

Praktika baten antolaketa eta biologia



Aimar Arriola

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

Testu hau Creative Commons lizentziapean (mota: Aitortu–EzKomertziala-LanEratorririkGabe) argitaratu da (by-nc-nd) 4.0 international. Beraz, berau banatu, kopiatu eta erreproduzitu daiteke (edukian aldaketarik egin gabe), betiere, irakaskuntza edo ikerketarako helburuekin, eta egilea eta jatorria aitortuta. Ezin da merkataritza helburuetarako erabili. Lizentzia honen baldintzak <http://creativecommons.org/licenses/by-ncnd/4.0/legalcode> webgunean kontsultatu daitezke.



Ezin dira irudiak erabili eta erreproduzitu, argazkien eta/edo lanen egile-eskubideen jabeek berariazko baimena eman ezean.

© Testuenak: Bilboko Arte Ederren Museoa Fundazioa-Fundación Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2016

Argazki-kredituak

© Jaime Gartzia: 4. or.

© Rosella Gori: 6. or.

© Susana Talayero: 8., 9., 11. eta 12. or.

Susana Talayero. Kronika geldiezina (1987-2016) erakusketaren katalogoan argitaratutako jatorrizko testua; erakusketa Bilboko Arte Ederren Museoan egin zen, 2016ko martxoaren 4tik ekainaren 6ra.

Nola antolatzen da praktika bat? Nola gauzatu haren biologia? Testu honek Susana Talayeroren lanaren egituraren eta lan horren baitako baliokidetzetan sakontzea du helburu. Praktikaren esanahiari buruzko galderaz bestelako galdera bat dakar: hemen, ez zait interesatzen ez praktikaren xedea, ezta praktikak itxuraz zer adierazten duen ere; baizik eta nola funtzionatzen duen eta nola sakabanatzen den erlazioen multzo baten baitan. Ohar bat dakarkit horretarako: ez zaiola inoiz liburu bati (gure kasuan, praktika artistiko bati) galdetu behar zer esan nahi duen, «liburu batean, ez dago ezer ulertu beharrik, zerekin funtzionatzen duen galdetu besterik ez dugu egin behar»¹. Hala, Susanaren lanaren funtzionamenduari buruz galdetzen diot nire buruari, hiru irudi zehatzen bidez: lorea, mahaia eta aurpegia. Hirurak dira irudiak, Donna Haraway zientziaren filosofo feministak termino horri ematen dion zentzuan: ez irudikapen edo ilustrazio zentzuan, baizik eta nodo material-semiotiko modura, «non biologiak eta arteak bat egiten duten bitzako erlatibitatearen indar guztiaz»². Hau da, irudiak, baliokidetzak gauzatzen eta artikulatzen diren gunen modura hartuta.

Susanaren estudioan aurkitutako zoologiako liburu txiki batetik hartu dut nire testurako izenburua. Erakusketaren ibilbide berari jarraitzen dio, alderdi horretatik: artistaren tailerretik museora. Ibilbide horrekin, asmoa ez da lana zilegitzea edo obrari buru ematea, baizik eta haren potentziala askatzea, alkimia jolas bat balitz legez. Biologia eta alkimia «zientzia» ahizpak baitira; biek ala biek mugiarazten dituzte espekulazioa eta enpirismoa dosi handitan, eta desberdintasun bakarra dute: bakoitzak eskatzen duen fede-maila. Hemen gauzatzeko proposatzen dudana biologia ez da zientzia purua; ez datza egia objektiboen bilduma bat ezartzean, baizik eta Susanaren lanaren potentzialei buruzko galderan, lan horrek organismo gisa egin dezakeenari buruzko galderan.

1 Gilles Deleuze ; Félix Guattari. *Mil mesetas : capitalismo y esquizofrenia*. 6. arg. Valentzia : Pre-Textos, 2004, 10. or. (1. arg., 1988; jatorrizko arg., *Capitalisme et schizophrénie* ; vol. 2. *Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980). Saiakera honek iturri nagusi bat du: Deleuze eta Guattariaren desioaren filosofia. Baina ez apetak emanda. Esperientzia estetikoaz –hura bilakaera gisa hartuta– duten ikuspegia garrantzi handiko erreferentzia da Susanarentzat 2008az geroztik. Une hartan ezagutu genuen elkar, *Mil mesetas* topatu nuen garai berean, hain zuzen. Ikus, bereziki, 1. atala («Introducción: Rizoma»), 5.a («Sobre algunos regímenes de los signos») eta 7.a («Año Cero – Rostredad»).

