkiak, une desberdinetan. Biren hondoa ezabatu eta gris digitalak jarri nituen haien ordez, bata hormarena egiten eta beste bat, ilunagoa, lurrarena. Hirugarrenean ez nuen hondoa ezabatu, ezkerrean daukanaren ondoan jarri nuen zuzenean. Irudiotan ageri diren elementu batzuk, bidoi horiak, beste argazki batetik hartu eta haien gainean (edo barruan) itsatsi nituen.

Haietatik interesatzen zaidana da ez dela ezkututzen irudi batera iristeko beste hiru erabili izana, ez dago halakorik gordetzeko ahaleginik. Irudira iristeko eragiketak agerikoak dira, eta horrek ez dakar inolako arazorik. Bi lanetan ere, urruntze bat dago irudiei dagokienez, bitarteko teknologikoak erabiltzeak eragindakoa. Tresna digitalak hortxe sartu dira lanaren eta egilearen artean, banandu egiten dituzte eta, aldi berean, gerturatu (ikusi nahi duten horretara).

Memoria ere plastikoa da

Anderrek Ibon Aranberriren irudia bidali zidanean, asko gustatu zitzaidan. Ez dut gogoan nik ere egina ote neukan erlazio hura. Gogoan dut ikusia neukala *Ethnic*s, Bilboko Arte Ederren Museoan antolatu zuten *Gaur Hemen Orain*¹⁵⁷ erakusketan.

Oroitzapen haien garrantzia ez zaio gogoratzen dutenari zor, nahasia baita eta ez oso fidagarria, gauzak gogoratzeko duten moduari baizik. Modua da gogoratzen dutena: sentipen argi bat, zimendu on bat bezain fidagarria. Eta ez du zerikusirik datuekin, baizik eta, txundituta edo nahastuta egon arren, sentitzearekin eta ulertzearekin. *Gaur Hemen Orainen* izan nuen esperientziaz ari naiz. Zergatik gogoratzen dut?

¹⁵⁷ Erakusketa hartan Euskal Herriko hogeita bi artista garaikideren lanak egon ziren ikusgai, egungo arteak jorratzen dituen jomugen irekitasunaren erakusgarri. Euskal Herriko arte-munduaren egoera eta norabideak islatzea zen helburua, eta, azken batean, gaiaren inguruko gogoeta bultzatzea. Erakusketak arreta berezia jarri zuen artelanak egiteko, ekoizteko eta aurkezteko moduetan izandako aldaketetan, era askotako bitartekoak eta euskarriak erabiliz (pintura, argazkia, instalazioa, bideo-arte, kanpo-ekintzak, etab.) sortutako hogeita hamar piezaren bidez. 2002/02/12-2002/05/07.

Bakarrik ikusi nuelako, inork eskatu gabe, hemeretzi urte nituela. Ez nuelako ezertxo ere ulertzen, baina, halere, ez nuen inoren beharrik. Ikusi nuenak egundoko txundidura eta nahasmena eragin zidan. Arrasto bat, orbain bat, (bizitzako/funtsezko) prozesu batean: teknika pertsonal baten historiaren parte bihurtu zena berehala, teknika hura artean sortu gabe bazegoen ere. Bidaide izan dut. Eta orduko zirrara hura bidaide dut oraindik.

Jon Mikel Eubaren bideoa. Asier Mendizabalen lo-zakuak. Zelai batean jira eta bira dabilen Ibon Aranberriren gorpila. Eta mahai hura (*Ethnics*). Hura guztia eta askoz ere gehiago. Gauza batzuk nahasi egingo ditut, beharbada, baina orduko zirrara zuzen-zuzena izan zen. Barru-barrukoa. Orain haiek Jon Mikel, Asier eta Ibon dira.

Hiru gauza nabarmendu nahi nituzke hemen. Batetik, memoria ere plastikoa dela eta hainbat faktoreren eraginarekin osatzen dela. Bigarrenik, inkongruentziaren zilegitasuna¹⁵⁸. Eta hirugarrenik, belaunaldien arteko ikaskuntzaren garrantzia.

Izenburua eta azpititulua: *Garaje. Un peu d'air sur terre*

Izenburua lanaren beste geruza bat da. Batzuetan, izenburuek, materialek bezala, kanpoalde bat behar dute haiek probatzeko. Hortik abiatuta, aldaketak egin daitezke, lana

¹⁵⁸ “A veces creo que los libros que más nos afectan son libros de fantasía. No me refiero a libros de género fantástico ni tan siquiera a esos que fantaseamos con escribir y no escribimos. Estoy pensando en esos libros que conocemos –por sus títulos, por haber leído reseñas sobre ellos, o haber escuchado hablar de ellos- pero que, en realidad, nunca hemos llegado a leer. Libros que han llegado a tener mayor o menor presencia, o a ejercer mayor o menor presión en nuestras vidas y en nuestro pensamiento, independientemente de su contenido.

Tampoco estoy pensando en los libros que, con razón o sin ella, minimizamos y cuya lectura descartamos, bien sea por ansiedad competitiva o por aburrimiento anticipatorio. No, a lo que me refiero es a que, al menos en mi caso –y puedo asegurar que a lo largo de los años he desarrollado una considerable y variada práctica espiritual de dejar de leer libros- existen unos cuantos títulos que se han distinguido por su persistencia como objetos de especulación o de ensoñación acumulada. Lejos de minimizarse parecería que, con el paso del tiempo, fueran adquiriendo cada vez más importancia y más valor en mi vida, y tanto mi cambiante relación conmigo misma como la evolución de mi trabajo intelectual están imbuidas en ellos. El único problema es que, en realidad, no es de “los libros” de los que realmente están imbuidas, sino solo de sus títulos o de los nombres de sus autores como objetos fantásticos y valiosos interiorizados por mí.” Kosofsky Sedgwick, E. *Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto*. VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción* fanzinea, *Erreakzioa-Reacciónek* argitaratua, *Erreakzioa Reacción*. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo proposamena zela eta, MUSACen.

itxita dagoenean ere. Alde horretatik, oraindik onargarria iruditzen zaidan azpтитulu bat izan zuen *Garajek: Un peu d'air sur terre*. Aire pixka bat lurraren gainean. Esaldi hori Lacosteren kanpaina batetik hartu nuen, iragarkien bidez iritsi zitzaidan lanean ari nintzela, oso erakargarriak iruditzen baitzaizkit iragarkiak.

Publizitateak, diseinuak eta espazio publikoan agertzeko daukaten modua erakargarriak iruditzen zaizkit erakusten duten imajinarioarengatik, hasi amateurismo soiletatik eta kanpainarik sofistikatuenetara. Erakargarria aurkitzen dut, halaber, gaurkotasun-irudi zehatz bat sortzeko daukaten gaitasuna. Publizitatearen estrategia edo funtzionamenduarekiko lotura hura erabiltzen jarraitu dut geroago egindako beste lan batzuetan ere¹⁵⁹.

Azpтитuluua, Lacosteren kanpaina. Gustukoa dut esaldia. Ulertzen dut. Arintasuna eskaintzen du. *Garaje* zerbait astuna ere bada. Azpтитuluak arintasuna ematen dio. Aire pixka bat lurraren gainean. Bestalde, *Garajeko* elementu batek (Bienaleko posterrak) goimailako jantzigintzari egiten dio erreferentzia, eskuko zorroen irudiaren bidez. Zeinak imitaziozkoak baitira, seguruenik. *Garajeko* elementuak gure egunerokotasunetik gertu daude, kultura ertaineko bizimodu estandar batetik gertu. Astuna. Eskuko zorroak markakoak dira. Lacoste kultura altu samarreko marka bat da. Arina. Interesgarriak iruditzen zaizkit kultura altuaren, baxuaren eta ertainaren arteko gurutzaketak. Presio aldetik dagoen aldea. Aire pixka bat lurraren gainean.

Jatorrira beste modu batera itzuliz, garaje batean egindako lana da, edo autoak aparkatzeko eta trasteak gordetzeko erabiltzen diren kale mailako lekuei esaten zaien moduan, bajera batean. Halaxe esaten nion Lizarrako estudioari. Bestalde, lana osatzen duten elementuak erraz aurkituko genituzke garaje batean, bata bestearen ondoan eta atzean gordeta. Izenburua naturala zaie, nolabait ere.

Herria ez da existitzen, maitasuna hitza existitzen da

Herria ez da existitzen. Esaldi hura bizigarri bat izan zen niretzat eta bloke honetako lanak ederki biltzen dituela iruditzen zait. Iñakik¹⁶⁰ aipatu zidan inaugurazio batean, bidalia

¹⁵⁹ 2014an 3l3a, LA, «marka hutsa» agertu eta marka hartatik abiatuta sortu ziren lan guztien ondoren bereziki.

¹⁶⁰ Iñaki Imaz artista da, eta EHUko Arte Ederretako Fakultateko irakaslea.

nion artxibategi baten kontura; bertan, egiten aritu nintzen azkeneko gauzak sartu nituen. Ikusi zuenak Paul Kleeren hitzak ekarri zizkion gogora. Berdin dio hitz haiek, esaldi hura, zehatzak ote diren edo Paul Kleeri¹⁶¹ egiten dioten erreferentzia ala Gilles Deleuzek hitzoi buruz esandakoari. Bultzada zehatza izan zen. 2006 zen. Esaldi hark zer esan nahi duen jakin gabe jarraitzen dut.

¿Qué relación tiene la obra de arte con la comunicación? Ninguna. Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. La obra de arte no contiene, se mire por donde se mire, la menor información. En cambio, existe una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia. Entonces aquí sí. Tiene algo que ver con la información y la comunicación, sí, como acto de resistencia. ¿Cuál es esa relación misteriosa entre una obra de arte y un acto de resistencia? Mientras los hombres que resisten no tienen ni tiempo ni cultura necesaria a veces para tener la menor relación con el arte, no sé.

Malraux desarrolla un buen concepto filosófico. Malraux dice algo muy sencillo sobre el arte, dice: “Es lo único que resiste a la muerte”. Digo, volvamos a lo de antes, al principio, eso de qué es... ¿qué hacemos cuando hacemos filosofía? Creamos conceptos. Y me parece que ahí está la base de un concepto filosófico bastante bonito. Piensen. Vale, bueno, ¿qué es lo que resiste a la muerte? Pues, a lo mejor, basta con ver una estatuilla de 3000 años a.C. para que parezca que la respuesta de Malraux puede ser una buena respuesta. Entonces podríamos decir, desde el punto de vista que manejamos, pues, sí, el arte es lo que resiste. Es lo que resiste y no es sólo lo único que resiste, sino que es lo que resiste. De ahí, de ahí la relación tan estrecha entre la resistencia y el arte, y la obra de arte. Todo acto de resistencia no es una obra de arte, aunque lo sea de algún modo. Toda obra de

¹⁶¹ “Il m’arrive parfois de rêver une œuvre de vaste envergure, couvrant le domaine complet des éléments, de l’objet, du contenu et du style. Ceci restera sûrement un rêve, mais il est bon de se représenter de temps à autre cette possibilité encore vague aujourd’hui. On ne peut rien précipiter. Il faut qu’il croisse naturellement, ce Grand’Œuvre, qu’il pousse, et s’il lui arrive un jour de parvenir à maturité, alors tant mieux. [...] Nous sommes encore à sa recherche. Nous en avons trouvé les parties, mais pas encore l’ensemble. Il nous manque cette dernière force. Faute d’un peuple qui nous porte. Nous cherchons ce soutien populaire; nous avons commencé, au “Bauhaus”, avec une communauté à laquelle nous donnons tout ce que nous avons. Nous ne pouvons faire plus.” Klee, P. (1924) *De l’art moderne*, conférence prononcée à Iéna, in *Théorie de l’art moderne*, Gallimard, Folio/essais, 32-33. orr.

arte no es un acto de resistencia y sin embargo en cierta manera lo es. ¿De qué misteriosa forma? Aquí a lo mejor haría falta... no sé... haría falta aquí otra reflexión, una larga reflexión para... Lo que quiero decir es que, si me permiten volver a lo de qué es tener una idea en el cine o qué es tener una idea cinematográfica... cuando les decía, pongamos por caso, por ejemplo, entre otros, de los Straub, cuando ejercen esa disyunción entre voz y sonoro, en condiciones tales que... fíjense que la idea, pues... es... otros grandes autores la han retomado de forma distinta, creo que en el caso de los Straub la toman de la forma siguiente: esta disyunción, de nuevo, la voz se va elevando, elevando, elevando, y de nuevo, aquello de lo que nos está hablando pasa bajo la tierra baldía, bajo la tierra desierta que la imagen visual nos estaba mostrando, imagen visual que no tenía nada que ver con la imagen sonora o que no tenía ninguna relación directa con la imagen sonora. Entonces, ¿cuál es ese acto de habla que se va elevando en el aire mientras que su objeto está pasando bajo tierra? Resistencia. Acto de resistencia. Y en toda la obra de los Straub el acto de habla es un acto de resistencia. Desde Moisés hasta el último Kafka y pasando por..., no cito por orden, un "Sin Reconciliación" hasta Bach. Recuerden, el acto de habla de Bach ¿qué es? Es su música. Su música es el acto de resistencia. ¿Acto de resistencia contra qué? No es un acto de resistencia abstracto. Es un acto de resistencia en contra de y de lucha activa en contra del reparto de lo profano y de lo sagrado. Y este acto de resistencia, en la música, culmina en un grito. Así como hay un grito en Woyzek, hay un grito en Bach. "¡Fuera, fuera! ¡No quiero veros!". Ese es el acto de resistencia. Entonces cuando los Straub subrayan ese grito, ese grito de Bach, o cuando subrayan el grito de la vieja esquizofrénica, la vieja esquizofrénica en, creo, "Sin Reconciliación", etc., todo esto, debe recogerse en un doble aspecto. El acto de resistencia, digo yo, tiene dos caras. Es humano y también es el acto del arte. Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, o bajo la forma de obra de arte, o bajo la forma de una lucha de los hombres. Y tal es la relación entre la lucha de los hombres y la obra de arte. La relación más estrecha y, para mí, la más misteriosa. Exactamente lo que Paul Klee quería decir cuando decía: "Sabes, falta el pueblo". Falta el pueblo y a la vez no falta. Falta el pueblo, esto significa... no está claro... nunca quedará claro... esa afinidad fundamental entre la obra de arte y un pueblo que no existe todavía... Entonces, pues, vaya, es muy... Me alegro

profundamente de su gran amabilidad por haberme escuchado. Y se lo agradezco mucho.¹⁶²

Handik urte batzuetara Marguerite Duras irakurri nuen. *Esto es todo* lanean¹⁶³ zera idatzi zuen: «Maitasuna hitza existitzen da». Esaldi horrek nire lan guztia laburbiltzen duela esango nuke.

Gauzak direna direla pentsatzea gustatzen zait, hori sentitu ahal izatea.

Elementu bakoitza deskribatu ondoren, gauza batzuk errepikatzen direla konturatzen naiz, eta orokorrean hitz egin dezaket. Ikusi dugunez, leku desberdinetatik hartu ditut elementuak: batzuk partikularrak ziren, gertukoak, maite dudak jendearenak, beste batzuk, publikoak; batzuk neronek eraiki nituen, beste batzuk, lehendik eraikita zeuden; esku-hartze pertsonal gehiago edo gutxiagorekin eta aurretiaz finkatuta dagoenarekiko halako zaletasun batekin. Familiakoak diren elementuak elementu komunak izatera igarotzen dira, jendaurrean erakustearen bidez. Egurrak, ia kontzeptu gisa, melaminak, hainbat kategoriatan imitatzen edo ezkututzen duten gainazalak zeharkatzen eta elementu guztiak homogeneousatzen ditu. Orokorrean forma sinpleak dira, apaingarri askorik gabeak. Egitekoren bat izan zuten aurretik, altzari handien parte izan ziren. Hemen zatiak beren egiturazko logikaren barruan aurkezten dira. Jende askok, edonork, dauzkan afektuzko produktuak dira. Duindu egiten da pobrea dena, arrunta, eta badu umore-puntu bat Pradaren eskuko zorrotatik kola zurira igaro eta biak maila berean aurkezteak. Erakuste bat, garaikurrak erakustea. Erakustaldia, apaltasuna eta euspena. Ez da ia ezer behartzen, muntatu gabe, ipini egiten da. Izaten uzten zaio zerbaiti. Lanpas bat horman, ur-bidoiak palet baten gainean, lurrean plastifikatutako toalla bat. Norbere burua uztea, haiek uztea.

Maite dituzulako. Gaietik kentzea. Lotura afektiboak garatzea gauzeekin eta dena gordetzerik ez izatea, dena metatzerik edo edukitzerik. Gauzak gaietik kendu behar izatea, baina pizten dizkiguten afektuak galdu gabe. Haiekin zerbait egitea, gaietik kentzeko. Afektua motor bat da, baina hura gidatzeko distantzia hartu beharra dago,

¹⁶² Gilles Deleuzek 1987ko martxoaren 17an Femisen (Ikus-entzunezko Lanbideen Goi-mailako Eskola) eman zuen «Zer da sorkuntza-ekintza?» hitzaldiaren amaierako pasartea.

¹⁶³ Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.

edonorengandik gertu egon dadin. Eta teknika bat asmatu behar da horretarako. Urruntzea eskatzen duen teknika bat. Gure material kutunetatik aldentzea. Distantzia tekniko bat. Pribatuaren, intimoaren eta publikoaren artean igarotzen den muga hori errekonozitzea. Gutako edozeinen esparru pribatuarekin lotura zuzena duen eremu publikoaren alderdi komun hartaz gozatzea. Distantzia horrek ez du inongo zerikusirik izango gainean edo azpian egotearekin, baizik eta ulertu nahi izatearekin, esperientzia hura izan nahi izatearekin. Adierazpen-modu komunak erabili ahal izatea, zeinak ez duten zertan maila apalekoak izan, eta haiek erabiltzea, denonak direlako. Gauza normalak erabiltzea esperientzia estetiko batera iristeko. Ez pentsatzea esperientzia bitartekoen edo objektuen kalitatean datzala, zerbait aditzera emateko ahaleginean baizik. Amateur baten, maite duenaren, bitartekoak erabiltzea zergatik gustatzen zaidan ulertzen saiatzeko modu bat ere bada.

Teknika amateur bat, objektu pertsonalei forma emateko baliabide teknologikoak erabiltzeari kontrajarria, askotan: semearen aldaretxo bat egitea zaldiz ibiltzera joan zineteneko argazki baten ondoan eta lan egiten duzun autobusaren bulegoko leihatilan jartzea, ezkondu aurreko agur-afariko kartel bat, artzain-txakur alemanaren kumeak oparitzen direla dioen iragarki bat, familiako album guztiak, eta zer egin horrekin guztiarekin. Ez da erraza batzuen eta besteen arteko aldea zein den jakitea. Kontua ez baita argazki bat hartu eta katilu batean jartzea, baizik eta ikustea zer gertatzen den bi jartzen badituzu, edo hiru, edo argazki bat jarri eta katilua hausten baduzu. Helburua ez da norbaiten oroigarri bat edukitzea, haren oroitzapenetik abiatuta pertsona hura ez baizik eta edonor ordezkatzeko duen zerbait edukitzea baizik.

Batzuetan, materialak ordenatzeko gogoia besterik ez da. Afektu batetik sortuak diren eta kanpoalde batean beren ordena daukaten materialak. Kanpoalde batekin negoziatzeko diren materialak. Beste modu batera esanda, hartzaile bat dutenak (dela koadrila bat, arte-erakunde bat, zure izeba, irudizko pertsonaia bat...). Jende normala gauzak egiten, eragiketa maitatzaileak, eta ni adi-adi begira eta beste leku batetik iltzatzen. Argazkiak zerbaiterako erabiltzetik zuzenean erabiltzera igarotzea. Eta horrek guztiak izan zuen indar askatzailea nabarmendu nahi nuke. Gauzak ordenatzea. Zera fisiko, astun, eskultoriko, objektuzko hori. Ase egin ninduen. Gaietik kendu nuen¹⁶⁴.

¹⁶⁴ “Mi reflexión sobre la tecnología se ha desplazado cada vez más del estudio de lo que hace la tecnología a lo que necesariamente dice [...] pensar en mí mismo como un ser ocupado en la locomoción me coloca en un

Garaje. 2018

Lan honi buruzko atalaren hasieran esan dudanez, jada ez da existitzen orain arte deskribatu dudan eran. *Garaje (Un peu d'air sur terre)* ez da existitzen. *Garaje* existitzen da orain¹⁶⁵.

Garaje 2007ko lan bat da. Keinu pribatuen bilduma bat. Zerbait kanpoan jartzea, urrunetik hobeto ikusteko. Nafarroa. Ordenatzeko modu bat. Izaten uztea. 2008an ikusgai egon zen CarrerasMugica galerian (garai hartan Bilboko Henao kalean zegoen).

Garaje 2018ko lan bat da. Dagoeneko existitzen ez denari berriro ere gorputza ematea. Beste pisu bat. 2018an ikusgai egon zen CarrerasMugica galerian (gaur egun Bilboko Heros kalean dago) *No lo banalices* erakusketaren barruan.

*No lo banalices*etik, bere autonomia berria. 31 poster. Lehenbizikoaren atzealde urdinak bere lekua markatzen du. Berotegiko plastikoz egindako idulkia. Metairudia. Galeriaren irudiaren irudia galerian. Oroimena eta afektua. 10 urte.

Begi-keinu bat.

espacio cartesiano, limito mi experiencia y mi sentido de la realidad a ese espacio [...] tengo el deber de no quedar comprimido en un espacio "tridimensional." ¿Qué me pasaría de lo contrario? Perdería la interioridad de mi corazón. No existen coordenadas cartesianas en él. Pero quiero que crezca y que se vuelva acogedor y disponible para las demás personas. Por interesantes que puedan resultar las reflexiones de la cosmología moderna, me comprendo a mí mismo mucho mejor cuando acepto otro modelo, del cual deriva mi cultura, el modelo de la "contingencia" en el que Dios sostiene la creación entre sus manos, tal y como podemos observar en cualquier ábside románico o gótico." Cayley, D. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones. 78. or.

¹⁶⁵ *Garaje* (2018) 103 cm x 152 cm. Blueback paper gaineko inprimaketak, plastikoa.

II. BLOKEA

Plegu

14 margolan

Akrilikoa (atzekoa) eta olioia (aurrekoa) mihise gainean

Hainbat neurri

2008-2009

Alde bietatik margotutako oihal multzo bat da *Plegu*. Hiru bat urtean zehar garatutako prozesua izan zen. Oihalak ekoitzi nitueneko bi urteak zehazten dira fitxa teknikoan, baina ez nuke hurrengo urtea, 2010, eta are 2011 ere, alde batera utzi nahi, oihalak kokatzeko modua landu eta oihalekin egin beharrekoaren inguruko arazoak eta erabakiak jorratu bainituen urte hartan/haietan. Azken auzi hori ez dut alde batera utzi nahi, iruditzen zaidalako nire lana estudiantik modu jakin batean atera zenean lortu zuela bere forma hartzea (forma posible bat) eta bere kasa existitu ahal izatea. Jarraian ikusiko ditugun ezaugarrien ondorioz, lanak eragozpenak ditu existentzia autonomoa izateko, kostatu egiten zaio bere ezaugarri espezifikoak azpimarratzea.

Nire prozesuetan ohikoa denez, beste lan-ildo batzuekin batera garatu nuen lan hau. Beste ildo horiek gertukoak ziren arren, era askotakoak izanik (edo sakabanatuta egonik), hutsuneak uzten zituzten etengabe, elkarrri gainjartzen zitzaizkion eta atsedeen-tarteak behar zituzten, halaber. Sakabanaketa, emankorra bada, materialen malgutasuna lantzeko beharrezko fase bat izan daiteke.

Bloke honetako edukiei heldu aurretik, beharrezkoa iruditzen zait aurreko blokearen aldean daukagun testuinguru berriari erreferentzia egitea, dakigunez, horrek zeharo baldintzatzen baitu lana. 2008az geroztik Bilbon bizi naiz eta estudio bat daukat bertan. Lehen blokeko lanak dauzkat estudio berrian. Gogora dezagun zein den aurreko blokean azaldu dudan sentazioa: prozesuak ixteko sentazioa, nolabait. Desira edo kezka zehatzei amaiera ematekoa: han-hemenkako albumetan neuzkan argazki analogiko guztiak edo objektu astun asko gainetik kentzekoa. Badakit diodana tuntun samarra dela neurri batean (are itxurakeria hutsa edo zerbait lañoa ere), batik bat kontuan hartuta dedikazio (bizitza nahiz lanekoa) bihurtuko zen zerbaiten hasieran gertatu zela, baina, halere, aipatu egin nahi dut, oso sentazio argia zelako, alderdi proaktibotik eta zintzotasunetik sortua,

lanetik, eta horixe da, hain zuzen ere, nire hizpide eta aztergaia hemen. Jakina, hemen hala ematen badu ere, aldaketa haiek, itxiera haiek, sentsazio haiek, ez ziren goizetik gauera gertatu. Dena den, bereizketa edo desberdintasun haiek argitasuna ematen diote lan-prozesua erakusteko ahaleginari. Itxiera batzuen ondorengo unera iritsi nahi dut nik. Independentzia bati aurre egin behar izateko unera.

Unean bertan ez nuen halakorik buruan, gauzak egiten ari nintzen, besterik ez. Nahi dudana egiten saiatzen naiz. Gaztea naiz. Ez daukat konplexu handirik, nire jatorriarekin –praktikoa, herrikoa– zerikusia dutenak kenduta, zeinek aldi berean berresten bainaute naizen horretan. Horrekin esan nahi dut posible denari buruz neukan sentipena infinitua zela, mugagabea.

Plegu, niretzat, nik nahi nuena testuinguru berri batean (Bilbon) egiteko nire lehen unea eta bulkada izan zen, niri zegokidan, neurea zen, une batean, dedikazio batekiko konpromisoa hartu ondoren. Lagunduagoa sentitzen nintzen, edo beste modu batera lagundua. Lagundua dedikazioari zegokionez, lankideei zegokienez. Testuinguru artistiko batetik gertuago, alegia, hein batean komuna den lan-girotzat ulertuta testuinguru artistikoa.

Orain arte ikusi dugunaren arabera, agerikoa da lehendik ere egina nuela nahi nuena eta aintzat hartzen nituela aurreko prozesuak ere (gauzak gainetik kendu nituenekoak). Halakoak itzuli egiten dira, ezinbestean, baina hori guztia azpimarratu nahi dut posizio berezi bat sendotzearekin daukan zerikusiagatik, hala bizitzan nola artearen bizitzan posizio hori eraikitzen joatearekin.

2008an Peter Blakeren *The Meeting or Have a Nice Day, Mr Hockney* (1981-1983) koadroa ikusi nuen Bilboko Arte Ederren Museoa. Koadro hartako zeruak erakarri ninduen, bereziki: urdin batetik arrosa baterako trantsizioa, zuri batetik igarota.

Zertarako balio du koadroen deskribapen horrek?

Margolan bakoitza deskribatzen edo aztertzen hasi aurretik –eta izendatu berri dudana aprobeztatuz (urdin batetik arrosa baterako trantsizioa, zuri batetik igarota)–, auzitan jarri nahi nuke datorrena. Eta datorrena zera da, besteak beste: margolanen deskribapenak haietako bakoitzaren hasieran. Literalak eta objektiboak izaten saiatzen

dira, baina testu horiek bilatzen dutena ez da objektibotasuna, baizik eta norberarenaz hitz egin ahal izateko leku bat, leku posizionatu eta subjektibo bat. Eta iruditzen zait hain justu horretarako egin behar izan ditudala deskribapen antzu samar horiek, zeinak ez baitira inondik ere beharrezkoak, lana bera ordezkatzeko asmoa badute, baina ez, ez da hala. Zer azaldu nahi dudan argitzen lagundu nahi didate. Horra. Haiek deskribatuz esaten lagundu nahi diot neure buruari, gogoratzen, begiratzen eta pentsatzen, alegia.

Distantziak erraztu egiten digu modu zabalagoan pentsatzea, baina ahaztura ere badakar. Kolore batetik besterako jauzia behin eta berriro aipatzen duten azaleko deskribapenetan¹⁶⁶, lan-prozesuari buruzko auzietan sakontzeko aukera ematen duten ñabardurak aurkitzen ditut, eta auzi horiek lanari buruz modu orokorrean hitz egitera eta, oraingo honetan, hitzaren bitartez berriro aurkitzera gonbidatzen naute.

Origin

Akrilikoa eta olioia olana gainean

125 cm x 156 cm

2008

Pleguko margolan guztiekin gertatzen den bezala, *Origin* ere bi koadro dira, euskarri berean bat eginda. Egiteko prozesuari heldu aurretik, haren forma deskribatuko dut labur-labur.

Euskarria olana zati bat da, eta hamar olana-zulo dauzka azpilduran bildutako ertzetan. Oihalaren ertzek gessoarekin prestatzeko horman grapatu nitueneko tentsioaren forma daukate. Egoera hartan (ohol batera iltzatuta) prestatu, margotu eta hezetzearen ondorioz, tentsioa markatuta gelditu zen euskarrian, hantxe jarraitu zuen. Forma berria eman zion ingeradari. Ingerada berri bat. Koska edo irtengune txiki batzuk ikusten dira

¹⁶⁶ Adibidez: atzealdea bi tonu akrilikoz margotuta dago, horia eta laranja, eta marra diagonal batez banatuta daude biak. Diagonalean, kolore batek bestea zikintzen du gaineratik, zerrenda mehe batean, biak ia lehor daudenean.

oihala iltzatuta (tira-tira eginda eta tenkatuta) egon zen lekuan. Testuan zehar ikusiko dugunez, arreta jarri nahi dut ingerada berri hartan, garrantzitsua da.

Azpilduraren errematea ageri den aldetik begiratuta, oihalaren atzealdea pintura akrilikoarekin margotuta dago. Ezkerreko erdia urdinez eta eskuineko erdia magentaz. Bi koloreak marka merke batekoak dira eta apal samarra da haien kalitatea nahiz opakotasuna. Ondorioz, kolorea ez da lau-laua, eta, bateko eta besteko kolore-masa desberdinen ondorioz, igartzen da pintzelkada goitik behera aplikatu dela (euskarriaren orientazio berean). Oihalaren erdian, ardatz bertikalean, lerro zuri mehe bat dago. Lerro hori alde bakoitzeko koloreekin nahasten da, zuria baino zerrenda lodixeago batean. Horrela, ezkerreko urdina zuriarekin nahastean sortzen den kolorearen (urdin argixeagoaren) zerrenda bat daukagu, batetik, eta zuria eskuinean duen magentarekin nahastean ateratzen den arrosa-koloreko beste zerrenda bat, bestetik. Oso gradazio apala dago tonu batetik besterako trantsizio horretan. Alboratze moduko bat gertatzen da, ekuazio baten ereduak balira bezala (kolore honi ondoan daukan beste hau gehitzean, beste kolore hau ematen du).

Alde horretatik ikusita, xehetasun batek agerian uzten du oihala geroago margotu dela beste aldetik, oihala beste aldetik prestatzean alde honetako ertzetara igaro diren gesso zuriko zurrustak ikusten baitira.

Lana, oro har, azkar-azkar egin dela ematen du. Uste dut lanaren eta prozesuaren berezko ezaugarria dela. Hortik egin nuen lan, erabakimenez gauzatutako bulkada batetik.

Aurrealdea olioarekin margotuta dago. Magenta ezkerrean dago orain, eta urdina eskuinean, atzekoarekin bat. Kolore magentako olio ilunagoa da magenta akriliko baino, eta olio urdina argiagoa urdin akriliko baino. Gainazala hobeto estaltzen dute, baina kolore lau-lauak izatera iritsi gabe, pintura kantitate desberdinetan banatuta baitago oihalean zehar. Hemen ere pintzelkada zuzena da, baina beharbada olioaren ondorioz, ez da beste kasuan bezain luzea, olioarekin margotzean zailagoa baita oihalaren gainazalean luzaroan mugitzea (modulatzea). Zerrenda zuria zabalagoa da, eta distiratsua, eta alboetan kolore distiratsua eta trinkoagoak sortzen ditu, beste aldean deskribatutakoak baino. Alde honetako hiru zerrendak (arrosa, urdina eta zuria) batzuetan bikoiztu egiten dira eta bost zerrenda ageri dira, guztira. Arrosa-koloreko bi eskala eta beste bi, urdinak.

Ingerada lausoko zerrendak alboratuz sortzen da gradazioa kasu honetan ere, eta ez kolore batetik besterako igarotze gradualetik.

Plegu (Origin) lana egiteko prozesua garrantzi handirik gabeko ekimen baten modura hasi zen: unibertsitateari lotutako herri mailako lehiaketa batekin. Bilbotik gertu dagoen udalerrri batek deialdia egin zuen, eurek emandako olana batean zerbait egiteko (margotzeko). Olanak azpildura zeukan errematean eta zulo batzuk ertzetan, udaleko zenbait balkoitan zintzilikatzeko.

Hasieran ez nion garrantzi handirik eman, deialdiaren esparrua ez baitzitzaidan bereziki interesgarria iruditzen, baina aldi berean aukera baliatu nahi izan nuen, lehenagotik erakargarria iruditzen zitzaidan zerbaitetan aurrera egiteko: urdin batetik arrosa baterako trantsizioa, zuri batetik igarota (Blakeren koadroan). Eta zer iruditzen zitzaidan erakargarria hortik? Hona hemen: erantzuna jakiteko prozesuari garatzen uztea. Prozesu hori artistikoa izango da ezinbestean. Beraz, aipatu berri dudan galderari erantzuten hasteko, alegia, kolore haietatik zerk erakartzen nauen, olanaren gainean aipatutako kolore-gradazioa margotu eta lehiaketara bidali nuen. Hori margotzea jabetze-ariketa bat izan zen, beste margolan batean ikusitako zerbait kopiazen edo nireganatzen ari bainintzen, buruz, Blakeren koadroaren inguruko erreferentzia bakarra oroimenean neukana baitzen.

Lehiaketaren ondoren, ez nintzen inoiz olana jasotzera joan. Margolan hura berreskuratu ez banuen ere, edo, agian, horrexegatik, kolore haiek ikusteko gogoak nigan jarraitu zuen. Neure modura berreskuratu nuen, beraz, gertuen neuzkan bitartekoak erabiliz. Estudioko lankide batek nirea bezalako olana zeukan, baina ez zuen erabili, eta, beraz, eskatu eta errepikatu egin nuen dagoeneko ez neukan baina berriro ikusi nahi nuen hura, halako oroimen-ariketa bikoitza eginez: Blakeren koadroko zeruaren koloreak eta nik margotutako olanarenak gogoratuz. *Origin* dugu margolan hori.

Atzeko aldean akrilikoekin margotu nuen eta ase ez nintzenez, gauza bera margotzen jarraitu nahi izan nuen. Hori egiteko modurik azkarren eta gertukoena olanari buelta eman eta atzean margotzea zen, berriro. Orduko hartan olio-pintura erabili nuen. Lehenago azaldu dudanez, kolore batetik besterako trantsizio-eremuan koloreak modu

desberdinean nahasten dira teknika horrekin: motelago, ore moduko bat sortuz. Urdinak eta magenta puruak ere tonu desberdina daukate akrilikoan eta olioan.

Rosa-azul I

Akrilikoa eta olioan olana gainean

88 cm x 100 cm

2008

Originen ezaugarriak errepikatzen dira. Baina kasu hartan, euskarri txikiagoa erabili nuen, errematerik gabea, ertzak guraizeekin moztuta edo urratuta. Aukeratutako magenta- eta urdin-tonuak ere desberdinak ziren, magentaren kasuan bereziki, gertuago baitago arrosatik, gorritik edo granatetik baino. Bada beste aldaketa bat: ez dago hirugarren kolorerik (zuria), eta arrosatik urdinerako trantsizioa daukagu orain, mihisearen erdiko ardatzean zerrenda bertikal more bat sortzen delarik.

Akrilikoan margotutako aldean, erdiko zerrenda zabalagoa da *Originekoa* baino. Moreak (tonu gorrixkako urdin iluna ia-ia) *Originen* hiru koloretako hiru zerrendek (urdin argia, zuria eta arrosa argia) betetzen zuten zabalera betetzen du berak bakarrik. Orokorrean, oihalean ez dago materia hedatu askorik eta bi koloreen arteko nahasketatik (morea) bere ondoko albo bakoitzerako (urdina eta arrosa) jauzia trantsizioak hezetuz egin da. Horrela, arrosaranzko gradazio zakar eta baldar samarra sortzen da, eta beste bat, arintasun gutxikoa, urdinerantz.

Originen gertatzen zen moduan, olioan margotutako aldean, urdina ez da alde akrilikoan bezain elektrikoa, eta trinkotasun handiagoa du. Magenta edo arrosan ez dago hainbesteko alderik gainazalaren kalitateari dagokionez. Kasu horretan, kolore batetik besterako jauzia *Originen* genuenaren antzekoa da, zuria ezabatu izana kenduta. Hau da, hiru zerrenda mehe sortu dira oihalaren erdiko ardatz bertikalean: bata urdin iluna, bestea morea eta hirugarrena magenta iluna.

Bi alboetan, gradazioa sortzeko pintzelkadak (pintzel lodiarekin margotuak) pultsuan egiten dira. Zuzen ideala lortzeko kezkarik ez neukanez¹⁶⁷ (gauza bera ikusten da euskarriaren ertzean ere), bertikalak ez dira zuzen-zuzenak eta ez dute lodiera homogenea goitik behera doan luzera osoan.

Margoari eusten dion gorputzera itzulita, gorputz horrek jasandako ekintzaren (margoa) eta manipulazioaren (grapaz lotzea, tenkatzea, margotzea eta hormatik kentzea) ondorioz, oihalaren ingeradak, jasandako tentsioen markak gordetzeaz gain, ebaki batzuk dauzka, oihala margotzeko erabilitako oholetik oihala kontu handirik gabe kentzean agertuak. Bestalde, oihalak goiko ertzean daukan errematea (olana-biribilkiek ez zirpiltzeko alboetan izan ohi duten azpildura) kenduta, gainerako ertzetan guztiz zirpilduta dago, eta zirpil haien zati batzuk margo-arrastoak dauzkate.

Oihalaren hondatzea, eta pinturarena, hainbat alditan gertatzen da: margolana egiten den bitartean, eta, gero, oihala manipulatu den bakoitzean. Pintura zahartuz doa, modu agerian (fisikoan), erabiltzen den bakoitzean¹⁶⁸. *Pleguko* pieza guztiek duten berezitasun hori hobeto ulertuko dugu aurrerago, ekoizpen-prozesu orokorraz eta haren autonomiaz hitz egiten dudanean.

Rosa-azul II

Akrilikoa eta olioia olana gainean

86 cm x 100 cm

2008

Pintura hau gutxi-gutxi aldatzen da *Rosa-azul I* lanarekin alderatuta. Aukeratutako koloreetan, magenta dugu alderik handiena, berriro ere. Aurreko biek alderatuta, gorriranzko joera handia daukan magenta bat da.

¹⁶⁷ Baina, beharbada, «egia» (hau ere ideal) batekiko konpromisoz. Behin-behinekoa denaren egiaz ari naiz, esku artean daukagunaren ezaugarri materialak baliatuz esfortzu txikiarekin egin denaren egiaz.

¹⁶⁸ Halako zabarkeria eta utzikeria baten ondorioz, hein batean. Agian, zera horretan bada pinturaz (edo zenbait pinturaz, behintzat) libratzeko nolabaiteko behar bat, lehen blokean argazkiak gainetik kentzeko beharraz mintzatu naizenean bezala.

Gradazioari dagokionez, akriliko margotutako aldea oso gertu dago *Rosa-azul* Ietik, zerrenda morea estuagoa eta ilunagoa dela kenduta. Olio margotutako aldea, berriz, tonuan baino gauza gehiagotan urruntzen da *Rosa-azul* Ietik. Zerrenda morea zertxobait lerratu da urdinaren aldera, eta hori estuagoa da gorria baino. Aurreko bietan, bi aldean arteko zerrenda (erdialdetik alboetarako jauzian sortutako tonua) simetrikoa zen, baina, kasu honetan, bigarren tonua (gorri iluna) gainazal zabalago batean hedatzen da, eta kolore urdin iluneko baino zerrenda dezente zabalago sortzen du (bi azpi-tonu mehetan banatzen dela ematen du, gainera). Oro har, pinturari dagokionez, *Rosa-azul III* sentazio zabarragoa eta lakarragoa ematen du, bai bere tonuagatik (ilunagoa), bai bere irregulartasunagatik. Oihalari, euskarriari eta haren ertzei dagokienez, berdin moztuta egon arren, osoago ageri dira, ebaki gutxiago daukate eta ez daude aurrekoa bezain zirpilduak.

Tematzea

Estudioan olana gordineko txatal bat neukan, eta bi puskatan zatitu nuen, urdinetik arrosarako trantsizio hartan tematzeko euskarri gisa erabiltzeko. Zuria kentzea erabaki nuen, tonu pastelak saihesteko. Kolore batetik bestera iragateak eskaintzen zituen aukerak haien arteko desberdintasunen bidez arakutzen jarraitzeko gogoia sentitzen nuen. Oihalak gessoarekin prestatu nituen, gero gainean aplikatuko nuen kolorea ez zezan hainbeste xurgatu, eta kolore puruekin margotzea erabaki nuen, kolore haiek merkataturatzen ziren moduan, hala arrosaren kasuan nola urdinarenean. Hori garrantzitsua zen niretzat, argiago pentsatzen laguntzen baitzidan: arrosa hau urdin honekin, beste hau beste horrekin; utzi gainazal handiagoan nahasten, gainazal txikiagoan...

Gradazio baten bila ari nintzen, asmo kontraesankor bati jarraikiz: degradatu baten perfekzioaren eta berehalakotasunaren aldeko halako axolagabekeria baten artean sor daitekeena. Ez nintzen baliabide tekniko bat (degradatua) menperatu nahian ari, nire xedea beste bat zen: zerbait ikusi eta egitea, elkarren ondo-ondoan dauden bi jardun, alegia. Bestela esanda, kolore bat beste bat bihurtzen uzteko gozatua, hura ikusteko presari lotuta. Eta behin eta berriro ikustea.

Nahi edo desira berehalako eta axolagabe hari bezala margotzeko nahiari lotuta, beharbada garrantzia izan lezake brotxa beharrean pintzela aukeratu nuela pintatzeko. Eta

arrabola baztertu nuela. Margotzeko tresna klasikoa da pintzela. Pintatzeko ekintzan kokatu nahi dut neure burua, eta, hortik abiatuta, ezertaz ez kezkatu. Pinturan pentsatu gabe pintatu nahi dut. Beharbada, pintzelek laguntzen zidaten pinturan irauten, haren diziplinan, eta, aldi berean, hartan ez pentsatzen uzten nion neure buruari, edo, goragoko oin-ohar batean esan dudan moduan, hura gainetik kentzen.

Horrela, bada, eta laburbilduz, erritmo autonomo (inork ez baitzidan halakorik eskatu) eta asegabe batean (ez baitzuen gelditzeko itxurarik), irudirik gabeko oroitzapen baten (irudirik gabeko desira baten) bertsioak margotu nituen behin eta berriz, oihalak bi aldeetatik aprobetxatuz, kolore batzuk ikustarazteko xedez. Neure buruari ikustarazteko. Oihalaren bi aldeak asmo berari jarraikiz margotuta daude, baina teknikaz aldatzeak dakarren aldearekin.

Gauza bat azpimarratu nahi nuke: oihal haiek egin nituenean ez nintzela inorengan pentsatzen ari, soilik neure buruarengan, koloreetan, bi koloreetan, batetik besterako jautsian. Bulkada eta emozioa. Alegia, nire kezka bakarra margoa bazen ere, oihal haiek ez nituela margolan gisa pentsatzen. Arteari buruz daukadan ideia ekinaren ekinez gauzatuz doa, ez kategorien arabera. Hau da, ez nintzen lan haren amaieran pentsatzen ari, bitarteko egoeran baizik, berehalakoa zen hartan, ikusteko beharrezkoa zenean, harik eta desira hura asetzea lortzen nuen arte. Adibidez, beste aldetik margotu ahal izateko, oihala hormatik kendu nuenean ez nintzen pinturan pentsatzen ari, jarraitzean baizik, ez nuen keinu hark utziko zuen arrastoa gogoan, ez nintzen margolan hartan emaitza gisa pentsatzen ari. Eta, aldi berean, gozatua ematen zidan haren existentziak, haren prozesuko faseak elkarren ondoan ikusteak, eta hura guztia garrantzitsua iruditzen zitzaidan, gorputz batzuk, haien forma eta haien existitzeko modua ulertzen laguntzen zidaten neurrian. Gustura ikusten ditut horma batean itsatsita, tenk eginda, gero euskarririk kanpo geldituko diren eta hormaraino hedatzen diren pintzelkaden bidez harekin bat eginda. Haren ertzetaraino iristeko, pintzelak oihalaren ingerada ukitzen du eta hormaraino iristen da, gorputz hartatik kanporaino. Hormara iltzatuta ez baizik eta lurtean etzanda daudenean ere gozatua ematen dit azal tenkatuaren kalitateak, zurrunaren eta bigunaren arteko oihal tindatuak, eta Marokoko larru-ontzaileak dakarzkidate gogora. Tenk eginda dagoen bitartean hezetu eta lehortutako gorputz bat, lehortzean trenkadura haren formari eutsi diona. Lehorrean eman zaio bizia eta bizirik lehortu da.

Rojo catedral

Absence

Olioa oihal sintetikoan

153 cm x 215 cm

2009

Konposizio sintetikoko oihal merke batean margotu nuen. Pintura olana gainean baino errazago irristatzen zen lan hartan. Eta ehuna zuriagoa da olanaren kolore gordin edo horixka baino. Ez dut oihala gessoarekin prestatu. Forma edo muga irregularrak dauzka, oihal-biribilkiaren amaierako puska delako. Goiko ertz diagonalan ni dendara eroatera joan aurretik dendariak oihalari eman zion azken ebakia da. Gelditzen zen puska hartu eta bere forma onartu nuen, alboetako ertzei ebaki zut bat eginez goiko izkinetako angeluak berdindu beharrean. Bere horretan utzi nuen asimetria hura.

Atzeko aldea olio beltzarekin margotu nuen, eta homogeneoa, laua eta arina gelditu zen, agoarras asko erabiltzeari esker. Aurreko aldeak oihalaren goiko ertzaren norabideari jarraitzen dion degradatu bat du, eta horrek degradatu bat sortzen du diagonalean. Hura ere olio margotuta dago, baina kasu hartan pinturaren masa edo dentsitatea eta kantitatea askoz handiagoa da orain arte aipatutako guztiak baino.

Zeru-urdin batean hasten da goiko aldean eta ezkerreko behealdeko ertzean agertzen den arrosa bizi batean amaitzen da. Arrosa hori ez da eskuineraino iristen, ordea, zerrendak diagonalak baitira. Haien artean hainbat kolore hedatzen dira, lodiera desberdinetako trantsizio diagonaletan. Urdina argituz doa goitik behera. Kolore sorta urdineko azken tonua, margolanaren erdiko ardatz horizontalaren gainetik dagoena, oso argia da, zuri asko dauka eta ukitu horixka bat, koloreen nahasketara erantsi den izokin-kolorearen ondorioz. Margolanaren erdiko ardatz horizontalaren azpian, izokin-kolorerantz jotzen duen arrosa-kolore bat argituz doa beherantz egin ahala, eta, hortik aurrera, iluntzen hasten da arrosa bizi-bizira iritsi arte. Urdinetik arrosarantzko gradazio bat da, berriro, baina oraingoan horizontalean (diagonalean), eta arrosa-izokinetik igarota. Kasu horretan, gradazioak hiru tonu baino gehiago sortu zituen eta oihal osora hedatu zen,

aurreko kasuetan ez bezala, haietan kolore puruak ia osorik estaltzen baitzuen oihalaren gainazala, eta gradazioa erdian (bertikalean) gelditzen zen.

Oihalaren alboetako bi ertzetatik gertu, haietatik 15 zentimetro ingurura, margolanean bederatzi puntutxo beltz ikusten dira, ertz horizontaletaraino iristen ez den lerro bertikal berean ordenatuta. Puntuak 22 zentimetro ingurura daude elkarrengandik eta ezkerreko puntu bakoitza eskuinean dagokion puntuarekin lerrokatuta dago. Bi puntu-lerro paralelo osatzen dituzte. Beherago ikusi dugu puntu horiek prozesuaren barruan nola agertu ziren.

Oihalaren erorkera, bere gorputza, ere aurreko margolanetakoa ez bezalakoa da.

Euskarriztat aukeratutako material desberdinari zor zaio hori, esan dudan moduan, modu desberdinean hartzen baitu margoa. Ertzetatik ez zirpiltzeko ohiko akaberarekin saltzen zen oihal hura. Arte ederretako materialak saltzen zituen denda hartako oihalik merkeena zelako erosiko nuen seguruenik, eta bere baitan ixten zen erorkera zeukan, bere pisuak eragindako uhinak saihestu ezinik. Horrek uhinak sortzen zituen barrualdean. Oihala bastidore batean tenkatuz erraz konpon zitekeen hori, baina ez nuen halakorik egin nahi izan: oihal margotuak nahi nituen, ez mihiseak.

Beijing

2009an artistentzako egonaldi batean parte hartu nuen Beijinen. Bilbon lantzen ari nintzen prozesuekin jarraitzeko asmoz joan nintzen hara, halako testuinguru-aldaketa handiak nigan izan zezakeen eragina onartzeko prest. Eta ez naiz testuinguru artistikoaz ari, Txinaz baizik. Besteak beste, bost oihal margotu nituen, bi aldeetatik. Lehenbizikoa *Absence* izan zen.

Han nintzela, nire aurreneko txangoetako batean, kointzidentzia batez ohartu nintzen. Beijineko Hiri Debekatuko sarreran ikusten den Maoren erretratu enblematikoaren hondoan urdinetik arrosarako degradatu bat da. Degradatu hori horizontalean hedatzen da, lehenago deskribatu ditudan margolanetan ez bezala, haietan bertikalean hedatzen baitzen. Bestalde, urdinak nahiz arrosak zuri asko daukate eta, ondorioz, tonu pastel argiagoak dira, nire aurreko margoetan saihesten saiatu nintzena, hain zuzen ere. Erretratuaren hondoaren gradazioa bere koloreak bezain leuna zen, pintzelkadarik sumatu gabe, koloreak bat izatetik beste bat izatera igarotzen diren gradazio perfektu

batean. Erakarmen haren kointzidentziak zirrara eragin zidan, akuilatu egin ninduen eta kopiatu egin nahi izan nuen. Erreferentziatzat hartu nahi nuen, lanari ekiteko. Askotan zaila izaten da jakitea kointzidentzia berez datorkizun ala, egoera edozein dela ere, kointzidentzia gertarazteko moduko sarea eraiki duzun.

Maoren erretratua ikaragarri handia ageri zaigu, baita oinezko batek ikusten duen distantziatik ere. Nik oihal handia margotu nahi nuen, halaber, erretratuaren proportziora hurbilduz. *Absenceren* zabalera oihal-biribilkiaren zabalera erabaki zuen. Zabalera hartatik abiatuta, erretratuaren proportzioa errespetatu nahiak erabaki zuen haren luzera.

Atsegina zitzaidan oihal gordina. Eta harrigarria, haren kalitatea eta konposizioa. Plastikotsua zen eta erorkera bitxia zeukan. Bandera-oihal sintetikoen antza zeukan. Pintatzen hasi aurretik, beldur nintzen pintura ez ote zen oihalaren gainean geldituko, oihalak pintura xurgatu ezinik. Hala eta guztiz ere, zegoen bezala utzi nuen, ezer konpondu gabe, eta, esan dudan moduan, azkenean pintura-masa handia jarri nion degradatuaren aldetik.

Irabazia

Ez dut inoiz aplikatu teknika zehatzik (egokirik, eskuliburuko jarraibiderik) degradatu bat egiteko. Ez dut horren beharrik izan. Hori ez diot abantaila iruditzen zaidalako, nondik lan egiten dudan argitzeko baizik, alegia, non agertzen den abantaila, edo irabazi deritzodana. Irabazia arazo baten ondoren agertzen da. Eta borroka baten emaitza da. Eta irabazi diot irabazten denak, agertzen denak, askotan zerikusi gutxi duelako bilatzen denarekin. Zeren ez dakigu zeren bila gabiltzan edo bilatzen duguna ez da hain garrantzitsua. Ahalegin bat dago, bai, beharrezkoa da ez dakit zer-nolako premia (misteriotsu) bat gauzak norabide (misteriotsu) batean bultzatuko dituen. Misterio hori konpromisoa da, ezagutzen ez dugun desira batekiko izanda ere.

Nola kokatzen naiz ni konpromiso horren aurrean? Askotan jarduteko modu axolagabe batean, idealei ia jaramonik egin gabe. Zerbait egitea, gaizki eginda ere. Gaizki egiteak beste modu batera eginaraziko baitit. Eta zerbait gaizki egitetik hasten bagara, lortzen duguna irabazia baino ez da izango. Kontua ez da norberari gauzak erraztea, ez eta

konformismo laño batean erortzea ere, arazoa gertatzen uztea baizik. Aurrean edukitzea eta horren arabera jokatzeko. Ez hastea leku seguru batetik, posible denetik baizik.¹⁶⁹

Horrela, bada, kolore batetik besterako jauziaren bilaketak irabazi plastikoak ekarri dizkit.

Absencen, margotzeko prozedura aldatu nuen, aurrekoen aldean. Pintura aplikatzeko modua, degradatua lortzeko era, aurreko lanetan ez bezalakoa izan zen, lehenik eta behin, askoz jauzi gradualagoa (askoz gainazal handiagoa hartuko zuena) behar nuelako bi koloreen arteko trantsizioan.

Hasteko, trantsiziorik gabeko kolore-zerrendak aplikatu nituen, argitik ilunerako edo alderantzizko gradazio batean oihal gainean. Lan hartan ez nituen hodiko kolore puruak erabili bakarrik. Hodiko kolore batzuk tertziarioak nahiz sekundarioak ziren, ordurako. Beste batzuk oihaletik kanpo nahasten nituen, oihalean aplikatu aurretik. Eta beste batzuk oihalaren gainean nahasten nituen zuzenean. Kasu askotan, pintura gehitu nuen lehendik zegoenaren gainean, kolore puru bat beste baten gainean, oihalean bertan.

Kolore-zerrendetatik gainazal homogeen batera trantsiziorik gabe igarotzeko, degradatuen bidez, eskuak erabili nituen, baina hori esatea gauzak amaieratik hastea bezalakoa da, irabaziz hastea. Eta ez zen hala gertatu. Hasieran zerrendak pintzelekin eta brotxekin nahasten saiatu nintzen, baina uzten zuten arrastoak ez zidan degradatu egokia sortzen uzten (degradatu hartara iristeko prozedura egokia erabiltzen ez nuelako, seguruenik). Eskua sartu eta gogaitzen ninduten pintzelaren arrasto haiek ezabatzen saiatu nintzen. Ezabatzen jarraitu nuen, baina, aldi berean, aldiro-aldiro egiaztatzen nuen gainazala hartzen ari zen gorputz piktoria osobetea iruditzen zitzaidala. Zerrenden arteko trantsizioak bateratu egin nituen pintura atzamarrekin mugituz, eta zuzenean oihalaren gainean nahastuz. Lau hatzen markak (esku-tresna) norabide ugarian biderkatu ziren tonu batetik besterako trantsizioetan zehar. Aurkitutakoan, gozamen handia eman zidan. Lokatz bustia eskuz manipulatzeko eragiten didanaren antzeko sentazio fisikoa zen. Tonu pastekek orearen tankerako materiaren sentazioa areagotzen zuten, nolabait ere, materia moldagarri eta higigarriaren sentazioa, pastel bateko krema edo makillajearekin ariko banintz bezala. Irabazia.

¹⁶⁹ Hori guztia ere ideal bat da, nolabait, lehen aipatu dudana «egiaren» edo «benetakotasunaren» ideal hura.

Izokin-kolorearen auzia, hau da, hasiera batean urdinetik arrosarako jauzia behar zuen horretan tonu (arrotz) hura sartzeko erabakia kolorea gustatzen zitzaidalako hartu nuen, gehienbat. Gainera, Maoren hondoa, ilunabarreko zero moduko hark, halako tonu horixka bat zeukan eta iruditu zitzaidan izokin-koloreak ederki islatu zezakeela. Apeta nahiz beharra izan, norberaren prozesuaren jabe izatea eta zure arauak zeure apeta asetzeko aldatu ahal izatea da garrantzitsuena, arauaren eta haren eraldaketaren artean gertatzen den tentsio zein lasaitasun produktiboaren baitan. Dendan nintzela, izokin-koloreko hodi hura erosi eta erabili nahi izan nuen. Irabazia.

Lehenago aipatu ditudan puntu beltzak ustekabeen agertu ziren, horman margotzen jarraitzeko asmoz pintura gaizki eta azkar biltzearen ondorioz. *Absence* diametro zabaleko kartoizko zilindro baten inguruan egon zen bilduta. Biribilki hura bi puntutan bermatuta egon zen, horizontalean (ertzetatik), egun batzuetan. Esan dudan moduan, olio margotuta dago bi aldeetatik. Beltza agoarras askorekin aplikatu nuen gainazal garbi, lau eta leuna lortzeko eta baita azkar-azkar lehortu zedin, ondoren zati nagusia margotu nahi bainuen berehala, Maoren degradatuarekin. Margotzen ari nintzen horma libre utzi eta pintatzen jarraitzeko, hizpide dudan margolana bertatik kendu nuenean, pintura ez zegoen guztiz lehorra artean eta atzealdeko olio beltzak marka batzuk utzi zituen pisu guztia bermatuta zeukan puntuetan, oihala jiratzen nuen bakoitzean. Margolana zabaldu nuenean, hantxe zeuden puntu beltz haiek. Bere kondizioaren eta manipulazio fisikoaren markatzat hartu nituen. Irabazia.

Berehalakoa eta sinplea

Prozesu haiek birpentsatzen ari naizela, aurrekariak aurkitzen ditut nire jardunean, bai pinturari dagokionez, bai alderdi orokorrago bati dagokionez. Alde batetik, degradatuek eragiten didaten erakarmena dago: zero leunetan (hodeirik gabekoetan) somatu izan ditut, kolore desberdinak gradazio garbietan nahastuz. Eta nire lehengo lan batzuetan, motibo hori maiz erabili dut. *El pueblo no existen*¹⁷⁰, adibidez, degradatu bat osatzen duten tonuak banatzean eta alboratzean amaitu zen prozesua. Bestalde, nire jardunari heltzeko moduarekin zerikusia duenez, hemen garrantzitsuagoa den beste joera bat identifikatzen dut: gauzak berehala eta modu sinplean egitekoa. Gradazioa lortzeko nire nahia zerrenden bidezko banaketa batek ordezkatzeko badu, hortxe gelditzen da, gradazioaren deskonposizioa (sinplifikazioa) edo hezurdura izan zitekeen horretan,

¹⁷⁰ Olio olana gainean. 430 cm x 210 cm. 2007.

aurretiko urrats batean. Eskuekin margotzea, ezabatzeko, huts egindako saiakera nahastuz, nire aurreko margolanetan ere erabili nuen teknika bat da, *Mesedes egin (Por favor haslo)*¹⁷¹ eta *Nik ere nahi dut bat*¹⁷² lanetan, esate baterako. Lehenbizikoan, huts egindako figurazio-saiakera bat nahasteko erabili nituen eskuak. Lehen apeta bat galduta dagoenean. Zer galdu ez dagoenean. Gainazal osoan zabaldutako olioia nahastearen ondorioz pintura materia gisa azaleratu zen, modu nabarmenean. Margotzeko material zehar (egur gainean) eskua mugitzeko joko horretan, agerian gelditzen da, halaber, eskuaren mugimenduaren eta bere keinuaren fisikotasuna. Ondorioz, mugimendu sistematiko batzuk errepikatu nituen, azkeneko, eta agertu ziren distira, itzal eta ildoek azaleko testura material berezia sorrarazi zuten. Ezabatzea, soiltzea, sinplifikatzea ere bada.

Nire prozesuetan, sinplifikazioa berehalakotasunarekin lotuta dagoela esaten dut, norabide eta abiadura berean doazelako biak, keinu berean. Oraintxe jardutea, daukagunarekin, ahal dugun moduan. Gauzak ez konplikatzea, jardutea. Are berehalakotasun eta ustezko sinplifikazio horrek arazoak edo konplikazioak sor ditzakeenean ere. Jarraituko du kateak. Ez dago zer galdu.

Alde horretatik, margolanak egiteko denbora (saio bakarrean, gehienetan) ez nuke lorpentzat joko, baizik eta atxikiduratzat, berehalakotasunari dagokionez. Iritsi arte gelditzeko ezintasunagatik. Zentzu berean, margolanaren prozesuko presa, ardura eta borroka aipatu nahi nituzke, eta emaitzak dakarkigun pozak eragindako harridura. Trantze baten faktikotasuna¹⁷³. Abiadura, argitasun eta borroka hori *Pleguko* pieza guztietan errepikatzen da, bai eta haien aurrekari gisa aipatu ditudanetan ere. Eta ezaugarri horiek margotu izan dudanean identifikatu ditzaket, baina ez orduan bakarrik, baizik eta baita nire lan egiteko modu orokorrean ere. Hain zuzen, «diziplina» bat aurkitu duzunean, hots, muga batzuk aurkitzen eta zehazten dituzunean, identifikatu ditzazkezunean.

¹⁷¹ Olioia egur gainean. 120 cm x 250 cm. 2005.

¹⁷² Olioia egur gainean. 120 cm x 200 cm. 2005. Bizkaiko Foru Aldundiaren bilduma.

¹⁷³ “Intentar entender lo que pinto y lo que escribo ahora. Te lo voy a explicar: en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, y no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente. Al mismo tiempo que yo lo vivo, me lanzo a su paso hacia otro instante.” LInspector, C. (2012) *Agua viva*. Madrid: Ed. Siruela. 80. or.

Prozesua talka edo joko batean gertatzen da, elkarrizketa batean, bilatzen denaren (helburua) eta lortzeko gai garenaren (baldintza batzuk) artean. Helburua erreferentzia eta desira zehatz batzuekin lotuta dago, eta baldintza zehatzak, gure kasuan pinturarenak, eta norberarenak oro har, errealitatearen iturburuak ditugu. Ekintzarako eta haren ondorengo erreakziorako beharrezkoa den errealitatea. Kate bat.

Erretratu-gabeziari egiten dio erreferentzia izenburuak, hondoa baizik ez egoteari.

Amarillo sol

Akrilikoa eta olioia oihal sintetikoan

89 cm x 153 cm

2009

Atzeko aldea kolore lau batean (hori primarioa, zuri askorekin nahastuta) margotuta dago, akrilikoan. Ertzetan ikusten denez, beste aldetik kolore gorrixka ilun batean margotuta dago oihala. Ertzetan eta oihalak alboko akaberetan dauzkan zuloetan igartzen da kolore hori; pinturen kasuan, bazter horizontaletan gelditzen da arrasto hura.

Aurreko aldea olioiz margotuta dago. Goiko erdian, goialdean gorri bat ikusten da, laranja bihurtzen dena eta gero gorria berriro, eta gorri hori laranja bihurtzen da berriro, beheko erdian.

Verde esmeralda

Akrilikoa eta olioia oihal sintetikoan

84 cm x 153 cm

2009

Atzeko aldea kolore lau batean (berdea, zuri askorekin nahastutako hori eta urdin primarioen nahasketaren bidez lortua) margotuta dago, akrilikoan. Goiko koadroari buruz esan dugun gauza bera gertatzen da honen ertzetan.

Aurreko aldea olioiz margotuta dago. Berde ilunetik gorri ingeles moduko baterako trantsizioan dagoen diagonal batek zatitzen du margolana (euskarriaren goiko ezkerreko ertzetik beheko eskuineko ertzer).

Dura rosa de madera

Akrilikoa eta olioia oihal sintetikoan

89 cm x 153 cm

2009

Atzeko aldea kolore lau batean (magenta primarioa, zuri askorekin nahastuta) margotuta dago, akrilikoan. Goiko koadroari buruz esan dugun gauza bera gertatzen da honen ertzetan.

Aurreko aldea olioiz margotuta dago. Granatetik gorrirako trantsizioan dagoen diagonal batek zatitzen du margolana (euskarriaren goiko eskuineko ertzetik beheko ezkerreko ertzer).

Azul azulona

Akrilikoa eta olioia oihal sintetikoan

85 cm x 153 cm

2009

Atzeko aldea kolore lau batean (urdin primarioa, zuri askorekin nahastuta) margotuta dago, akrilikoan. Goiko koadroari buruz esan dugun gauza bera gertatzen da honen ertzetan.

Aurreko aldea olioiz margotuta dago. Goiko erdian, goialdean marroi bat ikusten da, itsas urdina bihurtzen dena eta gero marroia berriro, eta marroi hori itsas urdina bihurtzen da berriro, beheko erdian.

Banderak:

Lau margolan hauen kasuan, garai komunistako kolore lau eta leuneko banderak hartu nituen motibotzat. Bandera haiek propaganda politikoa zabaltzeko erabiltzen ziren eta, gaur egun, mezu espliziturik gabe, sinbolo bihurtuta daude, eta askotan banderekin lotu ohi den ospakizun-kutsua daukate. Kaleak eta dendak bandera eta banderatxo horiz, arrosaz, berdez eta urdin argiz beteta daude. Bandera haiez gain, eta askotan haien ondoan, komunismoari erreferentzia zuzenagoa egiten dion bandera gorria, Txinako bandera, ikusten zen maiz.

Absencen erabilitako oihal mota berean margotuta daude lauak, baina kasu hartan kolore leuneko bandera haiek izan ohi zutenen antzeko neurria eta proportzioa aukeratu nuen: laukizuzen luzanga bat.

Kolorearen eta neurriaren erreferentzia izanik, nola lan egin erabakitzea gelditzen zitzaidan. Motibazio batzuek forma nola hartzen duten ikustea. Lau euskarri neuzkan, banderen lau koloreei esleituak: horia, berdea, arrosa eta urdina. Banderen kolore haiek akrilikoz margotzeko atzeko aldea erabiltzea erabaki nuen. Pastel-kolore lau batean. Eta alde hura atzeko aldea zela erabaki nuen, pastel-tonuek badutelako une hartan guztiz asetzen ez ninduten zerbait. Lotura izan dezake goian aipatu dudan sinplifikaziorako joerarekin: kolore puru bat (zuririk gabea) kolore aldetik argiagoa iruditzen zait, zuzenagoa, kolore sekundario bat baino (zuriarekin nahastua). Hortik, *aurreko aldea*

deituko diodana gorde nuen, lortu nahi nuen kolorearekin bat zetorren eta, aldi berean, motibo bera zeukan zerbait egiteko.

Alde batetik, oihalezko lau euskarri neuzkan kolore argiko lau banderetarako, baina haien artean bandera gorria sartu nahi nuen. Bestetik, lau kolore haiek puruena iruditzen zitzaidan egoeran ikusi nahi nituen, zuriarekin hainbeste nahastu gabe. Aurreko aldean nagusi ziren pastel-koloreak atzeko alde ilunago edo saturatuago batekin konpentsatu nahi nituen, nolabait ere. Horiarekin erraza izan zen, aski bainuen kadmio horiaren kolore primario bizia aukeratzea. Magentaren eta urdinaren kasua antzekoa izan zen eta berdearen kasuan, horia baino urdin gehiago zeukan tonu bat hautatu nuen. Bandera gorriaren gorria sartzeko modua literala izan zen: gorria sartu nahi nuen aurreko aldeetan; nola, ordea? Paper gainean errotuladorez egindako marrazkiak erabili nituen horretarako. Marrazki haiek erantzunera iristen lagundu zidaten, nolabait ere, eta *nolabait ere* diot, azken forma oihalari eusten dion gorputz-euskarriak hartu (erabaki) baitzuen. Marrazkian (beste) forma bat marrazki gisa hartu ahal izango du asko jota, bere paperezko gorputz-euskarrian. Prozesu hartako marrazki batzuk izaera propioa duten oharrak dira. Han ere ez nintzen haien etorkizunean pentsatzen ari, zuzenean pentsatzen nuen. Papera mehe-mehea zen (txinatar koaderno batetik aterea), orri batzuk zeloz marraztuta zeuden (denborarekin bereizi eta kolore horixka hartuko zutenak), beste batzuek zinta zuria zeukaten itsatsita, eta izenburuak haien gainean errotuladorez idatzita. Izan ere, marrazki hartan bukatu aurretik, zinta hura oihalak identifikatzeko erabili nuen. Marrazki bat zer den edo margolan bat zer den pentsatzeko aukeraz gain, interesatzen zaidana zera da: berehala eta ahalik eta modurik sinpleenean ikustea (hain zuzen ere horretarako aukeratzen dira muga batzuk eta ez beste batzuk). Pentsatuz egitea edo eginez pentsatzea, ez daitezela bi aditzok banandu.

“Nola?” galderaren erantzuna, beraz, aurrena (marrazkietan) erabaki eta gero (margolanetan) definitutako ekuazio moduko bat izan zen: aurreko aldean gorri purua (edo gorria zegokion beste kolorearekin nahastuta) agertuko zen, batetik, eta, bestetik, lau koloreetako bat (horia, berdea, arrosa, urdina) egoera puruagoan, zuririk erantsi gabe (edo gorriaren eta zuriaren arteko nahasketaren eraginik gabe). Kolore-nahasketa hartatik (gorria gehi beste lauetatik zegokiona) bi konbinazio formalera iritsi nintzen: bata zatiketa diagonalean (arrosa eta berdea) eta bestea zatiketa horizontaletan (horia eta urdina).

Aurreko aldeko lau gainazalek gorria daukate beren hedadura osoan (berdearen eta urdinaren kasuan izan ezik, haiekin gorria nahastuz gero urdinetatik eta horietatik eratorritako gama nagusia galduko baitzen). Ekuazioarekin jarraituz, gradazioan gorriaren eragina jasotzen duen horiak laranja ematen du, gorriaren eragina jasotzen duen urdinak marroia ematen du eta berdetik gorrirako gradazioa marroi batetik ere igarotzen da, zeinak berdearen eta gorriaren eragina izan baitu. Azken horretan, gorriak tindu ingelesak hartzen ditu berdearen eraginez. Eragin haiek guztiak plastikotasuna dira, lehenago aipatu dudan elkarrizketaren emaitza, talka edo joko batean, elkarrizketa batean, bilatzen denaren (helburua) eta lortzeko gai garenaren (baldintza batzuk) artean ematen den prozesua, alegia.

Degradatuak lortzeko modua *Absencen* erabili nuen berbera izan zen: pintura-masa hatzekin nahastu nuen. Koloreei buruzko erabakiak paletan nahiz oihalean bertan hartu nituen, eta, ondorioz, pintura asko behar izan nuen, lehen esan dudan moduan “lortu arte ez gelditzeko” lan egiteko modu mendekotasun-sortzaile eta eranskariaren ondorioz.

Olioak distira ematen zien gainazalei eta hatzen arrastoak nabarmen agertzen ziren haien gainean, orientazioek eta erliebeek osatutako distira-jokoei esker. Atzeko alde matea zen, eta aurrekoa, distiratsua. Aurrealdeak itxura saturatuagoa zeukan.

Absencen ez bezala, oihalaren muturra euskarrien muturrarekin bat ez zetorrenez, oihalak erorkera malgua zeukan eta ertzek ebaki garbiak. Irregular samarrak ziren alboetako ertzetan, guraizez moztu bainituen, zuzenari askorik erreparatu gabe.

Izenburuak autorreferentzialak dira, neurri batean, eta uneko poetikatik sortuak, neurri batean.

Volunteer

Oro har, azken margolanetan eta jarraian datozenetan tonuak ez baditut zehaztu, nire helburua sentsazioak itzultzea delako da, eta hori margolanean gertatzen da, begian nahiz gorputzean, edozein testutan baino gehiago. Dena den, gorago esan dudanez bezala,

hirugarren fase hartan hainbat ohar erabili nituen (idatziak barne) lanaren forma bilatu, gogoratu eta aurkitzeko. Jarraian aipatzen ditudan erreferentziak ere argiak dira, nahiz eta ez deskribatu. Gida moduko bat izan ziren niretzat eta geroago aipatuko dudana *Navarra Mediterránea* testuan jaso nituen. Testu hartan, Pekinen nintzenean, aireportuetan-eta (sentsazioak puri-purian neuzkala), lanari ekin aurretik egindako oharra nahastu nituen hirugarren fase batean zehar idatziz edo marrazkiz pentsatu behar izan nituen oharrekin (sentsazioak puri-purian neuzkala). Iruditzen zait tonu bakoitzaren edukian sakontzeak ez lukeela ezer gehituko aipatu berri dudana testuan dagoeneko jasota dagoenari (hemen ageri den eskemarekin alderatuta, nahaspilatu samarra egon arren). Horren orde, itzulpenak, edo oroitzapenak, motor gisa egin dezakeena azpimarratu nahi nuke. Azken margolanetako bakoitzaren prozesuan sakontzea ere alferrikakoa eta gehiegizkoa iruditu zait, aurreko lanei buruz esandakoak azken lan horietarako ere balio baitu.

Green

Akriliko eta olio olana gainean

106 cm x 106 cm

2009

Atzeko aldea akrilikoz (matea) margotua eta aurrekoa, olio (distira). Tonu berde lau batez estalita dago ia gainazal osoa. Ezkerrean, margo akrilikoaren aldean, eta eskuinaldean, olioaren aldean, 10 cm inguruko zerrenda bertikal bat dago, tonu berde askoz argiagoa duena, zuriarekin eta hori pixka batekin egindako nahasketaren ondorioz. Tonu berdeak aldatu egiten dira alde batetik bestera. Alde akrilikoak pintura-masa gehiago dauka lehenago deskribatu ditugunek baino.

Yellow

Akrilikoa eta olioaren gainean

106 cm x 106 cm

2009

Atzeko alde akrilikoaz (matea) margotua eta aurrekoa, olioaz (distira). Bi gainazalaren artean *Redeko* gorritik hori argi baterako jauzia ikusten dugu, eta hori horretatik *Greeneko* berdera. Akrilikoaren eta olioaren arteko alde zera da: olioaren kasuan, gradazioa hedatu egiten dela (eta tonu nahasiko beste bi zerrenda sortzen dituela), hori garbiko lerro mehe bat utzi arte oihalaren erdiko ardatzean. Akrilikoan, degradatua marra meheetan ageri da, eta zati horiak hartzen du gainazalaren azalera handiena. Alde akrilikoak pintura-masa gehiago dauka lehenago deskribatu ditugunek baino.

Red

Akrilikoa eta olioaren gainean

106 cm x 106 cm

2009

Atzeko alde akrilikoaz (matea) margotua eta aurrekoa, olioaz (distira). Tonu gorri lau batez estalita dago ia gainazal osoa. Ezkerrean, akrilikoaren aldean, eta eskuinaldean, olioaren aldean, 10 cm inguruko zerrenda bertikal bat dago, tonu gorri askoz argiagoa duena (izokinaren eta arrosaren artekoa), zuriaren eta hori pixka baten arteko nahasketaren eraginez. Tonu gorriak aldatu egiten dira alde batetik bestera. Alde akrilikoak pintura-masa gehiago dauka lehenago deskribatu ditugunek baino.

Jelly fish

220 cm x 150 cm

Akrilikoa eta olio olana gainean

2009

Atzeko aldea akrilikoz margotuta dago, eta kolore marroi-laranjako hiru diagonal dauzka. Ebaki lauso bat dago batetik bestera. Aurreko aldea olio margotuta dago, materia askotxorekin, eta marina bat ikusten da bertan, gauez. *Plegun* figurazio bat bilatu nuen (pintzelkadek eta orbanek bilatu zuten) kasu bakarra izan zen. Tonu moreak dira nagusi, urdinetatik eta arrosetatik igarota.

Toda la cerámica

106 cm x 144 cm

Akrilikoa eta olio olana gainean

2009

Kasu honetan, atzealdea akrilikoz margotuta badago ere, besteak ez bezalakoa da, pintura gehiago daukalako, pintura-geruza bat baino gehiago zehazki, hainbat saiotan margotu bainuen. Arrosa argiko azken geruzaren atzean aurreko beste geruza bat igartzen da, eta kolore argia beste kolore ilunago batetik bereizten duen diagonal bat. Edo bestela esanda: gainazaleko arrosa zertxobait iluntzen da gainazalaren diagonalaren erdialdean.

Aurreko aldea olio zuriz margotu nuen. Ezkerreko ertzean, oihala zirpilduta dagoen aldea odolaren koloreko granate batez margotuta dago. Kolore hori bere eskuinerantz hedatu eta azpian daukan zuriarekin nahasten denean, arrosaranzko gradazio bat sortzen du pixkanaka eta lekua uzten dio oihalaren bi heren hartzen dituen zuriari.

Oihala urratuta dago. Gorputzak lehenbiziko arrosa-urdinak dakartza gogora, baina kasu honetan oihalak pintura gehiago dauka. Ertzak urratuta daude zenbait lekutan, grapen tentsioaren ondorioz.

Edonor edo ni

170 cm x 210 cm

Akrilikoa eta olio aolana gainean

2009

Pleguko oihalik handiena da. Atzeko alde bi tonu akriliko margotuta dago, horiz eta laranja, eta marra diagonal batek banatzen ditu biak. Diagonalean, kolore bat bestea zikintzera igarotzen da gaineratik, zerrenda mehe batean, biak ia lehor daudenean.

Aurreko aldeak *Plegu* osoko margo-kantitate handiena dauka, ez soilik azalera handiagoa daukalako, baizik eta azkenean bihurtu zena izatera iritsi aurretik, pintura haren hainbat bertsio edo lanaldi egin nituelako, haren azpian. Olio margotuak. Beltz argi samarreko gainazala dauka, erliebe pikordun moduko batean.

