

Organización y biología de una práctica



Aimar Arriola

**BILBOKO ARTE
EDERREN MUSEOA
MUSEO DE BELLAS
ARTES DE BILBAO**

Este texto se publica bajo licencia Creative Commons del tipo reconocimiento–no comercial–sin obra derivada (by-nc-nd) 4.0 internacional. Puede, por tanto, ser distribuido, copiado y reproducido (sin alteraciones en su contenido), siempre con fines docentes o de investigación, y reconociendo su autoría y procedencia. No está permitido su uso comercial. Las condiciones de esta licencia pueden consultarse en: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



No están permitidos el uso y la reproducción de las imágenes salvo autorización expresa por parte de los propietarios de las fotografías y/o de los derechos de autor de las obras.

© de la presente edición: Bilboko Arte Ederren Museoa-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016

Créditos fotográficos

© Jaime Gartzia: p. 4

© Rosella Gori: p. 6

© Susana Talayero: pp. 8, 9, 11 y 12

Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Susana Talayero. Crónica inquieta (1987-2016)*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (4 de marzo-6 de junio de 2016).

¿Cómo se organiza una práctica? ¿Cómo llevar a cabo su biología? Este texto se pregunta por la estructura del trabajo de Susana Talayero y por las correspondencias que en él se dan. Es una pregunta diferente a la del significado de la práctica; aquí no me interesan ni el objeto de la práctica ni lo que ésta aparentemente representa, sino cómo funciona y se distribuye en un conjunto de relaciones. Traigo aquí la advertencia de que nunca hay que preguntar a un libro (en nuestro caso, una práctica artística) qué quiere decir: «en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona»¹. Me pregunto por el funcionamiento del trabajo de Susana a través de tres figuras concretas: la flor, la mesa y el rostro. Las tres son figuras en el sentido que la filósofa feminista de la ciencia Donna Haraway otorga a este término, no como representaciones o ilustraciones, sino como nodos material-semióticos «donde lo biológico y lo artístico se unen con toda la fuerza de la realidad vivida»². Es decir, una figura como un lugar en el que se producen y articulan correspondencias.

Mi texto toma su título de un pequeño libro de zoología encontrado en el estudio de Susana. Sigue, por tanto, la misma trayectoria que la exposición a la que acompaña: del taller de la artista al museo. Con este recorrido no se busca legitimar el trabajo o dar conclusión a la obra, sino liberar su potencial, como en un juego de alquimia. Biología y alquimia son «ciencias» amigas; ambas movilizan altas dosis de especulación y empirismo, sólo difieren en el grado de fe que implica cada una. La biología que propongo llevar a cabo aquí no es ciencia pura; no es el establecimiento de un compendio de verdades objetivas sino la pregunta acerca de las capacidades del trabajo de Susana, lo que como organismo éste puede hacer.

1 Gilles Deleuze ; Félix Guattari. *Mil mesetas : capitalismo y esquizofrenia*. 6ª ed. Valencia : Pre-Textos, 2004, p. 10 (1ª ed., 1988; ed. original, *Capitalisme et schizophrénie ; vol. 2. Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980). El presente ensayo se alimenta de un nutriente principal: la filosofía del deseo de Deleuze y Guattari. Pero no por capricho. Su concepción de la experiencia estética en cuanto que devenir es una referencia importante para Susana a partir de 2008, momento en que nos conocemos. Mi encuentro con *Mil mesetas* también se da entonces. Véanse especialmente los capítulos 1 («Introducción: Rizoma»), 5 («Sobre algunos regímenes de los signos») y 7 («Año Cero - Rostridad»).

2 Donna J. Haraway. «Introduction» en *When species meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, p. 4 (traducción propia).