2 Donna J. Haraway. «Introduction», *When species meet*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2008, 4. or.



Egiten gaituena, instalazioaren bista,
Carreras Múgica galeria, Bilbo, 2009

Lorategia, ez basoa

Susana lorearekin konprometitzen da, ez zuhaitzarekin. Susanaren praktikak lorategia bizi du, eta ez basoa. Deleuzek eta Guattarik (aurrerantzean, D&G) errizomaren irudia proposatzen dute, zuhaitzarenari kontrajarritza. Egile horientzat, zuhaitzaren irudia eta irudi hori «sustrai-printzipio» gisa ezaugarritzen duena nagusi izan dira Mendebaldeko pentsamenduan eta kultura jardueran: «Nekatuta gaude zuhaitzaz. Ez dugu jarraitu behar zuhaitzetan, sustraietan edo sustraitxoetan sinesten: gehiegi sufriarazi digute-eta»³. Sustrai-printzipioa pentsamendu klasikoaren oinarria da, eta hiru ezaugarri nagusi hauek ditu: dikotomia, hierarkia eta anizkoitasun faltsua. Hemen, bitariko banaketan eta azpibanaketan sailkapen batek egituratzen du dena. Gorputz bakoitza, ideia bakoitza, irudi bakoitza zurtoin edo adar baten bitariko zatiketaren emaitza hutsa da, eta haren sustraietara atxikita jarraitzen du. Era berean, zuhaitzaren irudiak antolaketa eredu zentratu eta hierarkiko bati erantzuten dio; mendeko adar-sustraien multzo bateranzko transmisioa gidatzen duen muina (enborra) adierazten du. Azkenik, pentsamendu zuhaizkarak ez du anizkoitasunik onartzen; zuhaitzak nagusitzen diren gunea da, identitatearen arabera hazkundearen gunea. Basoa ez da eratortzen anizkoitasunetik; unitate



Domestic flights, 2010,
bideo grabazioa

zentratu beretik ugaltzen da, zeinetatik ernatzen baitira, tarteka, sustraitxo batzuk, anizkoitasun faltsuaren ilusioa eragiten dutenak (aldaxkaren irudia). Horren aurrez aurre, errizoma dugu, zeinak baitihardu lotura, heterogeneotasun eta anizkoitasunaren printzipioen arabera. Kokaleku finko batetik abiatuta hazten diren zuhaitza edo sustraiak ez bezala, edozein puntutatik lotu dakiokete, eta lotu behar zaio, errizoma bat beste errizoma bati. Errizomaren ezaugarri bakoitzak ez gaitu bidaltzen izaera berekoa denaren ezaugarrietara; errizoma ez da, inoiz, berdina denaren bilaketa. Bestalde, errizomaren anizkoitasuna ez datza unitateen batasunean. Ez da unitate bati gehitutako beste unitate bat ere. Errizoma ez da ez basoa ez aldaxka. D&Gk proposatzen dituzten errizoma-irudi ugarien artean, erraboila eta tuberkulua daude, animalia saldoak eta belar txarrak. «Errizoman, onena eta okerrera batzen dira: patata eta askia»⁴. D&Gk zuhaitzaren nagusitasuna aipatzen dute Mendebaldeko pentsamenduaren ezaugarri nagusi gisa, baina baita nekazaritza xedeetarako basoari irabazitako zelaiarena ere. Aitzitik, Ekialdeko pentsamenduaren bilakaeraren oinarriak estepa eta baratzea dira. Erein eta moztu duen gorputza, zulatu eta lurpetik ateratzen duenaren aurrez aurre. Susanaren loreak lorategian jaiotzen dira, basoaren eta baratzearen artean.

3 Deleuze/Guattari 1988, 20. or.

4 Ibid., 12. or.



Disegni vegetali seriea, instalazioaren bista,
estudioa Vicolo Santa Margherita, Erroma, 1987

Susanaren lorategi inter-espeziean, honako hauek aurkituko ditugu: haurrak eta palmondoak, organo-loreak, aurpegi-loreak, lore ernalketak, loturak, arkakusoak, pentsamendu hegalaria, lore iheskorak, *donna fugata*, lore-begiak, Marilyn eta Buñuel landare bihurtuak, lore beltzak, potentziak, lau espezie europar eta beste asko etxe eta aberririk gabeak. Susanaren loreek sustrai ez-zuhaizkara bati erantzuten diote: sustrai tuberkulu, alboko, ardatz, errizomatiko bati. Seguru asko, *Tillandsia* edo «aire-landarea» bide da Susanaren lore-errizoma adierazgarriena, *Domestic flights* bideoaren (2010) eszena laburretako baten protagonista. Bertan, askotariko norabideetara hedatzen da landarea etxeko patio baten arkitekturaren baitan. Luzakin hedakorrek dituen gorputz baten irudia da. Adar hedakorrek edo adbentizioak bereizi egiten dira beren ama landaretik, eta aparte garatzen dira. Errizomaren esparruan, ez dago gurasorik, ez eta jatorri bakarrik ere; ez dago, adibidez, «ama hizkuntzarik», baizik eta «hizkuntza nagusiak, boterea hartu eta natural modura egonkortzen direnak»⁵. Era berean, Susanaren lanetan ez dago medio edo hizkuntza nagusirik –pintura, esan lezake norbaitek– zeinaren inguruan dabiltzan hizkuntza txikiak, aurrera atera nahian –marraskia, bideoa–; aitzitik, hizkuntza anitz eta sustrai adbentizioak daude, jarduera erraboiitsu beraren osagarri direnak. «Pintura eta marraskia gauza bera dira», errepikatzen du Susanak.