Tema

Lehen geruza bat izan zuen, non, zeuden espazioko fluoreszenteekin jolas batean, margo arrosa-urdinekin hondo gisa hartutako irudietan oinarritutako konposizio bat bilatu nuen. Plano eta lerro arrosa, urdin, zuri eta horiz osatutako joko bat zen. Halako batean, konposizio hartaz aspertu eta ezabatu egin nuen, gainazalean zegoen pintura guztia pintzel batekin nahasita. Halako oihal homogeneousatu bat sortu zen, orduan, tonu more grisaxkek kutsatutako kolore lausoz osatua. Korapiloak eginez (*tie-dye* teknikekin) tindatzen diren kamiseta horietako bat ematen zuen, putzu zikin bat. Hura ikusi ezinda, beste aldeko eragiketa bera egin nuen, eta azpian zeuzkan koloreen ondorioz marroi bihurtutako laranja batez estali nuen erdi diagonal bat. Emaitza haietako bakar batek asetzen ez ninduela ikusita, margolana kolore guztiak ezabatuko zituen beltzaz estaltzea erabaki nuen. Beltza azpian zegoen pinturarekin nahastu eta tonu grisaxka edo argiagoa hartu zuen. Ez zen tonu homogeneouso izatera iristen, beltzak nabardura desberdinak baitzeuzkan gainazalean zehar. Nik gainazal homogeneouso bat lortu nahi nuen, ez norabide batean eta bestean egindako pintzelkadez edo eremuaren arabera tonu desberdinez jositako gainazal bat. Pintatzeko arrabol lodi bat (hormak pintatzekoa) hartu nuen orduan eta oihalaren gainazala homogeneousatu nuen, arrabola norabide guztietan pasatuz azalera osoan kolore bera lortu arte, pintura-materia guztia bere buruarekin, geruza guztiak geruza bakar batean, nahasi arte. Hori lortutakoan, azken paseak norabide berean eman nituen. Arrabolarekin egindako eragiketa hark gotele moduko bat edo testura

pikordun bat sortu zuen, arrabolaren ileak ukitzearen ondorioz bildutako olio-materiazko pikor txiki-txikiz betea. Kolore, distira eta testura berezi bat agertu zen, orduan, bere historia material bereziaren ondorioz baino ezin sortuko zena. Eta hortxe gelditu nintzen. Irabazia.

Bilbo

Volunteer ataleko oihalak Bilbon neukan estudioan margotu nituen, udan, Pekinetik itzultzean. Margolanak ekoizteko hirugarren fase hartan (Bilbon egindako *Rosas-azules* eta Pekinen egindako *Rojo Catedralen* ondoren), une haren aurretiko ohar, asoziazio eta oroitzapenen eragin nabarmena neukan, kolore eta argi sentsazioak tratatuz, normalean ekialdetik zetozenak, baina kolorea materia eta emozio gisa hartzen dutenak.

Lehen fasean koadro arrosa-urdinak egin nituen, eta bigarrean *Rojo Catedral* azpituarekin Txinan margotu nituenak. Hirugarren fasean, azkenik, *Volunteer* saileko margoak zeuden. Bilbon margotu nituen, eta bertan metatutako gorputzen eraginez, haien existitzeko moduaren auzia, haien gorputzen auzia, lehen planoan ageri da. Haien existitzeko modua lantzea haiekin zer egin erabakitzea zen, haiek zer egiten duten eta nola egiten duten aztertzea: haien existitzeko aukera onena, alegia. Lanak ekoizti ahala agertzen den auzia da, haren parte da hasieratik, baina, esan bezala, areagotu egiten da margotutako gorputzak bat baino gehiago izan arren, denak gauza beraren parte direla ulertzen denean. Zati batek beste bati deitzen dio, gorputz batek beste bati, egoera batek beste bati. Arrazoi praktiko eta espazialak direla eta, haien gainean beste oihal batzuk margotu ahal izateko, oihalak margotzeko erabiltzen nituen hormetatik kendu behar izan nituenean, oihal haiekin zer egingo nuen erabaki behar izan nuen. Non eta nola kendu, baztertu edo gorde.

Kontuan hartzen badugu margolan haiek ez zeukatela eusteko bastidorerik eta bi aldeetatik margotuta zeudela –horrek zaildu egiten zuen biribilki batean biltzea, aldeetako batek kalteak jasan baitzitzakeen, biltzearen eta hedatzearen ondorioz–, pinturak hormatik kentzeko eta agerian uzteko modu bakarra estudioko zenbait lekutatik zintzilikatzea zen, ahal zela oihal margotuaren alde biak agerian utziz. Bestalde, aurrekoarekin zerikusia daukan beste gai garrantzitsu bat zera zen: gorputz haiek ziren moduan gorde nahi nituela, beren ingeradekin, eta horrek ez zidala haien mugetako bakar bat ere mozten uzten. Gorputz eta euskarri osoa interesatzen zitzaizkidan, bazter

margotuen hari zirpilduak barne. Haien gorputza, ez beste bat. Ez pinturarena, pintura haiena baizik, haien bizitzarekin eta gorputzarekin (batzuetan urratua). Kontraesankorra dirudi hain zakarra den zerbait hain delikatua izatea aldi berean.

Estudioa kolorezko planoz eta oihal margotuz betetzen joan zen. Batzuk hormara itsatsita zeuden, margotu berri. Beste batzuk estudioko edozein lekutatik zintzilik. Beste batzuk lurrian etzanda. Arazoa agertzen joan zen, metaketaren ondorioz, eta haietatik erakartzen ninduenagatik. Etenik gabe ari nintzen, modu ez metodikoan, nire baitan galduta, ekintza-kate presatsu batean murgilduta. Berriro diot: ez nengibilen trebetasun tekniko baten bila, hura ikusi eta egin nahi nuen, bi-biak batera baitoaz. Neure espazioa erabiltzen nuen, nire estudioa neureganatzen nuen. Tamaina bakoitzean zer margotuko dudan pentsatzen dudan modu berean, arazo bati heltzeko garaian askotan berehala jokatzeko dut, etorkizunean pentsatu gabe, soilik oraina daukan premian. Horixe da nire dinamika eta nire konpromisoa, eta horrela doaz gauzak sortzen, eta noa ni ikasten. Badakit noiz gelditu. Kolore batzuk, eta batzuetatik besteetarako jauzia. Gogobetetzea, estimulu batzuen hondarrak asetzea. Bide bat egitea, desira piztuta daukazula.

Amaierara (margolanena) iristen naizenean, mugitu besterik ez ditut egin behar, gelditzen diren arte.

Haien autonomiari buruz (publikoa egitea)

Pekinen egin nuen egonaldiari zegokion erakusketarako¹⁷⁴, honela erabaki nuen han sortutako koadroen autonomia: pintura bakoitza berariaz diseinatutako burdinazko egitura batzuei lotuta zegoen, pintza batzuekin. Haiek kokatzeko modua erabakitzeke garaian oihalaren alde biak aintzakotzat hartu banituen ere, egiturak nabarmenegi ageri ziren elementu gisa, eta horrek arretea desbideratzen zuen lan hartan interesatzen zitzaidan gai edo auzitik: gorputz fisiko gisa margotutako oihalen biluztasuna. Ondorioz, aukera hura baztertzea erabaki nuen.

Margolan arrosa-urdinak egiteko prozesuan irudiaren eta hondoaren arteko artikulazioa interesatzen zitzaidan dagoeneko, bai eta erretratuen hondo gisa pinturak edo oihalak erabiltzen dituzten argazkiak ere. Erreferentziak biltzeari eta atzealdean pinturak jarrita erretratuen argazkiak egiteari ekin nion, bada, interes-auzi hartan sakontzeko. Txinan ere

¹⁷⁴ *Red Heart Rojo Cathedral*, MA Studio, Pekin, 2009.

margolan batzuk erabili nituen erretratuen argazkiak egiteko¹⁷⁵. Alegia, oihal haiek margotzeko prozesuan, aktibatu egin zitzaizkidan bai hondo gisa, bai diren moduan (gorputz eta figura gisa) agertuz. Anibalentzia horretantxe datza, neurri berean, hala haren balioa nola haren arazoa. Gorputzen biluztasuna bietan ageri da.

2010ean, Bilboko estudioan berriro, Txinan margotutako oihalekin (*Rojo Catedral*) eta 2009ko udan falta zitzaidana (*Volunteer*) margotzen bukatuta, estudioan margolanak pilatzen ari zitzaizkidan eta haiek aurkezteko moduak probatzen hasi nintzen, ia ezinbestean. Aukera nuenean, pinturen arteko eta haien eta estudiora zetozen pertsonen (figuren, gorputzen) arteko erlazioekin jolasten nintzen. Eta argazkiak egiten nituen, geroago erlazio haiei buruz pentsatu ahal izateko.

Plegu osoaren jendaurreko lehen erakusketa MLDJn (Bilboko lau kidek 2010eko hasieran martxan jarri genuen proiektuan) egin genuen. *MLDJ*¹⁷⁶ argitalpenean, honela aurkeztu genuen egitasmoa:

MLDJ Lorea Alfaro, David Martínez Suárez, Jon Otamendi eta Manu Uranga artisten ekimen bat izan da eta Bilbon egon zen zabalik 2010eko apiriletik 2011ko maiatza bitartean.

Proiektua abian jarri genuenean gure helburua ez zen identitate kolektibo bat sortzea, edo sormen-prozesua kolektiboki egitea (pertzepzioa bezala, indibiduala dela iruditzen baitzaigu), baizik eta gure artean elkartzea eta partekatzen genuen interes batetik abiatuta egitasmo komun bat garatzea. Artistek pentsatutako plan bateratu baten barruan, artea ekoiztera gonbidatzen zuen egoera bat sorrarazi nahi izan genuen. Hala, erakusketa kolektiboa plataforma instrumental gisa erabiltzea zen gure asmoa, eta geure gain hartzea erakusketa bat antolatzeari dagozkion fase guztiak.

¹⁷⁵*Rojo Catedral* argazki-serieaz ari naiz (Lambda inprimaketa. 40 cm x 60 cm bakoitza, 2009). Argazki haietan, oihal margotuak (plano bat) ingerada osatzen du eta eten bat aurkezten du posatzen ageri den figuraren eta atzealdearen artean, eta bikoiztu eta, aldi berean, bera ere figura bihurtzen da. Atzealdea aktibatuta dago oihalean nahiz paisaian. Era berean, posatzen ikusten den figuraren atzean oihalaria eusten dion pertsona ezkututzen saiatu ez nintzenez, gailu guztia agerian gelditzen zen eta emaitza gardena eskaintzen zuen.

¹⁷⁶ Autoedizioa. Bilbo, 2012. Eusko Jaurlaritzako Kultura Sailak diruz lagundutako argitalpena. ISBN: 978-84-616-0290-2.

Horretarako, ibilbide hau finkatu genuen: lehenik eta behin, proiektua garatzeko egutegi bat adostu genuen, fase guztiak (prestaketa, eskaerak, negoziazioak, muntaiak, zabalkundea, argitalpenak, etab.) lantoki bihur zitezten. Bigarrenik, gure gertuko ingurune artistikoa gonbidatu genuen kolaborazioen bidez proiektuaren garapenean parte hartzera, gure proiektua topagune bat izan zedin. [...]

2010eko apirilaz geroztik egindako barne-lanaren ostean, MLDJ Bilbao proiektuko lau kideen lanekin osatutako HAZ talde-erakusketarekin aurkeztu zen egitasmoa jendaurrean. Horixe izan zen proiektuaren programazioaren barruan egin genuen lehen jarduera: martxoaren 4an inauguratu zen eta 2011ko apirilaren 17ra arte iraun zuen. *Plegu* izan zen gure azken jarduera, eta hura egin ondoren, Bilboko Fontecha y Salazar kaleko 3an geneukan lokala itxi genuen.

MLDJn, nahi genuena nahi genuen moduan erakusteko aukera izan genuen, kanpotik iritsitako gonbidapenetan ez bezala, halakoetan negoziazioak norberaren lanetik kanpo egiten baitira. Kasu hartan, gure artean nahiz espazioarekin eta kanpoko beste zenbait faktoreekin negoziatu behar izan bagenuen ere, erabakiak norberaren lanetik abiatuta, hots, barrutik, hartu genituen beti. Laurok nahi izan genion leku bat eman *Pleguri*.

Apirilaren 7an eta astebetetz, *Plegu* inauguratu genuen, proiektuaren fase hari itxiera emateko. Erabakia lehendik hartua genuen, HAZ erakusketa muntatzen ari ginela: erakusketan lekurik izan ez zuen Lorea Alfaroren lan bat erabiliko genuen agur esateko. Tamaina desberdinetako hamalau oihalez osatuta zegoen: alde bietatik margotuta zeuden (aurrealdea akrilikoa eta atzealdea olioan), eta espazioa zeharkatzen zuten kable altzairatuz osatutako trama lineal batetik zintzilik.

Oihal margotuak aurkezteko garaian, espazioak berak eskatzen zuen oihalak kolore eta tamainen arabera antolatzea. Baina niri gehien interesatzen zitzaidana margoak ziren bezain biluzi agertzea zen, hau da, koloreak modu afirmatiboan biluztea. Markoen gabezia eta ingerada ere afirmatiboak ziren. Argi dago kontsekuente izateak (bai aipatu berri dugunarekin, bai oihalak bi aldeetatik margotuta egotearekin, bai margolan haietako bakoitza bere kabuz erabili ahal izatearekin kokapen berri bakoitzean lana berrasmatzeko

moduan) galera bat dakarrela berekin, atzeko aldeak berekin baitakar dagoeneko aurreko aldearen ukazioa.

Lanaren autonomiari dagokionez, hori beste urrats bat izan zen. Pieza guztiak barnean hartzeko forma gutxienez erabateko bat. Haiek behingoz ikusi ahal izateko aukera (baita niretzat ere). Aurretiaz estudioan egindako lanari esker hartu zuen forma hura, bai lana ekoizteko garaian, bai lankideekin batera egindako lanean zein gure talde-erakusketarako (HAZ) entseguetan. Izan ere, erakusketa hartan margolan batzuk taldeka bildu eta espazioan zehar jarri genituen erakusgai, gainerako lanen ondoan. Lanen multzoak, erakusketak, margolanekin onurarik ateratzen ez zuela ikusita, eta alderantziz, *Plegu* gertaera itxiera gisa sortzea erabaki genuen. Hortik datorkio izena. Proiektu hari esker, kanpoko bi gonbidaturekin (Amets Arzallus eta Ander Lauzirika) antolatu genuen barnejarduera batean (bideo pase batean), hartu zuen forma beste lan batek ere: *Es importante la memoria XX*, beste bloke batean aztertuko dudana. Hura izan zen HAZ erakusketan *Pleguren* lekua hartu zuena.

Plegu erakusteko, kalearen mailan zeuden lokaleko bi ateak ireki genituen. Oihalak goiko ertzetik gratututa zeuden kable altzairatu batetik espazioaren altuera desberdinetan zintzilikatutako zurezko listoi batzuetara. Kaletik begiratuta, norabide desberdinetan antolatutako kolorezko planoz betetako espazio bat ikusten zen. Sentsazio argitsua eta zuzena ematen zuen, eta espazio hura beteko zuen erritmo batera gonbidatzen zuen jendea. Piezek espazioan zeukaten antolamenduak ibilbide bat osatzen zuen, mugimendua. Koadro bakoitza bere biluztasunean ikusteaz gain, haien artean sorzitezkeen erlazioak interesatzen zitzaizkidan, ikuspuntu posibleen mugikortasuna. Haien arteko espazioa haiek bezain garrantzitsua zen.

Hura bildu nahian, bideoan grabatu eta jasotako materiala *Registro Plegu* izendatu nuen bideo batean editatu nuen: sei bat minutuko ibilbide editatua. Geroago ikusi ahal izateko modu bat zen, izan zenaren erregistro bat, hain zuzen ere, hots, asmo bati jarraiki egindako paseo bat. Hondoak (margoak) figura gisa ageri ziren espazio batean gertatzen zena erregistratzeko eta kolore-planoen artean sortzen ziren distantziak eta norabideak jasotzeko ariketa bat zen. Erregistro hura paseo baten bidez egituratu nuen. Paseo hartan, kamerak (ikusleak) sartu eta ibilbidea egiten zuen erritmo motelean; espazioaren atzetzeraino iristen zen alde batetik eta beste aldetik itzultzen zen. Erdialdera iritsita, erritmo

biziagoaz, ibilbidea errepikatzen zen baina beste norabide batean, margolan bakoitza edo margolan multzo bakoitza inguratuz. Bigarren zati haren erdialdera, ibilbidea berriro kokatzen zen ikuspegi panoramiko baten bidez, eta kaletik gertuen zegoen aldetik jarraitzen zuen. Geunden eraikinaren ikuspegi panoramiko paralelo batekin bukatzen zen, kaletik hartua.

2012an, *Edonor edo ni*, *Absence*, *Origin* eta *Jelly Fish*eko lehen margoak erakutsi nituen *Esta puerta pide clavo* izeneko talde-erakusketan. Erakusketa hura *Rivetek* komisariatu zuen Ganteko Tatjana Pieters galerian (*Toda la cerámica*, galeriako espazio pribatuago batean egon zen ikusgai). *Pleguk* zeuzkan aukerak aldatzeko beste ariketa bat izan zen. Ederki pasa nuen Gantera eramango nituen koadroak aukeratzen, eta independente gisa, hots, unitate gisa ulertzen nituenak hautatu nituen. Gainerakoak ere badira, baina beste multzokatze mota batzuen parte ziren (*Red-Yellow-Green*, *rosas-azules*, *Rojo Catedral*). Muntaia hartan zentzu espazial eten bat sortzen saiatu nintzen berriro. Horrek aldendu egin ninduen, ezinbestean, esate baterako espazio bat apaintzeari lotutako tentsiorik ezetik. Arteak arazoak sortzen ditu. Piezak antolatzeko moduari dagokionez, *Absence* eta *Origin* hormara eramane nituen, olio margotutako alde nahiz akrilikoz margotutakoa agerian utziz, hurrenez hurren. Oihalak alde bakarretik erakusten nituen lehen aldia izan zen. Goian esan dudanez, aurreko aldeak badu dagoeneko atzeko aldearen ukazioa, eta kasu hartan onartu egiten zen. Era berean esan dut haren aukeran eta anbibalentzietan zetzala hala bere balioa nola bere arazoa, eta kasu hartan ordura arte ukatuta egondako aukera batez baliatu nintzen. Pintura bikoitz batetik, erdia ukatzen zen. Zintzilikatu nituen koadroetarako, *Edonor edo ni* eta *Jelly Fish*, goiko ertzeko alboetako bat ezereztuko ez zuen beste antolaera bat probatu nuen, *Plegun* gertatzen zen ez bezala. Pinturak listoiz osatutako sandwich baten bidez zeuden lotuta, eta listoiok sabaira, kable altzairatuz osatutako bi lerro bertikalen bidez; pinturei eusten zieten aldi berean, oihalaren goiko aldeko akabera agerian uzten zuten beren gainean. Pinturaren zati bat ukatzen zen alde bietan, haren ertz edo ingeradetako bat ez ukatzeko. Ukapenak, zerbait baieztatzeko aukeraren truk.

Egokiera gehiago izan dut gorputz haien aukerak modu isolatuan probatzeko, baina haietan sakondu baino gehiago, gorputz haien zailtasun aldaberak azpimarratuz bukatu nahi nuke. Pintura gisa disfuntzionalak direla pentsa dezakegu, eta funtzio anitzeko pinturak direla ere bai. Beren bizitza agerian uzten duten margolanak dira. Haien

biluztasun hauskor zein irmoak beren historia materiala eta bizitzako marka guzti-guztiak erakusten dizkigu. Haien materialtasunak ageriagoa egiten du margolan haien kondizio fisikoa: gorputz aldaberen kondizioa, hain zuzen. Manipulatzeko diren bakoitzean, forma aldatzen dute. Grapaz josi, grapak askatu, urratu, zirpildu, presioz gorde, biribilkatu, bidaiatu, hautsa eta zikinkeria pilatu, etab. denetik jasan dute margolan haiek. Eta diren horretantxe tratatuak izan dira, berehala. Gehiago orainaldian, etorkizunean baino. Haien gorputza (euskarria eta gainazala), haien adina, haien bizitzari dagokienak dira. Arazo bat haien errealitatearen alde.¹⁷⁷

Navarra mediterránea

Sei DIN A3 tolestuta. 12 orrialde.

2011

Argitalpen autoeditatu hartan, *Plegu* egiteko prozesuko testuak jaso nituen, batetik, eta margolanen irudiak, bestetik, identifikazio digital gisa.

Gauzak garbira pasatzeko, urruntzeko, hozteko asmoz sortu zen. Hura ere itzulpen moduko bat zen, beraz.

Alde batetik, oharrak ordenagailura eraman nituen, senak esaten baitzidan ohar hutsak baino gehiago izan daitezkeela, eta, beraz, ordenagailuz berridatzi nituen, testua eta forma berregituratuz, nigandik pixka bat urrundu, hozten utzi eta, horrela, beste pertsona batzuekin partekatu ahal izateko asmoz. Hemen, hotza partekagarriagoa bezala ulertzen dut, sortu zuen pertsonarengandik, berotik, alden du izanaren ondorioz¹⁷⁸. Idazkerari dagokionez, aintzakotzat hartu nituen hala espazioak nola letrak, letra larriak, azpimarrak eta zeinuak. Aldi berean idazten, esaten eta egiten duen poetika bat. Zerbait bilatzeko, aurkitzeko, hartu ziren ohar haiek. Garbira pasatzean lehengotik zerbait gordetzen dute

¹⁷⁷ “Voy a decirte una cosa; no sé pintar ni mejor ni peor de lo que lo hago. Yo pinto un “esto”. Y escribo con “esto”; es todo lo que puedo. Inquieta. Los litros de sangre que circulan por las venas. Los músculos que se contraen y se relajan. El aura del cuerpo en plenilunio. Parambólica; lo que sea que quiera decir esa palabra. Parambólica es lo que soy. No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo.” Lispector, C. (2012) *Agua viva*. Madrid: Ed. Siruela. 78. or.

¹⁷⁸ Epela ote da artea?

eta modu irekixeara proposatzen dute, aipatu berri dudana tenperatura-aldaketaren ondorioz, hain zuzen. Ohar haietako batzuk marrazkien zatiak ziren, edo testuak berak ziren marrazkiak, eta modu batera idatzita zeuden, ez bestera. Ordenagailuan haien forma berrasmatu behar izan nuen, jatorriz zeukatena errespetatuz, batetik, baina forma digital berrira egokituz, bestetik. Maiakovskiren lana datorkit gogora, bai bizi-bizia zelako, bai asmatu zuen formagatik, zeina zuzena, arina eta gogorra baitzen aldi berean. Esan baino gehiago hitz egin, zurkaiztu eta horretarako bere bitartekoak, letrak, espazioak, hitzak, ordena erabiltzen dituen forma bat. Haren erritmoa. Bizia.

Bestalde, *Pleguren* aurretiko uneren batean, oihal haiek guztiak elkarren ondoan ikusi aurretik, pinturen irudiak eskuratzeko beharra sentitu nuen, haien egoera garbian, ez haien prozesuan zehar edo erretratuen hondo gisa ageri zirenean. Goian azaldutako ezaugarrien ondorioz, zaila zen lan haiek dokumentatzea edo ez nuen zeregin hartara energia handirik bideratu, besterik gabe. Nola erakutsi oihal margotu haiek? Nola erakutsi zuzenean ez bada? Izan ere, zuzenean erakustea bera arazo bat zen.

Baten bati haien berri eman beharko banio –pentsatzen nuen–, ez nuke prozesuaz hitz egin nahi, edo ez hari buruz soilik, oihal haietako bakoitza ulertzen, zer ziren ulertzen lagunduko zuen zerbait neutroagoaz baizik. Hortik sortu zen *identifikazio digital*¹⁷⁹ izendatu nuena. Irudi haiek itzulpenak ziren, berriro: gainazal margotu bakoitzaren kopia digitala. Photoshop erabiliz egin nituen, degradatzeko tresna erabiliz. Haiek sortzeak zirrara handia eragin zidan, oso argi baineukan nire helburua: kolore batzuk kopiatzea. Beste forma batekin berriro agertzen den degradatuekiko erakarpena. Zehatza.

Fase oro da emankorra. Esan ezin daitekeena bilatzen dugu, ezin dena ikusi nahi dugu. Ezinezkoa denak ahal da asko sortzen ditu.

Plegu existitzeko beste modu bat da *Navarra Mediterránea*. Beste modu arinago eta autonomo bat, hura egiteko prozesutik eta sorkuntzatik gertuago dagoen leku batetik ematen diguna haren berri. Eta banderekiko, kolorezko zeinuekiko, zaletasun orokor bat. Identifikazioa. Zeure burua beste zerbaitekin/norbaitekin identifikatzea.

¹⁷⁹ Irudi haien bidez, espazioan antolatzeke aukera desberdinak probatu ahal izan nituen, Sketchup eta antzeko programa digitalak erabiliz.

Aipatutako zuhaitzetako (laranjondoa, zipresa eta olibondoa) hostoetako berdeen hiru zerrendarekin margotu nuen koadro txiki bati egiten dio erreferentzia izenburuak. Gaur egun pintura hura jada ez dudanez, hemen testu gisa sartzea aintzakotzat hartzeko modua izan zen, existentziara berriro ekartzeko modua (lehen pintura galdu hark sortu zuen zerbaiten antzera), berreskuratze moduko bat, orainaldi bihurtutako oroitzapen bat. Hitzak mugitzea, sentazioak konprometitzeko moduan. Izenburuen zuhaitz genealogikoak. Izendatzeak dakarren plazera.

III. BLOKEA

Es importante la memoria XX

Bideoa (DV PAL 4:3)

53'13"

2010-2011

Amy Winehouseren erretratua¹⁸⁰. Móstoleseko CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo zentroan, 2010eko abenduaren 3an, grabatua. Kameran egindako edizioa, irudi hauek grabatuz: Amy Winehouseren *Live from Shepherd's Bush Empire, London 2007* zuzeneko emanaldia, *I told you I was trouble: Live in London* DVDan argitaratua (Universal Island Records, 2007).

2010ean *Antes que todo* talde-erakusketan parte hartu nuen *Pegadarekin*, Móstoleseko (Madril) Centro de Arte Dos de Mayo zentroan. Erakusketak iraun zuen bitartean, harekin zerikusia zuten filmen ziklo bat antolatu zuen zentroak, bere ohiturari jarraituz. Izan ere, hirian zinema-aretorik ez zegoenez, zerbitzu hori eskaintzen zien bertako biztanleei eta, bide batez, zentrorra joateko eta praktika artistiko garaikideak ezagutzeko aukera izaten zuten. Hizpide dudak kasuan, erakusketako parte-hartzaile batzuei nahi genuena egiteko baimen osoa eman ziguten komisarioek (Manuela Moscosok eta Aimar Arriolak). Niri film bat aukeratzeko eskatu zidaten. Testuan zehar azalduko ditudan arrazoiak direla eta, Amy Winehouseren *Live from Shepherd's Bush Empire, London 2007* zuzeneko emanaldiaren bideoa proiektatzea erabaki nuen.

Film bat beharrean kontzertu bat proiektatzea desplazamendu kontziente eta aktibo bat zekarren erabakia zen. Gutxienez bi arrazoi neuzkan horretarako. Alde batetik, publiko orokorra bere jarduera eta erakusketetara erakartzeari lortu izanaren ospea zeukan CA2M

¹⁸⁰ Amy Winehouse (1983-2011) Britainia Handiko abeslari eta musikagilea izan zen.

zentroak (besteak beste, aipagai duguna bezalako programei esker). Publiko orokor horretako asko jende gaztea zen. Garai hartan, Amy Winehouse oso artista ezaguna zen. Publiko (orokor eta gazte) hura gogoan, keinu eskuzabala iruditzen zitzaidan jende hari aukera ematea abeslariaren zuzeneko emanaldi batetik gertu samar zegoen zerbait pantaila handian ikusteko. Bestalde, hasieratik pentsatu nuen moduan, neure buruari lan-egoera bat sortzeko bidea ere bazen, nire lanean aurrera egitekoa. Erabaki teknikoa, teknika bat, egiteko modu bat: egoera produktiboak sortzea, zeinetan lanak lan gehiago sortzen baitu.

Horrela, bada, CA2M zentroan *Antes que todo* erakusketaren barruan *Pegada* erakustearen ondorioz sortu zen lan hura. Nire lana testuinguru hartan sortu zela alde batera utzita, irudiekin gauzak sortzearen bidez imaginario herrikoiak biziagotzeko gogoan neukan, *Pegadan* bezala.

Es importante la memoria XX bideoak ia ordubete irauten du. Filma aukeratzea (*I told you I was trouble: Live in London*) –kasu hartan, kontzertua– aitzaki ezin hobea izan zen niretzat, Amy Winehouseren irudi interesgarri batzuei buruzko lana egiteko. Bloke honetan zehar ikusiko dugu interes honen zergatia.

Proiektzioaren eguna aretoan grabaketa bat egiteko probestu nuen. Filmaren proiektzioak berak ezarri zituen grabaketa egiteko baldintzak. Aretoaren atzeko aldean grabatu nuen, bideo-kamera konpaktu batekin, isilean eta filma ikusten ari ziren ikusleei enbarazurik ez egiteko asmoarekin.

Amy hala irudia nola hondoa izan zedin (nire jardun orokorrean etengabe aurkitzen nuen arazoa/desira), oinarrizko arau bat finkatu nuen grabaketa egiteko: Amy pantailan agertzen zenean bakarrik grabatzea eta agertzen ez zenean grabatzeari uztea. Horrela, Amyk pantaila osoa beteko zuen¹⁸¹. Nire araua zorrotz betetzeak zaildu egin zuen grabaketa, baina zentzua eman zion. Grabatutakoa ez nuen editatu. Geroago ikusiko dugu zergatik. Grabatu nuena beste edizio baten zuzeneko edizioa izan zen, dendetan salgai zegoen bideoaren edizioa, hain zuzen.

¹⁸¹ Alde horretatik, Amyren irudia («bitartekari» gisa) izango zen irudiaren eta hondoaren artean zegoena, irudikatutakoan. Eta «artean egote» hari esker da bereizezina eta posible hondoaren eta irudiaren arteko erlazioa.

Daukan xarmagatik erraz ikusten den bideoa egin nuen, beraz, baina aldi berean ikusteko zaila ere bada, ez soilik irauten duenagatik, baita egiturak bata besteari gainjartzearen eta sortzen diren etenen ondorioz ere. Bi edizio inposatu eta ez beti osagarriren gainjartze jarraitu eta saihestezin horri, bere kantari kutunari testuinguru erreal baten iluntasunean bideokamerarekin jarraitzen dion zalearen jarrera gehitzen zaio. Argi-objektiboaren bilaketa «fanatikoak» hainbat eratako irudi(-mamu)-Amyak azaleratzen ditu eta pertsonaia baten izaera konplexura hurbiltzen gaituzten testurak, galerak, ingeradak eta bilbeak sortzen ditu, bere zoom, urruntze, fokuratze eta desfokuratzeekin (biderkatuak beti).

Azken batean, gure garaiaren erretratu bat egin nahi nuen, baina garai, moda, formatu, emanaldi eta mundura hurbiltzeko modu askori erreferentzia eginez eta gai herrikoiak lantzeko esparru pribilegiatu batetik: musikaren esparrutik, alegia. Goraxeago aipatu berri dudan jarduteko moduaren ondorioz, irudia edo figura biderkatu eta hondo bihurtzen da.

Hor nonbait irakurri nuen testu baten arabera¹⁸², olerkia ez da gauzatzeko idazten, gauzatzean baizik. Emanaldiaren egun berean grabaketa zuzenean egiteko erabakia erabakigarria izan zen, eta ezinbestekoa, testuinguruaren beraren baldintzekin jardutea

¹⁸² “Warburg no escribe, como bien podría haber hecho, *Pathosform*, sino *Pathosformel*, fórmula de *pathos*, subrayando el aspecto estereotipado y repetitivo del tema imaginal con el que el artista se medía en todo momento para dar expresión a la "vida en movimiento" (*bewegtes Leben*). Quizá el mejor modo de comprender su sentido sea el ponerlo en relación con el uso del término "fórmula" en los estudios de Milman Parry sobre el estilo formular en Homero, publicados en París en los mismos años en que Warburg estaba trabajando en su Atlas *Mnemosyne*. El joven filólogo norteamericano había renovado la filología homérica al mostrar que la técnica de composición oral de la *Odisea* se fundaba sobre un vasto, aunque limitado repertorio de combinaciones verbales (los celebres epítetos homéricos: *podas okys*, "pie veloz", *korythaiolos* "yelmo deslumbrante", *polytropos* "de muchas tretas", etcétera), configuradas rítmicamente de un modo que permitía su adaptación a secciones del verso y compuestas a su vez de elementos métricos intercambiables, modificando los cuales el poeta podía variar la propia sintaxis sin alterar la estructura métrica. Albert Lord y Gregory Nagy han demostrado que las fórmulas no rebosan de material semántico solo para poder rellenar un segmento métrico, sino que, por el contrario, el metro deriva probablemente de la fórmula transmitida por la tradición. De la misma manera, la composición formular implica que no es posible distinguir entre creación y *performance*, entre original y repetición. En palabras de Lord, "el poema no se compone para la ejecución, sino en la ejecución". Pero esto significa que las fórmulas, exactamente como la *Pathosformel* de Warburg, son híbridos de materia y de forma, de creación y *performance*, de primeridad y repetición.” Agamben, G. (2010) *Ninfas*. Valencia: Ed. Pre-textos. 17-18. orr.

beste aukerarik uzten ez zuen egoerara iristeko. Ekintza interesatzen zitzaidan, eta haren izaera berehalakoa. Kasu hartan, kamerarekin jarduteko bizkortasuna eta arintasuna murriztu egiten zuten bai egoerak berak bai lehen aipatu dudan oinarrizko arauak. Grabaketaren egunean, bazkaldu aurretik tabernan trago bat hartzen ari nintzela, buruari eragin eta eragin aritu nintzen hondoa desagertzeko edo figura (irudia-*celebrity*) aldi berean hondo bihurtzeko moduren bat bilatu nahian. Alegia, figuraren eta hondoaren arteko artikulazioa biluzik gelditzea bilatzen nuen¹⁸³. Grabatu ahala hartu nituen erabakiak, ekintza gauzatzen ari nintzen bitartean. Horren aurretik, neure burua imajinatu nuen, erretratua soilik Amyrena izan zedin egin beharreko zoom eta ebaki guztiak egiten. Planoak aurretik egindako grabazio batek (kontzertuarenak berarenak) baldintzatzen zituela jakinda, kamera (kontzertukoa) harengandik aldenduz gero, ni (nire kamera) gertuago egongo nintzela pentsatu nuen. Proiekzioan aukeratu nuen distantzian kokatzeak, zoom haiek egitera eraman ninduten eta horrek agerrarazi zituen zarata, pixela, pikorrak, kalitate kaskarra eta testura desberdinak osagai adierazgarri gisa. Bi fronte zabaltzen dira hemen: bata, ukimen-sentsazioari erreferentzia egitearen materia-efektua. Gainazal- eta dentsitate-efektu hark azpimarratu egiten zituen irudiaren materialtasun eta fisikotasuna. Bestetik, *low-tech vs high-tech*, zein alderantziz, biak ere moda gisa erabiliak. Internet bidez irismen etengabea daukagu kontakizun segmentatuetara nahiz zenbait iragazki eta geruza dituzten kalitate txarreko deskargetara. Gailu teknologikoen distira daukagu, halaber, eta batzuek nahiz besteek berdindu egin dituzte berreraikuntza fanatikoko ariketak eta informazioa eskuratzeko antsietatea.

Bestalde, printzipioz ideia bati dagokionez akatsak izan zirenak (lana eraikiko eta osatuko zuten faktoreak izango ziren geroago) modu etenean jasotzeak –grabazioa eteteko botoia sakatzeko atzerapena, esate baterako– ebakiak nabarmendu eta markatu egin zituen, eta potentzial handiagoa eman zion zeinu gisa, berez figuraren hondoa, kanpoan utzi nahi nuena, besterik ez zen guztiari. Narrazioa eteten zuten fotogramen artean, tarteka haien memoria dakarkiguten elementu batzuk aurki ditzakegu: musika-tresnak; musikariak eta abesbatzak; agertokiko elementuak: gortina, fokuak, publikoa; pertsonaiak: mutil-laguna, aita, amaordea, etab. Haien guztien ukazioaren ondorioz seta handiagok agertzen ziren zeinu gisa. Protagonistari dagokionez, xehetasun adierazgarriak azaleratu ziren, baina, kasu hartan, beste era batekoak: tatuajeak, ilea, soinekoa, hortz bat faltan, zamarra,

¹⁸³ Desira hori behin eta berriz ageri da nire prozesuetan, jakin gabe bilatzen dut (arte-proiektu bat).

Azkenaldiko adibide bat <3 SPS <3 (2016-2017) izan daiteke.

oinetakoak, gorputz-atalak, makillajea. Dimentsio anitzeko itzulinguru baten aurrean gaude, beraz, zeinak eskultura-kutsu bat ematen baitio bideoari. Edo eskultura batera hurbiltzen baikaitu. Amyk diagonalean begiratzan du; gu kanpoan gaude eta kamerak inguratu egiten du.

Dendetan eros zitekeen bideoarekin zeukan aldea hain sotila zenez, erlazio sinplea garatu zuen harekin, baina nire bideoaren bidez hura barneratzeko eta ikusteko modua konplexuagoa izateko nahia nuen. Denbora aldetik, dendetan salgai zegoen bideoarekiko aldea 13 minutukoa da. Horrek esan nahi du ebakitako puskak batuta 13 minutu kendu nizkiola jatorrizko bideoari. Ebakitako zati guztiek ez zuten iraupen bera, baina, oro har, laburrak ziren, jatorrizko grabazioaren planoan abeslaria agertzen ez zen puskak kendu baitziren. Ekintzaren (dendetan salgai zegoen kontzertua grabatzearen) iraupenak eta grabatutako materialaren edizioaren (dendetan salgai zegoen kontzertuaren edizioaren) iraupenak bat etorri behar zuten. Hori hasieratik izan nuen argi, keinua modu argiagoan ulertzen laguntzen baitzidan. Eta argi izan nuen, halaber, grabatu aurretik ez nuela ezer entseatu nahi, zuzeneko zuzenagoa izan zedin. Erabaki teknikoak. Egoera sortuta zegoen eta ekintza zen falta zena, harekin guztiarekin zerbait egiteko unea.

Zuzenekoaren tentsioak lur jota utzi ninduen: handik aterako zenetik zerbait itxaron ala ez, han, une hartantxe, hordagoa botatzen ari nintzela sentitzen nuen, ez baineukan atzera egiterik. Egitea zen egin nezakeen gauza bakarra. Bideoa grabatu zuen pertsonaren gorputza ere ageri da bideoan. Distantzia pixka bat hartuta, grabatutako materiala ordenagailuan aztertzen hasi nintzanean, hura besterik ez nuen ikusi hasieran: bideoan Amy beste inor ez ateratzearen idealari zegokionez egin nituen akatsak. Kamera zoro bat baino ez nuen ikusten, lortu nahi nuen irudiaren bila pantailaren luzapenean, neurritz kanpoko ematen zuen zoom baten bidez hantxe galtzen ari nintzela. Bat-batean, aldatu egiten zen jatorrizko bideoaren enkoadraketa. Lortzen nuenak eta bat-batean berriro galtzen nuenak etengabe egiten zuten bat eta aldentzen ziren. Desiraren eta errealtatearen artean beti talka bat gertatzen dela esateak topiko bat eman dezake, baina ez nuke nahi sen onak estatizatzerik arteak irekitzen dizkigun aukerak, alegia, hantxe iraun ahal izatea, desirak errealtatearekin talka egiten duen leku hartantxe. Bertan mugimendua asmatzea, talka haren bidez beste zerbait agerrarazteko edo, besterik gabe, talka erakusteko gai den

teknika bat; gatazka azaleratzea¹⁸⁴. Han gertatzen den guztia biltzeko gai den zerbait. Munduaren une bat. Horretarako, (aurrean) daukaguna onartzen (ikusten) jakin beharra dago. Azken batean, lan bat sortzeko edo eraikitzeko prozesua tori eta hartu etengabea, gatazkatsua eta, tarteka-marteka, atsegina da, gauzaren eta gauza egiten duenaren artean.

Grabatu nuen materiala ikustean konturatu nintzen ezinezkoa zela zuzenketarik egitea, materialak zentzua galtzea nahi ez banuen behintzat. Ordenagailuaren bidez editatuz, hondoa ezabatzeak (*pause* sakatu ondoreneko segundoetan grabatutako fotograma guztiak, adibidez) erabilitako tresnaren ezaugarriak ez errespetatzea zekarren. Neure buruari ezarritako helburuaren zailtasunarengatik nahiz prozesuan izandako gorabeherengatik ezusteko onura bat (forma eta zentzu aldetik), irabazi bat, ari zitzaidan eskaintzen tresna hura. Azkenean konturatu nintzen kameraren bidezko edizioa ez zela ez hobe ez txarragoa: erabaki batzuen eta egoera baten batuketaren emaitza zen. Besterik bilatzeak forma bat eraikitzen ari nintzeneko posizioaren zentzua zapuztea ekarriko luke. Grabazioak behin eta berriz ikusi ondoren, argi neukan ez nuela ezer ukitu behar, zen bezalakoa zela eta bazela zerbait.

Horrela, bada, bideoa Móstolesen zuzenean egin (eta editatu) nuen kameran, baina gertakari hartaz gerora konturatu nintzen, Bilbon, ordenagailuan lan egiterakoan. Eta nire grabazioari forma itxi bat emateko, hasiera bat eta amaiera bat jarri nituen. Bideoa

¹⁸⁴ “Ni Mailer ni la fauna de la Factory estaban en condiciones de entender completamente qué eran para Warhol aquellos impertinentes estornudos de Edie Sedgwick. Personalmente pienso que, en definitiva, no eran sino un modo de poner su vulnerabilidad a trabajar en un acto que implicaba una pública aceptación de ese síndrome que se llama negatividad. Nuestras vidas cotidianas están obligadas a mantener de un modo inapercibido el hecho de que todo lo que constituye nuestro humano universo descansa sobre una abstracción absolutamente inhumana. Somos poco más que un entramado de instituciones y de discursos, de interpretaciones, de ficciones con un soporte biológico. Nuestro acceso a la vida social está mediado por todo ese océano de representaciones y de lenguaje, y más allá de ello, cuando buscamos algo más real, intuimos las oscuridades del vacío y la locura. La voluntad de ser, por encima o por debajo del lenguaje, se encuentra con el inaceptable no-ser ¿Y acaso no es ese “no ser no-ser” que nos acaba definiendo, la enfermedad de lo humano por excelencia? Unos años después de que Warhol hiciera Kitchen, su colega y amigo Joseph Beuys realizó en Munich Zeige deine Wunde (Muestra tu herida), en donde dejó constancia de uno de los motores fundamentales de su trabajo al circunscribir la tarea del artista no a la abundancia de ideas o a la gran creatividad propias del artista genial, tan afirmativo como ilusorio, sino más bien a la precariedad de un artista que hace lo que puede y evidencia sus limitaciones como una forma de suscitar la creatividad en los demás: “Muestra tu herida, porque es necesario desvelar la enfermedad que quieres sanar”. Badiola, T. (2006) *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Madrid: Galería Moisés Pérez Albéniz.

fotograma estatiko batekin hasten da: agertokia argi gutxiarekin ikusten da, abeslaria oraindik atera ez denean (dendetan saltzen zen kontzertuaren bideoaren edizioan musikariek minutu batzuk ematen dituzte jotzen, abeslaria atera aurretik). Izenburua fotograma haren gainean jarri genuen, letra zuriz. Audioa hasten da, ikusleen garrasiak entzuten dira, eta koristetako bat Amyren izena ahoskatzen, nahiz eta entzuten dugun bakarra «Mrs» (andrea) izan (abeslariaren izena entzuten denean planoan ez baita bera agertzen, eszenatokia baizik). Amy agertokian sartzean hasten da mugimendua. Eta oholtzatik ateratzen denean amaitzen da bideoa. Amaiera gisa aukeratu nuen azken fotogramak (Amy oholtzatik ateratzen) estatiko irauten du segundo batzuek. Horren ondoren, gauza bakoitza non grabatu zen azaltzen duen testu bat ageri da, zuriz idatzita hondo beltz baten gainean.

Goian aipatu dugu hainbat geruzaren biderketa. *Es importante la memoria XX* lanean, pantaila (proiektzioarako marko edo euskarria) beti izango da gutxienez bikoitza. Saiatu nintzen pantaila osoa Amyren irudiarekin betetzen, baina, halere, batzuetan Móstoleseko proiektzioaren ertzak ikusten dira planoan. Oso gertu nengoenean, adibidez, plano itxi-itxi batekin, zooma topera, eta jatorrizko bideoaren edizioa bat-batean gertuagoko plano batera aldatzen bazen, plano itxian Amy baino agertzen ez zela, orduan aldendu egiten nintzen, proiektatutako irudiarekin bat egiteko, eta jatorrizko bideoaren plano hurbilena jasotzen zuen plano orokor bat aukeratzen nuen horretarako. Halako kasuetan, erraza zen Móstoleseko proiektzio markoa agertzea, ilunpean proiektatzen ari zen argi-marko ebakia errekonozitzea. Argi ikusten da proiektzio baten grabazioa dela. Ez da hori ezkututzen. Horri dagokionez, kontuan hartu beharra dago grabatu bitartean begien eta egoeraren artean neukan gailu teknologikoaren bidez ari nintzela ikusten, orokorrean. Alegia, arreta guztia kameraren bisorearen bidez ikustean jarrita neukanez, ez nuen handik kanpo ezer ikusten, huraxe zen ikusteko neukan modua. Gauza guztiz agerikoa ematen badu ere, horrek esan nahi du kamara manipulatu beharra neukala zerbait ikusteko, begien aurrean neukana ez baitzen ikusleak ikusten ari zirena eta, kasu askotan, emanaldian zer gertatzen ari zen jakin nahian nenbilen, zer aukeratu nezakeen erabakitzeko. Kameraren bidez begiratzean fokua figuraren xehetasun baten jarrita neukala konturatuz gero, zooma aldendu egiten nuen zer proiektatzen ari zen ikusteko, figura hark noraino jarraitzen zuen ikusteko, eta halakoetan pantailaren amaierarekin egiten nuen topo. Zerbait ikustearen eta begiaren luzapen gisa funtzionatzen duen tresna baten bidez ikustearen arteko desberdintasun edo talka hark modu guztiz fisikoan

ulertarazten dit zer ari naizen erabiltzen eta nola ikusten dudana (gailuarekin nahiz gailurik gabe). Eta, batez ere, ikusten duguna (bere forma) aldatu egiten dela, nola, zerekin edo zeren bidez begiratzen dugun.

Esaten ari nintzen moduan, edizioa bezala pantaila (euskarria, markoa) ere beti izango da bikoitza: Móstolesen zegoen eta baita ikusten ari garen lekuan ere. Publikoa edo ikusleak hartzen baditugu kontuan, haiek ere biderkatzen edo konplexuagoak bihurtzen dira. Eta hainbat lekutan daudela esan dezakegu: kontzertu hartan egon ziren ikusleak dauzkagu batetik. Eta haien artean publiko orokorra eta publiko berezia bereiz ditzakegu (begiradak gurutzatzen dituztenak diagonalean: Blake senarra, Mitch, aita...). Bestalde, Móstolesen elkartu ziren ikusleak dauzkagu. Bideoan gainjarri egiten dira biak. Azkenik, gu gaude, proiektatutako lana ikusten dugunok. Hainbat denborak eta espaziok aldi berean bat egitea dakar horrek, bizikidetzat bat, baita pertsonena ere.

Gorago esan dut mozketa eta iragazkiek (geruzen biderkaketak sortuak) zeinu gisa funtzionatzen dutela eta zeinu gisa dutela esanahi bat. Gertakari horren zenbaterainokoa (irudien bidez) ulertzen saiatu naiz. Izan ere, fotograma asko eta asko aztertu nituen zorrozki eta obsesiboki, karpeta eta azpikarpetetan bananduz nahiz multzokatuz. Hori lan egiteko modu bat besterik ez da, lanari aurre egiteko modu bat, gehiago jakin edo ulertu nahiarri erantzutetako, baina prozesu horrek aurrera egiten laguntzen du, hizpide dugun bideoaren kasuan adibidez, batasun dagoeneko itxi batetik abiatzen diren materialak erabiltzen ditugunean ere. Prozesu kateatu haixetatik sor daitezke unitate itxi berriak.

Plastikotasuna

Beti nabil aldi berean figurari eta hondoari eusten dion egitura bat biluztu edo erakutsi nahian. Artearen mintzaira espezifikoa ikertzeko eta bizitzarekin erlazionatzeko aukera ematen dit horrek. Lanean ari zarenean, ordea, zaila izaten da jakitea zergatik, zertarako eta zer lortzeko ari zaren lanean. Hori ez da larria, baldin eta zure lanean zentzu baten bila jarraitzen baduzu. Egia da garai hartan teknikoki bereziki interesatzen zitzaidala figuraren eta hondoaren artikulazioaren kontzeptua. Amy Winehouseren figura interesatzen zitzaidala ere esan dut. Horrela, bada, esango nuke lan hura nire interesen zergatia (zertarako) jakiteko egin nuela, eta interesa zerbait egiten denean (eginez) gauzatzen dela, gorpuzten dela edo aurkezten zaizula. Gerundioan.

Kontua da figuraren eta hondoaren arteko artikulazio hark (zeinak Amy Winehouse baitauka motibotzat) lotura daukala testura eta gainazal jakin batzuekin (parte hartzen duten elementuen baturak baldintzatu eta sortutakoekin). Testuraren eta materialtasunaren arteko erlazioari buruz pentsatzen badut, gogoeta azkar bat eginez esango nuke testurak lotura daukala gainazalarekin, lotura daukala ukimenarekin: begiak ukitzen du, eskuak ukitzen du. Testura gainazalarekin lotzen dut gehienbat; materialtasuna, aldiz, atzean, azpian, dagoela esango nuke, gainazalaren tartean. Eta esango nuke, halaber, materialtasuna material bakoitzak eskain ditzakeen aukeren berdina dela, hots, materialen (tarteko edo arteko) hutsartean parekoa. Material batek bere ertz edo bazterra non duen, haren aukeren muga. Plastikotasunaren sinonimoa litzateke hori.

Jose Luis Casadoren¹⁸⁵ hitzetan, testura ukitu egiten da (*textiletik* dator, «oihalez egina»), eta bilbeari kontrajartzen zaio, ehundura errepresentatuari, alegia. Casadok dioenez, irudi teknologikoak bilbearen edo testuraren berri modu iruzurtian baino ezin du eman.

Aipatzen ari garen lanean pentsatzen dudanean, Amy non ote dagoen edo zer gainazalek irudikatzen ote duen galdetzen diot neure buruari. Amy non dago? Pantailaren gainean edo barruan? Historiaren barruan dago? Pantailaren materialtasunean? Bideoaren materialtasunean? Denen artean?

¿Cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? Empieza con el blanco del papel en los lugares en los que el pintor todavía no lo ha tocado. En cuanto imprime la primera marca, la blancura del papel se convierte simultáneamente en una superficie y en un vacío.

Cuando aplicaba los colores –azul, verde, ocre, rojo- todos ellos se referían respetuosamente a ese blanco. Nunca se referían directamente unos a otros, como en las pinturas anteriores, sólo se referían unos a otros a través del blanco. Y el blanco los ordenaba todos conforme a la longitud de su onda, dándoles un lugar entre la superficie y el vacío. Y es la suma de todos estos intercambios lo que constituye esa nueva luz.

Pero ¿cuál es el efecto de la nueva luz de Cézanne? No has contestado.

¹⁸⁵ Jose Luis Casado artista da eta EHUko Arte Ederretako Fakultateko irakaslea izan da 2011 arte.

No es la luz escénica del claroscuro, que escoge lo que es importante en cada historia, ni tampoco es la luz solar de los impresionistas, que disuelve todas las superficies sobre las que se derrama a fin de crear un ambiente. No, esta nueva luz se introduce entre las cosas para revelar que todo punto tiene su tangente, que todo se toca y que todas las distancias y espacios que separan los objetos no son sino pliegues o hendiduras. Es una luz que, según viaja, ofrece continuidad, una luz que no permite la separación.

Me miro la palma de la mano. Luego empiezo a cerrar los dedos lentamente y observo los pliegues que se forman entre las falanges. En esas pinturas, el contorno de la manzana, el de la sopera o el del tarro dispuestos sobre la mesa se parecen a esos pliegues, porque marcan lo que parece al mismo tiempo una separación y una continuidad. Si abro un poco los dedos, los pliegues desaparecen, igual que desaparecerían los perfiles de los objetos sobre la mesa si, en lugar de mirarlos fijamente, voy a tientas de uno a otro, sirviéndome ya sea del tacto ya sea de la filosofía.

Cuando Cézanne hablaba de ser fiel al motif, fiel a la naturaleza, lo que tenía en mente era, creo yo, la fidelidad de un abrazo “ininterrumpido” entre su percepción y la extensión plena, continua e infinita de todo lo que había frente a él.

Y, de nuevo, esta insinuación metafísica procede de la práctica pictórica, no de la teología o de la teoría.

Cuanto más quieres acercarte al objeto conforme lo estás pintado, más imposible te resulta fijar sus contornos, los contornos que se apartan de tu vista, porque cambian continuamente. Esos múltiples “perfiles” azulados de Cézanne tienen que ver con estos cambios e insinúan que todos los espacios intermedios, donde los haya, no son más que pliegues.¹⁸⁶

Bi erreferentzia

Badira bi artelan oso lagungarriak izan zaizkidanak *Es importante la memoria XX* pentsatzeko: Édouard Maneten *Un bar aux Folies Bergère*¹⁸⁷ eta Philippe Parrenoren eta

¹⁸⁶ Berger, J. (2000) *El bodegón*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.

¹⁸⁷ Olio mihise gainean. 96 cm x 130 cm. 1882.

Douglas Gordonen *Zidane. Un portrait du XXIème siècle*¹⁸⁸. Bi lan horietan, egiturazko erlazioa dago irudikatutako irudien eta begira dauden irudien artean. *Es importante la memoria XX* lanari buruz esan dudan moduan, mintzaira plastikoa bera (bere margolan-izaera, bere bideo-izaera) begiraden eta distantzien arteko gurutzaketa konplexu baten bidez agertzen edo eraikitzen da. Erretratuak dira hiruak. Erretratu zuzenak. Planoak dira hiruak, baina zenbateko espazio edo espazialtasuna sor daiteke plano baten barruan? Eta begira dagoenari dagokionez, proiektatzen edo metatzen dituen erlazio (horiek ere) espazialean? Begira dagoena ez dago kanpoan, sartzera gonbidatu dute eta bertan dago, lekuko edo eragile gisa esku hartzen du, anplifikazio plastiko horretan¹⁸⁹. Eta begiratzen duena bada mahai-zerbitzari hura ere, Amy edo Zidane. Barrutik, kanpoagotik, distantzia eten batzuetatik. Elementu bakoitza, baita pantaila, argia, kolore hori ere, denen artean gertatzen ari denaren publikoa da, modu agortezinean. Erretratua (eta berriro ere soinua, kolorea, iluntasuna, pintzelkada, belarra, zooma, ispilua, pixela...) aurrean eta barruan gaudelako gertatzen da, gertarazi egiten dugu¹⁹⁰.

¹⁸⁸ Bideoa. 1 h 32 m. 2006. Sinopsi ofiziala: Hamazazpi kamera sinkronizatu, Santiago Bernabéu estadioan kokatuta, fokua Zidanengan jarrita, Real Madrid eta Villarrealen arteko partida batean. Garai guztietako futbolari onenetako baten erretratu ikusgarri bat, denbora errealean. Partidaren hasieratik ezustean Zidane joko-eremutik ateratzen den arte, kirolari guztiz bikain haren unibertsoan, psikologian eta gorputzean murgiltzen dira ikusleak.

¹⁸⁹ “Es decir, no hay tres elementos, la desnudez la iluminación y nosotros mismos, que descubrimos el juego de la desnudez y la iluminación; en realidad hay una desnudez y un espectador que se halla en el mismo lugar de la iluminación; hay una desnudez y una iluminación que está en el mismo lugar donde está el espectador. Es decir, la propia mirada del espectador sobre la desnudez ilumina a Olimpia. Nosotros la hacemos visible: nuestra mirada sobre Olimpia es alumbradora, nuestra mirada proyecta luz. Nosotros somos los responsables de la visibilidad y la desnudez de Olimpia. Está desnuda sólo gracias a nosotros, porque nosotros la desnudamos; y la desnudamos porque al mirarla la iluminamos, ya que nuestra mirada y la iluminación son una misma cosa. Mirar un cuadro e iluminarlo no es sino una única cosa, una misma cosa, en el caso de un lienzo como éste, por eso somos partícipes –como lo es cualquier espectador- de esta desnudez y, hasta cierto punto, somos incluso responsables de ella. Por tanto, ya han visto cómo una transformación estética puede provocar un escándalo moral.” Foucault, M. (2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Ed. Alpha Decay. 46. or.

¹⁹⁰ “El espectador móvil frente al cuadro, la luz real que incide de frente, las verticales y las horizontales que se repiten constantemente y la supresión de la profundidad, todo ello es lo real, lo material, en cierto modo lo físico del lienzo, que empieza a manifestarse y a jugar con todas sus propiedades en la representación. Ciertamente que Manet no inventó la pintura no representativa, pues todo en su obra es representativo, pero utilizó en la representación los elementos materiales fundamentales del lienzo, y por tanto empezó a forjar el concepto del cuadro-objeto, por así decirlo, de la pintura-objeto, donde reside sin duda la condición fundamental para que un día, por fin, se prescindiera de la representación propiamente dicha y se permitiera que el espacio juegue con sus propiedades puras y simples, con las propiedades materiales que lo componen.” Ibid, 58. or.

Erreferentzia batzuk aipatzeko lizentzia hartzen badut, ez dut zerbait frogatzeko edo alderatzeko egiten, baizik eta idatziz uzteko normalean erabili ohi diren erreferenteetatik harago doan zerbait, zeina gehiago gertatu ohi baita ekoizpenaren barnean (egitea) haren kanpoan baino (kontsumitzea). *Zidaneren* hasierako sekuentzia¹⁹¹. Egiteari ekiten diozunean aurkitzen dituzu lankideak. Eta hori ez da kasualitatea, lana da. Hori belaunaldien arteko eta diziplina arteko ulermena da. Gertakizuna: datorrena, gertatzen dena, zentzu bat daukana¹⁹².

Bere (ez) interpretazioari buruz

Arretaren eta nahitasunaren arteko harremana interesatzen zait, lanak sortutako nahasteak edo publiko batzuek eta besteek haustura horiek jasotzeko duten modua. Bitxikeria bat aipatu nahi nuke: bideo osoa Vimeo plataforma birtualean egon zen bolada batez, abeslariari erreferentziarik egiten ez zion izenburu batekin; bada, hura hil eta hurrengo egunetan bisitei buruzko estatistikak ikaragarri handitu ziren. Neure buruari galdetzen nion ea nork ikusi ote zuen, zer pentsatu ote zuten bideoa ikustean eta zenbat denbora eman ote zuten hari begira.

Alor hurbilagoan, nire lankideei dagokienez, harritu egin ninduen jende guztiak ezagutzen duen pertsonaia publiko batengana hurbiltzeko berritasunaren kointzidentziak. Bi adibide:

Zure proposamenari ematen diodan erantzuna ondorioen eta zalantzen artean dago. Zehatzago esanda, misterio batean dago. Bideo osoan zehar nabari dugun

¹⁹¹ *Duela gutxi Parrenoren eta Gordonen bideoa ikusteari ekin nionean, lehenbiziko minutuak iruditu zitzaizkidan bereziki interesgarriak. Nola hasten den: From the first kick of the ball Until the final whistle. Madrid, Saturday, April 23rd, 2005. Who could have imagined that in the future, An ordinary day like this Might be forgotten or remembered, As anything more or less significant Than a walk in the park. Face To Face As Close As you can For as long as it lasts, For as long as it takes. Palomar Pictures and Anna Lena Films Present Zidane. A 21st century portrait. Nolabait ere, eta dagoeneko, zerbait aipatzen duen testu hori baino ez dut jaso hemen, egiaz interesatzen zaidana zera da: testu hori nola gertatzen den bere formatik eta hondotik berezi ezineko modu batean. Deklarazio moduan akreditatzen dute.*

¹⁹² *Les événements sont ce qui arrive, ils sont ce qui a un sens.* Godard, J.L. In: Nemer, F. (2006) *Godard (Le cinéma)*. Paris: Ed. Découvertes Gallimard Arts. Éditions du CentrePompidou. 118. or. Ulermena eta kointzidentzia. Lana.

tentsioari lotutako misterioan. Bideo osoan zehar nabari dudan tentsioari lotutako misterioan.

Bada lehen bideo bat, kontzertu bat teknikoki grabatzen duena. Hori betiko geldituko da. Bada bigarren bideo bat, kontzertu bat teknikoki grabatzen duen lehen bideo bat grabatzen duena. Hori «betikoago» geldituko da. Badira zenbait lekutan gertatzen ari diren geruzak eta ikusle-geruzak. Ez nuen Amy horrela sekula ikusi. Ikaragarri gustatzen zitzaidan, baina ez nuen inoiz hainbesteko arreta jarri haren kontzertu grabatu batean. Nik zuzenekoekin lotu ohi nuen eta zure bideoa zuzeneko moduko bat da, nolabait ere.

Idatzi nuen zerbait ekarri dit gogora. Hementxe doakizu, baina zure filmarekin zerikusirik ez duten hitzak ezabatuta:

Zur eta lur uzten gaituen forma zorabiagarria. Jarraitutasun bisuala eten eta hausten du, ez zaigu atsegingarria. Gatazka inposatzen duen forma, bere misterioan haserrea pizten duena eta bere misterioan sortzen, erakartzen, tentsioari eusten diona.¹⁹³

-a_my- lorea

Zuzeneko emanaldi bat da, argiarekin: forma bat bere gailurrean, filma kontzertu bihurtua. Ekintza bat ageri da bertan, ahal denean egina, erabakimen osoarekin, zinema baten barruan argia baino ez den espazio batean, zinema-areto bat ematen du behinik behin, jendea baitago. Hara zerbait ikusteko obsesioarekin iritsi zela ematen du, zerbait ezkutuan eta enbarazu egiten zion zerbaitekin grabatzeko, erosoago ez baina seguruago egoteko. Argia eta diva bezalakoa den musika bat entzuten da. Mugitzeko nahiz abesteko eragatik, soinekoa mugitzeko nahiz ilea ukitzeko eragatik, abeslaria poz-pozik ageri da. Beste nonbait dago, han ez dagoen beste agertoki batean, ilusio hutsa ematen du. Gustatzen zait nola ikusten dudan: bi gauza ikusten dira, bi begirentzat (batek ikusi eta besteak negoziatu egiten du).

Jokatzekeo tartea dago, taula bat eta fitxa batzuk, oker ez banago denak urdinak, bideoaren argia bezala. Partida hasi berria zen eta jokatzen ari ginen, besterik ez.

¹⁹³ Manu Tarrazoren testu euskaratua.

Ez zegoen irabazle bat emango zuen araurik, bolada batez iraungo zuen tartetxo bat soilik. Jokalarien kopurua ez du inork erabakitzen, ezta aulkiek ere, jolas bat baita, ez kirol bat.

Amyk gona bat eta ileorde bat daramatza, tatuajeak dauzka eta beltz gehiago begietan. Antzokia diva bezala jantzita dago, baina hura bezalakoa ez baizik eta behar duen modukoa den pantaila batean, hura ikusteko baino ez. Jende gehiago dago, baina hari entzuteko daude han, eta berak badaki, horregatik begiratzen diote nola mugitzen den. Badira ikusi nahi nituzkeen zenbait gauza, baina ez dira behar ditudanak, beste norbaitek ematen didanetik ikusten baitut. Ez dut zer ikusi nahi dudan erabaki beharrik, ematen didatenari eutsi besterik ez, eta asko da, baina nahi dut, neurea izango delako. Rockeko eta punkeko izar guztiak direlako pertsona bakarrean, eta nik ez nekien. Ikasle harroxko errepikakorrarekin maitemindutako neskatxa bat da, itsulapikoa hautsi, sarrera piloa erosi eta jende guztia gonbidatu duena, nahiz eta azkenean gutxi batzuk baino ez agertu.¹⁹⁴

Izenburuari buruz (atzean edo ezkutuan daramana, falta dena)

2006an egin nuen nire lehen bideoa. *Es importante la memoria*¹⁹⁵ izenburua zeukan. Haren ostean, bigarren zati bat egin nahi izan nuen. Film bat neukan buruan, iraupenari zegokionez bereziki. Gogo haren aztarnak gelditzen zaizkit oraindik, baina filma ez nuen egin. Hizpide dugun lan honetara iritsi nintzenean, izenburu hura ondo etorriko zitzaiola

¹⁹⁴ David Martínez Suárezen testu euskaratua.

¹⁹⁵ DVDa. 6'25". 2006. Hona hemen MLDJ proiektuaren produkzio-fase batean eskatutako bideo hari buruz Jorge Núñez artistak idatzi zuen testu euskaratua: «Gehiegi». Gainezka egiten duen oreka gehiegizkoa da. Gainezka eginik, orria desegin arte azpimarratzen duen eta baldintzarik minimoenetan jaiotako paper batez mintzo zaigun zera bezala. Indarrrik gabe altxa eta kanporantz bultzatzen du historia osoa. Ederki bereizita zatika, puskaka nahiz, haur-jolas eta errusiar panpinen jolas batean nola, telebistaren aurrean gaudela kaltegarria bezain atsegingarria zaiguna ikustean atsegin hartzea hala, gogoan astintzen zaigun horren guztiaren arabera. Enbor bat, azala supergluerekin ber-itsatsia daukana. Hala da; egitura teknika gisa markatzen da eta irudiak berak haren presentziak ohartarazten gaitu, infinitutik agertzeko ekintzan errepikatzen den arrosatik erreproduzitzen den bideo baterantz. Izan ere, erreproduzitzea da sentimenduetan sakontzeko eta dagoeneko azkura ematen duten begiekin ikusteko aukera ematen digutena. Zergatik dauka daukan iraupena? Formatu «luzean» ikusteko irrikatan nago, astia izan dezan zulo astun bat hondeatzeko. Siniestro Total – «Demasiado lejos»: <http://www.youtube.com/watch?v=Q0EKnDMsqLk>. (Abestiaren erdian jaitsi egiten da bolumena, gero gora egiten du, berriro normalizatu arte. 2:50ean gertatzen da hori, gutxi gorabehera).

pentsatu nuen eta filmek ohi dutenaren pareko iraupena zuela. Orduko zera haiek ordezkatzeko ordain moduko batzuk baino ez da hau guztia. Hala eta guztiz ere, esaldi hura irudi haiei itsatsi zitzairen. Ixek zenbaketa mugagabea adierazten dute.

Amy Winehouseren heriotza goiztiarrak¹⁹⁶ tragedia-kutsua gehitzen dio haren jarduna zuzenean erretratatzeko duen lan bati. Paisaia berri batean areagotu eta hedatu egiten da bai bideoaren izenburua bai norainokoa. Beste geruza bat. Amy bideoaren protagonistatzat hartzeak interpretazioa mitorantz bideratuko luke. Aldiz, mintzaira (plastikoa) bera protagonista gisa, zerbait egitearen xedea eta egiteko moduak maila berean jartzeak posible denaren esparrura garamatza. Ez, ordea, interpretazio batetik, mugimendu baten posibilitatetik baizik.

Emi

Bideoa

04'36"

2014

Lore artifizialen irudiak eta Amy Winehouseren irudiak elkarren ondoan aurkezten ditu bideoak.

Hori egia bada ere, lan hau horrela laburbiltzea ezer ez edo oso gutxi esatearen parekoa da. Bideoaren prozesuaren eta jatorriaren zati batzuk azalduko ditut, errepresentatutako motiboa bera baino garrantzitsuagoak iruditzen zaizkidan gai batzuetara iristeko. Horri buruz hitz egiteko, hasiera batean elkarren artean loturarik ez dutela eman arren, berez, baduten beste gauza batzuei buruz hitz egin beharko dut, prozesuak gutxitan gertatzen baitira bizitzatik eta beste prozesuetatik bereizita. Lan bat, bizitza ematen den bitartean *gertatzen* dela azaltzen saiatuko naiz.

¹⁹⁶ Amy Winehouse 2011ko uztailaren 23an hil zen, 27 urte zituela.

Baina aurrena, esaldia zertxobait hobetuko dut, zera esanez: lore artifizialen irudi inprimatuak eta Amy Winehouseren irudi inprimatuak elkarren ondoan aurkezten ditu bideoak.

Are gehiago: 10 cm x 15 cm-ko paper distiratsuan inprimatutako lore artifizialen irudiak eta 10 cm x 15 cm-ko paper distiratsuan inprimatutako Amy Winehouseren irudiak elkarren ondoan aurkezten ditu bideoak.

Hartualdia (bideoa) bertikala da. Planoarekiko zut (horizontalean) eta elkarren artean paraleloan jarritako bi argazki sorta ikusten dira hartualdian. Ia plano osoa betetzen dute. Argazki sorta horiek mugitu egiten dira. Esku batek mugitzen ditu. Grabatzen duen gorputzak beste irudi-material-gorputza (irudiak, argazkiak, paperak) mugitzen du bere gorputzarekin (eskuarekin). Gorputz berak ikusten, begiratzen eta mugitzen du dena. Ari da. Bideoaren denbora ekintzaren, gertakariaren denbora da.

2014ko apirilaren 11

Stockholmera joango naiz laster. June Crespo artista egonaldi bat egiten ari da Iaspis-en (Swedish Arts Grants Committee's international programme for Visual and Applied Artists), eta gonbidatu egin nau gure proiektu batzuk han partekatzera, kolaborazio bat egiteko asmoz. Han lanean ariko naizen hamar egunetarako zer eraman pentsatzen ari naiz.

Ate irekiko ekitaldi bat (*open studio*) zeukan Junek, ni hara iritsi aurreko egunetan. Espazioaren artikulazio batean ari zen lanean, habe hori bertikal batzuk eta haben egituran bermatutako pladurrezko xafla diagonal eta horizontal batzuk erabiliz. Xafla horizontalen gainean orduan egiten ari zen eskultura batzuk kokatu zituen: metalezko eta egurrezko piezak aldizkari zaharrekin konbinatuz ari zen hurbiltzen eskultura haietara. Xafla diagonalaren gainean konposizio bat osatu zuen, aldizkari zaharrak hedatuz. Soluzio hura guztiz definitu aurretik (hura eraikitzeke garaian edo benetako bihurtzeko garaian definitu baitzen), nik lehenago egindako prozesu batetik ateratako material bat erabiltzea erabaki genuen, pladurrezko xaflen gainean estanpatu bat osatzeko: 2013ko *Deux Negresses* lanerako txantilo gisa erabilitako altzairu herdoilgaitzezko xafla batzuk, testua kenduta. Prozesu hartan gertu samar egon ginen, nolabait ere (Junek eta biok parte hartu genuen Manuela Moscosoren *Quarter System* proiektuaren parte baitzen).

Distantziaren ondorioz, xafla haiek garraiatzea batere erraza ez zela kontuan izanik, hartutako erabakietan aurreztea erabaki genuen. BEFORE & AFTER eta HONI BURUZ testuak zeuzkan xafla bat aukeratu nuen eta Junek polibinilozko txantilo bat pasatu zuen. Koloreak aukera eta gustuetara egokitu genituen, nik estanpatua diseinatuz eta Junek pladurrezko bi xaflatan estanpatu zuen aerosola erabiliz. *Jumbo* izena jarri genion.

Hainbat ildo zabaldu ziren prozesu hartan. Posta elektronikoz eta telefonoz komunikatzen ginen. Aspaldi batean Internetetik jaitsi eta gorde nuen irudi bat bidali nion posta elektronikoz, besteak beste. Irudi hartan Amy Winehouse agertzen da 2011 inguruan, Fred Perry markarekin lankidetzan diseinatutako soineko bat jantzita. Paparazziek hartzen dituztenen tankerako irudi bat zen. Bertan Amy ikusten dugu dendaren batetik ateratzen, eta bizkartzainaren gorputzaren zati bat eta neska batzuk igartzen dira atzealdean. Esku-hartze digital baten bidez, zuriz margotutako kortxea pare bat erantsi zitzaizkion irudiari. Ordurako agerikoa zen Amyk kirurgia estetikoko ebakuntzak egin zituela. Gorputzean egindako aldaketa haiek interesatzen zitzaizkidan. Aurreko hamarkadetako aldizkari erotikoen bilduma bat zeukan Junek. Erakargarriak iruditzen zaizkio irudi horiek, bere lanetan erabiltzen ditu tarteka. Irudi haiek ikustean, Amy Winehouseren une desberdinak islatzen zituzten irudiez gogoratu nintzen, Internetetik jaitsiak (irudi garaikide bat, jasan zituen aldaketa guztiek dakarten mugimenduari). Iraganeko eta egungo bularren (Amyren bular berrien) arteko aldean pentsatu nuen; azken horiek beste objektibo batetik hartuta zeuden (argazkia ateratzen duenaz ari naiz) eta ez zuten erotizatze helbururik. Aukeratu nuena bidali nion: deskribatu berri dudana. Hizpide daukadan zerrenda osatzerakoan, aspaldi baten idatzi nuen eta jarraian deskribatuko dudana testu batez gogoratu nintzen.

All went to town

DinA4

2010

Lan edo testu hura *Plumeron* parte hartzeko egin zidaten gonbidapenaren ondorioz sortu zen. Antolatzaileen hitzetan –*LaVidak*¹⁹⁷ (Iñaki Imaz eta Iñaki Rodriguez)–, «*curatorrek*, komisarioek nahiz arte-kritikariek egindako marrazkien erakusketa bat da *Plumero*. Gure inguru hurbileko *curatorrak* erakusketan parte hartzera gonbidatzea da gure helburua. Haietako batzuek (edo agian bakar batek ere ez) parte hartu nahi izango ez dutela aurreikusita, gonbidapena bera erakuts daitekeen zerbait izatea nahi dugu. Horretarako, artista-*curator* bikote batzuetan pentsatu dugu. Artista gisa dagokizun zeregina *curatorrentzat* idatzi dugun gonbidapen generikoa pertsonalizatzea izango da, zuri egoki iruditzen zaizun moduan. Nahi duzuna egin dezakezu: gutunean zuzenean zerbait egin, koadro bat margotu, eskultura bat edo bideo bat egin, edo dena delakoa, jakinik helburua norbait zehatza konbentzitzea dela, ekimen zehatz batean parte har dezan. Egokitu zaizun *curatorra* ezagutzen ez baduzu, haren berri eman diezazukegu. *Curatorrak* parte hartzen badu eta bere marrazkietarako aholkurik behar badu, tutore-lana egin beharko duzu, halaber».

Gonbidapen hura jaso nuen, beraz, eta Aimar Arriola izan zen nire *curator* bikotea. Orain dela urte batzuk koaderno batean neukan esaldi batekin hasi zen dena. Paperezko orri bat zen eta goiko aldean zera idatzia neukan, eskuz: marraztea oso luze idaztea da ia-ia. Aimar konbentzitzeko iragarki bat egitea pentsatu nuen, eta gauzatxo batzuk grabatu nituen estudioan. Azkenean, testu bat osatu nuen, testu-irudi moduko bat. Nik garbi ulertu nuena jaso nuen bertan.

Plumeroren gonbidapenari –zeina Aimar Arriolari zuzendutako gonbidapen bat ere bazen– eman nion erantzunaren bidez hala *curatorra* nola neure burua aktibatzen saiatu nintzen: norabide bitan zihoan erantzuna izan zen. Ez dago ezer ematerik, zentzu propio batetik ez bada. Horrela, bada, nire gonbidapena garatzen ari nintzenean Aimar neukan gogoan, baina baita neure burua ere. Hari balio izatea espero nuen, baina batez ere niri balio izatea. Ez da norberekeria-kontua, zentzu-(eskuzabal)-kontua baizik. Horri esker,

¹⁹⁷ LaVidak Iñaki Imazen eta Iñaki Rodriguezen proiektu bateratua izan zen. 2000-2010 bitartean garatu zuten, LaVidak.org webguneari lotuta.

*Espalda roja y grande*¹⁹⁸ ere sortu zen prozesu hartatik, aurkeztutako testu-gidoitik abiatuta, hain zuzen testu hura niretzako gidoi bat zelako, harentzat baino lehenago (edo gutxienez aldi berean). Horrela ulertuta, errazegia litzateke *All went to town* edo *Espalda roja y grande* kanpotik iritsitako gonbidapen batetik sortu zirela esatea. Bai eta ez. Lanetik sortu ziren: (prozesu bat, desira batzuk, arazo batzuk, gertatzen doazenak) lantzen aritu nintzen, hortik abiatuta gauza batzuk sortu ziren inguruan (gonbidapen bat) eta lanak bere mesederako egokitu zituen (lanak lana sortzen du). Egokitzapen hark teknika bat eskatzen du, era berean. Ekonomia eta kutsadura.

All went to town DIN A4 baten alde bietan zuri-beltzez egindako inprimaketa bat da. *Plumerora* bidali nuen testua dago alde batetik, eta, bestetik, marko zuria osatzen duten ertzak kenduta orri osoa hartzen duen irudi bat.

Irudi horretan esku bat ikusten dugu herri bateko aldizkari bateko orri bati eusten eta hura erakusten, aglomeratuzko ohol baten gainean pintatutako eta grapaz jositako oihal baten gainean (*Toda la cerámica*). Jatorrizko irudian txuria eta gorria ziren kolore nagusiak (margolanean nahiz aldizkarian). Arrazoi hori garrantzitsua izan zen irudia sortzeko garaian, eta hemen ezezteatu arren, zuri-beltzera igarotzean bere horretantxe iraun zuen haren zentzu eraikitzaileak.

Esku batek DIN A4 hari heltzen dionean, bi esku ari dira paper bati heltzen.