Lo que nos hace, vista de instalación,
galería Carreras Múgica, Bilbao, 2009

Jardín, no bosque

Susana se compromete con la flor y no con el árbol. La práctica de Susana habita el jardín y no el bosque. Deleuze y Guattari (en adelante, D&G) proponen la figura del rizoma en oposición a la imagen del árbol. Para éstos la figura del árbol y lo que caracterizan como «el principio-raíz» han dominado el pensamiento y la práctica cultural en occidente: «Estamos cansados del árbol. No debemos seguir creyendo en los árboles, en las raíces o en las raicillas, nos han hecho sufrir demasiado»³. El principio-raíz es el fundamento del pensamiento clásico y responde a tres rasgos principales: la dicotomía, la jerarquía y la falsa multiplicidad. Aquí todo responde a una clasificación de divisiones y subdivisiones de sólo dos partes. Cada cuerpo, cada idea, cada imagen es simple producto de la bifurcación de un tallo o de una rama, que permanece anclado a sus raíces. Asimismo, la imagen del árbol responde a un modelo de organización centrado y jerárquico; implica un centro de significancia (el tronco) que dirige la transmisión a un conjunto subordinado de ramas-raíces. Por último, el pensamiento arborescente no entiende de multiplicidad; es el lugar del dominio de los árboles y del crecimiento por identidad. Un bosque no procede por multiplicidad sino que es el producto de la



Domestic flights, 2010
Captura de vídeo

reproducción de una misma unidad centrada de la que en ocasiones brotan algunas raicillas, generando la ilusión de una multiplicidad falsa (la imagen del esqueje). Frente a esto, el rizoma opera según principios de conexión, heterogeneidad y multiplicidad. A diferencia del árbol o de la raíz que crecen a partir de una posición fija, un rizoma puede y debe ser conectado con otro desde cualquier punto. Cada rasgo de un rizoma no remite a rasgos de la misma naturaleza, un rizoma jamás es la búsqueda de lo idéntico. Por otro lado, la multiplicidad del rizoma no es la de la suma de unidades. Tampoco es una unidad a la que se añade otra. El rizoma no es ni el bosque ni el esqueje. Entre las diversas imágenes rizomáticas propuestas por D&G están el bulbo y el tubérculo, los animales en manada y la mala hierba. «En un rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama»⁴. D&G caracterizan el pensamiento occidental a partir del dominio del árbol pero también del campo conquistado al bosque objeto de la agricultura. Mientras tanto, el pensamiento oriental se despliega en relación a la estepa y el huerto. El cuerpo que siembra y siega frente al que horada y desentierra. En el jardín, entre el bosque y el huerto, crecen las flores de Susana.

En el jardín interespecie de Susana encontramos: niños y palmeras, plantas-órgano, flores-rostro, fecundaciones florales, vínculos, pulgas, pensamientos volantes, flores en fuga, *donnas fugatas*, ojos-flor, Marilyn

³ Deleuze/Guattari 1988, p. 20.

⁴ *Ibíd.*, p. 12.



Serie *Disegni vegetali*, vista de instalación, estudio en Vicolo Santa Margherita, Roma, 1987

y Buñuel devenidos vegetal, flores negras, potencias, cuatro especies europeas y muchas otras sin casa ni patria. Las flores de Susana responden a una raíz no arbórea: tubércula, lateral, pivotante, rizomática. Posiblemente la flor-rizoma más emblemática de Susana sea la *Tillandsia* o «planta de aire» protagonista de una de las breves escenas del vídeo *Domestic flights* (2010). Aquí la planta apunta a direcciones múltiples encuadrada en una arquitectura de patio doméstico. Es la imagen de un cuerpo de extremidades propagativas. Las plantas propagativas, o adventicias, son aquellas que se separan de su planta madre y se desarrollan de forma separada. En el ámbito del rizoma no hay progenitor ni un único origen; no hay, por ejemplo, una «lengua madre, sino lenguas dominantes que toman el poder y se estabilizan como naturales»⁵. De igual forma, en el trabajo de Susana no hay un medio o lenguaje principal —la pintura, diría alguien— en torno al que pivotan lenguas menores que buscan hacerse paso —el dibujo, el vídeo—, sino que una multiplicidad de lenguas y de raíces adventicias engrosan una misma práctica bulbosa. «Pintura y dibujo son lo mismo», repite Susana.