Susanaren lorategia ez da Edena, ez da ezerren jatorria edo mitologia. Susanarena ez da *Gozamenen Lorategia*, ez da alegoria. Ez da XVII. mendeko aristokraziaren apeta artistikoa ere, landare arkitektonikoarekin eta landaretza geometrikoarekin. Ez da Versailles. Susanaren lorategian, hormako eta zoruko garapenak ez du errepikatzen hiriko parkearen diseinua, lore alor horizontala eta zuhaitzi bertikala. Susanaren lorategian, berriro diot, ez dago zuhaitzik⁶. Susanaren lorategiko plano horizontalak –zoruko garapenak– lurpeko

5 Ibid., 140. or.

6 Salbuespen nagusia *Rutas insólitas (Ezohiko ibilbideak)* da, Susanaren hezkuntza proiektu bat, Claudia Maldonado baso ingeniariarekin lankidetzan sortua Hezkuntza Sailarentzat eta Bilboko Arte Ederren Museoko Kultur Ekintzarentzat. Proiektu horrek museoaren bildumako obren eta museo inguratzen duen parkeko zuhaitzen arteko lotura egiten du. Baina lan horretan, xede jasoago bati erantzuten dio zuhaitzarekiko konpromisoak: museo batek bere bildumarekin duen tradiziozko harremana ezaugarritzen duen logika «sustraitua» kolokan jartzea.

munduari deitzen dio; erraboilaz, zizarez, haur lurperatuz, tarantula dantzariz eta orratzek zulatutako «petaludez» jositako mundu bati deitzen dio⁷. Susanarena, lorategi iluna da (gaztelaniaz, *jardín* hitzak itsasontziko komuna ere esan nahi du, baita esmeralda bat itsusten duen eta distira galarazten dion orbana ere). Haren iluntasunak eta izaera infekziotsuak gogora dakarte Derek Jarman zinemagileak Dungeness kostaldeko herrian (Ingalaterra) landutako lorategia, artean aktibo dagoen energia nuklearreko planta batetik hurbil kokatua. Jarmanek bere bizitzako azken urteetan landu zuen lorategi hura, hiesarekin loturiko konplikazioen eraginez ikusmena galtzen ari zela; itxurazko ordenarik edo egiturarik gabeko lorategia da, harriz, belar txarrez, zaintzarik behar ez duten basa espeziez eta kolore histuko mitxoletaz osatua. «*Kolorerik gabea, hala ere, kolorerik gabea*, idatzi zuen Sylvia Plathek, mitxoleta odoltsu batzuei buruz»⁸. Susanaren obran, Erroman agertu ziren loreak aurrenekoz (*Disegni vegetali* saila, 1987), baina gerora egin zuten eztanda, 2000. urteko erakusketa batean; erakusketa hartan aurkeztutako margolan-sorta Yaddon egindako egonaldi artistiko batean sortua zen (Saratoga Springs, New York), non bizi izan baitzen Sylvia Plath 1950eko hamarkadaren amaieran. Izenik gabe aurkeztu zen, eta gerora *No quería flores (Ez nuen nahi lorerik)* izendatu zuen Susanak, Plathen *Ariel* liburuko «Tulips» («Tulipanak») olerkia gogorarazten duen izenburu bat oinarri hartuta (1961). Paul Celanekin eta haren *Mohn und Gedächtnis (Mitxoleta eta memoria)* olerki bildumarekin batera (1952), sortako loreen motiborako erreferentzia nagusia da Plath.

Alabaina, Susanaren lore-formak ez dira pinturarako motibo soila: kokalekua dira, «toki bat zeinetatik imajinatzen baita»; «Lorearen jarioa, lorea iradokitzen digun abiapuntuko forma, ezagutu daiteke haren pinturan, baina gure begirada engainatuko luke haren ertz zehatzei erreparatzeak. Ertzak baino gehiago, oldarra dira»⁹. Susanaren loreak ez dira irudikapen arazo bat, errizomaren eremuan ez dagoelako bereizketarik errealitate eremuaren, irudikapen eremuaren eta subjektibotasun eremuaren artean¹⁰. Susanaren lorategia ez da irudia, baizik eta ordena horietako bakoitzaren arteko agentziaztea.