Testua edo haren egitura azaltzen saiatuko naiz:

Kamiseta zuri baten atzeko aldean irakurri nuen testua, letra beltzez idatzita. Azpimarratuta dago. Hurrengo hitzak herrien izenak dira. Nire herritik Iruñera doan errepidean dauden herrien zerrenda, hain zuzen ere. Murietako armarria eta Mungia elementu arrotzak dira. Lehena, armarri bat zelako eta gustukoa nuelako garai hartan herriaren sarreran jarri zuten armarri eguneratua (Lizarratik gertu, Gasteizko

¹⁹⁸ Paper gainean inprimatua. 90 cm x 130 cm. 2010. Kamiseta gorri handia, inolako kutsadura semantikorik gabea. Gorrimina, “ezagutzarik gabeko kontenplazioaren (*theoria*)” jomugan, Deleuzek esango lukeen moduan. Abstrakzioa ezin erosoago moldatzen uzten duen, baina neurri gabe hedatzen uzten ez duen figuraziorik txikiena. *All went to town* dauka haren aurretik edo ondoan, ekintzarako partitura edo gidoi propioa.

norabidean). Osagai digitala (garaia) oso argi ageri zen diseinu hartan, eta modu zertxobait berezian seinaleetan ikustera ohituta geundenerako, pixela ezohiko lekuetan ageri baitzen. Bigarrena, Mungia, *Plumero* erakutsiko zen herria zen. Gero: seinale bat (herrien aurkako noranzkoan: Iruñetik Lizarrara). Jarraian: lema, eginbeharra edo gonbidapena. Ondoren, neurea, ukitu, mugitu, egin nahi dudana. Testua irudi, desio, irrika batekin amaitzen da: *gogor* hitzarekin, letra larriz idatzita, zeina lelo, eginbehar edo gonbidapen bat ere baden.

Horrek guztiak informazio garrantzitsurik ematen al digu? Ziurrenik ez. Testuak azaltzen duena baino zerbait gehiago azaltzen al du? Litekeena da gutxiago azaltzea. Zergatik gehitzen dut orduan? Hitz bat ematearen eta haren azalpenak ematearen artean dagoen aldea agerian uzteko (nik neuk ulertzeko), agian¹⁹⁹. Teknika artistikoak finkatzen du aldea, hitz bat emateko aukera ematen didana baita. Orain teknika hari buruz zerbait azaltzen saiatuko naiz.

Gustatzen zait izen bat, hitz bat, bakar-bakarrik agertzea. Ez baita bakarrik ageri. Zerbait esan nahi du, gutxi asko, desberdina norentzat den arabera²⁰⁰. «La muerte del joven aviador inglés» kontakizunean, Marguerite Durasek zera idatzi zuen:²⁰¹

Vauville.

Hortxe dago. Hitza errotuluan.

Adriana Santa Cruzen hitzetan²⁰², esaldien urregilea da Duras; igartzen da haren hitz bakoitzak leku egokia betetzen duela, eta osagai edo elementu bakarreko esaldiak erabiltzeak aukera ematen diola alferrikakoa dena zokoratu eta apaindurarik gabeko idazkera (sakonago) bat eskaintzeko.

¹⁹⁹ “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 73. or.

²⁰⁰ “Quienes quisieran codificar los significados de las palabras librarían una batalla perdida, porque las palabras, como las ideas y las cosas que están destinadas a significar, tienen historia.” W. Scott, J. (1990) *El género: una categoría útil para el análisis histórico. Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* / James S. Amelang (ed. lit.), Mary Nash (ed. lit.). ISBN 8478229930. 23-58. orr.

²⁰¹ Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets, liburuko kapitulua. 59. or.

²⁰² *Revista Lecturas* aldizkarian argitaratua, 2013ko otsailaren 28an, «Literatura» atalean.

Hortxe daude. Hitzak paperean. Eta esan besterik ez dute egiten. Esan egiten du. Horixe dio. Irakurri nuenean, aipatzen ari naizen prozesuaz gogoratu nintzen. Handik urte batzuetara, pasarte hura erabili nuen enkargatu zidaten testu batean²⁰³. Hitz haiek nire lanean sartzea haiek aintzakotzat hartzeko modu bat zen, espazio bat eta leku bat berriz emateko modua. Gauzei izaten uztea da kontua, gauzak izan daitezela, zer eta diren horixe, justu izateko behar dutena. Horixe izan zen *All went to townen* formara iristeak eskaini zidan irakaspenik handiena.

Ez dakit *All went to town* testu bat ote den, edo irudi bat, edo irudi batzuk. Idazteko, egiteko, modu bat da, zeinak gauzak erabiltzen dituen bezala erabili nahi baititu hitzak. Hortxe jarri nahi ditu, beren burua beren kabuz defenda dezaten. Irudien bidez pentsatu zen haien eraikuntza, zerbait esan nahi baino gehiago, ikusi egin nahi baita.

[*Emiren jarraipena*]

Juneri posta elektronikoz bidali nizkion material batzuk aipatu ditut lehen: goian deskribatu dudan Amy Winehouseren irudia, aipatu berri dudan testua eta *Es importante la memoria* XXko fotogramak antolatzeko lehen proposamen bat. Prozesuaren alderdi pribatua lantzen ari nintzen. Material batzuk mugitzen.

Ez da beti erraza (egia esan, esango nuke zaila dela beti, baina baita zirrargarria ere) prozesuak partekatzea, ezinbestean indibiduala den zerbait guztiz itzulezina izan baitaiteke.

Itzul gaitzen 2014ko apirilaren 11 hartara. Ikusi dugunez, zenbait prozesu aldi berean gertatzen edo erlazionatzen ari ziren. Orain arte azaldutakoari beste material batzuk, beste prozesu bat, gehitu zitzaizkion. Lehenago egindako beste lan batean –*Telón Thug Lifen* (2013)– bildutako materialak, hain zuzen ere. Ekainean egitekoa zen erakusketa batera

²⁰³ *Palacios, marinas y chopos*. 2012. Ángela Palaciosen *Paisajes | Jardines | Palmeras / Love | Obsession | Desire* izenburuko argitalpenerako testua.

begira ari nintzen material haietara itzultzen²⁰⁴. Material haien artean lore artifizialen irudien bilduma bat zegoen.

Egun hartan irudi batzuk inprimatzea erabaki nuen, Stockholmera eramateko.

Irudi batzuk inprimatu nituen

Aukeratu nituen irudiak (Amyrenak eta loreenak) USB batean sartu eta argazkiak unean bertan inprimatzeko makinak zeuzkan denda batera joan nintzen, irudiak inprimatzera. Makina haiengatik joan nintzen hara. Berehala inprimatzeko aukera ematen zutelako eta eskaintzen zituzten aukera urriak nire kasa kudea nintzakeelako.

Lehenik eta behin, paper distiratsua edo matea nahi duzun erabaki behar duzu. Kasu hartan, ez zen erabaki zaila izan, argi baineukan argazki guztiak paper distiratsuan inprimatu nahi nituela. Tamaina aukeratu beharra zegoen, halaber, ohiko estandarren barruan, eta erabaki hura ere argi neukan: 10 cm x 15 cm. Tamaina txikia, garraiatzeko eta eskuetan erabiltzeko egokia, eta oso ohikoa, argazki-album gehienak tamaina horretakoak baitira. Tamaina aukeratu eta gero, inprimatu beharreko irudiaren proportzioa ez bada paperean hautatutakoaren berdina, zenbait aukera daukazu tamaina hartara egokitzeko: irudia moztea edo oso-osorik ematea. Azken kasu horretan, bi zerrenda zuri (hondoa, materiala, euskarria) agertuko dira irudiak betetzen ez dituen euskarriaren ertzetan.

Aukeratu nituen irudiak laukizuzenak ziren, baina gehienak ez zetozen bat formatuaren proportzio zehatzekin (jatorri ugaritakoak zirelako).

Inprimatzeko makina azkarrean egin beharreko eragiketekin jarraitu aurretik, irudien ibilbideaz eta jatorriaz hitz egingo dut.

Irudien ibilbidea eta jatorria

Bai loreen irudiak bai Amyrenak Internetetik hartu nituen. Jarraian ikusiko dugu hori zergatik den hain garrantzitsua. Jarraian azalduko ditudan arrazoi desberdinengatik, karpeta digitaletan artxibatuta neuzkan irudiak ziren.

²⁰⁴ *First thought best*, Artiumen.

Loreen kasuan, esan dudana bezala, 2013ko *Telón Thug Life*²⁰⁵ lanerako egin nuen bilaketa batean bildu nituen irudi haiek. Lan horri buruzko atalean azalduko ditudan arrazoiak direla eta, lore artifizialen sorta zabala bildu behar izan nuen. Horretarako, halako loreak saltzen zituzten dendak ikustera joateaz gain, bilaketa batzuk egin nituen Interneten, ahalik eta aukera zabalena osatzeko. Hasieran, egiten ari nintzen lanarentzako forma egokia (digitalki) aurkitzeko erabili nituen fitxategi digital haiek. Aurretik sortutako beste irudi baten gainean jarriko nuen txantiloia sortzeko erabili nituen. Emaizta gisa irudi bat [irudiak zerbait esan nahi du hemen] utzi zidan hurbilketa hura 2013an *eremuak*ek argitaratu zuen *First thought best*²⁰⁶ erakusketaren katalogoan agertu zen.

Bildu nituen loreen irudi gehienek ur-markak zeuzkaten (adibidez: floristsupplies.en.alibaba.com eta oasisdecor.com) eta kalitate baxukoak ziren, Interneteko salmentarako orrietatik atera baintuen. Gehienetan lore bakarra ageri zen, hondo neutro baten gainean, horixe baitzen bilatzen nuena. Batzuetan, katalogo birtualeko lorearen edo irudiaren identifikazioak lore beraren bi ikuspegi eskaintzen zituen. Edo, Ikearen kasuan, lore beretik zeuzkaten kolore guztien aleak erakusten zituzten irudi bakarrean. Ikusten denez, irudi motak (ur-markekin, lore bat irudi batekin identifikatzeko egina, sarean saltzeko...), Internetetik hartua izateak, eragina zeukan haren eraikuntzan eta forman.

Lore haiek berak, irudi digital haiek, haien zati batzuk, zetazko zapi baten estanpatua diseinatzeko erabili nituen urtebete geroago (*Marga*, 2014). Baina orain ez dut lan hari buruz hitz egin nahi, zera azpimarratu nahi dut soilik: urteetan zehar eta prozesu batetik bestera, material bera nola igarotzen den gainazal eta gorputz desberdinetatik. Gauza bitxia da artearen denbora.

²⁰⁵ Olana mikroperforatua eta lore artifizialak. 4 m x 6 m. 2013. Pablo Martek *consonn*irentzat egindako *Again* *Again(st)* piezaren eszenografiako pieza bat izan zen lan hura. 1996az geroztik Bilbon diharduen arte garaikideko ekoiztetxe eta argitaletxe espezializatua da *consonni*.

²⁰⁶ 2014ko ekainaren 27tik 2014ko irailaren 21era. Artium, Gasteiz. Eremuak programak «2014 erakusketa» deialdian aukeratutako egileekin antolatutako talde-erakusketa bat da. *First Thought Bestek* hemen eta orain gertatzen denean jartzen du arreta. Erakusketak Euskal Herriko giro artistikoarekin zeukan lotura, eta erakusketa-formatuan erakutsi beharreko artelan eta proiektuak erakustea zeukan helburutzat: jendaurrean erakutsiak izateko espazio bat antolatuz horretarako.

Amyren irudien kasua desberdina zen. Amy Winehouseren irudiarekiko interesak abeslaria hedabide eta sareetan etengabe ageri zen urteetan zehar iraun zidan. Ez da kasualitatea aldi berean gertatzea Amy hedabideetan agertzen hastea, batetik, eta plataforma bisual eta sare sozial batzuen hedapena, bestetik, nire esperientziatik begiratuta behintzat. Halako aldaketa handia egun zehatz batean finkatzeko beharrik ez badago ere, pixkanaka gertatzen den zerbait baita, fenomeno haren hasiera 2007an finkatu genezake, baliabide haiekiko nire erlazioari dagokionez behinik behin. Aldaketa bat gertatu zen orduan, aldaketa bat sumatu nuen. Internet indarrez sartu zen nire bizitzan, ordura artekoa baino askoz presentzia handiagoarekin. Komunikatzeko tresna izatetik bizitzarekin eta inguratzen ninduenarekin erlazionatzeko tresna izatera igaro zen. Urruneko hurbiltzen zidan bezain beste urruntzen zidan hurbilekoa. Nire bizitza eta denbora betetzen hasi zen. Eta pixkanaka-pixkanaka nire eguneroko bizitzan presentzia handia izaten hasi zen, ez hainbeste sare sozialen hedapenaren ondorioz, baizik eta haietan murgiltzeak eragindako alteritatearen (baita leku-denborazkoaren) ondorioz.

Albisteak eta musika irratiz edo telebistaz ez ezik, Internet bidez ere iristen hasi ziren, eta dagoeneko normalizatuta zegoen sareak erabiltzeko ohitura. Materialak bilatzeko ez dugu norabait jo behar, etxetik bilatu ditzakegu, Interneten barrena nabigatuz gure ordenagailuko pantailaren bidez. Itsaso bat zabaldu zitzaigun gure bulego-estudioan. Gaindosi eta alterazio gisa iristen zaigu Internet. Interneten sartzen ditudan orduetan pentsatzen jartzen naiz eta gogoetagai hartzen dut nola iristen zaigun informazioa gaur egun, nola bilatzen dudan, nola kontsumitzen dudan, haren eraginez nola aldatzen ari diren identitateen errepresentazioak.

Pertsonaia hura –Amy– niganaino nola iritsi zen azaltzen duen oroitzapen gisa esan beharra daukat maiz hitz egiten nuela berari buruz. Rebek eta biok, adibidez, musika-esparruaren eguneraketari egindako ekarpenaz jarduten genuen, eta polemika batzuez ere bai. Hasieran, ez nuen lortzen haren figura inongo sailkapen zehatzekin identifikatzea, ez nekien beltza zen ala zuria eta, era berean, bideo klipen batean haren irudia ikusten nuenean nahasmena sentitzen nuen, ez bainekien zer zen: gizona, emakumea edo tarteko zerbait. Irratian, dendetan, hiri barruko autobus-gidariaren hari musikalean entzuten nuen ahots bat zen. Herrikoia denak egunerokotasunean bere lekutxoia egitearen pribilegioaz ari naiz. Geroago, sareen iragazitik pasata ere, gauzak ziur ikusi gabe jarraitzen nuen, eta ez nekien zenbateraino zen benetakoa. Norbaitek igotako bideoa,

baina igo aurretik Interneten bertan grabatu duena, zenbateraino diren egiazkoak edo izan diren manipulatuak ez dakigun irudi polemikoak... Haren baimenik gabe zuzenean zabaltzen den bizitza baten gordintasuna. Zehaztugabetasun eta presentzia hark gauza gehiago jakin nahia pizten zidan. Bilboko festetan ginen, 2007an, Abandoko plazan. Amyri buruz nekien guztia kontatu nion Elenari, ni baino urtebete gazteagoa zela esan nion. Móstoleseko zinema-aretoko grabazioa egin baino lehenagoko elkarrizketa batean, 2010ean, Bárbarak ederki laburbildu zuen: emakume hark ez adinik ez sexurik ez zuela esan zuen. Horiek guztiak oroitzapenak baino gehiago dira, prozesu bateko iltzeak dira, horregatik aipatzen ditut. Era askotako gertakari edo itzulpenak dira: geruza piloa daukate eta bilaketa bati forma emanez doaz, iristen zaidan edo jasotzen dudan formak baldintzatutako forma bat. Etengabeko eguneraketa baten eraldaketak dakarren bizkortzearen aldi berean gertatzen zen bilaketa hura.

Finkatutako gizarte-arauak mugiarazten dituen edozerekin gertatzen den moduan (alde horretatik, historiak ehunka pertsonaia bitxi eman dizkigu), aldaketok jarrera zinikoak sortzen dituzte, norbere burua babesteko jarrerak, eta aldeko eta aurkako bateko nahiz besteko iritziak. Hedabideek ustiatzen dutena abeslaria ez baizik eta pertsona denez, jarrera morbosoei ere ematen zaie bidea. Halakoak ez zaizkit interesatzen. Niri interesatzen zaidana ez da arrakasta baten kontakizuna. Amy sortu zen giro zehatzekin printzipioz lotura berezirik eduki ez arren, errealitatea aurkezten digunez, jende askok bere burua harekin identifikatu dezakeela da interesatzen zaidana. Irudi publiko gehienak sortzen diren konbentzioetatik kanpo gelditzen den errealitate bat zen hura. Gizartearen, gure garaiaren, geruzak katalizatzen dituen pertsonaia adierazgarri gisa funtzionatzen duelako eta bere denboraz kanpoko izaeragatik interesatzen zitzaidan. Gizakiak berezko duena interpelatzeko duen gaitasunagatik.

Irudikatutako motiboa alde batera utzita, materialei helduko diet berriro, zeinen osagai bat baita motiboa, jakina. Internet gaindosia dela pentsatzen badugu, erraz ulertuko dugu ez dudala ikusten dudan guztia gordetzen. Eta ez dut gordetzen dudan guztia erabiltzen. Gordetzen dudana gauzak harrapatzeko antsietatearen emaitza da, ez baitut sarean batera eta bestera dabilena galdu nahi, neuretzat gorde nahi dut. Esparru birtualaren aseezintasunaz eta gutxiegitasunaz ari naiz.

Horrela, bada, gorde nituenak prozesu baten beste iltze mota bat direla ere ulertuko dugu. Neuzkan guztien artean batzuk aukeratu nituen inprimatzeko, 2014ko apirilaren 11 hartan. Nire nodo-irudiak ziren: pentsatzen laguntzen zidatenak, azkarren ikusten laguntzen zidatenak.

Denak Internetetik hartu banituen ere, hau da, jatorri digitala bazuten ere, haien iturburua era askotakoa zen. Arrazoi desberdinengatik bildutako irudiak ziren, gauza desberdinetan pentsatzen ari nintzela gordeak. Batzuk sare sozialetatik hartu nituen edo era askotako plataforma birtualetatik, beste batzuk kritika musikolari buruzko nahiz prentsako artikuluetatik. Haietako asko paparazziek egiten dituzten argazkien tankerakoak ziren. Batzuek ur-markak zeuzkaten edo gainean zerbait marraztu edo idatzi zuen norbaitek manipulaturik zeuden (*RIP* bat Amyren irudiaren gainean zuriz idatzita, digitalki, adibidez). Beste batzuk norbaitek egindako muntaiak ziren (Amyren garai desberdinetako bi irudi, lehengo eta une horretako argazkiak kontrajarrita, famatuen itxura-aldaketei buruzko orrialde tipikoetan, esate baterako). Batzuek bizitza pribatua erakusten zuten, beste batzuek emanaldiak. Batzuk une berean, hartualdien artean oso segundo edo minutu gutxi utzita, ateratako irudiak ziren, adibidez 2013ko Brit Awards sarietan Amyren aitak bere txalekoaren atzealdean inprimatuta eraman zuena, gordeta daukadan beste argazki baten egun berean egina. Biak ere berdin-berdinak dira ia, baina ez dira, eta, gainera, haietako bat gizon batek jantzitako txaleko baten bizkarraldean txertatuta zegoen. Irudi bera, prentsa digitaletik edo eskaneatutako paperezko iruditik hartua... Laburbilduz, urte desberdinetako irudiak ziren, Amy hil aurretik eta gero hartuak edo sortuak. Zera azpimarratu nahi dut horrekin: historia narratiboaz gain (zeinak Amyren bizitzaren kontakizunarekin baitu zerikusia), irudi haiek guztiek historia material bat ere badutela. Tamaina jakin bat dute, gorputz bat, bereizmen bat edo pixel zehatz batzuk. Azken batean, (beren historiaren eta nirearen) oroimena duten materialak dira.

Loreen eta Amyren arteko harremana

Loreen eta Amyren arteko harremana da ekintza beraren edo egoera beraren barruan gertatzen direla. Hortik kanpo, litekeena da haien artean inolako loturarik ez egotea.

En su lugar, como el propio título sugiere, la preposición más destacada de *Touching Feeling* quizás sea *junto a*. Al invocar un interés deleuziano en las

relaciones entre planos, la posicionalidad irreductiblemente espacial de *junto a* quizás también pueda ofrecernos alguna resistencia útil a la facilidad con la que *más allá de* y *debajo de* modifican su descripción espacial y se convierten en narraciones implícitas de origen y finalidad respectivamente.

Además, *junto a* también es una preposición muy interesante porque no hay nada esencialmente dualista en ella; un conjunto de elementos pueden estar unos al lado de los otros, aunque no en un número infinito. *Junto a* también nos provee de un saludable agnosticismo en relación a varias lógicas lineales que refuerzan el pensamiento dualista: la no contradicción, la ley de 'las franjas intermedias excluidas', de la causa en relación al efecto, del sujeto frente al objeto. Su interés, sin embargo, no depende de una fantasía igualitaria metonímica ni siquiera implica unas relaciones pacíficas, como cualquier niña o niño que haya compartido cama con un hermano sabe. *Junto a* incluye una amplia gama de deseos; de identificación, de representación, de rechazo, de establecimiento de paralelismos, de diferenciación, de rivalidades, de ser proclive a, de apoyo, de sesgo, de imitación, de separación, de atracción, de agresión, de distorsión y otras relaciones.²⁰⁷

Eragiketak inprimatze azkarreko makinan: manipulazio aktiboa

Puntu honek guztiz definitu zuen lanaren forma, lana bera, lana posible izatea, lana izan zen bezalako izatea. Hasteko, bi irudi mota (Amyrenak eta loreenak) eramatea ez zen erabaki hutsala izan. USB berean sartu nituen batzuk nahiz besteak. Erlazio bat abian jartzen ari nintzen (nahiz eta horretarako justifikazioa ez izan guztiz argia).

Zergatik paper distiratsuan? Irudiak distirarekin ikusi nahi nituelako. Erabaki hark gainazalarekin zeukan zerikusia, azalekoa denarekin. Lore artifizial askotako plastikoaren materialtasuna mota horretako akaberatik gertuago zegoela iruditzen zitzaidan. Eta harekin erlazonatu nuen, halaber, gorputz bat larruazalaren eta makillajearen (gainazalaren) bidez aldatzeko ekintza ere. Distirak lagundu egiten du, halaber, haren

²⁰⁷ Kosofsky Sedgwick, E. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa. 126-127. orr. Kap. *Introducción de touching feeling*. Atala: *Más allá de, debajo de y junto a*.

orezta margotuak bereizten eta xehetasunez ikusten. Mateak, berriz, paperaren gainazala zimurtzeko joera dauka eta nik irudi lau leunak nahi nituen. Akabera lau leun eta distiratsua.

Gorago esan dudanez, inprimatu beharreko irudiak enkoadratzeko eta proportziora egokitzeko aukera ematen zuen makinak. Inprimatze azkarreko makinak aukeratutako irudiak handitzeko eta txikitzeo aukera ematen zuen: handituz gero, haren puska handiagoa edo txikiagoa galtzen (mozten) zenuen eta txikituz gero, berriz, marko zuri handiagoa edo txikiagoa izango zenuen. Argi neukan ez nuela marko zuririk nahi, irudiak paperaren ertzeraino iristea baizik. Hurrengo paragrafoan azalduko dut zergatia. Horrela, bada, 10 x 15 proportzioa ez zeukaten irudi guztiak moztuta geldituko ziren.

Oro har, gehien egin nuena irudiak handitzea izan zen, haietako bakoitzetik nahi nuena ateratzeko (ikusteko, ikustarazteko). Lorearen nahiz Amyren xehetasunik berezkoena edo trinkoena aurkitu arte hurbildu nintzen haietara. Niretzat garrantzitsua zen lehen plano batek ematen duen sentsazioa lortzea, irudia zuzena izatea eta paper osoa betetzea. Orri-bazter zuriek euskarrian pentsaraziko ziguten eta gure arreta desbideratuko zuten irudikatutako figuratik. Lehen planoan zegoena irudia zen, ez haren enkoadraketa: gehiago zen arreta-kontua, baldintza tekniko zehatz batzuen kontua baino. Horregatik, arreta figuran jartzen denean, berdin zaio irudiaren enkoadraketa hiru laurdenekoa edo gorputz osokoa den. Tematzeak hurbilketa hori errazten du, hots, (lore bat, irudi bat) lehen planora ekartzea. Lore hartan (lore bakoitzean) eta Amy harengan (Amy bakoitzarengan) jarri nahi nuen arreta. Lorera hurbildu beharra neukan, haren plastikora, Amyrengana, haren marra, gorputz, aurpegi, ezpain, bularretara, haren plastikora. Garbi ikusi nahi nituen.

Garrantzitsua iruditzen zait azpimarratzea irudi bakoitzaren manipulazio hura makinan egin nuela (zuzenean). Han erabaki nuen zer egin, ez neukan aurretik pentsatua edo diseinatua, zerbait arina behar zuen, gerta baitzitekeen pertsonaren bat zain egotea. Alde horretatik, esan beharra daukat ez nintzela irudi batzuk inprimatzeko helburu praktikoa gauzatzen ari soilik, «hautatutako irudiak inprimatu» botoia sakatzen duen dendariak egin dezakeen bezala, ni lanean ari nintzen, erabaki asko hartzen ari nintzen. Kasu honetan dendariarengandik bereizten nauena zera da: haren lana irudiak inprimatzera mugatzen dela eta nireak, aldiz, beste arreta bat eskatzen duela. Bion berehalako helburua

irudi batzuk inprimatzea da, bai, baina nik badakit ekintza hori, zerbait konplexua izan arren, ezagutzen ez dudan zerbait handiagoaren xehetasun bat baino ez dela. Horrela gertatzen da prozesu bat. Badakit une bakoitzak (estudioan egon ala ez, lanean ari naizela jakin ala ez), erabaki bakoitzak (guztiz garrantzirik gabekoa eman dezakeen arren), esku artean edo buruan daukadana aldatuko duela (nire desiraren-arazoaren forma). Horregatik eskaintzen diet merezi duten arreta eta kontzentrazioa. Hortik dator, beraz, hasieran aipatu dudana ideia: «lan bat *gertatu* egiten da bizitza ematen den bitartean». Etengabe adi egotea eskatzen du, prozesuak espero ez dugun lekutik edo espero ez dugunean hazi daitezkelako.

Digitaletik fisikorako jauzi horren, irudi bat makina baten bidez eraldatzeko prozesu horren adibideren bat azalduko dut, bideoan agertzen diren irudiek dauzkaten historia materialeko geruzak hobeto ulertzeko.

Berriro ere, eta gauzak ahalik argien azaltzearen, bereizi egin behar ditut Amyren irudiak eta loreenak, bi kasu, arazo eta figura desberdin baitira. Eta eragiketak ere desberdinak izan ziren, beraz. Abeslariaren kasuan, neurri batean nirearen antzeko jatorria zeukaten irudiak ziren, «figuraren bila joateari» dagokionez. Ez nuen loreekin bezainbeste aldaketarik egin, bilatzen ari nintzena, problematika bestelakoa izan arren, bat baitzeterren, nolabait ere, argazkilariak bilatzen zuenarekin. Amy beste pertsona batzuekin (lagunekin, Blakerekin, Mitchekin) edo beste batzuekin (aitaren txalekoan, adibidez) agertzen zen argazkietan gauza bera bilatzen nuen: haiek ere nahi nituen, Amy haiekin agertzea nahi nuen. Beste pertsona batzuekin agertzeko motiboa alde batera utzita, hiru argazki haiek, Amy niretzat esanguratsuak ziren pertsonekin agertzen zenekoak, bereziki interesgarriak iruditzen zitzaizkidan, nire zenbait prozesu akuilatu edo haiekin batera gertatu zirelako eta, hortik abiatuta, nodo-irudi bihurtu zirelako. Bestalde, egia da aukera zabalagoa izan nuela Amyren kasuan eta aukeraketa areago findu nuela, bai kantitateari dagokionez bai urteetan zehar. Nahi nuenaren oso gertu zeuden ordurako.

Loreen kasuan, aitzitik, hor ere aukeraketa egin nuen arren, emaitza ez zegoen bilatzen nuenetik hain gertu. Esan dezagun loreen irudiak ez zirela hain niretzako eginak. Inork ez zuen egin nik bilatzen nuena. Edo eskaintzen zitzaidanak ez zidan balio. Nolanahi ere, aurkitu nuen guztia bildu nuen, behin baino gehiagotan esan dudana moduan, inoiz ez

baitakizu benetan zer nahi duzun. Horrek guztiak, bai eta material harekin denbora gutxiago erlazionatuta egoteak, nire bilaketan makinaren bidez gehiago manipulatu beharra ekarri zuen. Loreen irudiak ere ugariagoak ziren eta gauza gehiago probatzeko baimena ematen nion neure buruari. Baina, ororen gainetik, uste dut badela arrazoi bat aipatu berri dudana baldintzatzen duena: material gisa, ez dugula geure burua behar beste aprobeztatu. Hori soilik neure buruaren eta materialaren arteko erlazioaz pentsatzea, modu ez-elkarrekikoan, aurrean daukagunari entzutea, begiratzea, arreta jartzea edo lekua uztea teknika artistikoaren parte dela aintzakotzat ez hartzearen parekoa litzateke. Haiekin nahi dudana egin dezaket nigandik hurbilago ekarri arte.

Amyren kasuan, irudi digitaletik inprimatutako irudira egindako aldaketek ezer gutxi aldatu zuten irudia, baina norabide bat finkatzen laguntzen zuten: goian aipatu dugun kontzentrazioarena, hain justu. Gutxi ziren proportzio zehatzarekin bat zetozenak; beraz, zabalenak zirenei ertzak moztu nizkien eta luzeagoak zirenek informazioa galdu zuten goian eta behean. Bi kasuetan ere arreta galarazi zezaketen informazio puskak ziren galdu zirenak. Adibidez, zenbait argazkitan bizkartzainaren aurpegia edo gorputza desagertu zen, testu erantsiaren irakurketa osoa, Amy ateratzen den dendaren izena edo, bideoa ixten duen irudiaren kasuan, irudiaren behealdean ageri zen ur-marka. Hondoan galdu zen figuraren mesedetan, figurara bideratu zen arreta.

Loreen kasuan, egindako aldaketak askoz nabarmenagoak izan ziren, oro har. Gorago esan dudan moduan, salbuespenak salbuespen, hondo neutroak zeuzkaten lore artifizialen argazkiak gorde nituen eta, ahal izan nuen neurrian, lore bakarra erakusten zutenak. Esan dut, halaber, irudien jatorri ugariaren ondorioz, eta irudi haietako asko digitalki manipulaturik zeudenez, era guztietako formatuak zeuzkatela: karratutik hasi eta laukizuzeneraino. Horrela, bada, gutxi-gutxi izan ziren makinan manipulatu ez nituen loreak.

Lore sortak edo lore bat baino gehiago ageri ziren argazkietan bakarra isolatzen (ikusten, erakusten) saiatu nintzen. Bitxiloreak (nenufar arrosak ere bai) bi ziren, eta bakarra erakutsi arte hurbildu nuen fokua. Erdialdean ur-marka bat zeukan kolore pastelego arrosa sorta baten argazkia neukan: izokin-koloreko arrosara hurbildu nintzen eta, ondorioz, ur-marka moztuta gelditu zen behean; inguruko arrosak ere moztuta ageri dira atzealdean, baina ordurako ez nuen lore sorta bat, sorta bateko arrosa baten zooma baizik.

Beste irudi batean arrosa gorri bat ikusten zen, lorea islatzen zuen zilar-koloreko bilgarri batean bilduta: islak moztu eta arrosaren mugak argazkiaren mugekin bat egin arte hurbildu nintzen. Lore sorta bateko edo lore beraren bi ikuspegi eskaintzen dituen konposizio bateko lore bat aukeratzeak lore-begira hurbiltzeko aukera ematen zidan, irekien zegoen lorera beharrean, lorerik txikiena bilatzeko aukera eta ertzetan lore handiaren petaloak erakustekoa... Alegia: aniztasuna, oparotasuna, isolatua, kontzentratua.

Ahal zela, lorearekin maiz ageri ziren zurtoinak, hostoak edo arantzak kendu nituen. Badakit horrek lorea identifikatzen laguntzen duela eta haren irudi naturalista indartzen, baina ez zen hori bilatzen nuena. Nik lorea bilatzen nuen. Eguzki-lorea zoru gris baten gainean ikusten zen, bere zurtoin eta hostoekin, eta ur-marka argazkiaren erdian. Lorea behean gelditzen zen eta hura bakarrik agertu arte hurbildu nintzaion. Eguzki-lorea baino ez zen ikusten orduan, ur-markarik gabe. Orkideak eta beste lore batzuek zurtoina zeukaten, eta lore bat baino gehiago irekita eta elkarren ondoan, zurtoinean zehar: zurtoinik gabeko loreetara hurbildu nintzen, konposizioa bilatuz (aukeratuz). Gauza bera egin nuen gerezi-lorearekin: hurbildu, ur-marka kendu eta konposizioa bilatu. Irudia konposatzen nuen. Geranioa loreontzi baten barruan ageri zen: lore multzo ebakiaren bila abiatu nintzen.

Irudiak horizontaletik bertikalera eta alderantziz jiratzen nituen, halaber, edo irudi karratu bat hartu eta enkoadraketa bertikala aukeratzen nuen. Peonia zurtoinduna bertikala zen: horizontalera eraman nuen lorea eta erdiko ur-marka behean gelditu zen.

Ikeako loreek aukera ugari eskaintzen zituzten, nire interesetik urrutien zeudenak baitziren: enpresak diseinatutako irudian beti ageri zen lore bat baino gehiago; beti ziren txikiegiak nik bilatzen nuenerako. Irudi batean ageri ziren zazpi loreak laura murriztu nituen, bost lore bat eta erdira, etab. Irudi batean hainbeste ale zeudenean, zoomak ez zidan lore bakar batera iristeko aukerarik ematen, baina ahal nituen proba guztiak egiteko aprobetxatu nuen (batera eta bestera jiratu, modu batera eta bestera hurbildu...), pentsatzen bainuen ez neukala ezer galtzeko.

Kasu askotan toperaino sakatu nuen zooma, irudian loreak txiki-txiki ageri zirenean. Orokorrean irudi sinplea eta garbia bilatzen nuen: lorea erraz identifikatu ahal izatea, bere

lore izatearen biluztasun eta argitasunean. Fitxategietan gordeta neuzkan loreetako batzuk konposizio landuak ziren: lore bat eskuinean jarrita osatuak, konposizio zuzen eta erakargarri batean. Ez zen hori bilatzen nuena: orokorrean lorearen bila nindoan, ahal bezainbeste hurbildu eta paperaren erdi-erdian kokatzen nuen.

Laburbilduz, argazki bakoitzaren enkoadraketa Internetetik hartzeko moduak baldintzatzen zuen, eta inprimatze azkarreko makinak egindako mozketen baturak. Materialeak bi esparruen arrastoak gordetzen zituzten. Berekin zekarten inskribatuta zeukaten historia materiala.

Nahikoa hitz egin dut inprimatzeko makinan egindako eragiketez. Irudi haiek Internetetik nola hartu nituen azaldu nahi nuke orain, garbi utzi nahi baitut argazki haiek argazkilari profesional batek eginak izan arren (prentsa arrosa nahiz horian, produktu-katalogo baterako...), niri iristen zaidana oso gutxitan izaten dela argazkilari hark egindako argazkia. Argazkilariaren argazkitik abiatuta baten batek sarera igotako argazkia zen niri iristen zitzaidana. Edo argazkilariaren argazkiaren aukeraketa bat. Edo albiste baten bideo bateko irudi bat. Edo bideoklip bateko irudi bat albiste bihurtua, testu batzuk erantsita dituela. Mila eskulan birtual. Orain dela gutxira arte ez zen oso ohikoa argazki karratuak ateratzea. Egungo mugikorrek Instagram eta antzeko sareetara egokituta daude eta bateragarriak dira, eta aukera hori ematen dute, baina duela urte batzuk argazki karratu bat ikusten genuenean, birfokuratze bat edo jatorrian laukizuzena zen argazki baten zati bat izan ohi zen.

Horrela, bada, eta orain arte esandako guztiari jarraikiz, inprimatuta jaso nituen argazkiak ez ziren ordenagailuan gordeta neuzkanak, beste batzuk ziren, niretzako berriak. Eta argazki batzuetatik beste batzuetara, gorputz batetik bestera igarotzeak denbora-tarte bat eskatzen bazuen ere (ekoizteko, erreproduzitzeko, biltzeko, atseden hartzeko..., guztia era digitalean), hori dena ia berehala gertatu zen, argazki batzuk inprimatzera bidaltzen direnetik eta inprimatuta dauzkagunera doan zuzeneko tarte kontzentratuan. Ez dezagun ahaztu goian azaldukoak erabaki azkar-azkarrak direla, eta haien intuizioa aurretiaz eta patxadaz lantzen dela. «Lan bat *gertatu* egiten da bizitza ematen den bitartean» (denbora, lana) ideiarenean aurrean gaude berriro, baina bertsio hedatuan, eta lana ekintzaren unean gertatzeaz edo gauzatzeaz gain, ekintza horrek

aurretiko lan guztia dakar berekin, edo dauka bere barruan. Lanez beteta dagoen lan bat dela esan dezakegu.

Eragiketak inprimatze azkarreko makinan: itxaronaldi aktiboa

Amyren 12 irudi eta loreen 46 bidali nituen inprimatzera: guztira 58 irudi.

Atal hau azaltzeko, aurrekoa bezain garrantzitsua, zerbait gehiago esango dut makinaren funtzionamenduaz. Begien mailan, makinak pantaila bat zeukan: zegozkion doikuntzak eta aginduak egiten nituen bertan, irudien aurrebista erabiliz. Haren azpian zenbait arteka zeuden, USBa, txartela, CDa eta antzeko gailuak sartzeko. Haien azpian, aleroi moduko batek babestuta, beste arteka luzeago bat zegoen: handik ateratzen ziren argazkiak, eta erretilu irten batean amaitzen zen arrapala txiki batera erortzen ziren. Inprimatutako argazkiak erretilu hartan metatzen ziren. Argazki bakoitzari zegozkion zehaztapenak sartu ondoren, makinak argazki guztiak inprimatzeko agindua jasotzen zuenean, eskatutakoa inprimatzen hasten zen. Inprimatzeko prozesuan, paperaren muturra arrapatatik ateratzen zen hiru aldiz. Kolore zurian agertzen zen pixka bat, atzera sartu eta berriro ikusten zen zertxobait, geruza horiarekin, eta gauza bera, geruza magenta eta urdinarekin. Ondoren, berriro sartzten zen azken paserako, mozketak entzuten ziren eta makinak bi argazki kanporatzen zituen, bata bestearen atzetik arrapalan eroriko zirenak. Batzuetan, erortzen zena harrapatuta gelditzen zen han metatutako argazki-piloaren ondoan.

Lehen planoak lortu arte egin nituen mozketen eta zoomen era berean, makinak paperak inprimatu bitarteko itxaronaldi aktiboa nabarmendu nahi nuke. Bitartean lanean aritze hori. 58 irudiak inprimatzeko denbora behar da eta bitarte hori lanean jarraitzeko aprobe txatu nuen. Horrela esanda, behartu samarra ematen du, baina ez zen hala, esku artean neukanean kontzentratuta bainengoen. Aurretik inoiz ikusi gabeko zerbait ikusteko ahaleginean nengoen kontzentratuta. Horixe zen kontzentrazioa, eta horixe zen emozioa, arreta: eraikia.

Amyren irudiak inprimatu nituen aurrena, eta loreenak, gero. Esan dut gorago: kameraren bidez ikustea ez da begiekin eta ez beste ezerekin ikustearen berdina. Une jakin batean, makina Amyren irudiak inprimatzen ari zen bitartean, 17:02an, erretiluan gainerako argazki inprimatuen gainean zegoen argazki inprimatu baten argazkia atera

nuen mugikorrarekin. Nodo-irudi bat agertu zen, eta gorde egin nahi izan nuen agertu zeneko une bitxi hartan (erretiluan, inprimatu berria, hurrengo argazkiaren azpian ezkutatuta gelditzeko zorian). Argazki bat atera nion, une hura neuretzat gordetzeko, beste begi baten bidez ikusteko (kamerarekin gehitzen zena) eta, horrela, geroago ikusi ahal izateko. Mugikorra atera nuen. Argazki hura egiteko asmoak mugikorra aterarazi zidan, eskuan neukan. 17:04an beste argazki bat atera nuen: Amyren argazki bat erretiluan, Amy inprimatuaren azken irudia. 17:12an makinaren argazki bat atera nuen plano orokorrago batetik: erretiluan Amyren azken irudi inprimatua ikusten jarraitzen dugu eta makinaren pantailan manipulatuak izaten ari diren bi bitxiloreren irudia. Loreekin nengoen eta lorea gehi Amyren aldiberekotasun hura jaso nahi nuen. Hirugarren argazki bat atera nuen aldiberekotasun hura konprometitu, ikusi, ulertu nahiz iraurazteko. 17:37an laugarren argazki bat atera nuen. Erretiluan ageri ziren bi loreren beste aldiberekotasun bat atxikitzeke atera nuen, azken kopia arrapalan gelditu baitzen harrapatuta, aurrekoa estaltzera iritsi gabe. Arrosa-koloreko bi lore elkarren ondoan, bata gainean eta bestea azpian, elkar ukituz beheko eta goiko ertzetan, hurrenez hurren.

Ordu zehatza ematen dut, orain irudi haiek ordenagailuan berrikusten ari naizela hantxe ageri zaidalako. Fitxategi digital batek noiz sortua edo aldatua izan den esaten dizu, baina ordu zehatza ematen dut prozesu hura gertatzen ari zen une zehatzaren berri emateko. Erlojuaren denbora daukagu, batetik, eta, haren barruan, eta aldi berean, halako denbora bitxi bat, artearen denbora, arretaren, nolakotasunaren, kalitateen denbora. Testuan ere horren berri emateko aipatzen dut denbora.

Berriro azpimarratu nahi nuke gorputzaz kanpoko gailu baten bidez ikusten ari nintzela guztia: telefono mugikorreko kamera baten bidez. Loreek inprimatzen jarraitzen zuten eta, 17:47an, inprimatzeko unean gertatzen ari ziren aldiberekotasun asko jaso nahi nituela erabaki nuen. Une hura mugikorreko kameraren bidez ikustea erabaki nuen: bederatzi minutu eta erdi irauten duen bideo batean bildu nituen inprimaketaren azken bederatzi minutu eta erdiak.

Datu haiei jarraikiz, bai bideoa bai argazkien inprimaketa gutxi gorabehera 17:56an amaitu zirela kalkulatu dezaket. Lehen argazkia eta azken bideoa kontuan hartuta, 58 irudien inprimaketak (makinak lanean jardun duen denborak) gutxienez 54 minutu iraun zuela ondoriozta dezakegu. Ordubete inguru irudi batzuk inprimatzen, makinan lanean.

Inprimaketaren azken minutuak erabakigarriak izan ziren. Esku batekin mugikorrari eusten nion eta bestearekin manipulatu nezakeena ikusten nuen haren bidez. Loreen argazkiak eroriz zihoazen. Amyren argazkiak behean zeuden, haiek izan baitziren inprimatu nituen lehenak. Txandaka ateratzen nituen, ateratzen ari ziren loreen ondoan ikusteko. Bi irudi ikusten ari nintzen batera. Amyren argazkia aldatu nuen, beste bat hartuta. Halako batean argazki multzotik ale batzuk atera, aleroian gorde eta multzoan jarri nituen berriro. Lanean ari nintzen, gozatzen, sufritzen, lotsatuta, hunkituta *trantze berezi hartan*.²⁰⁸ Harreman batez jabetu nintzen: lore haien eta Amy haien arteko harremanaz.

Zuzeneko haren kontzentrazioan murgilduta nengoen bitartean, ezin nuen burutik kendu irudiak inprimatuta egongo ziren unea (azken batean, horretarako joana nintzen dendara, helburu harekin) eta dagoeneko inprimatuta ikusi ahal izango nuen unea, argazki-dendatik kanpo: opari bat irekitzerakoan sentitzen den sentsazioaren antzeko zerbait zen. Beraz, grabatu bitarteko itxaronaldi aktiboan, dendatik ateratzean Unamuno plazako (hantxe zegoen denda) terraza batean eseri eta inprimatutako argazkiak kameraren bidez ikustea erabaki nuen. Horrek tentsioa, emozioa eta batez ere konpromisoa gehitzen zion ekintzari. Kamera, mugikorra, lekuko bat izango zen niretzat (bitxia eta gertukoa aldi berean baina, nolana ere, nitaz kanpokoa). Gertaera bat sortzea, baldintzatzea, zen kontua. Inprimatzeko makinan bidez grabatutakoari esker eta grabatutakoaren bidez ikusi eta egin nuenaren berehalako ondorioa izan zen erabaki hura.

Horrela, bada, inprimatutako argazkiak ikusten hasterako, eginda neukan lanaren zati bat. Berandu arte, orain arte, ez nintzen horretaz konturatu, orduan, soilik gozatzen, sufritzen, lotsatuta, hunkituta bainengoen *trantze berezi hartan*. Hasia nintzen erlazioaz jabetzen. Horregatik zen garrantzitsua inprimatu bitarteko itxaronaldiko ekintza. *Denbora-pasa egon* esaera hedatu eta kontzentratu daiteke prozesu artistikoaren bidez, harik eta prozesu artistikoak berezkoa duen denbora erreal eta espezifikoa bat sortzen eta

²⁰⁸ “Intentar entender lo que pinto y lo que escribo ahora. Te lo voy a explicar: en la pintura como en la escritura intento ver exactamente el momento en que veo, y no a través de la memoria de haber visto en un momento pasado. El instante es éste. El instante es de una inminencia que me deja sin aliento. El instante es en sí mismo inminente. Al mismo tiempo que yo lo vivo, me lanzo a su paso hacia otro instante.” Lisspector, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. 80. or.

eraikitzen den arte. Prozesu artistikoak, baina, ez ditu minutuak axolagabe igarotzen uzten, denbora berezi bat sortzeari lotzen zaio.

Apirilaren 11, Unamuno plazan

Inprimatzeko dendatik atera berria nintzen. Dena presaka gertatzen zen, eta modu kontrolatuan aldi berean. Material batzuk inprimatuak nituen, bidaiari baterako, egonaldi baterako. Argazkiak biltzeko eman zizkidaten gutun-azaletik ateratzen nituen lehenbiziko aldia izango zen. Denak lotura dauka zuzenekoarekin, in situ prestaketarekin, ekintzarekin.

Coca-Cola bat eskatu eta Bilboko nire plaza kutuneko terraza bateko mahai batean eseri nintzen. Amyren eta loreen argazkiak bereizi nituen, arreta guztia bereizketa hartan jarrita, argazkiak kameraren bidez ikusiko nituelako. Argazki bat atera nuen 18:04an. Hanken gainean neuzkan argazkiak, eta nire motxila hutsa eta argazkiak gordetzen zituen gutun-azala nituen haien gainean. Guztiaren gainean, argazkiak. Bi argazki-pilo neuzkan, goikoan loreak, eta denen gainean ekilore baten argazkia. Azpian abeslariarenak, eta pilo haren gainean Amyri bere orduko bikotekidearekin kalean eskutik helduta zihoala egin zioten argazki bat. Argazkiaren hondoa terrazako metalezko mahaia ikusten da, eta paperezko ezpainzapiak gordetzekoa. Goian, eskuinaldean, plazako lurra ikusten da, eta handik igarotzen zen jendearen oin mozturen bat. Argazkiak dendatik kanpo, plaza bateko terraza batean, lehenengo aldiz ikusteko ekintzaren aurreko unea zen.

18:11n hasi nintzen argazkiak ikusten, telefono mugikorrarekin bideoan egindako grabazio baten bidez. Lau minutu eta hogeita hamasei segundo iraun zuen. Grabazio hori *Emi* da.

Lana izatetik lan bat izatera: ekintzari eta gertaerari buruz

Hartaz lan baten moduan hitz egin dezaket orain. Zera hura lan bat zela ikusi nuen unetik, lana baino zerbait gehiago zela, hasi nintzen hari buruz lan baten moduan hitz egiten. Begi-bistakoa emanagatik ere, garrantzitsua iruditzen zait hori azpimarratzea. Materiala kontuan hartuta hartzen den erabaki batean datza diferentzia. Gertaera inposatzen da (zaizu). Argi dago, baina ausardia behar da. Hori ere teknika da: biluztasuna (eraikia) onartzea. Gertaera hura onartzeko, gauza batzuk egiaztatzeko denbora behar izan nuen, hainbat aldiz ikusi behar izan nuen, mugikorrean eta

ordenagailuan, bakarrik eta lagunduta. Lan hura 2014an erakutsi zen jendaurrean lehenbiziko aldiz, *First thought best* erakusketan, pantaila lau batean etengabe errepikatuz, lana sortu eta bi hilabetera.

Nondik begiratzen den, lan hura asmorik gabe egindako lan bat zenez gero, argazkiei begira nengoenean nire asmoa ez baitzen emaitza batera iristea, garrantzitsua iruditzen zait haren sorkuntzan sakontzen jarraitzea, agerian uzteko lan bat ez dela bere kabuz sortzen. Lanaren emaitza da. Gertakari batean kontzentratua. Orain arte deskribatutako erabakien ondorioek bihurtzen dute hura guztia lan bat. Eta ezer ez behartzeko nahia. Izaten uztea.

Ekintza hitza erabiltzen dut egokiena iruditzen zaidalako. Hala ere, ez nioke arte-sistemaren barruan, edozein kategoriari dagokionez, hartu dituen konnotazioetako bat ere erantsi nahi. Egiteari buruz ari naiz, besterik gabe.

Bideoko soinua zegoen lekura berariaz joan ote nintzen galdetuko balidate, baietz eta ezetz erantzungo nuke. Baietz, argazkiak ikusteko emozioa ahalik eta azkarren gertatzea nahi nuelako. Argazkiok ikusteko denbora hartu nahi nuen. Eta, beraz, dendatik atera eta ikusi nuen lehenbiziko terrazan eseri nintzen, Unamuno plazan. Hori ez da inolako txorakeria, gustatzen baitzait plaza hura. Etxetik argazki-dendara eta plazara hedatzen diren erritu eraikiez ari naiz. Esperientziatik inprobisatuz, gertakari bat sortzen ari nintzen neure buruarentzat. Norberaren prozesuak zaindu beharra dago. Lekutxo bat egin nion argazkiak ikusteko emozio hari. Eta gertuen zegoen lekua zen. Berehalakoa. Coca-Cola bat edan nuen.

Mugikor normal batekin (Samsung hibridoa) grabatu nuen. Mugikorra ez zen ona, ez zidan oraingoak ematen didan kalitaterik ematen, kontrakoa baizik. Argazki gehienak pixelatuta zeuden, haien jatorriaren eta historia materialaren ondorioz, sarean funtzionatzeko eginak zirelako, eta bereizmen birtuala zeukaten, beraz. Hala eta guztiz ere (paper distiratsuatik, irudi motagatik...), bereizmen handiko emaitza zeukaten. Kolorea agertzeak, paper distiratsuarekin eta irudi haiekin batera, HD sentazioa ematen zuen, kalitate handiko argazkiak izateko sentazioa. Alde horretatik, lagun bati mugikorreko grabazioa erakutsi nionean, esan zidan inoiz baino bereizmen handiagoz ikusi zituela

Amy Winehouseren makillajea, begietako marra, ezpain margotuak, oreztak. Lore baten kolorea bezala.

Esku batekin mugikorrari eusten eta bestearekin argazkiak ikusten ari nintzen, mugitzen nituen bitartean. Erraz edo natural samar. Argazkiak modu naturalean jarri nituen hanken gainean, ondo ikusi ahal izateko.

Bideoaren soinua bizitzarekin lotzen dut. Lan batean oso elementu garrantzitsua iruditzen zait soinua. Soinua bizitza da. Soinua plaza bat da. Soinua Unamuno plazako edozein egunetako soinua da. Bizitza. Soinua, ikusteko eta ordenatzeko ekintza bezala, zuzenekoa da. Zuzeneko bat.

Ekintzaren abiadura, argazkiak pasatzen joatekoa, bizitzarekin lotuta dago, kolorearekin²⁰⁹, erritmoarekin²¹⁰. Abiadura desberdinak gertatzen dira bideoaren barruan. Azkenean erritmoa arindu egiten da, bizkorrago doa, aurkitu egiten da, eta aktibatu. Presa dago, emozioagatik, lotsagatik. Espazio publiko batean nengoen, baina intimoa zen aldi berean. Ekintzaren zentzuak berak ematen zion iraupena. Egiten ari nintzen bitartean erabaki nuen. Zuzenean. Plano sekuentzia bat da. Hala gertatu zen. Amaiera hura, erortzeko modu hura. Abiadura haiek.

Kontrola/zoria dikotomiari dagokionez, esperientziak, lanak, sortutako nahasketa bat da. Zoriari lekua eman nahi izan nion ala argazkiak nik kontrolatutako ordena batean zeuden? Ez nion zoriari lekua eman nahi izan. Gertatu egin zen, besterik gabe. Ordena zoriaren eta kontrolaren artean dago. Kontrola urteek ematen dute, materialen baturak eta haiekin egindako eragiketek. Langile batek bere erremintak eskuetan dauzkanean sentitzen dugun bezala, hartzen dituen moduagatik, badakigu ederki ezagutzen dituela. Denbora asko eman dutela esku haietan, langilearen alboan. Heltzeko, atxikitzeko eta mugitzeko moduagatik, manipulatzeko dituen pertsonaren luzapen moduko bat direla konturatzen gara, ederki ezagutzen dituela.

Horrenbestez, esperientzia eta zoria elkarrekin doaz, ezin dira guztiz bereizi edo bata bestearengandik banandu. Baina zoria ezin dugu surrealisten zori objektiboarekin

²⁰⁹ Lagun batek esan zidan kolorea dela pinturaren alderdirik hunkigarriena.

²¹⁰ Lagun berak esan zidan erritmoa dela gizakiak daukan gauzarik aberetiarrena.

nahastu eta sinplifikatu²¹¹. Eta ez da intuizio hutsa ere. Lan motel eta etengabea da, bere forma bere kabuz hartzen duena, berehalakoan, korrika eta presaka. Urteetako lana ordu eta erdian laburbilduta (dendan egindako lanean), eta lan hori lau minutu eta erdian objektibatua (plazako gertakarian). Horixe da arian-arian jarduteak esan nahi duena.

Eta gertatu egiten da. Gertaera. Errepresentazio indiziala, bere bizi-irrikarekin: zerbait «gertatu da» (bizitzan, artearen bizitzan) eta, nolabait, errepresentazio autonomo bat «gertatzen da». «Gertaeraren» naturaltasun hori motiboan tematzearen eta ahaleginaren emaitza da, berez. Bideora iristeko ekintzaren naturaltasun edo arintasun hura irudi bakoitza tamaina jakin bateko paperezko argazki batean handitzea erabaki nuenetik aurrera baino ezin zen gertatu. Irudi guztiak handitzea erabaki nuenean, bideratuta nengoen dagoeneko. Loreak Amyrekin lotzea erabakitzea ere erabaki handia zen dagoeneko... eta, prozesu artistikoetan maiz gertatzen den moduan, bat eta bat hiru dira. Bi baino gehiago. Gehiago.

Lanaren erritmo edo interpretazioaren deskribapen azkarrak

Zaila egiten zait lan hura deskribatzea eta esango nuke, dauzkan geruza ugariak alde batera utzita, ekintza berean kateatutako gertakarien bereizezintasunari zor zaiola zailtasun hori. Edonola ere, hona hemen bi saiakera, pretentsio literalagokoa bigarrena lehenbizikoa baino. Biak gelditzen dira motz edo dira gehiegizkoak. Beste modu batera esanda, ez dute lana zer den azaltzen edo deskribatzen, baina nik, orain arte esandakoak gabetasun hori konpentsatuko duen itzaropenez, gehitzen ditut, nahi dudana moduan, beren jatorriari buruz argi pixka bat emango dutelakoan.

1- Hasieran erritmoa lasaia da, motel doa, bata bestearen ondoan ikusten ditugu Interneten sakabanatuta zeuden irudiak. Amyrekin hasten da. Halako batean loreak agertzen dira, Ikeakoak. Ez zaizkit gustatzen. Haiek kendu eta lehen planoetako loreetara iritsi nahi dut. Esku batekin manipulatzean, erori egiten dira. Amy berreskuratzen dut. Lehen planoko loreen ondoan ikusi nahi dut. Eguzki-lore bat ez da pazko-lore bat, ez eta arrosa bat ere. Arrosa-koloreko arrosa bat ez da arrosa hori bat, ez eta arrosa urdin bat

²¹¹ André Breton gizabanakoak nahi duenaren eta munduak eskaintzen dionaren arteko bat-egite ustekabez mintzatu zen. Horrela, bada, pertsona jakin bati buruz pentsatzen ari garela, kalean gora goazela izkina biratu eta, bat-batean, harekin egiten dugu topo. Halakoak kointzidentziak edo kasualitateak dira, baina esanguratsu bihurtzen dituen balio emozional handia daukate.

ere. Arrosa bat arrosa bat da arrosa bat da arrosa bat da. Bitxilore bat. Orkidea bat. Lili bat. Bakoitzak paisaia batera eramaten gaitu. Kulturak finkatu duen paisaiara; norberaren esperientziaren paisaiara. Amyk ere bai. Garai desberdinak; norberaren esperientzia desberdinak. Lore exotiko bat. Lore sexual bat. Amy leun bat. Amy gazte bat. Amy gogor bat, amaitzeko. Lore bat beste lore baten ondoan. Kolore bat beste kolore baten ondoan. Bat-batean Amy. Beste pertsona batekin: Blake. Loreak. Amy: aitaren bizkarrean inprimatuta. Denbora. Amy bikoiztuta: lehen eta orain. Before & After. Denbora. Krabelin bat. Loreen historia politikoa. Gerezi-lorea. Japonia. Krabelin arrosa bat. Alibaba. Internet. R.I.P. Rest in peace. Goian bego. Begira nengoen, ikusten, gertatzen zen bitartean harrapatu, ulertu, ikusi nahian. Esan dezaket nahi gabe gertatu zela, haiek erortzea, adibidez, eta ez nekiela argazki bakoitzaren azpian zein argazki zegoen. Hala ere, garbi nuen zer interesatzen zitzaidan han (gertakariei zegokienez; ez, ordea, hitzei zegokienez), eta, beraz, gidatu egin nuen, ahal izan nuen neurrian. Irudi batzuk elkartu eta harreman bat sortu zen. Lorea ere zerbait eraikia da, bere historian. Dena ez da naturala, plastikoa da, gainazalak distira egiten du. Aldi berean zen kitscha eta simulakroaren eta azalekoa denaren alorrekoa. Esperientziatik manipulatu nuen. Argazkiak jarri eta kentzea. Batuketa, kenketa. Batuketa. Gainezarpena. Biltzea. Pertsiana bat (audioan). Amy azalera ekarri nahi dut berriro. Hasierara itzuli. Aurretik atzera, atzetik aurrera. Trileroa. Tarot-kartak. Pase azkarra, harremanak azkar jaso eta amaitzeko. Eragiketa hura zuzenduago zegoen, ordenari zegokion erabakia hartua zegoen. Amy agertu da orain. Gehiago. Bukatzeko: Amy + Amy. Amy Amyren ondoan. Bukatzeko, Amy gogor bat. Bizitza.

2- Amyren lehen argazkia ekilorearen gainean jarri nuen (lore-piloaren gainean). Goian dagoen piloan zegoen argazki hori (Amy bikotekidearekin ibiltzen, eskutik helduta), eta azpikoan, Amy bere aitaren txalekoan. Hor hasten da grabazioa. Argazkiak goitik behera pasatzen hasi naiz. Hatzak ikusten zaizkit enkoadraketan, ezkerrean. Kamerari (mugikorrari) eskuineko eskuaz eutsi eta ezkerrearekin argazkiak pasatzen ditu. Motel pasatzen ditut, erlazio bakoitza ikusteko astia izateko moduan. Argazkiak dendan eman zidaten gutun-azalaren gainean daude, izterren gainean daukadan motxilaren gainean. Hamabi argazki pasatu ditut, Amyren hamabi argazkiak. Beheko piloan Ikeako hortentsiak agertu dira. 00:51 minutua. Ez ditut ikusi nahi, eta non bukatzen diren bilatzen hasi naiz (handik kentzeko). Bat, bi eta hiru. Pazko-lorea agertu da. Ikeako hirurak goiko piloaren azpian jarri ditut. Amyren azken irudia altxatu egin da. Buruz

behera erori den arte, atzean zeuzkanen atzealdea agerian utziz (zuria, papera, euskarria). Hirusta (zortea) agertu da. Erori egin dira. Eskuaren irudi osoagoa ikusten da planoan, istripua konpondu nahian. Lore more bat jarri dut berriro hirustaren gainean. Amy berreskuratu dut buruz behera erori den argazki sortari buelta emanaz, eta beheko aldean jarri dut. Lore morea gelditu da gainean, eta Amy azpian. Amy hura gainera eraman dut, eta beste bat agertu da azpian. 1:21 minutua. Mugikorra eskuz aldatu dut, argazkiak eskuinarekin erosoago manipulatzeko. Planoa gehiago hurbildu da argazkietara. Lore bat atera dut azpiko Amyren azpitik. Eguzki-lore bat da, goiko pilolan jarri dut. Amyren argazkiak goiko pilolan jartzen jarraitu dut, oraingoan azkarrago. Han jartzean, manipulazio erritmoa dela eta, argazkiek zarata ateratzen dute. Hatzak eskuinean daude orain. Amy beheko pilotik atera dut (planotik atera, eta sabeletik gertuago gorde ditut), planotik kanpo. Bitxilore bat agertu da. Orain loreak pasatzen ditut goiko pilora. Lau pasatu ditut eta lehen kendu ditudan Amyren irudiak beheko piloaren gainean jarri ditut berriro. Haietako bat gainera eraman dut, beste bat agertu da azpian. Eta planotik atera dut berriro. Izokin-kolorekoa behean agertu da berriro. Eta orain Amyren lagunak dorrea dago gainean. 2:06 minutuan gaude. Bi lore gora eraman eta bat-batean Ikeako loreetako bat atera dut (planotik kanpo) eta goiko piloaren gainean jarri dut. Orain, planoaren kanpoaldetik ere bai, Amy Blakerekin. Azpian arrosa gorri bat dago. Goiko pilora pasatu dut. Orain arrosa-pipil hori bat dauka azpian. Hiru lore eraman ditut gora eta aitaren bizkarrean ageri den Amyrena goian sartu dut (planoaren kanpotik). Lore gehiago pasatu ditut gora. Amyren irudiak sartzen ditut kanpotik barrura, agertuz doazen loreekin tartekatuta. «Amy RIP» goiko pilolan dagoenean, beheko pilotik loreak ateratzen hasi naiz, planotik ateratzen. 2:58 minututik aurrera. 3:13 minutuan beste Amy bat jarri dut goian. Arrosa-koloreko arrosa bat du azpian. Loreak pasatu ditut gora. Orain loreak sartuz doaz beheko pilolan, planoaren kanpotik. Planoaren kanpoko erreserba beheko piloaren gainean utzi eta goiko piloko argazki batzuk behetara eraman ditut. Amy berriro goikoan agertzen den arte. Bitxilore bat dauka azpian. Hori egiten ari naizela, plazako dendaren batek pertsiana itxi du. Amyren goiko irudia beheko pilora pasatu dut eta beste bat agertu da goikoan. Beheko sortan Amyren beste irudiren bat bilatzen hasi naiz, «before&after»ena agertu den arte. Gainean neuzkanak erreserban gorde ditut, planotik kanpo. 3:42 minutua. Gora eraman dut. Lore bat agertu da azpian. Goian jarri dut. Azpian agertu den lorea erreserbatu egin dut eta beste Amy bat agertu da haren azpian. Erreserbatu egin dut, hurrengo loreak bezala. Bitxilore laranja bat agertu da. Goiko pilolan Amy bat bilatu dut, handik ateratzeko. Ikeako bitxiloreak atera ditut aurrena. Gero Amy

oreztekin ageri den nodo-irudia. Gainean gelditu da, eta bitxilore laranja dauka azpian. Orain, behean, erreserban neuzkan argazkiak banan-banan ateratzen hasi naiz, planoaren kanpotik, erritmo bizian, eta loreen nahiz Amyren argazkiak agertuz doaz, elkarren segidan. Amyren goiko irudiaren ondoan, zeina geldi-geldi baitago, agertuz doaz denak. Halako batean Amyren beste irudi bat agertu da behean. Goiko sorta hartu eta behekoaren gainean jarri dut. Orain, argazkiak gordetzeko erabilitako gutun-azalaren zati bat ikusten da goian. Mugikorra hurbildu dut, Amyren bila joateko. Haren irudia (paper-piloa, argazki-piloa) 90 gradu biratu dut kameraren markoaren plano bertikal berean jarri arte. Argazki sorta utzi dut, eskua kendu dut eta Amy etendua ageri den irudiarekin amaitu dut bideoa. 4 minutu eta 36 segundo.

Irudia irudiaren gainean

Egitura airean dagoeneko bideo bat da: denbora, mugimendua, argazki batzuk bideoan grabatzeko ekintza, biluzik ageri dira. Ikustearen eta egitearen arteko erlazioa, irudiaren eta irudi horretatik abiatuta sortutako testuaren edo marrazkiaren artekoa²¹², irudiaren bidez irudia sortzea da.

Zentzu berean, bideoak beste euskarri batekiko erlazioa jorratzen du: argazkiarekikoa, kamerarekin, eskuekin, argazkiak batetik bestera pasatzeko erritmoarekin edo hanka batzuen gainean banatuta egotearekin eratzen den erlazioaren ondorioz. Diziplina anitzeko ibilbidea da, *transdimensionala* esaten zion lagun batek, errepresentazio-sistemak nahastu egiten dira plazeraren bidez. Argazkiek (denboran «izoztutako» irudiek), beren izaera dela eta, bideoaren denborari gehitzen zaion, edo aldatzen duen, denborazko dimentsio bat eskuratzen dute.

Izenburua

Zerbaitek izena edukitzea gauza praktikoa bihurtzen da: errazagoa da izena duen zerbaitez aritzea, izendatu daitekeen zerbait aipatzea.

Hasieran, zer zen ez nekienean, bideo honek ez zeukan izenik. Zer zen jakin aurretik, ikusi nuenean, 2010ean hil zenean aitona Emiliorentzat idatzi nuen testu bat etorri zitzaidan gogora. Bideoak testu haren antza zeukala iruditzen zitzaidan.

²¹² *Es importante la memoria* XXen kasuan, eta are *Es importante la memoria*renean ere, antzeko zerbait daukagu, nahiz eta beste leku batetik.

Aitona Emiliori *Emi* esaten genion familian, gaztelaniaren fonetikarekin Amy ahoskatzen dugun modu berean.

Lan honi izenburu hori ematea erabaki nuenean, izendagarri bihurtu nuen. Omenaldi bat da eta bizitzari lotuta dago.

Diamante, Emilio, Remedios

Omenezko testua

2010-2017

Bi testu dira, hil osteko omenaldiak, korrika eta presaka idatziak, bizitasun emozional handiz. Bi esperientzia, bat eginda. Aipamen bat, korrespondentziaz. Batak besteari erantzuten dio. Batak bestea dakar gogora.

Bi lan, lan bat. Testu bat aitonaentzat eta beste bat amonarentzat. Nire familiarentzat. Edonorentzat. Elkar osatzen, ixten eta irekitzen dute.

Never mind no mind

Okela

2016

2016an *Memoria* erakusketan parte hartzera gonbidatu ninduten, Okelan²¹³. *never mind no mind* proposatu nuen erakusketa hartarako.

²¹³ Okela Sormen Lantegia 2014an Bilbon ireki zuten irabazi asmorik gabeko espazio bat da, eta artistek kudeatzen dute. Belaunaldi desberdinetako hiru artista elkartu ohi dituzte, hitz edo gai baten inguruan antolatutako erakusketetan.

never mind no mind erakusketa-proposamenean aurretik eginak nituen bi bideo erlazionatu nituen: *Es importante la memoria XX* eta *Emi*. Lehena Móstolesen grabatu nuen, CA2M zentroan, 2010eko abenduaren 3an. Bigarrena, Bilboko Unamuno plazan, 2014ko apirilaren 11n. Biak daude Amy Winehouseren figuraren inguruan antolatuta.

Erakusketaren jatorriaz

Oroimenaren gaiaren inguruan antolatutako topaketa batean parte hartzeko Okelak bidali zidan gonbidapen bat dago erakusketa horren jatorrian. Gonbidapena jaso bezain laster zera galdetu nion gonbidatu ninduen pertsonari: ea zergatik pentsatu zuten nigan gai hura jorratzeko, eta ez beste edozein. Oroimenaren gaia, oroimen historikotzat jotzen den ikuspegitik ez ezik, gertukoarekin edo egunerokoarekin zerikusia zeukan oroimen batetik ere lantzea interesatzen zitzaizela erantzun zidan. Gainera, nire zenbait lanen izenburuetan hitz hori ageri zen, *Es importante la memoria XX*en, esate baterako. Eta nire aurreko bideo batean: *Es importante la memoria*.

Orduan egiteko gogoia neukan zerbait egiteko aukera ona izan zitekeela pentsatu nuen: *Es importante la memoria XX* eta *Emi* bideoak elkarren ondoan ikusi nahi nituen.

Proposamenak definizio garbia izan zezan, irudikatutako motiboa hartu nuen aitzakiatzat: Amy Winehouseren irudia.

Esperientzia berri hartatik zerbait nabarmentzekotan, kontzertu baten (bozgorailuetatik entzuten zena) audioan (etenda entzuten zena) murgilduta egonik²¹⁴ beste bideoaren kaskoak jarri²¹⁵ eta audio horrek bizitzaz, plazaz, kalez betetzen zaituelako sentsazioa aipatuko nuke. Bi zuzeneko emanaldi ziren.

Horrela, bat eta bat bi ez, baizik eta askoz gehiago direla egiaztatu ahal izan nuen. Beste modu batera esanda, bi lanak ikusgai egon ziren hotz-ganberan gertatutakoa zerbait berria izan zen niretzat, ikusi egin behar izan nuena. Ildo horretatik, zera azpimarratu nahi nuke: zerbait publikoki ikusten dugunean eta estudioan, pribatuan (nahiz eta norbaitekin egon), ikusten dugunean ez dugula informazio bera jasotzen. Publikoki erakusten denak nolabait konprometitu egiten gaituela pentsatzea gustatzen zait. Eta beste modu batera ikusarazten digula. Norbait han, «horretan», «horrekin», ni gabe,

²¹⁴ Soinua bozgorailuetatik proiektatzen ari zen *Es importante la memoria XX* lanaz ari naiz.

²¹⁵ *Emi* pantaila lau batean proiektatzen ari zen eta audioa kaskoen bidez entzuten zen.

nirekin, izan daitekeela jakite hutsak aldendu egiten nau, hura hobeto ulertzeko, neure burua hobeto ulertzeko. Ni ez naizen norbaitek lagundu egiten dit. Ni izaten? Elkarrizketa ez da beti beharrezkoa, ez behintzat berriketa moduan. Mintzairaz haragoko elkarrizketa bati buruz ari naiz hemen, non beharrezko gauza bakarra bat baino gehiago izatea baita. Distantzia eta konpainia.

Oroimenak, edozein hitzek edo gaik, pizten didan konfiantzaz eta mesfidantzaz

Horri buruz, lehenik eta behin, hitzak literalki tratatzea gustatzen zaidala esan nahi dut, hots, literalki hitz egitea; eta kontrakoa ere bai. Oroimenean arakatzen badut, esan beharra daukat ez naizela oso ondo gogoratzen 2006ko bideo hari zergatik jarri nion *Es importante la memoria* izenburua. Garrantzitsua delako izango zen, noski, oroimena garrantzitsua baita, baina, era berean, garai hartan, eta gaur egun oraindik, gustukoa nuelako, eta dudalako, une jakin batean nire bizitzan sartzen diren hitzak eta esaldiak isolatzea, bai haien esanahiagatik, bai haien sonoritateagatik edo gogora dakartzaten sentsazioengatik. Oroimena garrantzitsua dela aldarrikatzeak dakarren posizionamenduaren aurrean, hura bezain baliagarria iruditzen zait gogoratzea benetan garrantzitsua ez dela esan daitekeen egoera bat. Oroimena guztiz baliotsua eta partikularra baita, pertsona bakoitzari lotuta dago, baina modu kolektiboan ere funtzionatzen du: gauza batzuk oroimen kolektiboan geratzen dira eta beste batzuk, aldiz, ahanzturan uzten dira.

Kontu haiekin guztiekin ari nintzela, lagun batek WhatsApp bat bidali zidan MACBATik, zertan ari nintzen jakin gabe, *Never mind no mind* izenburua zeukan fitxa tekniko baten argazkiarekin eta mezu honekin: «Begiratu izenburua: zurea bezalakoa, baina alderantziz». Gustatu zitzaidan hori zuzenean nire prozesuan sartu zela ikustea eta pentsatu nuen, adierazpen gisa, neure buruaren aurka egiteko gogoia neukala, agerian utzi nahi bainuen hitzak, berez, arriskutsuak direla, baita guztiz baliotsuak ere.

Lehen esan dudan moduan, gustatzen zait zerbait publikoki erakusteak berekin dakarren konpromisoa, eta hortik aurrera neu nintzen, neure prozesuaren beste izenburu batekin: *never mind no mind*, MACBAk «ez du axola oroimenik ez egotea» itzulia.

Gai baten aurrean nagoenean, edozer gai jorrazteko gauza den teknika bat garatzen saiatu ohi naiz.

Hitzen eta ekintzen artean gertatzen diren distantziaz

Ikusi dugunez, esan eta egin nahi dugunetik edo esaten eta egiten saiatzen garenetik benetan lortzen dugunera amildegi bat egon daiteke²¹⁶. Prozesu artistiko batean guztiz etsigarria izan daiteke tarteka, baina oso positiboa ere bada askotan. Hizpide dauzkadan bi bideoek ederki islatzen dute nire lanaren barruan, prozesuak edo materialak egitate gisa agertzen direnean, hondo lan baten gainean, zer gertatzen den.

Lanaren irabazia da. Lehenbizikoaren kasuan, grabatzea erabaki nuen, handik zerbait aterako ote zen jakin gabe. Hala izan ez balitz, handik bideo bat atera ez balitz, lanerako lagungarria izango zitzaidan, edonola ere. Irabazia ziurtatuta zegoen. Artean lan egiten duzunean, ia beti daukazu irabazia ziurtatuta. Bigarrenaren kasuan, lehenengoan ez bezala, bideoak ez zuen ixteko gehigarririk behar izan (bideoaren hasiera-amaiera), zuzenean konpondu nuen dena. Hondo lan baten gainean eginda zegoen dena.

²¹⁶ “Todo decir es deficiente” –esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: “Todo decir es exuberante” –esto es, que nuestro decir manifiesta siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar (No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es “lo dicho”, antes bien es lo inefable). El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con sólo advertir que defecto y demasia van referidos formalmente, como a un nivel, al decir. Ahora bien, decir es siempre un querer decir tal cosa determinada. Esta cosa determinada es la que jamás logramos decir con plena suficiencia. Siempre habrá una cierta inadecuación entre lo que en la mente teníamos y lo que efectivamente decimos. (...) Si tiramos de lo dicho extraeremos a la rastra, como si fuesen sus raíces, todo lo que con ello va subdicho, de suerte que, aunque es siempre muy poco lo efectivamente dicho, es mucho lo que, sin propósito y aun contra el propósito, queda manifiesto.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 492-494. orr.

“En el acto creativo, el artista va de la intención a la realización, a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, penurias, satisfacciones, renuncias, decisiones, que tampoco son, y no deben serlo, completamente auto-conscientes, por lo menos, en el plano estético. El resultado de esta lucha es una diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no se da cuenta. Consecuentemente, en la cadena de reacciones que acompañan el acto creativo, un eslabón está faltante. Esta separación que representa la inhabilidad del artista para expresar totalmente su intención; esta diferencia entre lo que se ha intentado realizar y lo efectivamente realizado, es el «coeficiente de arte» personal contenido en la obra. En otras palabras, el «coeficiente de arte» personal es como una relación aritmética entre lo inexpresado pero intentado, y lo expresado no intencionalmente.”

Marcel Duchampek 1957an Houstonen (Texas), AEBtako Arteen Federazioaren Konferentziaren aurrean egin zuen aurkezpen baten pasartea. *Art News* aldizkarian argitaratu zen: 56. lib., 4. zk., 1957.

Bietan ere, ikusi nahi ez dena ageri da (abeslariaren atzeko irudiak, Ikeako loreak...), hantxe irauten du, eta forma ematen gelditzen da; ikusi nahi dena (lore guztiak, Amy osorik...), berriz, ez da oso-osorik ikusten, forma emanez ateratzen da. Ezin dira ez hobetu ez okertu.²¹⁷ Artearen irabazia da. Eskerrak ematen ditut nahi ez dudanaren existentziagatik, nahi dudana ematen didalako.²¹⁸

Lanari dagokionez denborak duen garrantziaz

Puntu honek lotura estua dauka aurrekoarekin. Larruazalak oroimena daukala esan ohi da: beltzaran egon ez arren, aurreko udan eta beste uda batzuetan beltzaran egon bazinen, larruazala berehala belzten zaizu, lehen beltzaran egon zaren aldi guztiak oroituz. Kasu honetan, materialek ere badute (eta bereziki dute) oroimena. Ez dira iraganeko beltzaran hura, baina oraingo beltzaran hau harengatik ere bada. Materialek berekin dakarte izan zireneko zerbait, baina zerbait berria izanik. Eta hortxe dago; beste zerbait hori. Zeina den horixe baita, badaukanean ez izatea.

Amy Winehouse ageri zen aurreko bideoa egin eta lau urtera egin nuen *Emi*. Argazki haiek noiztik gordetzen ote ditudan pentsatzen jartzen naiz, ordenagailuko karpeten artean miaka. Harik eta, bat-batean, hauek, lana bapo egin ondoren, lekua hartzea erabakitzen duten arte. Harik eta zugandik urruntzen diren arte. Ez zaituzte behar. Lekua hartu dute. Munduan. Badira.