El jardín de Susana no es el Edén, no es origen ni mitología. El de Susana no es el *Jardín de las Delicias*, no es alegoría. Tampoco es el capricho estético de la aristocracia del siglo XVII, con su planta arquitectónica y vegetación geométrica. No es Versalles. El desarrollo sobre pared y suelo del jardín de Susana no replica el diseño del parque urbano, con su bancada de flores en horizontal y su arbolada vertical. En el jardín de Susana, insisto, no hay árboles⁶. El plano horizontal del jardín de Susana —su desarrollo por el suelo— convoca un mundo subterráneo repleto de bulbos, lombrices, bebés enterrados, tarántulas que bailan y «petaludas»

5 Ibid., p. 140.

6 La gran excepción es *Rutas insólitas*, un proyecto educativo de Susana en colaboración con la ingeniera forestal Claudia Maldonado para el Departamento de Educación y Acción Cultural del Museo de Bellas Artes de Bilbao. El proyecto establecía relaciones entre obras de la colección del museo y varios árboles del parque que lo rodea. Aquí el compromiso con el árbol era por un fin mayor: desestabilizar la lógica «enraizada» que tradicionalmente caracteriza la relación de un museo con su colección.

atravesadas por alfileres⁷. El de Susana es un jardín oscuro (el diccionario nos recuerda que el término jardín designa también el retrete de un barco y la mancha que deslustra y afea una esmeralda). Su oscuridad y naturaleza infecciosa me recuerdan al jardín cultivado por el cineasta Derek Jarman en la localidad costera de Dungeness (Inglaterra), próximo a una planta de energía nuclear aún en activo; sin aparente orden ni estructura, el jardín que Jarman cultivó durante sus últimos años de vida, al tiempo que perdía la visión por complicaciones relativas al sida, lo forman piedras, hierbajos, especies silvestres sin necesidad de cuidado y amapolas de colores desvanecidos. «*Sin color, sin embargo, sin color*», escribía Sylvia Plath refiriéndose a unas sangrientas amapolas⁸. Las flores en Susana aparecen por primera vez en Roma (serie *Disegni vegetali*, 1987) pero estallan más tarde, en una exposición de 2000 en la que presenta una serie de pinturas producidas durante una residencia artística en Yaddo (Saratoga Springs, Nueva York), donde a finales de la década de 1950 Sylvia Plath había residido. Celebrada sin nombre, posteriormente Susana la llamará *No quería flores*, título que evoca el poema «Tulipanes» del libro de Plath *Ariel* (1961). Junto a Paul Celan y su poemario *Amapola y memoria* (1952), Plath es la principal referencia para el motivo floral de la serie.

Pero las formas de flor de Susana no son simple motivo pictórico, son emplazamiento, «el lugar desde donde imagina»; «La emanación de una flor, de una forma primera que nos evoca una flor, es reconocible en su pintura, pero nuestra mirada se engañaría si se detuviera en sus bordes precisos. Más que bordes son ímpetu»⁹. Las flores de Susana no son un problema de representación, puesto que en el ámbito del rizoma no hay división entre un campo de realidad, un campo de representación y un campo de subjetividad¹⁰. El jardín de Susana no es imagen sino el agenciamiento entre cada uno de esos órdenes.

A cuatro patas

El «jardín» de Susana, en cuanto que estrategia de organización, toma a veces otras formas. La que en esta exposición hemos denominado *Mesa-Roma* (2016) es una suerte de jardín, un cúmulo material de correspondencias entre imágenes vegetales y animales, rostros, manchas y objetos encontrados. Aquí, al igual que en otros montajes anteriores (ver imágenes pp. 35 y 36), Susana explora el potencial espacial y político del plano horizontal «como en una mesa modificable al antojo de recomposiciones siempre posibles»¹¹. La ocupación del plano horizontal por parte de Susana responde tanto a su pulsión de atlas como a la relación que se da en su práctica entre trabajo y suelo. Cuando uno piensa en el estudio de Susana, la imagen más recurrente que viene a la cabeza es la del suelo. La primera vez que vi la obra de Susana fue dispuesta en el suelo, y en mis muchos recuerdos de Susana trabajando en el estudio está agachada a cuatro patas, como una de esas lobas que aparecen en su trabajo. Pienso también en la portada de la publicación *Resilire* (2009), que muestra un dibujo-mancha fotografiado sobre el suelo del estudio, transformando el suelo en superficie portátil en manos del lector. En el trabajo de Susana suelo e incluso subsuelo —si pensamos en sus primeros estudios subterráneos de Roma— son la «pared» donde las relaciones se trabajan. El suelo en Susana no es arraigo ni anclaje sino el plano donde se posibilitan las relaciones en direcciones siempre variables.