Lau hankan

Susanaren «lorategiak», antolaketa estrategiari dagokionez, bestelako molde batzuk hartzen ditu, batzuetan. Erakusketa honetan *Erroma-mahaia* izendatu duguna (2016) lorategi moduko bat da, landare eta animalia irudien, aurpegiaren, orbanen eta aurkitutako objektuen arteko baliokidetzen metaketa materiala. Hemen, aurretiko beste muntaia batzuetan bezala (ikus irudiak 35. eta 36. orrialdeetan), plano horizontalaren potentzial espazial eta politikoa ikertzen du Susanak, «beti posible diren berrantolaketen arabera alda litekeen mahai batean bezala»¹¹. Susanak plano horizontala okupatzeko duen modua atlas pultsioari nahiz bere praktikan lanaren eta zoruaren artean sortzen den erlazioari erantzuten die. Batek Susanaren estudioan pentsatzen duenean bururatzen zaion irudi errepikakorrena zoruaren irudia da. Susanaren obra ikusi nuen lehen aldian, zoruan kokatu zen, eta Susana estudioan lanean gogoratzen dudana oroitzen ugarietan, lau hankan makurtuta ikusten dut, bere lanetan agertzen diren otseme horietako bat bezala. Gogora datorkit, halaber, *Resilire* argitalpenaren azala (2009): marrazki-orban bat, zeinari atera zaion argazkia estudioko zoruan, halako eran

7 «Petaluda» hitzak tximeleta esan nahi du grezieraz, eta *Lorategian* bildutako Susanaren margolanetako baten izena da. Era berean, Ángel Amezketa idazleak Susanaren lanari buruz idatzitako testu labur argitaragabe bati ere badagokio («Petaluda», 2002). Hitzak petalo edo «peluda» (iletsua) hitzekin duen hurbiltasun semantikoak sendotasuna ematen dio Susanaren lanean nagusi den imajinario organikoari.

8 Ramón Mayrata. «La flor es un lugar», *Susana Talayero*. [Erak. kat.]. Bilbo : Galería Colón XVI, 2001.

9 Ibid.

10 Deleuze/Guattari 1988, 27. or.

11 Susanak berak esandako hitzak, Aby Warburg artearen historialariaren *Atlas Mnemosyne* proiektu handinahiaz Georges Didi-Huberman filosofoak egiten duen interpretazioa dela-eta (1924-1929). Proiektu horren xedea zen Mediterraneoko zibilizazioen historia bat sortzea, aukeren afinitateen arabera antolatutako irudi bilduma zabal baten bidez. *Reponer la mesa (procesos gráficos) (Mahaia berriro jartzea (prozesu grafikoak))* erakusketako aretoko orria, La Taller, Bilbo, 2012-2013. Eskuragarri, hemen: <http://susanatalayero.bera.me/proyectos/reponer-la-mesa-procesos-graficos-2012/>.



Mahaia berriro jartzea (prozesu grafikoak), instalazioaren bista, La Taller, Bilbo, 2012-2013

non bihurtzen baita zorua irakurlearen eskuetan dagoen gainalde eramangarria. Susanaren lanean, zorua eta, are, zorupea –Erromako lurpeko haren lehen estudioetan pentsatzen badugu– erlazioak lantzen direneko «horma» dira. Susanarengan, zorua ez da sustraitzea eta ainguratzea, baizik eta plano bat, non ahalbidetzen diren erlazioak norabide beti aldakorretan. Susanaren praktika artistikoa horizontala da, ez irudikapenaren historiak emakumezko gorputza plano horizontalean kokatuko duen heinean edo zentzuan, baizik eta kulturak ezarritako bertikaltasuna –modu kontzientean nahiz ez-kontzientean– birlantzeko ahalegin gisa. Freudek¹² gorputza zorutik urruntzean eta jarrera bertikala hartzean kokatzen zuen kulturaren jatorria, eta, horri loturik, usaimenaren zentzua ikusmenaren mesedetan bigarren mailara pasatzean; eta «ikusia, entzuna, ukitua, usaindua, zutitua eta makurtua eta etzana den horretan» datza, aldiz, Susanaren praktika¹³.

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

13 Paco Juan Costa. «La claridad que circunscribe lo velado = Ezkutua mugatzen duen argitasuna», *Susana Talayero: [Mal d'Africa]*. [Erak. kat.]. Basauri: Kultur Basauri, 1995. Hau idatzi ondoren, esandakoa berresten duten Susanaren hitz batzuk irakurri ditut, 2013ko elkarrizketa batean: «Beti lan egiten dut horizontalean eta zoruan; jarrera oso gestuala da, nire gorputzaren mugimenduek gertarazten dituzte gauzak. Ausartago sentitzen naiz makurtuta lan egiten dudanean, edo zutik, zoruan zabalduko paper edo ohol formatu handien gainean. Interesa dut gorputzak lurtean duen inplikazio hori eta, batez ere, marrazteak berez duen izaera performatibo hori esperimendatzeko. [...] Gainalde horizontaletan, aukera dut lanaren gainean ibiltzeko». Elena Solatxi Arrizabalaga. «Análisis del concepto de creatividad y tipologías procesuales en treinta artistas vascas contemporáneas» [doktore-tesia]. Arte Ederretako Fakultatea, UPV-EHU, 2014, 579.-580. or. Eskuragarri, hemen: <https://addi.ehu.es/handle/10810/14748>.