Biak ere motibo beretik abiatuta zerbait proposatzeak ez du esan nahi bi lan (bideo) haiek serie bat osatzen dutenik, baten batek inoiz interpretatu duen moduan. *Serie* hitza *zirriborro* hitzaren antzekoa dela iruditzen zait, ez baitut ez bata ez bestea argi ikusten,

²¹⁷ “Voy a decirte una cosa; no sé pintar ni mejor ni peor de lo que lo hago. Yo pinto un “esto”. Y escribo con “esto”; es todo lo que puedo. Inquieta. Los litros de sangre que circulan por las venas. Los músculos que se contraen y se relajan. El aura del cuerpo en plenilunio. Parambólica; lo que sea que quiera decir esa palabra. Parambólica es lo que soy. No puedo resumirme porque no se puede sumar una silla y dos manzanas. Yo soy una silla y dos manzanas. Y no me sumo.” Lispector, C. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela. 78. or.

²¹⁸ “Toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar. Pintar es resolverse al mutismo, pero esta mudez no es una privación, no es un defecto. Se la adopta porque se quiere expresar precisamente ciertas cosas que el lenguaje, por sí, no podrá nunca decir. (...) Por eso la pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae, como un resorte, sobre su mudez para poder dispararse en la sugestión de inefabilidades.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 491. or.

zentzu estuan eraikiak baitira biak. Artearen sistema batek gehiegi mugatu du haien esanahia, izendatu (seriea, zirriborroa) eta beren baitan ixten dira. Prozesu artistikoak askoz konplexuagoak dira sailkatzeko. Arteak, gizarteak, hobeto esanda, kulturak sortu ditu termino horiek. Zerbait sailkatzeko modu erraz eta laburra da. Baina ez dira haien edukia jasotzeko gai.

Publikoak konprometitzen badu, esango dut gustatzen zaidala sentitzea han, hotz-ganbera hartan, hiri batean, nireaz kanpoko bizitzarekin zerikusia zeukan zerbait gertatu zela.

Hain bat-batean

Laburpen gisa, hizpide izan ditudan bi lanek partekatzen dituzten bi ezaugarri nabarmendu nahi ditut. Bat: biak egin nituen zer egin nahi nuen ikusteko, eta bi: biak egin nituen egiten ari ziren bitartean. Gainerako guztia geroago etorri zen, aurretik erabaki asko hartuak nituelako, hain justu.

Lehenbizikoari dagokionez, Marguerite Durasek zera idatzi zuen:

Escribir es intentar saber qué escribiríamos si escribiésemos -sólo lo sabemos después- antes, es la cuestión más peligrosa que podemos plantearnos. Pero también es la más habitual.²¹⁹

Zergatik hainbeste Amy? Ez dakit. Lanak ematen ditu erantzunak, lana bera dira. Duela gutxi oso pertsona ezagun batekin egin nuen lan, eta pertsona hori ere ikono (mediatiko) bat denez, «Zergatik bera?» izan zen gehien egin zidaten galdera. «Gustuko dudalako» edo «interesatzen zaidalako» erantzunek ez dute galdera argitzen. Erantzuna arteak baino ezin dit eman, eta horregatik egiten dut, beraz. Ulertzen saiatzeko. Interesatzen zaizuna itzultzen erraza ez denean, konbentzioetatik kanpo dagoenaren azalpenak forma artistikoa hartzen du.

Bigarrenari dagokionez, egiten ari ziren bitartean egin ziren: ez dago postediziorik. Horrek zera mahaigaineratzen du berriro: arteak, espero diren edo finkatuta dauden bitartekoak erabili gabe, zerbaitera iristeko daukan gaitasuna (bideo editatu batera

²¹⁹ Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 56. or.

iristekoa, adibidez, postprodukzioan editatu behar izan gabe). Gure gaitasunak onartzea eta beste modu batzuk asmatzea. Nire asmoa ez da bideo bat egitea edizio-programarik erabili gabe, eskura dauzkadan tresnekin egiten dut lan, nahi dudanera ongien gerturatuko naizela uste dudan moduan. Bitartekoak bilatu egiten dituzu behar dituzunean. Alderdi teknologikoa aurreko edo aldi bereko beste lan batzuetan beste euskarri batzuk erabili nituen modu berean ulertu eta landu nuen lan honetan: modu ekonomikoan, artearen ekonomiara joz. Ez berria, ez zaharra, beharrezkoa dena.

Sinopsis en imágenes XX

El estado mental aldizkariaren 7. zenbakirako kolaborazio bisuala (ISSN: 21731934)
27., 61. eta 121. or. 28 cm x 20,5 cm bakoitzak
2015

Komunikabideetan marka handien publizitatea agertzeko modutik abiatuta, lan honen bidez argitalpen baten irakurketa etetea bilatzen nuen, geruzak eta markoak gehituz, figuraren zatitik haren definiziora doazen materialen bidez.

Bere sortzaileen hitzetan, gure garaiko espirituaren berrikuspen lasaia bilatzen duen ekintza artistiko kolektiboa da EL ESTADO MENTAL. Proiektua 2010ean jarri zen martxan eta orain arte lau fasetan garatu da, formatu desberdinak erabiliz: liburu inprimatua (2010-2011), Internet bidezko irratia (2012-2013), aldizkari inprimatua (2014-2015) eta Internet bidezko egunkaria+webgunea (2014-2016). 2017an, bosgarren etapa hasi zuten, aldizkakotasun zehatzik gabeko produktu inprimatuen argialetxe gisa, *Volver a donde nunca hemos estado* izenburu orokorrarekin.

Jatorria

*El estado mental*en parte hartzearen ondorioz aldizkari inprimatuaren zenbakietako batean kolaboratu nuen. Aldizkarian txertatu nituen irudiak ez nituen, baina, han agertzeko ekoitzi. 2014an lantzen ari nintzen prozesuen parte ziren.

Orain arte ikusi duguna kontuan hartuta, erraz asma daiteke material haien jatorria zein zen. Irudi haiek *Emiren* prozesuaren ia aldi berean ekoitzi nituen (*Emik* lotura zeukan *Es importante la memoria* XXekin ere). Estudioko lan-saio batetik sortu ziren, aurreko lanetako materialekin lanean ari nintzen batean. Aipatutakoei, *Deux Negresses* lanerako erabili nituen testu-konposizioak gehitu zitzaizkien (bosgarren blokean sakonduko dut azken lan horretan). *Póster HB*ren konposizioan ageri da, hain zuzen ere.

Aurreko prozesura itzuliz, gogora dezagun June Cresporekin ari nintzela lanean, Stockholmen egitekoa zen kolaborazio baterako. Erakusketa hartarako, *Póster HB* osatzen zuten testuen arteko batzuk aukeratu nituen. *Es importante la memoria* XXeko fotogramen bidezko deskonposaketan murgilduta nengoen, halaber. Handik aste batzuetara egitekoa nintzen egonaldi laburra gogoan, fotogramen azpi-multzo batzuk zenbait fitxategitan ordenatu, eta material haietako batzuk folio-tamainako azetatoetan inprimatu nituen. Euskarria eroso zen batetik bestera eramateko (oso arina baitzen eta erraz pilatu baitzitekeen karpeta batean), eta, gainera, gardena zenez, gainjartzeekin jolasteko aukera ere ematen zidan. Haiez baliatuta, ordena bat eta zentzu bat bilatzen jarraituko nuen, fisikoan ukigarriak ziren erlazioen (geruza ugarien) bidez.

Deux Negresses era iristeko materialen artean, gorputz propioa duten (*Deux Negresses* lanean eskuratu zutenaz gain) eta beren kasa arnasa hartzen duten bi elementu nabarmentzen dira: *OP* posterra, batetik, eta *HB* posterra, bestetik, hondo zuri baten gainean testu beltzez egindako konposizioak biak ala biak. Garai hartan, *OP* konposizioarekin alderatuta, *HB*ri leku gehiago eman nahi niola sentitzen nuen. Beharbada jendaurrean oihartzun handiagoa izan zuelako lehenak. *Erreakzioa-Reacción* argitalpenerako kolaborazioan agertu zen lehenbiziko aldiz, 2012an, eta 2013an, tunelean (*Deux Negresses*), zapairik handien eta ikusgarrienean. Lehenbiziko konposizioaren izaera ikonikoagatik ere izango zen, beharbada, bi hitz haiek, elkarren ondoan modu hartan jarrita, zeukaten izaera simple bezain biribilagatik. Argi dago nik eman niola nagusitasun hura, nik erabaki nuen eta eraiki nuen jendaurrean, jendaurrean erakutsia izateko. Baina, beharbada, hain zuzen horrexegatik nahi nion beste konposizio hari leku bat egin une hartan, nahi nuen jendaurrean existitzea, bestea bezain garrantzitsua baitzen niretzat. Konposizio hartan tematu nahi nuen. Horregatik jarri nuen abian berriro.

Material eta prozesuen arteko gurutzaketa hori abian jarri zen, beraz, ez dakit kontzienteki edo intuitiboki izan ote zen, baina abian jarri zen. Mugitzen ninduen ez zen diziplina arteko zerbait egiteko nahia (errepikapenak dakarren gorputz-aldaketarengatik), emari etengabe bat aktibatzea baizik. Prozesu hartan ari ziren lanak gertatzen, nahasten, uztartzen eta gainjartzen. Eta prozesu bateko mugimendu bakoitzak gogoa pizten dizunean, erakargarria denean, sortzen, akuilatzen edo irekitzen duenean –ondo ixten baldin badakizu–, izugarri ederra izaten da.

Esan gabe doa une orok merezi duela arreta, lan egiteak probetxu sentikor bat dakarrela. Etengabe bilatzen ditut nire material, irrika, desira nahiz etsipenak konprometitzeko moduak ekintza –beti errespetagarriaren– bidez. Neure burua posizio propio bat asmatzera behartzeko modua ere bada hori, gonbidapenetatik aparte, katea gelditu ez dadin: emari etengabea, intentsitate desberdinekoa, baina etengabea, geldialdia jarraitutasunaren barruan ulertuta. Lan bat *gertatu* egiten da bizitza ematen den bitartean.

Beraz, gonbidapena iristen zaidanerako, nik prest dauzkat materialak. Ez daukat garbi zertarako erabiliko ditudan, baina bai erabili ahal izango ditudala. *Emiren* prozesuan gertatu zenaren antzera, irudi batzuk «x arte» gordetzeko ekintza azpimarratu nahi nuke. Eta orduan gogoratzea. Horrela, bada, karpeta digital nahiz fisikoetan gordetzen ditut, eta baita gorputzean, gogoratzen duen gorputzean, ere. Norberaren oroitzapen bat, norberaren gorputz bat, norbere buruarekiko errespetu bat eta materialen bizitzarekikoa.

Haren forma

Materialak edukitzeko kontzientzia, erabakiak hartzeko ekintza batetik abiatzen da.

Gonbidapen bat iristen zaidan bakoitzean, lehenik eta behin zein markotatik datorren ulertzen saiatzen naiz, nire lana zein markotan garatuko den ulertzeko. Hau da, lan egiteko izango ditudan benetako baldintzak ezagutzen saiatzen naiz. Hizpide dugun kasu honetan, publiko orokorrarentzako aldizkari bat zen, Espainia osoan zabaltzen dena. Era askotako edukiak zeuzkan aldizkariak, garaiko kulturaren eta gizartearen inguruan. Hasiera batean hilean behin argitaratzen zen, eta geroago bi hilean behin.

Betidanik erakartzen naute aldizkariak, darabilten formatua (papera) gertukoa zait. Bi-lau orrialde eskaini zizkidaten (edo gehiago, behar izanez gero). Gonbidapena bidali zidaten

unetik, aldizkariaren ale bat ikusi nahi izan nuen zuzenean, haren kondizio fisikoa ulertu eta, horrela, nire kolaborazioaren forman aurrera egin ahal izateko. Gonbidapena egin zidatenean, lehenengo zenbakia kioskoetara iritsi gabe zegoen artean.

Modari eta azken joerei buruzko aldizkarietan marka handien publizitatea agertzeko moduak (den-dena betez, orriz orri) eragiten zidan lilura izan zen zentzu baten bila abiatzera bultzatu ninduen. Publizitate-kanpainak, Vuitton, Loewe, Prada, Gucci... dena jarraian, etenik gabe, eta luxu handiz. Hortik sortu zitzaidan lehen bulkada. Kontuan hartu behar dugu, halaber, inolako babeslerik edo publizitaterik gabe argitaratzen dela *El estado mental*, nahiago baitute beraiei gustatzen zaizkien eta beren webgunetik saldu daitezkeen gauzen publizitatea egin, hala nola argitaletxe txikiak, diseinatzaile gazteen lanarena, etab. Sentsazio hartatik hasi nahi nuen, nolabait ere, baina artetik, neure prozesuetatik, eta agertzeko modu harekin.

Berriri diot lehen bulkada batez ari naizela, oraindik ez nuen haren forma ezagutzen.

2014ko maiatzean lehen zenbakia argitaratu zen eta niri bigarrenean agertzea proposatu zidaten. Hil haren hasierarako baneukan nire proposamena. Honela azaldu nion nire solaskideari, David Bestué artistari:

Bost orrialde izango ziren, atxikitako irudietako bat koskatuta agertuko zen haietako bakoitzean. *Holak*, *Voguek* eta horrelako aldizkariak erabiltzen duten moduko paper distiratsua izango litzateke egokiena. Mehea eta distiratsua.

Hasiera batean aldizkariaren edukiekin tartekatuta agertzea pentsatu nuen, edozein puntutatik hasita eta jarraian, guztiak ere eskuinean. Honela geldituko litzateke: aldizkariaren edukia ezkerrean eta irudia (Amy) eskuinean; bost aldiz eta jarraian (ikus atxikitako zirriborroa; zuriz dauden orriak aldizkariaren edukiak izango lirateke).

Garrantzitsua da ez ematea ezkerreko edukien ilustrazioak direla eta, beraz, ezkerrean era guztietako informazioa agertzea komeni da, ez izatea dena artikuluko berekoa, adibidez. Alde horretatik, beharbada komeniko litzateke irudiak beren artean banantzea eta ez denak elkarren segidan agertzea. Erabaki horiek hartu

aurretik, aldizkaria ikusteak asko lagunduko lidake haren gaineko ideia bat osatzen eta, edonola ere, diseinatzailearekin hitz egin nahi nuke, azken erabakiak hartu ahal izateko.

Pozik nago material hauek leku ezin hobea aurkitu dutelako, zuena bezalako aldizkari-formatu batean. Multzoan funtzionatzen dute, baina bakoitza bere aldetik agertuz, orriak pasatzerakoan agertuko lirartekeen moduan. Horregatik, eta elementu komunak dauzkatenez, Pradaren iragarki batetik Gucciren iragarki batera pasatzean aurki dezakeguna bezalako jarraitutasunak funtzionatzen dit: guztiak ulertzen dira erregistro beraren barruan. Eta beste kategoria baten moduan agertzen dira, aldizkariaren gainerako edukiekin alderatuta. Horrez gain, bidali dizkizudan irudietan «markoen» biderketak eta bariazioak ageri dira, eta iruditzen zait interesatzen zaidan tirabira bat sor dezaketela aldizkarian. Era berean, irudiek geruza gisa dagoeneko badauzkaten itzal, argi edo orbanak nahasi egingo dira aldizkaria eskutan hartzean gehituko zaizkion itzal, argi eta orban fisiko edo errealekin.

Daukagun denbora-tarte txikiak proposamenaren alde lan egingo du, agian, erabakiak errealitatearen arabera har daitezten eta ez diseinuaren arabera: gerta daiteke, adibidez, diseinatzaileak irudiak eskuinean hutsik dauzkan tartetean sartzea, elkarren jarraian egon ez arren.

Esan nien diseinatzailearekin hitz egin nahi nuela, koskak, tamainak, neurriak eta abar zehazteko. Geroago papera ikusi nuenean, konturatu nintzen mehe-mehea zela, aldizkari gehienetan erabiltzen zen tankerakoa, baina ez zeukala *Holak* adibidez daukan *cuché* ukitua.

Bigarren zenbakian agertzeko epeak estuegiak zirenez, eta nire kolaborazioa zenbaki hartan sartzea erraz-erraza ez zenez, hurrengo zenbakirako uztea erabaki zuten, azkenean. Irudien kopurua aldatu ote zitekeen galdetu zidaten, «hutsuneak» aurkitzeko garaian malgutasun pixka bat edukitzeko.

Maiatzaren 20an bukatu nuen nire proposamena, eta argibide hauek bidali nizkien:

Irudiak aldizkariaren edukiekin tartekatuta agertzea pentsatu dut, ez elkarren segidan. Diseinatzaileari egoki iruditzen zaion tokian. Horrela, publizitatea normalean agertzen den moduaren antzera funtzionatuko dute, etenaldi, bereizgailu edo elementu arrotz gisa.

Kopuruari dagokionez, zer iruditzen bost izatea? Zure azken mezua irakurri ondoren, proba batzuk egin eta ondorio berera iritsi nintzen. Alde batetik, lan-saio baten emaitza dira bost irudiak, kopuru hori atera zitzaidan, hurrenkera horretan, eta gustatzen zait atera ziren bezala errespetatzea, alerik ezabatu edo kopiarik asmatu gabe.

Gainera, probak egitean iruditu zait bost izateak, aldizkari osoarekin alderatuta, aldizkarian txertatu daitekeen gorputz bat ematen diela eta eten gisa ere funtzionatu dezaketela. Dena den, esango didazu nire proposamena ondo egokitzen den edukien maketazioarekin eta diseinuarekin.

Bost irudiak

Aldizkarirako aukeratu nituen bost irudiek ezaugarri askotxo partekatzen dituzte, guztiak ere une berean hartuta egoteaz gain. Hemen nabarmenenak aipatuko ditut soilik, haien motiboari, materialei eta prozesuen jatorriari dagozkionak, hain zuzen, gainerakoak, garrantzitsuak badira ere, hurrengo ataletan aipatuko baitituzte.

Bost dira, *Es importante la memoria* XXeko fotogramak antolatu nituenean «5 AMYS MÁRTIRES» izendatu nuen laburpen batera iritsi nintzelako. Hauek ziren: Amy erromantikoa - MAITASUNA; Amy arkaikoa - IKONOA; Amy nerabea - MODA; Amy gorria - IDEOLOGIA eta Amy objektiboa - NEUTRALITASUNA. Bakoitzak bere denbora-erreferentzia zeukan bideoan eta hari lotutako hitz-zerrenda bat. 5 AMYS MÁRTIRESen ez nuen ez historia bat kontatu nahi ez beste historia bat.

Bideoan dagoeneko eraikita zegoen forma berera itzuli nahi nuen. Amy Winehousek garai, eragin eta musika-korronte ugari biltzen zituen bere irudiaren inguruan, modari eta produktuei lotutako elementu ugari. Bideoaren bidez ideia hura sintetizatu nahi izan nuen; forma hura azalera atera. Egungo irudiarekin lan egin. Eraikuntza honek haren konplexutasunera hurbiltzen lagunduko digu agian, modu horretara jarduteari uzten ez dioten aldaketa eta manipulazioetara: zoom batek eskaintzen dituen distortsioetara,

argiztatzeko modu desberdinetara, grabazio edo edizioaren biderketetara, etab. Anlisi horretarako irudirik garbienak aukeratu nituen, historia bat (Amy Winehouserena) kontatu baino gehiago, historiaz (ikonoaz) hitz egin nahi dutenak.

Bost irudiek bizpahiru geruza dauzkate, eta dentsitate ertaineko ohol aglomeratuz egindako mahai baten gainean osatu nituen. *Es importante la memoria* XXen fotograma bat (Amyren lehen plano bat) zeukan azetato bat, alde batetik, ohar gisako testu eta zenbaki batzuk dituenak. Bestetik, haren gainean, beste azetato bat *Póster HB*ko testu-konposizioarekin. Biak DIN A4 tamainan. Zenbaitetan hirugarren geruza bat dago bi azetatoen azpian: orri zuri bat, zeinaren gainean jarrita baitaude bi azetatoak. Orri zuri hori ez dagoenean, mahaiaren egurraren kolore marroia ageri da azpian. Azetatoek pegatina bat, 1 cm inguruko zabalera duen zerrenda zuri bat, daukate ezkerreko alboaren ertzean zehar, inprimatzerakoan elektrizitate estatikoaren ondorioz elkar ez itsasteko. Amyren azetatoa koloretan inprimatuta dago, orientazio bertikalean, eta, beraz, bat dator argazkiaren enkoadraketa bertikalarekin. HBren azetatoa (testua bakarrik) zuri-beltzean inprimatuta dago, orientazio horizontalean, eta, ondorioz, iraulita ageri da (ardatz desberdinetara, kasuaren arabera) gainerako euskarrien orientazioarekin eta argazkiaren enkoadraketarekin bat etortzeko.

Emi grabatzeko erabili nuen telefono mugikor berarekin hartu nituen bost argazki haiek, estudioan zuzeneko argi dezente sartzen zen une batean (mahaiaren gainean, azetatoen gainean), eta argi horrek itzalak sortzen ditu paperetan eta plastikoetan.

Argazkiak goitik egin nituen, orria eta beste ezer ez enkoadratzearen, kamera (mugikorra) orriarekiko paraleloan jarrita, baina gehien-gehienetan hondoaren puska bat gehiago harrapatu nuen figura (azetatoa-papera) ez mozteko eta, horregatik, argazkietan mahaiaren egurra edo azetato bakoitzak alboetara zeuzkan ertzak ere ikusten dira. Azken hori, geruza desberdinez osatutako sei konposizio hedatu nituelako mahai berean: «5 AMYS MÁRTIRES» eskema eta haietako bakoitzaren garapena (bost ziren).

Orri-bazterraren garrantzia

Atal berezi batean helduko diot gai horri, lotura estua daukalako aurreko blokeetan ikusitako prozesuekin. Euskarriari, haren gorputzari eta haren amaiera edo bazterrari,

haren ertzei eskaintzen diegun arretaz ari naiz. Polizetan bezala, edukia eta edukiontzia babesten dira.

Probak egiterakoan konturatu naiz garrantzitsua dela irudiak ahalik eta koska handienarekin jartzea. Hau da, irudiak osorik agertzea, bidali dizkizudan bezalaxe. Markoei buruz aipatu dizudan biderketak edo nahasketak ertzekin lotura daukanez, alboetatik milimetro batzuk kentzeak hori gertatzeko garrantzitsua den puska bat galtzea dakar.

Haga zuririk agertu ez dadin, pentsatu dut diseinatzaileak koska bat gehitu dezakeela (sepia-kolorekoa, beltza, edo nahi duen kolorekoa). Horrela, mozketa perfektua ez delako hagaren bat agertzen bada, koska koloretakoa denez, argi ikusiko da erabaki bat dela, eta ez akats bat. Gainera, halakorik gertatuz gero, hizketan ari ginen ertzen biderketaren alde jokatu luke.

Orri-hauslea

2014ko martxoaren 29an iritsi zitzaidan gonbidapena. Aldizkariaren lehen zenbakia 2014ko maiatzean argitaratu zen. Ordurako bidalia nien nire proposamena. Eginda neukan lana. Nire esku-hartzea zeraman aldizkaria 2015eko maiatzean argitaratu zen, zazpigarren eta azken zenbakian. Atal honetan, nire esku-hartzea urtebete atzeratzea eragin zuten arazo eta eragozpenak azaltzen saiatuko naiz.

2014ko ekainean aldizkariaren editorearen hitzak iritsi zitzaizkidan, nire solaskidearen bidez:

Lorea Alfaro proiektu orri-hauslea da, testuen artean kokatu behar duguna. Hirugarren zenbakiaren ezaugarriak direla eta (zatikatua eta blog baten tankerakoa) logikoagoa iruditzen zait laugarrenean bilatzea leku bat (zeina aldi berean egingo baitugu), azken hori trinkoa eta testuala izango baita berriro. Oraintxe bertan sartzerik bagenu, halaxe egingo genuke.

Zenbakiak agertuz doaz eta nire interbentzioa txertatzeko zaila iruditzen zaie. Nire solaskidearen esanetan, aldizkariaren trinkotasun handia zen arazoa, kritikari buruzko kolaborazio asko zeuden, eta maketatzeko garaian ikusten zuten leku gutxi gelditzen

zitzaiela eduki bisualagoa sartzeko. Beraz, nire solaskideak bi proposamen egin zizkidan, irailean: batetik, nire ideari eustea eta lekua eta egokiera eduki arte itxoitea. Edo orrialde bateko edo biko bertsio murriztua egitea, zeina askoz azkarrago argitaratuko baitzen.

Gutxienez hiru orritan utzi daitekeela pentsatu dut. Kontuan izanik proposamenari gorputza ematen diona errepikapena dela, batez ere, eta, horrexegatik, errepikapenaren bidez hartzen duela zentzua edo hasten dela funtzionatzen, bi edo bat gutxitxo iruditzen zait. Irudien aukeraketari dagokionez, nahiago nuke zuen esku uztea, nik ezer erabaki beharrean.

Orain hiru direnez, komeniko litzateke elkarren segidan ez agertzea, aldizkariaren edukien artean tartekatuta baizik, diseinatzaileak egoki deritzon distantziara, baina ahal dela eskuinean beti, esku-hartzeak egitura bera izan dezan.

2015eko otsailean, gaiak antzeko egoeran jarraitzen zuen: nire esku-hartzea agertzeaz zegoen beti, baina azkenean ez zuten argitaratzen, gustukoa bazuten ere, kostatzen egiten zitzaielako aldizkarian txertatzea.

Apirilean zera bidali nien:

Irudiei dagokienez, nik egin nituen hurrenkeraren arabera hautatzea erabaki dut: atxikitako hiruak izango lirateke, beraz, agertu beharreko hurrenkerari dagozkion zenbakiekin.

Zentzu jakin bat lortu arte itxarroteak eta negoziatzeak daukan garrantziaren berri emateko jaso dut aurreko kronologia. Edo material bat existitzeko gutxieneko baldintzak egon arte tematzeak duen garrantzia azpimarratzeko.

Bereizmena

Hainbat prozesutan behin baino gehiagotan aurkeztu zaidan arazo bat da bereizmena eta erabilitako irudien kalitate eskasa. Nire lanean maiz samar iristen naiz kalitate eskaseko irudietara, berehala lan egiteko ohitura dudalako, ezinegonarekin, eta baliabide apalekin. Hori ez da arazo bat, erabilitako erremintak eta prozedurak onartzen baditugu. Kalitatea behar izan dudanean, kalitatea emango zidaten erremintak eta prozedurak bilatu ditut.

Umore pixka bat jartzeko, pixelari garrantzi handiegia ematen zaiola pentsatzen dut, azkenerako, hau da, finkatuta dauden estandar batzuk onartzen (eta eskatzen) direla maiz, esku artean daukagunaren forman pentsatu edo forma hori ulertu gabe.

Bereizmenaren kontuak konponbide zailagoa izango du, mugikorrarekin ateratako argazkiak baitira. Lan egiteko dudan modua dela eta, askotan gertatu izan zait nire materialek ez betetzea inprimategien, diseinatzaileen eta abarren kalitate-estandarrak, baina emaitzekin ez dut inoiz arazorik izan. Proposamena bidali aurretik, probak egin nituen eskalan, are tamaina bikoitzean ere, eta ederki asko funtzionatzen zuten. Eta, noski, testura, pikor, zarata... aldetik egon litekeen kalitate-falta, halakorik balego, proposamenaren logikan sartuko litzateke.

2015eko maiatza. Aldizkariaren 7. zenbakia argitaratu zen *Sinopsis en imágenes XX* lanarekin

Lehenbiziko aldiz ikusi nuenean, harrigarria iruditu zitzaidan nik harengandik espero nuena benetan gertatu izana. Eten bitxi baten moduan funtzionatzen zuen, aldizkari bat irakurtzeko edo begiratzeko darabilgunaz bestelako denbora batekin hartzen zuen zentzua, hizpide izan ditudan geruzak aktibatu ahala. Lehengo egunean, muntaia batean nintzen lagun batekin, eta genion jaria kortasuna ez beste edozer zela artea. Nire solaskideen arabera, aldizkaria oso trinkoa zen artikulua aldetik eta nire argazkiek erritmo bitxi eta iradokitzaila ematen zioten.

Geruzen biderketa

Emaitza ikusita, aldizkariaren erritmoa aldaraztea eragin dezaketen geruzen aniztasunean pentsatzen dut orain.

Txertatutako irudiek dagoeneko dauzkaten geruzak irudi digital batetik (gorputzik gabea) argitalpenaren markoan eta euskarrian inprimatutako irudi batera pasatzean sortzen diren geruzei gehitzen zaizkie. Txertatutako irudiek lehendik dauzkaten geruzen artean daude «Bost irudi» atalean deskribatutako geruza literalek sortzen dituztenak: azetatoen gainjartzeak sortutako lausotasuna eta itzalak; agerian gelditzen diren egurraren zikinkeria eta ezaugarriak, kola-arrasto, ebaki eta era askotako orbanekin; azetatoei kendu ez zaizkien zerrenda zuriak, zeinak nahastuta ageri baitira haien egokitzapen ezarekin eta alboan daukaten ertzekin. Bestalde, mugikorrean hartutako irudiaren zati batzuk

argizatzen dituen argi naturalak sortutako itzalak dauzkagu. Esku-hartzea daukaten orrialdeen argazki bat egiten duzunean aurrean zabalik daukazun aldizkarian, ezin jakin itzala zure argazkiari zor zaion ala jatorrizkoak ba ote zeukan dagoeneko. Azetatoen argazkiak goitik egitearen ondorioz, nire isla agertzen da argazkian, argazkia egiten ari naizela, eta hori gorputz inprimatura eramatean lausotuta agertzen da, identifikatu ezineko itzal baten moduan.

Alderdi testualari erreparatzen badiogu, zeina aldizkariaren atal garrantzitsu bat baita, irudiak dauzkaten testuek erlazio bitxia, bestelakoa, dute aldizkariko gainerako testuekin. Gainean ageri den azetatoaren testua (*Póster HB*) argiago ikusten da azpikoa baino (Amyri buruzko hitzak). Nolanahi ere, inprimatzean, apaldu egiten da irudietan ageri diren testuen bereizmena, argitalpeneko gainerako testuekin alderatuta. Irudiak badaukatenaz gain, leku berean (behean, ezkerrean) nire izena gehitu zuten, esku-hartzea ageri zen orrialde bakoitzean. Ulertzen da kredituak direla, beste tipografia batean idatzita baitaude, zurian edo beltzean, hondo ilunean edo argian ageri diren arabera, irakurketa erraztearren, baina irudiaren parte ere bihurtzen dira, aldi berean.

Amyren irudiek beren orrialde-zenbakiak zeuzkaten jadanik, eta simetrikoak ziren aldizkariak zeuzkan orrialde-zenbakiakiko. Horrek ere halako geldiuine edo tirabira bat sortzen zuen: aldizkariaren 26. orrialdetik (ezkerraldean) 11.era egiten zuen jauzi (eskuinean, nire irudian), 60.etik 10.era eta 120.etik 9.era. Aldizkarian ageri ziren zenbakiak eta nire irudietan ageri zirenak desberdinak ziren bai tipografia bai tamaina aldetik: irudietakoak handiagoak ziren, eta lausoagoak. Irudiarekin bat egiten zuten, haien parte bihurtuz. Berrito ere, aldizkariaren logika garbi bereizten da, baina erritmo-aldaketa bitxi bat sortzen du, etenaldi bitxi bat.

Orokorrean, harrapatua gelditu ziren geruza literalek zalantza batzuk pizten dituzte aldizkariaren garapenean, *trompe l'oeil* moduko batean aktibatzen dira. Zerbait ezkututzen al da aldizkariaren barruan, orrialdeen artean?

Koloreari, testurari, paperari dagokienez

Digitaletik paperera pasatzean, ilundu eta saturazioa galdu zuten jatorrizko irudiko koloreek. Gorria galdu zuten, horiaren eta urdinaren mesedetan. Kontrastea galdu zuten.

Zuria horitu egin zen. Hautsez bete zen dena. Horrek ez zuen emaitza kaltetu, ordea; aitzitik, irudia paperaren barruan integratu zuen, nolabait ere.

Orrialde haiek «all over» kutsu bat zeukaten, irudia orriaren mugan amaitzen ez zela ematen zuen. Orrialde hori ez da hor amaitzen. Jarraitu egiten du. Aurrera. Zabaldtu egiten du. Aldizkariko gainerako irudiek eta orrialdeek dutenaz bestelako gorputz batez eginga ematen du. Eten bat da, geldialdi bitxi bat. Pikor bat; taupadaka. Testua dauka, baina gainerako edukiak ez bezalakoa da. Non daude testu horiek? Non daude gainerakoak?

Material baten autonomiaz

Bukatzeko, zera esan nahi nuke: lan honen hasieran adierazi dut aldizkarian txertatu nuena artean lantzen ari nintzen prozesuetako materialak zirela, baina aldizkarian beren lekua betetzen duten unetik utzi egiten diote materialak izateari (materialak izaten jarraitzen dute neurri batean, beren memoria-materiala dela eta), eta beste zerbait izatera pasatzen dira, beste zerbait autonomoa. Kontua ez da material batzuk leku batetik bestera aldatu eta jendaurreko esparrura eramatea soilik (non material soilak izaten jarraitzea zeukaten, eta materialak izaten jarraitzen badute, oraindik publiko ez diren seinale), azaldu ditudan erabaki kate guztiek utzitako emaitza dela baizik.

IV. BLOKEA

Honi buruz

Bideoa

12'16"

2011-2012

Erritmo geldoko bideo bat da, non denbora garrantzitsua den. Fotogramen segida motel bat ikusten dugu, aldi berean bideo-harrapaketa batetik ateratako pantaila-harrapaketak direnak. Bideoak ez du audiorik.

Edozein jatorri lotsagarria edo guztiz hutsala izan daiteke. Modu (teknikoren) batean hain hutsal edo lotsagarria izateari uzten dion lekuraino eramatea da kontua, horretara konprometitzea. Horrekin zerbait egitea.

Estimulu-motorra: irrika arterako gordetzea

Lan hau egitera bultzatu ninduen estimulua orrazkera bat izan zen: artesia erdian egitea. Artesia erdian egin nahi izatea eta, hobeto esanda, zeure burua orrazkera horrekin ikusi nahi izatea, artesia erdian daukazula. Hori kapritxo bat da, artetik kanpo, norberaren bizitzan, egin daitekeen txorakeria bat. Erraza da. Ilea aurpegiari dagokionez apaintzeko modu horrek bereziki erakartzen nau, aurpegia garbi erakusten eta antolatzen duelako, bere biluztasunean. Nire gustua da. Orrazkera hartatik, erdiko artesiak gain, interesatzen zait, halaber, ilea bilduta eta atzeraka tenkatuta orraztuta dagoenean, gomina edo ilea burura pega-pega eginda uzten duen produkturen bat erabiliz, inongo ile-xerlorik lekuz kanpo ez dagoela. Orrazkera hori maiz ikusten dugu janzkera tradizionalak janzten direnean, askotan apain-orraziz eta belarritako lagunduta. Niri orrazkera interesatzen zait, apaingarririk gabe, eta aurpegiarekin duen erlazioa.

Nik ez dut inoiz orrazkera hori eraman. Nire aurpegia ikusi nahi dut orrazkera horrekin, artesia erdian, ilea artesi tenkatutik albo banatara doala, buruari pega-pega eginda, eta atzean, buruaren beheko aldean, bilduta, lepoa hasten den lekuan, ahal dela motots motz batean eta, luzeagoa bada, motots bildu batean. Nik ez dut inoiz gominarik erabili, baina nahi dut. Aurpegia asko aldatzen da gure ilearen, haren kolore, kantitate, luzera, forma nahiz erorkeraren arabera, bai eta non erortzen zaigun, nola banatuta dagoen, solte ala lotuta daramagun. Pertsona bakoitzaren izaerak, zurruna eta ordenatua den, edo izan nahi duen, agian izango du zerikusirik bere orrazkerarekin. Ilea zaindu egin dezakegu edo zaindu gabe utzi. Nolabaiteko arreta ematen zaio, edozein dela ere. Ilea, haren erorkerak, oroimena du, artesia bere kabuz irekitzen da irekitzera ohituta dagoen lekuan, eta ileak bere formari, eman ohi diogun formari, eusten dio. Orduak badaramatzazu ilea motots batean bilduta, askatzen duzunean, ileko gomaren arrastoa, lotuta egotearen arrastoa, gordeko du. Ile-apaindegira zoazenean eta artesia non nahi duzun galdetzen dizutenean, erraza da esatea: «Begira, irekitzen den lekuan, normalean hortxe izaten dut artesia».

Eta zergatik nahi izan nuen hori jorratu nire lanarekin erlazionatuta eta ez soilik nire bizitzarekin? Bereziki erakargarria zaidan zerbait den aldetik, modu horretara ulertzeko joera izaten dudalako, nire lanarekin erlazionatuz, alegia. Edo, hori baino gehiago, hortik lanen bat sortzea ez delako asmo bat edo zerbait ezinbestekoa, gauzak ulertzeko daukadan modua baizik: haiengana horrela hurbilduz, auzitan jarriz haien formatik eta nirekin duten erlaziotik abiatuta. Nire lana, lana izateaz gain, bizitzarekin erlazionatzeko daukadan modua (modurik onena) da²²⁰.

²²⁰ “Pero decir que cada pintor entiende de una cierta manera su oficio no significa sólo que pinte siguiendo un determinado estilo. Además y antes que eso significa que toma su oficio, en cuanto “oficio”, de una peculiar manera. Es grave cosa en el hombre esta cuestión de su oficio. Porque “oficio” es nada menos que aquella ocupación a que dedicamos la porción mayor y mejor de nuestra vida. [...] Una de las cosas que más influyen en cuál es el estilo de un pintor es cómo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elección entre las formas de ser hombre que la época nos propone como posibles, o es, frente a todas éstas, una radical invención nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su época, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que él sea como hombre. (...) si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho más cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre. La tradición estúpida que coloca el arte en no se sabe qué región exenta y extravital tiene que quedar

Hutsala izanagatik ere, desira garrantzitsu bat artearentzat gorde izana nabarmendu nahi nuke jatorri hartatik. Alegia, artesia erdian orraztea neukan komuneko ispiluaren aurrean, edozein egunetan, baina ez nuen egin. Eta hori azpimarratu nahi nuke, horri espazio handiagoa, beste espazio bat, emateko erabakia hartu nuela. Eusten zaion bitartean, desira ez da desagertzen eta pilatuz doa gogoari. Horrela, bada, luzaroan eutsi nion nire aurpegia artesia erdian ikusteko gogoari. Beste hiru lankiderekin egiten ari nintzen proiektu batean, haietako bat laka erabiltzen ari zen, airean laser-lerro batzuk marrazteko. Egun batean auzoko drogeriara lagundu nion eta pota bat erosi nuen, artesia erdian egiten nuenerako. Erosi nuenetik egin nuenera arte ia urtebete (edo gehiago) igaro zen, baina une hura garrantzitsua izan zen, ordutik aurrera, gogoak ez ezik, laka-potoak ere konprometitzen baininduen eta desira bat gogorarazten baitzidan.

Bestalde, gure irudia gutxi-asko eraikitzen dugu, besteek gutaz ikusten dutena, azalekoena, gure itxura, gure piura. Gure irudia aldatzen dugunean besteek gutaz duten irudia ere aldatzen dugu eta horrek desberdin sentiarazten gaitu, ez baikaude ohituta geure burua besteen aurrean ohiz kanpoko janzkera eta orrazkerekin ikustera. Behin baino gehiagotan pentsatu dut atzerria, jendeak guri buruzko irudirik osatu ez duen edozein hiri, leku egokia dela era horretako aldatetarako probatzeko. Adibidez, Pariseko egonaldi bat aprobetxatu nezake, artesia erdian probatzeko. Eta arrotza zaidana paisaia arrotz batean sentitu ondoren erabakiko nuke harekin jarraitu ala ez. Izan ere, zeure burua ikusteko, besteen bidez ikusi behar duzu zeure burua. Eta zertarako den, batzuetan komenigarria da beste horiek zure ezagunak ez izatea, edo bai. Urruntzeaz ari naiz. Zeure buruaz urruntzeaz, zeure burua hobeto ikusteko. Zeure burutik (zure gustu, aurreiritzi, pentsamendu eta abarretatik) urruntzeko modua asmatzeaz, zeure burua gertuagotik ikusi ahal izateko, inguratzen zaituen eta zugar bizi den bizitzarekin. Kasu zehatz honetan zentzurik literalenean ari naiz: zeure burua ikusteaz, hitzez hitz. Edo besteek zutaz, zure itxuraz, ikusten dutenaz, hitzez hitz. Badakit, halaber, lehen geruza hori, larruazala, zeharkatu eta zer esan nahi duen modu sakonagoan ulertzeko nahia ere hor dagoela.

Leku arrotz batean ere ez dut inoiz orrazkera hori eraman. Egitea neukan, erabaki kontziente gisa erabakitzea neukan hori egitea, urruntze horretarako halako estrategia bat

resueltamente desnucada.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 495-497. orr.

izatea. Baina itxoitea erabaki nuen eta gertakizun bat diseinatzea, lehenik eta behin niretzat. Atal honi «gogoia arterako gordetzea» azpigitulua jarri diodanean, arteak bakarrik ematen didan espazio bat sortzeko bultzada metatzeaz ari naiz. Espazio bat sortzeaz nire desirarako, neurea den espazio bat asmatzeaz, neurea izango dena, ulertzen ez dudana leku batetik. Neure burua artesian erdian ikusteko modua bat asmatzeaz. Neure burua ikustera iristeko. Flamenka-itxurarekin. Ausartzera iristeko. Neure burua jasatera. Neure burua askatzera. Teknikoki kudeatzen bada, distantzia tekniko batekin, norberaren espazio horrek norberaren desira gainditu eta beste zerbait agerraraz lezake, norberaren desiratik ezagutzen ez dena, hain zuzen ere.

Imajinarioa: nirekin datorrena

Laura Ponte²²¹ modeloa aipatu berri dudana orrazkerarekin ageri zen irudien bila nabilela, ekitaldiren batean zeraman *looka* azaltzen zuen modako blog batean, honela amaitzen zen testu bat aurkitu nuen: *Por último, la coleta baja con raya en medio es minimalista, sencilla y favorece a su cara angulosa*. Esaldi hura nire materialen parte bihurtu zen, aldi berean garatzen ari nintzen beste prozesu batzuetan²²². Desirari berari lekua egiteko beste modua bat zen.

Bestalde, ordutik nirekin datorren irudi bat ikusi nuen noizbait. Maiakovskiren *Pro Eto*²²³ izenburuko liburu baten azala. Alexander Rodchenko artista errusiarraren fotomuntaketa bat zen azala, eta Lili Brik²²⁴en aurpegia ageri zen han, begiak zabal-zabalik, kamera begira, artesian erdian. Oso irudi errusiarra da. Idazkera zirilikoz gain, irudi hartako koloreek eta eraikuntzak Errusiako Iraultzaren eta abangoardia artistikoen garaira garamatzate. Era hartako irudiak asko erabili izan dira mota guztietako ekitaldiak iragartzeko: argitalpenen azaletan nahiz iragarkietan, irudi haien bertsioak eginez, haien jatorrizko testuingurutik kanpo. Lili Brik ageri den Rodchenkoren beste kartel bat etortzen zait burura: *Liburuak!*. Horrekin esan nahi dut askotan ikusi ditudala horrelako irudiak, eta gehienetan aldatuta, beren benetako jatorritik aldentuta. Leuna izan arren, irudiak guganaino iristeko beste modua bat da hori. Horrela, bada, irudi hura kontzienteki

²²¹ Laura Pontek erakartzen nau.

²²² Geroago hitz egingo dut *Póster HBri* buruz, non esaldi hark modu objektibatuaren parte hartzen baitu.

²²³ Vladimir Maiakovski. Mosku eta Petrograd, Gosizdat (Estatuaren argitaletxea), lehen edizioa, 1923. Inprimaketa tipografikoa paperean. V.V. Maiakovskiren Estatu Museoa, Mosku.

²²⁴ Errusiar idazle, zuzendari eta zinema-ekoizlea.

ikusi nuen lehen aldian (aldaketarik gabe, jatorrian zen bezala), irudia (neu) kutsatuta zegoen, irudi hartatik iritsiak zitzaizkidan aurreko bertsio eta egoera guztien eraginez. Irudiak Maiakovskiren lanean sakontzen jarraitzera akuilatu ninduen eta Lili Brik eta biek izan zuten hartu-emanaz ezagutzeko aukera eman zidan. Haren (irudiaren) bidez, hobeto ulertu ahal izan nuen joan den mendeko lehen hamarkadetan Errusian zebilen giroa. Irudi baten bidez ikasi egin nahi dut, jakin.

Pro Etok zera esan nahi du errusieraz: honi buruz. Jatorrizko liburua ikusteko aukera izan nuen erakusketa batean²²⁵, honela itzuli zuten: *honen inguruan*. Liburua ez dut irakurri, baina gustukoa dut izenburua. Beren buruari buruz hitz egiten duten bi hitz (*honi, buruz*), bere buruari buruz hitz egiten duen testu bat, bere burua seinalatzen duen izenburu bat.

Beharbada orduan hasi nintzen, 2011 inguruan, irudi hartara modu berariazkoagoan hurbiltzen, harengandik zer interesatzen zitzaidan ikusi nahian. Bilaketa hura nire laneko beste irudi edo nodo batzuekin nahasten zen eta azkenean bat egiten zuten aldi bereko beste prozesu batzuekin. Zerbaiti *nodo* deitu diot, irudi-gauza batekin izan dezakegun harreman jarraitu eta, aldi berean, zatikakoa nabarmentzeko. Jarraitua, zeurekin daramazulako eta zatikakoa, modu etenean heltzen diozulako edo sentitzen duzulako, intentsitate desberdinekin agertzen delako, batzuetan bidera agertzen zaizu, beste batzuetan haren bila abiatzen zara, baina informazio hutsetik harago doan zerbait da, emozioak bideratzen dituen zerbait.

Ildo horretan, Greziako *kuroak* eta *koreak* datozkit burura, *nikeak*. Niretzat esan nahi dutenari dagokionez, haien bidez ulertzen edo sentitzen dudanari dagokionez, zerbait proaktiboa da: eginarazi egiten didate²²⁶. Iraun egiten dute beren aurrera bidean. *Nike*

²²⁵ *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945*. La Casa Encendida, Madril, 2011.

²²⁶ "Afirmo Harold Bloom que el significado de un poema es siempre otro poema. Lo conocible -de lo que la obra de arte produce- exige una nueva producción. El papel común del espectador y el artista consiste en participar activamente en los juegos de lenguaje. Que nadie espere valores, ni siquiera ideas, sino más bien un movimiento, una movilización. Una obra de arte buena es aquella que incita a la acción y no solo a la contemplación o al apabullamiento por su prestigio social o histórico. Conocer una obra de arte es apropiarse, hacer uso y abuso de la misma, hasta que desaparezca o resulte engrandecida por los embates. Las obras realmente importantes se han hecho con el tiempo, no nacieron tan grandiosas. Cada vez que alguien se pone delante de una de ellas, se produce una transformación, cada vez que una obra propicia la creación de otra obra, aquella queda marcada. Detrás del acto creador más íntimo se esconde una colectividad: la de las obras

kirol-marka bat da, eta greziar *nike*etatik hartu ditu bai logoa bai izena. Hitz beraren inguruan gertatzen den elkarren hain urruneko bi denboraren aldiberekotasuna interesatzen zait. Halaber interesatzen zait *Nike* marka, bere produktuak erabiltzen eta bere publizitatea kontsumitzen dudalako, eta gaur egungo kontuak, bizi dudana, ukitzen duelako: ulertu egin nahi dut, erlazionatu.

Prozesu eta estimuluen paisaia horrek forma librea hartzen du poster batean, zeinak poster hartan prozesu izateari utzi eta forma autonomo bihurtzen diren arte libreak ez diren prozesu propioak sintetizatu nahi baititu²²⁷.

Gailua asmatzea: gertakizunerako

Gailu hitza bere adierarik agerikoenean erabili dut hemen. Aurreikusitako ekintza bat sortzeko mekanismo edo aparatua da. Ekintza bati ekiteko antolakuntza.

Neure burua artesia erdian dudala grabatzea erabaki nuen, gero, kanpotik, bideoan ikusteko, eta, batez ere, aspaldi buruan dabilkidan zerbait probatzeko. Artesia erdian egiten ari naizen unea grabatzea erabaki nuen. Horrek forma ematen dio gertakizunari, konprometitu egiten du, nolabait. Gertaera bat sortzen ari naiz, desira-auzi hari lekua emateko. *Gertakizun* diodanean, «zerbait» gerta daitekeen espazio batez ari naiz, maitasunetik sortua den espazio zaindu batez²²⁸.

Artesia erdian egiteko ispilu bat behar dut han begiratzeko eta, aldi berean, kamerak grabatzen duen irudia ispiluak berak, aurrez aurre, ikusiko lukeena izatea nahi dut. Islatzen duen eta, aldi berean, gardena den beira-ispilu bat behar dut, kamera ni nagoen

que nos precedieron, la de nuestras coetáneas y la de las que están por llegar.” Badiola, T. (2011) *Una entrada mil salidas*. Bilbao: Galería CarrerasMugica.

²²⁷ *Póster HB*. Papera. 91,5 cm. x 67 cm. 2011. Gramaje arineko papera, eta haren gainean lau hitz-bloke, beltzean inprimatuak, Times tipografian: BEFORE & AFTER; NIKE; HONI BURUZ; Por último, la coleta baja con raya en medio es minimalista, sencilla y favorece a su cara angulosa.

²²⁸ “Ortega y Gasset, decía “*que el amor es un fenómeno de atención*”. Podemos afirmar que el arte es un fenómeno de atención, tanto del lado de estar atento como de ser atento. Tanto del lado de la sensibilidad como del afecto. Atención tanto en el plano de observación minuciosa y consciente que intensifica la mirada hacia el mundo y hacia los demás, cuanto de ser atento, con las cosas, hacer justicia a los materiales, cuidar cariñosamente la forma, apreciar los símbolos, ser -mediante la obra- atento con los demás en el juego de interlocución.” Moraza, J.L. (2009) *El deseo del artista*. Madrid, 12 de Abril de 2009. 16. or. In V.V.A.A. (2010) *DESEO. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid. 79-106. orr.

beiraren beste aldean jarrita, nire irudia har dezan aurrez aurre. 45 cm x 60 cm-ko beira puska iluna erosi nuen. Beira ilunak islatzearekin batera argia pasatzen uzten du, eta beste aldekoa ikusten, banatzen dituen espazioetako argien arabera²²⁹. Asto batera lotu nuen bertikalean, beiraren alde batera eserita, orrazteko altuera egokia izateko moduan. Kamera beiraren beste aldean zegoen, tripode batean.

Hori (gailua) garrantzitsua zen, ekintza zehatz eta sinple bat (artesia erdian orraztea, deskribatutako orrazkerara iristea) egiteko aukera ematen baitzidan kameraren aurrean, beira zeharrargia izanik, kamera ikusten nuen bitartean. Era berean, beira kameraren aurrean zegoenez, ni islatuz, aukera ematen zidan etxean, komuneko ispiluaren aurrean egingo nukeen moduaren oso antzera egiteko, naturaltasun aldetik. Garrantzitsua baita kamera baten aurrean zer egiten ari zaren jakitea, egiten duzunean normal jokatu ahal izateko. Horrela, bada, helburu zehatz batekin ispilura begiratzean, kameraren objektibora ere begiratzen nuen zuzenean: aurre-aurrean neukan, kameraren eta nire artean zegoen beirak estalita. Ilea orrazteko ekintzan ispilura begira nengoan, kamerara begiratzeko kontzientzia lausotuta.

Kamerak jasotako irudia elementu askok baldintzatzen zuten: ekintzaren inguruan gertatzen zen guztiak, irudi horretaraino iritsi arte hartutako erabaki guztiek, bai eta sortutako gailuak ere. Studioko espazioa sartu zen irudian, argia (eguzkia zen egun hartan), horma, zutabea, denak ispiluan islatuta. Kamiseta, goma, erlojua eta haren koloreak bat zetozen irudiaren gainerako elementuekin (eta haren geruzekin), dena sepia-kolorearen antzeko tonu batean homogeneousatzen zuen ispilu ilunari esker. Irudia grabatu zuen gailu teknologikoa ere (bideo-kamera) irudian sartu zen, eta, begietatik enborrera, grabatutako irudiaren zenbait atali gainjarri zitzairen. Begi bistakoa da ispilua irudian agertzen dela. Irudia jasotzen zuen euskarria zen. Ispilua irudiaren euskarria zen, eta bideoa ispiluarena; beraz, irudiarena ere bai. Geruza guztiak gainazal lau bakarrean biltzen dira, ispiluaren, bideoaren gainazalean.

Prozesua: ekintza

2011ko maiatzaren 20a izan zen artesia erdian egiteko sortutako gailua Andrés Isasiko estudioan (urte hartako apirilaren 17an itxi genuen MLDJ) erabiltzeko aukeratu nuen eguna. Gertatu zeneko lekua aipatzen dut, estudio hartan egin nuen lehenbiziko gauza

²²⁹ Gurasoen sukaldeko ateko beira halakoa zen.

zela azpimarratu nahi dudalako. Espazio bat gertakizun batekin estreinatzeak zentzua ematen die, halaber, hala espazioari nola gertaerari. Espazio batean kokatzeko modu on bat zerbait egitea da. Lanak zentzua ematen dio lekuari, eta lekuak lanari. Oraindik ohitu ez zaren leku baten beldur izan zaitezke (orri zuriari, adibidez) edo errespetua izan diezaiokezu (estudio gisa duen historiari, han gertatu diren gauzetan pentsatzean). Edozein ekintza hutsalek (arteak ez du arrazoi handirik behar), kasu honetan artesia erdian orrazteak, zentzua galtzea gerta daiteke, hain zuzen ere zentzua aurkitu aurretik ez duelako zertan zentzurik izan. Prozesu artistikoen hauskortasuna kudeatzen ikasi behar den zerbait da.

Ez nuen lortzen artesia zuzen-zuzen orraztea, grabazioan hiru aldiz egin nuen mototsa, etengabe, baina helburura iritsi nahian. Hiru saiakera azkenean zuzen-zuzena ez den artesi bat marrazteko, koska txiki bat osatzen duten ile gutxi batzuk gurutzatzen direla eta. Gogoan dut lotsa handia ematen zidala estudioko kideren bat estudioan sartu eta horrela harrapatzeak, artesia erdian. Seguruenik konturatu ere ez zen egingo, baina halako egoera batean biluzik sentitzen zara (kanpotik begiratuta nabaritzen ez diren aldaketak, baina norberaren gorputza arrotz bihurtzea dakartenak). Bakarrik ari zara, baina urduri zaude, gertakizun bat sortu duzulako zeuretzat. Gertakizunak irauten zuen bitartean, presa sentitzen nuen, premia, eta inor ez sartzeari nahi nuen. Grabatzen bukatzean, argazki batzuk egin nizkion neure buruari, grabatzeko erabilitako bideo-kamera berarekin, *Pro Etoko* begiradara iristeko helburuz. Urruneko kontrolak ez zuen funtzionatzen eta kamerari eutsi behar izan nion, ispiluan islatutako irudiaren argazkia ateratzeko. Azken hori aipatzen dut nabarmentzeko artesia erdian lortzeko nahia estu-estuki lotuta zegoela *Pro Etoko* desirarekin, zer edo zergatik interesatzen zitzaidan ulertzeko nahiarekin.

Kamiseta hura nahita jantzi nuen? Bai eta ez. Ez, maiz jantzen nuelako, eta bai, gustatzen zitzaidalako; gainera, zahar-zaharra izanik bizialdi laburra gelditzen zitzaiola jakinda, iraunarazteko modu bat zen hura. Lagun batek oparitu zidan. Ez dakit higituta zegoelako edo kolorezko planoen eraikuntza bat zeukalako, baina nik errusiar kutsua hartzen nion.

Prozesua: berrikuspena

2011ko abenduaren 23an zintan egindako grabazioa ikusi nuen ordenagailuan. Ez dut gogoan horren aurretik askotan ikusi ote nuen. Gogoan dudana da oso zaila egiten zitzaidala bideo hura ikustea, neure burua ikusteak, zertan eta guztiz erridikulua zen

zerbaitetan, lotsa handia eragiten zidalako. Halaber, material hori artesia erdian egin izana baino zerbait gehiago, anekdota hutsa baino zerbait gehiago, izan ote zitekeen ikusteko unea zen. Etsi-etsian izan nuen erreakzio batean, fotogramen argazki asko atera nituen lotsarazten ninduen ekintzarik gabe ikusteko. Ikus nezakeen zerbait ikusi nahian nengibilen.

Berrikuspena: edizioa

2012ko urtarrilaren 10etik 11ra bitartean material haietara itzuli nintzen eta hantxe jarraitzen zuen arazoak: jasanezina egiten zitzaidan neure burua hainbeste ikustea. Uneren batean, eskema bat egin nuen grabaketaren, gertatu zenaren, egitura argi edukitzeko. Eskema hartan ekintzak (artesia erditik albo batera aldatzea, zuzentzea, ileari eustea, laka...) eta arazoak (ni imintzioak egiten, albo batera begira, lotsaz gorrituta...) nabarmendu nituen, eta denbora-lerroan zegozkien minutu eta segundoetan seinalatu nituen. Ia dena zen arazo bat. Bideoaren zati handiena jasanezina zitzaidan. «Jasanezina» izate hori teknikoki baino ezin zitekeen konpondu. Neukanarekin zerbait egiten saiatzeko eta material haiek artesia erdian egiteko anekdota baino zerbait gehiago izatea lortzeko, hainbat gauza egin nituen.

Alde batetik, zenbait pantaila-argazki editatu nituen, erdiko artesia ardatz hartuta eta, argazkiaren inklinazioa edo norabidea aprobeztatuz, aukeratutako argazki bakoitzaren erdia beltzez estaliz. Erdi haiek estaltzera bultzatu ninduen haiek ikusteko ezintasuna izan zen, ez ikusi nahi izateak, ikusi nahi ez nuena estaltzeko nahiak.

Era berean, pantaila-argazki guztiak berrikusi (ia seiehun) eta karpitetan antolatu nituen. Baztertuko nituenak (interesatzen ez zitzaizkidanak) karpeta batean; onak beste batean. Onen barruan lau talde sortu nituen: artesia albo batean zutenak, beso bat altxatuta eta bestearekin zerbait egiten (orrazten, goma jartzen...) ari nintzenak, bi besoak gora neuzkanak (besoa gora neukanean eskua estalita ageri zen, buruaren atzean), eta beste azpikarpeta bat, erdibidean gelditu ziren salbuespenekin. Bazen beste karpeta bat *medio* edo «erdizka» zeukana izena, ez ondo ez gaizki, eta haren barruan, bi azpikarpeta (*quizás* «agian» eta *con un brazo* «beso batekin») eta beste karpeta solte gutxi batzuk. Azkenik, *negros* «beltzak» izeneko karpeta bat zegoen eta haren barruan beste azpikarpeta batzuk: *afuera* «kanpoan», *excepciones* «salbuespenak» eta pantaila-argazki solte batzuk. Ordena edo antolamendu haiek prozesu bati zegokionez baino ez ziren zehatzak, zerbait ikusteko

balio zuten, pantaila-argazkiek bezala, norabide batean aurrera egiteko. Horrenbestez, esan dezaket baietz, zehatzak zirela, prozesu propio bati zegokionez.

Material harekin guztiarekin, pixkanaka konturatu nintzen keinu funtzionala ez nabarmentzea zela niri interesatzen zitzaidana, ez zedila guztiz ulertu eskuak egiten zuena, isolatuta gelditu zedila, keinua irekia izateko moduan. Era berean konturatu nintzen begiek kamerara begiratzea interesatzen zitzaidala, *Pro Eton* bezala, eta ez artesira edo beste edozein puntutara. Horrekin batera, mugimendu izoztua interesatzen zitzaidan, elementu bat bera ere (eskuak, adibidez) ez agertzea mugituta. Mugimenduak ekintzarantz bideratzen zuen, eta bilatzen nuen keinu irekitik desbideratzen zuen arreta.

Bideoa editatzeko saiakera batzuk egin nituen. Pantaila-argazkiak erabili nituen, ikusteko jasanezinak zitzaizkidan puskak estaltzeko. Horrela, bideoan mugimenduan ageri ziren irudiak eta irudi estatikoak (pantaila-argazki batzuk) konbinatzen zituen bideo batera iritsi nintzen. Bideoaren soinua eta iraupena irudi estatikoez aparte edo azpian mantentzen ziren. Irudi estatikoez ebaki gisa funtzionatzen bazuten ere, ezkutuan geratutakoa ebakiaren ondoren agertzen zelarik, eta arreta areagotu eta bideoan erritmo berri bat eraikitzen bazuten ere, ez nion heldulekua eskaintzen zidan inolako zentzurik ikusten, bideoak ez zidan inolako heldulekurik eskaintzen. Ez nion uzten neure burua sufritzen ari den animaliatxo bat bezala ikusteari.

Urtarrilaren 13an estreinatzen zen erakusketa bat neukan. Ez nuen erakutsi nahi garbi ez zegoen zerbait. Edizio hura ez zegoen garbi (nitaz). Material haiekin lan egiteko prozesuan behin eta berriz ikusi nituen pantaila-argazkiak, bata bestearen atzetik. Bideoaren edizioan sartu izanari esker, garbi ikusi ahal izan nuen zein ziren gehien gustatzen zitzaizkidanak eta argiago gelditu zitzaizkidan, halaber, batzuetatik beste batzuetarako zenbait erlazio. Bat-batean, zikina kentzea eta soilik garbi zegoena gordetzea erabaki nuen, eta hura ikustea. Hamabi pantaila-argazki aukeratu eta ekintzaren hurrenkerari eutsi nion. «Diaporama» moduan ikusi nituen. Ez naiz gogoratzen diaporamaren programak zenbat denboraz erakusten zuen irudi bakoitza, baina nahikoa zen irudian murgildu eta, ondoren, hurrengo irudira jauzi egiteko. Erakusketan, argazkiak diaporama moduan eta etengabe errepikatuz proiektatu nituen pantaila batean.

Ez nau harritzen azkenean grabazioa ez editatzea erabaki izanak, ez baitzen (baitzitzaidan) naturala. Azken esaldi horrek informazio asko dauka. Materiala ongien ikusi nuen forma onartu nuen azkenean. Egintza, ikusteko prozesutik dator, eta bat-batean zerbait gehiago izatean ikusten duzuna. Artesia normalean ohi duen lekuan irekitzen utzi, ezer behartu gabe. Pantaila-argazkiak ateratzean erabilitako aurrebistako denbora-barra ez ezkutatuta, konplexutasuna eman nahi nion denborarekin bideoan gertatzen zenari.

Prozesua: jendaurreko berrikuspena

2012ko urtarrilaren 13an “bideo” hura erakutsi nuen aurreko atalean aipatu dudan erakusketan. *Bideo* hitza komatxoan artean jarri dut artean ez bainekien hura zer zen edo zer izen zuen. Jendaurrean bere kasa moldatzeko bezain autonomoa zela iruditzen zitzaidan, baina jendaurrean erakustea proba moduko bat zen niretzat, materialaren azterketa moduko bat, urrunagotik ikusita (ez etxeko ordenagailuan, etxean edo estudioan) zer ote zen jakin ahal izateko.

Gauzak jendaurrean erakustea materiala konprometitzeko modua ere bai baita, eta, batzuetan, forma ere ematen dio. Edo forma ematen joaten gara jendaurrean erakustearen bidez. 2013ko ekainean *Denboren polifonian*²³⁰ proiektatu nuen, Hondarribiko Guadalupeko gotorlekuan antolatutako topaketa batean. Hogeita lau lagun gonbidatu gintuzten, jardunaldiko denbora-tarte banaz arduratu eta edukiz betetzeko. Proiektzio hartarako, ez nekienez ordenagailuak diapositiba pase aukera ote zuen eta irudi bakoitzaren iraupena irudi-irakurgailu desberdinen arabera aldatzea nahi ez nuen, haren forma eta iraupena itxi nituen. Bideoa editatu eta minutu erdiko iraupena eman nion irudi bakoitzari, eta izenburua jarri nion hasieran: *Honi Buruz*.

Material haren jatorrian zegoen kaos prozesalaren kasuan ez bezala, guztiz lasaitzen ninduen auzi ia aritmetiko eta logiko samar haren garbitasunak: 12 pantaila-argazki x 30

²³⁰ Hondarribiko Guadalupe gotorlekuan 2013ko ekainaren 22ko 18:00etatik ekainaren 23ko 18:00ak bitartean topaketa bat egin ahal izateko baldintzak eskaintzen zituen *Denboren polifoniak*. Bulegoa z/b arte-bulegoak Donostia 2016 Europako Kultur Hiriburuaren barruan antolatu zen Bake-ituna proiektuko Aldiriak espaziorako egindako proposamen bat izan zen, eta Pedro G. Romero izan zen komisarioa. Hogeita lau orduan zehar denbora pasatzea eta horretan pentsatzea proposatzen zuen. Horretarako, hogeita lau pertsona gonbidatu eta jardunaldiko denbora-tarte bat betetzeko eskatu zitzairen. Bulegoa zenbaki barik arte- eta jakintza-arloko bulego bat da, eta Bilboko Solokoetxe auzoan dago kokatuta.

segundo (argazki bakoitzeko) = 6 minutuko iraupena. Garrantzitsua zen irudi bakoitzaren iraupena luzea izatea, irudiaren ahalik eta geruzarik gehienetan sakondu ahal izateko. Bideoaren erritmoa motela zen. Irudiak errepikatzea garrantzitsua iruditzen zitzaidan. Beste modu batera esanda, irudi guztiak berdinak ziren ia-ia, aldaketa txiki baina esanguratsu batzuk kenduta, baina 6 minutuko iraupenean irudi bakoitza behin bakarrik ikusten zen. Susmoa neukan garrantzitsua zela irudi bera berriz ikusteko aukera izatea, hamabi irudi berberak. Lehenbizikoarekin alderatuta, beste leku batetik ikusi ahal izateko. 16 irudi ikusi ondoren, 17.a adibidez dagoeneko ezagutzen baduzu ere, ez duzu 5.aren berdina ikusiko (biak ere irudi bera izan arren). Eta baliteke, halaber, arreta beste nonbait jartzen ari den batentzat hamabi irudien errepikapen bikoitza hautemanezina gertatzea, baina niretzat horixe zen haren formak bideoari ematen zion zentzua. Hiru errepikapen gehiegi eskatzea litzateke ezer berririk ez eskaintzeko. Horrela, bada, hamabi irudiak bakoitza bestearen atzean jarrita, bideoak hamabi minutu irauten du, sei beharrean.

Era berean, material beraren lehen bertsioarekin alderatuta pentsatzen badugu, oso desberdina da irudi batzuk etengabe errepikatzen ikustea, aurretik pasatzea edo aurrean gelditzea daukazun pantaila batean, edo hasiera eta amaiera eta iraupen jakin bat daukan proiektzio bat ikusteko esertzea. Uste dut bigarren bertsio horrek, azken bertsioak, lagundu egiten duela bideoaren denbora espezifikoa, haren erritmoa, ematen eta eskatzen duen arreta zehazten.

Beste aldi batean, bideoa egin berri neukala eta aurreko erakusketa hartatik gutxira, Artelekun proiektatu nuen, *Arte ekoizpen feministak* jardunaldien barruan, nire lanari buruz eman nuen lehen hitzaldiaren amaieran²³¹. *Pro Eto* izena jarri nion hitzaldiari. Bideoa martxan jarri nuenean, hitzaldia emateko mahaitik aldendu nintzen. Hitzaldiaren grabaketaren irudiak Interneten ikustean, gustatu zitzaidan mahai hura hutsik ikustea, mikrofono, ordenagailu eta audio-grabagailuarekin, eta haien atzean bideoaren proiektzioa. Espazio bat zeure egiteko, posizionatzeko, modu bat: hau naiz ni. Nire lana,

²³¹ *Arte Ekoizpen Feministak: Ezagutza Prozesuak eta Belaunaldien Arteko Harremanak* jardunaldiak.

Arteleku, 2013ko uztailaren 22tik 24ra. Maider Zilbeti antolatzailearen arabera: “Arte-ekoizpen feministak ezagutza-prozesu moduan ulertzen diren heinean interesatzen zaizkigu. Ezagutza-prozesu horietan murgiltzeko modua artista ezberdinen lanak aztertzea izango da, eta azterketak horiek artistek beraiek ere egingo dituzte.”

nire lanari buruz, honi buruz. Agerikoena denean eta alderantziz. Hitzaldia eman nuen mahaitik altxa eta bideoa bakarrik funtzionatzen uztea beste proba bat zen niretzat, eta posizionamendu bat (nire posiziotik ateraz egina, hain zuzen): bakarrik egon daitekeen gorputz bat argitzea eta independizatzea.

Jasotzen dudana, ematen didana

Azkenean, irudi haien jatorrian zegoena –artesia erdian orraztea– izan zen bideotik kanpo geratu zena. Esan nezake, bertan egonda ere, nik artesia erdian orraztea ez beste guztia gelditu zela bideoan, hain zuzen. Goian ikusi dugunez, espazioa, ekintza, irudia, hondoa, aurrean, atzean, guztiek bat egiten dute gailuaren bidez, geruza zeharrargiz betetako plano berean batzen dira. Ustez ikusi nahi dena egiten utziz eta, gero, ikusi nahi (ezin) dena kenduz, estaliz, ezabatuz, handik urrunduz iritsi naiz honaino. Lehenago esan dudana bezala, ispilua, gailua, da irudiaren euskarria eta bideoa, berriz, ispiluarena, bai eta, ondorioz, irudiarena ere. Geruza guztiak gainazal lau bakarrean biltzen dira, ispiluarenean, bideoaren gainazalean. Bideoak bere hezurdura erakusten du.

Prozesuak berak (grabazioaren aurrebista baten pantaila-argazkiak, ikusiz joan ahal izateko) eutsi egiten dio eta emaitza bihurtzen da. Irudiak ez dira fotogramak, hartzeko garaian inolako xederik ez zeukaten pantaila-argazkiak baizik, korrika eta presaka atereak, eta zerbait bilatzea beste helbururik ez zutenak. Pantaila osoa hartzen duen lehenbizikoan izan ezik, gainerako guztietan bideoaren aurrebistaren denbora-barra ikusten da, eta hantxe uztea erabaki nuen, geroago, beste fase batean, fotograma edo une zehatz haiek grabazioan lokalizatu ahal izateko. Bideoa osatutakoan, barra hori kentzea pentsatu nuen, baina ez nuen argazkiak izaterik nahi eta ez nuen beharrezko guztia jadanik bazeukan material bat errepikatu nahi, nire irudiek beren historia materialaren (arte-materiala) aztarnak gordetzea nahi nuen. Gainera, lehen esan dudana bezala, lanaren iraupen zehatza konplexuagotzen saiatzen ziren marka haiek.

2016an azken aldiz erakutsi nuen lan hura²³². Leire Muñoz artistak proposatu zuen *Cadavre Exquis* erakusketarako, arrazoi hauengatik:

Ekintzaren barruan eta kanpoan kokatzen dena, figura-hondoa-gailua plano berean islatuta; planoen gainjartze horrek zabaldu egiten du irudiaren eremua, ez

²³² Okelakoek eskatu zidaten, Bilboko Loraldia jaialdirako.

du eremutik kanpo uzten markoaren inguruan dagoena, aurrealde osoa xurgatzen (irensten) du, ekintza gehitzen dio ekintzari.

Kasu hartan, bideoaren kredituak eta izenburua egokitu nituen. Denbora distantzia da eta garbitzen laguntzen du. Araztu egiten du. Ikusten ari garenez, lana erakutsi ahala forma hartzen doa, baina ez da berez gertatzen den zerbait. Erabaki bat da, berriro ere: artea lantzeko modu bat. Publikoa ulertzeko modu bat, erakusteko modu bat. Ikusten ari gara publikoki erakutsi ahala nola doan agertzen bidezkoa dena.²³³

Hori? Hori ez naiz ni. Neska harekin lan egin nuen iraganean

Irudiaren, irudien eta haien txandakatzeeen, interpretazio mailak emankorrak dira. Irudi bakoitzak, gainerakoek hain antzekoa izanik (eta, batez ere, ekintza hutsal beretik sortua izanik), era askotako imajinarioetara garamatza. Irudiek irekitzeko gai den zerbait laburbiltzen dute. Badakigu urruntze-prozesu baten bidez hautatu eta iragaziak (araztuak) izan direla.

Ni agertzen naizen lehenbiziko lana da, oker ez banago, edo hainbeste edo bakarrik agertzen naizena behinik behin. Ikusi dugunez, hori arazo gisa sentitu nuen prozesu osoan zehar, amaiera arte. Esan nahi dut, neu ez baizik eta neska bat ateratzen dela sentitu nuen arte. Ez dela nitaz ari edo beste norbaitez aritu daitekeela. Lasaitu ederra hartu nuen, eta ez-errekonozitua izatearen sentimendu garbia, neure burua ikusteko zailtasunak izan eta gero. Bat-batean zera hark hainbeste ukitzen zidala sentitzeari utzi nion. Nigandik, nigandik kanporaino.²³⁴

Bilbon, herriko lagun baten bisita izan nuen lan haren lehen erakusketa neukan garai berean, eta esan zidan mutiko bat ematen nuela. Artelekun, Rosak negar egin zuen. Nire ni guztiak gordetzen dituen autorretratu bat bezalako zela esan zidan. Jorgek denboraz

²³³ Lankide batek esan zidan lana irekita uztea, jendeak forma eman diezaion, horretarako prest dagoenari dei egitea dela. Publikoa ez da lana baino lehenago existitzen, zeina guztiz itxita egongo balitz, inor deituko ez bailuke.

²³⁴ “Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el espejo y piensa: mira, otro perro.” Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. 60. or.

hitz egin zidan. Guadalupeko gotorlekuan Iosuk zalantza izan zuen haurrentzat egokia ote zen. Gogorra al da?

Irudi haietako batzuek nora naramaten edo eraman ninduten azaltzeko zerrenda bat osatuko banu (esan gabe doa hau dena ekoizpenerako analisi baten nire loturak edo asmakizunak direla), hauxe izango litzateke: laugarren, bosgarren eta zortzigarrenean, kameraren zati baten islak edo distirak begiko lakrimalarekin elkartu eta arrano bat sortzen du, harrapari baten begirada; seigarrenean, kameraren objektiboak sudurra inguratu eta pailazo bat ateratzen du, begirada dibertigarri, erridikulu eta goibel antzeko bat, eta Rudolf elur-oreina eta haren sudur gorria datozkit gogora; irudi askotan, zintzurak bat egiten du tripodearen ardatzarekin, eta Louise Bourgeois-en emakume-etxeengan pentsatzen dut, ziborg-tankerako zerbaitetan, emakume-makina batean, adibidez. Keinuek, besoek edo burua makurtzeko moduak ere era askotako adin eta potentzietara, edo ahultasunetara, eramaten naute. Bigarrenak ez beste guztiek goian dauzkate besoak. A priori, keinu otzan bat da hori: besoak goian daukazula, gorputza miatzen dizutenean bezala, «hau lapurreta bat da». Beste batzuetan, sedukzio-keinu bat da, edo erlaxatuta egotekoa, zenbaitetan, besterik gabe egotearena, biluztasunetik gertu. Begiradaren arabera, eta gorputzak daukan jarreraren arabera, babesgabetasunetik indarrera igarotzen da. Bigarrenean, ikusten dugun esku eta beso bakarrak orrazi bati eusten dio, baina begirada horrekin, harri bat jaurtitzeko mehatxua izan liteke. Zortzigarrenean, orrazia apain-orrazi bat izan liteke. Azken aurrekoan, eskumutur batek mespretxuzko keinu arin bat erakusten duen buru baten kontra jotzen du (Giotto-ren Kristoren ukabila datorkit burura, *Jesus merkatariak tenplutik botatzen* koadroan). Ukabil hori beso-zutarrak erakusteko keinutik gertu dago, indar-erakustaldi bat egiten bezala. Besoen simetriak eta asimetriak zera kaleidoskopiko bat dauka, besoa formarik gabeko zerbait gisa, errepikapenaren ondorioz besoen artean agertzen den hutsuneak sortutako negatiboan. Bideoak kolore leun, grisaxka eta argia dauka (gardentasunagatik); keinuak, irudiak, berriz, gogorra, baina, aldi berean, hauskorra. Botere maila desberdinak. Koloreak kontraste gutxitxo dauka; irudiak, berriz, handia, modu sotilean eduki ere.

Lagun batekin berriketan nintzela, Bergson aipatu zidan: iraupena nolakotasun gisa, eta ez neurgarria den denbora gisa.

Ez dizut esan, baina utzi zenidan *Honi buruz* ikusten egon naiz egun hauetan [...] Beti nago dena ulertzeko tentatuta, eta kasu honetan mugimenduaren alderdi jarraituan eta mugimenduaren ezaugarri diskretuan pentsatzen aritu naiz. Alegia, Bergsonen «iraupena» eta intuizioa, metodo gisa. Denbora mozten eta espazializatzen duen adimenaren kasuan ez bezala. Zuk ausardi handia izan duzu teknologia sartuta iraupena eteteko, iraupena susmatzeko nahia sortzeko xedez. Hori guztia Bergsonen mintzairan. Etortzen zarenean, Bergsonen edizio bat erakutsiko dizut, «Pentsamendua eta mugimendua» atala daukana. Egunotan intuizioa ibili dut buruan, Lorearekin, iraupenarekin, *élan* bitalarekin eta Bergsonekin: bostekin. Muxu bat²³⁵

Pajaritos y pajarracos

Eremuak aldizkariaren 2. zenbakiko erdiko posterra (ISSN: 2444-6319)

30 zm x 44 zm

2015

eremuak#2 aldizkarirako²³⁶ erdiko posterra edo orrialde bikoitzan esku-hartze bat da. Ezkerreko orrian zuri-beltzeko argazki bat ageri da, bi aurpegirekin, bata bestearen atzean eta gainean. Eskuineko orria hutsik ageri da, argitalpenaren orria bera (euskarria) agerian utzita, gordinik.