7 «Petaluda» significa mariposa en griego y es el nombre de una pintura de Susana incluida en el *Jardín*. El término se refiere a su vez a un texto breve inédito del escritor Ángel Amezketa sobre el trabajo de Susana («Petaluda», 2002). La proximidad semántica del término con palabras como pétalo o peluda refuerzan el imaginario orgánico que predomina en el trabajo de Susana.

8 Ramón Mayrata. «La flor es un lugar» en *Susana Talayero*. [Cat. exp.]. Bilbao : Galería Colón XVI, 2001.

9 *Ibíd.*

10 Deleuze/Guattari 1988, p. 27.

11 Palabras de la propia Susana en referencia a la interpretación que hace el filósofo Georges Didi-Huberman del *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), el ambicioso proyecto del historiador del arte Aby Warburg de producción de una historia de las civilizaciones mediterráneas a través de una vasta colección de imágenes organizadas por afinidades electivas. Hoja de sala de la exposición *Reponer la mesa (procesos gráficos)*, La Taller, Bilbao, 2012-2013. Disponible online: <http://susanatalayero.berita.me/proyectos/reponer-la-mesa-procesos-graficos-2012/>.



*Reponer la mesa (procesos gráficos), vista de instalación,
La Taller, Bilbao, 2012-2013*

La práctica artística de Susana es horizontal, no en el sentido en el que la historia de la representación fijará el cuerpo femenino en el plano horizontal, sino como un intento de reelaboración –consciente o no– de la verticalidad impuesta por la cultura. Si Freud¹² situaba el origen de la cultura en el extrañamiento del cuerpo respecto del suelo y la adopción de la postura vertical, con la consiguiente relegación del sentido del olfato a favor de la visión, la práctica de Susana se constituye tanto «en lo visto, lo oído, lo tocado, lo olfateado, lo erecto y lo inclinado y lo yacente»¹³.

La *Mesa-Roma* es una estructura a la vez homogénea y proliferante. Tiene la forma convencional de una mesa baja al tiempo que se despliega en una serie de cúmulos y solapamientos. Por ejemplo, en uno de los

12 Sigmund Freud. «El malestar en la cultura (Das Unbehagen in der Kultur) (1930 [1929])» en Néstor A. Braunstein (ed.). *A medio siglo de «El malestar en la cultura» de Sigmund Freud*. México [etc.] : Siglo XXI, 2005, pp. 13-116.

13 Paco Juan Costa. «La claridad que circunscribe lo velado = Ezkutua mugatzen duen argitasuna» en *Susana Talayero : [Mal d’Africa]*. [Cat. exp.]. Basauri : Kultur Basauri, 1995. Tras escribir esto, leo a Susana confirmar lo dicho en una entrevista de 2013: «Mi manera de trabajar es siempre horizontal y en el suelo, es una actitud muy gestual donde el movimiento de mi cuerpo determina que sucedan cosas. Me siento más valiente cuando trabajo agachada o de pie sobre grandes formatos de papel o tablas que extendiendo sobre el suelo. Me interesa experimentar esa implicación del cuerpo sobre el suelo y sobre todo el carácter performativo que tiene en sí el hecho de dibujar. [...] Sobre las superficies horizontales puedo caminar encima del trabajo». Elena Solatxi Arrizabalaga. «Análisis del concepto de creatividad y tipologías procesuales en treinta artistas vascas contemporáneas» [tesis doctoral]. Facultad de Bellas Artes, UPV-EHU, 2014, pp. 579-580. Disponible online: <https://addi.ehu.es/handle/10810/14748>.