© Babestutako materiala

Printzipio mugikor eta behin-behinekoak, instalazioaren bista, Arteleku Donostia, 2014

Erroma-mahaia egitura aldi berean homogeneoa eta ugalkorra da. Mahai xume baten forma konbentzionala du, baina, aldi berean, metatze eta gainkatze sorta batean hedatzen da. Adibidez, instalazioaren mutur batean (1980ko hamarkadaren amaieratik 1994. urtera arte egindako lanek osatua), zenbait eskultura txiki biltzen dira, pneumatikoak eta bota-zolak egiteko ebakitako kautxuzko xaflen hondakinez eginak (zoruarekiko lotura ikusten dugu hemen, berriz ere), txoriak, intsektuak eta bestelako «bizi forma apalak»¹⁴ iradokitzen dituzten formetakoak, zeinak erakusgai baitaude pieza horien beraien zuri-beltzeko argazkien alboan, aurrez zintzilikatu izan direnak horman; «mikrofitxak» edo pigmentazio urdineko azetato txikiak, kalean aurkituak, informazio idatzia dutenak, zeinetan lantzen baititu artistak mikroorganismoen edo izaki ornogabeen irudiak, kentze-tekniken bidez, hala nola marratzearen eta kolorearen disoluzioaren bidez; edo pieza txiki bat, erradiografia plaka baten gainean, *L'osservatore romano (per non indurre in tentazione) [tentaldian ez erortzeko]* izenekoa (1995), hiesaren kontrako borrokaren aldeko talde erakusketa baterako sortua, zeinaren izenburuak keinu ironikoa egiten baitio Egoitza Santuko *L'Osservatore Romano* egunkariari. Susanaren praktikan biltzen den zoografia zabalaren habitata da *Erroma-mahaia*¹⁵.

14 Milton Gendel. «Fantasías sobre Aviarios e Insectarios = Aviary and Insectarium fantasies», *Susana Talayero, 1996-97*. [Erak. liburuxka]. Bilbo : Galería Vanguardia, 1997.

15 Susanaren laneko zoografia espezie askok osatzen dute, hala nola oreinek, kaleko txakurrek, ahatetxo itsusiek, intsektu itsuek, txoriek, txori askok, baziloek, saguzarrek, tximeledek, gorilek. Haren obraren eta animalien auziaren lotura hain da oparoa, non aparteko garapena eskatuko bailuke. Baina azpimarra dezagun: Susanarengan, animaliatasunarekiko erlazioa ez da irudikapen arazo bat; hemen ez dago bereizketarik munduaren, haren irudiaren eta guk hartan dugun esperientziaren artean. Lorea eta lorategia bezalaxe, Susanarengan, hiru ordena horien arteko artikulazioa da animalia.

Erroma-mahaia hiri hartan igarotako hamarkada oso bateko esperientzien bilgunea ere bada. Baina Erroma, Susanaren lanean, ez da bizi izandako tokiaren oroitzapen soila. Ezta arkeologia nostalgikorako aztarnategia ere. Susanarengan, erlazioak sortzeko eta denborak artikulatzeko antolaketa-eredua da Erroma. Amsterdam hiria, «hango ubide-zurtoinekin, non uztartzen baitira erabilgarritasuna eta eromen gorena»¹⁶, errizomaren irudia den bezala, Susanarengan, Erromak betetzen du funtzio hori. Ez dut oraindik Erroma ezagutzen, ez naiz sekula izan Erroman, baina Susanaren lanaren bidez susmatzen ditut haren printzipio nagusietako batzuk: *iraganorainaren* artikulazioa da Erroma. Katie Kingek¹⁷ *iraganoraina* deritzo denbora kronologikotik harata-go doan eta istorioek elkar nola harilkatzen duten jabetzeko premia azpimarratzen duen geruza historikoei buruzko gogoetari. Susanak Erromarekin duen loturari buruz hitz egitean esaten duenean «joan-etorriko erlazio iraunkor bat duela», ez du esan nahi soilik aldian-aldian hiri hartara bisitak egiten jarraitzen duenik proiektu eta lankidetzetan parte hartzeko, baizik eta bere praktikan iraganak eta orainak betetzen duten ordena ez dela lineala. Erroma, era berean, antzinakoaren eta berriaren arteko metaketaren eta korrespondentziaren keinua da. Hidrogenesse musika taldeak hiriaren omenezko bere diskoan egin zuen deskribapenean bezala (*Roma*, 2015), «hierarkiarik gabeko gauzen metaketa bat edo ordena aurreikusgarririk gabeko hurrenkera bat»¹⁸.