*Pajaritos y pajarracos*en genealogia 2011n has liteke, *Honi Buruz* bideoarekin. Bat baitatzen lanaren zenbait ezaugarri (adibidez, begirada aurrera, aurrez aurreko erretratu batean)

²³⁵ José Luis Casadok 2012ko apirilaren 12an bidalitako mezua.

²³⁶ eremuak argitalpenaren 2. zenbakiak euskal testuinguruan ekoizitako material testual eta bisualak argitaratzen ditu. eremuak#2-n parte hartu dutenak: Jaime Cuenca, The Walking Reading Group, Histeria Kolektiboa, Manu Uranga, Pablo Marte, Beatriz Herráez, María Luisa Fernández, Jon Mantzisor, Alex Mendizabal, Miren Jaio, Inazio Escudero, eta Lorea Alfaro eta Irkus M. Zeberioaren ekarpen artistikoak. Maite Zabaletaren diseinua.

eremuak#2 2013an eta 2014an kaleratutako eremuak#0 eta eremuak#1 argitalpenen jarraipena da, hurrenez hurren. eremuak #2 aldizkariari dagokionez, ez da gai nagusi baten inguruan egituratu eta bestelako tipologia editorialetan oinarritzen da: egile-saiakera laburra, elkarrizketak artistekin, esku-hartze libreagoak, artisten testuak...

eta, batez ere, desira-motibo kate bat jarraitzen duelako, goian azaldu dugun moduan, *Pro Eto*ren kasuan, esaterako. Jarraitzen duen horri beste batzuk gehitu zitzaizkion. Ondoko lerroetan aurkeztuko ditudanak, esate baterako.

2013ko abuztua. Desira bat identifikatzen dut

2013ko udan *Pasolini Roma*²³⁷ erakusketan izan nintzen, Bartzelonako CCCB zentroan. Hizpide dudan lanari dagokionez, hiru irudi aurkitu nituen erakusketa hartan: argazki bat eta seguruenik *Uccellacci et uccellini* (1966) filmetik aterak ziren bi irudi edo fotograma. Filmaren izenburua *Pajaritos y pajarracos* itzuli zuten gaztelaniaz.

Totò eta Ninetto Davoli ziren nik artean ezagutzen ez nuen Pasoliniren film haren protagonistak. Hauxe da argumentua: Totò, baserritarra lanbidez, eta bere seme Ninetto Erromako aldirietatik abiatu dira, beren baserriak duen zor bat kitatzeko luzamendu bat eskatzeko. Bidean, bizitzari eta heriotzari buruz hitz egiten dute, ezohiko pertsonaia batekin: hizketan dakien bele batekin. Eskola zaharreko intelektual marxista gisa aurkezten da belea eta gizateria bi alorretan banatuta dagoela dioen teoria dauka: txoritzarrak bizi diren zatia dago, batetik, eta txoritzoen bizilekua, bestetik. Asisen, Toscanan, Erroman eta Erroma-Fiumicino aireportuan filmatutako filmak landa-eremuaren eta hiriaren arteko eremuetan batetik bestera dabiltzan protagonisten ibilbidea erakusten digu.

Erakusketan dokumentazio ugari zegoen ikusgai, paneletan antolatuta: eskutitzak, testuak, bideoak, film zatiak, prentsa-oharrak, argazki-oinak, beste artista batzuen margolanak... Gorde nahi nuena jaso nuen mugikorrarekin. Giro hartatik gelditu zitzaidana datuetatik bereizita iritsi zitzaizkidan estimuluak izan ziren. Horrekin esan nahi dut oroitzapenak, probak berak ere, zatikatuta dauzkadala gogoan. Erakusketa hartako bi argazki garrantzitsu gelditu zitzaizkidan iltzatuak nire lanean eta sentsibilitatean.

²³⁷ *Pasolini Roma*. 2013ko maiatzaren 22tik irailaren 15era. CCCBk honela aurkeztu zuen: “La exposición *Pasolini Roma* se acerca al escritor y cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975) a través de sus relaciones con Roma. Y esta aproximación significa entrar en todo lo que le conforma y le define: la poesía, la política, el compromiso civil, el sexo, la amistad, el cine.”

Lehenbizikoa Pier Paolo Pasoliniren erretratu bat da, Ninetto Davolirekin batera ageri dena. Irribarrez ikusten ditugu biak, objektiboari begira. Lehen planoan eta fokutik kanpo, hosto batzuk ageri dira, argazkiaren behealdean moztuak. Haien gainean (eta atzean), Pasoliniren aurpegia, objektiboarekiko ia aurrez aurre edo paraleloan, kokotsa zertxobait bilduta duela eta objektiboari pixka bat behetik begiratzen diola kenduta. Buruaren goialdea bukatzen den lekuan, Pasoliniren ilean, Ninettoren aurpegia hasten da. Pasoliniren buruaren gainean (eta atzean), Ninettorena ageri da moztuta, eta begitik gora baino ez dugu ikusten. Ez dugu ikusten haren sudur, kokots, aho, masail edo masailezurrik, baina haren begitarteak salatzen duenez, irribarrez dago. Begiak, bekainak eta ilea ikusten zaizkio. Ez dizkiogu belarriak ikusten, eta bekokia pixka-pixka bat baino ez, kizkurrek estaltzen baitiote. Pasoliniren lepoa ikusten dugu, hostoek sorbaldak estaltzen dizkiote. Ninettoren sorbaldak eta bularraldearen alboak ikusten dira, Pasolinirenen gainean eta haren buruaren alboetara. Ninettok klabikula izango zuen lekuan bukatzen da argazkia gutxi gorabehera edo goitik, haren burua bukatzen den lekuan. Bi buruek ia plano osoa betetzen dute bertikalean. Erakusketak emandako datuei esker dakit Ninettok eta Pasolinik maitasun-harremana izan zutela. Aktibatu eta akuilatu egiten nau argazkiak, ulertu egiten nau, ulertu egiten dut, eta ekitera bultzatzen nau. Hunkitu egiten nau. Liluratu egiten nau.

Zer gustatzen zait argazki hartatik? Aurrez aurrekoa dela. Objektibora zuzendutako begirada interpelazio bat dela. Lau begien erlazio eta lerrokadura. Irudiaren garbitasun eta argitasuna. Erretratuak zerbait maitagarria duela, maitasuna gordetzen duelako sentsazioa.

Bigarren argazkia ateratzean erakusketako paneletako bi irudi enkoadratu nituen. Gogoratu nahi nituen bi irudi ziren, deskribatu berri dudan lehen irudiaren antzeko zerbait errepikatzen zutelako biek. Ia irudi bera dira, baina pertsonaiak aldatuta. Haietako bat aurrekoaren berdina zen, baina landararik gabe lehen planoan, eta Pasoliniren lekuan Totò jarrita, enkoadraketa urrunxeago batetik: lehen planoko pertsonaiaren bularra gehiago harrapatu zuen argazkiak eta buruak txikiagoak ziren lehen irudiko planokoak baino. Irudi hartan, ilea motzagoa du Ninettok eta seguruenik *Pajaritos y pajarracos* filma filmatu bitartean hartua da argazkia. Aurrekoarekiko beste desberdintasun bat da inork ez duela objektibora begiratzen, biek ere galdu samarra baitute begirada. Ninettok ezkerrean begiratzen du, begiak baino altuxeago gelditzen zaion punturen batera eta Totòk begiak

baino beheraxeago daukan puntu zentralago batera. Irudi hartan ere ez dute irribarre egiten. Totòk erdi irekita dauka ahoa, eta begitarte galdu samarra. Kasu hartan, Pasoliniren ilea baino marra askoz garbiago batek moztuak ageri dira Ninettoren begiak: Totòren kapelak moztuak, alegia. Ninettoren aurpegiaren zabalera bat dator Totòren kapelaren koparekin. Bien sorbalden amaiera ikusten dugu. Atzealdean, hiri baten aldiriak.

Irudi haren gainean, erakusketako panelean, bazen beste bat, filmaketakoa hura ere, antzeko plano batekin, baina horizontalean. Irudi hartan ageri ziren pertsonaiak Ninetto eta belea, filmeko hirugarren protagonista, ziren, lehen eta bigarren planoan, hurrenez hurren. Argazki horretan bigarren pertsonaia ez da atzean ageri, belea Ninettoren eskuineko sorbaldan bermatuta baitago, baina sentsazioa antzekoa da, belearen gorputzaren zati bat Ninettoren buruaren atzean dagoelako eta belearen burua aurrean duen pertsonaiaren ilearen gainetik gelditzen delako.

Hiru irudi horietatik zer iritsi zitzaidan, zer gelditu zitzaidan, zer gorde nuen? Lehenbizikoa, Pasolini eta Ninettorena, maitasunagatik iritsi zitzaidan: maitasuna daukan erretratu bat zen. Bigarrena, adibide-desira argiagoa eskaintzen zidalako, errepikapenaren bidez eta hura errepikatzeke. Hirugarrena joko bat da. Bigarrena *filmagoa* da, fikziora eramandako argumentu gehiago baitauka. Lehenbizikoa alaia da. Ez dakit zeinek kontatzen duen gehien. Badakit neure egin nahi nituela. Haiek ikustean sentitu nuenetik zerbait neure egin, haiek sentitzean ikusten dudanetik zerbait neure egin. Errepikatzeke, planoko elementuen eta lehenbizikoan ageri den objektibora zuzendutako begiradaren arteko konposizioarekin gelditu nintzen.

Orain, irudi haiek kalitate onean bilatzean eta jatorria asmatu nahian (hau da, argazkiak ote diren, ala fotogramak, artxiboko dokumentuak ala zer) Totòren eta Ninettoren laugarren irudi bat aurkitu dut Interneten. Deskribatu dudan bigarrena da ia bete-betean, segundo batzuk lehenago edo ondoren aterea seguruenik, erretratuan ageri direnen begitarte pixka-pixka bat baino ez baita aldatzen: Totòk beste imintzio bat du ahoan eta goraxeago eta zertxobait ezkererago begiratzen du, eta Ninettoren begiak pixka bat gehiago estaltzen ditu Totòren kapelaren kopak, baina haren begiradak puntu berera begiratzen duela ematen du.

Urte batzuk geroago Bilboko zinema batean eman zuten *Pajaritos y pajarracos*. Gogo biziz joan nintzen ikustera. Irudi hura agertuko ote zen filmean, uneren batean? Ikusten ari nintzenean, pentsatu nuen Ninetto Totòren atzean ezkututzen den unea ez ote zen, baina ez dut uste filmeko fotograma bat izatera iritsi zenik. Filmean zehar pertsonaiak objektuen edo pertsonen atzean ezkutatzeko joko umoretsu moduko bat dago, begiradarekin eta hura agerian jartzearekin zerikusia duen joko moduko bat. Adibidez, Totòk Ninettori begiak horizontalean jarritako aterki itxi batekin estali eta Ninettok bertikalean mugituz estalgabetzen saiatzen den unea datorkit gogora. Begiraden norabideak, edo haien ukazioak, protagonistak bezain garrantzitsuak dira, kontatzen dena adina, hala filmean nola aipatu berri ditudan irudietan. Begirada baten norabideak begiradaren jomugan daukana interpelatzeko du, eszenaren edo irudiaren barrutik nahiz kanpotik. Begiratzen gaituen begirada horrek gurea ere barnean hartzen du, gure begirada eta begirada horren norabidea.

2013ko azaroa. Irudi baterako lehen hurbilketa

Elena Aitzkoa artistak prestatzen ari zen filmaren ekoizpen-prozesuan parte hartzera gonbidatu ninduen. Azalan²³⁸ laborategi kolektibo moduko bat egitea proposatu zuen, filmaren gidoira hurbiltzen joateko. Istorioa hainbat saiotan kontatzea proposatu zigun, eta guk nahi genuen moduan erregistratzea.

Horrelako zerbait egitera gonbidatzen nautenean, beti galdetzen diot neure buruari nik han zer egin ote dezakedan, hala prozesu arrotz baten ikuspegitik nola neure prozesuaren ikuspegitik. Proposamen hartatik motibatu nintzakeena filmaren kartela egitea zela pentsatu nuen (filma hasi ere egin ez zela jakin arren). Elenari aipatu nion eta ulertu zuen. Urte batzuk atzera egin nion beste kartel bat bere erakusketa baterako (lehen blokean aipatu dut). Bestalde, eta han jende askotxo bilduko zenez gero, desira bat abian jartzeko aprobeztatzea erabaki nuen: goian deskribatu dudan Pasoliniren irudia errepikatu eta

²³⁸ Artista, sortzaile, ekintzaile eta pentsalarien arteko topaketa eta trukerako gune bat da Azala, eta Arabako Lasiera herrian dago. Espazioaren epizentroa dantza eta arte eszenikoak badira ere, zentroaren uhin hedakorrak naturaltasunez eta promiskuitatez zeharkatzen ditu beste diziplina artistiko eta beste izendapen batzuk ere, hala nola arte performatiboak, gorputzaren arteak eta arte biziak. [...] Sormen-lanerako eta ikerketarako egonaldiak, tailerrak, laborategiak, mintegiak, topaketak, ospakizunak, ate irekien egunak, paseoak... dira, besteak beste, Azalan egin daitezkeen jarduerak. Proposamenak jasotzen dituzte, beti irekita dagoen deialdi baten bitartez.

neure egiteko nahia. Modu horretara, zentzua aurkitu nion neurea ez zen prozesu batean parte hartzeari, neure prozesutik abiatuta.

Elenarekin (errepikatu) nahi nuen irudira hurbiltzen saiatu nintzen: bera eta ni, biok elkarrekin. Horrelako zerbait egiten nuen lehenbiziko aldia zen, hau da, lehenbiziko aldia zen desio nuen irudira hurbiltzen saiatzen nintzena. Hori garrantzitsua da, zirrargarria. Ekintza bati zentzua ematen dion unea aurkitzea da. Aurreko lanari buruz (*Honi buruz*) aipatu dudana azpimarratu nahi dut: ekintza bati zentzua ematen dion unea aurkitzeak lotura estua dauka zerbait egiteko gogoari eustearekin, aitzakia emango dizun unea bilatzearekin, jakinik bilatzen aritzea ez dela behartzearen oso desberdina.

Irudira iristeko, Elenaren atzean jarri eta kamerari (telefono mugikorrari) eutsi nion. Nire besoak ez ziren kopiatu beharreko enkoadraketara iristeko bezain luzeak. Erretratuan agertzen denetako bat ez ezik kamerari eusten diona ere izateak emaitza gisa lortuko genuen irudiaren marko edo planora gerturatu zituen nire besoak. Atzetik, nire besoak enkoadratzeko bezain luzeak ez izateak (baldintza erreal bat) Elenaren aurrean jartzera bultzatu ninduen. Horrela, lortutako irudia gehiago gerturatu zen enkoadraketara, baina nire besoek kamerarantz luzatzen jarraitzen zuten (eutsi egiten ziotelako) eta Elenak sorbalden gainean jarri zizkidan eskuak. Nire buruaren atzean agertzen da, burua atzerantz pixka bat makurtuta duela. Bestalde, autoargazki bat izateak irudiaren forman zer-nolako eragina zeukan ikusirik, eta beste hiru pertsona iritsi zirela aprobetxatuta, han bildutakoak bikoteka erretratatzea erabaki nuen. Bikote posible guztiak probatu genituen eta, era berean, bi aukerak probatu genituen bikote bakoitzarekin: bata aurrean eta bestea atzean, eta alderantziz. Egoera eta asmo beraren aukera guztiak probatu genituen, beraz, aldagai haiek informazio gehiagorik ematen ote zidaten ikusteko.

Lan-saio hura, bilaketa hura, bizkorra izan zen, eta zuzena. Ederki pasa genuen. Zerbait harrapatu nahian nenbilen, azkar batean, traba handirik gabe eta konfiantzan. Ederki pasa genuela esan badut izan da iruditzen zaidalako horrek zerikusia daukala egoera hartan martxan jarri nuen teknika batekin. Konfiantza, maitasuna, lasaitasuna eta emozioa nagusi diren egoera bat sortzea, alegia, norbere konpromisoak berekin dakarren tentsioa alde batera utzi gabe. Azkar eta zuzenean, axola handirik izan ez dezan, baina, aldi berean, garrantzitsua izateko aukera emanez. Konpromiso baten zintzotasuna.

Saio hartan zerbaitez konturatu nintzen: parte-hartzaileetako bati kamera utzi nionean, ahaztu egin zitzaidan enkoadratzean bularra mozteko esatea, eta ia gorputz osoko argazkiak atera zituen, aurrean zeukanaren gorputza belanuen parean edo moztuz. Irudi haiek ez ziren niretzat interesgarriak, arreta erretratutik desbideratzen baitzuten. Bestalde, irudira iristeko gailua sinplea zen: gorputz bat bestearen atzetik. Beste gauza batez konturatu nintzen: plano zabaltzean, gailua gehiegi agerian uztearen ondorioz errazago ulertzen zen zer gertatzen zen eta ezabatu egiten zen bilatzen ari nintzen irudiak ahalbidetzen zuen anbiguotasuna. Beharbada *anbiguotasuna* ez da hitz egokia, ez bainenbilen anbiguotasun bila berez. Bilatzen ari nintzena irudi baten aukera ireki eta agortezina zen. Enkoadraketa zuzena garrantzitsua da, laguntzen digulako irudia ez ikusten edo ulertzen elkarren aurrean dauden gorputz pare bat bezala. Bilatzen ari nintzen irudiak, Pasolinirenak, irudian gelditzen uzten zidan, zeina ez baita gorputz bat beste baten aurrean besterik, baina nik ez nuen hain azkar ulertzen eta, beraz, neuretzat gordetzen nuen, haren barruan gelditzen nintzen, elkarri konpainia egin geniezaiokeen. Eta ulertu nuen horretarako garrantzitsua zela sorbalden eta buruen arteko kointzidentzia eta isolamendua, begiak bakarrik agertzeko aukera ematen baitzuen, eta begiek modu kontzentratuago eta garbiagoan jarduteko eta begiratzeko aukera ere bai.

Lan guzti-guztia, baina, ez da saioan bertan gertatzen. Ikusi dugunez, urrunetik dator, saio hartara iritsi aurretik lan asko eginda nengoen. Eta ondoren ere, lanak jarraitu egiten du. Adibidez, argazkiei begiratzeko unean, telefonoan nahiz ordenagailuan, modu kontzentratuan, bakardadean, nire lanarekin, nire materialekin. Erretratutako buruen ardatzarekiko kamera aurrez aurre jartzearen garrantziaz jabetu nintzen han. Ardatzek kamerarekiko paraleloan egon behar dute. Kamerari begiratzea ere garrantzitsua da.

Aste batzuk geroago, azken boladan egiten ari nintzen lanei buruzko hitzaldi bat prestatzen ari nintzen bitartean²³⁹, material hura guztia ordenagailuan berrikusteko aprobeixatu nuen. Orduko hartan hitzaldia jendaurrekoa izango zen, baina aldi berean zertxobait pribatua, Batxilergoko ikasle-talde bati zuzendua baitzen, eta animazio motz bat prestatu nuen (GIF²⁴⁰ bat) eta han probatzea erabaki nuen. Prestatu nuen GIFa bi

²³⁹ Portugaleteko Trocóniz Santa Coloma Fundazioak arteari eta emakumeei buruz antolatutako XIII.

Jardunaldietan: *Eszenatoki berriak: Praktika artistiko eta ingurune profesionalak*.

²⁴⁰ GIF (Graphics Interchange Format) Interneten irudiak eta animazioak partekatzeko erabiltzen den formatu grafiko bat da. GIF bat egiteko nahiak (aurrez) determinatuta dagoenak pizten didan erakarmenari

argazkiz osatuta zegoen: Elena eta biok atzean eta aurrean ateratzen ginen bi argazkiak, lehen aipatu ditudanak. Ariketa bat baino ez zen, baina zerbait jendaurrean erakustearekin zerikusia zuen ariketa bat zen, lana aurrera bultzatzen duena. Jendaurrekoa denak ez dio lan bati hazten laguntzen ezinbestean, batzuetan elkarren ondoan gertatzen dira, bata bestearengatik existitzen dira, baina gai hori aurrerago berriro aterako denez, orain ez naiz sakontzen hasiko. GIF hura, aurrerago, *Una imagen brutal*²⁴¹ talde-erakusketan jarri nuen, pantaila batean. Hura berriro ateratzea, pixka bat kanporago, jendaurrean, kasu hartan galeria batean, arazo bat aurrean edukitzeko, gogoan hartzeko, modu bat baino ez da, eta arazo diot hitzaren zentzurik onenean, arteak arazoei heltzen baitie, hitzaren zentzurik onenean. Aurreko lanetan bezala, erakusteko ideia batekin egiten dugu topo, jendaurrekoarekiko posizionamendu batekin. Esango nuke lana, gauza autonomoa zen aldetik, balekoa zela eta kito. Eta jendaurreko gertakari hura egiaztapen bat izan zen. «Irudia» bilatzen jarraitu beharra zegoela egiaztatu nuen. Ez dagoenez guztiz autonomoa den ezer, desirak iraun egiten du.²⁴²

Laburbilduz, eta garatzen ari nintzen harira itzuliz, nire motiboari (Pasoliniren argazkia) zeinen leiala izan behar natzaion konturatzen naiz pixkanaka. Irudi horrek buru bikoa den zerbaiten inguruan, bakarra osatzen duten bi gorputzen inguruan, agerrarazten duena interesatzen zait. Gorputz beraren (bi) lau begiren inguruan. Eta argazki haiek, lehen hurbilketa bat izanik, ez dute bilatzen dudana harrapatzerik lortzen.

2014ko abuztua. Irudia agertzen da

Garai hartan Elenak berriro gonbidatu gintuen Azalara, bere filmaren proiektuarekin jarraitzeko. Niretzat lortu nahi nuen irudira hurbiltzeko beste proba bat zen hura, eta filmaren kartela egiteko aitzakiarekin jarraitzen nuen. Jende dezente ari zen parte hartzen,

erantzuten zion, eta bat etor zitekeen nire beste prozesu batzuekin. GIFak maiz ikusten ditut Interneten. Estilo bat baino gehiago, gaur egungo baliabide bat dira (pantailak irudian irakurtzeko abiadura bati eta denbora batzuei lotua). Niretzat zerbait exotikoa dira, tipografia berezi bat erabiltzearen tankerako zerbait. Exotikoak, ez direlako nire esparrukoak, ez dudalako normalean halako baliabiderik erabiltzen, non eta ez diedan zentzuren bat ikusten (eta hori ez da oso ohikoa izaten) edo, haien desira hain handia izanik, non eta ez diedan tartetxo bat egiten, kapritxoz.

²⁴¹ 2014an, Emakumeen Begiradak Jaialdiaren barruan, Donostiako Ekain Arte Lanak galerian, antolatu zen talde-erakusketa (Elena Aitzkoa, June Crespo, Elba Martínez eta Rosa Parma artistekin).

²⁴² Nire lagunak esango lukeen moduan, autonomoa ez bada, ez da, hain zuzen, eta paradoxikoki, publiko bat egoteko bezain modu irekian eraikia ez dagoelako. Ez du irekiera guztiz ixten (eraikitzen).

modu desberdinetara. Orduko hartan, eszena batzuk grabatzen ari ziren. Une jakin batean berriro ere argazkia ateratzen saiatuko ginela esan nion Elenari. Estudio handian geunden eta Estanis²⁴³ ere, Elenak kontatu nahi zuen istorioan pisu handi samarra hartua zuena, han zebilen. Argazkirako posatzeko eskatu nien bie.

Argazkiak azkar samar egin genituen, berriro. Argazki-kamera on bat zeukaten han eta harekin saiatu nintzen, baina berehala baztertu nuen, ez baitzidan mugikorrek ematen zidan berehalakotasunik eskaintzen, nahiz eta azken horretan irudiaren kalitatea eta argia konfiguratzeke aukerarik ia ez egon. Ordurako bagenekien kartelak tamaina handia izango zuela, autobus-geltokiko markesinen neurria. Kartelaren zentzuari lotutako baldintza zen hura: film-kartel bat egitea, markesina baterako. Hori hasieratik zegoen argi, eta nire desira batekin zeukan zerikusia, baina desira horretaz geroago mintzatuko naiz, *Nuestro amor nació en la Edad Media* lanaren nondik norakoak azaltzen ditudanean. Nire orduko mugikorra Samsung zahar bat zen, aukera gutxi samar zeuzkana beste mugikor batzuek eskaintzen zituztenen aldean. Tresna finkatutakoan, azkarrago abiatu nintekeen lortu nahi nuenaren bila. Irudi bat neukan. Bertan Elena aurrean eta Estanis atzean ageri dira. Bat-batean, irudi bat agertu zen. Irudi bat eraiki zen. Une horietan ezin nuen distantziak ematen duen argitasun guztiarekin ikusi, baina senak esaten zidan irudi hartan bazela zerbait ondo zegoena. Ez nuen askoz argazki gehiagorik atera. Bazen beste bat, Estanis aurrean eta Elena atzean ageri zirenak, baina argazki hark ez zeukan alderantzizkoak adina argitasun eta garbitasunik. Hauetaz gain, beste pertsonaia batzuen argazkiak (peluxeak, loreontzi bat izpilikuarekin) egin nituen aurrez aurre eta albotik begiratuta, banekielako Elenarentzat garrantzitsuak zirela bere istorioan eta niri objektu gisa erakargarriak iruditzen zitzaizkidalako.

Hortik bi gauza nabarmendu nahi nituzke: zuzenekoaren garrantzia (eta kezkarik eza) eta egoerari konpromisoren bat eskatzea jendaurrekoa denarekiko. Ordurako, Elenak bazeukan bere filmerako izenburua (eta, ondorioz, nik ere bai kartelerako), nahiz eta, hainbat arrazoi tarteko, filma (eta, ondorioz, kartela) ez zen urte batzuk geroago arte egin.

²⁴³ Estanis Comella. Elena Aitzkoaren *Nuestro amor nació en la Edad Media* filmean ageri diren aktoreetako bat da.

2014ko urria. Materialak auzitan jartzen

Kartelei buruzko lantegi bat ematera gonbidatu ninduten Beasaingo *Jazpanart*²⁴⁴ jaialdiaren barruan. Irudi baten bilaketa hura probatzen jarraitzeko aprobetxatu nuen, besteak beste. Gidatutako ariketa gutxi batzuk prestatu nituen: haien artean, lau begi, cuatro ojos. Irudi batera hurbiltzeko hirugarren saiakera izango zen, kasu hartan, nire zuzendaritzapean jardungo zuen pertsona multzo batekin. Desira bat martxan jartzea zen kontua, batez ere, materialak sortzeko eta ikusteko zerbait egitea, alegia. Ezaguna dena probatzea ezezagunera iristeko. Eta, ahal dela, ondo pasatzea.

Pasoliniren irudia lortzeko jarraibideak emanda eta eskura genituen mugikor guztiekin, bikoteen aldaera posible guztiak egin behar genituen, kideak aurrean eta atzean jarrita, propio kontrolik ez zeukan giro batean (halako giroetan errazagoa da ezusteko gauzak sortzea). Ariketa hartatik hainbat argazki sortu ziren aldi berean talde desberdinetan. Materialak berak baino gehiago, sentsazio bat jaso nuen: ez dela erraza bestearen nahiaren-begiaren jomugan jartzea. Parte-hartzaileek ez zuten nahi nuena harrapatzerik lortu. Antzeko irudietara hurbildu ziren, bai, baina ez zuten irudia harrapatu eta niretzat ere ez zen hain erraza, irudi zerk bihurtzen zuen ulertzen saiatzen ari bainintzen, irudi bihurtzen ez zuten gauzak ezabatuz. Horretarako, behin eta berriro gaizki egin beharra neukan (geneukan), ondo zegoena ikusten joateko.

Bestela esanda, konturatu nintzen xehetasun bakoitza oso garrantzitsua zela, ez beharbada Pasoliniren irudira iristeko, nik irudi hartatik nahi nuenera baizik.

Lan haren garapenean, eta nire lanean oro har, asko azpimarratu izan dut jendaurrekoak konprometitu eta forma finkatzen duela. Neure erabakia da zer den jendaurrean erakustea edo agertzea.

2015eko uda. Irudi bat ulertzen saiatzen

Proiektu batera gonbidatu ninduten. Prentsa-oharrak honela zioen: Delhin, Mumbain, Londresen, Bilbon eta Los Angelesen finkatutako artista-talde baten arteko lankidetzaproiektu bat da *Ideas travel faster than light*, eta Jasone Miranda Bilbao da egitasmoaren komisarioa. Proiektuak bi zati ditu. Lehenengo zatian, Londres/ Bilbo/Los Angelesen

²⁴⁴ *Jazpanartek* programazio bat prestatu zuen Beasaingo Igartza jauregian, *Jazpana* musika-jaialdia egiten zen bitartean.

finkatutako bederatzi artistari lan berrien proposamenak eta lanok egiteko jarraibideak aurkezteko gonbidapena egin zitzairen, eta Delhin eta Bombayn finkatutako beste bederatzi artista proposamen haiek beren interpretazioaren arabera ekoiztera gonbidatu zituzten. [...] Aurrekontu txikia izanik lanak urrunera garraiatzeko arazoari konponbide praktikoa bilatzeko asmoz sortu zen proiektuaren ideia nagusia. Eta hortik abiatuta, ideia berriak sortu ziren eta gauzak haziz joan ziren, egoera eta baldintza horrek eskainitako aukerei erantzunez. Ideiek espazio fisikoa betetzen duten objektuez bestelako materialtasun maila bat dutenez, mugitzeko arinagoak, merkeagoak eta askeagoak izan daitezke.²⁴⁵

Atal honen hasieran deskribatutako irudia (*Pajaritos y pajarracos*) buruan jiraka daukat oraindik. Jiraka eduki baino gehiago, irudi bat daukat iltzatuta: Pasoliniren irudirako bigarren hurbilketan sortutakoa. Irudi bat iltzatuta edukitzeak zugaran edukitzea esan nahi du, munduan egoteak, fitxategi pertsonaletatik harago leku bat (bere lekua) aurkitu eta, horrela, beste norbaitena izan ahal izateak ematen dion eskuzabaltasunik gabe. Hau da, ez dut esan nahi egunero daukadala gogoan, tarteka pizten baitzait, latentzia maila desberdinetan azaleratzen zait, forma bat bilatu nahi diezun material guztiekin gertatzen den bezala. Bat-batean, norabide horretan sakontzen jarraitzeko baliagarria iruditu zitzaidan gonbidapen bat jaso nuen eta irudira hurbiltzeko laugarren saiakera bat egiteko baliatzea erabaki nuen.

Beste pertsonaren bat irudi hartara iritsi ahal izateko jarraibide batzuk ematea bururatu zitzaidan. Oso gogoan izan nahi dut xehetasun guztien garrantzia. Hori lortzeko bururatzeko zaidan biderik zuzenena zera da: beste pertsonak, nire argibideak jasoko dituenak, nik dagoeneko sortu dudana irudia kopian. Horretarako, jarraibide bakarra behar da: «Kopiatu irudi hau». Esaldia koaderno batean idatzi nuen. Eta azpian, ohar

²⁴⁵ Itzulpena neuk egin da. Jatorrizko testua Jasone Miranda artistak idatzi zuen: "Ideas travel faster than light is a collaborative project amongst a group of artists based in Delhi, Mumbai, London, Bilbao and LA, curated by Jasone Miranda Bilbao. The project has two parts. In the first part nine artists based in London/Bilbao/LA have been invited to submit proposals for new works together with instructions of how to make them and nine artists based in Delhi and Mumbai have been invited to produce them according to their interpretation and understanding. [...] The main idea of the project came up as a practical solution to the problem of how to transport works across distances on a small budget. This became a matrix of ideas and things grew in response to the possibilities offered by that condition and situation. Since ideas have a level of materiality different to objects that occupy a physical space, they can be lighter cheaper and freer to move."

azkar bat, irudi hartaz gogoratzen nuenarekin. Gero, irudiari zegokionez garrantzitsuak iruditzen zitzaizkidan gauzak idatziz jasotzeko garaian, gezi batzuk marraztu nituen haiek markatzeko. Marrazki honek zerbait azaltzen al du? Zer ulertu daiteke marrazki honetatik? Beste pertsona batek, ezezagun batek, jarraibide hura nola betetzen zuen ikusi nahi nuen. Ez nuen norbait ikusi nahi, interpretatzen ikusi nahi nuen. Marrazki hari, irudi hari erantzutea zen interpretatzea, hari eusten saiatuz. Neure buruari erantzutea zen.

Esaldi bat (jarraibide argi bat: kopia irudi hau) eta irudi bat (Elena eta Estanisena) ematea zen nire proposamena, baina aukera gehiago zabalduko ote zituen marrazkiak? Eta nola eman nahi nuen esaldia? Koadernoan tipografia zehatz batekin idatzi nuen. Erloju elektronikoen digituak imitatzen zituen tipografia bat zen: lerro-segmentu bereziki eratutako letrak²⁴⁶. Esaldiaren azpian zera idatzita neukan: Garrantzitsua al da tipo[grafia] hau? Zergatik etorri zitzaidan horrela? Kapritxo bat? Orain eta orduan erantzungo nuke erantzun guztiak baiezkoak direla, kapritxoak zentzua sortzeko duen gaitasuna dela eta. Esaldiaren gainean «Do» neukan idatzita. Ingelesez, gustatzen zait «Do»k atzean beste aditz bat duela proposatzen duen errepikapena. Kasu honetan: «Do copy this image». Gauza bera bi aldiz adierazteko aukera gustatzen zait, hitz batek, aditz bat gehitzeak, ondoren datorren horretan tematzeko balio izatea eta hitz hori (do, egin) beti izatea bateragarria ondoren datorren edozein aditzekin. Azkenean, ez nuen erabili, enuntziatua zertxobait bortitzagoa iruditu baitzitzaidan hitz hura gehituta.

Uztailaren 31n nire jarraibideak bidali nituen. Bi fitxategi ziren:

- Esaldi bat (dokumentua: «COPYTHISIMAGE.mov»)
- Irudi bat (dokumentua: «IMAGE.jpg»)

Nire jarraibidea gehiago ulertzera iristeko modu bat da. Irudia esaldiarekin soilik bidali beharrean, esaldia bideo baten barruan bidaltzeko arrazoa izan zen gehiago eman nahi izan nuela, gehiago jasotzeko itxaropenez. Ez nekien handik zer aterako ote zen, baina, edonola ere, banekien lantzen jarraitzeko materialak sortuko zirela. Nigandik beste batzuentzat, eta alderantziz. Ez nekien, ezta ere, irudi bera bi ezezagunekin jasotzeak interes nahikoa piztuko ote zuen, eta marrazkia bideoko frame batean sartzea erabaki

²⁴⁶ Tipografia hura 2005eko margolan batean erabili nuen zera idazteko: *ahora que se ha ido el barro, ya solo queda polvo cubriéndolo todo*. Uste dut neurri batean oroitzapen harekiko loturak ematen diola orain lekua, bigarren aldiz, eskuz nahita egin nuen tipografia hari.

nuen, nire proposamenaren interpretazioa zabaltzeko asmoz. Desio nuena baino gehiago jasotzeko, ez bainekien desio nuena desio nuena ote zen²⁴⁷. Amore eman nion nire irudia bidaltzeko gogoari: besteek kopiatzea nahi nuen!

Jarraibideak bidali ondoren, zer iruditan oinarrituko den nire solaskidea irudi hori kopiatzeko galdetzen diot neure buruari. Seguru ezetz, nire irudiarekin bat datorren puntu bakoitzaren zehaztasunean (aurreko aldietan ikusitakoa kontuan izanik). Seguru ezetz, irudi hura zelakoan, eta ez beste bat. Posizioa, begiak, egokiera, arropa, jendea, egoera, inklinazioa nahiz argazkia ateratzen duena eta ikusten duena inguratzen duen guztia. Edonola ere, informazioa emango zidan nire lan egiteko moduari buruz. Nola jasotzen zen jakin nahi nuen. Zer aldatzen zen. Zenbateraino. Nola ikusten zen. Prozesu gisa ulertua izan, nahiz emaitza gisa.

Proposamenari buruz pentsatuz prestatu nuen eskeman, kontuan hartu beharreko gauzen zerrenda idatzi nuen, hala nola, irudiaren kolorea edo irudia jasotzen duen pertsonak beste begi batzuk eta beste azal bat izango dituela. Gogoratzen ari nintzen hartzailea beste norbait izango zela. Bestetasuna material gisa. Galderei erantzungo ote nien erabaki behar nuela pentsatu nuen orduan. Egiten ari nintzenak esperimendu gisa niretzat zeukan alderdi interesgarria zen jakitea besteek hura guztia nola jasotzen zuten, bere sinpletasunean. Bidean erantzuten badut, presenteago egongo naiz eta ezin izango dut neure burua kanpotik ikusi. Badakit azkenean prozesuak ematen dizula ia dena, ideiak baino gehiago, eta, beraz, galdera hura erantzun gabe utzi nuen, gertatuko zenaren zain.

Nire jarraibidean jaso ez nuena hauxe izan zen, batik bat: ez nuen zehaztu formatua, materiala, tamaina, ez eta nola erreproduzituko zen, beste aurpegi batzuekin edo fotokopien bidez, literalki. Pasoliniren erreferentziarik ere ez nuen eman. Ez nuen ezer esan irudi hura markesina batean erabiltzeko neukan asmoaz, ez eta aldizkari batean leku bat izateko bidean zegoela ere (hurrengo puntuan hitz egingo dut hortaz). Alegia, ez nuen testuingururik adierazi. Aurreko paragrafoan aipatu dudan arazo beraren ondorioz izango zen, seguruenik: ez nuen hain presente egon nahi.

²⁴⁷ Jacques Lacanen esanetan, “amar es dar lo que no se tiene a quien no es”. Marchilli, A, et.al. (2014) *Una introducción a Lacan*. Buenos Aires: Lugar Editorial. 44. or. Testuinguru honetan, dimentsio publikoa sartzeko balio lezake.

Irudiko begiak zenbatu nituen: lau ziren. Nire solaskidea Indiakoa zenez, hinduismoaren hirugarren begia sartzea bururatu zitzaidan. Sei izango ziren, horrela. Nireak zenbatuta, zortzi ziren, eta ikuslearenak zenbatuta, hamar begi izango ziren. Norberaren desiraren eta bestearen bidezko asebetetze konplexuaren jakin-nahi eta ez-jakin horretan murgildurik, zera pentsatzen nuen: zu ez zara ni, eta ni ni banaiz eta zu zu bazara... Beraz, aurreko paragrafoetako auzi berera itzuli naiz: kontuz ibili etsipena prozesu batez kanpoko elementua dela pentsatzearekin. Esperientziaz dakit proiektatutako desira ez betetzeari jarraikiz lantzen dela gogobetetasuna ia ezinbestean, konturatu behar dugu zaila dela ideal bat betetzea.

Sinpletasuna onartzen dut, neure buruarekiko konpromisoaren parekoa da.

Lehen informazio gisa, Jasone Mirandak, proiektuaren komisarioak, honela erantzun zidan nire argibideak jaso eta gero: *Ondo ulertu badut, bidaltzen dizkiozun bideo-irudiak eta argazkiak «kopiatzea» da artistarengandik nahi duzuna, ezta?* Ez nion galdera horri erantzun eta azaldu nion nahiago nuela irekita utzi, nire materialekin lan egingo duen artistak interpretatzen duenaren esku. Eta horretan nintzen, nondik irekitzen zen ikusteko irrikan.

Nire bikotekidea, solaskidea, Vaibhav Raj Shah artista zen. Argibideak bidali ondoren esan zidaten. Azaroan, Vaibhaven galdera batzuk jaso nituen. Hona hemen, itzulita, gure elkarrizketa:

1. galdera: Pentsatua duzu nola nahi duzun nik irudia kopiatzea, zeinen ondo edo gaizki?

Ez, ez daukat horri buruz ezer pentsatua, nahiz eta esaten ari naizena zehatz-mehatz pentsatua daukadala esatearen parekoa izan. Egia esan, zure erantzuna ikusteko irrikan nago. Lan honekin (proiektuarekin) garatu dudan prozesuaren parte gisa ulertzen dut zure erantzuna. Esan nahi dut egiten ari naizena ulertzen lagunduko didala (ziur dakit hori), eta beste honetan ere bai: aurrera egiten, beste leku batetik ikusteko aukera emango baitit, ni ez naizen beste norbaiten distantziatik. Sentsazio espezifikoko baterako hurbilketa desberdinak.

Gainera, dagoeneko jende desberdinarekin, ikasleekin eta lankideekin egina dudan ariketa bat da, eta, nire harridurarako, argi zegoela eta errepikatzeke erraza

zela pentsatzen nuen zerbait, oso aldakorra dela ikusi dut. Irudian bilatzen nuena zerbait oso espezifikoa zela konturatu nintzen, nekez gertatzen zen zerbait. Marrazkia azalpen batean erabiltzeko erreminta bat izan zen. Orain irrikaz nago marrazkiak berez, hitzik gabe, zer ematen dizun ikusteko: esaldi bat eta argazki bat, besterik ez.

Izan ere, lan hau hasi nuenean, ikusita neukan irudi bat kopiatzen ari nintzen ni ere. Agian horregatik ari naiz horrela behartzen.

Laburbilduz: ezin duzu gaizki egin, egite hutsagatik.

2. galdera: Ez dakit bi espresioek zer adierazten duten... eta zein da testuingurua?

Neuk ere ez dakit... Uste dut begiradarekin eta haren norabidearekin duela zerikusia, hainbat harreman-begi ari baitira gertatzen: lau begien irudia, argazkia hartzen duenaren begiak, argazkia ikusten duenaren begiak...

Lagun bati bere filmetako baterako poster bat egitea proposatu nionean sortu zen testuingurua. Aitzakia harekin hasi zen, baina egin nahi nuena egiteko modu gisa erabiltzea zen asmoa, eta, aldi berean, norbaiti zerbait eman ahal izatea. Nire lanarekin zeukan zerikusia, irudi bat errepikatzeko nahia betetzearekin.

Ikusten duzun moduan, testuingurua hor dago ezinbestean, nahiz eta gehiago funtzionatzen duen irudian falta den testuinguru baten moduan.

3. galdera: Zure lana pirateatzeak kezkatzen zaitu?

Inondik ere ez, kultur industriei dagokienez. Nire ustez, egiten duzunaren gaineko erantzukizuna hartzearekin du zerikusia egiletzak. Zintzotasunean sinesten dut. Zerbaiten jabe egitea ulertzeko modua ikaragarri aldatu da. Niretzat, inguratzen gaituen errealitatearen puska bat hartzea guztiz naturala da. Besteen bidez norbera ulertzeko modua da.

4. *galdera*: Azalduko zenidake zertaz hitz egin zenuen Jasonerekin?

Gure arteko hartu-emana nola kudeatu ari nintzen aztertzen; horixe zen garrantzitsuena, nire ustez. Nire argibideak oinarritzat hartuta, nire bikotekideak egin behar zuena itzuli zuenean, esan nion ez nituela nire argibideak azaldu nahi, ez nuelako argibiderik eman nahi. Ziren bezain soilak (eta garbiak) izatea nahi nuen, eta atea zabalik utzi. Zuri zuzendutako galdera bat da, Vaibhav. Gustatzen zait «Kopiatu irudi hau» esaldi hain sinpleak hainbeste aukera gordetzea. Finkatu genitzakeen baldintza guztiak finkatu arren, ez genuke inoiz irudi bera lortuko, nik lehenbizikoa egin bainuen, eta zuk beste bat egingo baituzu. Hirugarren begi bat, bosgarrena, seigarrena, zazpigarrena.

Erantzun haien ondoren *Uccellacci et uccellini* filmaren trailerraren esteka bat erantsi nion.

Erantzunak jasotakoan, irudia kalitate handiagoarekin eskatu zidan Vaibhavek, eta kopiatu egingo zuela esan zidan. Azaldu nion bazeukala jatorrizko irudia kalitate gorenean (lehenago esan dudan moduan, mugikor kaskar samar batekin egindako argazki bat zen). Ondoren, irudia inprimatzeko tamainaz, dimentsioez, galdetu zidan. Horren inguruan ezer ez esatea erabaki nuen, ez baitzen nik hartu beharreko erabakia.

2016ko urtarrila eta otsaila bitartean, erakusketa egin zen Delhiko NIV Art Centerren, bederatzi artistaren jarraibideei jarraikiz beste bederatzi artistak egindako lanekin.

Vaibhav Raj Shahek Elenaren eta Estanisen argazkia erakutsi zuen, tamaina txikian inprimatua (erakusketatik iritsi zitzaizkidan irudietatik esango nuke gutxi gorabehera 10 cm-an bakoitza) eta bereizmen desberdinetan erreproduzitua. Hogei kopia ziren, hamarreko bi lerrotan. Ohar batzuk dauzkate gorritz idatzita (3-5 megapixels, 60 dpi, 0.35 megapixels, 20 m, 200 pixel dpi resolution, 4.00 vision, outsourced to...). Argazki bakoitzaren kalitateari buruzko ezaugarriak zirela pentsatzen dut. Irudien bereizmena gutxituz zihoan, ezkerretik eskuinera, oso irudi lausora iritsi arte. Irudiak inguratzen dituen marko zuriaren behealdean esaldi bat dago, baina ezin dut ondo ikusi bidali dizkidan argazkietan.

Oraindik ez dut garbi Vaibhaven erantzuna, bestetasun hura, gustatu ote zitzaidan. Badakit, baina, nire lanean aurrera egiten lagundu zidala. Komunikaziorik eza edo hizkuntzak egiten duen moduan komunikatzeko ezintasuna prozesu artistiko baten funtsezko puska bat da.

2015. Publiko egitea: irudi batek bere lekua (leku bat) hartzen du munduan

2015eko martxoan eremuak-en bigarren aldizkariko erdiko orriak egiteko gonbidapena jaso nuen²⁴⁸. Lana entregatzeko epea urte bereko ekaina zen. Gonbidapenari erantzunez, *Pajaritos y pajarracos* ekoitzi nuen. Goian aipatutako filmetik atera nuen izenburua. Datak aipatzen ditut erakusteko prozesu batzuk besteekin batera gertatzen direla. Irudi jakin baten forma bilatzeko erabiltzen ari naizen kate horrekin zerikusia dutenez ari naiz zehazki. Goian deskribatutako prozesua (*Ideas travel faster than light*) hizpide dudan honen aldi berean gertatzen ari zen. Zehazki, goian deskribatutako prozesua pentsatzen hasi nintzenean, beste hau niri ez zegokidan fase batean zegoen jada, hau da, nire lana (aldizkariaren zati baterako kolaborazioa) egina zegoen (bidalia eta itxita), argitaratzea baino ez zen gelditzen. eremuak#2 aldizkaria Bilbaarten aurkeztu zuten 2015eko urriaren 21ean.

Pajaritos y pajarracosekin irudi batek bere lekua (leku bat) aurkitzen du munduan. Horren aurretik ez zen existitzen nigandik edo nire prozesuetatik kanpo. Goian deskribatutako prozesuetan, ni naiz irudiari eusten diona, oraindik ez baitauka ez nola ez non eusterik bere kasa. Orain bai.

Hori posible egiten duten zenbait kontu azalduko ditut.

Irudi bati lekua emateak orain arte deskribatutako prozesutik igarotzea eskatzen du eta, ikusi dugunez, prozesu horrek beste pertsona batzuekin hartu-emanen jartzea eskatzen du, kanpoalde batekin hartu-emanen jardutea. Haren plastizitatea. Kasu zehatz honetan, erabaki batzuk aldizkariaren diseinatzailearekin negoziatu behar izan ziren. Ezkerreko orrialdeko koskei zegokienez, garrantzitsua zen irudiaren enkoadraketa ez aldatzea. Inprimaketa koskatua egiteak esan nahi du orria gillotinaz moztuko den lerrotik harago

²⁴⁸ eremuak praktika artistikoen testuingurua euskal esparruan inplementatzeko prestatutako espazioa da. Hauxe da eremuak-en helburu nagusia: artistentzat eta sortzaileentzat plataforma bat eskaintzea eta topaketa- giro bat sortzen laguntzea, artearen inguruko politika publikoak jorratzeko.

hedatzen dela irudia. Koska beharrezkoa da, 1-2 milimetroko errore-tartearekin moztu ahal izateko. Baina irudi bat orrialde batean dagoenean koskatuta, milimetro batzuk handitzea izaten da normalena, inprimatuko den eremutik kanpo, inprimategien eta diseinuaren munduan haga zuri esaten zaiona ager ez dadin papera mozten denean. Askotan, ez du axola inprimatu beharreko irudiak bizpahiru milimetro horiek galtzen baditu. Baina kasu hartan, aurreko ataletan deskribatutako zenbait ariketatan ikusi ahal izan nuen moduan, enkoadraketa huraxe zen, eta ez beste edozein, irudiak zeukana; beraz, oso zaila egiten zitzaidan hiru milimetro galtzea irudiaren ezkerreko ertzean. Milimetro-kontua zen Estanisen alkandora moztuta ez agertzea eta, horrela, bada, alboetara zeukan hormako milimetro bakoitza beharrezkoa zen niretzat. Gauzak horrela, jatorrizko irudiari ertzik ez mozteko eta orrialdean haga zuririk ez agertzeko, goiko, beheko eta ezkerreko koskak gehitu genituen, irudiko koloreekin bat zetozen kolore neutroetan.

Argitalpena zuri-beltzean da: hasiera-hasieratik hartu nuen kontuan datu hori. Irudiak nik nahi nuena gordetzen zuen zuri-beltzean, baina inprimatzeko garaian garrantzitsua izango zen grisen ñabardurak zaintzea. Adibidez, neskaren ilekoak askoz argiagoak ziren atzean zeukan kamisetakoak baino. Hori aipatu nahi dut irudien aurrebistak pantailan ikusten direnean edo zenbait inprimaketa ilunetan kolorea enpastatuta bezala gelditzen delako, eta garrantzitsua iruditzen zaidalako zuri-beltzeko irudietan grisek duten aberastasuna, kolore-kutsua ematen baitute. Zuria eta beltza ez dira kolore-gabezia.

Eskuinaldean dagoen orri zuria nabarmendu nahi nuke, bereziki, ez baitago hutsik. Eskuinean egoteak lagundu egiten du hutsik ez dagoela nabarmentzen. Gure (mendebaldeko) kulturagatik edo irakurtzeko ohituragatik, ezkerretik eskuinera irakurtzen dugun arren, normalean garrantzi handiagoa ematen diogu eskuinean aurkitzen dugunari. Argitalpen bat edozein orrialdetan zabaltzen dugunean, gure begiak eskuinera begiratzen du aurrena, alde hori da lehenbizi ikusten duguna. Argitalpen bat diseinatzeko garaian, orrialde bikoitz batean irudi bakar bati eman nahi badiogu lekua, normalean eskuinean jarriko dugu (litekeena da pisu bisualen kontu hutsa besterik ez izatea). Beraz, ezkerretik orrialdea hutsik utzi eta irudia eskuinean jarri garrantzi guztia azken horri emango genioke, eta orri zuria (horixe izan nahi zuena) indarririk gabe geldituko litzateke, hutsik gelditu dela ulertuko bailitzateke. Eskuinean jarrita adierazten ari gara orrialde hura ez dagoela hutsik, baizik eta orrialde zuri bat dela, ezerezaz betea,

paperaz betea. Argitalpenaren, eta irudiaren, euskarria eta gorputza papera dela, argitalpenaren papera, agerian ari gara uzten. Eta, aldi berean, irudiari espazioa eta denbora uzten dio.

Bestalde, argitalpenaren erdiko bi orriak izateak, orri guztiak lotzen dituzten grapen atzeko aldea ikusten den lekuan egoteak, geldialdi bat dakar dagoeneko. Aldizkariak erditik zabaltzeko joera dauka, hortxe daudelako grapak, horixe delako bere erdigunea. Deskribatzen ari naizen lana osatzerakoan, aintzakotzat hartu nuen zer zen, zein zen bere izateko modua: mahai batean horizontalean irekita egotea, han gainean zabalik (gelditu ahal izatea), hein handi batean. Aldizkari bat ikusteko (irakurtzeko) beste modu bat eskuetan hartzea da, zutik zaudela begiratzea edo izterren gainean bermatuta, eskuekin heltzen diozun bitartean. Halakoetan errazagoa izaten da aldizkariaren erritmoan pentsatzea, orrialde batetik besterako jauzian, gauza batetik bestera pasatzeko abiaduran, eta edukien metaketa gisa ulertzea aldizkaria. Eduki gehienak idatziak izan arren, badira bisualak ere, eta horiek era desberdinetako arreta moduak eta denborak eskatzen dituzte. Erritmoari dagokionez, lotura handiagoa dauka irakurtzearekin ikustearekin baino, irakurtzea orrialdeekin lotzeko ohitura dugulako, eta zer-nolako aldizkariak ari garen kontuan izanik, bi orrialde haiek geldialdi gisa ere funtzionatzen zuten. Beste arreta bat eskatzen (eta eskaintzen) dute, testu batek daukanaz bestelakoa. Irudi batek orrialde osoa hartzen du, orriaren ertz-ertzeraino, eta beste bat hutsik ageri da, ertz-ertzeraino. Alderantzizko bi keinuk unitate proposizional bera osatzen dute. Eta hedatutako argitalpenaren hedadura osoa betetzen dute. Ez hedadura soilik, aldizkaria den hori ere betetzen baitute kontzeptualki.

Geldialdi bat esaten dudanean, argitalpenaren erritmoan, haren irakurketan eten berezi bat egiteaz ari naiz, baina baita, aldizkari bat irakurtzeko egiten dugun geldialdiaz harago, bizitzan egiten dugunaz ere. Geldialdi bat irudi haren bizitzan (munduan), aldizkariak begiratzen duenarenean, aldizkaria begiratzen duenarenean, geldialdi bat denboran. Asko izan ziren geldialdi hura eraiki zuten faktoreak eta ez dut uste agerikoenak direnik garrantzitsuenak (argazkiak egiteko teknologiaren izozte-ahalmena, irudiko figurak estatiko egotea, orri bat hutsik... hori guztia bat dator geldialdi bati nahiz atal baten amaierari dagokion konbentzioarekin ere). Esango nuke erabaki guztien batura – konbentzioak zein diren jakinik, baina modu sotil bezain erabatekoak desbideratuz hartuak– dela geldialdi hura eraikitzen duena. Adibidez, erdiko orrialde horiei *erdiko*

posterra esaten zaie batzuetan, edo *orrialde bikoitza*. Aldizkariaren norabidea (horizontala) onartzeak objektu bat ikusteko jiratu behar izatea baino zerbait sotilxeagoa bihurtzen du geldialdia. Gutxiago behartzen du objektua eta begira dagoenarekiko erlazioa. Suabeagoa da. Gogorra ere izan daiteke, era berean, begira daudenek aurrez aurre aurkitzen dituzten lau begiengatik; sinplea da, eta zuzena. Mahai baten gainean zabalik jartzean denbora geldiarazten du pixka bat eta, aldi berean, ireki edo luzatu ere egiten du.

Den moduan agertzea, irudiaren materialtasuna, irudia, haren plastizitatea, bere prozesu osoak baldintzatua, euskarri batean bermatzen da, paper batek, argitalpen batek, denbora batek eusten dio horri guztiari. Berezia.

Dos imágenes brutales

Kartela

Digitala

2016

Dos imágenes brutales erakusketaren iragarpen-kartela. Erakusketa 2016ko abuztuan egin zen, La Frangua Artist Residencyko Sala Barco aretoan (Belalcázar, Kordoba), Elena Aitzkoa, June Crespo, Elba Martínez eta Rosa Parma artistekin batera egindako egonaldiaren ondoren atek irekitzeko ekitaldi gisa.

2016ko uda: irudi bat biderkatzen da

Kartelarekin, bloke honetan aipatzen ari garen bilaketan jarri nuen fokua berriro ere: irudi batera itzultzeko aukeran. Eta jasotzeko (norberaren prozesu baterako) eta emateko (jendaurrean besteei eta, zehatzago esanda, egonaldi-prozesu hartan lagun izan nituen lau kideei) praktika beretik egin nuen.

Uda da Kordobako probintzian. Sorbalda guztiak airean daude, haragia da nagusi irudian, zertxobait puztuta edo gorrituta. Itzalean egonda ere, izerdia eta beroa sumatzen dira, bolumena dago. Gordin samarra da, agian.

Denok hartu genuen parte kartelaren prozesuan zein emaitzan, nolabait. Lehenengoari dagokionez, bikote-konbinazio posible guztiak egin genituen mugikor bera erabiliz, eta handik hogeita hamar bat argazki atera ziren (argazkia ateratzen zuen pertsonaren eskuak eta begiak txandakatu egiten ziren, posatzen zuen pertsonaren arabera). Berriz ere, kartelean bi irudiak izan ziren balio zutenak, gainerako guztiak ez baitzuten betetzen irudi baterako (irudirako) beharrezkoa zena. Emaitzari dagokionez, haiek (Elba, June, Elena eta Rosa) hantxe daude. Ni ere bai, beste modu batera, kameraren atzean. Bost gara. Kamerara begira daude, niri begira eta begiratzen dienari begira. Nik haiei begiratzen nien. Irudiak, existitzean ematen dio zentzua bere buruari.

Izenburuak (*Dos imágenes brutales*) laguntzen dio. Argi dago bi (irudi) direla, baina bakarria osatzen dute. Argi dago lau (pertsona) direla, baina bi osatzen dituzte, eta bakarria. Izenburuak ez du zertan kartelean ageri denari erreferentziarik egin, baina hortxe dago, irudiarekin. Irudiak informazio-zerrendaren gainean hartzen du lekua. Testua gorria da. Ez dakit elementu bakoitzaren zorua zein den, baliteke elkarrenak izatea. Kartel bat da, irudia den heinean. Irudi bat da, kartel bat den heinean. Zerbait iragartzen eta proposatzen du. Irudi bat biderkatu egiten da (bere buruarekiko, bere jatorriarekiko).

Nuestro amor nació en la Edad Media

Kartela

120 cm x 175 cm

2018

2018. Irudi batera-beste batera-berera itzultzea

Elena filmerako grabatutako materiala editatzeari lotu zitzaion, eta ni kartelari. Benetakoa izatear zegoen.

Film bateko kartel bat izateaz gain, markesina baterako egindako kartel bat zela jakiteak (erabakitzeak) ematen zidan lan hartarako zentzua. Hau da, ikusiko dugunez, bai film-kartelen konbentzioak bai markesina baterako pentsatua izateak eusten diote kartelaren zentzuari. Aurretiaz hartutako erabakiak dira biak. Konbentzio pare hartan kokatu nintzen, haiekin jolastu ahal izateko, batetik bestera mugitzeko abiapuntu gisa hartuta.

Zentzua, beraz, zentzugabekeria batetik ere abiatzen da, hasiera batean ez baikenuen kartela jartzeko markesinarik erabiltzeko inolako asmorik eta, seguruenik, emaitzak ere ez zuelako film-kartel baten konbentzioa bete-betean errespetatuko.

Hasteko, erabaki hari jarraikiz finkatu nuen kartelaren tamaina, markesinetan jartzen diren kartekek 120 cm x 175 cm eta 120 cm x 180 cm arteko azalera estandarizatua baitaukate. Autobusetan eta hirietako altzarietan jarri ohi diren publizitate-kartelei *mupi* esaten zaie. *Mupi* baten eginkizun nagusia publizitaterako euskarria izatea da. *Mupiak* 150 gramoko *couché* paperean inprimatzen dira, 4/0 tintetan. Paperaren atzeko alde zuria izaten da (*blacklight*, *white back* eta *city light* esaten zaio), eta atzetik argituta egotea da haien ezaugarri nagusia. Irudiaren euskarriaz ari naiz. Ikusten ari garenez, ez dago, ez da existitzen, euskarririk edo gorputzik ez duen irudirik.

Jatorrizko koloretako irudira jo nuen (zeina irudi horretara egin nuen bigarren hurbilketan lortu bainuen, gorago azaldu dudanez, eta *Pajaritos y Pajarracosen* existitzen baita jada). Bi helburu neuzkan: irudiak irudi izaten jarraitzea eta kartelaren funtzioa betetzea (bere informazio guztiarekin). Filmak izenburu luzea dauka: *Nuestro amor nació en la Edad Media*. Eta Elenak jarri zion azpiztitulua ere sartu nahi nuen: “La media de tus ojos mis mismos ojos”. Izen-zerrenda luze bat eman beharra zegoen. Izen-zerrenda horrek hurbilduko ninduen film-kartelen konbentziora, normalean letra txikiz idatzitako testu luze bat izaten baitute filmeko parte-hartzaile guztien zerrendarekin. Testu txikiz idatzitako testu luze horrez gain, testu aldetik badira filmen karteletan errepikatu ohi diren beste batzuk: izenburua, lehenik eta behin. Bigarrena azpiztitulu moduko bat izaten da: “ahaztu ustez dakizun guztia” (batzuetan zuzendariaren izenarekin lotuta ageri dira halakoak: “Spike Jonzeren maitasun-istorio bat”) edo erreseina labur bat (adibidez: “*Her*, aspaldiko filmik onena, zur eta lur utziko zaitu. Joaquim Phoenixek 2013ko interpretaziorik onena eskaintzen du, alde handiarekin”). Zuzendariaren edo aktore nagusien izenak ere bigarren postu horretan agertzen dira normalean. Eta filmak lortutako izendapenak eta sariak aipatu ohi dira testuan, jaialdiaren edo sariaren ikurrarekin batera. Bestalde, markesinetan ohikoa izaten da filma zinema-aretoetan estreinatuko den eguna zehaztea: “apirilaren 19an zinema-aretoetan”. Elementu horiek guztiak erabili nahian nembilen, zinemaren konbentzioari zegozkion elementu horiek guztiak.

Bere edizioa hasi eta berehala, Madrilgo Círculo de Bellas Arteseko *Pantalla Fantasma* jaialdirako²⁴⁹ eskatu zioten filma Elenari. Maiatzaren 30etik ekainaren 1era bitartean egingo zen jaialdia eta bertan estreinatuko zen filma. Kartelerako data neukan (horrek markesinarako kartel-itxura handiagoa emango zion): maiatzak 30ean zinema-aretoetan. Gutxi axola zuen soilik egun horretan edo beste ehun egunetan proiektatzen zen, nahikoa zen forma bat eraikitzen laguntzeko.

Irudiaren proportzioa ez da markesinako kartelaren berdina. Bikoiztu egin nuen eta behealdea errepikatu, beharrezko proportzioari zegokion luzerara iritsi arte. Ez nuen erabaki hura ezkutatu. Garbi neukan irudiak kartelaren azalera osoa estaltzea nahi nuela, gehigarririk gabe, hots, irudiak berak ematea kartelaren hedadura. Irudi hark filmeko protagonista (Elena) eta bigarren mailako pertsonaia gisa interpretatu nuena (Estanis, filmean Oriñac, pertsonaia nagusiaren semea) aurkezten ditu.

Berritot: nire helburua kartela argia izatea zen eta haren eraikuntzak kartel batek ematen didana baino zerbait gehiago ematea. Horretarako, kartela argia izatea lortuko zuen informazio guztia gehituta, irudiak eutsi egin beharko zion irudi bihurtzen zuenari. Horretarako, irudia beste irudi bat bihurtu behar zen, jakina, irudia eta testua (informazioa, funtzioa) nahastetik sortuko zen beste irudi bat. Hasiera batean izenburua irudia inguratuz jartzea pentsatu nuen, trabarik egin gabe, irudia bere ertzaren barrualdetik inguratuz. Aukera horrek ez zuen funtzionatu, keinu horrek argi erakusten zuelako irudia galtzeko neukan beldurra. Testua irudiaren barruko ertzetan sartuta, galdu egiten zen irudia, irudiaren ertzak, figurarik (aurpegirik) eduki ez arren, erdigunea bezain garrantzitsuak baitziren. Irudiari errespeturik ez izatea erabaki nuen, orduan, eta zera egin nuen: testu-blokeak gehitzen joan nintzen (zeinak kolore-blokeak ere baitziren) geldirik gelditzen ziren (*geldirik* esaten dudanean beren lekua topatu dutela esan nahi dut) eta elkarri (testu-blokeak eta irudiak) laguntzen zioten lekuetan. Modu horretara irudia estaliago agertzen da, baina hortxe jarraitzen du.

²⁴⁹ *Pantalla Fantasma* zinema-jaialdiak muga-mugako filmak, *underground*, *outsider*, film bitxiak... aurkezten ditu, arreta forman jarritz, edukia erreparatu beharrean, eta marjinaltasun-parametro batzuen arabera, bere izaera biziaren ondorioz. *Pantalla Fantasmak* artearen eta zinemaren artean dauden filmak erakutsi nahi ditu, ikus-entzunezko eremuaren multzo ezusteko, kezkarri eta ezegonkortzaile bat proposatuz gure egungo garai honetan.

Azpitituluaren blokeak buru batetik besterako jauzia oztopatzen du, irudia mozten du, aurreko pertsonaren kopetaren eta ilearen zati bat kenduz. Azpitiuluaren zati bati (goikoari) eta beste bati (behekoari) gauza bera gertatzen zaie (elkarren menpekoak dira), baina badute independentzia pixka bat ere. Funtsezko informazioa behean ageri da, eta bigarren mailakoa goian. Irudiaren atzealdeko mozketak eta kolore-aldaketak zalantza pizten digu ea irudi bera ote den, baina beheko sorbalda beltzak goian dagoen mutilaren buruarekin bat datoze ikusten dugu, halaber. Irudia ireki egiten da, halako anbiguotasun baten bidez. Azpitiuluak daukan bloke horizontala elkarrizketan dago irudia horizontalean estaltzen duten beste bi blokeekin: bat goian (arrosa, CMYKeko magenta purua) eta beste bat, handiagoa, azpian (urdina, CMYKeko zian purua). Azken horretan izenburua ageri da, letra gorritan. Historiak proposatzen duen indarkeria islatzeko aukeratu nuen kolore gorria izenbururako.

Karteleko irudia egin nuen saio berean egin nituen beste irudi batzuk sartzeko gogoan neukan. Aipatu ditut gorago, hirugarren mailako pertsonaiak dira: trikua, zakurra eta izpilikua zeukan loreontzia. Haien arteko bi aukeratu nituen, kartelaren formari irekitasuna edo mugimendua ematen laguntzen zutenak, eta bigarren mailako informazioari, eta ez informazio nagusiari, zegokion espazioan jarri nituen. Hori orain esan dezaket; egiten ari nintzen bitartean forma zen nire gidari nagusia. Irekitasuna edo mugimendua aipatzen ditudanean, karteleko irudi nagusiaren eta bertako elementuen artean eta beste bi irudi horien artean gertatzen den jokoaz ari naiz, planoari, eskalei, koloreari, argiari eta ikuspuntuei dagokienez. Karteleko irudiak daukan barne-mugimendu batez ari naiz, proposamen erabateko gisa.

Filma proiektatuko zuten jaialdi eta esparruak agertzen dira zerrenda arrosan, eta sariak, baten bat jaso gero. Horrek lagundu egiten dit kartelaren zentzutik formara iristen, eta alderantziz, baina nork daki etorkizunean kontuan hartuko ote den. Hori nabarmentzen dut elementu bakoitzak bere leku zehatza daukalako kartelean; beraz, edozein aldaketak kartela deseraiki lezake.

Leku zehatza diodanean elementu bakoitzak daukan lekuaz, tamainaz eta koloreaz ari naiz. Zerrenda arrosa izenburuaren blokearen zabalarekin justifikatuta gelditzen da zabalean, atzealdeko irudiaren eskuinerantz zertxobait okertuta. Hirugarren mailako

pertsonaien bi irudiak zabalera horretan ageri dira. Azpituduaren blokea da atzeko irudia horizontalean alderik alde zeharkatzen duen bakarra.

Era berean, elementu desberdinen bereizmen eta definizio mailak ere (kalitateak) zorrotzak dira. Elementu horiek kartelaren dimentsioa zabaldu eta trinkotzen dute, eta erritmo, hierarkia eta mugimenduak sortzen, marko berean, kartelaren tamaina-azalera. Koloreak (bereizmen bati lotuta bera ere) norabide berean eraikitzen edo mugitzen du, ibilbideak edo jauziak sortzen ditu kartelaren azalera zehar, begiak, begirada, haietatik mugitzeko.

Aipatu berri ditudan kalitateei dagokienez, atzealdeko irudia mugikorrarekin argi askorik gabe ateratako irudi bat da. Badakit kartelaren tamainan inprimatzean pantailan daukan bereizmenetik pixka bat galduko duela eta halako testura biribil eta zertxobait piktoriko bat lortuko duela (irudi bat bere tamainatik harago handitzean sortutako pixelek puntillismo mugagabeko sentsazio hori sortzen dute). Peluxeen eta loreontziaren bi irudiak atzealdekoaren baldintza beretan eginda daude, baina kartelean duten tamaina txikiagoa denez, haien bereizmena zehatzagoa izango da, nahiz eta irudiek pikor askotxo eduki, argazkia ateratzerakoan zegoen argi baxuaren ondorioz. Karteleko testu guztiak (logoak eta azpituduak izan ezik) kartela egiteko erabilitako programarekin sartu nituenez (InDesign), kalitatea neurritan dago eginda eta oso bereizmen garbia daukate, bloke magentak eta zianak bezalaxe. Letrak oso ondo moztuta agertuko dira, aurrealderantz, gehiago edo gutxiago haien tamainaren eta kolorearen arabera. Azpituduaren testua desberdina zen. Elenak azpituduaren testua WhatsApep bidali zidanean, mugikorrarekin egin nuen pantaila-argazki baten zati bat zen. Harrapatu, moztu eta bere horretan kartelean sartzeko berehalakotasunak eman zizkidan forma, tipografia eta lerro-haustura. Aukeraren muga hura aprobetxatu nuen. Banekien testua pixelatu egingo zela kartelaren tamainara egokitzean. Hori egokia zen niretzat, ez bainuen testu hura (erdi-erdian ageri zen, eta hori zen hondo zuria zeukan bakarra) izenburuarekin nahasterik. Karteleko hierarkian, izenburuaren atzetik zihoan, informazio aldetik. Polita zen ikustea, erdi-erdian eta nabarmenduta agertzen bazen ere, baten batek kartela aurrean zeukanean izenburua zela irakurtzen zuen lehenbiziko gauza. Horretan, lagungarriak ziren letra larriak. Filma egiteko babesak eman zuten erakundeek logoak azpituduaren laukitxo berean ageri ziren: hasteko, WhatsApp bidez jaso nuen mezuan ageri zen orduaren pusketa (lehenbiziko digituak) di-da batean estaltzen lagundu

zidatelako. Estali egin nuen, ez nuelako jatorria aldarrikatzeko beharrik (WhatsApeez jasotako mezu gisa identifikatzea), jatorriaren materialtasuna baizik. Logoekin, beste edozein elementurekin bezala, dagokien leku zorrotza, geldia, aurkitzeko, formari eta esperientziari utzi behar diezu gida zaitzaten.

Kartela amaitutzat eman nuen. Elenari bidali nion eta jauregi bateko iturri bat ematen zuela esan zidan, ura erretiluetan erortzen den horietako bat. Horra iritsi nintzen, izenburua eta funtzioa irudia bezain garrantzitsuak diren irudi berri batera. Dena iruditzen zitzaidan garrantzitsua: ezin zela ezer kendu eta ez zela ezer falta. Geldirik zegoen, lasai, eta aldi berean bazeukan lehen begiratuan agortzen ez zen barne-mugimendu bat ere.

Bilaketa hura haraino iritsi zen. Prozesu artistikoena, eta artearena, denbora bitxiak dira. Denbora hedatu eta trinkotu bat, zeinetan urterik urte bila ibili baikaitezke, bidean gurutzatzen diren prozesuak, denboran irauten duten interesekin batera aberasten diren prozesuak, urratuz. Irtsi arte jarraitzea norabideari segika (nik badakit zer nahi dudan²⁵⁰). Eta aurrera egitea. Material bat konprometitzen, agerrarazten, batzuetan existitu arazten eta bere lekuan jartzen duten jendaurreko uneez baliatzea. *Pajaritos y pajarracos. Honi Buruz.*

Nuestro amor nació en la Edad Media kartela ikustean, Junek zein Jonek *Pro Eto* aipatu zuten, bakoitzak nire prozesuen inguruan daukan jarrera desberdinetik.

Begirada zehatz baten kontua izan da. Itzultzea, egin aurretik existitzen ez zen irudi batera itzultzea. Ez baikara *Pro Eto*a itzultzen, ez eta Pasolini eta Ninettorengana ere, uneren batean esan dudan moduan, haietatik nahi dudanera, haietan ikusten dudanera baizik. Neureak bihurtzea, nigandik urrunduz eta zugana doazen bitartean. Eguneratzea.

²⁵⁰ Alderantzizkoa ere egia da: ez dakit zer nahi dudan. Zer alde dago, orduan, dakidanetik nahi izatearen eta ez dakidanetik nahi izatearen artean? Baliteke nahi dudana epe laburrera erantzuten duen nahi-izate bat izatea, zuzena, berehalakoa, oraindik bertan ez egonik, epe luzekoa den beste nahi-izate horren aldean. Ez dakit.

V. BLOKEA

Chute

Inprimaketa DIN A4 batean

2010

Chute orri baten gainean inprimatutako bi irudik eta bi esaldik osatzen dute.

Irudiak 2009an atera nituen, une intimo batean, kamera erabili nuen nire lehenbiziko telefono mugikorrarekin. Bi argazkiek besoaren aurreko aldea erakusten dute, ukondoaren barnealdea. Besaurrea, bizepseko tendoia, flexoreak, supinatzaile luzea, poroak, oreztak, ilea. Ohean etzanda egin ziren bi argazkiak, bi besori: neurea eta beste batena. Irudietan dezente ikusten da pikorra, nire kameraren kalitate baxuaren ondorioz eta atera nituen gela ilunpean zegoelako.

Irudi bakoitzaren azpian ageri dira esaldiak, letra xehez, Times New Roman tipografiarekin. Bigarren esaldia bitan banatzen da lerro-aldaketa batekin, eta, beraz, esakuneak hiru izan daitezke: zerbait kolektiboaren potentzia, halako biluztasunarena, zerbait hain eraikia (la potencia de algo colectivo, de tal desnudez, algo tan construido). Word-en idatzi nituen 2010ean. Irudiak berriro agertu ziren testurako.

Elkarrekin, irudiek ez dute testua deskribatzen, ez eta testuak irudiak, aldi berean gertatzen dira, batera doaz norabide berean.

Material bat nola doan mugituz, iraunez, eta nola agertzen den bere gorputzean

Chuteren formarako (gorputzerako) lehen hurbilketa *Primer Proforma 2010 Badiola Euba Prego 30 ejercicios 40 días 8 horas al día* esperientzia bateratuan²⁵¹ proposatu zuten ariketa

²⁵¹ Txomin Badiola, Jon Mikel Euba eta Sergio Prego artistek MUSACerako egindako proiektua.

baten erantzun gisa egin nuen. 30. ariketari erantzuten zion: *PROFORMA LOG. The structure of art*, Txomin Badiolak zuzendua. Zehazki, 19. ariketari egiten dio erreferentzia: *Ciegos/Sordos/Mudos*, hori ere Badiolak zuzendua.

Neuretzat egin nuen, barru-barruko kolektibo-sentsazio bati erantzunez. Ariketa bati (niri) erantzuteko modu bat izan zen, (neu) beste norbaiti ematekoa. Neure erara. Barru-barrukotik jendaurrera igaro nintzen, intimotik publikora.

Chuteko elementuak lehenbiziko aldiz agertu ziren elkarrekin, gerora izango zutenaren oso antzeko forma batekin, baina eskema (idatzi nahiz bisual) zabalago baten barruan. Bigarren irudiaren azpiko testua lerro bakarrean idatzita zegoen, atal beraren barruan, baina orrialde-jauzi batez bereizita. Hitz hauek irakur zitezkeen: *besoa, beso-zuztarra atera eta ilea* (brazo, sacar bola, pelo), letra larriz eta elkarrengandik bereizita, Word dokumentuaren ertzetara egokitu arte. Bi irudien eta testuaren batuketatik nabarmendu nahi nuena edo gehitu nahi niona zela pentsatzen dut. Era berean, hiru hitz, bi irudi eta bi esaldiitsu, gor eta mutu ere baziren, aurrez finkatutako inongo mezuri erreferentzia egiten ez dieten aldetik.

Denbora pixka bat igaro ondoren, *Chute* ariketa hartatik independizatu eta maite dudan pertsona bati oparitu nion. Kasu hartan, paper-orri bihurtu zen, bigarren irudiari zegokion testua bitan zatitu nuen eta amaierako hiru hitzak galdu zituen. Gorputz autonomo batera eramateko material bat askatzeari erantzuten zion lehen erabakiak. Bigarrenak testu baten aukerak irekitzen zituen. Hirugarrenak garbitu edo araztu egiten zuen material bat, baita haren autonomiarantz ere. Hitz horiek ez dira beharrezkoak *Chuteko* irudietan edo testuetan jasota daudelako. Hiru erabakiak barru-barrukoa denetik jendaurrekoa denera, autonomiarantz, doan beste mugimendu bat izan ziren.

Horrela hartu zuen bere gorputz propioa, nigandik bereizita, pertsonala denetik bereizita, hori bera, kontu pertsonal bat, opari bat, izan zelarik nigandik bereizi zuena.

Gorputz autonomoa izanik ere, esparru pribatuan iraun zuen, harik eta 2012an geroago azalduko dudan *Erreakzioa-Reacción* argitalpenean lehenengo aldiz agertu zen arte.

Harrezkero, zenbait hitzalditan aipatu izan dudan lan bat izateaz gain, espazio publiko bat okupatu zuen berriro, Moisés Pérez Albéniz galerian, 2016an, *Fondo Animal* erakusketan. Bertan, den bezalaxe agertu zen: orri bat hormara itsatsia, karrozari-zintarekin. Jon Otamendi artistarekin batera egindako *El mundo o nada* proposamen bateratu zabalagoaren barruan aurkeztu zen lana. Erakusketaren barruan ikusgai egoteaz gain, lana aretoko orri gisa prestatu zuten liburuxkaren azala (eta kontrazala) ere izan zen. Liburuxkak Sonia Fernández Panek erakusketarako idatzitako testu bat jasotzen zuen, halaber, eta urte batzuk lehenago bigarren blokean aipatu dudan MLDJ proiektua abiarazi genuen pertsonak hartu genuen parte erakusketan.

