

## Sobre procesos de trabajo. Conversación entre Erlea Maneros Zabala y Beatriz Herráez

BEATRIZ HERRÁEZ: La idea de hacer este libro surge cuando te invito a realizar una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo del País Vasco - Artium Museoa. Aunque recoge todas las obras que formaron parte de la muestra,<sup>1</sup> la publicación es un proyecto autónomo e independiente. También es tu primer libro, y tu acercamiento a él ha sido muy concreto. Por ejemplo, has descartado la fórmula del catálogo. Si te parece, empecemos hablando de la estructura del libro.

ERLEA MANEROS ZABALA: Aunque la exposición tuvo lugar primero, la concepción del libro fue anterior. En cierto modo, la exposición se pensó en respuesta a las ideas que tenía en torno al libro. Hacerlo me ha ayudado mucho, también volver la vista atrás y decidir cómo quiero continuar con mi trabajo. Antes, me daba a mí misma vía libre para cambiar de dirección. Como un árbol que tiene muchas ramas y de pronto algunas ya no están conectadas.

Me planteé el libro como una exposición. No quería hacer un catálogo ni ilustrar obras, sino un libro que permitiese experimentar los propios trabajos. Reduje la selección a cinco obras que juntas captan una actitud que está relacionada con mi práctica actual; además, así se da más espacio a cada proyecto, más aire.

BH: Has colaborado con distintas personas en la producción del libro.

1. Beatriz Herráez comisarió en Artium Museoa la exposición *The Voice of the Valley* de Erlea Maneros Zabala, que se presentó entre el 8 de abril y el 18 de septiembre de 2022.

EZM: Aunque me planteé el libro como una exposición, el formato libro es distinto, tiene su propia lógica, y trabajar en colaboración con Filiep Tacq me ha permitido traducir mis ideas a este formato. Nuestro planteamiento tiene en cuenta la materialidad del libro como forma artística, sus métodos y procesos de producción, sus límites... Por ejemplo, la estructura del libro sigue los ritmos de los pliegos, de 16 páginas cada uno. También ha tenido importancia la puesta en página de las imágenes de tres maneras: a sangre y doble página, con marco blanco y a media página.

BH: Los tres elementos del título del libro –*La voz del valle* [2016-2022]–<sup>2</sup> definen una suerte de paisaje mental que tiene que ver con tu trabajo: el espacio –el valle, un elemento del relieve terrestre–, el tiempo –un intervalo de seis años–, y la figura de la voz, que remite al lenguaje, e indirectamente al texto. ¿Cuál ha sido el criterio de selección de los textos incluidos en el libro? Algunos son tuyos y están sacados de las obras, pero hay más voces, como la de la escritora Dodie Bellamy, que participa con un texto titulado «Double Tongue», y también están las dos conversaciones.

EMZ: En el libro, hay textos de diferentes tipos. En la puesta en página, hemos querido reflejar gráficamente esta diversidad de registros. A «Double Tongue» se le ha dado un tratamiento de texto literario, como de capítulo de una novela. En los fragmentos de la transcripción del audio del vídeo *The Voice of the Valley* (2017), el texto se presenta tal y como el software Adobe Premiere exporta el registro de sonido a un archivo de texto, incluidas las marcas de tiempo. Y en el caso de *Prompt Book* (2016-2022), el texto asume, como indica el título, el formato de libreto de apuntador de una pieza teatral.

BH: «Double Tongue»,<sup>3</sup> el texto de Dodie Bellamy con el que se abre el libro, alude a *Prompt Book* sin describirlo. ¿Cómo empezó el diálogo entre las dos?

EMZ: La colaboración de Dodie Bellamy surgió a raíz de mis conversaciones con Hedi El Kholti.<sup>4</sup> Hedi y yo nos conocemos desde principios de los 2000, de la escena artística de Los Ángeles. Me fue fácil pedírselo; entre nosotros hay una afinidad que se debe a que ninguno nos hemos criado en Estados Unidos, pero hemos trabajado allí y ahora lo consideramos nuestra casa. Tiene una amplitud de conocimiento y una sensibilidad con las que

2. La primera parte del título del libro hace referencia a *The Voice of the Valley* (2017), obra de la artista.

3. «Double Tongue» pertenece a «Vomit Journal», parte de una novela en la que la

escritora trabaja actualmente.

4. Nacido en Rabat, Hedi El Kholti es un artista y coeditor de *Semiotext(e)* que vive en Los Ángeles.

me identifico. Le conté cómo me planteaba el libro y le pareció que Dodie Bellamy podría encajar bien.