Aurpegia, ihesean

Susanak desegin egiten du aurpegia, eta esanahiz gabetzen du. D&Gren zeinuen erregimenari buruzko analisiaren arabera, aurpegia da esangura ororen erdigunea, esanahiak finkatzen eta erregulatzen diren gunea («aurpegitasuna»). Antolaketa trinko eta desegiten oso zail bati erantzuten dio; esanahiak biltzeko eta banatzeko makina abstraktu baten modura dihardu. Irudikapenaren historia, bereziki pinturarena, «aurpegitasuna» da; Errenazimentura bitartean, erregimen adierazlearen ikono zentral gisa erabiltzen du aurpegia pinturak. Politikoak da aurpegia; esanahiak gidatzeko artea. Baina aurpegia politika bat bada, «politika bat da, halaber, aurpegia desegitea, zeinak baitakartza bilakaera errealak, bilakaera klandestino erabatekoak»¹⁹. Aurpegiak desegiteko politikarekin konprometitua dago Susanaren praktika. Horri buruz ari bide zen Paco Juan Costa, seguru asko, Susanaren lana «aktibista» zela zioenean, *Retratos (Erretratuak)* sailaren Basauriko Kultur Etxeko aurkezpenari laguntzeko egindako testu batean (Bizkaia)²⁰. Sail horren ezaugarrien artean, hauxe nabarmendu zuen: «hitzartutakotik sortzen den mesfidantza iraunkorra», zentroa periferian pibotatuz duten premisetatik abiatutako zeregina («eszentrikotasunaren eremu» deritzona) eta «formaren desira» (forma ematearena edo kentzearena). Aurpegia lausotzen denean, «aurpegitasunaren» ezaugarriak desagertzen direnean, beste esangura erregimen batean sartzen gara; hau da, «beste gune askoz ere isil eta sumagaitzago batzuetan, non gertatzen baitira animalia-bilakaerak, lurpeko bilakaera molekularrak, sistema adierazlearen mugak gainditzen dituzten gaueko lurraldegabetzeak»²¹. Eremu horietan dabilta Susanaren aurpegi klandestinoak.

Susanarengan, aurpegiaren antolaketa egonkorak bide ematen die kolore orbanek lausotutako ezaugarriei (*Autoritratto*, 1987), profil urratuko soslaiei (*Dibujos rotos (Apurtutako marrazkiak)*, 1991), ihes lerrotan desitxuratzen diren hazpegeiei (*Retratos bulbosos (Erretratu erraboiitsuak)*, 2013), desegiten ari diren fisionomie

16 Deleuze/Guattari 1988, 20. or.

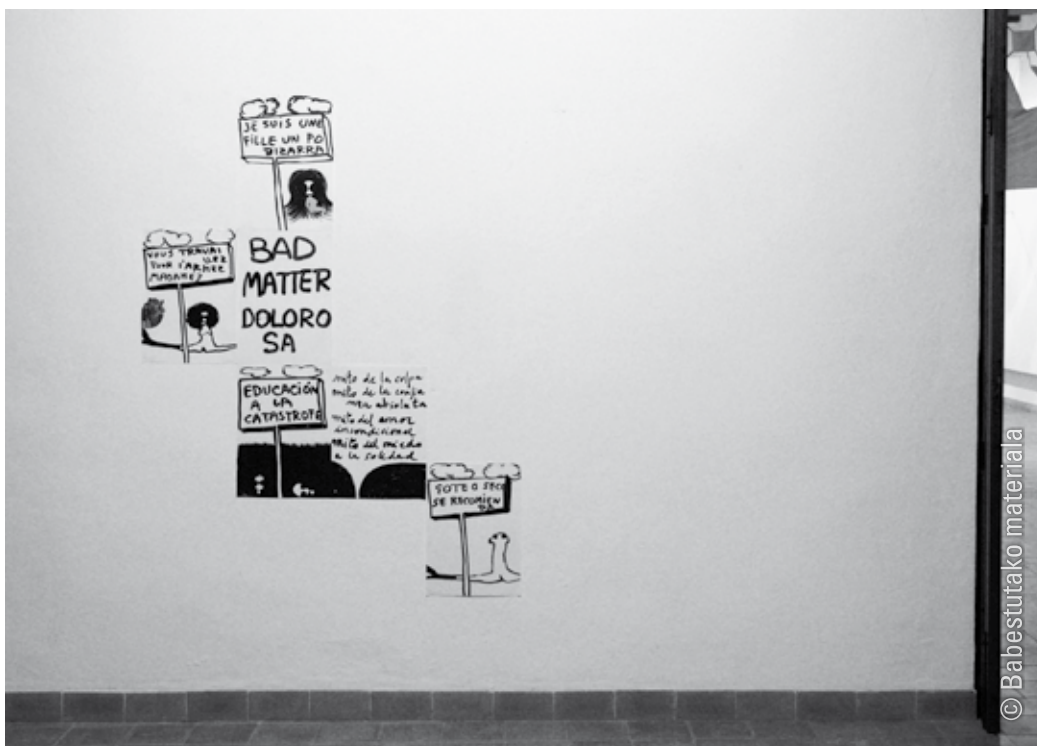
17 Katie King. «Historiography as reenactment: metaphors and literalizations of TV documentaries», *Criticism*, Detroit, 46. libk., 3. zenb., summer 2004, 459.-475. or.