Chute liburuxkaren azalean erabiltzeak beste modu posible bat ematen dio. Gorputz bera izaten jarraitzen du, ia berbera, orriak jatorrizkoak baino gramaje handiagoa baitzeukan, baina beste forma bat zeukan: erditik tolestuta dago eta azal moduan funtzionatzen du. Liburuxkako orriak DIN A5 tamainakoak dira eta grapatuta daude. DIN A4 tamainako orri batzuk dira, erditik tolestuak eta grapaz josiak. Azala, *Chute*, solte dago, liburuxka estaltzen du, haren estalkia da, baina kendu egin daiteke. Kendu, zabaldu eta *Chute* bihurtu. *Chute* poster bat da (izan daiteke). Horman itsasten den kartel bat da poster bat, xede publizitariorik ez duena edo xede hori galdu duena. Solte egoteak horretarako aukera ematen dio. Liburuxka berekin eramaten duen pertsona bakoitzak izango du, opari bat da, berriro ere. Erakusketako lan bat eramango dute berekin. Kopia bat, originala. Azal gisa funtzionatzen duenean, bitan zatitzen da (azala eta kontrazala) eta argitalpen baten ereduari egokitzen zaio, orriak pasatzeko erritmoari edo esku artean edukitzeari. *Chute* erdia bakoitza era autonomoan funtzionatzeko bezain eraikia dago.

Haren xumetasunak berretsi egiten nau

Orrialde bati balioa ematea, arrunta dena errespetatzea, soilik pertsonalak izateari uzten dioten bi argazki, konprometitzen duten baieztapen batzuk, idazteko baino zerbait gehiagorako erabilitako programa informatiko bat, tipografia doi bat. Eta, batez ere, memoria aktibo mantentzea, orainaldian. Jardutea.

Lehen esan dudan moduan, kolektibo-sentimendu intimo bati erantzuten zion. Sentimendua gauzatu egiten da. Indar-keinu bati egin diezaioke erreferentzia. Boterearen berdina. Greziar eskultura zatikatu batek adieraz dezakeen berbera. Gorputza gorputzik gabe. Beso-zuztarra ateratzeko edo beso-borroka egiteko tolestean den gorputz-atala

enkuadratzen du irudiak, presioaren nahiz beroaren eta grabitatearen eraginez zainak loditzen diren lekua (izenburua hortik dator seguruenik), dermatitisa ateratzen den lekua (argazkia hortik dator seguruenik). Ez du askorik axola. Pare bat: komunitatea. Bat gehi bat hiru. Irabazia. (Larruazal) biluzia betetzea. Egitate bat.

nike

*Erreakzioa-Reacción*erako kolaborazio bisuala (ISBN: 978-84-695-3746-6)

28.-32. or. 15 cm x 22 cm bakoitzak

2012

Kolaborazio bisual batekin fanzine batean parte hartzeko gonbidapena egin zidan *Erreakzioa-Reacción*²⁵² kolektiboak. Editoreek, Estibaliz Sádaba eta Azucena Vieitesek (eta María José Belbel Bullejos editore gonbidatuak), honela aurkezten dute:

Este fanzine ha sido editado por *Erreakzioa-Reacción* con motivo de la propuesta *Erreakzioa-Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, del 23 de junio de 2012 al 6 de enero de 2013.

Bost orrialde eskatu zizkidaten, zuri-beltzeko argitalpen baterako. DIN A5 tamainan argitaratuko zuten eta, beraz, haietako bik, zabalik jarrita, DIN A4 bat osatzen zuten.

Kolaborazio bati ekiten diodanean, aintzakotzat hartzen dut zer esparrutan agertuko den: kasu hartan, proposamen feminista batean kokatutako testu eta irudiak jasoko zituen argitalpen bat zen, kolaborazioen bidez funtzionatzen zuena eta fanzine gisa aurkezten zena. Esparrua aintzat hartzen dut, baina ez dut gauza jakintzat hartzen.

Euskaltzaindiaren hiztegiaren arabera, “ale gutxiko argitaraldiak egiten dituen aldizkari amateurra, zinema, komikia edo zientzia-fikzioa bezalako gaiak erabiltzen dituen” da

²⁵² 1994. urtean sortu zuten Estibaliz Sádaba, Azucena Vieites eta Yolanda de los Bueisek, arte- eta feminismo-faktoreei lotutako praktika artistiko/kultural/aktibistarako eremu gisa. Gaur egun Estibaliz Sádabak eta Azucena Vieitesek osatzen dute taldea, eta hamarkada bat baino gehiago daramate besteak beste fanzinea erabiltzen, erresistentzia feministarako espazio bat artikulatzeko.

fanzine bat. Edozein materialetatik bereizteko edo erlazionatzeko gai den zerbaitegitea interesatzen zait bereziki, ezaugarri komunetan oinarritutako posizio berezi bat aldarrikatzen duen zerbaitegitea.

Publikoak konprometitu egiten gaitu

Ordura arte publikoak ez ziren material batzuei (propioak, norberarenak, intimoak) jendaurrean leku bat ematea erabaki nuen. Eta lekua hartzea, neuk ere, lanaren bidez: norbaitentzat (zerbaitetarako) norbait (zerbait) izateko modua. Posizionatzea. Oinarri bat finkatzen joatea zeina, hori izateagatik, etorkizunean berriro agertuko baita ezinbestean. Dimentsioa ematea, dimentsioa hartuz.

Hiru ziren materialak. Bik DIN A4 baten gorputza zeukaten, argitalpeneko lau orrialde. Hirugarrena irudia bat zen, bosgarren orrialdea.

Lehenbiziko DIN A4 (nire kolaborazioaren lehenbiziko bi orriak) *Chute* zen, zuri-beltzean eta ezkerreantz biratuta, jatorriz bertikala baitzen, baina argitalpena horizontala. Liburuaren tolesak bitan zatitzen zuen, baina jatorrizko gorputza mantentzen zuen.

Bigarren DIN A4 (nire kolaborazioaren hurrengo bi orriak) *OP* zen. Orri bat, eta haren gainean bi hitz, letra larriz, ordenagailuz idatzita: «opini3n, posici3n». Times tipografian idatzita daude, bertikalean, orrialde baten gainazala Worden modu lehenetsian dituen ertzetaraino hartzen duen tamainan. Hitz bakoitzaren azken bi eta hiru letrek orrialdearen ertzetaraino jarraitzen dute horizontalean.

«Opini3n Posici3n» diseinu-leloa ohar gisa sortu zen, elkarrizketa baten barruan. Handik gutxira, garbira pasatzeko nahiak eraginda, Wordera eraman nuen: bi hitzez osatutako eraikuntza bat, simetriaren mugekin jolasten duena.

Material hura jendaurrean erakusteko lehen saiakera izan zen, eta *Chuterekin* gertatzen den bezala, ezkerretara biratu nuen eta bere jatorrizko gorputza mantendu zuen. Kasu honetan, jatorrian zuri-beltza zen jada. Ikusiko dugunez, lanak gorputz desberdinak hartu zituen geroago egindako beste prozesu batzuetan.

Hirugarren elementua *nike* da, 2011n Atenasko Museo Arkeologiko Nazionalen ateratako argazki bat.

Argazkia orduan neukan telefono mugikorrarekin dago aterata. Ez nuen nik atera, argazkian agertzen naiz. Nirekin zegoen pertsonari eskatu nion nire argazkia egiteko. Gauzatutako emozio baten berehalakotasuna. Eta lagunarekiko konfiantza, ulermena, errespetua. Lagunduta sentitzea.

Miren Jaio arte-kritikariak honela deskribatu zuen *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018* erakusketaren katalogoan (Bilboko Arte Ederren Museoa, 2018):

Jarrai dezagun. 2012 inguruan. Inprimaketa digital batzuk beira-arasa baten barruan; Erreakzioa-Reacción kolektiboak Gaztela eta Leongo Arte Garaikideko Museoan (MUSAC) aurkeztutako *Artearen eta feminismoaren arteko proiektu bateko irudiak* erakusketaren parte dira. Horietako batean, Lorea Alfaroren argazki bat ageri da, zuri-beltzean eta formatu luzangan. Artista estatua baten ondoan paratuta dago, Atenasko Arkeologia Museo Nazionalako areto batean. Ezkerrean, harrizko eskultura bat: *kuro* batena, Grezia arkaikoko atleta gazte biluzi bat. Eskuinean, artista keinua kopiatzen: besoak berdin, gorputzari itsatsita, ukabilak berdin, estu-estu, ezkerreko hanka berdin, aurreratuta, eta irribarre txiki berdina, irribarre arkaikoa. Halaber, proportzio bera eta eskala bera. Zenbait xehetasun desberdinak dira: museo bateko bisitariengan ohikoa denez, jantzita daramatza arropak eta oinetakoak, eta aretoko lurraren gainean dago zutik, ez idulki baten gainean. Kolore iluneko jertsean letra zuriz idatzita ageri da *nike* hitza.

Jatorrizko irudia 2011n artistak urte hartan bertan erositako telefono mugikorrarekin ateratako koloretako argazki bat da. Duela 3.000 urteko atleta gaztea eta duela zazpi urteko artista gaztea espazio berean erakusten dituen kalitate eskaseko argazkia irudi arrarotu bat da. Bere izaera erdi anakroniko erdi espektralak artearen gaitasunetako bat uzten du agerian, gorago aipatu dena, hots, denbora-erregimen propioa sortzeko gaitasuna.

Mugikorraren argazkia zertxobait moztuta zegoen ertzetan, interes-fokua erdiratu eta garbitzeko (bi figura bikoiztuak). Zuritik beltzerako jauziak ez zuen haren zentzua askorik aldatzen, pixka-pixka bat bakarrik.

Nire kolaborazioaren hiru zatiak bat-batean agertzen dira, zer diren ohartarazi gabe, beren tamainan, hurrenez hurreneko orrialdeetan, deskribatu dudana hurrenkeran. Argitalpenaren erdi aldean agertzen dira. Bai *Chute* bai *OP* irudi bakarria osatzen duten orri bikoitz bakarrak dira. Batasun posible hori markatzeak, nabarmentzeak, argitalpena zer den ulertzera gonbidatzen gaitu (zer daukagun esku artean): kolaz itsatsitako orri tolestuak. Horrez gain, testua orientazio naturalean irakurri ahal izateko argitalpena (objektua) fisikoki jiratzera gonbidatzen duten bi une dira. Horrek, era berean, argitalpena objektu gisa ezagutzera gonbidatzen gaitu. Beste narrazio posible bat irekitzen du. Hiru atalen arteko hurrenkerak eta zati horien eta argitalpenaren gainerako edukien arteko harremanak irekitzen duen zentzu berean. Itxurazko koherentzia-falta bat, zentzu-kohesio batetik. Erritmo berezi bat, konposizio bat, gai bat, finkatzen eta planteatzen dira. Irekia.

Esango nuke irekitasun hura izan zela, hain zuzen, argitalpenean, haren diseinuan, etenaldi bat egiteko arrazoia: *niker*en ondoren, orri zuri bat sartu zuten, trantsizio gisa. Horrela, *nike* ezkerreko orrialdean amaitzen da, eta bere eskuineko orri zuriak etenaldi bat proposatzen du hurrengo artikulua irakurtzen hasi aurretik, zeina eskuinaldean hasten baita, geldialdi edo trantsizio horren ondoren. Diseinatzailearen erabakia izan zen, eta orrialde haren bi ertzetan zerrenda beltz bat jartzea erabaki zuen, halaber. Ez dakit orrialde hori beharrezkoa ote zen, diseinuari erantzuten baitio zentzuari baino gehiago, baina, edonola ere, argitalpeneko bost orrialde haiek sortzen duten etenaldian pentsatzen laguntzen zidan.

Zerbait kolektiboari esker kudeatu ditzaket dimentsio haiek, eta subjektu gisa daukadan posizio batetik abiatzen dira, zeina zehatza baita eta pertsonala izan behar baitu. Lan hura, hiru lan haiek, behin eta berriro agertu dira hainbat prozesutan; garrantzitsua da niretzat. Nire lanaren oinarri moduko bat.

Deux Negresses

Aerosola, hormigoiairen gainean

Espazio publikoan esku-hartzea, Iruñea.

500 m²

2013

Nafarroako Unibertsitateko Campusa eta Iruñeko Iturrama auzoa lotzen dituen Ezkirotz kaleko tunelaren sabaian dago esku-hartze iraunkor hori. Tunelaren gainetik Nafarroa Etorbidea igarotzen da.

Manuela Moscoso komisarioak Nafarroako Unibertsitateko Museorako egindako *Quarter System* proiektukoa da lana. Komisarioak azaldu zuenez, zenbait artista nazionalek (June Crespok eta Lorea Alfarok) eta nazioartekok (Pedro Nevés Marquesek) diseinatutako eta berariaz Nafarroako Unibertsitateko eremuetarako egindako esku-hartze serie bat da *Quarter System*. Proiektuaren osagarri, unibertsitate-ikasleentzako lantegi bat zuzentzen du komisarioak, eta argitalpen bat ere badago.

Hau proposatu ziguten: lan bat egitea unibertsitate-campusean, garai hartan eraikitzen ari ziren unibertsitateko museoa (Museo Universidad de Navarra) sartuz joateko. Lana pixka bat kanporago ateratzea erabaki nuen, eta campusean egin beharrean, haren eta hiriaren arteko mugan zegoen tunel batean zertzea.

Aukera hori ez zen bat-batekoa izan, baizik eta testuinguruaren baldintza erreal batzuen ondorio. Hasieratik, campuseko espazioan-arkitekturaren esku hartzeko interesa izan nuen, jarraian deskribatuko ditudan testu-materialez baliatuta. Interesatzen zitzaidan testuak arkitektura euskarriztat hartzea forma bihurtzeko (forma berria) eta arkitekturak testua erabiltzea, nabarmentzeko (orain berria). Lana eta arkitektura elkarrentzat onuragarri izatea nahi nuen. Horretarako, funtsezkoa iruditzen zitzaidan azken definizioa, proiektua gauzatuko zuena, ez izatea arkitekturaren aurkako eraso bat, baizik eta –oraintsuoenez– elkarrentzat mesedegarri izango zen egoera bat.

Lehenbiziko hurbiltze-prozesuan, zenbait esku-hartze itzulgarri proposatu nituen campuseko eraikinetarako, baina azkenean alde batera utzi nituen, bideragarritasun-arazoak zirela medio. Hainbat forma-testuren agerpenak landu ziren, arkitektura euskarri

harturik, helburu hauekin: hitza biluztea, letrari letra izaten uztea, edo errepikapen eta zatikatze maila batetik aurrera izatea zentzua esku-hartzeak. *Academiaren* kasuan, zenbait fakultatetan zehar errepikatuz, campuseko eraikinen hiri-egituraren zentzua sendotuz; *OPren* kasuan (*Opinión Posición*), berriz, lehendik bazegoen eremu baten kalitate sentikorra nabarmenduz. Oro har, plastikatik landu zen hitza, betiere formara iristea zelarik helburua.

Lana desbideratu zuten bateraezintasunak eurak izan ziren azken proposamenari forma eman ziotenak. Lehen fasean, zailtasunak eragin zituen campusean bertan esku hartzeak; ondorioz, beste ingurune batera (aldirietara, eremu libreago batera) eraman behar izan zen proposamena. Fase horretan aurreratutako guztiak gehiago zuen egindakotik egin gabetik baino, asko mugitu baitziren –eta zalantzan jarri– materialak eta lan-baldintzak. Prozesu bateko zailtasunak dira, hain zuzen ere, forma doitzeko aukera ematen dutenak.

Campuseko eremutik eremu marjinal batera, eremu marjinal batetik bere sabaira
Esku-hartzeen kokalekuak lantzeko, campusaren azalera osoa zeharkatu genuen, mugetaraino. Eta haietako bat, marjinala izaki, interesatu egin zitzaidan. Muga-eremu batean zegoelako erakarri ninduen batik bat, bizitzatik hurbilago zegoelako (ez bakarrik unibertsitateko bizitzatik) eta, horretxegatik, errealitatearen eragina irmoago jasotzen zuen ingurunea zelako. Irudirik gabeko eremu bat, hots, campusaren barruan gertatzen zenaren alderantzizkoa. Gehiegi babestuak daude campuseko eremuak eta eraikinak, irudi jakin bati eustearren. Unibertsitateko nire solaskideak lasaitu egiten zituen esparru marjinal baten ideiak, hartara ez baitzeukaten beren irudia babestu beharrik dena delako eremu edo eraikinaren ohiko funtzionamenduari eta zentzuari arrotzak zitzaizkion esku-hartzeetatik.

Bi espazioaren eta bi zoru-garaieraren arteko trantsizio-eremu bat da Ezkirotz kaleko tunela (publikoa-pribatua, hiria-campusa). Gurutze-egitura du, bi maila horien arteko tartea gainditzeko. Zenbait iragaiteri leku egiteko eraiki da arkitektura hori: errepide bat eta, alde bietara, espaloiak oinezko, bizikleta eta orgentzat. Gaietik, beste errepide bat igarotzen da, behekoarekiko perpendikularra. Maila batetik besterako desnibela gainditzeko, arrapala bat eta eskailerak daude alde bietara. Argi-ilun berezia sortzen du espazioaren gurutze-egiturak, argitasun naturalaren eta tuneleko eta haren pasabideetako iluntasunaren kontrasteak.

Tunelaren errepidearen gainean, berriz, hormigoizko bi azalera daude –goiko errepidearen tripa–, zeinen zabalera erakargarria baitzait. Erakargarria zait, halaber, zoruaren eta sabaiaren arteko alderantzikatze-jokoa.

Hala, bada, arkitekturaren egitura-elementu garrantzitsu bati ekitea erabakitzen dut (errepidearen tripari), esku-hartzeari zentzua bilatzearen (hormetan jardutea errazagoa litzateke dekorazioan). Muga-eremu bat plastikoki sentsibilizatu nahi dut, haren azala estanpatu, zerbait txikia errepikatzearen poderioz eskala zabal batera egokituz. Azkena aipatu dudan ideia hori gustatzen zait.

Hau proposatzen du esku-hartzeak: eduki urrikoa den edo, gutxienik, halakotzat jotzen den eremu bat hobetzea. Izan ere, ibilgailu ugari igarotzen da leku horretatik, eta ez dago batere zaindua, oinezko asko ere ibiltzen den arren. Baina pobrezia hori ez da guztiz erreala, bereziki interesgarria baita tunela, desnibela gainditu eta hiriko sarrera “irekitzen” duen moduagatik, besteak beste.

Materialak hautatzea eta egokitzea

Prozesuan zehar, materialak aurreko prozesuetan sortutako hiru patroietara mugatzen da: *HB*, *OP* eta *Less Talk* testu-konposizioak.

Aurreko blokean, *Póster HB* (91,5 cm x 67 cm) aipatu dugu. Prozesu horrekin batera, eta tamaina berean, *Póster OP* gauzatu eta haren lehenbiziko itxura publikoa ikusi dugu, Din A4 tamainan, *nike* atalean. Forma-plastika bilakatzen den testu bat aurkitzeko, “Less Talk, More Action” enuntziatuak forma hartzen du “Let’s Talk, More Action”-i kontrajarria, hori ere beltzez, folio zuri baten gainean. Kasu honetan, Impact tipografia erabili nuen, zuzena izan nahi lukeena goiburu edo mezu baterako. Letra bat bakarrik pixka bat aldatuta errepikatuz gero, proposamen irekiago baterantz aldatzen du haren zentzua, aldizkako ulertze zein kontraesan moduko baterantz.

Forma-plastika bihurtu diren testu batzuk abiapuntuko materialtzat hartuta, horiek aldatzea, egokitzea edo eraldatzea da orain kontua, hormigoia-sabaia euskarrira eraman ahal izateko. Hala, bada, poster edo folio horiek aldatu egin behar izan zuten euskarria-gorputza eta sabaiaren estanpazioa egiteko txantilo bihurtu.

Milimetro bateko lodiera duten altzairu herdoilgaitzeko plantxak erabili ziren txantilo gisa. Altzairuzkoak (gogorak) izaki, luzaro irauten dute. Ezinbestekoa da baldintza hori betetzea sabaiaren gainazal guztia estaltzeko (500 m², gutxi asko). Iraunkorra izan behar du euskarriak, erabilerak deformatu edo kaltetu ez dezan. Bestalde, lana ondo egiteko, komeni zen ahalik eta arinena izatea euskarria, aplikazio bakoitzean gorantz eutsi behar baitzitzaion. Batez ere bi faktore horiek aintzat harturik, aukera egokia iritzi nion altzairu herdoilgaitzari, gogortasunagatik eta, beraz, iraunkortasunagatik; bestalde, ahalik eta gehien gutxitu nuen haren lodiera, pisua jaistearren, azalerari zurrun eusteko adinako neurri bateraino.

Posterren edo folioen altzairuzko bertsio bat egin zen, eskala errespetatuta. Marrazki bektorizatu bilakatu behar izan zen testua, eta zubiak erantsi, hitz tartedunek forma gal ez zezaten. Gainera, bikoiztu egin zen konposizio bakoitzaren tamaina, esku hartu beharreko azaleraren eskalari erreparatuta, estanzazioan bi tamainak baliatu ahal izateko. Bi tamaina proportzional hitz multzo bakoitzerako.

Tamaina bikoiztu genuenez, plantxa bakoitzeko testu multzoak zatikatu egin behar izan ziren, estanzazioa eskuz egitean plantxa maneiagarria izan zedin. *OP* bitan banatu zen²⁵³; *HB*, hirutan²⁵⁴. *Less Talk* zatikatu beharrik ez zen izan, tamaina txikikoa baitzen²⁵⁵. Forma osoari eusteko, plantxak erraz mihiztatzen zituzten marka batzuk diseinatu genituen. Zurezko helduleku batzuk jarriko zaizkie txantiloiei, errazago maneiatzeko eta biltegiratu behar direnean, erraz kendu daitezkenak.

Prozedura hutsekoak dira gorputz batetik beste batera alda daitezen material batzuk egokitzeko erabaki horiek; beraz, ez dute balio artistiko erantsirik, eta arazo berari beste era batera ekiteko modu berri bat baino ez dira. Material batzuk aurrean edukitzeko beste modu bat, alegia. Erreal bihurtzen da eskala berri hori, eta txantiloietan dago, tunela

²⁵³ Jatorrizkoa, posterraren tamainakoa, 91 cm x 66,5 cm-koa, bi plantxatan zatitu zen. Bata 93 cm x 64 cm-koa eta bestea 93 cm x 66 cm-koa.

²⁵⁴ Jatorrizkoa, posterraren tamainakoa, 91 cm x 66,5 cm-koa, hiru plantxatan zatitu zen. Bata Nike hitzarekin, 45 cm x 28 cm-koa. Beste bat Before & After eta Honi Buruz-ekin, 93 cm x 53,5 cm-koa. Eta hirugarren bat artesiaren esaldiarekin, 93,5 cm x 25 cm-koa.

²⁵⁵ Plantxa handiaren tamaina 55,5 cm x 46 cm-koa eta txikiarena 34,5 cm x 28,5 cm-koa. Kasu bietan testuaren konposizio osoa agertzen zen.

gorabehera. Bestalde, aldatu egin da testu bloke horiekiko nire harremana. Gainera, plantxa batzuetako testu multzoak zatikatu egin behar direnez, berriro askatzen ditu zenbait eduki. Baina ez daukate posterrei itsatsi aurretik zeukaten independentzia bera. Aske daude, baina elkartu izanak eman dien zentzuaz beterik. Jada ez dira hitz edo esaldi solteak; hitz edo esaldi beteak dira. Horrekin adierazi nahi dudana zera da, urrats bakoitza –baita prozedura hutsekoak ere– lagungarri zaiola lanaren garapenari, baldin eta haren zentzua aintzat hartzen bada, etorkizuneko zenbait prozesu katea baititzakete irekiera horiek.

Negoiazioak

Kontuan izanik lan horrek hiriko eremu publiko bat hobetu egingo lukeela, berez hiriari inongo kosturik eragin gabe, hau proposatu genuen: Iruñeko Udalak laguntza ematea kosturik ezaren ordainetan. Proposatu genion esku-hartzeari ekin aurretik sabaiaren saneamendu orokorra egitea, eta lanetarako trafikoa eten beharko zenez, horretarako langileak, kudeaketa eta azpiegitura ipintzea.

Lanaren garapena diseinatzea

Esku-hartzearen aurreko saneatzeri dagokionez, batez ere bi arazori egin behar zitzairen aurre: alde batetik, hormigoitik ateratzen ziren hagaxka korrugatuen hondarrak kendu behar ziren, txantiloia gainazala erabat pausa zedin hormigoia gainazalaren gainean. Bestela, gerta zitekeen testua garbi ez ebakitzea. Bestetik, hautsa-kedarra-zikinkeria kendu beharra zegoen, espraiaren pigmentuak hormigoia gainazaletik zuzenean jaso zezan, zikinkeria ordez. Hartara, ziurtatu egingo genukeen pinturak sabaian irautea. Bi arazo horien arabera zen esku-hartzearen nondik norakoa.

Bi fase diseinatu ziren lana egiteko: erdia eta erdia, hau da, errietako batean trafikoa etenda egongo zen bitartean, bestean semaforo bidez erregulatuko zen, edo langileek seinaleak eginez. Halaber, herritarrei eragozpenik ez eragiteko ordurik eta modurik egokienak zein ziren adostu zen. Bai prozesua bai emaitza modu ez-inbaditzailean gauzatzea zen asmoa.

Proposatu zen, bestalde, langileek egitea esku-hartzea eta nik behetik, distantzia batetik eta zuzenean erabakitzea zer pauso eman behar ziren.

Lanaren gauzatzea

Bost laneguneko epean egin zen lana. Bi langilek sabaiko lanak egin zituzten, igogailu batetik; beste bi, berriz, trafikoaz arduratu ziren, eta laguntzaile bat alboan izan nuen proiektuaren prozesu osoan. Nik, behetik, lanak zuzendu nituen, eta erabakiak hartu.

Bost egunean gauzatu zen, bada, urtebetetik gorako lana. Zuzenean ematen ziren estanpazioari buruzko aginduak, lanak aurrera egin ahala; baina estanpatze-lanari ekiterako, hartuak ziren erabaki asko –aldez aurreko zenbait faktoreri jarraikiz–, eta haien araberakoa izango zen etorkizuneko forma. Lanari ekin genion, eta horrekin batera jarri zen martxan hurrengo ekintza: sabaia, pinturaren eta gure arteko elkarrizketa. Estanpatua aldez aurretik diseinatu beharrean, urrats bakoitzarekiko elkarrizketaren bidez egitea erabaki zen, espazioarekin orainaldian solasean. Jakina, horrek forma jakin bat ematen zion lanari, hezurmamitu egiten zuen ideia, eta hurrengo sorrazten. Egoera diseinatu zen eta, hura iristean, ekintza bakarrik falta zen.

Hasieran, eskalara egindako artxibategi digital batez baliatu nintzen, horma-atal bakoitzean oinarri bat ezartzeko txantiloia lehen errepikapenak proposatzeko. Lehenbiziko hiru lan-saioetan bi horma-ataletan ezarri genuen oinarri hura, eta lanekoak ez ziren zenbait egunetako tartea utzi genuen berriro lanari ekin aurretik. Aukera eman zidan tarte hark hurrengo fasea aurreikusteko: oinarria dinamizatzea. Aldez aurretik, hau erabaki nuen: sabaiko horma-atal handian *OP* txantiloia izango zela nagusi; horma-atal txikian, berriz, *HB*. Haietako bakoitzean erritmoa sortzen lagunduko zidan *Less Talker*, bai eta bi horma-atalak motibo bera errepikatuz sendotzen ere.

Koloreei zegokienez, berriz, fluoreszentei lehentasuna ematea erabaki nuen: urdina eta gorria horma-atal handiko estanpaturako, eta horia eta arrosa txikiaren oinarriarako. Denbora errealean hartzen edo testatzen nituen erabaki guztiak, eta zuzenean egiten genituen egin beharreko aldaketak. Gainerako koloreak (distiratsua eta matea) lehenbiziko oinarri fluoreszente haren osagarri edo lagungarri gisa erabili ziren. Bien artean jorratu zituzten unean uneko asimetriak, noranzkoak eta etenak, bai koloreari bai esku-hartzearen konposizioari eta egiturari zegozkionak. Egin ahala erabakitzen zen azken alderdi hori, zeina oinarriak ematen duen ordena bezain garrantzitsua baitzen. Ordena batetik abiatu beharra zegoen, eta, gero, mugitzen utzi.

Esanguratsua deritzot honi: ezin izan zitzaion eutsi lehenbizi horma-atal bat eta gero hurrengo egiteko ideiarri, ezta lehenbizi horma-atalaren erdia eta ondoren beste erdia egitearenari ere. Honegatik deritzot esanguratsua: erritmo pausatua, gutxiago isolatua eta, nahitaez, parteak eratzen ari ziren formari erreparatzen ziona eskatzen zutelako elementuen izaerak, haien bategiteak eta zentzuak. Hau da, prozedura zatikatuago batek lana erraztuko zukeen, baina esku-hartzearen eskala ez zen erabat tokibanatzeko modukoa: espazioak bere osotasuna kontuan hartzea eskatzen zuen, azalera txiki batean lan egin behar denean bezala. Beraz, funtzionaltasunari zegokionez desordenatuagoa zen hautatu genuen erritmoa, baina ordenatuagoa zentzuari zegokionez.

Pixkanaka jardun behar izan genuen, horma-atal batetik bestera, geruzei pausatzen utziz, egunetik egunera, fasetik fasera erreakzio plastiko bat abiaraz zezaten. Zenbait gauza nahastu ziren: errealtate praktikoa eta funtzionala (errepideko norabide baten etena nola aprobeztatu, igogailua ez mugitu...) eta zentzuaren errealtatea (batzuetan, bateraezina funtzionalarekin). Eta, berriro ere, negoziatu beharra. Alde horretatik, nabarmentzekoa da eremuaren eskala edo tamaina izan zela erabaki baten eta bestearen artean nahikoa tarte utzi zuena. Hots, errepikapen-arau bakoitza gauzatzeak jaten zuen denbora hurrengo araua erabakitzeko balia zitekeen behetik. Arreta, berriz, eremuaren eskalaren baliokidea zen.

Lehenago nioenez, materialekiko alde aurretiko esperientziari esker hartu ahal izan ziren erabaki guztiak. Izan ere, asko mugitu ziren esku-hartzeari ekin aurretik. Orain, beste gorputz erreala batean (gainean) ari ziren lanean aurrean geneuzkan material haiek. Halaber, alde aurreko lanari esker, esku-hartzeak bereganatu eta atxiki egin zituen probak, akatsak eta zuzenketak ere, zeinak disimulatu beharrik ez baitzegoen, aberastu egiten baitzuten proposamena. Txantiloiak bata bestearen gainean jarri behar izan ziren; hasieran, akatsak konpontzeko eta, ondoren, geuk hala erabaki genuelako. Edozein akats jasaten zuen egitura bat zegoen, alde aurretik landua. Arrazoi bera zela medio, polita izan zen ikustea nola funtzionatzen zuten esku-hartzearen faseek. Azken erabakiaren aurreko fase batzuetan geratzea bazegoen, baina prozesua bultzatu egin genuen, tentsio alai baten asimetriara iristeko. Nolabaiteko arrisku positibatu zegoen eremu bateraino iristea zen asmoa, dinamismo egonkor baten alde. Arrarotasun dinamiko moduko bat, guztiz eroso izan ez arren, iraute aktibo bat ahalbidetzeko. Gauza bera gertatzen zen anil-hautsarekin, zeina ezinbesteko elementua baita markatze-lanetarako, esku-hartzearen

egitura nabarmentzearekin batera erakutsi egiten baitu egokitzen zaion arkitekturaren izaera ortogonal, bai eta txantiloien ordena ere.

Beste behin ere, lanaren diseinuak edo egiturak eman zuen aukera, erraz askoa, berez prozesu artistikoekin loturarik ez zuen zenbait jende esku-hartzera biltzeko: errepideetako eta eraikinetako langileak, alegia. Honegatik azpimarratzen dut alderdi hori: maitagarria izan zelako, lana manufaktura amateur bat (ezin arduratsuagoa eta txeratsuagoa) bereganatzeko gai izan zelako. Arreta ezin hobea, ezin amultsuagoa. Ulertezintasunaren alderdi positiboa. Esku bat beste esku bati luzatuta, ematen jarraitzeko.

Azkenik, hasieran aipatu ditudan negoziazioetara itzuliz, esku-hartzeari ekitean eskasa zen argi artifiziala eta zuzenean lurrera zegoen zuzendua; apenas argitzen zuen errepidea. Lan-prozesuan genbiltzala, proposatu nuen argiteria lana eta espazioa definitzeko erabiltzea. Hau da, argiaren bidez biziagotzea esku-hartzea, lanari ekin aurretik elementu hartatik (argia) bai baitzegoen leku hartan. Lanaren mesederako aldatu nahi genuen argia. Estanpatze-lanak amaitzean jabetu ziren bai Udala bai Unibertsitatea interesgarria izan zitekeela esku-hartzea argizatzea. Niretzat, lana argizatzearen kontu hori, estanpatzearena zen bezala, berriro estanpazioari ez ezik espazioari ere arreta jarri beharra zen. Bi esku-hartzeek (pinturarenak eta argiarenak) arkitektura eta, ondorioz, espazioa elementu plastiko gisa ikusgai jartzea zen kontua.

Eguraldiaren edo urtaroaren araberakoa zen argiztapen artifiziala, argiteria publikoan ez bezala, zeinak ordutegi jakin bat baitauka. Aldatu egiten da argi naturala. Horia da argiteria publikoko argi artifiziala; *Deux Negresses* argizatzen duen argia, berriz, zuria. Argi naturalak aldarazi egiten du argi artifiziala. Gehitu egiten du. Temperatura desberdinak elkarbizitzen. Argi-aurkezpen bikoitza: naturala-artifiziala. Bakoitzak bere denbora behar du, eta agertzeko bere modua. Argi zuriak zehatz markatzen du horma-atal bakoitza: bi angeluzuzen, ganga antzeko azalera lau horiek. Lanari esker ikusi dute hiriko Udalak eta Unibertsitateak hain erabilia den eremu publiko bateko argiztapena hobetzeko premia. Beraz, arku bihurtu da eremua, eta lasaiagoa da orain hango iragaitea. Bere lekua eman, balioetsi egin da, intentzionalitatea eman zaio. Espazio bat aberastea eta sentsibilizatzea zen kontua. Koloreari kolore gehiago ematea.

Deux Negressesen agerpena eta itxura

Bikote alderantzikatu eta osagarri baten analogia gisa (nire txantiloietan, bi horma-ataletan) neukan gordeta egile anonimo baten *Jeunes filles targui* argazki zaharra, edo Henri Matisseren eskultura (*Deux Negresses*, 1907koa), zeinak hura baitzuen oinarri eta handik hartu baitzuen izenburua. Eskura neukan, halaber, Ch. Reutinlegerrek 1874an Berteh Morisoti egindako argazkia. Zenbait hizkuntza-errepikapen ere izan nituen inguruan; esate baterako, Raymond Carverren *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* eta Bruce Naumanen *Please Pay Attention Please*. Kamiseta zurietan beltzez idatzitako zenbait testu ere banituen, eta Jenny Holzerren zein Guerrilla Girlsen testu-goiburuak.

Nire interesetatik, beste batzuei irekitzen zaie forma. Zenbaiti grafitia etorri zitzaion gogora; publizitatea, besteren bati; arkitektura, halakori, eta esanahiari begiratu zionik ere bazen. Zentzuaren eta semantikaren arteko auzia abiatu zen: plastika-testua bikotearen ibilbidea, edo testua-plastikarena. Adierazia erabili zen adierazlea eratzeko. Arkitektura euskarri gisa erabiltzean SDOk STE modura funtzionatzen duen bezala, berez ere forma oso, funtzional eta estetiko bat den eraikin bat izatearen harreman horretan erdibidean kokatzen da, testua sartzean, lehendik SDO baduen testuaren eta dagoeneko existitzen den forma batean dakarren apaingarriaren artean. Azken horren adibide ditugu eskultura klasiko batzuen idulkiak, zeinek alde batetik estatua-errealitatea lotura sortuz funtzionatzen baitute, adierazten dena azalduz, eta, bestetik, ez dute azalpena bultzatzen, baizik eta haren alde sinbolikoa, estatua egunerokotasunetik bereiziz²⁵⁶. Kontuan izanik espaloitik ezin dela irakurri testu txikia, jotzen dugu testuak forma ematen diola koloreari, eta egitura esku-hartzearen zentzu plastiko eta sentikorrari. Egituratzeko aitzakia bat baino ez da testua. Egiturak gainjarri egiten dira: tunelarena edo arkitekturarena, konposizioarena berarena, esanahiarena, txantiloi-elementu bakoitzarena.

Faktore garrantzitsua da esku-hartzearen iraupena, ezaugarri horrek definitzen baitu lan artistikoaren berezitasuna. Ez da pintada bat, ezta grafiti bat ere. Espraia hormigoitari egokitzen zaio. Azal-aldaketa bat. Denborak aldatu egiten du; fluoreszentea itzali egiten

²⁵⁶ Moraza, JL. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Doktorego Tesia) UPV- EHU, Leioa.

da, hezetasuna eta kedarra dira irabazle. Kolorea, erritmoa eta forma. Plaka bereizgarririk ez egoteak areagotu egiten du arrarotasun-sentsazioa.

Inbaditzaitetik eta larderiatsutik gutxi du lanak; alaia eta baikorra da, baina zorrotza ere bai. Azken batean, leku bat balioestea da gakoa. Lekua lan artistiko bihurtzea. Gustatu ala ez, ona ala txarra izan, hobekuntza garrantzizkotzat jo zen herritarrak zentzu-bilaketaren lekuan jartzea. Indarkeriarik eza abiapuntu harturik, nolabaiteko integrazioa, nolabaiteko arrarotasuna ere proposatzen duena.

Ele

Aerosola, anil-hautsa eta lapitza informazio-karteletan

748 cm-tik 482 cm-ra bitarteko luzera eta x 150 cm-ko garaiera duten bost pieza
2013

Bilboko Guggenheim Museoan egin zen *Izena Gero* erakusketarako berariazko esku-hartze bat izan zen *Ele*. Iskandar Rementeria izan zuen komisario erakusketak, eta MLDJ proiektuko lankideekin batera hartu nuen nik parte.

Hona zer zioen komisarioak:

Hau erakusten digu Lorea Alfaroren esku-hartzeak: 103B aretoan lehendik zeuden zenbait elementu egokitzeko eta aprobetxatzeko ariketa bat, azalera piktorikoaren zentzua kokatu eta hedatzen duena. Halaber, letra inprimatua aurreko esparru baten hondarra da, errepikapen sistematikoa ahalbidetzen eta esanahiaren inplikazio hutsak gainditzen dituena, testuari adierazle gisa eragiteko ekoizpen-kate baten barruan, zeinaren maila partikularrak hurrengoaren sortze-prozesua erakusten baitu eta, horrela, eragiketa osoari zentzua ematen dion sekuentzia bat ezartzen.

Baldintzak ikusirik

Inguru hurbileko komisario gazteei espazio sinbolikoa emateko erakundearen ekimen baten mendekoa zen erakusketa-programa hori (*Laboratorio Curatorial*). Erakusketari

eman zitzaion eremu fisikoa edo erreala 103B aretoa izan zen: esparru oso txikia (ekimen lotsatia), museoaren balizko eremu fisikoarekin alderatuz gero. Izan ere, areto bat baino gehiago museotik irteteko korridorea zen 103Ba (egun, berriz, museoko denda bihurtua). Ohiko funtzionamenduan, ingurune didaktiko gisa erabiltzen ziren areto horretako hormak, eta bisitariak, irteteen, panel batzuk irakurtzeko aukera izaten zuen (hormari itsatsitako biniloak). Museoaren arkitekturari buruzkoak ziren panelak, arkitekturaren beste gertaera garrantzitsu batzuen gainekoak, edo museoko bildumaren historiari buruzkoak. Pantaila batean, berriz, museoko arkitektoari, Frank Gehryri, egindako elkarrizketa bat jartzen zuten ikusgai. Kendu egingo zituzten elementu horiek aipatutako programa martxan jarri eta erakusketak hasten zirenean.

Ele lana egiteko *Deux Negresses*eko txantiloiei berak erabili nituen. Gonbita jaso ondoren (*Deux Negresses*en prozesuarekin bateratsu), garbi neukan txantiloiak erabili nahi nituela lanerako, baina erabaki beharra neukan nola eta non hasi eta amaitu nire esku-hartzea, eta zentzu-esparru bat eman behar nion, txantiloien jarduera-eremura edo berariazko arkitekturara egokitzeaz landa. Nola, non eta zenbateraino zedarritu, hori zen kontua; esparrua zein den jakitea, planteamenduak ez baldin badauka. Museora egin genuen bisitaldi batean argitu zen zalantza hori, aurreko paragrafoan deskribatutako espazioan gogoeta egiteko aukera izan bainuen. “Espazioan gogoeta egin nuen” diot, bai; izan ere, han pentsatu nuen. Nire lanari forma emango dion baldintzatzaile bat da espazioa (gonbitaren kontzeptu- edo testuinguru-esparrua bezala); horregatik, garrantzizkoa deritzot hura bizitzeari, orain eta fisikoki, forma bati hurbilduz joateko. Eta hara non topatu nintzen nire esku-hartzeari mugak jartzen zizkieten esparruarekin eta euskarriarekin (fisikoa eta zentzuarena). Han zegoen jada falta zitzaidana: didaktika-sailekoek prestatutako bost informazio-panel, museoaren arkitektura edo historia gaitzat zutenak. Batez ere testua zegoen panel haietan, zenbait arkitekturatako marrazki sintetikorekin eta bildumako lanen irudiekin edo artxiboko argazkiekin batera. Diseinua, berriz, kronologiaren eta infografiaren bitartez zegoen egina.

Hala, bada, erabaki nuen nire testuak bere testuen gainean margotzea, jabeturik batzuen eta besteen zentzua agian kontrajarriztat joko zela (museoak lehentasuna ematen zion egitate plastiko batzuen azalpen diskurtsiboari; nire lanak, aldiz, alor diskurtsiboa ezabatu egiten zuen, testuaren bidez, eta alor plastikoaren alde egiten) eta esparruaren egokitasuna adierazleez eta konnotatuaz haraindi doala. *Deux Negresses* gogoan nuela,

beste geruza bat erantsi zitzaion lanari, literalki eta kontzeptualki. Egia esan, beste lan bat zen hura. Poster batetik tunel batera igarotzean gertatzen den bezala, egokitzapen bat baino gehiago forma berri bat da. Haren esparrua nire esparrua da. Nire esparrua haren esparrua da.

Erabakia hartu ondoren, ezinbestekoa iruditu zitzaidan informazio-kartelak zeuden tokian uztea, artearen ekonomiaren ikuspegitik begiratuta. Aretoan zegoenaren zati bat ez desmuntatzeko baldintza hura betetzearen, proposatu genuen erakusketa egitea Bilboko Guggenheim Museoak programazio horren barruan aretoa hustu behar zuen lehenbiziko datan. Halaber, jakinarazi nuen erakusketa amaitzean nire esku-hartzeak ez zuela utziko inongo hondakinik aretoan, biniloak (nire lana) erretiratu egingo baitzen, museoko prozedurari jarraikiz.

Proposamen bakoitzaren baldintzak errealitateak arteari jartzen dizkion esparru edo muga gisa erabiltzearen garrantzia azpimarratuko nuke hemen.

Hurbilpenak

Lehen zirriborro digital batzuekin hurbildu nintzen bi geruzen baturara, informazio-panelen eta nire txantiloien artekorra, alegia. Intuitiboki (baita kontzienteki ere), *OP* txantiloia gainjarri nien arkitekturaren inguruko bi panelei, kontuan izanik *OPren* eraikuntzak arkitektonikotik duena (haren formak eta zentzuak zutabeak, zutarriak, oinarriak edo zimenduak dakarzkidate gogora). Haren bi hitzek (eta formek) ere laguntzen didate gaiari ekiten. Aretoko beste eremu batean zeuden beste hiru paneletan, berriz, *HB* eta *Less Talk* txantiloiak erabili nituen, panel berean txantilo desberdinak nahastu gabe. Motibatu egiten ninduen joko hark, hots, kontatutako istorio batekiko nire testuen kontrakotasunak edo bat etortzeak. Tautologikoak dira, “honetaz” mintzo baitira; errepikakorrak kronologia batekiko (“lehen eta orain”), edo hitza eta kontakizuna beharrezkoak ez direla diote, ekintzaren aldeko azalduz (“*Less talk, more action; Let’s talk, more action*”).

Bat-bateko zirriborroak dira, baldar samarrak, eta zentzuaren aldeko nolabaiteko eraginkortasuna dute xede. Hurbiltzearen premiak adierazpena eragiten du. Muntaketa horietarako erabilitako materialak, izan ere, aurretiko prozesu batzuen hurbilpen urgenteak dira (*Deux Negresses*). Zentzu plastiko baten bila dabiltzalako dira urgenteak;

ez dute xede bat buruan: oraina dute gogoeta-une. Pentsatuz egiten dira. Eginez pentsatzen dira. Aldi berean dihardute bi aditzek²⁵⁷.

Aurreko lanean bezala, honi ekin aurretik ere koloreak izan ditut gogoan, lanaren funtsezko elementutzat baitauzkat. Koloreak egituratu eta zentzua ematen du, testuen formak edo edukiak egiten duen bezala. Jakinik nire testuak beste testu batzuei gainjarriko zaizkiela, aerosol zeharrargi batzuk eskuratzen ditut. Kolore bakoitzak opakotasun maila anizkoitza du, edo argitasun maila desberdinak. Gainazal sintetikoa, plastikoa, aberastu nahi dut kolorearen bidez, eta erritmo berriak sortu.

Bigarren hurbilpen bati ekin nion lana egin aurretik (bigarren zirriborroak), betiere esku-hartzetik hurbilago egotea xede nuela (eskalak errespetatuz). Ekintza zuzenean abiarazteko alde aurreko arauak dira horiek. Azken definizioa, berriz, egindako lanak emango du. Zergatik? Bada aerosol baten kolorea ez delako photoshopen kolore bat bezalakoa, paper bat ez delako binilo bat, ez eta muntaketa digital bat ere. Binilo bat ez da hango panel hura, eta egoera ere ez da bera esku-hartzea egingo den lekutik at. Aldez aurreko lanak prestatu egiten du gertakizuna, diseinatu egiten du in situ ekintzak nahitaez zehaztuko duen egoera.

Aipatu berri dudan guztia lana behin betikoz gauzatzea bezain garrantzitsua da. Prozesuaren premiaz ari naiz, intentsitatearen eta zehaztapenaren beharraz.

Lanaren gauzatzea

Goiz batean egin zen lana, laguntzaile batekin. Aldi berean erabaki eta lan egiteko gauza nintzen, eskala eta kokapen maneiagarriak baitzituen esku-hartzearen gainazalak.

Bigarren zirriborroek bultzatu zuten ekintza. Zorrotz errespetatu zuten zirriborroa paneletako bik, gai bakoitzaren hasierakoek. Elementuen errealitate fisikoak ematen duena da aldea, lehenago azaldu dugunagatik: aerosol baten kolorea ez delako

²⁵⁷ “Hay tres clases de hombres: los que primero piensan y obran luego, o sea, los prudentes; los que obran antes de pensarlo, los arrojados; y los que obran y piensan a la vez, pensando lo que hacen a la vez misma que hacen lo que piensan. Estos son los fuertes. ¡Sé de los fuertes!” de Unamuno, M. (2018) *Amor y Pedagogía*. Menorca: Ed. Edu Robsy. 76. or.

photoshoparena bezalakoa, eta testua ebakitzeko modu digitalak eta fisikoak ez dute zehaztasun maila bera, pigmentua txantilo baten bitartez ebaki ondoren. Aerosol zeharrargiak, berriz, ez dira hain zeharrargiak, nabarmendu egiten dute zer norabidetan mugitu den espraia (edo besoa). Diagonalak uzten ditu; ez da kolore laua. Bi geruza txertatzeko moduen ñabardurak dira.

Beste bi panel aurreko ideia egitura gisa izanez sustatu ziren, hasieran, baina azkenik zuzeneko ekinean erabaki zen haien geroa. Koloreen eta ondorengo egituraren hautaketa, berriz, aurreko ekintzak proposatzen zuenari jarraikiz egin zen. “Less Talk”-en estanpatuan, esate baterako, arrosa erabiltzea zen asmoa, baina tonu-etenak gertatu ziren. Oro har, gama bera proposatzen zuten etenek, baina ñabarduraz aberasten zuten konposizioaren erritmo bizia. Azken panela zehazteko, berriz, egoerak eskatzen zuena besterik ez nuen egin, jada eginda zeudenei erreparatuta. Panel hartako irudi batzuk gautarrak zirenez eta argi-islak zituztenez uretan edo beste gainazal batzuetan, isla haiekiko erantzun gisa proposatu zen esku-hartzea. Huraxe izan zen esku-hartze apalena, bai erabilitako azalerarengatik, bai hautatutako koloreengatik. Izan ere, koloreetako bi (zuria bata, berde oso argia bestea) apenas bereizten ziren, elkarrekin nahasten ziren, edo paneleko testuak estaltzen zituzten, diskrezioz. Hirugarren kolorea, berriz, urdin gautar bat zen. Panel harekin amaitu zen esku-hartzea eta, era berean, haren irekiera proposatuz.

Lanak iraun zuen bitartean, garbi mantendu zen esku-hartzearen ingurunea, panelena, baina ez haien barrualdea. Erabaki hura zela eta, berriro ere, beste forma bat zutela, bistara geratu ziren markoaren barruan anil-hautsa eta txantiloak kokatzeko erabilitako lapitza. Agerian geratu ziren, halaber, aerosolak txantiloien inguruak markatuz utzitako hondarrak ere. Efektu hura ez zen nahita egindakoa izan, baizik eta ekintza garden baten emaitza soila.

Lana egitean, kontuan izan nuen azpian zegoena (panela eta haren diseinua, argazkiak, pintura- eta eskultura-irudiak, testuak), bai eta alboan zegoena ere (gainazala, osotasunaren eta eransten zitzaion geruzaren-azalaren erritmoa eta forma, lehengoa eta berria).

Indarkeriarik gabeko posizioa

Lanak nabarmen uzten du bere gorputza. Baneukan biniloak ordezkatzeari, haien kokapena eta tamaina errespetatuz. Baneukan posterrak gainean itsastea. Baneukan nire testuak negatiboan sartzea, alde opakoa lehenetsiz. Aukera horiek, baina, ez zuten errespetatuko lehendik zegoena, edo egiten bazuten ere, ez zen hain argiro, hain biluzik azalduko keinua, ekintza, egitura. Erraz askoa zen.

Testuari testua erantsi, kontakizunari kontakizuna. Egun genero artistikoa bilakaturik den kritika instituzional gisa har liteke, agian, bai esanahiagatik, bai museoan egindako zuzeneko ekintzagatik. Irakurketa bat da. Baina niri ez zait interesatzen artea irakurtzea; esperientzia interesatzen zait.

Nola behatu behar genioke horri? Pintura bati bezala? Esperientzia bat, adibidez, behatzen al dugu? Ezetz esango nuke. Esperientziak eduki egiten dira, bizi. Irakur al daiteke? Baita ere. Bideo bati hurbiltzen zaionak ez du berdin begiratzen. Argiak eta mugimenduak erakartzen dute. Irakurketa hori ere egin daiteke. Nire esku-hartzeak oztopatu egiten al du panelen ohiko funtzionamendua? Bai eta ez. Geldiune bat da, haustura edo eten txiki bat. Erakarpina ez da erraza; diskretua da eta, aldi berean, argia eta zuzena.

Gogoan dut zenbait bisitari nire lanari begira ikusi izana. Haietako asko panela irakurtzen zeuden nire lanari gertutik begiratzean. Nire lanari hurbiltzean, hori egin bitartean, museoaren kontakizunera gerturatzen ziren, eta bazterrera uzten zuten halaber irakur zitekeen geruza bat. Nabarmentzen duen absurdotasuna interesatzen zait irudi horretatik, baita beste hau ere: egiten dudanak edo egin nahi dudanak planteatzen duen inposaketa maila zein den baxua ulertarazten didala. Lanak bere ikusezintasuna ahalbidetzen du, eta aukera ematen haren geruzei funtzionarazteko, indarkeriarik gabe aldatuz. Erritmoa aldatzen du, inertzia geldiarazten, eta gainazala aberasten saiatzen.

OP – Eileen

Aerosola, hormigoiaren gainean

Elba Benítez Galeriako fatxadaren egindako esku-hartzea

2016

Madrileko Elba Benítez Galeriako fatxadaren egin zen *OP – Eileen* esku-hartzea, Euskal Herriko zenbait artistaren erakusketa kolektibo batean. CarrerasMugica galeriarekin elkarlanean antolatu zen erakusketa hura:

OTZAN. Una selección de proyectos concebidos para el espacio de CarrerasMugica. Premio Arte y Mecenazgo sariaren 2015eko dohaintzari esker, galeria horren proiektuko bigarren erakusketa izan zen. Aurrekoan –*Múltiples Mundos*–, berriz, Elba Benítez Galeriaren programako zenbait lan hautatu aurkeztu ziren Bilboko CarrerasMugica galerian, 2015eko irailean.

Hautatutako artistek erabilitako hizkuntza artistikoen aniztasunaren lagin bat jarri zuen ikusgai *OTZAN*ek. Hona artisten zerrenda: Elena Aitzkoa, Lorea Alfaro, Zigor Barayazarra, Josu Bilbao, June Crespo, Raúl Domínguez, Oier Iruretagoiena eta Jon Otamendi.

Eskari hau egin zuen Elba Benítezek: bere fatxadara egokitzeko *Deux Negresses* lana. Ohartzen nintzen, baina, eskari hark ez zituela kontuan hartzen lanaren ezaugarriak, eskalari eta zentzuari zegokienez. Aurrerago ikusiko dugunez, tunelaren espazioak eta inguruak ez du inolako zerikusirik galeriako fatxadarenarekin. Inguruak aldatzen bada, forma ere aldatu egiten da, hau da, forma bat inguru bati dagokio, zeina ere beste forma bat baita. Bat aldatzen bada, bestea ere bai.

Hori ikusirik, zenbait proposamen landu nituen, gonbita iritsi zitzaidan momentuari arreta jartzen diotenak. Zenbait negoziazioaren ondoren, berriro ere *Deux Negresses* ekitea erabaki nuen. Prozesu horretan, hau izan nuen funtsezko elementuetako bat nire lanerako edo esku-hartzerako: galeriaren fatxada, haren forma eta ezaugarriak. Frantses kutsuko barne-patio batean dago galeria. Patio horretara ematen dute beste bi galeriak eta negutegi moduko lokal dotore batek. Hormigoi lautukoa du fatxada, zuriz margotua; harrizko zokalo altu bat dauka, eta zenbait leiho, zeinen eraginez libre dauden horma-

atalak txikiak eta zatikatuak baitiren. Leihoen arteko horma-ataletako zutabeek, berriz, aldatu egiten zuten paretaren gainazaleko bolumena. Azken batean, ez dago nahikoa pareta-azalera laurik altzairuzko txantiloiak erraz moldatzeko. Ez zegoen hedaturarik, ezta azalera-sentsaziorik ere, baizik eta zenbait elementu arkitektoniko.

Hala, bada, *Deux Negresses* elementu bat gehiago bezala txertatzea erabaki nuen, zeinu batera murriztuta (*OP*) eta kolore beltza bakarrik erabiliz. Eskala, fatxadarekiko kalkulatu, txantilo handiarena izango zen, posterrarena edo txantilo txikiarena baino bi aldiz handiagoa. Garrantzitsua zen niretzat lehendik neukana errespetatzea, inguruak ez baitzuen beste forma bat, beste tamaina bat, sortzeko irrikarik eragiten. Baliabide-ekonomia, arte-ekonomia ditut gidari, zentzuak hala agintzen baitit. Lehenago esan dudanez, ez zegoen nahikoa azalerririk txantilo horrentzat, zeina, altzairuzkoa izaki, ezin baitzen egokitu fatxadaren bolumen desberdinetara. Honenbestez, erabilera bakarreko binilo itsaskorreko txantilo bat egin nuen. Biguna eta itsasgarria zenez, bigarren azal baten gisa egokituko zitzaion txantilo hura fatxadari, eta erabili ondoren, kendu egingo nuen.

Zutabe eta leihoen artean zegoen horma-atal batean jarri nuen zeinua, eta erabaki nuen “posición” hitza ezartzea zutabearen gainean; “opinión” hitza, berriz, beheago, horma-atalean. Zehatzago esanda, zutabearen gainean dagoena “posición” hitzaren letra bertikalak dira, hots: “posici”. Bestalde, “o” letra deformatuta geratzen zen zutabetik horma-atalerako bidean, eta “n”, berriz, horma-atalean pausatzen zen; zutabearen beste aldean, “opinión” hitza zutabearen gainean geratzen zen.

Urrutitik egin nuen lan, fatxadaren argazkiak eta plano gutxi erabiliz. Baldintza horiek eskaintzen zizkidan inguru hark. Espazioan lan egitearen garrantziaz mintzatu naiz lehenago. Baldintza horien ondorioz, nolabaiteko errealitaterik eza itzultzen zidan, edo hari hurbiltzeko daturik eza, eta lana gauzatu behar zen eremuarekiko halako distantzia batera kokatu nintzen. Deserosoa zitzaidan errealitate-gabezia hura, baldintzatu egiten ninduelako. Ordenagailuko muntaketez baliatu nintzen ingurura hurbiltzeko, eta galeriaren sarrerako atetik hurbilen zeuden lehenbiziko bi leihoen artean jarri nuen *OP* zeinua. Zeinua kokatzeko, fatxada osoa izan nuen kontuan, hau da, galeriari dagokion horma-atal osoa, bigarren solairukoa ere barne zela. Espazioaren osotasunari erantzuten zion, neuzkan argazkiek eta espazio hartan nire esperientzia propioak erakusten

zidatenez. Azken muntaketa digitalean, espazioan formalizatzeko gida gisa erabiliko nuena, eraikinarekiko eta barne-patioko plazarekiko asimetria egonkor batean geratu zen zeinua. Interesatzen zitzaidan esku-hartzeak gehiago hartzea aintzat espazio haren errealitatea, arkitektura gisa sortzen dituen baoak, arkitektura horrek sortzen duen irudia baino.

Lanari ekitera joan nintzenean, muntaketaren egunean, hiru loreontzi handi aurkitu nituen leku hartan, bakoitzak zuhaitz txiki bat zuela. Galeriaren fatxadaren daude egun loreontzi horiek. Fatxada apaindu egiten dute, izan ere. Kontatzen didatenez, eraikinaren teilatuan zegoen arazoren bategatik jarri zituzten loreontziak toki hartan, fatxadaren goiko aldetik harri-morroiloren bat eroriz gero inguruan jenderik egon ez zedin. Nire esku-hartzea aurreikusita zegoen inguruan zeuden loreontziak, eta ezin ziren handik kendu. Arazoa ez zen landareek esku-hartzea ezkututzen zutela –espazioaren errealitateko osagai gisa onar zitekeen hori–, baizik eta loreontziek nabarmen aldatzen zutela espazioa, eta, hain zuzen ere, espazioaren errealitatea deuseztatzen zutela (espazio gisa, ez irudi modura). Muntaketa digitalean antolatutakoari eusten banion, eta aldaketa sotila iruditu arren, loreontzi haiek murriztu egiten zuten espazio errealaz baliatzeko aukera, espazio gisa landu nahi nuen hura, eta nireganatzea interesatzen ez zitzaidan espazio-irudi bat (ongizatea, apaindura) sustatzen zuten.

Egoera ikusirik, esku-hartzea aldatzea erabaki nuen, are ezituagoa zirudien egoera berriari aurre egiteko. Galeriaren sarrerako atetik hurbilen zegoen zutabera aldatu nuen zeinua, aurreikusitako kokapenarekiko eskuinera zegoen hurrengora. Sarrerako ateak, haren ezkerrera, berriz, galeriaren izena eta ordutegia binilo beltzez zeuzkan idatzita testu batean. Nire testua, hurbiltasuna zela medio, beste testu harekin kontaktuan jarri zen. Bi testu/zeinu. Bi tamaina, bi tipografia, bi funtzio, elkarren ondoan jarriak. Arrarotasuna.

Erakusketa-eremutik kanpo nengoen. Beste behin ere, lanak bere ikusezintasuna ahalbidetzen du. Ageriko kamuflaje moduko bat. Beste behin ere, esku-hartzeak sentikor bihurtu zuen arkitektura, testua zutabera egokitzean. Egokitutako “o”-ak adierazten du altuera-aldaketa, erliebea, itzala. Galeriako nortasun-zeinuarekiko hurbiltasunak kontzentratzen zuen zentzua, eta arazo bilakatzen. Bazirudien batak bestea aipatzen –edo deitzen – zuela. “Opinión” eta “posición” hitzak “Elba Benítez” hitzei deika ari zitzaizkien.

Izenburu bikoitzak, berriz, esku-hartzea osatzen duen beste lan bat du sorburu: *Eileen* izeneko zapi bat²⁵⁸. Zeta gordineko zapi karratu batean *OP* zeinua-testua, kolore grisean, dago inprimatuta, jatorrizko posterraren tamaina berean. Bost ale eraman nituen galeriara. Beren kutxetan zeuzkaten gordeta. Salgai zeuden. Galeria komertzial bat da, izan ere. Fatxadan egindakoarekin *Eileen* lotzeak lana jarrita eramateko modu bat proposatzen zuen, gainazal-aldaketa bat (hormigoitik zetara, fatxadatik lepora). 2012an poster bat izan zen zeinu bera.

2015eko lana da *Eilleen*. Eta pieza hartaz sakonago hitz egitea baino gehiago interesatzen zait material baten garapen konplexua; kasu honetan, *OP*rena. Foliotik posterrera. Aurrerago, aldatu egin zuen gorputza, eta sabaia estanpatzeko aukera eman zuten txantiloietara egokitu; ondoren, geruza gehiago hartu zituen zetaren gainean, edo berriro agertu zen, zeinu modura, Elba Benítezen galeriako fatxadan egindako esku-hartzean. Sinplifikazioa. Beltzera itzultzea. Zeinura itzultzea. Jauziak denboran zehar.

Telón Thuglife

O lana mikrozulatua eta lore artifizialak

4 m x 6 m

2013

*Again Again(st)*²⁵⁹ -rentzat kolaborazioan egindako lana.

ekoizpen kolektiboa, Iván Gómez, Lorea Alfaro eta Daniel Llaríarekin elkarlanean eginga.

[...]

Jardunbide bikoitza erabili zen *Again, Again(st)* lanean. Alde batetik, jardunbide eszenikoa; izan ere, espazio jakin batean antzeztu beharreko antzerki-pieza bat da

²⁵⁸ Zetan egindako estanzazio digitala (twill). 90 cm x 90 cm. 2015.

²⁵⁹ *Again Again(st)* antzerki-lana Pablo Marterena da. Consonni eta BAD Bilbaorekin batera ekoitzi zuen. Bilboko arte-ekoiztetxe bat da Consonni, eta 1997az geroztik ari da artisten proiektuak ekoizten; 2009az geroztik, berriz, arteari eta kritika kulturalari buruzko liburu espezializatuak argitaratzen ditu. Bilboko Antzerki eta Dantza Garaikidearen Jaialdia da BAD (Bilbao Antzerki Dantza).

Again, Again(st). Bestetik, erakusketa-jardunbidea da, leku horretan bertan hedatutako arte-instalazio bat ere bai baita *Again, Again(st)*.

[...]

Kasu horretan, antzerkian ohikoa den elementu batez baliatu zen Lorea Alfaro artista, baina deslokalizatu egin zuen. Oihalak ez dio normalean kasurik egiten eszenategian gertatzen denari; orain, ordea, errieta egiten dio ikusleari. Oihala, berriz, aktore lotsagabe bihurtzen da, Facebooken harresi bat balitz bezala, eta testu bat transmititzen du, kontakizun bat sortuz, emanaldi bat eraginez.²⁶⁰

Proiektura gonbidatu ninduten, alor eszenografikoa landu nezan. Jakinarazi zigutenez, Bilborocken²⁶¹ plazaratuko zen lana. Kontuan hartu nuen datu hori, lagungarri baitzitzaidan zehatzago jarduteko. Prozesuaren bultzatzaile eta egileak, Pablo Martek, haren zenbait material erakutsi zizkigun. Walter Benjaminen *El autor como productor* testua zuten abiapuntu materialek. Besteak beste, Errusiako abangoardien giroa aurkitu nuen erreferentzia gisa, neuk ere baliatu izan ditudanak nire prozesuetan. Materialen edo erreferentzien collage-panel hartan, Facebookeko “atsegin dut”-en esku urdina ere atzeman nuen, tamaina nabarmen handituan gainerako dokumentuekin alderatuta, hainbat apunte, aipu eta artxiboko argazkiren artean.

Nola jabetu nuen egoera hura? Garrantzitsua deritzot abiapuntu haietan leku (zentzu) propio bat aurkitzea, forma baten bidez, prozesu arrotz batekiko. Neure prozesu propioatik abiatuta, inorenean kokatzea zen xedea. Egoeraren arrotzetasuna aprobeztatzea, neure forma propio bat sortzeko, inorentzat. Nire motorrak aurkitu behar nituen, beste batzuenekin alderatuta, edo beste batzuenekin batera.

Kanpoko eskarietan zentzu propio bat aurkitzea diodanean, beste prozesu batzuetan jada ikusia dugun bezala, prozesu propioaz arduratzeaz ari naiz. Denbora nolabait jarraitu eta natural batean gertatzen da prozesua; hori dela eta, kanpoko faktoreek baldintzatzen duten forma batera irits daiteke, norberarena, inorena eta komuna denaren arteko

²⁶⁰ Proiektuaren hedapenerako Consonniren testuaren zatiak.

²⁶¹ XVII. mendeko eliza hori Bilboko Udalak erosi zuen XX. mendeko 90eko hamarkadan, Bilborock proiektua martxan jartzeko. Ekimenaren helburuetako bat honako hau zen: zuzeneko musikarako eta talde berrientzako leku bat izatea hiriak. Egun, gaztediaren erreferentziatzeko topagune soziala eta kulturala da, Bizkaiko hiriburuan eta handik kanpo.

etengabeko negoziazioan. Hau da, eta berriro diot: zer kolektibo bati esker manea daitezke alderdi horiek, eta subjektu gisa dagokigun posizio zehatz eta nahitaez pertsonal batetik abiatuta.

Bi ideia: ez dugu atsegin + fatxada

Lehenbiziko bilerak bi bulkada sortu zizkidan, biak ere jada martxan jarrita neuzkan prozesu propioei lotuak. Berriro martxan jarri dira prozesu horiek, prozesu berri eta arrotzarekiko.

Alde batetik, lehendik egindako konposizio digital bat gogoratu eta berreskuratu nuen. Fotolog sare soziala ezabatzean 2012ko otsailean Tumblr sare sozialeko nire sarrerarako egin nuen irudi batez ari naiz. Material hark ez zuen xede esanguratsu jakinik, baina kanpoan zuen jatorria, eta kanpoko zer batekin negoziatzeko sortu nuen. Hartzaileak, berriz, Fotolog sareko nire lagunak ziren, zeinak lankide ere bai bainituen. Sare sozialek eragindako antsietateagatik sortu nuen, niretarrei erantzun bat ematearren. Hau da, xede esanguratsu jakinik ez duten materialak dira, niri erantzun gisa ateratzen zaizkit: emanak izatea da haien eginkizuna, edo horretarako aukera izatea. Intentzioa, eraginkortasuna (plastikoa) eta afektibitatea nahasten dira hor, eta denek batera ematen diote zentzua, baita txantxa batetik edo lagunentzako erabakizun batetik sortuak badira ere.

Facebooken “atsegin dut/ez dut atsegin” ikonoaren-eskuaren kointzidentziak, besteak beste, bultzatu ninduen material hori berreskuratzera eta oihala gisa erabiltzera. Beste arrazoi bat honako hau izan zen: eskala handi bateko hurbilpena izan zuen, aurrerago ikusiko dugunez. Eszenografiari dagokionez, antzerkiak ohiko elementua du oihala, eta erakargarria zait hondo hori, figuraren eta hondoaren arteko artikulazioarekiko lotura horrek sor ditzakeen aukerekiko interesa dela eta.

Bestalde, amets bat izan nuen –aldeztatik hori ere–, edo irudi bat amets batean. Hona nire ametsa: esku-hartze bat egin nuen Iruñeko udaletxearen fatxadan, non plastikozko loreak jarri bainituen, erretikula baten arabera ordenatuta. Batzuetan, lan baten abiapuntua izan daitezke horrelako irudiak, hala erabakiz gero. Kasu horrek nahikoa indar eta kointzidentzia izan zuen nire prozesuetan, eta aurrera eramatea erabaki nuen. Bilborock gogora etorri zitzaidanean, Iruñeko udalaren fatxadarekiko kidetasuna atzeman nuen hangoaren fatxadaren diseinu arkitektonikoan (eraikin berezia da Iruñeko

udaletxea, eta itxura oso frontala sustatzen du haren fatxada landuak); honenbestez, ametseko irudia egingarri nola bihurtu pentsatzen hasi nintzen. Niretzat, eremu publikoan lehendik zeuden egitura batzuei beste bat gehitzea zen kontua. Loreak plastikozkoak izatea, berriz, zer artifizialen degradazioagatik interesatzen zait. Lorea kolorearen truke. Plastikozko lorez egindako erretikula bat. Lorea gehi eguzkia (kanpoan): dekolazioa. Plastikoa. Iraupen jakin baten arabera. Ez da usteltze naturala. Ez zitzaidan interesatzen lorea zeinuaren ez irakurketa naturala ez femeninoa, baizik eta haren alderdi artifiziala, azalekoa, gainazalekoa.

Kontzeptu gisa proiektuaren planteamendutik (nirea ez dena) gehiago urruntzen den arren, aukera hori ere aztertu nuen nire lankidetzarako.

Emaiza: oihala + loreak

Denbora, kudeaketak emango lituzkeen buruhaustek eta antzerki-obraerako egokitzapena kontuan izanik, fatxadaren ordean oihala hautatu nuen. Oihala, edukiei dagokienez, ongi egokitzen zaio antzerki-obraeraren erreferentzia ugariari, umoreari eta ideiei.

Internet jatorri duten irudiz osaturik dago oihala: nerabe taldeen pantaila-argazkiak, sare sozialetatik atereak, rapa jatorri duten gorputz-adierazpenak, edo azpiko arroparen publizitate-kanpaina baten irudi bat, non modeloak maskulinitate errebeldeko konbentzio-keinu bat egiten baitu. Herritar anonimoak eta pertsonaia publiko ezagunak, giro hiritar edo herrikoi batean. Koloretako irudiak hondo beltz baten aurrean. Inguru zuri bat. “ez dugu atsegin” dioen ikono-eskuak, tamaina aldatuz, inguru eten gisa funtzionatzen du, aldi berean, irudiaren konposizioan sartzen. Minuskulaz idatzitako testu arrosa batek, berriz, ardatz horizontalean ebakitzen du irudi-konposizioa: ez dugu atsegin.

Irudi horretara iristeko, jarrera gogorra adierazten zuten pertsonen irudien bila jardun nintzen, ironia-sentimendu batetik, “gogorra izatearen” gehiegizko adierazpen baten sinboloak edo keinuak baliatuz. Rap-musikarien estiloan oinarritutako ikonografia bat nuen gogoan. Ingelesez, *thug life* esaten zaio bizimodu gogorrari edo bizitzeko estilo gogorrari. Gehiegizko keinu batek parodiara eraman gaitzake; baina batez ere neure buruaz ari nintzen ironia, edo ustezko parodia, erabili nuenean. Hau da, birtualtasunean

ezkutatzen den errebeldia baten zentzugabekeriaz. Norberaren buruaz barre egiteaz. Geure buruaz. Nire komunitateaz, nire komunitatearekin, birtuala. Hasiera bat zen, sare berri batean sartu izanaren ospakizun bat, tentuz bada ere. Jolas bat.

Oihala hautaturik, beste geruza bat landu nuen hasierako konposizioaren gainean (deskribatu berri dudan irudia), fatxada-proposameneko lan-prozesuko materialak erabiliz. Oihalari lore artifizialak itsastea erabaki nuen.

Fatxadako lanari digitalki hurbiltzeko, Interneten bildutako lore artifizialen irudiak moztu nituen, eta zurtoina eta hondoa kendu nizkien, ahal zela loreak bakarrik ikus zitezten (karratuak, gehienbat). Lore bakar bat aukeratu nuen sortetatik edo lore bat baino gehiagoko landareetatik. Lore bakoitzaren identifikazio azkar baten antzeko zerbait nahi nuen, haren nortasun-agiriko argazki moduko bat. Hirugarren blokean, *Emi* bideoaren kasuan, deskribatutakoarekin gurutzatu zen prozesu hura. Oihalaren irudiaren gainean jarri nituen fatxada-proposamenerako moztutako lore artifizialen irudien erretikulak.

Birtual izatetik fisiko izatera

Oihalaren gorputz fisikorako, berriz, Bilborockeko eszenategiko oihalaren eskala hartu nuen erreferentziatzat. Neurri zehatz bat emateaz gain, bat zetorren erabaki hura lana egin behar zen leku eta testuinguru espezifikoarekin. Prozesu hori baino lehen, jatorrizko irudia horma-eskala batera hurbildu nuen, sareetan niretarrentzat egin nuen beste jolas-ariketa batean. Azkenik, irudiak zentzu erreala hartu zuen, eskala handian.

Eskala erabaki ondoren, gorputz fisiko batean inprimatzea zen hurrengo urratsa. Irudia mikrozulatutako PVCko olanan inprimatzea erabaki nuen. Batez ere kanpoan erabiltzen da material hori, haizeak jotzen duen lekuetan. Olanaren zulo txiki-txikietatik igarotzen da airea, bela-efekturik eragin gabe eta olana apurtu gabe. Eskala handiko publizitatean eta propagandan erabili ohi da, aldarmioak eta eraikinak estaltzeko.

Kontzeptualki material gisa adierazten duenaz gain (propaganda), olana mikrozulatua izateak argi-jokoak egiteko aukera ematen du, gardentasuna edo opakotasuna sortzen baitu, antzokian zer aldetatik argizatzen den. Bestalde, irudia alde bietatik ezabatzeko edo definitzeko aukera ematen duen argiztapen motak ez ezik, azalera zuloz beteta egoteak ere

(informaziorik eza) ahalbidetzen du irudiari irudia kentzea. Hau da, dekolazio moduko bat eragiten du azalerarik ezak, bai eta pixel kopuruari buruzko zehaztasunik eza ere.

Kontuan izanik konposizioko irudiek webgunerako moduko kalitatea zutela, oso kalitate eskasekoak ziren orduan lantzen ari ginen eskalarako. Eskala handitzean materialen jatorria onartu nahi da. Hots, informazio-galera mesedegarri zaiola bere jatorrizko gorputza (birtuala) errespetatzen duen material baten adierazpen plastikoari. Paperean egindako handitze partzialen bitartez egiaztatu nuen irudi piktorikoagoa sortzen duela jatorrizko materialaren definiziorik ezak, kolorearen espantsioagatik.

Oihalak antzokian izan behar zuen kokapenari dagokionez, berriz, aretoaren aukera teknikoak eta lanaren premiak kontuan hartuta jardun ginen. Azkenik, eszenategitik besaulki-patiora eraman nuen oihala, besaulkiak kenduta, han egin behar baitzen emanaldia. Honenbestez, lehen planora igaro zen normalean atzean edo urruti ikusten den gorputz bat (oihala; kasu honetan, olana mikrozulatua). Aktoreekin batera, beste elementu bat da, eta haien maila berean dago. Laburtu egiten dira distantziak, baita ikusleekiko ere, oihalaren pean egongo baitira. Eskura dago oihala, lurraren oinetara. Aurrean eduki dezakegu. Espazioa ordenatu eta egituratu egiten du, espazioa sortzen du espazioan, eta bi aurpegiko gorputz erdilau gisa agertzen da.

Oihalaren irudiari gehitu nion bigarren geruzari dagokionez (lore artifizialak), hau erabaki nuen: ez egotea biak modu berean gorputz fisikoaren gainean. Lehenago deskribatu dudan zirriborro digitalean, digitalak ziren bi geruzak, hondoko irudia eta lore artifizialen irudiak, mihise digital beraren gainean zeuden biak. Olanean bi geruzek gorputz bera (oihala) osatzea nahi nuen nik, baina bi geruza izaten jarraitzea: errealak, banagarriak. Hondoko irudia olanan inprimatuta dago (lore-geruza ez da inprimatzen); loreak, berriz, olanaren (eta hondoko irudiaren) gainean daude lotuta.

Brida zuriz lotu ziren loreak (lore artifizial errealak, ez haien irudiak) olanan, zurtoinak lorearekin bat egiten duen lekuan. Olana mikrozulatua izateak aukera ematen zuen bridek zeharka zezaten; bridak zuriak izateak, berriz, lagundu egiten zion gardentasunari, lotura ezkutatu beharrik ez baitzegoen. Beltzak izan balira (briden kolorerik ohikoena), irudiaren hondoko kolorearen gainean ezkutatu nahi zirela emango zuen. Beraz, bi gorputz (olana eta lorea) hirugarren batek lotuak (bridak), gorputz bakarra osatzen:

antzerkiko oihala. Bai aurrealdean bai atzealdean biluzik utzi zen gorputzaren egitura (eraikuntza); ez zen ezkutatu inongo aldetan. Zuria zen olanaren atzealdea, olana mikrozulatu gordina, brida-zatiek erretikula bat osatzen zutela. Zuriak ziren zati haiek ere, baina beste material batekoak: plastikoa, baina beste era (gorputz) batekoa, aurrealdetik datorrena eta aurrealdera itzultzen dena. Desmuntagarria izatearen garrantzia, errazago biltegitzeari dago lotuta.