Principios movedizos y provisionales, vista de instalación, Arteleku, San Sebastián, 2014

extremos de la instalación, que reúne trabajos desde finales de la década de 1980 hasta 1994, se acumulan pequeñas esculturas producidas a partir de restos de láminas de caucho cortadas para fabricar neumáticos y suelas de bota (de nuevo aquí, la conexión con el suelo), cuyas formas sugieren pájaros, insectos y otras «formas de vida inferior»¹⁴, y que se exponen junto a fotografías en blanco y negro de estas mismas piezas que en ocasiones anteriores fueron instaladas sobre pared; «microfichas» o pequeños acetatos de pigmentación azul, encontrados en la calle, que contienen información inscrita, sobre los que la artista trabaja imágenes de microorganismos y criaturas invertebradas mediante técnicas sustractivas como el rayado y la disolución de su color; o una pequeña pieza sobre placa radiográfica titulada *L'osservatore romano (per non indurre in tentazione)* [para no caer en la tentación] (1995), producida para una colectiva a favor de la lucha contra el sida y cuyo título hace un guiño irónico al periódico *L'Osservatore Romano* de la Santa Sede. La *Mesa-Roma* es el hábitat de la amplia zoografía que puebla la práctica de Susana¹⁵.

14 Milton Gendel. «Fantasías sobre Aviarios e Insectarios = Aviary and Insectarium fantasies» en *Susana Talayero, 1996-97*. [Folleto de exposición]. Bilbao : Galería Vanguardia, 1997.

15 Las especies que conforman la zoografía del trabajo de Susana son muchas, entre ellas ciervos, perros callejeros, patitos feos, insectos ciegos, pájaros, muchos pájaros, bacilos, murciélagos, mariposas, gorilas. El vínculo de su obra con la cuestión animal es tan jugoso que requeriría de un desarrollo aparte. Tan sólo insistir: la relación con la animalidad en Susana no es un problema de representación; aquí no hay separación entre el mundo, su imagen y nuestra experiencia en él. Al igual que la flor y el jardín, el animal en Susana es la articulación entre cada uno de esos tres órdenes.

La *Mesa-Roma* es también el lugar de condensación de una década de experiencias en esa ciudad. Pero Roma en el trabajo de Susana no es simplemente la memoria del lugar vivido. Ni el yacimiento para la arqueología nostálgica. En Susana Roma es un modelo organizativo de producción de relaciones y articulación de tiempos. Si la ciudad de Ámsterdam, «con sus canales-tallos, donde la utilidad se conecta con la mayor locura»¹⁶, es imagen del rizoma, en Susana Roma cumple esa función. Yo aún no conozco Roma, nunca he estado en Roma, pero intuyo por el trabajo de Susana algunos de sus principios: Roma es la articulación del tiempo *pasadopresente*. Katie King¹⁷ llama *pasadopresente* a una manera de pensar acerca de las capas históricas que excede el tiempo cronológico y que hace hincapié en la necesidad de tomar conciencia de cómo las historias se entretrejen. Cuando Susana habla de su vínculo con Roma como de «una relación de permanente ida y vuelta», no se refiere simplemente a que siga visitando la ciudad con regularidad para proyectos y colaboraciones, sino a que el orden que ocupan pasado y presente en su práctica no es lineal. Roma es también el gesto de la acumulación y de la correspondencia entre lo viejo y lo nuevo. Como en la descripción que hace el grupo de música Hidrogenesse en su disco homenaje a la ciudad (*Roma*, 2015), una «acumulación de cosas sin jerarquía o sucesión de cosas sin orden previsible»¹⁸.

Rostro en fuga

Susana deshace el rostro y lo libera de significados. Según el análisis del régimen de los signos de D&G, el rostro es el centro de toda significación, lugar de fijación y regulación de significados («rostridad»). Éste responde a una organización muy sólida difícil de deshacer; funciona como una máquina abstracta de reunión y distribución de los significados. La historia de la representación, en especial la pintura, es «rostridad»; hasta el Renacimiento la pintura utiliza el rostro como icono central del régimen significante. El rostro es político, es el arte de regir los significados. Pero si el rostro es una política, «deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino»¹⁹. La práctica de Susana está comprometida con la política de deshacer los rostros. A esto se refería probablemente Paco Juan Costa cuando definía el trabajo de Susana como «activista» en un texto que acompañaba la presentación de su serie *Retratos* en la Casa de Cultura de Basauri (Bizkaia)²⁰. Entre los rasgos de esta serie, el autor destacaba la «continua desconfianza de todo aquello que surge de lo pactado», el quehacer desde premisas cuyo centro pivota en la periferia (lo que denomina «campo de la excentricidad») y el «deseo de forma» (de dar o quitar forma). Una vez el rostro se desdibuja, cuando los rasgos de «rostridad» desaparecen, entramos en otro régimen de significación, es decir, «en otras zonas infinitamente más silenciosas e imperceptibles en las que se producen devenires-animales, devenires-moleculares subterráneos, desterritorializaciones nocturnas que desbordan los límites del sistema significante»²¹. Los rostros clandestinos de Susana transitan por estas zonas.