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

19 Deleuze/Guattari 1988, 192. or.

20 Costa 1995.

21 Ibid., 121. or.



Iragarki-marrazkiak seriea (2008), instalazioaren bista, Pollençako museoa, Mallorca, 2009

(*Cabezonas (Buruhandiak)*, 2014). Susanaren aurpegiak ez dira identitatea; mapak dira, Deleuzeren zentzuan: gainazal irekiak, uztargarriak, aldagarriak, ihesean. Lorategitik ihesi doan *Donna fugata*ko gorputza bezala (2007). *Erretratuak* sailean (1991-1994), adibidez, gorputzik gabeko aurpegiak berretsi egiten dute aurpegiaren eta paisaiaren arteko korrelazioa: «Ez dago ikertu gabeko paisaia ezezagunik biltzen ez duen aurpegiarik; ez dago aurpegi maitatu edo amestu batez betetzen ez den paisaiarik, etorkizuneko zein iraganeko aurpegi bat garatzen ez duenik»²². Lehenik, plano piktorikoak eta, ondoren, plano zinematografikoak paisaia modura eraikitzen du aurpegia. Dagoeneko aipatu dugun *Erretratuak* sailean, kartografia ezezagun baina ikertua izateko prestatu baten ostertz eta molde menditsuak iradokitzen ditu aurpegiaren ingeradak, euskarri gisa diharduen paperaren kolore horixkan, mapa tankerakoan. Basauriko Kultur Etxeko erakusketa horretan, erakusketaren izenburuak sendotasuna ematen zion aurpegiaren eta lurraldearen arteko korrelazioari: *Mal d’Africa (Afrikako gaitza)* zuen izenburua, Franco Battiatoren abesti batetik hartua²³. *Profili* sailean (1995), mapa batean irudikatutako herrialde baten silueta gogorarazten duten luma-kartoizko aurpegiak ihesa eragiten dute, soslaiz jartzean. «Desbideratu eta soslaiz jartzen diren aurpegiak aurrez aurre ikusitako aurpegi irradatzailea ordezkatzeko dute»²⁴. Bestalde, *Erretratu erraboiitsuak* sailean, aurpegia desegin egiten da, landare bilakaeraz: aurpegia erraboi da, orain; lurpeko organo. Baina ez dago antropomorfismorik; eragiketa, hemen, ez da bestelako espezie bati giza ezaugarriak egokitzea. Era berean, inozoa litzateke *Ciervo (Oreina)*

²² Ibid., 178. or.

²³ Oro har, «Afrikako gaitza» esapideak –jatorriz, koloniala– kontinente hura bisitatu ondoren mendebaldirrek sentitzen duten «nostalgia» adierazten du. Battiatoren kantan, hiriko bizimodu alienatuaren eta haren sorterriko, Siziliako, errealismo magikoaren arteko diferentzia adierazten du. Erakusketako katalogoaren arabera, *Susana Talayero* zuen izenburu, hasieran; baina beste hau idatzi zen, *Mal d’Africa*, erakusketa instalatu zen aretoko hormako errotulazioan. Susanak horixe jotzen du, hain zuzen ere, erakusketaren benetako izenburutzat, eta horrela izendatu izan da harrezkero.

²⁴ Deleuze/Guattari 1988, 127. or.



Kronica (1992), *Erroma-mahaiaren* barruan instalatuta, Bilboko estudioan, 2016

moduko pintura bat (1988) –ugaztun hausnarkari baten aurrez aurreko «erretratua»– antropomorfismoaren emaitza gisa interpretatzea, ez baitago ezer aurpegi batean aurpegi hori funtsean gizatiar egiten duenik: «Akats erabatekoa da pentsatzea aurpegia gizagabe bilakatzen dela maila jakin batetik aurrera soilik: lehen planoan, neurritz gaindiko handitzea, keinu ezohikoa, etab. Gizakiarengan, hasieratik bertatik da aurpegia gizagabea»²⁵. Susanaren lanean ez dago antropomorfismorik, bestelako aurpegi batzuen bilakaera eta ekoizpena baizik. Bestalde, *Dibujos anuncio (Iragarki-marrakizkiak, 2008)* sailean, aurpegia ondoeza da; begitarte txarrak dira. Gloria Anzaldúa idazle feminista txikanoak «begitarteak jarri» esapidearen bidez izendatzen du aurpegiaren distortsioaren bidez afektu bat adieraztea, afektu oro har txarra, hala nola pena, mina edo amorrua. Anzaldúarentzat, «begitarteak jartzea», aurpegi txarra jartzea, «keinua subertsiboa» da, beste ezer baino lehen: munduari ondoeza adierazteko eta (emakume, gorputz beltz edo langileria gisa) markatutako gorputzaren *statu quoa* kolokan jartzeko ekintza politikoa. «Gure begitartearen bidez ezagutzen gaitu munduak, eta horixe da gure gorputzen topografiako atalik ahul eta agerikoena. Gure “begitarteak” ez datozenean bat gure familiek eta komunitateek gugandik espero dutenarekin, eta gure gorputzen marken kontra matxinatzen garenean, ostrazismoa jasaten dugu, alienazioa, bakartzea, lotsa»²⁶.