Olan fisiko berean bi geruzak elkartzeko prozesuan, bi urrats garrantzitsu zeuden, lore artifizialen geruzari dagokionez: lehenbizikoa lore artifizialak hautatzea zen. Bigarrena, berriz, haiek lotzea, eta bakoitza non lotu erabakitzea. Elkarrekotasun-harreman bat zegoen zirriborro digitalaren eta haren itzulpen fisikoaren artean. Saiatu nintzen hautatutako lore bakoitza zegokionarekin lotzen, bai bertsio digitalean bai fisikoan. Arau eta partitura gisa erabili nuen zirriborro digitala, ahalik eta bertsio fisiko onena lortzearren. Garrantzitsua zen lore bakoitza (gorputz digitala izan, ala fisikoa), haren hautaketa eta gainerakoekiko konbinazioa. Haietako bakoitzak zeinu gisa zeukan berezitasuna plazaratzea zen kontua. Aurretik, haietako bakoitzaren identifikazioaz, nortasunaz hitz egin dut. Eskaintzaren errealitateak mugatzen zituen aukerak, merkatuan eskuragarri egoteak edo ez egoteak (Interneten, lehenbizi; ondoren, lore artifizialen dendetan). Partiturrekiko aldaketak ere jada aipatu dudak eskaintzak baldintzatzen zituen, eta aurrean neukan gorputz fisikoa artatu beharrak. Beraz, arreta materialak eragin zuen haren aldaketa.

Egoera digitaletik fisikorako trantsizio horretan, haiek eragiten zuten alde nabarmena: zurtoinek (batzuk, hostoak ere lagun zituztela) eta lore/zeinu bakoitzaren lore kopuruak. Egoera fisikoan, garrantzizkoak dira zurtoinak lore bakoitzari eusteko, haiei heltzen baitiete bridek. Lorea loreari eusten dion topea da. Egoera digitalean jatorrizko asmotik desbideratzen ninduen hura beharrezkoa zitzaidan fisikoan. Beharrezkotzat onarturik, adierazgarri ere bihurtu zen. Loreen geruza nabarmentzen laguntzen zuen zurtoinak, hondo ilunaren gaineko haren bertikaltasun berdeak. Lagundu egiten zion, halaber, bigarren geruzaren definizioari. Zintzilik zegoen zurtoina; hostoak, berriz, lorea nabarmentzen zuen; zurruna zen zurtoina, zeinak, normalean, alanbrezko barne-egitura baitzuen (zurtoina ez zen naturala, artifiziala baizik). Imitazio zurrun bat da.

Itzul gaitezen antzokira: oihalak espazioa aktibatu zuen, eszenak ordenatu, eta argiztapenaren eta eszenen mugimendu espazialen bidez eremu bakar batean zenbait giro sortu. Zuzeneko mezuari dagokionez (ez dugu atsegin), saihestu egin zen kapsularatzea edo zentzu itxia ematea, eta gorputz anbiguo gisa azaltzearen alde egin zen.

Oihala, beste testuinguru batean

*First thought best*²⁶² erakusketan erakutsi zen bigarrenez jendaurrean lana. Artium Museoan izan zen, 2014an.

Tamaina handiko olana mikrozulatu bat, plastikozko loreak lotuta eta zenbait ikono mediatiko estanpatuta zeuzkala; besteak beste, Facebookeko “Atsegin dut” eta maskulinitate-eredu parodikoak. Espazioaren atzealde eta itxiera gisa agertzen zen, alde batetik; bestetik, berriz, pantaila eta irekiera bisual modura.²⁶³

Barra horizontal batetik eskegita jarri zen olana –goiko aldetik helduta– erakusketa hartan, zeina hainbat lanek osatzen baitzuten, tamaina handieneko aretoko erdiko eremuan. Lurretiko altuera, berriz, antzokikoa bezalakoa izan zen (20 bat cm). Kasu hartan ere, lekua antolatzen lagundu zuen olanak, eta bi espazio berri sortu zituen bere alde bietara. Antzokiarekiko aldea, berriz, inguruak edo giroak ezartzen zuen gehienbat, argiztapen-motaren arabera betiere. Batean, antzoki-kutsukoa zen lana, eta fokuek bereizten zuten esku-hartzea antzokiko iluntasunetik; bestean, aldiz, homogeneouski banatzen zen erakusketa-areto osoan, argia artifiziala izan arren. Lanak ere homogeneouski zeuden banatuta aretoan; antzokian, berriz, batez ere aurreko aldean. Lekuaren tamaina (handia) eta gainerako lanekin konbinatuta sortzen zuen paisaia ere lagungarri izan ziren objektu autonomo gisa ager zedin, antzerki-elementu modura aurretik izandako funtzioaz landa. Irudiari eta tamainari zegokionez ikusgarria bazen ere, erakusketako gainerako elementuekiko neurritsua eta adeitsua izatea zen xedea, hormarik gabeko areto bat antolatu nahi baitzen.

²⁶² “2014ko erakusketa” deialdian hautatutako egileekin Eremuak programak ekoiztako erakusketa kolektibo bat da *First Thought Best*. Hemengo eta oraingo ekoizpenak lehenesten ditu *First Thought Best*ek. Euskal artearen ingurunearekin harremanetan antolatu zen erakusketa, honako hau zuela helburu: erakusketa-formatuan ikusgai jarri behar diren obrak eta proiektuak plazaratzea, arteginzako eremu publiko bat sustatzeko.

²⁶³ Miren Jaio arte-kritikariaren testua.

Zeharrargia izaki, erakusketako lanak integratzeko balio zuen eta, aldi berean, banaketa-horma zen. Iruditik harat pertsonak (eta lanak) ikusten uzten zuenez, jolas edo harreman bisualak eta espazialak sortzen zituen alde bateko eta besteko lanen artean. Nire ustean, antzokian baino nabarmenagoak izan ziren kasu hartan lausodura eta ez lausadura aukerak.

Dena dela, garrantzizkoa deritzot hau gogoratzeari: oihala izateari zor ziola tamaina (gorputza). Izan ere, erraz eskura daitezke gaur egun horrelako euskarriak eta tamainak, baina ez dira beti zentzu erreal bati loturik egoten, egungo aukeren distiratik urrun baitaude; ondorioz, olana batean handitzen den edozer gauza beste zerbait bihurtzen dela eman lezake. Ikusi dugunez, zentzu-berezitasunen arabera da haren gorputza, eta haiei esker hartzen du gauzak autonomia, sortua izan den inguru horretatik harago ere jarduteko adinakoa.

Erakusketa honen prozesuarekin batera egin nuen *Emi*. Hirugarren blokean aipatu dut lan hori, zeina *First Thought Best* erakusketan jarri zen ikusgai ere. Zuri-beltzeko irudi bat eskatu ziguten erakusketaren argitalpenerako, eta nik zera hautatu nuen, orain arte “loredun oihalaren zirriborro digitala” deitu izan dudana. Prozesu bereko beste une baten lekuko izandako material fisiko eta autonomo hari leku bat eskaintzeko modua izan zen. Zuri-beltzera igarotzean kolorea berdindu edo sinplifikatu egiten zenez, agerian geratzen zen konposizioaren egitura eraikitzailea, irekia, mugikorra eta, aldi berean, egonkorra.

Gogora dezagun beste prozesu batzuetako materialak erabili zirela *Emi* bideoan (esate baterako, lore artifizialak eta Amy Winehouseren irudia). Hein handi batean, beste lan batzuetako hondakinekin eraiki zen, errefusak eta soberakinak aprobetxatuz. Bestalde, bideo horretan erabilitako plastikozko loreen irudiek beste forma bat hartu dute estanpatu baterako (*Marga*²⁶⁴). Beste antolamendu mota batekin *Telón Thug Liferi* lotu zitzaizkion lore berak dira. Halaber, *Deux Negresseseko all over*-a ere *Sonia*²⁶⁵ eta

²⁶⁴ Zetan egindako estanzazio digitala (twill). 90 cm x 90 cm. 2015.

²⁶⁵ Zetan egindako estanzazio digitala. Twill modeloa (90 cm x 90 cm) eta satin modeloa (68 cm x 68 cm). 2015.

*Charlotte*²⁶⁶ zapietarako erabili zen (2015ekoak biak). Hor duzue, era berean, *OPren* (Opini3n Posici3n) katea, aurreko lanetan ikusi duguna.

Paretara

Biniloa horman itsatsia

3 m x 4,5 m

2014

Bulegoa z/b-ren espaziorako egin zen esku-hartze hori, *Producciones de una pared*-en barruan. CarrerasMugica galeriako hallerako egin zen *Paretara bi* esku-hartzearen iraupen bera du.

2014ko udan, bi gonbit jaso nituen Bilboko bi espaziotarako: arte eta ezagutza bulego bat (Bulegoa z/b) eta espazio berri bat inauguratzear zuen galeria bat (CarrerasMugica).

2014ko udan, *Producciones de una pared*-en barruan ekoizpen bat egiteko gonbita luzatu genion Lorea Alfarori. Artistaren erantzuna: esku-hartze bat Bulegoa z/b-ren horman. Lan baten lehen zatia da *Paretara*; bigarrena (*Paretara bi*), berriz, Bilboko CarrerasMugica galerian dago ikusgai, *Me salva tu piel* azpтитuluaz. Leku desberdinetan eginak diren arren, iraupen bera dute bi esku-hartzeek. 2014ko abenduaren eta 2015eko urtarrilaren artean aurkeztu ziren biak.

Hondoaren eta figuraren arteko harremanaz azken urteotan egindako lan-prozesu batean kokatzen da *Paretara*. Zenbait lan aztertuz, konbentzio piktorikoak historian zehar aurrez ezarritako harreman baten ezegonkortasuna ikertu du artistak: ikusleak igarotzen duen espazioa sortzen eta egituratzen dute alde bietatik pintatutako hainbat oihalek, zeinek hondoan koadro historikoak baitituzte eta irudiak kendu baitzaizkie (*Plegu*, 2008-2009); *ad infinitum* errepikatzen den poema bisual bat, *photo-calleko* olanetako logo korporatiboetan

²⁶⁶ Zetan egindako estanzazio digitala. Twill modeloa (90 cm x 90 cm) eta satin modeloa (68 cm x 68 cm). 2015.

bezala, txantilo bidez tunel baten sabaian inprimatuz (*Deux Negresses*, 2013), edo museo bateko hormetako informazio-paneletan jarritz (*Ele*, 2013); tamaina handiko olana mikrozulatu bat, zeinari plastikozko loreak lotu baitzaizkio eta zenbait ikono mediatiko estanpatu; esate baterako, Facebookeko “Atsegin dut”, edo maskulinitate parodikoko ereduak. Espazioaren hondo eta itxiera zen olana, alde batetik; bestetik, berriz, pantaila eta irekiera bisuala (*Telón Thug Life*, 2013).²⁶⁷

Ez zuten elkarrekin loturarik Bilboko bi espazio horietatik jaso nituen bi gonbit horiek: lan-prozesuak elkartu zituen proposamen berean. Lan-prozesua diodanean, hau esan nahi dut: biak hiri berean gauzatuko zirela banekien arren, biak batera planteatzea ez nuela erabaki gonbitak jaso nituenean, ekinean hasi ondoren baizik, aldi berean hartu baitzuten zentzua, lana hezurmamitu ahala. Topaketaren zentzua erabaki ondoren, biak batera egitea planteatzen da. *Paretara* abenduaren 2an inauguratu zen, Bulegoa z/b-n; *Paretara bi*, berriz, abenduaren 4an, CarrerasMugica galeriaren areto berrian. Lehenbizikoa inauguratu zenean, jarduera bat zegoen martxan aretoan, eta arte eta ezagutza bulegoan gerora egin zirenetan ikusgai egon zen (aldez aurretik hitzordua eskatuta ikus zitekeen ere); bigarrena, berriz, 2015eko urtarrilaren 2ra arte egon zen ikusgai, galeriaren ohiko ordutegian. Horra espazioa aldi berean okupatzeko eta den bezalakoa aurkezteko bi era, euren arteko harremanaren eta biek hiriarekin espazio publiko gisa zutenaren bitartez birdimentsionatuz lan biak. Eskala-harreman batzuk sentikor egiteko nahiak sustatzen du ekimen hori.

Hala, bada, atal berezituetan jorratu arren, bi lanak elkarrekin gurutzatuz doazela ikusiko dugu. Uztailean jarri ziren martxan bi prozesuak, eta urrian hasi ziren hartzen behin betiko forma (eta paraleloa).

Ingurua ezagutzea, errespetatzea, mugiarazteko oinarri gisa

Bilboko Solokoetxe auzoan dago Bulegoa zenbaki barik arte- eta ezagutza-bulegoa. Ikerketa-lerro hauen inguruan sortu zen lankidetzak-ekimen hori: historizazio-prozesuak, itzulpen kulturala, performatibitatea, gorputza, postkolonialismoa, teoria soziala, artxibo-estrategiak eta hezkuntza.

²⁶⁷ Miren Jaio arte-kritikariaren testua.

Praktikaren eta teoriaren arteko elkargune bat da Bulegoa z/b, eta proiektu artistikoen inguruko ekoizpenak, eztabaidak, ideia-trukeak eta gauzapean ditu oinarri. Helburu horiek lortzeko, mintegiak, aurkezpenak, proiektzioak, performanceak, hitzaldiak, solasaldiak eta bestelako jarduerak antolatzen ditu.

Producciones de una pared izenburuaren pean, proiektu artistiko iragankorrak ekoizteko lan-lerro bat proposatzen du Bulegoa z/b-k, bertan erabilgarri dagoen horma bakarra hartuta euskarriztat. Hiru dimentsioko espazioetako konbentzioen aldean (antzerkiko “laugarren horma” eta erakusketetako “kubo zuria”), pareta bateko bi dimentsioko azalera eremu sinplifikatua baina nahikoa da, ekintza performatiboa eraiki daitekeen topagune bat zedarrizten baitu. *Producciones de una pared* lanak orri zuri baten antzera erabiltzen du horma, eta han desmaterializatzen ditu testuak eta idazkiak.

Bulegoa z/b-ren gonbita jaso nuenean, segituan gustatu zitzaidan proposamen hutsaren zerbait, enuntziatzeko modua edo. Horma hura. Bat zetorren nirekin horma lau bat hautatu izana (exentua, nolabait), espazioari gehitutako hormak dakarren lautasunagatik. Nire asmoa: literala izatea ingurune horren erabileran. Lautasunean paparra ateratzearen ideia abstraktu samar bati nolabaiteko konkretzioa atzematen hasi nintzaion. Abstraktu samarra diot, zeren eta lan egiteko posizioarekin baitauka lotura, halako erantzukizun harro batekin.

Dezente lehenagoko prozesu batean artxibatutako pantaila-argazki batek jarri zion irudia intuizio hari. 2010ean sortu zen, MLDJ proiektuaren eskutik, testu honetan behin baino gehiagotan aipatu dudana motor-material horietako bat: nodo-irudi bat. Hurbileko jendeari deitzeko sortutako irudia, zer kolektibo bateko partaide diren norbanakoek partekatzen duten irudia. Nire lankideentzat egindako irudia. Laurentzat da ahalmena eta posizioa. Ordenagailuaren aurrealdeko kamerarekin hartu nuen argazkia, non nire bustoa ageri baita, lepoaren parean ebakita, goian; behean, berriz, gerrian, besoak hazta eginda. Tenkatu eta lautu egin zen kamiseta (eta irudia), jarreragatik eta bularragatik.

Behin baino gehiagotan erabili dut irudi hori jendaurrean (ohar gisa *Plegurekin* lotura duen *Navarra Mediterránea* argitalpenean, eta MLDJren aurkezpen baterako UPV-EHU), baina beti material- edo potentzialtasun-estadioan, inoiz ere ez erabat

objektibatuta. Orain, hau esateko moduan nago: irudi haren objektibazioa da *Paretara*, eta *Espalda roja*²⁶⁸ren eguneratze bat. Gerora, berriz, aurreko lan guztiak gaurkotu zituzten beste zenbait lan etorri ziren (esate baterako, *Tú, re-post*²⁶⁹, 2017an), forma berri batek edukiak. Zentzu beraren gorputz desberdinak dira.

Uztailean sortu eta erabaki zen izenburua, artean lanak formarik ez zuela, lan egiteko sentsazio, intuizio eta posizio hari lotuta orduan ere: lautasunean paparra ateratzea. *Paretara*: hormara, harresira. Norabide bat adierazten du, eta agindu bat eman diezaioke itaundua sentitzen den edonori, neu ere barne naizela. Bestalde, izenburuan bertan ere sumatzen da halako harrotasun-kutsu bat lautasuna dela eta, lanak artean formarik ez zuen arren. Zuzenean proposatzearen maitasuna.

Bizitzatik artera

Lehendik ere ikusi dugunez, sarritan nahastu egiten dira bizitza eta lana, eta elkar elikatzen dute. Horregatik, beharrezkoa izan zen bizitzako pasadizo bat esku artean daukagun lan-prozesurako. Beraz, nire lanaz hitz egiteko, nire bizitzaz hitz egin behar, nire bizitza beharrezkoa baitu nire lanak. Arropa alde batera uztea asko kostatzen zait. Niretzat, arropa ez da arropa soilik, gorputza estaltzeko ehunak, gorputza aldatu ahala zahartzen diren janzkiak. Haien zahartzea ez dator bat daukaten funtzioarekin; baina arroparen funtzioa ez da janzteak bakarrik. Sarritan, gure bizitzaz hornituta dago arropa. Eta hori da alde batera uztea kostatzen zaidana. Janzteak ez da gorputzak estaltzea soilik: nortasunak eta zentzuak ere jantzi egin behar dira. Horregatik, arroparen zentzua bizitzarenarekin edo prozesu artistiko batenarekin gurutza daiteke.

2014ko uztailearen 13an, bi janzki oso erabili bazterrera uzten saiatu nintzen: jaka bat eta jertse bat, biak ere nire bizitzaz hornituak. Bota egin behar nituen, baina behin betiko galdu aurretik, haietatik zerbait gordetzea erabaki nuen bat-batean, ordura arte janzki gisa estali zuten hura beteko zuen zerbait ez botatzea. Igande batzuetan, senideen etxean bazkaltzen dut. Etxe horietako baterako bidean, arropa-edukiontzia bat dago. Igande batez, bazkaltzera joateko etxetik irten aurretik, bota behar nituen bi janzkiak eskaneatzea

²⁶⁸ Paper gaineko inprimaketa. 90cm x 130cm. 2010. Lan honi erreferentzia hirugarren blokearen beste oin nota batean egiten zaio.

²⁶⁹ Bideoa. 16'45". 2017.

erabaki nuen. Nire bizitza da, izan ere. Presazko keinua da, desesperatu samarra. Sentipen bat mugitzea.

Bat-batean, nire bizitza eta eskaneatutako janzkiak baino zerbait gehiago ikusi nuen eskaneatze haietan. Janzkien zer parte eskaneatu erabaki nuen, presaka izan bazen ere. Banekien zer gustatzen zitzaidan haietatik, zerk egiten zituen bereziak, bakarrak, niretzat. Behar dudana eskuratzeko aukera ematen dit esperientziak (urruntze-teknika bat da, hurbilen daukadan horrekin lan egiteko modu bat). Eskanerraren hutsune osoa, Din A4 tamainakoa, hartzen zuen hautatutako zatiak. Bi janzki osoren 21 x 29,7 cm-ko pusketa bat eskaneatu eta gorde nuen.

Kontua da zerbait gertatu dela bizitzan zehar. Eskanerrak lautu egin zituen arropa zatiak, kontra egiten saiatu baziren ere. Garrantzitsua da muga, nola amaitzen diren (nola eteten den haien jarraitutasuna). *Paretara bi* lanean sakonago jorratuko dut alderdi hori, han amaitu baitzuten irudi haiek. Baina uztailean, lautasunean paparra ateratzearen sentsazioa itzuli zidaten eskaneatze haiek, eta geldiarazi egin ninduten egitatean, nire bizitza kanpotik begiratzeko ekintza gelditzen den une horretan, arteak ahalbidetzen didan lekutik. Bulegoa z/b-ren gonbita etorri zitzaidan gogora.

Estanpatu baten sorrera

2014ko urriaren hasiera aldera, ehun-estanziozko ikastaro bat egin nuen, eta prozedura konbentzionalez zein digitaletan estanpatu bat eratzen ikasi. Sasoi hartan, ehunen mundura hurbildu ninduten bai lanak (*Deux Negresses* eta *Telón Thuglife*) bai bizitzak (Beak oparituak zizkidan jada bere izebaren zapiak). Lan egiteko gainazal edo azal gisa ikusten nuen ehuna, eta zapi batzuk egiteko gogoarekin ari zitzaidan.

Aipatu berri dudana ikastaroan egin nuen estanpatua izan daiteke *Paretara* lanaren jatorrietako bat. Baina, egiazki, ez zen jatorria izan; dezente geroago etorri baitzen. Hauxe izan zen jatorria: gainazal bati itsatsitako aurreko bular lau batean pentsatzea. Geroago etorri zen janzkiak eskaneatzea, zeinek, estanzioarekin bateratsu, *Paretara biren* sorreran esku hartu baitzuten.

Bestalde, senide batek besaurrean zeukan tatuaje bat oinarri hartuta estanpatu bat egitea erabaki nuen. Iraganean ari naiz, hila baitzen nire senidea, osaba (bakarra, ez

zenbakiarekiko baizik eta sentituarekiko), lan horri ekin nionean. Ospitalean ikusi nuen azkeneko egunean mugikorrarekin egin nizekion hiru argazki neuzkan. Bere tatuajearenak ziren hiru argazkiak, 2014ko uztailean eginak. Orduan, egin nituenean, nire bizitzarako edo nire bizitzako zerbait neureganatzea nuen asmoa. Lana ez zegoen tartean. Gerora etorri zen lanak atzemate hura (oroimena) material gisa erabiltzeko eskatzea.

Tatuaje-estanpatu bat irudikatu nuen: osabaren tatuajeak, azal-koloreko hondoa zutela. Estanpatuari ekiteko, baina, “heldu” egin behar nion, nolabait, tatuajeari, argazkitik atera eta material bihurtu. Tatuajea “hartzeko” eskatu nion lankide bati²⁷⁰. Kontzientea izan zen eskari hura, konfiantzaz egina, denborarik ezak eragina. Beraz, zehatzagoa litzateke esatea konfiantza bat, elkar ulertze bat jarri nuela martxan. Ezagutzen ninduen lankide hark (artista), eta nire lana ere ezagutzen zuen. Nik ere ezagutzen nuen bera, bai eta beraren lana ere. Lan hari ekin zionean, bera ari zen lanean, bere erara eta niretzat, gehiago sentipenetatik begiratuta alderdi profesionaletik baino. Oso garrantzitsua da hori. Izan ere, “niretzat” horretan ez zegoen hierarkiarik, baizik eta maitasuna, prozesu partekatu bat, artearen alorrean eraikitako egitate komun bat.

Alde batetik, tatuajea jaso nuen, argazkitik zuzenean ebakia, hondo huts batean kokatua. Berak erabaki zuen zer multzo edo zati osatu besaurre bateko tatuajeen jarraitua edo figurazio-ezagatik bereizten zaila zen konposizio batetik abiatuta. Bestetik, tatuajea marraztu, kopiatu egin zuen, tresna digitalak erabiliz. Gustura jaso nuen material hura, jada erabaki eta guzti baitzeturren, aurrerago ikusiko dugunez. Konfiantza eta maitasuna.

Aukerak eskaini zizkidan lankide hark. Hartu eta azal-koloreko hondo baten gainean jarri nituen irudi haiek (tatuajearen zatiak): azala azalaren gainean. Digitalki egin nuen lan, Photoshop programa erabiliz. “Azal-kolorea” ideiarene bidez iritsi nintzen hondoaren kolorera (azal-kolorea), izokin-kolorera edo laranja- zein sepia-tonuetara hurbilduz edo “hagatxo magikoa” tresnaz baliatuz azal-irudia osatzen zuten pixelen tonuetako bat hautatzeko argazkian. Ideietako batek ere ez zuen plastikoki irauten sortu nahi nuen irudi berri batera hurbiltzean. Hala, bada, aurrean neukana aintzat hartu eta ideala alde batera utzirik, arrosa-kolore bat pentsatu eta hautatu nuen. Oso argia zen arrosa, eta bazuen azal-ideiatik zer edo zer; bestalde, harritu egin ninduen, eta ordura arte sekula ikusi ez nuen eta erakartzen ninduen zerbait ikusten lagundu zidan.

²⁷⁰ *Nikéren* argazkia egin zuen pertsona bera da. Jon Otamendi artista, alegia.

Estanpaturako, berriz, marraztutako, kopiatutako iruditik abiatu nintzen, tresna digitalak erabiliz, hondo arrosaren gainean. Erreferentziako koloreen itzulpen digitalak ziren irudi haren koloreak. Azalean injektatutako tinta beltz, berde eta gorriaren koloreak –histuak, azalarekin bat egin baitzuten, baliabide amateurrekin aspaldi eginak izaki– gorri, berde eta beltz bizi eta digital bilakatu ziren. Azal bizi batean egindako marrazki hura argi-marrazki bilakatu zen, non kolore-geruzak gainjarri egiten ziren, edo desberdin eragiten elkarri. Digitalak opakotasunak, bereizmena, intentsitateak eta zenbait pintzel motaren lodierak baliatzen zituen zeinu beren beste bertsio bat sortzeko. Marraztutako irudiak erreferentziako tatuajearen konposizioari bere horretan eusten zion –marrazki beraren bertsio digitala zen, izan ere–; tatuajearen argazkiaren ebakinak, aldiz, jatorrizko konposizioarekiko independenteki eta ausaz sartzen ziren konposizioan, birkokatutako zatikiak balira bezala. Argazkiko tatuajearen zatikiak ebakitzeko, berriz, zer elementu multzokatu erabaki zen, edo nola mugatu osotasunaren osagaiak. Nahita interpretatu zen non eta nola hasten eta amaitzen zen forma bakoitza.

Estanpatua sortzeko errepikatzen zen motiboari, patternari, 13,5 cm-ko zabalera eta 18 cm-ko luzera eman nion, tatuajeak besoan zuen gutxi gorabeherako tamaina erreferentziazat hartuta (marrazkiak, nire kasuan). Osabarenaren erreferentziarik ez nuenez, nirearen eskala hartu eta tatuajeak nire besoan balego zer tamaina izango lukeen neurtu nuen, osabarenean hasten eta amaitzen zen leku berean hasiz eta amaituz. Sortutako estanpatuaren lagin inprimatuaren oihala jaso nuenean, mugikorrarekin argazki bat egin nion neure besaurreri, oihalaren gainean eta marrazki osoaren ondoan jarrita, eskala zuzena zen jakiteko. Atzemaite hura une garrantzitsua izan zen lan-prozesurako, lehenago aipatu ditudan eskaneatzeen parekoa. Zentzu-ahalmen bat identifikatu nuen hartutako irudi hartan, eskaneatutako janzkiak ikustean sentitu nuenaren oso antzekoa. Gertakizun batek *Paretara bi* eratu zuen, eta besteak, berriz, *Paretara*.

Irudi bat garbira pasatzea. Errepikaezina errepikatzea

Egiaztatzeko, ikusteko egindako irudi hura zerbait gehiago iruditu zitzaidan, eta Bulegoa z/b-ko espazioko, hormako, esku-hartzerako baliatzea pentsatzen dut. Hormaren azalera itsatsitako bigarren azal bat bezala irudikatzen dut, azalera hura eteten edo ebakitzen eta, aldi berean, haren parte den besoa (azala) barne dela.

Baina halako irudi-kalitate bat eskatzen zuen ideia hura (estapanpatua, bigarren azal gisa) eta materiala (irudia) espazioaren eskalara egokitzeak. Aurreko zenbait prozesutan ez bezala (adibidez, *Telón Thuglifen* deskribatutakoan), mugikorraren argazkiaren kalitatea ez zen behar adinakoa; eskasa zen. Lehenago ere aipatu dudanez, kalitate eskaseko irudiak erabiltzea ez da estilo-kontua, ez da zaratarekiko edo pixelarekiko zaletasuna, baizik eta zentzu-forma bat aurkitzeko, zentzua adierazteko bide bat. Goi-bereizmena behar zuen nik nahi nuen formak. Azalera bat (oihal estapanpatua) zehatz-mehatz handitu behar nuen, eskalaz aldatzean azalera horren kalitate errealarari eutsiz. Estapanpatu inprimatuak estapanpatu izaten jarraitu behar du (irudia), ez pixela, inguru espezifikoko horretara egokitzean, handitzean.

Horretarako, irudi bat errepikatzeke eta haren xedea egokitzeke gailu bat prestatu nuen: prozesu batean egiaztatzeko asmoa, handitzearen bitartez, espazio-giro jakin baten definiziora eta agerpenera zabaltzeko.

Irudi bat errepikatzeke ezintasuna dakarkigu gogora atal honen izenburuak; alegia, egoera jakin batzuetan atzitzen direla irudiak, eta nahitaez eragiten dietela egoerek irudiei. Kasu horretan, arazoa ez zen *Paretara bikoan* bezain azpimarragarria, beso baten posizioa (eta enkoadraketak ebakitzen duen unea) oihal batean errepikatzea baitzen kontua. Nolanahi dela ere, garrantzizkoa iruditzen zait gai horri tarte bat egitea, irudi bat errepikatzeke zailtasunari, alegia. Irudi baten errepikapena beti izango da beste irudi bat. Aipatu dudan intentzio-aldaketak kontuan hartzen zuen irudi berriaren xedea; beraz, enkoadraketa bertikaletik horizontalera aldatu nuen, irudia kokatu behar zen hormaren zabalera zela medio. Argazki berriak, motiboa zehatzago islatzen zuen kamera eta argitasun batekin eginak, jatorrizkoaren sekzio bertikala errepikatzen zuen, baina ez zuen hor eteten kontua, estapanpatuak jarraitu egiten baitzuen, batez ere eskuin aldera.

Lautasunetik espaziora

Binilo itsasgarrian inprimatu nuen argazki berria, eta inongo etenik gabeko (ez aterik, ez altzaririk) aretoko horma bakarrean zuzenean jarri. Irudiak ez zuen horma zuri osoa hartzen, eta eskuineko muturrarekin zegoen lerrokatuta. Irudiaren zabalera paretaren altuerarekiko proportzionalki hedatzen zen, eta, honenbestez, hormaren erdia baino gutxiago geratzen zen zuri, lehen zegoen bezala.

Irudiaren kalitatea garrantzitsua zen bezala, hala zen hura kokatzeko behar zen doitasuna ere: paretaren gainazalari ondo-ondo itsatsita geratu behar zuen, eta binilozko bi piezak aldatzean etengabea izan behar zuen teilakatzek. Lehenago aipatu dudan leialtasun-kontuagatik zen garrantzitsua. Irudi bat horma bati itsasteko aukeretatik, berriz, biniloa hautatu nuen, daukan ezaugarri plastikoagatik: plastikoa da, eta dekoraziorako material garaikidea, paperezatzeko paperaren eguneratze bat. Biniloaren gaitasun kirurgikoak lagundu egin zidan maneiatzen ari nintzen materialaren afektibotasuna hozten (maite nuen pertsona baten tatuaje bat oinarri hartuta egindako estanpatu baten irudia). Prozesu osoan zehar joan ziren gehituz objektibazio-geruzak eta urruneratzea (afektuak hoztea). Biniloa aukeratzen dut, beteko dituen espazioetan pentsatuz.

Bulegoa z/b-k zurezko lau zutabe ditu, zuriz margotuak, aretoaren erdiko aldean; sabaia beltza du, eta zorua, berriz, zenbait zur-motaz eta -tonuz egina. *Paretara* instalatu ondoren, hurbileko bihurtu ziren espazioa eta irudia, irudiaren tonu eta forma horiek espazio horretarako eginak baleude bezala. Espazio berri bat, espezifikoa²⁷¹. Beso hura han egoteak are nabarmenagoa egin zuen, azken esku-hartzean, lehen aipatu dudan handitzea. Jende askok zioen aretoko beste zutabe bat ematen zuela besoak. Haitzulo tankera pixka bat bazuen han sortutako giro-esperientziak, zeinak epelago bilakatzen baitzuen leku hartako tenperatura, eta inguruaren berezko ezaugarriak nabarmentzen baitzituen: zorua, sabaia, egitura, argia... Paisaia-ideia bat ere sortu zen, abstraktua eta erreala aldi berean, tokia okupatzen zuten gorputzek sendotua.

²⁷¹ Geroago, 2018an, sentsazio hori bera sortu zuen *No lo banalices* erakusketak, CarrerasMugica galeriako estudioan. Izaera berezia eman zion aretoari erakusketako materialen egituraketa espazialak. Aitzakia gisa sortutako marka huts baten bidez (3l3a) azken urteotan eginak dira materialak. Berria eta berezia.

Paretara bi

Biniloa horman itsatsia

Urdina: 279 cm x 232 cm

Gorria: 319 cm x 232 cm

2014

CarrerasMugica galeriako hallerako egin zen esku-hartze hura, eta *Paretararen* iraupen bera du.

Espainiako eta atzerriko arte garaikidearen dibulgazioa du xede CarrerasMugica galeriak sortu zen unetik (1994tik), eta artista ezagunen erakusketekin batera jende gazteagoarenak ere antolatzen ditu. Galeria berriko hallean erakusketa bat egitera gonbidatu ninduten 2014ko uztailean. Hiru espaziotan dago banatuta galeria: nabea, estudioa eta halla. Halletik sartzen da areto nagusira, nabera. Azaldu zidatenez, honako hau zen hasierako asmoa hallerako: haren amaieran zeuden bi kaperak erabiltzea, betiere esku-hartzetik erakusketatik baino gehiago zuten jardueretarako. Beste behin ere, ingurune horren erabileran literala izatea zen nire asmoa.

Bi espazioetarako proposamen paralelo batera nola irits daitekeen ikusi dugu *Paretararekin*, nola agertu ziren niretzat garrantzitsuak ziren eta afektuz hurbildu nintzaian bi janzkiren zenbait zatiren DIN A4 tamainako eskaneatzeak. Gogoratzen dut: 2014ko uztailaren 13an bi janzki oso erabili bazterrera uzten saiatu nintzen (jaka bat eta jertse bat, biak ere nire bizitzaz hornituak). Igande batez, bazkaltzera joateko etxetik irten aurretik, bota behar nituen bi janzkiak eskaneatzea erabaki nuen. Nire bizitza da, izan ere. Presazko keinua da, desesperatu samarra. Sentipen bat mugitzea. Bat-batean, nire bizitza eta eskaneatutako janzkiak baino zerbait gehiago ikusi nuen eskaneatze haietan. Janzkien zer parte eskaneatu erabaki nuen, presaka izan bazen ere. Banekien zer gustatzen zitzaidan haietatik, zerk egiten zituen bereziak, bakarrak, niretzat. Behar dudana eskuratzeko aukera ematen dit esperientziak (urruntze-teknika bat da, hurbilen daukadan horrekin lan egiteko modu bat). Eskanerraren hutsune osoa hartzen zuen hautatutako zatiek, Din A4 tamainakoa. Bi janzki osoren 21 x 29,7 cm-ko pusketa bat eskaneatu eta gorde egin nuen. Kontua da zerbait gertatu dela bizitzan zehar. Eskanerrak lautu egin zituen arropa-zatiak, kontra egiten saiatu baziren ere. Garrantzitsua da muga, nola amaitzen diren (nola eteten den haien jarraitutasuna). Hemen, uztailean, eskaneatze haiek

lautasunean paparra ateratzearen sentsazioa itzultzen didate, eta egitatean geldiarazi egiten naute, ekintzatik zerbait gelditzen baitu nire bizitzan, kanpotik begiratzeko, arteak uzten didan lekutik.

Gertakizun hura zela medio, oso hurbilekoa nuen zerbaiten xehetasun bat handitzeko interesa piztu zitzaidan. Handitu egin nahi nuen interesatzen zitzaidan hura, sentimendu hura handitzerik balego bezala. Sentipen bat mugitzen jarraitzea. Hurrengo urratsa hau izan zen: zuzenean egokitzea CarrerasMugica galeriako korridoreko eskalara. Hartara, espazioaren eskalarekin, arkitekturarekin, alderatuko zen handitzea, eskala-aldaketa. Bi hobi, bi elementu, bi ehun, eskaneatuak eta espazio arkitektonikoaren neurrietara handituak, han gorputz berri bat eskura zezaten (binilikoa, paretaren azaleraren mendekoa). Une sentikor bat geldiarazi nahi nuen. Handitu: inguru bat, arkitektura bat, ehun bat, bizitza bat, sentipen bat.

Azken batean, konpondu al du horrek arroparekin dudan arazoa? Ez. Horrekin zerbait egin dut. Jantzki horiek iraun dute, artearen denbora eta iraunkortasun bereziari jarraikiz. Prozesu artistikoak urruneratze modu bat bezala hartuta, haiek adierazten dutena gordetzea da kontua, eta gainerakoa bazterrera uztea. Horrela agertzen da, norberari adierazten diotena ez ezik, forma berri bat ere bai, niri bakarrik dagokidan alor pertsonalean baino gehiagotan sumatua. Artearen autonomiaz ari naiz. Berez, ez *Paretarak ez Paretara bik* ez dute zerikusi handirik kontatzen ari naizenarekin. Eta istorio hau ez da ezinbestekoa lanera iristeko. Lanak ez du adierazpen beharrik, eta material objektibatu batzuen irakurketa berriak agerrarazten ditu, bai eta subjektu artista eta haren ikusleak eta ikusle izan daitezkeenak ere.

Bi irudi garbira pasatzea. Errepikaezina errepikatzea

Paretararen jatorri izan zen argazkiari gertatu zitzaien bezala, eskaneatze haiek ere ez ziren egin gerora lan bihurtuko zirenik pentsatuz. Lanak proposatu nahi zuen forma har zezaten, berriz, bizi-anekdota hark eskatu zuen kalitatea baino askoz handiagoa izan behar zuten irudiek. Beraz, errepikatu egin behar nituen bi eskaneatzeak lanak aurrera egin zezan, baina bereizmenak hiru aldiz handiagoa izan behar zuen, gutxienez, handitzea zortiz biderkatu ondoren janzkietako harien arteko aldeak, oihalen bilbeak, brodatuak edo gainazalen kalitateak ikusten jarrai genezan.

Errepikapenean, jakin egin behar da zer utzi behar den bere horretan, nahitaez, eta zer aldatu behar den “irudiak” iraun dezan. Lehen eskaneatzean hartutako erabakiak errepikatu egin behar ziren, eta egingarria edo beharrezkoa zen ikusi. Horra, bada, *Paretaran* deskribatutakoa ez bezalakoa eta, aldi berean, haren “anaia” den kasu bat.

Errazagoa izan zen janzki urdinaren kasua, hasieratik irudi ia lau bat hautatu baitzen, elementu bakar bat errepikatzen zuena: ehunaren bilbea. Bi urdinen eta zuri baten nahasketak osatutako bilbe bera zuen jertseak (pijama), eta oso bigundua eta zulatua zegoen, urteen eta erabileraren poderioz. Lepo puntaduna zeukan, eta poltsiko bat bularraren albo batean. Urdin argi koloreko zerrenda batean amaitzen ziren bai lepoa, bai eskumuturrak, bai janzkiaren erorkera. Zer esan nahi dudan horren bidez? Bada bilbea bakarrik hautatu nuela, janzkiaren atzeko aldeko bilbearen zati bat. Inklinatu samarra ageri zen bilbea, janzkia –ehuna– okertu samarra zegoelako. Gainazala laua izateko adina zegoen tenkatua janzkia, baina ehuna erreala zela (ez irudia) nabaritzeko adina soltea. Garrantzizkoak ziren irudiaren mugak bai ehunaren *allover* sentsazioa nagusitzeko, bai irudiaren beheko muga zeuden itzal edo erliebe txiki batzuek herabeki nabarmentzeko haren bolumen-aukera.

Zailxeagoa izan zen janzki gorriaren kasua, errepikatu beharrekoa ez baitzen bilbe bakar bat eta ez baitzen guztiz laua. Kasu horretan, jaka edo izerditako fin bat zen, goitik behera ireki zitekeena aurreko aldean zuen kremaierari esker. Gorria zen jakaren ehuna, zuri mota batek leundua, jaspeztatu sotil eta zahartu moduko bat. Atzealde osoa (txanoa eta mahukak kenduta), berriz, beste oihal gris ilun eta satinatu samar batek estaltzen zuen. Ekialdetar kutsuko lore-brodatuak zeuzkan gainean, eta magenta koloreko letra eta zisne moduko baten irudi bat, beroaren bidez transferituak. Ia erabat desitsatsita zegoen azken geruza hura, eroriz joan baitzen (badirudi hasieratik eman nahi izan zitzaiola janzkiari, transferraren alde horretan, halako maiztu-kutsu bat). Guri dagokigunari atxikiz, janzkia eskaneatu nuenean horren guztiaren zer edo zer edukiko zuen irudi bat lortu nahi nuen. Gorri horretatik zerbait, bai eta bizkarralde horretatik ere. Plano bakar batean sartu nahi nuen izerditako osoa.

Jatorrizko eskaneatzean, mahuka gorriaren muturtxo bat ageri zen; ondorioz, uhinak, hutsuneak, sortzen ziren janzkian, eskanerraren beirarekiko. Horrek guztiak irudiari gorputza, keinua eta mugimendua emateaz gain, eskanerrak urrutitik irakur ditzakeen

efektuak ere agerrarazi zizkion. “Glitch” moduko urdin batzuk edo akats teknologikoek (informatikoak) sortutako irudikapenak azaldu ziren. Janzki urdinaren kasuan baino zailagoa izan zen hauek kontrolatzea: tolesturekiko mahukaren neurria, eta pantaila-irudiaren lautasunaren eta keinutasunaren arteko tentsio-maila. Azkenik, lortu nuen irudiak jatorrizkoaren antzeko sentsazioa eragiten zuen, zerbait aldatzen bazen ere (mugetan, gehienbat), eta informazio askoz ere zehatzagoa ematen zuen, bereizmena handitu egin baikenuen. Irudia 180 gradu biratu nuenez, bai testuak bai zisneak zerbait galdu zuten figuraziotik, janzkiaren gainazaleko kualitateen ebidentzia materialaren mesedetan.

Zergatik ageri ote da behin eta berriro “kualitateak” hitza testuan? Bada, garrantzitsuak direlako –kualitateak– prozesu sentikor batean. Hain zuzen ere, kualitateek (ondo tratatuek, ondo zainduiek) ahalbidetzen dute prozesua.

Arkitektura baten eta hiri baten eskalak

Lehen aipatutako bi hobietan jarri ziren bi biniloak, kasu honetan pareta amaitzen eta zutabea hasten zen eskuineko muturrari doituak. Irudiaren proportzioa hobien altuerari zegoen doiturik. Desberdinak zirenez hobien neurriak, horma-azalera handiagoa gelditzen zen libre *Rojaren* hobian *Azulenean* baino. Arkitektura haren berariazko ezaugarriak sentsibilizatu egin zituen esku-hartzeak. Beste behin ere, garrantzizkoa izan zen bai irudiak sortzeko teilakatzeen doitasuna, bai haren mugez lerozuzenekiko doikuntza. Arkitekturaren mugekin bat zetozen harenak. Beheko aldean, aurreko xehetasunaren gainetik edarrapira pasatzen zen biniloa, esku-hartzearen keinua garbiagoa eta argiagoa izan zedin.

Material porotsua da biniloa; beraz, gai da beste gainazal batera egokitu eta haren forma hartzeko. Inguruaren eskalarekiko egokitzapenak, berriz, makro sentsazio bat ematen zuen, non artile sintetikoa, puntua, transferra, brodatuak eta oihalak argitasun kirurgikoz ikusten baitziren. Ehuna irudikatzen zuen plastikoari, berriz, hormaren zimurtasuna erantsi zitzaion. Biniloarena zen testura (ukitu egiten da testura), eta irudikatutako ehunaren bilbea “deika” ari zitzaion. Irudi teknologikoak bilbea adieraz dezake; testura, aldiz, itxuraz bakarrik. Galeriaren hallean, *Paretara biren* irudiak gorputz-irudiak dira.

Elkarren osagarri dira pieza biak, *Roja* eta *Azul*, desberdinak, eta batek bakarrik eskainiko lukeena handitzen dute. Batek (*Azul*) *allover*- edo jarraitutasun-sentsazioa ematen du; besteak (*Roja*), berriz, gehiago funtzionatzen du zenbait elementu batuta eraikitako figura-irudi gisa. Bi bizkarren bitartez lortzen da lautasunean paparra ateratzearen jatorrizko sentsazioa. *Paretara biko* bi elementu horiei *Paretarakoa* gehituz gero, hiriko bi leku desberdinetan aldi berean gertatzen diren bi gauza bateratuz, gigantismo moduko hori azpimarratzen jarraitzen du. Hartara, ezingo litzateke erakusketa bakar batean ikusi lan osoa, baizik eta bien arteko osotasunean eta haien arteko iragaitean.

Kateak. 2014tik aurrerakoaren laburpena

Paretara eta *Paretara bi* lanak egiten ari nintzela hasi nintzen ohartzen estanpatuak diseinatzea modu egokia izan zitekeela interesatzen zaizkidan gauza batzuetara hurbiltzeko. Afektuak maneiatzeko teknika bat martxan ipintzea. Izan ere, afektuek janzkiak, oroimenak eta sentsazioak zeharkatzen dituzte.

Deux Negresses, *Ele*, *Telón Thug Life*, *Paretara* eta *Paretara bi* lanek hedadura-sentsazioarekin dute zerikusia, gainazalekin, azalarekin. Lan horietan, hainbat geruzaren gainjartzeak, hainbat egitura egoteak eta forma jakin batzuetan aplikatzeak (tunel bat, informazio-panel bat, olana bat, galeria bateko korridore bat) honako hau du xede: lehengo egiturak edo zeinuak are konplexuago bihurtzea, balio berriak eta agertzeko zein bestea inplikatzeko modu berriak emanez.

Aurreko zenbait lanen emaitza bistaratzeko ehunak baliatuz, eta zeta-estanzioa esku-hartze motibo gisa hartuz, egoera erreal bat sortu nahi izan dut, aukera eman didana (publizitateak bezala, baina artetik abiatuta) errealitatean barneratzeko, gizartearen egunerokotasunean murgiltzeko, bizitzan zuzenago infiltratzeko. Laburbilduz: artearen bidez ekointzitako zeinuak errealitatean lasaiki txertatzea, lehendik dagoenarekin nahas daitezen.

Hala, bada, zetazko zenbait zapi egitea erabakitzen dut, emaitzak probatzeko. Zapiak estanzio digital bezala egiten badira, janzki birproduzigarriak eta erabilgarriak bihurtzen dira, jende askok eskuratzeko modukoak. Erabaki teknikoak da zetazkoak egitea. Zetazkoak izaki, ertzak eskuz josiak dituztela, nolabaiteko luxu-kutsua ematen die, eskusiboa eta, aldi berean, ez-beharrezkoa den zerbaitena. Zapietako bat *Pleguko*

pinturetako batekin konparatuz gero, objektu bakarraren izaeratik urrundu egingo litzateke zapia, eta eguneroko bizimodura gehiago hurbilduko. Ez diseinua, ez pintura; alferrikako objektu bat, ia-ia. Espero den horren ahultzea.

Prozesu guztietan bezala, bidea irekitzen utzi behar zaie zapii, materialak diren aldetik. Zabalik eduki behar da prozesua, gutxien espero den hura gerta dadin, eta, hartara, egin aurretik ez dakizkigun gauzak egin ahal ditzagun. Prozesuen izaera hedakorra eta aldizkakoa aprobetxatu behar da –eta haien arteko gurutzaketak–, lanak areagotu eta biziagotu egiten dituzte eta.

Moda. Gaurkotasunaren irudi jakin bat emateko duen gaitasunaz ari gara. Zuzenean esku hartzen du modak munduan, bizitzan. Nonahi dago: eskaileran, metroan, tabernetan, besarkadetan... Airean higitzen da.

Artea. Museoetan eta galerietan, geldi egoten dira gauzak, egonean. Irudiak dira kasik. Baina ohikoa baino denbora gehiago ere ematen zaie haiekin, haietaz, beste esperientzia bat izateko: beste kualitate batzuk, beste harreman mota baterako.

Bi denbora horien artean gauzak lekualdatzen saiatzeko, marka huts bat lantzen hasi nintzen 2014an: LA (3L3a).

Irudia sortzeko makina bat da LA, eta emaitza materialak sortuz eta haien lekua finkatuz funtzionatzen du. “Troiaiko zaldi” horrek aukera ematen du espero ez den inguruetan funtzionamendu estetiko bat izateko, sotila eta hauskorra berez. Estrategia komertzialen simulazioa egiten du 3L3Ak irudi eta egoera desberdinak, arrotzak, sortzeko. Beste era batera egiterik ez legokeen irudiak, alegia. Argazkiaren, bideoaren, instalazioen, modaren, arkitekturaren, publizitate-kanpainen... arteko leku hibridoak. Dena lekualdatzen da, bizitza ukitzeko. Artearentzat jabetzen, egokitzen, den espazio bat.

Marga Gil Roëssetek eta bere ahizpak liburu bat utzi zuten Zenobia Camprubíren atezaindegian, eskaintza hau idatzia zuela: “Zuri, ezagutzen ez gaituzun arren jada laguna zaitugun horri”. Esaldi hori erabili nuen *Marga* (Gil Roësset), *Eileen* (Gray), *Sonia* (Delaunay) eta *Charlotte* (Perriand) zapien aurkezpenean, LAREN lehen ekimenean, alegia.

HIRUGARREN ZATIA: MAITASUNA HITZA EXISTITZEN DA

DISTANTZIARI BURUZ

Biluztasuna

*Herria ez da existitzen.*²⁷² Esaldi horrek zer esan nahi duen jakin gabe jarraitzen dut²⁷³. Badu loturaren bat "herria" hitzarekin, bertan identifikatzen bainaiz, ni neu eta neure familia. Sentimenduetara hurbiltzeko modua egintzak diren horretan, eta haien ordena²⁷⁴.

²⁷² Tesiaren bigarren zatiko lehen multzoan aipatu da esaldi hori, *Garajeren* deskribapenaren amaiera aldera. Paul Klee eta Gilles Deleuze zituen hizpide esaldiak.

²⁷³ "¿Por qué? es la pregunta del adentro, la pregunta del yo: pues, si el pueblo falta, si estalla en minorías, soy yo quien es ante todo un pueblo, el pueblo de mis átomos [...], el pueblo de mis arterias [...]. Pero "¿por qué?", es también la pregunta del afuera, la pregunta del mundo, la pregunta del pueblo que se inventa faltando, que tiene una posibilidad de inventarse formulando al yo la pregunta que éste le formulaba [...] No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es, como veíamos, la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble devenir. Kafka hablaba de esa potencia que cobra la memoria en las naciones pequeñas: "La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente". Ella gana en profundidad y en lejanía lo que no tiene en extensión. Ya no es psicológica ni colectiva, porque cada cual, "en un pequeño país", hereda sólo la parte que le corresponde, pero no tiene otro objeto que esa parte, aún si no la conoce ni la sostiene. Comunicación del mundo y del yo, en un mundo parcelado y en un yo roto que no cesan de intercambiarse. Se diría que toda la memoria del mundo se posa sobre cada pueblo oprimido, y que toda la memoria del yo se juega en una crisis orgánica. Las arterias del pueblo al que pertenezco, o el pueblo de mis arterias." Deleuze, G. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós. 292. or.

²⁷⁴ "The type of people I love the most by far are people who perhaps never even reached fourth grade. Very plain and simple people, and those aren't just empty words on my part. I say it because the culture of the petite bourgeoisie, at least in my country, but perhaps in France and Spain too, always brings corruption and impurity along with it, while the illiterate, or those who barely finished first grade, always have a certain grace, which is lost as they're exposed to culture. Then it's found once again at a very high level of culture. But

Lanen deskribapenean, laburpen hau egiten da *Garajen*: ordenatzea bizitzeko modu bat da. Gauzek beren lekua dute, izan ere. Zein den erabakitzen da. Baina lekuz kanpo ere egon daitezke gauzak. Beren lekuan jartzea erabakitzen da, eta ez mugitzea ere erabaki daiteke. Zer egitea erabakitzen den eta zer ez egitea erabakitzen den.

Lotura du horrek nire sentimendu honekin: konprometitu egiten du zer publikoak. Berez pertsonalak, norberarenak, intimoak diren gauzak alor publikora mugitzeak, edo jada publikoak diren gauzak mugitu gabe uzteak. Gauzak konprometitu egiten dizkit, eta egiten nau, alor pribatuaren eta publikoaren arteko material-fluxuak. Horra zer gertatzen den irudi batek munduan behar duen lekua aurkitzen duenean. Leku jakin bat izan behar du, ez edozein leku, ez leku asko, baizik eta dagokion horixe. Eta objektu horrek bere lekua hartzen duen mugimendu horretan bertan, neuk ere neurea hartzen dut, lanaren bidez. Norbaitentzat zerbait izateko moduak eragiten duen posizionamendua, nonbait. Norberaren lekua, erreferentziak aurkitzea, gauzak beren lekuan jartzean. Dimentsioa ematea, dimentsioa hartuz. Kanpoan dagoenarekin negoziatzeko agertzen den gorputz batez ari naiz.

Zerbait publikoa baldin bada, publikoa izan daitekeela, publikoa egin dela erabaki ondoren da. Materialei arretaz begiratzuz hartzen den erabaki bat da. Egitea nagusitzen da, nagusitzen zaizu. Garbi dago. Gorputz bat da. Nire kasuan, interesatzen zaizkidan objektuak abiapuntu harturik, biluztasuna onartzeko ausardia izatea da. Sarritan, arazo teknikoak ere izaten da hori. Nahita sortutakoa delako onartzen da biluztasun hori: zerbait biluztua izan da. Honaino iristeko, ikusi nahi den hori egin behar izan da eta, ondoren, ikusi nahi (ezin) ez dena ezabatu, estali, kendu, urrundu. Apaltasuna, norberaren buruarekiko konpromiso modura. Iristea, besterik gabe.

Publiko egite horretatik, oso garrantzitsua da egiten ari garen hori bestearen begiradaren bitartez pentsatzea. Ni ez den norbaiti zuzentzen ari natzaiola jakitea da publikotasuna; ez da jakintzat ematea zer eremuri edo zer begiradari dagokion. Lan egitean, gogora datozkit ezagutzen ditudan begirada batzuk, zeinak kanpotasun hori edukitzeko modu bat baitira. Maite ditut pertsona horiek, ezagutzen ez baditut ere, baina ezagutzen dut haien lana, eta eragina dute nigan. Gogoan izan laguntzen nauten pertsona horiek kanpotik begirada bat

conventional culture always corrupts.” Pasolini, PP. *Pier Paolo Pasolini speaks* elkarrizketaren transkripzioa. Azkenekoz hemen ikusia, 2020ko urtarrilaren 20an: <https://www.youtube.com/watch?v=5IA1bS1MRzw>

izateko daukadan aukera direla, baina ez kanpoa. "Kanpo" gradu bat baino gehiago dago. Kanpoak agerian utzi behar dit biluzi den hori dela ikusi nahi dena. Baina, gainera, biluztasun hori kanpotik ikusten utzi behar du, begirada guztien eskura. *Pegada* egin nuenean, ez nekien ziur zer ziren poster horiek. Jakiteko modu bat zen beste jende batek ikus zitzakeen leku batera eramatea. Izaten uztea. Urruntzea, zer diren ikus dezadan. Bereiztea, aldentzea, ikusteko.

Urruntze kontu bat da, norberaren materialak, sentsazioak, sentimenduak askatzea, beren kasako zerbait (autonomoa) bihurtzen diren ikusteko, zeinak "norberaren" berri emango baitu, baina hari itsatsita gelditu beharrean, harengandik askatuz. Askatze horren bidez bihurtzen da autonomo, eta itsatsita zegoen pertsonari ez ezik beste norbaiti ere berezko gerta dakioke. Hartara, ez da norbait biluzten, zerbait baizik.

Zerbait publikoa biluzteari teknika artistikoa deritzot nik. Komuna egitea da, niretzat, biluztasun hori aurkitzea.²⁷⁵

Biluztasun maitagarri hori

No poseían nada. No llevaban nada. No llevaban nada debajo de los pies. No llevaban nada sobre ellos. Detrás de ellos, delante de ellos –nada. Ni vispera, ni mañana, ni año, ni hora. El tiempo se había detenido. El mundo se llamaba bosque. El bosque se llamaba arbusto, el arbusto –hoja, y la hoja –tú. Tú se llamaba yo. Inexistencia en el vacío. Un fondo de ausencia y la ausencia como fondo.

Y –se amaban.²⁷⁶

Egiteko, ukitzeko, sentitzeko zuzeneko modu batez ari naiz, artearen bidez jendearekin harremanetan jartzeko nire nahiaz eta moduz.²⁷⁷ Niretzat, sentipen bat mugitzea da

²⁷⁵ "Esta desnudez no es pobreza sino riqueza de la apariencia, de la cual la función no es ya maquillar o travestir, sino darse por lo que se es: la huella del acto instaurador. El arte es pues la presentación no de un dicho, sino del decir mismo. Presentación del presentar." Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 187-212. orr. Itzulpen propioa.

²⁷⁶ Tsvetáieva, M. (2002) *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Ed. Hiperión. 72. or.

zuzenean proposatzearen maitasuna. Zenbait modu eta unetan agertzen da sentipen hori. Ez da gai bat, ez da ezer ulertzeko bidea; hondoko sentimendu bat da, agertzen eta desagertzen dena.

Aipatu dut jada Kleeren baieztapena, zeinak oraindik ere mugitu egiten bainau, ulertzen ez dudan arren, nigan dagoenean, nigan dabilenean. Modu bertsuan daramat nigan maitasuna hitza existitzen dela, Marguerite Durasen *Esto es todo*²⁷⁸ irakurri nuenetik. Nire lan osoaren nahia laburbil lezake esaldi horrek. "Maitasuna" hitza existitzen da. Bai eta konfiantza eta motibazioa ere, artearen sorburuan maitasuna dagoen sentazioa. Sendotu egiten du nire ustea adierazpen horren xumetasunak.²⁷⁹ Sendotu egiten nau xumetasunak.

Lanen prozesuak deskribatzean, irudi jakin batzuen erabilera errepikakorraz idatzi nuen. Nire bizitzako eta historiako irudi pertsonalak dira, edo beste batzuenak: aurkitzen nuen jendearenak, maite nituen haienak, etab. Esaten nuen banuela inguruan argazki-album handi bat, nire esperientzia pertsonalaren berri ematen zuena. Nahitaez, alderdi afektibo bat ere badakar berekin horrek, eta argazkiak egin nituen uneetako zirrara gogorarazten dit. Jakina, sentikortasun jakin batetik —neuretik— begiratuta hautatu dira argazkiak. Noski, badago lotura afektiborik hautaketa horretan, baina irudi komunen bilaketa zorrotz bat ere bai, hots, beste edozein pertsonaren albumarekin truka daitezkeen irudiena. Pertsona jakin eta zehatz batzuen argazkiak dira; oroitzapenak, izenak, datak, albumak... Haien bizitzaren zati bat. Ez gara nire bizitzaz ari. Beste jende batzuen bizitzak dira. Baina erraza da argazki horiekin bat egitea, sortzen dituen maitasunaren partaide sentitzea. Honegatik interesatzen zitzaizkidan argazki horietako gauza asko: maitasun-

²⁷⁷ "El trabajo es lo más importante de mi vida. Es superfluo preguntar qué me da. Me lo da todo. Me permite expresarme, comunicarme con los demás. Habida cuenta de mi dificultad para hablar, sin el cine tendría la impresión de no existir." Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. 181. or.

²⁷⁸ Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.

²⁷⁹ "La necesidad de este libro se sustenta en la consideración siguiente: el discurso amoroso es hoy *de una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*." Barthes, R. (2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI. 10. or.

giro erreal eta bizitako batean eginak direlako. Erabakiak, konfiantza eta maitasuna, beregan daramatzen materiala jasotzea gustatzen zait.

Esaten nuen, halaber, oroitzapenak ez direla garrantzitsuak gogoratzen dutenagatik — nahasia eta ez oso fidagarria—, baizik eta gogorarazteko moduagatik. Zenbait ohar, lotura eta alde zurreko oroitzapenen, kolore- eta argi-sentsazioen eraginpean egiten da lana. Oroitzapenak baino zerbait gehiago da hori guztia: prozesu batean sartutako iltzeak dira, mugariak, balizak. Gertakariak eta itzulpenak dira, geruzaz beteak, bilaketa bati forma emanaz doazenak; marka bat, bizi-prozesu bateko (hil edo biziko) orbain bat, segituan teknika pertsonal baten historiara biltzen dena, baita teknika hori oraindik ideia gisa jario ez bada ere. Oroimena plastikoa da ere, eta zenbait faktoreren eraginpean eraikitzen da. Inkongruentzia legitimatzea²⁸⁰.

Ez ditut etengabe gogoan izaten irudi horiek egunak joan eta egunak etorri; aldizka funtzionatzen dute, sortasun maila desberdinak dituztela izaten ditut alboan, forma bat bilatu nahian gabiltzan edozein material bezala. Berandu samar iristen dira, edo garaiz aurretik. Hor irudi bat edukitzeak zeuregan izatea dakar, munduan egoteak ematen duen askatze hori gabe; fitxategi pertsonaletatik landa aurkitzea bere lekua (leku bat) eta, hartara, beste norbaitena ere izatea.

Beraz, harreman bati ekiteko behar diren lehen material horien historia materialean dago maitasuna. Baina haiekin lan egiteko moduan ere badago. Esana dut jada alboan daramadala *Maitasuna hitza existitzen da*, nire lan osoaren desira esaldi horretan legokeela sentitzen dudala. Abstraktua lirudike desiraz hitz egiteak, baina oso gauza xumea ere izan daiteke. Komuna den zerbaiten nahiaz hitz egin dut, benetakotasun-gogoaz²⁸¹, eta oso zuzenki eta zehazki agertzen zait hori lanean ari naizela. Lan horretan jartzen duzun maitasunean pentsatzea litzateke normalena; horrezaz gain, baina, deskribapenetan ere ikusten da nola agertzen den konfiantza baten premia, gure lanaren

²⁸⁰ Gogora dezagun Eve Kosofsky Sedgwick, tesiaren lehenbiziko partean esandako guztia, “fantasiako liburuak”.

²⁸¹ “Porque las auténticas novelas operan el prodigio de devolvernos el amor por la vida y la sensación concreta de lo que queremos de la vida. Las auténticas novelas tienen el poder de alejar de nosotros la cobardía, la torpeza y el sometimiento a las ideas colectivas, a los contagios y a las pesadillas que se respiran en el ambiente. Las auténticas novelas tienen el poder de llevarnos de golpe al corazón de la verdad.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. 70. or. Kap.: *Dillinger ha muerto*.

zentzu hauskorrari eutsiko dioten egoeren beharra. Sarritan, oso forma zehatzak hartzen ditu konfiantza horrek. Adibidez, nire idatzietan aipatu ditudan irudietako batzuk beste pertsona batek hartuak dira. Konfiantzazko pertsonak dira beste horiek, niretzat irudi horietako bakoitzean daudenak²⁸². Izan ere, haiek gabe ez zatekeen sortuko objektu hori geratzea eragiten zuen egoera. Kontzienteki eskatzen da laguntza. Konfiantza bat, elkar-ulertze bat, komuna dugun leku bat lanean jartzea da. Nire esperientziaren arabera, norbaitek hortik laguntzen badizu, bera ari da lanean —bere gisara, sinesten duen horretan— eta, aldi berean, zuretzat ari da. Zer ari den mugitzen dakien norbaitekin egotea da ezagutzen nauten beste pertsona batzuekin egotea. Noranzko berean elkartzeko ahalegina da. Lagunartean sentitzea. Eta hori, niretzat, oso garrantzitsua da.

Lanen deskribapenetan, erreferentzia propio batzuk aipatu ditut, beste artista batzuen irudiez mintzatu naiz²⁸³, irudi horiek niretzat duten balioaz, eskaintzen didaten lekuaz, dakarkidaten motibazioaz... Nahiaz. Haiek neure egiteko nahiaz. Neure egiteaz haiek ikustean sentitzen dudanetik zerbait, neure egiteaz haiek sentitzean ikusten dudanetik zerbait. Sentitzen dudana ikusarazten didan horretan gelditzea. Kontua ez da irudi horietara iristea, baizik eta nik haietatik nahi dudanera. Niretzat, hil edo bizikoa da, hura partekatzeko beharra sentitzeraino, partekatzeko modua aurkitzeko premia sentitzeraino. Maitasunak (amodioak) zentzua ematen du, maitasunak (amodioak) ireki egiten du.

Zuzenean

Zuzeneko ideia hori jorratu nahi dut une batez. Zenbait irudi pertsonalez idaztean, hau nioen: sortasun maila desberdinez laguntzen didatela, berandu samar edo garaiz aurretik iristen direla, dagokien unea baino lehen. Baina diren bezala agertzen direnean

²⁸² Hona zer nioen *Txosnaken* prestakuntzari buruzko azalpenean: “Aurreko urtean baten batek ateratako argazki bat (Lizarrako festetako txosna batena) ezustean ageri zena pasa zidaten kartel zaharren karpetan sartu nahi nuen kartelean. Keinu hark, zer lekutaz ari ginen erakustez gain, argazkia atera zuen pertsonaren begia edo eskua sartzen zuen kartelean eta niretzat hori garrantzitsua zen.”

²⁸³ Adibide bat jartzearen, Pier Paolo Pasolini eta Ninetto Davoli ageri diren irudia: “Zer gustatzen zait argazki hartatik? Aurrez aurrekoa dela. Objektibora zuzendutako begirada interpelazio bat dela. Lau begien erlazio eta lerrokadura. Irudiaren garbitasun eta argitasuna. Erretratuak zerbait maitagarria duela, maitasuna gordetzen duelako sentsazioa.”

(benetakoak, biluzik, zuzenean), desagertu egiten da sortasuna. Irudi argiak eta garbiak, mundurantz askatuak.

Hori adierazi nahi dut “zuzenean” diodanean: eman dezakeen guztia eskatzen diodala egoera bakoitzari. Zuzenean ikustea, berehala eta xumeki²⁸⁴, ikus daitekeen unean, justu. Kezkarik, aurreiritzirik eta beldurrik gabe. Sentimenduei egitateetatik hurbiltzea, berretsi egiten nauela esana dudan herri batean bezala, baita existitzen ez bada ere. Hizketarako zailtasun batekin gerturatzea eta esatea, tesiaren lehen zatian ikusi dugunez, agerikoaren alde dagoen mundu sentikor bati begiratzeko premiaz.²⁸⁵ Durasek dioen bezala, "idatzi gabekoaren idazkera baten" premia sentituz²⁸⁶.

Ageriko mundu biluzi horretan ikusia izan daitekeenari begiratzean bat etortzea, hori da zuzenekoa. Artea, berriz, biluzik uztea, manipulazio xume eta zuzeneko batez, keinu gardenez egina izan denaren desira. Erraza. Gauzen benetakotasunari lotuta dago, nire ustean, keinu garden hori, manipulazio horren bat-batekotasuna, xumetasuna,

²⁸⁴ “El poema o la pintura no operan en la dimensión de una relación descriptiva correcta, sino en la de la experiencia misma. La poesía y la prosa, la fotografía literal y la pintura operan con diferentes medios para distintos fines. La prosa está enunciada en proposiciones. La lógica de la poesía es superproposicional aun cuando use lo que son gramaticalmente hablando proposiciones. Éstas tienen una intención, el arte es una inmediata realización de la intención.” Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. 97. or.

²⁸⁵ “Todo decir es deficiente” –esto es, nunca logramos decir plenamente lo que nos proponemos decir. La otra ley, de aspecto inverso, declara: “Todo decir es exuberante” –esto es, que nuestro decir *manifiesta* siempre muchas más cosas de las que nos proponemos e incluso no pocas que queremos silenciar (No, pues, que el decir diga más de lo que dice, sino que manifiesta más. Manifestar no es decir. El mundo sensible es, por excelencia, lo manifiesto y, sin embargo, no es “lo dicho”, antes bien es lo inefable). El cariz contradictorio de ambas proposiciones desaparece con sólo advertir que defecto y demasía van referidos formalmente, como a un nivel, al decir. Ahora bien, decir es siempre un *querer decir tal cosa determinada*. Esta cosa determinada es la que jamás logramos decir con plena suficiencia. Siempre habrá una cierta inadecuación entre lo que en la mente teníamos y lo que efectivamente decimos. [...] Si tiramos de lo dicho extraeremos a la rastra, como si fuesen sus raíces, todo lo que con ello va subdicho, de suerte que, aunque es siempre muy poco lo efectivamente dicho, es mucho lo que, sin propósito y aun contra el propósito, queda manifiesto.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 492-494. orr.

²⁸⁶ “Debiera existir una escritura de lo no escrito. Un día existirá. Una escritura breve, sin gramática, una escritura de palabras solas. Palabras sin el sostén de la gramática. Extraviadas. Ahí, escritas. Y abandonadas de inmediato.” Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 73. or.

erraztasuna. Pertsonak egindako gauzez ari naiz²⁸⁷. Oso argi ageri dira hor gauza horren izaera zein egikera eta pertsona bat (edozein). Benetakotasun horren bila nabil ni.

Nahi ez den horretatik urrunduz nahi den horretara hurbildu nahi dut, oker maite den horretatik urrunduz. *I love you babyn* deskribatzen nuen bezala, kontingentziaren aldeko nolabaiteko "desteknologizazioa"²⁸⁸, baliabideak prozesua bultza ez dezan mundua baino lehenago existitzen den emaitza baterantz. Batere erreala ez den ideal bat da hori, existi ezin daitekeena desiratzera garamatzana. Dakigun horretan pauso bat atzera egitea. Zentzu bat aurkeztea da kontua, ez jakite bat²⁸⁹. Oso gogoan izatea oker ari garela nahia baliabideari aplikatzen badiogu, zentzuari aplikatu beharrean.

Beraz, helburua ez da ez da menderatzea, baizik eta laguntzea eta itxarotea. Prozesu artistiko batean, lorgarriak dira laguntza eta itxarote hori. Are gehiago: baliteke beste eginkizun batzuekiko funtsezko bereizgarri bat izatea. Nahi zen horren benetako ezaugarriez arduratu ahal izatea. Iritsi behar dugun lekuraino iristeko modua aurkitu behar dugu. *Noraino* iritsi diot, ez *nora*; izan ere, xedea ez da, beste behin ere, aurrez zehaztutako eta "pentsatutako" objektu *batera* heltzea, baizik eta objektu hori agertzen den prozesuaren puntu *bateraino* ailegatzea. Praktikan, badakigu nahiaren beraren garrantziaz eta nahi genuen horren ondorio dibergenteak direla emaitzak deritzegun

²⁸⁷ "Pegadaren bidez, nire azkeneko argazki analogikoez libratu nintzen. Hor nonbait daude oraindik, baina haietaz libratu nintzen. Ez lanerako erabili nituen haietaz zehazki, guzti-guztiek baizik, aukeratu nituenak multzo osoa ordezkatzeko baitzuten, beren egoera onenean. Adibidez, Istanbulgo argazkia duen posterrak edozein orientalismo irudikatu dezake; beste argazki batzuek, pertsonen arteko enkontru eta begiraden aukerak; hurbilketa maitekorrak; indar-keinuak; intimitate partekatuko egoerak; aukeratu, bakartu eta beste batzuekin erlazionatzean, garrantzia hartzen duten garrantzirik gabeko keinuak."

²⁸⁸ "Mi reflexión sobre la tecnología se ha desplazado cada vez más del estudio de lo que hace la tecnología a lo que necesariamente dice [...] Pensar en mí mismo como un ser ocupado en la locomoción me coloca en un espacio cartesiano, limito mi experiencia y mi sentido de la realidad a ese espacio [...] Tengo el deber de no quedar comprimido en un espacio "tridimensional." ¿Qué me pasaría de lo contrario? Perdería la interioridad de mi corazón. No existen coordenadas cartesianas en él. Pero quiero que crezca y que se vuelva acogedor y disponible para las demás personas. Por interesantes que puedan resultar las reflexiones de la cosmología moderna, me comprendo a mí mismo mucho mejor cuando acepto otro modelo, del cual deriva mi cultura, el modelo de la "contingencia". Cayley, D. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones. 78. or.

²⁸⁹ "Presentar, es más que decir, es dar al decir una forma especial [...] Lo no-dicho involuntario es pues, antes que nada, un no-sabido." Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 187-212 or. Itzulpen propioa.

horiek. Eutsi egiten dio prozesu den horrek, edo prozesuari eusten dion hori objektu bihurtzen da.

Azkenean, nahi ireki hori teknika bat da, ez prozedurazkoa, pertsonala baizik. Teknika artistiko hori ez da errepikatzen: pertsona jakin baten sentikortasunetik abiatzen da, haren ageriko kalitateetatik, bere mundu propioarekiko dituen harremanetatik. Ez da, nahitaez, teknika kontziente bat, prozeduraz eta metodologikoki zehaztua²⁹⁰. Ez da, nahitaez, analitikoa; guztiz intuitiboa izan daiteke, intuizioak postanalitikotik eta aurreanalitikotik duenari bagagozkio. Horregatik deskribatu dut egin ditudan hainbat lanen garatze-prozesutik gogoratzen dudana (gogoratu ahal izan dudana); orain berriz, aurrerantzean nigan zer eragin izan duten pentsatu nahian nabil: zer erabaki hartu diren haietako bakoitzean, zergatik hartu ziren erabaki haiiek, nola teknika ere garatuz doan, materialak edo emaitzak kontrolatzeko ez ezik, haien ondorio gisa ere bai. Urtez urte hartuz joan garen posiziotik ager daiteke, egiten ditugula ohartu gabe egiten ditugun keinuetatik. Esperientzia-metaketa bat da. Horregatik esan dut honela onartzen dudala apaltasuna: norberaren buruarekiko konpromiso modura. Beharbada, hori esan nahi du haren xumetasunak berretsi egiten dituela nire usteak.

Honi Buruz deskribatzean, hau esaten nuen: ni agertzen naizen lehenbiziko lana zelakoan nengoela, behintzat horrenbeste edo ni bakarrik agertzen nintzen lehenbiziko lana. Ohartuko zinetenez, arazo modura sentitzen dut hori prozesuan zehar, amaitzen dudana arte. Hau da, sentitzen dudana arte ez naizela ni ateratzen, baizik eta neska bat. Ez dela nitaz ari, edo balitekeela norbait gehiagoz ere aritzea. Askapen bat izan zen, eta argia haren aintzatespenik eza, hura ikusteko arazoak zirela medio. Bat-batean, jada ez nuen sentitzen ni hortik ukitzen ninduela. Nigandik, nigandik kanpora. Laburbilduz, iruditzen zait horixe dela arteak ematen digun lasaitasunetako bat, zerbait gertu-gertu mantentzen duen bitartean askatzen duela ere.

²⁹⁰ Agian, estilo-ideiatik gertu legoke, Kleeren ikuspegitik begiratuta, “Ni naiz nire estiloa” dionean; edo Lacanen ikuspegitik begiratuta, “Subjektua bere berezitasunean, hori da estiloa” dionean.

Aldez aurretik sentitu den eta sentitua izan nahi duen zerbait. Kontua da gertakari bat sentikor bihurtzen duten baldintzekin lan egitea²⁹¹. Norberaren nahiek badituzte jada muga ezarriak, nahi horren bidera azaltzen diren mugak, kanpokoak²⁹². Motor bat da afektibotasuna, baina hura maneiatzeko distantzia hartu behar da, edonorengandik hurbil egon dadin. Eta teknika bat asmatu horretarako. Urruntzea oinarri duen teknika bat. Maite diren materialetatik urrundu behar da. Alor pribatuaren, intimoaren eta publikoaren arteko muga hori onartu. Gutako edonoren alor pribatuarekin zuzeneko lotura duen alor publikoaren eremu komun horretaz gozatu. Esperientzia hori bizi nahi denean agertzen den distantzia horretaz. Hori guztia da niretzat plastikotasuna, lehenago aipatu dudana elkarriketaren emaitza: bilatzen dugunaren (helburua) eta ahal dugunaren (baldintzak) arteko bategitean sortzen da prozesua. Prozesu propio batera, harreman egoki batera iristea, hori da garrantzitsua. Asmoa, eraginkortasuna (plastikoa) eta afektibotasuna nahasten dira hor, eta batzuetan bakarrik egiten dute bat noranzko berean. Une berean agertzen dira. Zuzenean.

Urruntzearen teknika

Zentzu bat da bilatzen dena. Txikia eta hauskorra izan daiteke. Edozein ekintza xumek har dezake zentzua (arteak ez du behar motibo handirik). Horrela galtzen da beldurra, edozer gauzari zentzua galtzen zaiola ikasiz, edozerk galtzen duela zentzua eta edozer gauzatan ager daitekeela, edozer gauzak izan dezakeela. Ikasi egin behar da, izan ere, nola maneiatu prozesu artistikoen ahultasuna.

²⁹¹ “La enunciación pone las condiciones bajo las cuales puede obtenerse la experiencia de un objeto o de una situación. Es una buena enunciación, es decir, efectiva, en la medida en que estas condiciones son enunciadas de tal manera que puedan ser utilizadas como direcciones que hacen posible llegar a la experiencia. Es una mala enunciación, confusa y falsa, si pone estas condiciones de tal forma que cuando se utilizan como direcciones nos desvían o nos llevan al objeto de una forma inadecuada.” Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. 95-96 or.

²⁹² Gauza oso xumeak izan daitezke, saihestezinak; adibidez, nire ahizpari bandera bat oparitzea eta ni hirurekin gelditzea: “Espazioan egindako lanak, aurretik azaldu dudana gain, hizpide dudana lan hau hirutan, hiru banderatan, ixtea ekarri du. Onartzen dut. Laugarrena ahizpari oparitu nion. Batzuetan, halako arrazoiak dira –zeinak arrazoi zirkunstantzialak baitira, baina, aldi berean horiexek dira, itxura batean, etengabe bilatzen ditudanak– prozesu batean mugak ezartzen dituztenak. Mugak beharrezkoak dira aurrera egiteko, posizioa aldatu nahi baitugu.”