En Susana la estable organización del rostro deja paso a rasgos desdibujados por manchas de color (*Auto-ritratto*, 1987), a siluetas de perfil quebrado (*Dibujos rotos*, 1991), a facciones que se desfigurán en líneas de fuga (*Retratos bulbosos*, 2013), a fisionomías en disolución (*Cabezonas*, 2014). Los rostros de Susana no son identidad, son mapas en sentido deleuziano: superficies abiertas, conectables, alterables, en fuga.

16 Deleuze/Guattari 1988, p. 20.

17 Katie King. «Historiography as reenactment : metaphors and literalizations of TV documentaries» en *Criticism*, Detroit, vol. 46, n.º 3, summer 2004, pp. 459-475.

18 <http://www.austrohungaro.com/hidrogenesse/roma/?roma=historia>

19 Deleuze/Guattari 1988, p. 192.

20 Costa 1995.

21 *Ibid.*, p. 121.



Serie *Dibujos anuncio* (2008), vista de instalación, Museo de Pollença, Mallorca, 2009

Como el cuerpo de la *Donna fugata* (2007) huyendo al jardín. En la serie *Retratos* (1991-1994), por ejemplo, rostros sin cuerpo confirman la correlación entre rostro y paisaje: «No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado»²². El primer plano pictórico, y después el cinematográfico, construye el rostro como paisaje. En la ya citada serie *Retratos*, el contorno de los rostros sugiere horizontes y formas montañosas de una cartografía desconocida pero lista para ser explorada, sobre el color amarillento, como de mapa, del papel que hace de soporte. En la mencionada muestra de la Casa de Cultura de Basauri, la correlación entre rostro y territorio se veía reforzada por el título de la exposición, *Mal d'Àfrica*, tomado de una canción de Franco Battiato²³. En la serie *Profili* (1995), rostros de cartón pluma cuyas formas recuerdan la silueta de un país en un mapa producen una fuga al situarse de perfil. «Los rostros que se desvían, y se ponen de perfil, sustituyen al rostro irradiante visto de frente»²⁴. Por su parte, en los *Retratos bulbosos*, el rostro se deshace por devenir vegetal: el rostro es ahora bulbo, órgano subterráneo. Pero no hay antropomorfismo, la operación aquí no es la de atribución de características humanas a una especie otra. Del mismo modo, sería ingenuo interpretar una pintura como *Ciervo* (1988) —un «retrato» frontal de un mamífero rumiante— como producto del antropomorfismo, puesto que no hay nada esencialmente humano en un rostro: «Es todo un error hacer como si el rostro sólo deviniese inhumano a partir de un cierto umbral: primer plano, ampliación exagerada, expresión insólita, etc. Inhumano en el hombre, el rostro lo es desde el principio»²⁵. En el trabajo de Susana

22 *Ibíd.*, p. 178.

23 Popularmente, la expresión «mal de África» —de origen colonial— designa la «nostalgia» que un occidental experimenta tras visitar el continente. En la canción de Battiato se refiere a la diferencia entre la vida alienada en la ciudad y el realismo mágico de su Sicilia natal. Aunque de acuerdo al catálogo de la exposición su título fue *Susana Talayero*, este otro, *Mal d'Àfrica*, fue colocado en la rotulación de pared de la sala donde se instaló la muestra. Susana lo considera el título real de la exposición y así ha sido considerado desde entonces.

24 Deleuze/Guattari 1988, p. 127.

25 *Ibíd.*, p. 176.