²⁵ Ibid., 176. or.

²⁶ Gloria Anzaldúa (arg.). *Making face, making soul = Haciendo caras: creative and critical perspectives by women of color*. San Francisco : Aunt Lute Books, 1990, XV. or.

Iragarki-marrazkiak saileko aurpegiak «begitartea jartzen» diete identitateak ezarritako zapalkuntzei. «Je suis une fille un po bizarre», dio marrazkietako batek. Eta *Buruhandiak* sailekoek ere aurre egiten diote identitateari: buruak, lehertzeko zorian, eskalatik aterata, distortsionatuta, dena buru, amalgama, koktel ontzi, pintura. «Bonba-kutxa batek baino arrisku gehiagoko» buruak²⁷. Desegokitasunaren aurpegia bera.

Koda: *Kronica*

Kronica (1992) Susanaren margolan txiki bat da, zeinetan agertzen baita intsektu bat, bi luzakinez eta antena luzeez hornitua: inurri moduko bat, hondo zuri baten erdian, «kronica» dioen idazkun baten alboan. Hiztegiaren arabera, gertaerak ordenan azaltzen dituen kontakizun historiko bat da kronika. Kroniko adjektiboa, berriz, ohikoa edo iraupen luzekoa den gaitzari, gaixotasunari edo bizioari buruz erabil daiteke. Zera kronikoa da, halaber, aspalditik datorren hori. Eta azken bi adiera horien artean kokatzen da Susanaren *Kronica*: *iraganorainean* gauzatutako praktika gehiegizko baten adierazle gisa dihardu. Susanaren lan gutxi daude denborari erreferentzia egiten diotenak, alde batera utzirik *Calendario (Egutegia)* izeneko paper gaineko urmargo txiki bat (1987) eta, batez ere, *Kronica*. Azken hogeitun urteetan sortu dituen obren izenburuetan, bi motatako hitzak nabarmendu izan ohi dira, batik bat: 1) mugimenduari dagozkionak, iragateari eta lekualdatzeari dagozkionak («desvíos», «rutas», «flights», «principios movedizos», «reponer»); 2) zatikiaren unibertsoari dagozkionak («micro», «escenas», «nimiedades», «capturas»). Eta, hala ere, denbora da testu hau lagungarri duen erakusketa artikulatzen duen materia nagusia, hiru hamarkadako denbora ez-linealean garatutako praktika baten nolabaiteko antolaketa gauzatzeko ahalegina den heinean. Erakusketan *Kronica* obra sartzea azken uneko erabakia izan da, baina berdin-berdin izan zitekeen obra hori erakusketaren ikurra. Errizomaren printzipioak aditzera ematen dituen inurria ere bada *Kronica*: «Ezinezkoa da inurriak akabatzea, errizoma animalia bat osatzen dutelako eta, parte handi batean suntsituta ere, etengabe berrosatzen delako. Errizoma orok biltzen ditu bere baitan segmentariedade lerro batzuk, eta horien arabera dago estratifikatuta, lurraldetuta, antolatuta, aditzera emana, egotzita, etab.; baina baditu, halaber, lurraldegabetze lerro batzuk, zeinen arabera ihes egiten baitu etengabe»²⁸. Eta Susanaren praktika etengabe berrantolatzen ari den inurrien kolonia bat da.

Hemen egiten saiatu naizen Susanaren lanaren biologia zientzia kaskarra da, zinez, ez baita oinarritzen ez ezagutza objektiboetan, ez hipotesi egiaztagarrietan. Nire behaketak partzialak dira, guztiz, eta nire teknikak, eztabaidagarriak. Zientzia benetako bakarra, hemen, hauxe da: praktika bizi eta artega bat antolatzeko egitekoaren aurreko zorabioa. Gorputz bizia den heinean, Susanaren lanak onartzen du antolaketa, baina uko egiten dio sailkapenari, ez baita klase edo familietatik eratorria, baizik eta filiazio uneetatik eta aldi bateko topaketetatik eratorria. Hemen, lanak ez ditu estudioko *muratak* zeharkatzen museoan sartzeko eta bere nekro-taxonomien arabera jarduteko —«arte garaikidea», «obra handia eta txikia», «emakumezko artea»—. Bi organismoren arteko elkarreraginean bezala, praktika artistikoaren xedea gehiago da museoa bizitzarako ekosistema egoki bihurtzea.

27 2014an Grace Livingstonek Susana Talayeroren *Buruhandiak* saila zela-eta idatzitako testua [Mari Pepa] (argitaratu gabea).

28 Deleuze/Guattari 1988, 15. or.