Aipatu dut, lehenago, zer den askatzea: objektua definitu eta autonomo bihurtzen den unea. Adiera literal bat ere badu askatzeak nire praktikan: sobran duguna lagatzea, alegia. Ezin dugu dena gorde, metatu, eduki. Gauzak askatzeko premia dut, baina ez ditut galdu nahi haiek sortzen dituzten afektuak. Beraz, gauzekin lotura afektiboak sortzeaz ari gara. Nioen, lehenago, motor bat dela afektibotasuna, baina hura maneiatzeko distantzia hartu behar dela, edonorengandik hurbil egon dadin. Zertan datzan urruntze hori? Niri dagokidanez, teknika bat asmatzean.

Paretaran, irudi bat sortu nuen, askatu behar baina askatu nahi ez nituen janzki batzuen bitartez. Irudi horren premia beste zerbait ere bada, aldi berean: urruntze-teknika bat, hurbilen dugun horrekin jarduteko behar duguna. Kontua da zerbait gertatu dela bizitzan zehar. Nire bizitzako ekintza batean, mugimendu batean gelditzeko aukera ematen dit irudi horrek. Nire bizitzako zerbait gelditzen du, kanpotik begira dezadan, arteak horretarako eskaintzen didan ikuspegitik. Sentikortasunez hurbiltzen natzaion zerbaiten xehetasun bat handitzearen parekoa da. Handitu egin nahi nuen interesatzen zitzaidan hori, sentimendu hori handitzerik balego bezala. Sentipen bat mugitzen jarraitu nahi nuen. Eta galdera hau egin diot neure buruari: Konpontzen al du horrek arroparekiko dudan arazoa? Ez. Zerbait egin dut horrekin, hala ere. Janzki horiek geratu dira, artearen aparteko denbora horrekin, haren iraunkortasun berezi horrekin²⁹³. Beraz? Prozesu

²⁹³ “El joven sonreirá en el lienzo mientras éste dure. La sangre late debajo de la piel de este rostro de mujer, y el viento mueve una rama, un grupo de hombres se prepara para partir. En una novela o en una película, el joven dejará de sonreír, pero volverá a hacerlo siempre que nos traslademos a tal página o a tal momento. El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva. Conserva y se conserva en sí (*quid juris?*), aunque de hecho no dure más que su soporte y sus materiales (*quid facti?*), piedra, lienzo, color químico, etc. La joven conserva la pose que tenía hace cinco mil años, un ademán que ya no depende de lo que hizo. El aire conserva el movimiento, el soplo y la luz que tenía aquel día del año pasado, y ya no depende de quien lo inhalaba aquella mañana. El arte no conserva del mismo modo que la industria, que añade una sustancia para conseguir que la cosa dure. La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su “modelo” pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actuales, que no hacen más que sentirla *a posteriori*, si poseen la fuerza para ello. ¿Y el creador entonces? La cosa es independiente del creador, por la auto-posición de lo creado que se conserva en sí. Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es un *bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos*.” Deleuze, G. y Guattari, F. (2005) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Ed. Anagrama. 164. or. Kap.: *Percepto, afecto y concepto*.

artistikoak urruntze modu baten gisa hartuta, adierazten dutenetik zerbait gorde eta gainerakoa baztertzea da kontua. Eta horrela ikusten da forma berri bat adierazten dutela, norberarenak baino noranzko gehiago hartzen dituen forma bat, neuri bakarrik dagokidana baino zentzu zabalagoa hartzen duena.

Zerbait jendaurrean adieraztera bultzatzen nauen horretaz mintzatzean, mugimendu horretatik zer ateratzen dudana aztertzean, "kanpoalde" bat baino gehiago daudela nioen. Azken batean, urruntze kontua da, norberaren materialak, sentsazioak, sentimenduak askatzea, zerbait autonomo bihurtzen diren ikusteko, zeinak «norberaren» berri emango baitu, baina hari itsatsita gelditu beharrean harengandik askatuz. Askatze horretan bihurtzen da objektu, eta itsatsita zegoen pertsonari ez ezik beste norbaiti ere hurbileko gerta dakioke. Hainbat estrategia edo prozedura erabil daitezke askatze horretarako; besteak beste, zenbait lanetan baliatu direnak. Baina urruntze hori ez da "ikusteko" bakarrik: hura lantzeko behar den distantzia da, ikusten den horretan. Den hori behar eta nahi den erara erabiltzeko behar den distantzia da.

Norberarena den zerbaiten adierazpen publikoa aurkitzea da helburua, nire oroimenera jo beharrean orainaldiko balioa izan dezan. *Hauek...* i buruz idaztean honela laburbildu nuen hori: alderdi publikoarekiko pertsonalegia den hori askatzeko nahia, "bizitakoaren" soberakina kentzea eta "garbiaren" alde egitea. Niretzat, hori da garrantzitsua, "bizitakoaren" soberakin hori teknikoki askatzen saiatzea eta zabalik uztea. Ostranenie²⁹⁴.

Urruntzea da askatze hori, distantzia hartze hori. Eta ez gara urruntzen nahi ez dugun horretatik bakarrik; oker maite genuen hartatik ere aldentzen gara. Norberaren okerreko desiratik urruntzen gara, prozesuan zehar agertzen baitira desiratzen zen horren benetako ezaugarriak; behar dena agertuz doa. Eta, aldi berean, urrunduz doa ustez desiratzen genuen hori, eta nik prozesua deritzodana hasten da agertzen: denbora bat. Beraz, kontua ez da egiten hastean inolako bukaera helbururik ez izatea (hala nioen lehen, zehaztasun txikiagoz), baizik eta helburu hori egiazki gertatzen denari egokitzea. Edo, hobeto esanda, nahi hori egiazkoa izatea, egiazki gertatzen dena gertatzen den bitartean.

²⁹⁴ Hain zuzen ere, erbesteratzea, urruntzea, familiaratasuna galtzea edo desautomatizazio gisa itzuli da, Victor Shklovsky eta bere *El arte como artificio* testua oinarri harturik. In: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1991) Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Ed. Siglo XXI. 55-70 or.

Distantzia horrek ez du zerikusirik gainetik edo azpitik egotearekin, baizik eta ulertzeko gogoarekin, esperientzia hori izateko gogoarekin. Oso antzeko sentsazio batez mintzatuz, pintatzen ari zaren koadro batekiko gorde beharreko distantziaren antzeko irudi bat sortu zuen Maiakovskik²⁹⁵. Nolanahi dela ere, edozein objekturikiko distantziarako balio du irudi horrek. Zuzenean eta zintzoki hurbiltzen zaitu bizitzara distantzia horrek; hala ez balitz, ez legoke zertan urrundu.

Norberarengandik urrundu beharra dago, norberaren burua hobeto ikusteko. Geure burutik (geure gustu, aurreiritzi, pentsamenduetatik) urruntzeko modua bilatu behar dugu, hurbilagotik ikusteko geure burua, hobeto ulertzeko, inguruan eta geure baitan dugun bizitza ere barne dela. Hurbilen duguna lantzeko urruntze-teknika bat da, lehen geruza hori zeharkatu eta zer esan nahi duen sakonago ulertzen saiatzeko. Hori da niretzat teknika artistikoa²⁹⁶.

Aipatu ditudan lanetako batzuek komunean zer duten ikustea lagungarri zait teknika hori lortzeko²⁹⁷, teknika propio bat lantzeko urratsak egiteko. Eta, lehendik ere esan dudanez, ez naiz metodologia batez ari "teknika" diodanean (ez dut halakorik espero artearen

²⁹⁵ “Al tomar conciencia de todo esto deduje algo que se podría considerar como una regla: para trabajar en una obra poética es indispensable cambiarse de lugar o de tiempo, es necesaria una distanciaci3n. Como en la pintura, por ejemplo, cuando se dibuja un objeto es necesario alejarse a una distancia tres veces mayor que las dimensiones del objeto. Si no se hace esto ser3a imposible ver qu3 se pretende pintar. [...] Si la distancia de tiempo y de lugar no existe es necesario, al menos, establecerla con la imaginaci3n. [...] Una variaci3n del plano en relaci3n a aquel en el que se produjo el hecho y su distanciaci3n son dos aspectos imprescindibles.” Maiakovski, V. (2009) *C3mo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colecci3n VuelaPluma. 65-68. orr.

²⁹⁶ “Una de las cosas que m3s influyen en cu3l es el estilo de un pintor es c3mo tome el oficio. [...] El oficio se decide en vista del panorama con que la existencia se nos presenta. Es una elecci3n entre las formas de ser hombre que la 3poca nos propone como posibles, o es, frente a todas 3stas, una radical invenci3n nuestra a que llegamos en vista de que las vigentes no nos satisfacen. El primer pintor lo fue porque las otras maneras de ser hombre no le petaban. Que un individuo se resuelva a ser pintor y a serlo de tal preciso modo, depende, pues, por un lado, de lo que sea su 3poca, y en ella, el oficio del pintor; mas por otro, de lo que 3l sea como hombre. [...] Si es cierto decir de un hombre que es pintor, es mucho m3s cierto afirmar que ese pintor es un hombre y que lo es no s3lo aparte de ser pintor, sino en tanto que pintor, pues pintar no es, en absoluto, otra cosa que una manera de ser hombre.” Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 496-497. orr.

²⁹⁷ “Al reconocer “intenciones de arte” diferentes que brotan aqu3 y all3 a lo largo del tiempo, se advierte que no hay una sola t3cnica y en ella los grados diversos de perfecci3n, sino varias t3cnicas diferentes, evocada cada una por determinado prop3sito art3stico.” Ibid, 501. or.

alorrean²⁹⁸); urruntze horretaz ari naiz, erabakiak hartzeko modu errepikakor horretaz, behin eta berriro ustekabeen eta oharkabeen iristen zaren lekuez. Kanpoko ez den teknika batez²⁹⁹.

Afektuaz mintzatu naiz lehen. Afektuaz hitz egitean, badirudi norberari bakarrik dagozkion gauzez ari garela, hori berez nahikoa balitz bezala. *Hauek...* i buruz idaztean aipatu dut gai hori, desberdintasun bat ezartzeko. Iruditzen zitzaidan, nolabait, gehiegi adierazten zutela irudi horiek, trazu handiegia zutela; hori zela eta, nerabeen marrazkiekin lotzen nituen, norberaren nortasuna berresteko egiten diren horiekin. Normalean arreta handirik eskaini ez diegan marrazki horiez ari naiz, neure keinutik urruntzeko premia haiekin ari nintzela sentitu bainuen lehenbizikoz, gogoan dudanez.

Prozesu baten barruan senti daitekeen lotsaz jardun naiz *Honi Buruzeko* deskribapenean. Intimoa izanik ere, objektu publiko bihurtzeko borondatea du prozesu horrek. Nioen lotsa ematen zidala neure burua ikusteak, are gehiago eginkizun hain barregarrian. Hor azaldu nuen, esate baterako, zergatik egiten ditudan hainbeste pantaila-argazki, hainbeste bideo-fotograma: lotsarazten nauen ekintzarik gabe ikusteko. Ikusi ahal izateko, lehenago nioenez. Lotsa horrek markatzen du zer bide jarraitu behar den, zerbaiten nahiaren eta haren ideia irrealaren gatazka gisara³⁰⁰. Lotsa horren aurrean, gehiago lan egitea da nire erabakia. Ezarritako ikuspegiek asebetetzen ez bazaituzte, gehiago lan egitea da irtenbidea. Hori? Ni ez naiz hori. Nirekin lan egin zuen neska bat da. Cézanneren autorretratu batez mintzatzean, objektibotasun apal batez mintzo da Rilke, bere burua ispilu batean ikusten duen eta zera pentsatzen duen txakur baten antzera: "Hara, beste txakur bat"³⁰¹.

²⁹⁸ "Nunca he tenido un método de trabajo." Antonioni, M. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós. 212. or.

²⁹⁹ "La técnica no es una cosa en sí misma, que se pueda aplicar desde el exterior, por cualquiera. El problema técnico, en la práctica, no existe. Si hay estilo, impregna a la técnica. En cambio, si no hay estilo, no existe el problema." Ibid, 195. or.

³⁰⁰ "¿Qué es la vergüenza sino un coletazo de la Forma?" Ricardo Nirenberge bere *Gombrowicz, o la tristeza de la forma* testuan galdetzen du. Forma sen ona bezala ulertuz, legalitate bezala, sinbolikoa bezala eta heldutasunik eza deitzen duena defendatuz. Hemendik berreskuratua (2020-06-16): <https://www.albany.edu/offcourse/nov98/gombro.html>

³⁰¹ "Y cuán grande e incorruptible era la objetividad de su mirada lo confirma conmovedoramente la circunstancia de que se ha representado él mismo sin intentar lo más mínimo explicar su expresión o presumir de algo, sino con humilde objetividad, con la fe y la imparcial curiosidad de un perro que se ve en el

Nire lanaz eman nuen lehen hitzaldian³⁰², egin berria zen *Honi Buruz* jartzea erabaki nuen. Bideoa jarri ondoren, urrundu egin nintzen hizlariaren mahaitik. Hitzaldiaren grabazioko irudiak sarean ikusi ditudanean, gustatu zait mahai hutsaren irudia, mikrofonoa, ordenagailua eta audio-grabagailua zein bideoa atzean dituela. Espazio batez jabetzeko modu bat da, "hori ni naiz" esateko era bat. Nire lana da, nire lanaz ari naiz, horretaz. Ageri-agerikoaz eta kontrakoaz. Han zegoen nire posizioa, ni ez nengoen eta.

Indarra, bizitza metatzeaz ari naiz, arteak bakarrik eskaintzen didan espazio bat sortzeko. Gune bat sortu nahi dut nire nahiarentzat, neurea den eremu bat asmatu, ulertzen ez dudana arren neurea izango dena. Arregintzarako gorde nahi ditut nire gogoak. Neure burua ikusteko. Ausartzera iristeko. Neure burua jasateko. Lagatzeko. Teknikoki maneiatzen bada, distantzia tekniko batekin, litekeena da gune propio horrek desira bera gainditzea eta beste zerbait sorraraztea: desiratik ezagutzen ez den hori, hain juxtu ere. Horretarako ukitu beharra daukat egun daukadana, bizitzen dudana, inguratzen nauena eta ulertu nahi dudana, harremanetan jardun nahi dudana. Hartara, nahi dena baino gehiago jasoko da. Izan ere, ez dago jakiterik nahi dugun hori den nahi duguna. Lehenago ere hala nioen: zerbait nahi dugu, baina praktikan ikasi dugu nahiaren beraren garrantziaz eta nahi genuen horren ondorio dibergenteak direla emaitzak deritzegun horiek. Eutsi egiten dio prozesu den horrek, edo prozesuari eusten dion hori objektu bihurtzen da. Maiz, ustekabeko objektu³⁰³.

Garaje dugu horren guztiaren adibide egokia. Lan honetaz idaztean, erraza zen sentitzea orain diodana. Keinu pribatuen bilduma baten gisa ikus daiteke, edo ohitura, bizio,

espejo y piensa: mira, otro perro.” Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. 60. or.

³⁰² “Arte ekozipen feministak: ezagutza prozesuak eta belaunaldien arteko harremanak” jardunaldietan. Arteleku, 2013.

³⁰³ “En el pasado es verdad que tomaba algún elemento de su vida, pero mezclaba y construía a su alrededor cosas inventadas, de modo que esos escasos elementos se volvían irreconocibles, no solo para los demás sino también para sí mismo. El hecho de mezclar y amasar era tan rápido que casi de inmediato se olvidaba de haberlo llevado a cabo, y no obstante, entretanto medía nerviosamente sus cálculos y pesaba cada ingrediente en sus balanzas meticulosas y secretas. A veces no se sentía ladrón, sino cocinera o, mejor aún, farmacéutico. Por último tenía ante sí algo en que la verdad había sufrido una metamorfosis absoluta y total.” Ginzburg, N. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. 239. or. Kap.: *Retrato de un escritor*.

zaletasun zein mania multzo baten antzera. Utzi egin behar diogu izaten geure buruari. Utzi egin behar diogu bere horretan egoten. Eta, ondoren, geure burua ikusten, jartzen, saiatu, distantzia batera. Bakarrik ez egoteko. Baina hori eta naturaltasun hutsa ez dira gauza bera. Naturaltasun hutsean, ez zara zeure baitatik irteten. Eta "bakarrik ez egoteko" diodanean, horretaz ere ari naiz. Naturaltasun hutsean, ez zara zeure baitatik irteten. Zuzaude han. Ni nago. Baina ez dakit nor naizen baldin eta zerbaitek ez banau urrutitik begiratzen, ez banaiz konprometitzen eta beste zerbaitek begiratu ezin banau. Itzuli nazakena. Bizio, zaletasun edo mania horiek ni badira, mugi ditzaket, engaiatu, halako distantzia batetik, zer itzultzen didaten ikusteko. Bat-batean, ezezagunak izan daitezke.

Garajen, eta gainerako lan guztietan, dena dago kontu pertsonalez betea: nire bizitza, nire familia, nire ingurua, ni. Arteari buruz esperientzia praktiko batetik abiatuta idaztearen garrantziaz mintzatzean, arrisku hau utzi zuen agerian Passeronek: gainadierazpen edo norberaren bizitza pertsonalaz betetako analisia bihur daiteke egilearen testua³⁰⁴.

Baina, nola bilakatzen dira ezezagun keinu horiek? Nola agertzen da aipatu dudan distantzia hori? Zenbatekoa da artearen eta bizitzaren arteko distantzia? Nik ez dakit erantzuna. Baina sentitzen dut. Argi daukat badagoela alderik baina, aldi berean, ez dagoela. Alde hori bere balio publikoan nabarmentzen dela esango nuke, izate publiko beraren ezaugarrietan esku hartzen duela, baina pribatuan lausotu egiten dela. Objektu hori ekoizteko ahalegina, hori da funtsezko arazoa; objektu publiko horren definizioaren bidaide izatea. Nire lanarekiko objektu publikoaren definizio batez ari naiz, zeinak gaia egokiro planteatzeko balio baitu (baitit): publikoa da, baldin eta noranzkorik ez badu.

Noranzkorik gabeko maitasun bat

De igual modo
este poema
no tiene autor.

³⁰⁴ "Es posible apelar a la introspección del artista, a las descripciones exactas que da de su experiencia, al análisis fenomenológico de sus relaciones con su obra. Las reticencias en este dominio son notables. [...] Es bueno que el especialista de poética tenga él mismo una experiencia personal de la práctica de un arte."
Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 11-21. orr. Itzulpen propioa.

Su única idea es
brillar en el día naciente.
Ese mismo año,
en ese día y hora,
bajo tierra,
en la tierra
por el cielo
y aún más arriba³⁰⁵

Beraz, galdera hau dugu abiapuntu: Zenbatekoa da artearen eta bizitzaren arteko distantzia? Edo, are hobeto: Zenbatekoa da artearen eta bizitzaren arteko distantzia, niretzat?

Garbi daukat zerbait ez menderatzeak sarritan areagotu egiten duela plastikotasuna, zu ez agertuz prozesu bakoitzeko berezitasunei agertzen utziko bazenie bezala, zu zeu azaldu beharrean. Bideoko neska bezala, ni ez naizena edo poema horren egilea, zeina jada ez baita Vladimir. Baina lehen baieztapenean ikusten da absentsia hori ez datzala egon ez izatean, baizik eta prozesu bakoitzaren berezitasunei agertzen uztean, zu hor zauden bitartean. Agerpen lagundu batez ari gara.

Harawayk aipatzen zuen haragigabetze hartan ez bezala —non inor ez baita ezeren erantzule, non inor ez baitago—, norbait dagoela sentitzea, beti egon dela norbait, zuzen ala oker. Eta norbait hori ez dela ni ez bezalakoa. Ni ez naizela "norbait" hori ez bezalakoa. Horretaz ari nintzen hau nioenean: artean, maitasunak norabide asko hartzen ditu, pertsonalaz gain. Beste jende baten lanean garbi asko sentitzen dut hori; ez da gertatzen haragigabetze hori, ernalarazia izan baita. Historia du objektua den zer horrek. Prozesu baten ondorio da, eta prozesua bera. Prozesua den horrek eutsi egiten dio, edo prozesuari eusten diona objektu bihurtzen da. Besteei eta besteari zabalik dagoen nahikunde bat da, teknika pertsonal bat, ez prozedurazkoa. Horregatik nioen norberaren buruarekiko konpromisoaren parekotzat hartzen dudala xumetasuna. Nire usteak berretsi egiten dituela xumetasun horrek. Bakardade gorrian egon arren, milaka pertsonak hitz egiten

³⁰⁵ Maiakovski, M. *150.000.000-tik hartua* (1919-1920). In: Maiakovski, V. *Poemas*. (2002) Barcelona: Ediciones 29. 37. or.

dutela, Barthesek zioenez. Horra beste jende baten lanak zer sentiarazten didan. Eta gaurkotasunaren maila gorenetik sentitzen dut³⁰⁶.

Bestearenganako bulkadan nabaritzen da maitasun hori, baina, batzuetan, hautsi egiten da zirkulua³⁰⁷. Elkarrekikotasun horrek zehatza izateari uzten dio; puskatu egiten da korrelazioa. Eta orduan irekitzen da, eta hor uler daiteke Durasen baieztapena: "Bitxia da nola maite zaitudan beti, baita maite ez zaitudanean ere"³⁰⁸.

Zentzuaren zailtasunean datza jarduera artistikoa. Ez korrelazio horren zentzuan, non, zalantzarik gabe, objektu batek beste baterantz jotzen duen, baizik eta zentzu autonomo batean. Bere baitara bildutako objektu horretan, objektu horren autonomian. Norberaren baitara biltze horrek lotura estua du zirkulu horren hausturarekin eta objektu estetikoaren hustearekin.

Durasen inguruan: "idazteak bizitza gogorarazten digu, baina askoz ere maizago gogorarazten digu bizitzak idaztea"³⁰⁹. Honenbestez, bizitzaren eta artearen arteko distantzia dugu berriro hizpide. Eta Nan Goldin artistaren irudiak datozkit gogora. Haren

³⁰⁶ "Mientras esa mujer del Rijksmuseum con esa calma y concentración pintadas siga vertiendo día tras días leche de la jarra al cuenco no merecerá el Mundo el fin del mundo." Szymborska, W. *Vermeer*. En: Szymborska, W. (2009) *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores. 65. or.

³⁰⁷ "Con *Esto es todo* Marguerite Duras ha entrado en un área desconocida para ella en la que se invierten sus puntos de referencia. El 24 de julio de 1995 se siente helada por la locura. El 29 de diciembre todo su cuerpo arde. No obstante, el amor buscado, esperado, finalmente encontrado, perdido, vuelto a encontrar, no ha roto nunca el círculo en el que se mantiene prisionera desde su primera aventura. Pero a veces quiebra el círculo." Honen hitzaurrean: Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos. 19. or.

³⁰⁸ "Es curioso cómo te amo siempre, incluso cuando no te amo." Ibid, 26. or.

³⁰⁹ "En medio de estas aparentes contradicciones nada obstruye el designio del libro. Prueba suplementaria de que sólo él puede relegar al olvido el dolor vivido recomponiéndolo en la trama audaz del lenguaje. Si la escritura remite a la vida, mucho más a menudo la vida remite a la escritura. Tal es la razón por la cual debe prestarse atención a la advertencia lanzada a la prensa durante la publicación de *Ojos azules pelo negro* (1986): "Es la historia de un amor, el mayor y más terrible que me ha sido dado escribir. Lo sé. Lo sabe uno mismo en su fuero interno. Sí. Se trata de un amor que no se nombra en la novelas y que no es nombrado por quienes lo viven. Se trata de un amor perdido. Perdido como la perdición". Ibid, 26. or.

hitz bakan batzuk oinarri harturik ikusiko dugu nola agertzen den premia bat premiaren atzean. Artistak bere *The Ballad of Sexual Dependency*³¹⁰ libururako hitzaurre gisa 1996an idatzi zuen testu bat aipatuko dut. Liburu bihurtu aurretik, musikaz lagunduriko diapositiba-emanaldi bat izan zen lan hori; aurretik, berriz, lagunentzako diapositiba-emanaldi bat.

Goldinen “I wanted to make the record of my life that nobody could revise” esaldiak ez du “I photograph directly from my life”³¹¹ esaldiaren berdina ematen. Lehenbiziko esaldian, badirudi gehiago jabetzen dela bere bizitzaren eta lortzen duen emaitzaren arteko aldeaz. Eta, seguruenik, honetan datza aldea: *inor* abstraktu batez aritzean, noranzkotasunik ezean, alor publikoaren bertsio negatibo horretan. Kontraesan horretan mugitzen gara etengabe, alde horrek dakarren kontraesanean. Aldearen ziurtasunean. Esate baterako, azaltzen duenean desintoxikazio-zentro batera sartzean ezin duela argazkirik egin, kamera eskura ez daukalako, eta horrek are zailagoa bihurtzen diola egoera³¹².

³¹⁰ Goldin, N. (1986) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

The Ballad of Sexual Dependency (Mendekotasun sexualaren balada) New Yorkeko Whitney Biennialen aurkeztu zen lehenbizikoz, 1985ean, musikaz lagunduriko diapositiba-emanaldi batean. 1986an liburu gisa argitaratu zen, Nan Goldinek 1979-1986 epean egin zituen argazkiak oinarri zirela. Hasieran, Goldinen lagunentzako diapositiba-emanaldi modura diseinatu zen. Lehen aurkezpena 1976an egin zen, Manhattaneko Lower Mudd Cluben. Pixkanaka, irudiei laguntzeko musika iradokiz joan ziren lagunak. Goldinek maiz aldatzen zuen argazkien ordena, edo pieza berriak gehitzen zituen. “Soinu-banda” ere eboluzionatuz joan zen. 1987an, saila jada ondo finkatua eta hedatua zela, soinu-pista iraunkor bat prestatu zuen Goldinek, eta piezan txertatu. Ia 700 irudi zituen lanak, eta zenbait museori saldu zien; beteak beste, Whitneyri eta New Yorkeko MoMARI.

³¹¹ “I don't select people in order to photograph them; I photograph directly from my life. These pictures come out of relationships, not observation [...] The instant of photographing, instead of creating distance, is a moment of clarity and emotional connection for me [...] I wanted to make the record of my life that nobody could revise: not a safe, clean version, but instead, a record of what things really looked like and felt like. But photography doesn't preserve memory as effectively as I had thought it would. A lot of the people in the book are dead now, mostly from AIDS. I had thought that I could stave off loss through photographing. I always thought if I photographed anyone or anything enough, I would never lose the person, I would never lose the memory, I would never lose the place. But the pictures show me how much I've lost.” Goldin, N. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

³¹² “In 1988, two years after the Ballad was first published, I entered a detox clinic for drugs and alcohol. I brought a copy of the Ballad with me. The first thing the nurses did was take away the book, saying it would cause drug and sex urges in the other patients. I wasn't allowed to see my work or to have my camera for the two months I was an inpatient. So for the first time since I was a teenager, I was unable to take pictures to help me understand and survive my experience. I think not having my camera to ground me added to my terror in

“To help me understand and survive my experience”. Ez da oporretan ateratzen ditugun argazkiak bezain naturala. Izan ere, jendeak ez du ateratzen argazkirik oporretan esperientzia ulertzeko eta handik bizirik ateratzeko. Gehienak ez bezalakoak dira haren argazkiak, besteena ez bezalakoak baita argazkiak egiteko haren modua. Bitartekari-lana egiten dio kamerak; bere izatearen, bere bizitzaren bitartekari du³¹³. Erabatekoa da haren jardueraren naturaltasuna, zeina, batzuetan, naturarekin nahastu ohi baita. Zuzena da. Benetakoa.

Berezko "izate" hori identifikatzeko zailtasunez mintzo da Haraway. Nor den norbera, eta nor ez. Lispectorrek zioenez, itxurek engainatu egiten gaituzte eta nire itxurak engainatu egiten nau. Zergatik ote? Bada "geure buruarentzat segituan gaudelako prest"³¹⁴. Baliteke "autonortasuna" ez izatea niaren posizio hori finkatzeko modurik onena. Baina, gure jardunean, badirudi zailtasun hori ari dela baliatzen, hain zuzen, gure ezagutza-xede izan dadin. Nire posizioa. Neure buruaz jakitea, eta ikusi ahal izatea.

Arte-objektua ez dago inguruabar horretatik kanpo; ez garamatza aurrez ezarritako, kanpoko ezagutza batera, beste ezagutza-eremu batzuetan ez bezala. Horretaz ari nintzen

going through withdrawal. Later, when I entered the halfway house on the grounds of the hospital, I was given my camera back. I began a series of self-portraits that were instrumental in my early recovery. Through photographing myself daily, I was able to fit into my own skin again, to find my face again.” Ibid.

³¹³ “De acuerdo a esto, el artista como receptor es más un lienzo blanco, o una pantalla, un receptáculo donde se van fijando marcas que provienen del afuera; citas, recuerdos, lecturas e imágenes del vasto archivo visual del siglo XX, en lo que serviría igualmente para establecer una teoría de la historicidad y la herencia. Cómo recibir, cómo heredar, se convierte entonces en un aprendizaje ético. Para este autor como receptor, la cámara pasa de ser un instrumento de incursión agresiva a ser un instrumento de recepción. El autor es entonces una reverberación, un efecto de la historicidad, un depósito, un cruce de pequeños accidentes.” Aguirre, P. (2012) *El amor como producción: una pequeña teoría de la economía del arte*. Hemen argitaratua: *pipa I*.

Argitalpenaren zuzendaria: Maite Garbayo Maeztu. Koproduktorea: eremuak. 53. or.

³¹⁴ “«Ser» es mucho más problemático y contingente. Asimismo, una no se puede situar de nuevo en ningún puesto ventajoso sin ser responsable de ese desplazamiento. La visión es siempre una cuestión del «poder de ver» y, quizás, de la violencia implícita en nuestras prácticas visualizadoras. ¿Con la sangre de quién se crearon mis ojos? Estos temas se aplican también al testimonio desde la posición del «yo». No estamos presentes de inmediato para nosotras mismas. El conocimiento de una misma requiere una tecnología semiótica que enlace los significados con los cuerpos. La autoidentidad es un mal sistema visual. La fusión es una mala estrategia de posicionamiento.” .” Haraway, D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra. 328. or.

zera nioenean, benetakotasuna dela lortu nahi dudana; zentzu bat aurkitu nahi nuela, ez jakintza bat. Hori esan nahi nuen Passeronek esandakoa aipatu dudanean (esateko era berezia dela, ez-esatetik gertuago dagoena, batez ere ez-jakite bat delako). Bete eta aktibatu egiten nau objektu horrek; ulertzen nau, ulertzen dut, eta eginarazi egiten dit. Txakurra beste txakur bati begira, bere burua ikusteko zailtasunetik libratu nahian bezala. Norberaren buruari den bezalakoa izaten uztea. Bizitza sentsibilizatzeko moduak dira.

Goldinen argazki batzuk egiazki gogorak dira, testuinguruari dagokionez. Baina ederrak dira. Ez dute gertakari izugarri bat dokumentatzen: gertakari bat dira³¹⁵. Bizia. Ausarta. Geure buruari izaten uzteko bizitza sentsibilizatzen duen objektua da irudi hori. Haren gaia ez da bere kontrako indarkeria; afektiboa da, gai afektiboen eroalea da³¹⁶. "Edozein emozioek emozionaletik duen horretara" hurbiltzea da, Bergsonek "ni sakonaren astindua" zeritzon hura. "Ekintza eragiten duen" astindu bat, zeinak "bizitzaren norabidea erakuts baitezake, eta munduaren ikuskera aldarazi"³¹⁷. Orientatu, eta irauarazi³¹⁸.

³¹⁵ "Lo poético como distinto de lo prosaico, lo artístico como distinto de lo científico, la expresión como distinta de la enunciación, hace algo que no es conducir a una experiencia, sino que constituye una experiencia." Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45. 96. or.

³¹⁶ "Si lo pictórico es capaz de fascinar, es porque es portador de temas afectivos. Lo bello, lo sublime, lo trágico, la gracia... no son más que palabras vacías, si no se sienten, como latigazos, ante lo más íntimo de que es portadora una obra. Así pues, lo pictórico no es un territorio confuso, propio para las disertaciones imaginarias. Es temático, portador de prolongaciones reflexivas y semiológicas originales. [...] El que un Descendimiento, tema fúnebre, pueda convertirse, a nivel de lo pictórico, en una verdadera fiesta de colores, como en el Van del Weyden del Prado, esto puede bastar para determinar el carácter temático de lo pictórico." Passeron, R. *Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico*. En: VV.AA. (1978) *Revue d'esthétique. La práctica de la pintura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea. 38. or.

³¹⁷ "Pero también se ha de tener en cuenta un poder propio de lo pictórico (la pulpa de la pintura, sea cual fuere su gusto), ligado a lo que en cualquier emoción cualificable no puede llamarse más que sacudida o shock, y fascinación. Lo que hay de emocional en cualquier emoción particular y tematizada. Lo que Bergson llamaba una "sacudida del yo-profundo". Esta sacudida desencadena la acción. Puede orientar la vida, cambiar la visión del mundo." Loc. Cit.

³¹⁸ "I don't believe photography stops time. I still believe in photography's truth, which makes me a dinosaur in this age. I still believe pictures can preserve life rather than kill life. The pictures in the Ballad haven't changed. But Cookie is dead, Kenny is dead, Mark is dead, Max is dead, Vittorio is dead. So for me, the book is now a volume of loss, while still a ballad of love." Goldin, N. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

Bi nortasun mota aipatzen zituen Pollánek. Batetik, norberaren izaerak, lanbideak eta abarrek osatzen duten berberatasuna; bestetik, norberaren nortasun menderaezina, norberak bizitzan zehar bereganatzen dituen konpromisoak teilakatur edo gainjarriz eratzen dena³¹⁹. Pollánentzat, hari-mataza bat da nortasun pertsonala, non hari bat bera ere ez doan hasieratik amaieraraino, non aldakorrek, osatugabeak baitira konpromisoak, non zer konplexua baita nortasuna, batzuetan bere inguruabarretik bereizezina³²⁰.

Lehen zabaldu da ate hori. “Batzuetan, hautsi egiten da zirkulua [...], maitasuna ez baita bestearenganako bulkadan soilik nabaritzen”³²¹. Inguruabar horretatik irten egiten da objektu hori, bere baitara biltzen da eta izaten uzten dit. Maitasun hori "auskalo zertarako den, norentzat, nolakoa"; izate arraro baten antzekoa da, "ez bizitzaren ez heriotzaren

³¹⁹ “Hay dos tipos de identidad, la mismidad (Ricoeur), la facticidad, la identidad constituida por el propio carácter. Los propios hábitos, la profesión, los roles sociales que uno cumple, etc. Pero hay otra identidad que es la individual irreductible, la del sí mismo y no como otro que es la que se constituye por el encabalgamiento o el solapamiento de los distintos compromisos que uno va adquiriendo en la vida. Estos compromisos no tienen por qué estar imbricados en un mismo y sólo compromiso que va desde el principio hasta el final de la vida, se van entrelazando y van cediendo el lugar a otros.” Pollán, T. Hitzaldi honetatik hartua: *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*. Tabakalera, Donostia, 2018. Lehenbiziko lan-mahaian emandako hitzaldia, *Dejarse hablar (La gran conversación)*, 2018-2019 biurtekoan Donostiako Tabakalera egin zen *Ariketak: la segunda respiración* proiektuaren atariko.

³²⁰ “Si se me permite una imagen que sirve para caracterizar de manera adecuada la identidad personal, acudiría a la madeja de la que habla Wittgenstein en las Investigaciones filosóficas cuando trata de caracterizar a los números, cuando dice que no hay una idea, un concepto de número inequívoco que valga para todos los números desde el principio hasta el final, sino que hay una serie de propiedades que unos números comparten con otros pero que no comparten con otros y utiliza la imagen de la madeja o de la maroma, donde no hay ningún hilo que vaya desde el principio hasta el final. Así en la identidad personal: cada hilo es un compromiso, y estos compromisos se van uniendo unos con otros, unos provocan la aparición de otros. La identidad personal es fragmentaria y variada porque está constituida por el encabalgamiento de una multiplicidad de compromisos sin que haya uno sólo que vaya de principio a fin.” Ibid.

³²¹ “Pero a veces quiebra el círculo. Se evade de él para fijarse sobre un amante, sobre alguien. Pero la evasión no parece indispensable, pues el amor no se manifiesta únicamente mediante el impulso hacia otro. Como leemos en Emily L. (1987), gira sobre sí mismo, se transforma en una disposición del ser: “Quería decirte lo que pienso: es que siempre sería necesario guardar como propia posesión, aquí está, encuentro la palabra, un lugar, una especie de lugar personal, eso es, para estar sólo en él y para amar. Para amar no se sabe el qué, ni a quién, ni cómo, ni cuanto tiempo. Para amar, de repente me doy cuenta de que me vienen todas las palabras... para guardar dentro de nosotros el lugar de la espera de un amor, de un amor sin quizá todavía nadie, pero de esto y solamente de esto, del amor”. Honen hitzaurretik hartua: Duras, M. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos. 19. or

antzik ez duen fruitu geldo eta beirakara" baten kontrakoa³²². Bakarra, indibiduala eta menderaezina baina, aldi berean, irekia eta komuna, geldoa eta aiherga, objektua den bizi-espereintzia bati dagokio objektu hori. Hain da intimoa ezen emozio ororen alderdi emozionala trazatuta uzten baitu. Valéryk dioen legez, "ni abstraktu" bat da, ekoitzia eta erreproduzitua, sentsibilitatearen ondorioen mendekoa³²⁴. "Horrela, ezagutzaren aurretik ikusten dugu itzultzen banantzen den zerbait, lotan, anestesiatuta egon den izaki batean"³²⁶.

Poesia hutsa lirudikeen hori, sarritan fantasia edo irrealtasuna egozten zaion zentzuan adierazia (horrela bakarrik iristen den egia bat aurkezten duenean), beste era batera irakurtzen da, objektuaren bere baitara biltze horri erreparatuz gero, lengoaiaren barruko lengoaiari erreparatuz gero³²⁸. Valéryren iritzian, soinuaren eta zentzuaren

³²² "No se puede expresar el tedio de la vida sino amándola y mirándola con asombro y pasión. Al contrario, del tedio de vivir nace otra vez el tedio de vivir, y su fruto inmóvil y vítreo no se parece ni a la vida ni a la muerte." Ginzburg, N. (2015) Las tareas de casa y otros ensayos. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo. 57. or. Kap.: Dillinger ha muerto.

³²⁴ "Esta guerra la tenía yo desde hace mucho tiempo dentro de mí. Por eso no me importa nada en cuanto a mi fuero interno. Para sacarme a mí mismo de entre las ruinas, tendría que volar. Y volé: En ese mundo destrozado ya sólo vivo en el recuerdo, así como a veces se piensa en algo pasado. Por lo tanto, soy "abstracto con recuerdos". Klee, P. (1998) Diarios 1898-1918. Madrid: Alianza. 242. or.

³²⁶ "El problema permanece. Hemos construido algunas ideas para poner un un orden en estas cuestiones. El mundo parece constituido de elementos de esta naturaleza. Estos elementos que son nosotros, nos son extraños; y los más extraños son precisamente los que nos parecen más íntimamente ligados a nosotros, placer, dolor. Somos el foco de modificaciones que se distinguen de algo. Y, lleno de sorpresa, ¿este algo se distingue de nosotros! A cada instante, nuestro yo mismo es una especie de respuesta a la heterogeneidad, a la diversidad de la sensibilidad general. Lo he podido comparar al centro de gravedad de un cuerpo hueco, esfera o anilla, noción abstracta, centro que juega un papel esencial y sin embargo no existe. Nuestro yo funcional es de la misma naturaleza a la vez abstracta y existente. Este punto vivo y abstracto, este yo siendo y no siendo, podemos considerarlo a él mismo como una función, la función superior de la sensibilidad. El yo abstracto es producido y reproducido y por ello pertenece a los efectos de la sensibilidad. Así, vemos regresar, antes del conocimiento, en un ser que ha estado dormido, anestesiado, algo que se separa, que es este yo abstracto que pertenece a los efectos de la sensibilidad. Estos lo llenan todo." Valéry, P. Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France. 1937ko abenduaren eta 1939ko otsailaren artean Georges Le Bretonek jasoak. Ikasgai-bilduma: 3, 5, 7, 9 eta 15. Acción (2014) en argitaratuak. UPV-EHUren Ikerketako Errektoreordetzaren laguntzari esker Enbidia ikerketa-taldeak argitaratutako lau aldizkarietatik hirugarrena. 10. or.

³²⁸ "Discursos tan diferentes de los discursos ordinarios que son los versos, que están extrañamente ordenados, que no responden a ninguna necesidad, *si no es la necesidad que deben crear ellos mismos*; que nunca hablan más que de cosas ausentes o de cosas profundamente y secretamente sentidas; extraños

banaezintasunean datza poema baten balioa, hitzaren eta buruaren arteko lotura intimoan, nire baitatik kanpo dagoen "ni" bati poesiak ematen dion harreman berri horretan³²⁹, non *nik* ez baitut ni izaten jarraitzen, ni gehiago baizik. Zirkulua hausten denean, alegia.

Goldinen adierazpen batzuk zeuden puntu honen hasieran, kontrako norabiderantz jotzen zutela ziruditenak, hitz bakoitza eskaintzen zitzaion pertsona hari egiazki eskainia zegoen maitasun baterantz³³⁰ (hala mintzo zen Elsa Triolet Maiakovskiren poemei buruz), eta halaxe da, baina zirkulua haustean norabide horrek lineala izateari utzi eta hedapena hartzen du. Askatze-nahiaren ondorio dugu zabalera hori, maitasun hori bere baitarantz biltzearen emaitza, hasieran genioenez. Maitasun (auto)eutsi baten autonomia³³¹. Ez da maitasunaren adierazpena, haren esperientziaren nahia baizik. Lan egiten duzun objektu horren prozesuan sentitzea da, osoa eta autonomia. Ortega y Gasseten hitzekin esanda, objektua bera —pertsona baten bizitzaren zati bat— "gauza" huts eta geldo bihurtuta, mineralizatutako fosil baten antzera³³².

discursos, que parecen hechos por otro personaje que el que los dice, y dirigirse a otro que el que los escucha. En suma, es un *lenguaje dentro de un lenguaje*." Valéry, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa. 83. or.

³²⁹ "El *lenguaje común*, del [...] que sacar una Voz pura, ideal, capaz de comunicar sin debilidades, sin esfuerzo aparente, sin herir el oído y sin romper la esfera instantánea del universo poético, una idea de algún yo maravillosamente superior a Mí." Ibid, 103. or.

³³⁰ "Estos poemas dedicados no eran simplemente esos poemas sobre los cuales, una vez concluidos, se pone el nombre de alguien por cortesía o porque fueron escritos para alguien. Sus poemas estaban verdaderamente dedicados en cada una de sus palabras, escritos verdaderamente para aquella a quien los dedicaba." Triolet, E. (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski. Y una selección de poemas*. Barcelona: Ed. Kairós. 59. or.

³³¹ "No muestra su amor, lo tiene. Y lo saca de él y lo mete rápidamente en el trabajo, en lo más profundo e imparabile del trabajo: ¡deprisa!, ¡que nadie lo vea!" Rilke, RM. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética. 1907ko urriaren 3ko eskutitza; Van Goghen inguruan ari da.

³³² "Tras de la mancha que yace inerte en el lienzo, entregada a su quietud y estupidez de mineral, se incorpora, tenso y vibrando, todo un organismo de anhelos y renunciaciones, de ataques y defensas, de influjos positivos y negativos, de creencias y de dudas –todo Velázquez, en fin, viviendo íntegramente en ese instante mientras sus dedos se agitan sobre la paleta preparando la pincelada. Esos dedos de pintor –dice Bellini, escritor italiano de aquel siglo- son *dita pensosa*, dedos meditabundos, llenos de preocupaciones, donde se condensa toda la electricidad de una existencia, como en la borna de la dínamo cuando el chispazo va a fulgurar. Y eso, todo eso, es lo que necesitamos resucitar, verlo de nuevo funcionando, operante, aconteciendo para poder presumir de que hemos visto, en verdad, la pincelada." Ortega y Gasset, J. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente. 504. or.

OBJEKTUARI BURUZ

Prozesua

Ez da beti erraza izaten prozesuak partekatzea (beti zaila dela ere esango nuke, baina zirrargarria), nahitaez indibiduala den zerbait itzulezina izan baitaiteke. Mugitzen ari den zerbaiti erreparatzea da prozesu bat, zentzu hauskor bat; airea, kasik. Baina beste kontu bat da hortik ateratzen diren objektuak partekatzea, prozesu horiek zer bihurtzen diren ikustea (eutsi egiten dio prozesu den horrek, edo prozesuari eusten dion hori objektu bihurtzen da).³³³

Gertakari-kate bat bezala sentitzen dut prozesua, nahi duzunaren eta errealitateak ahal duenaren arteko negoziazioen gainjartze moduko bat, norabide bateranzko itxaronaldia eta negoziazioa, gorputz bat existitzeko behar diren gutxieneko baldintzak bete arte tematzea.

Lehendik ere ikusi dugu aldi berean gertatzen direla zenbait prozesu, edo elkarrekin harremanetan direla. Gutxitan sortzen dira prozesuak bizitzatik, beste prozesu batzuetatik, aparte. “Prozesu artistikoen” arteko “prozesu artistiko” gisa elkarrekin harremanetan jarduteaz gain, bizi-prozesuak dira. Alor pribatutik publikora igarotzean, bada une bat non prozesu horietako objektuak bereizi egiten baitira bizitza horretatik, askatu egiten dira, autonomo bihurtzen, besteen begiradarengana..., baina aldeztatik bereizezinak izan dira. Une hori iritsi arte, alor pribatuaz ari gara, prozesuen eremu pribatuaz. Neure bizitza osatzen duten material batzuk ari naiz mugitzen; haiekin jarduten naiz harremanetan, haiek eratzen dute nire errealitatea. Sarritan, pertsonak

³³³ “Mientras el libro está ahí y grita que exige ser terminado, uno escribe. Uno está obligado a mantener el tipo. Es imposible soltar un libro para siempre antes de que esté completamente escrito; es decir: solo y libre de ti, que lo has escrito. [...] Cuando un libro está acabado –un libro que se ha escrito, claro-, al leerlo, ya no podemos decir que ese libro es un libro que ha escrito uno, ni qué se ha escrito en él, ni en qué desesperación o en qué estado de felicidad, el de un hallazgo o de un fallo de todo tu ser. Porque, al fin y al cabo, en un libro, no se puede ver nada semejante. La escritura es uniforme en cierto modo, atemperada. Ya no sucede nada más en un libro así, acabado y distribuido. Y recobra la indescifrable inocencia de su llegada al mundo.”

Duras, M. (2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets. 24-25, 32-33. orr.

balira bezala aipatu izan ditut gauzak nire prozesuen deskribapenetan. “Hau eskatzen zidan”, “halako behar zuen” eta abar idazten nuen. Gauzen arteko harreman plastikoa da horren zergatia. Uztea da kontua, ez behartzea. Kasu egitea (ulertu aurretik). Prozesu-garaian egiazki agertzen denari kasu egitea. Landutako harreman bat balitz bezala kasu egitea. Ez behartzeko eta izaten uzteko nahia, hori bihurtzen da gorputz azken batean. Lanak, arreta jartzeak, hezurmamitzen du gorputz hori.

Komeni da, bestalde, arreta-denboraren sentsazioari ere pixka bat erreparatzea. Prozesu bat, izan ere, prozesu hori gertatzen den denbora-tarte bat ere bada. Alde batetik, magnitude fisikoa daukagu, baina horren barruan denbora sentsibilizatu egiten da, eta gertakariak areagotu: artearen denboran gaude. Arretaren denbora da, nolakotasunarena, kualitatearena. “Denbora egiten” aritzea esamoldeak prozesu artistikoetan hartzen du erabateko zentzua. Denbora berezia, areagotua, propioa, zentzuaren euskarria. Arreta jartzea zentzua bilatzea da, eta behar adina denboraz eustea.

Ez da arreta jartzen objektu batera iristeko. Sentitzeko arreta jartzen da. Sarritan agertu izan da hori deskribapenetan³³⁴. Egoera berean gauzatzen dira loreen eta Amyren arteko harremanak. Harremanak dira. Zerbaitekin harremanetan jarduteko moduak, zerbaiti hurbiltzeko erak. Egitea eta hurbiltzea. Maiz, objektu baten nolakotasunen ebidentzia materialari erreparatzen diogu. Objektuaren jatorria: izan gabe ere haren edukitzaile zen errealtate bat, beronen unearen ezaugarriak dituen. Hain zuzen ere, nolakotasunak (ongi tratatuak, artatuak) dira horretarako aukera ematen dutenak. Nolakotasun horiek jorratzen ditugu guk. Sentikortasuna ematen diegu, maiz kasurik egiten ez bazaie ere. Handitu egiten ditugu —tamaina aldatu gabe—, areagotu —aldatu gabe—; denbora eta arreta eskaintzen diegu, besterik gabe.

Arreta-emate horretan, berehala gertatzen denarekin, ekintzarekin lotura duten keinuak egiten dira, baina baita aurreko gertakarietan ikasi direnekin, eta nahi den eta eskura dagoen horretara, etorkizuneko ekintzetara hurbiltzeko egiten direnekin ere. Jarraipena duen keinu bat egiten da; ez da egiten arrastoa uzteko, keinua ez baita irudikatzen. Ez naiz emaitza batean pentsatzen ari; emaitzaren bila nabil. Horregatik, erraza, biluzia ematen du keinuak. Xumea.

³³⁴ Adibidez, *Plegun*: “Beste aldetik margotu ahal izateko, oihala hormatik kendu nuenean ez nintzen pinturan pentsatzen ari, jarraitzean baizik.”

Bilatze-denbora horretan, esperientziako elementuekiko bizikidetzaz gozatzen dut. Zenbait objektu, aldi berean hurbilak, askotarikoak, bananduak. Tarteak uzten dituzte euren artean; gainjarri egiten dira, atsedean hartzen dute. Horra prozesu baten konplexutasun naturala, bat-batekoa, bizia.

Hondarrak uzten dituzte prozesuek. Batzuek, objektu zehatz gisa; beste batzuek, bere horretan dirauten gauzatu gabeko desira modura. Alor publikoan garbitu egiten dut; prozesuan, berriz, zikindu, bete, ia dena utzi... jakiteko ikusi egin behar baitut. Hondar horiekin bizi naiz. Denborak aurrera egin ahala, geroz eta argiago agertzen dira berriro zenbait material, eta deitu egiten naute; beste batzuk, aldiz, desagertu egiten dira. Eta sentsazio hau nagusitzen da: ez ote nabilen beti zera beraren bila; modu desberdinetan, baina gauza bera. Baina, zer da hemen "gauza bera"? Artean bakarrik aurkitzen dut erantzuna. Lana ez da ekintza: ekintza horrek berekin dakar, edo darama, aurreko eta etorkizuneko lan guztia. Honegatik dauzkat esku artean material horiek: erakartzen nautelako. Ezertarako erabili aurretik, jada lanez beteta daude. Nolabait esatearren, arte-prozesua lanez betetako lana da niretzat. Bizitzaz kargatutako bizitza.

Materialak

Nire jatorria aipatu dut lehenago, naizen lekukoa izateak berekin dakarrenaz dudan ikuspegia, ideia. Ideia horrek egin nau naizen bezalakoa. Material hori ere garrantzitsua da. Alde batetik, aurretiazko baldintzatzaile gisa, naizena; beste alde batetik, noiz-nolako baldintzatzaile modura, zer naizen uste dudana; eta, azkenik, bi horiek esku hartzen duten eremuaren adierazlea. Naizen tokikoa izateak alderdi materiala ere baldintzatzen du, zentzurik nabarmenenean gainera: lanerako hasieran erabiltzen nituen materialak nire ingurunetik iristen zitzaizkidan (aipatu ditudan irudiak, eraikuntzako lehengaiak...), nire estudioaren inguruko nabeetatik, lagunek lan egiten duten enpresetatik... Hurbil ditugun materialak iristen zaizkigu, beti, era batera edo bestera, fisikoki zein sentikorki.

Badu hurbiltasunak zer edo zer garrantzitsua. Esperientzia bat izan duzun zer batek aukera ematen dizu horretaz (edo hortik eratortzen denaz) pentsatzeko eta hura sentitzeko. Noizbait ikusi duzun zerbait da, irudirik gabe itzultzen zaizuna, ikusi

zenuenean gertatu zitzaizun zer haren desira gisa. Nire ustez, oro har ez gara material jakin baten bila abiatzen *zerbaitetarako*: nahikunde material baten bila abiatzen gara. Materialtasun-asmo baten bila. Nahi bat gauzatzea da helburua. Materialak zein diren, norberarentzat desberdinak (eta berriak, agian) diren egoera hipotetikoetara eramango gaituzte gertakariak³³⁵.

Historia materiala

Lanen prozesuen deskribapenaren zati batzuetan premia hau sentitu dut: kontatzen ari nintzen hori gertatzen ari zen unea aipatzekoa, garai historiko batean kokatzekoa, testuinguru jakinen bat aipatzekoa. Adibidez, irudi analogikoa aipatu dut nire lanaren hasierako une batean, zer esperientzia mota eragiten zuen irudi horrek. Une hartako argazkiek berekin daramate haiek argitaratzeko erabili zen baliabidea; esate baterako, ezin zen emaitza bat ikusi harik eta argazkia errebelatzen zen arte, kliskaren intentsitatea, positibatzearen kostua, etab. Beste denbora batzuk, abiadura batzuk maneiatzen ziren, eta norberaren irudiaren zein irudiaren beraren beste ikuspegi bat. Christoph Menke filosofoak ekoizpen estetikoaren estadio historikoa deitzen dion horri³³⁶. Bizitzen ari garen uneari dagozkion irudiak agertzeari, alegia. Izan ere, irudiak gauzatzearekin lotuta dago hori. Beraz, irudi horiek ez dira edozein irudi, baizik eta ezaugarri jakin batzuk dituztenak. Passeronek zioenez, orok du bere unea, ez bakarrik objektu artistikoak; baina objektu artistikoak presente egiten du³³⁷.

³³⁵ “El arte no se queda en los límites de la consciencia posible [...] Su rol es más bien instaurar nuevas formas de pensar, maneras de sentir que renueven la utopía de la bondad posible –en ruptura a menudo [...] con los cuadros culturales de su época.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 187-212. orr. Itzulpen propioa.

³³⁶ “Son obras de calidad aquellas cuyo funcionamiento es adecuado al estadio histórico de la producción estética. Pero esta adaptación no significa que se limiten a reflejar ese estadio. Esa adecuación de las obras [...] se refiere más bien al estadio de las posibilidades de la producción estética actual, que resultan de las pasadas, es decir, a las «fuerzas productivas» estéticas y al «material» estético.” Menke, C. (1997). *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa. 160. or.

³³⁷ “El arte es pues esa parte de presentar que presenta el presentar. Actualiza, en un presente parado, la marca, más o menos evidente, de un acto pasajero, el de crear.” Passeron, R. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck. 187-212 or. Itzulpen propioa.

Materialetan eta haiekiko harremanean dago historia hori, objektuan baino lehenago. Prozesuaren urrats eta elementu bakoitzak objektuan inskribatzen duen historia materialaz ari gara³³⁸. *Emiren* kasuan, irudien ibilbideaz eta jatorriaz mintzatzean, gogoan dut argazki horiek ukitu dituzten “eskuen” markak daudela. Azpimarratu nahi dudana zera da, irudi horiek beren historia materiala dutela, material diren aldetik, hau da, denboraren iragaiterekin eta norberarentzat material hori zer den erabakitzen duten gertakariekin lotura duen historia, irudiak erakusten duen informazio irakurgarria, ulergarria alde batera utzita. Tamaina, gorputz, bereizmen edo pixel kopuru jakin bat ere badute. Azken batean, bere historiaren eta nirearen oroimena duten materialak dira.

Material batzuk “...arte” gordetzea, aldean eramatea, garraiatzea. Objektu fisiko gisa gordetzen dira, lekuetan, baina baita gorputzean ere, gogoratu egiten duena. Oroitzapen propio bat, gorputz propio bat, norberaren buruarekiko eta materialen bizitzarekiko errespetua. Distantziak, berriz, zaildu egiten du ikusmira zabalagoz pentsatzea, hark ere ahaztu egiten baitu. Informazio jakin batzuen galera mesedegarria zaio material baten adierazpen plastikoari, bere jatorrizko gorputzaren egiazko ezaugarrietatik hurbilago baitago. Kontua ez da haren jatorria aldarrikatzea, nondik datorren irudikatzea, zergatia azaltzea, baizik eta bere historiaren ondorioz bihurtu den zer hori artatzea, ohartzea ezaugarri berezi batzuen galerak komun bilaka dezaketela. Izan ziren hartatik zerbait herrestan eramaten dute materialek³³⁹, baina gauza berri bihurtuta jada. Eta hor dago: beste zerbait da.

Gorputza

Funtzionamendu baten parteak azaltzen dituzten termino tekniko batzuk erabiltzen ditudanean, arazo bat sortzen zait; adibidez, arteari buruz ari naizela “euskarri” terminoa

³³⁸ Adibidez, *Txosnaken*: “Argazki bat flasharekin egin nuen (sepia-kolorea nagusi duena) eta bestea, flashik gabe (urdina nagusi duena). Kolorea zelako erabaki nuen honakoa erabiltzea, eta materialen historiaren berri ematen zuelako, alegia, nire kartelean bukatu aurretik gertatu zaienaren berri.”

³³⁹ Honela azaldu nuen deskribapenetan: “Larruzalak oroimena daukala esan ohi da: beltzaran egon ez arren, aurreko udan eta beste uda batzuetan beltzaran egon bazinen, larruzala berehala belzten zaizu, lehen beltzaran egon zaren aldi guztiak oroituz. Kasu honetan, materialek ere badute (eta bereziki dute) oroimena. Ez dira iraganeko beltzaran hura, baina oraingo beltzaran hau harengatik ere bada.”

erabiltzean (deskribapenetan, esate baterako, edo “forma”, “egitura” eta abar idaztean). Nik nahi dudana ez dago termino horietan. Badakit zer den kartel bat, baina niri gustatzen zaidana zera da, lehen izan zena eta gero izango dena lantzea, izena alde batera utzita. Argazki bat inprimatzen dudanean, adibidez, papera ez da euskarri bat soilik; horren izaeraren funtsezko osagai bat da. Niri interesatzen zaidan objektuan, ez da zuzena zerbaiti euskarria deitzea. Interesatzen zaidana da egiazki ez dagoela euskarririk; beste material bat da, beste elementu bat, gainerakoek bezala eta gainerakoekin batera esku hartzen duena. Hormara itsasten, zimurtzen, paretaren egiturara egokitzen, leku baten eskalara doitzen badugu, nolakotasunez hornitzen jarraitzen dugu. Ez da irudi inprimatu bat; hor esku hartzen ari den guztiarekin jarraitzea da, harekin irits daitekeen zeraraino. Adibide bat besterik ez da, harremanetan jarduteko modu bati heda dakiokiena. Ez artistikoak deritzegun objektu jakin batzuekin, baizik eta errealitatearen plastikotasunarekin. Nire munduaren, nire bizitzaren plastikotasunarekin. Nahi ditudan harremanena. Keinu pribatuen bilduma bat, metaketa sentikor bat.

Batzuetan objektua deitzen diot; beste batzuetan, gorputza. Baina, zer da gorputza? Objektu artistikoa ez da beste edozein objektu bezalakoa. Existitzen den orori dei dakiokio “objektu”, bereiz edo zehatz daitekeen orori; baina objektu artistikoak gainerako objektuek ez bezalako harreman-borondatea du. “Gorputza” diodanean hau esan nahi dut: erreal dela, baina ez zentzumenei ageri zaien materialtasun fisikoagatik bakarrik, baizik eta justu dagokion unean agertzeagatik, zuzenean nigana datorrela, nahi dudanak eta denak, sentitzen dudanak bat egiteagatik. Zentzu batean bat egiteagatik. Den-denak intentzio erabatekoz osaturik egon behar du horretarako, nahi horrek ez du ezer sobera izan behar. Norberaren materialak, sentsazioak, erabakiak, sentimenduak, euren zerbait bihurtzen direnak.

Gorputzak ez dira alde aurrekoak; nahia da alde aurrekoa, baina ez haren gauzatzea. Eta gauzatze horretan agertzen dira objektu horren, gorputz desiratu horren benetako edukiak. Haren izateko aukerarik onenera iristea da xedea. Une batez, sentitu nuen hori zela haren izateko modua, haren gorputza. *Pegadan* —esate baterako— ikusi dugunez, gauzaren harreman-gramatikari, materialtasunari dagokion hautaketa-, konbinazio- eta handitze-prozesu bat dago. Esango nuke material bakoitzak eskain ditzakeen aukeren baliokide dela materialtasuna, materialen (arteko) hutsuneen araberrakoa. Plastikotasuna: materialen ertza (marjina), bere aukeren muga.

Prozesu plastiko horretan, gauza batzuk gerta daitezke eta beste batzuk ez; aukera horien artean hartzen dira erabakiak, eta une jakin batean sentitzen da jada ez dagoela ez beste ezer egiterik ez ezer kentzerik. Zerbaiten amaierara iritsi garela, alegia. "Gorputza" deitzen diot nik amaiera horri.

Niri interesatzen zaidan unea hau da: irudia irudi-gauza-gorputz bihurtzen denean, objektua gorputz bihurtzen den momentua. Deskribatzen ari naizen prozesuaren antzekoa den objektuari deitzen diot "gorputz". Oro da osagai, orok ematen du zentzua, orok baldintzatzen du aukera, orok egiten du sentikor aukera hori. Gorputzaren parte da³⁴⁰.

Ikusi dugunez, gorputz horrek zentzu-berezitasun eta barne-koherentzia batzuei erantzuten die, zeinek lortzen baitute gauzak halako autonomia bat bereganatzea, ekoitzia izan den ingurunetik harago ere funtzionatzeko gai dena. Interesatzen zait mugimendu hori.

Ordena batetik abiatzea, eta mugimenduan uztea. Ernalarazitako zerbait. Haragiztatua. Ikusteko, zentzu baterantz jotzeko balio duen prozesu bat.

Gorputz desberdinak denboran zehar

Sentimendu bera, zentzu beraren nahia ari da mugitzen urterik urte zenbait azalera eta materialetan sortzen diren prozesuetan. Aldi horietako bakoitzak gorputz bat haragiztatzen du. Bere gorputzean agertzen dira (hori besterik ezin izan), eta gero beste bat bihurtzen.

Gorputz-metaketa bat eragiten du nigan denborak. Horra material baten izatearen arazoa: sentitzen dudana zerbaiten aurrekari bat dute berengan. Sarritan tratatuz gero, gorputz

³⁴⁰*Txosnaki* buruz: "Bitarteko digitalak erabili nituen kartela egiteko. Haren faktualtasunari begira, garrantzitsua da gorputza edukitzea, eta gorputz hori ondo txertatuta gelditzea edo irautea, bat egin bezain laster barnekotzat hartzen duen kanpoko gorputz batean: akabera distiratsuko paper mehean eta haren tamainan."

batetik beste baterako iragaitea hasten da. Gogo bera gorputz batean baino gehiagotan agertzen dela hasten da sentitzen, desberdinak baina bakarrak diren zenbait gorputzetan.

PROIEKTU-IDEIA BAT

Denboraren poderioz sortu diren lan-kate asko gertatu zaizkit, horren adibide ugari aipa ditzaket.

Eileen, adibidez, 2015eko lan bat da. Zapi bat. Hasieran *OP* izan zen. Folio izatetik posterra izatera aldatu zen. Geroago, gorputzez aldatu zen, eta tunel baten sabaiko estanziazorako txantilo bihurtu; ondoren, zetaren gainean zenbait geruza irabazten doa, edo berriro seinale gisa agertuz, galeria baten fatxadan egindako esku-hartze batean. Sinplifikazioa. Beltzera itzultzea. Zeinura itzultzea. Denboran zehar jauziak.

Gorputz-aldaketa horietan, elkarrizketa izatetik testu izatera aldatu zen *Opini3n Posici3n*, testutik zeinura, zeinutik fatxadara; ondoren, azalera zabal batean txantilo gisa errepikatzen zen elementu bihurtu zen, zetazko zapi, argazki, kamiseta, argi.

Niretzat berbera izan den prozesu bateko zenbait sasoitan hainbat gorpuzkera hartu ditu lan horrek. Zentzu beraren gorputz desberdinak. Aldez aurreko egiturak edo zeinuak konplexuagoak bihurtu dira, balio berriak eman zaizkie, agertzeko eta bestea inplikatzen modu berriak. Gorputz horren berariazko kualitateen berri ematen du esku-hartzeak, edo haiei buruz sentsibilizatzen, eta kualitate horien guztien baturak zehazten du zentzua. Urrats bakoitzak aukera ematen du etorkizunean beste esperientzia batzuk eragin ditzaketen zer berriak irekitzeko, kualitateak agertzeko. Prozesu guztietan bezala, garrantzizkoa zera da, aukerak zabalik uztea. Prozesua irekita edukitzea. Erne egotea eta egin aurretik ez dakizkidan gauza batzuetara iritsi ahal izatea.

Esate baterako, une jakin batean zetazko zenbait zapi egitea erabaki nuen, emaitzak testatzeko. Estanzazio digitzalek egindako zapiak oihala errepuzigarriak, baliagarriak eta erabilgarriak izaten dira. Aurreko zenbait lanen emaitzak berpizteko baliabide gisa ehuna erabiliz, zetaren gaineko estanzazioaren bidez, egoera erreal bat sortu nahi izan dut,

artearen bitartez eguneroko bizimoduan zuzenago sartzeko, infiltratzeko. Laburbilduz: lasai jarri nahi izan ditut gorputz horiek munduan, eta bizitzan lasai jardun daitezela.

Erakusketaren arlotik aztertuta, geldi daude gauzak, ia-ia irudiak balira bezala. Baina ohikoaz bestelako denbora-epe bat ere ematen zaie, haiekin beste era batera esperimentatzeko aukera ematen duena: beste kualitate batzuk, bestelako harreman baterako. Modak badu denboraren, haren unearen, pertsonen irudi jakin bat sortzeko gaitasuna. Baina, horrezaz gain, zuzen-zuzenean esku hartzen du bizitzan. Eskaileran, metroan, tabernetan, besarkadetan..., airean mugitzen da.

Bi denbora horien artean gauzak lekualdatzarren hasi nintzen 2014an LA (313a) lantzen. Marka huts baten antzeko zerbait da. Irudia sortzeko modu bat. Beste era batera sortzerik izango ez nukeen irudiak. Ez da erraza balio bat esleitzea, ezta niretzat ere; alferrikako objektu bat da kasik. Espero den horren ahultze bat. Ez da moda, inondik ere; izatekotan, jendearen gorputzetara hurbiltzeko modu bat. Gauza bera gertatzen da, nabarmenki gainera, <3 S P S <3³⁴¹ lanean. Fernandorengana hurbiltzeko aitzakia bat.

Marga Gil Roëssetek eta haren ahizpak liburu bat utzi zuten Zenobia Camprubíren etxearen atarian, eskaintza hau idatzita zuela: “Zuri, ezagutzen ez gaituzun arren jada laguna zaitugun horri”. *Marga* zapia egin nuen. Zapi bat da *Marga*, aurretik pareta bat izan zelako, eta zapia zapi da aurretik tunel bihurtu zen testu izan zelako; eta bitartekari jardun zen proposatzen duen horrek zalantzak eragiten dizkidan museo batekiko nire harremanean, eta lehenago beso batzuen A4 bat izan zen, zeinak eurak baino lehenagokoa den zerbait partekatzen duten maitale batzuen besoak izan baitziren poster izan aurretik. Maitasuna da. Orain proiektua deitzen diogu, baina askoz gauza sinpleagoa da,

³⁴¹ 2006tik 2007ra bitartean egin zen lan hori. *Estimulantes: circulación y euforia* (Tabakalera, Donostia) erakusketan ikusgai jarri zen kartelaren testua: “El origen del proyecto <3 S P S <3 es un tatuaje en el antebrazo de su tío y el diseño, a partir de este, de un estampado. En este trabajo la artista ha hecho una camisa de seda a medida de un cantante de la escena trap española. La artista concibe el diseño de esta camisa como la realización de un molde, un punto de partida que describe de este modo: Un molde es una pieza [CAMISA], o conjunto de piezas acopladas [PATRÓN], interiormente huecas pero con los detalles e improntas exteriores del futuro sólido que se desea obtener [ÉL]. Generalmente, un molde flexible [SEDA] se monta con un contra-molde rígido [VÍDEO] o “madre” [MADRE] que sujete la forma evitando su deformación [VÍDEO]. La ventaja de los moldes flexibles es permitir su desmolde con más delicadeza [SILK], procurando un mejor resultado de la pieza; además, es más liviano [SILK] y duradero [ARTE]”.

naturalagoa jarduera artistikoan, naturalagoa inguratzen zaituenarekin harremanetan aritzeko moduan. Xumetasun konplexu bat, harreman ez-linealez betea.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. (2010) *Ninfas*. Valencia: Ed. Pre-textos.
- Aguirre, Peio. (2012) *El amor como producción: una pequeña teoría de la economía del arte*. Publicado en *pipa* I. Dirección editorial: Maite Garbayo Maeztu. Coproduce: eremuak.
- Antonioni, Michenlangelo. (2002) *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona, Buenos Aires, México: Ed. Paidós.
- Badiola, Txomin. (2006) *Hay veces en las que uno tiene que poner en escena su propio fracaso*. Madrid: Galería Moisés Pérez Albéniz.
(2011) *Una entrada mil salidas*. Bilbao: Galería CarrerasMugica.
(2017) *Arte, educación, amor al arte*. Revista eremuak #4. Donostia-San Sebastián.
(2019) *La amistad de los artistas*. Artículo publicado en el diario El País, el 5 de marzo de 2019.
- Barthes, Roland. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Ed. Kairós.
(2007) *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Ed. Siglo XXI.
- Berger, John. (2000) *El bodegón*. Madrid: Ed. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores.
(2016) *Un hombre afortunado. Historia de un médico rural*. Fotografías de Jean Mohr. Barcelona: Ed. Alfaguara.
- Cameron, Dan. (1991) *Luis Gordillo. Los años ochenta*. Madrid: Ed. Tabapress.
- Carver, Raimond. (1997) *¿Quieres hacer el favor de callarte, por favor?* Barcelona: Ed. Anagrama. Colección Compactos.
- Casado Arsuaga, José Luis. (1979) *La percepción de la estructura figura-fondo y la génesis de los espacios modales en el arte* (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
El acto pictórico; experiencia y experimentación. En: VV.AA. *Práctica y teoría de la pintura* (2007) Leioa: Departamento de Pintura. UPV-EHU.
- Caspao, P. *Invertir inclinaciones. ¿Hay vida en “el hacer teórico”?* Traducción de Buitrago García, A. En:

- VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
- Cayley, David. (2013) *Conversaciones con Ivan Illich. Un arqueólogo de la modernidad*. Madrid: Enclave de Libros Ediciones.
- Cézanne, Paul. (1991) *Cézanne por sí mismo*. Richard Kendall (ed). Barcelona: Plaza & Janes editores.
- Deleuze, Gilles. (1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós.
(1987) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Deleuze, Gilles. y Guattari, Felix. (2005) *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Ed. Anagrama.
- Dewey, John. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Ed. Paidós Estética 45.
- Duchamp, Marcel. (1957) *El acto creativo*. Presentación de Marcel Duchamp en Houston (Texas), ante la Conferencia de la Federación Americana de Artes. Fue publicada en *Art News*, vol. 56 N° 4, 1957.
- Duras, Marguerite. (1998) *C'est Tout. Esto es todo*. Madrid: Ed. Ollero & Ramos.
(2000) *Escribir*. Barcelona: Ed. Tusquets.
- Euba, Jon Mikel. (2008) *Condensed Velázquez*. Madrid: Galería Soledad Lorenzo. *Cómo leer el valor de una resistencia (a 120 por hora)*. Publicado parcialmente en: VV.AA. *18 fotografías y 18 historias*. Bulegoa z/b con Isidoro Valcárcel Medina (2013) Donostia: Ed. If I Can't Dance, I Don't Want To Be Part Of Your Revolution.
- Focillon, Henri. (1983) *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait ediciones.
- Foucault, Michel. (1978) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI editores.
(2005) *La pintura de Manet*. Barcelona: Ed. Alpha Decay.
- Ginzburg, Natalia. (2015) *Las tareas de casa y otros ensayos*. Barcelona: Ed. Lumen. Ensayo.
- Goldin, Nan. (1996) *The Ballad of Sexual Dependency*. Nueva York: Aperture Books.

- Gordillo, Luis. (1999) *Luis Gordillo. Superyo congelado*. Barcelona: Ed. Actar y Macba.
(2009) *Little Memories*. Sevilla: La cara oculta, 1 / los sentidos ediciones.
- Hanisch, Carol. (1969) *Lo personal es político*. Texto original "The Personal Is Political" de Carol Hanisch, publicado en Notas del Segundo año: Liberación de la Mujer en 1970. Editado por Shulamith Firestone y Anne Koedt.
- Haraway, Donna. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ed Cátedra.
- Klee, Paul. (1924) *De l'art moderne*, conférence prononcée à Iéna, in *Théorie de l'art moderne*, Gallimard, Folio/essais.
(1998) *Diarios 1898-1918*. Madrid: Alianza.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. (2014) *Conocimiento feminista y políticas de traducción II*. Belbel Bullejos, MJ. (ed). San Sebastián: Arteleku. Diputación Foral de Gipuzkoa.
(con Frank, A.) *La vergüenza en el pliegue cibernético. Una lectura de Silvan Tomkins*. Traducción: Belbel Bullejos, MJ. En: VV.AA. (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. CdL. Cuerpo de letra danza y pensamiento. #5. Barcelona: Ed. Polígrafa, Mercat de les Flors, Institut del Teatre.
Melanie Klein y la diferencia que supone el afecto. Publicado en: VV.AA. (2012) *Erreakzioa Reacción*. Fanzine editado por Erreakzioa-Reacción con motivo de la propuesta *Erreakzioa Reacción. Imágenes de un proyecto entre el arte y el feminismo* en MUSAC.
- Lispector, Clarice. (2012) *Agua Viva*. Madrid: Ed. Siruela.
La explicación que no explica. Recuperado (26-04-2020) de: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/cuento%20nunca%20acabar/claricerazones.htm
- Maiakovski, Vladimir. (2009) *Cómo hacer versos*. Madrid: Mono Azul editora. Colección VuelaPluma.
(2002) *Poemas*. Barcelona: Ediciones 29.
- Menke, Christoph. (1997). *La soberanía del arte, la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Edit. La balsa de la Medusa.
- Moraza, Juan Luis. (1994) *Dispositivos de discontinuidad. Transfiguraciones y formaciones de marcos y pedestales en el arte contemporáneo* (Tesis doctoral) UPV- EHU, Lejona.
(2009) *El deseo del artista*. Madrid, 12 de Abril de 2009. p. 16. En V.V.A.A. (2010) *DESEO. Textos y conferencias*. Madrid: Colegio de Psicoanálisis de Madrid.

- El gozo del auge, la propiedad de la culpa.* En: VV.AA. (1992) *Cualquiera, todos, ninguno: más allá de la muerte del autor.* Vol. 2: seminario sobre la experiencia moderna coordinado por Juan Luis Moraza. San Sebastián: Edit. Diputación Foral; Departamento de Cultura y Turismo.
- Nemer, François. (2006) *Godard (Le cinema)*. Paris: Ed. Découvertes Gallimard Arts. Éditions du CentrePompidou.
- Ortega y Gasset, José. (1962) *Obras Completas. Volumen VIII*. Madrid: Edit. Revista de Occidente.
- Pasolini, Pier Paolo. (2017) *Cartas luteranas*. Madrid: Ed. Trotta.
- Passeron, René. (1989) *Pour une philosophie de la création*. Paris: Ed. Klincksieck.
(1996) *La naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*. Paris: ae2cg Éditions.
Sobre la aportación de la poética a la semiología de lo pictórico. En: VV.AA. (1978) *Revue d'esthétique. La práctica de la pintura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili. Colección Punto y Línea.
- Pollán, Tomás. (2018) De la conferencia *Ejercicios de reflexión teórica y práctica*. Tabakalera, Donostia. En el marco de la primera mesa de trabajo, *Dejarse hablar*, de *La gran conversación*, antesala del proyecto *Ariketak: la segunda respiración*, que se desarrolló en Tabakalera en el bienio 2018-2019. Recuperado (20-04-2020) de: <https://vimeo.com/255891505>
- Rilke, Rainer Maria. (1992) *Cartas sobre Cézanne*. Barcelona: Ed. Paidós Estética.
- Shklovsky, Victor. *El arte como artificio*. En: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1991) Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México: Ed. Siglo XXI.
- Stein, Gertrude. (1947) *Four in America*. New Haven: Yale University Press.
- Szyborska, Wislawa. (2009) *Aquí*. Madrid: Bartleby Editores.
(2009) *Paisaje con grano de arena*. Barcelona: Ed. Lumen.
- Triolet, Elsa. (1976) *Recuerdos sobre Maiakovski. Y una selección de poemas*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Tsvetáieva, Marina. (1984) *Correspondencia del verano de 1926*. Tsvietáieva, Rilke, Pasternak. México: Ed. Siglo XXI.
(2002) *Carta a la amazona y otros escritos franceses*. Madrid: Ed. Hiperión.
(2012) *Cartas del verano de 1926*. Pasternak, Boris. Rilke, Rainer Maria. Barcelona: Ed. Minúscula.

- de Unamuno, Miguel. (2018) *Amor y Pedagogía*. Menorca: Ed. Edu Robsy.
- Valéry, Paul. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: Ed. Visor. Col. La Balsa de la Medusa.
Cursos de poética de Paul Valéry en el Collège de France.
Anotadas por Georges Le Breton entre diciembre del 37 y febrero del 39. Selección de lecciones 3, 5, 7, 9 y 15. Publicadas en *Acción* (2014) Tercer número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación *Envidia* gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV-EHU.
- W. Scott, Joan. (1990) *El género: una categoría útil para el análisis histórico. Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea* / James S. Amelang (ed. lit.), Mary Nash (ed. lit.). ISBN 8478229930.