Kronica (1992), instalada como parte de la *Mesa-Roma* en el estudio de Bilbao, 2016

no hay antropomorfismo, sino devenir y producción de rostros otros. Por otro lado, en la serie *Dibujos anuncio* (2008), el rostro es malestar, son malas caras. La escritora feminista chicana Gloria Anzaldúa se refiere a la expresión «hacer caras» para designar la manifestación de un afecto mediante la distorsión del rostro, habitualmente un afecto adverso, como la pena, el dolor o la rabia. Para Anzaldúa, «hacer una cara», poner mala cara, es ante todo un «gesto subversivo», un acto político de mostrar al mundo un malestar y cuestionar el *statu quo* del cuerpo marcado (como mujer, como cuerpo de color, como clase trabajadora). «El mundo nos conoce por nuestras caras, la parte más vulnerable y expuesta de la topografía de nuestros cuerpos. Cuando nuestras “caras” no concuerdan con la imagen que nuestras familias y comunidades esperan de nosotras y nos rebelábamos contras las marcas de nuestros cuerpos, sufrimos ostracismo, alienación, aislamiento, vergüenza»²⁶. Los rostros en los *Dibujos anuncio* se rebelan «haciendo caras» a las opresiones impuestas por la identidad. «Je suis une fille un po bizzarra», proclama uno de los dibujos. Y las *Cabezonas* también se resisten a la identidad: cabezas reventonas, fuera de escala, distorsionadas, todo cabeza, amalgama, coctelera, pintura. Cabezas con «más peligro que una caja de bombas»²⁷. Son el vivo rostro de la inadecuación.

26 Gloria Anzaldúa (ed.). *Making face, making soul – Haciendo caras : creative and critical perspectives by women of color*. San Francisco : Aunt Lute Books, 1990, p. XV (traducción propia).

27 Texto escrito en 2014 por Grace Livingstone [Mari Pepa] a propósito de la serie de Susana Talayero *Cabezonas* (inédito).

Coda: *Kronica*

Kronica (1992) es una pequeña pintura de Susana en la que un insecto provisto de dos apéndices y largas antenas, una especie de hormiga, ocupa el centro de un fondo blanco junto a la inscripción «kronica». De acuerdo al diccionario, una crónica es la narración histórica que sigue el orden de los acontecimientos. El adjetivo crónico o crónica se puede referir a una dolencia, enfermedad o vicio habitual o de larga duración. Algo crónico es también aquello que viene de tiempo atrás. *Kronica* de Susana se sitúa entre las dos últimas acepciones: como indicador de una práctica excesiva desplegada en un tiempo *pasadopresente*. Hay pocos trabajos de Susana referidos al tiempo, a excepción de una pequeña acuarela sobre papel titulada *Calendario* (1987) y, sobre todo, *Kronica*. Entre los títulos de sus obras de los últimos veinte años abundan, principalmente, términos de dos tipos: 1) los que aluden al movimiento, al tránsito y al desplazamiento («desvíos», «rutas», «flights», «principios movedizos», «reponer»); 2) los que se refieren al universo del fragmento («micro», «escenas», «nimiedades», «capturas»). Y sin embargo, el tiempo es la materia principal en torno a la que se articula la exposición a la que acompaña este texto, que no es más que un intento de producir una cierta organización de una práctica desarrollada en un tiempo no lineal de tres décadas. La inclusión de *Kronica* en la exposición no se ha decidido hasta el último momento pero bien podría ser su emblema. *Kronica* es también la hormiga que ejemplifica los principios por los que opera el rizoma: «Es imposible acabar con las hormigas, puesto que forman un rizoma animal que, aunque se destruya en su mayor parte, no cesa de reconstituirse. Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar»²⁸. La práctica de Susana es una colonia de hormigas en reorganización permanente.

La biología del trabajo de Susana que he intentado practicar aquí es mala ciencia, ni se basa en conocimientos objetivos ni en hipótesis verificables. Mis observaciones son parciales y mis técnicas cuestionables. La única ciencia cierta aquí es la del vértigo frente a la tarea de organizar una práctica viva e inquieta. En cuanto que cuerpo vivo, el trabajo de Susana admite organizarse pero se resiste a la clasificación, dado que no procede por clases o familias, sino por momentos de filiación y encuentro temporales. El trabajo aquí no traspasa las *muratas* del estudio para entrar al museo y proceder según sus necro-taxonomías —«arte contemporáneo», «obra mayor y menor», «arte de mujer»—. Más bien, como en la interacción entre dos organismos, la práctica artística busca instituir el museo como ecosistema propicio para la vida.

28 Deleuze/Guattari 1988, p. 15.