Cuando volví a Estados Unidos después de instalar la exposición en Artium Museoa, Dodie vino a verme y comenzamos una conversación que se mantuvo con regularidad. Su manera de involucrarse en el proyecto del libro me resultaba cercana. Empezamos a hablar a diario y quería conocer todos los entresijos de mi trabajo, las circunstancias de mi vida y mi relación con mi obra. Es decir, no veía mi trabajo como algo separado de mí, daba la sensación de que le prestaba la misma atención a la obra que a mi modo de abordarla. Es difícil de explicar, pero era como si Dodie se me hubiese metido bajo la piel de una manera íntima y reveladora. Fue un proceso verdaderamente sorprendente. Su manera de implicarse en el encargo se parece a mi manera de implicarme en el proceso de hacer arte.

BH: Pienso en esa conversación ininterrumpida con Dodie Bellamy y en esas similitudes entre su manera de trabajar y la tuya en términos de implicación y compromiso. ¿Cómo es tu proceso de trabajo y cómo se relaciona con las condiciones materiales de tu día a día?

EMZ: Con el tiempo, la vida me ha permitido tener este tipo de relación con el arte. Si tuviese pareja e hijos, no sería capaz de trabajar así. Hasta ahora no me había dado cuenta de hasta qué punto afectan las circunstancias personales al trabajo. Ahora puedo centrarme por completo en él durante largos periodos de tiempo. Cuando era más joven, no conseguía concentrarme así porque había otros aspectos de mi vida que requerían tiempo. Y ahora llevo una vida solitaria. Mis circunstancias me permiten dedicarle todo ese tiempo al trabajo. Creo que al implicarme de este modo añado realismo a la obra, porque siempre ando buscando lo específico para que me merezca la pena hacerla.

BH: He podido apreciar esa atención a lo contextual, a lo específico, en cada proyecto, en las distintas ocasiones en las que hemos trabajado juntas. Pienso en *Prompt Book*, una obra que se inicia en 2016 en el MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, a partir de una invitación a trabajar con la colección del museo.<sup>5</sup> En aquella ocasión, elegiste trabajar con una sala del museo con obras de los años 30 y 40 del siglo XX producidas durante la dictadura franquista.<sup>6</sup> Habitar los espacios de la institución —comenzando por la propia sala, en la que pasaste 24 horas— resultó crucial para el desarrollo del proyecto. ¿Cómo revisitas *Prompt Book* en 2022?

5. La exposición *Erlea Maneros Zabala*, dentro del programa *Fisuras del MNCARS*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, se celebró entre el 20 de abril y el 29 de agosto de 2016.

6. Inaugurada en 2010, bajo el título *Un arte*

para el régimen: ruina y utopía en el sueño de exaltación nacional, la sala 403 reunía obras de José Caballero (1913-1991), Salvador Dalí (1904-1989), José Gutiérrez Solana (1886-1945), Amando de Ossorio (1918-2001) y Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010).

EMZ: Encontrar el modo de exponer *Prompt Book* en Vitoria-Gasteiz, en otras circunstancias y en otro lugar, fue todo un reto, ya que era un trabajo realizado seis años antes para el contexto de otro museo. Mi obra responde a narrativas *site-specific*, y el contexto es mi paisaje biográfico, es decir, el lugar en el que se hace la obra y en el que se expone, los límites de mis medios materiales, las imágenes que consumo. Todas estas cosas reflejan momentos concretos. A la vez, quiero que cada obra sea autónoma para que me permita crear cruces entre unas y otras.

En la versión de 2022 de *Prompt Book*, puse el trabajo a dialogar con dos obras de Gutiérrez Solana de la colección de Artium Museoa. Además, reutilicé una estructura metálica de una exposición que se había celebrado en el museo. Pero también es importante señalar que *Prompt Book* compartía espacio con otras obras de la exposición, y que esa circunstancia también influyó en su lectura.



*Prompt Book* (2016-2022). Detalle de la instalación de Erlea Maneros Zabala (2016). Archivo Fotográfico. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.

BH: Me gustaría volver más adelante sobre *Prompt Book* y sobre esa convivencia dentro de la exposición entre distintas obras, que las resignifica y añade nuevas capas de sentido. Pero ahora quiero proseguir con ese modo de hacer *site-specific* del que hablas en relación con *Norusta* (2020-2021), una pieza que, de nuevo, está vinculada estrechamente a la institución en la que se produce. En este caso, San Telmo Museoa,<sup>7</sup> un museo con un marcado carácter etnográfico. Es una obra que realizaste en respuesta a una invitación cursada en el marco del programa Museo Bikoitza/Museo Doble.<sup>8</sup>

7. San Telmo Museoa, el primer museo del País Vasco, se fundó en 1902 en Donostia/San Sebastián como Museo Histórico, Artístico y Arqueológico.

8. Museo Bikoitza/Museo Doble es un programa de intervenciones artísticas. Se invita a un artista a propiciar relecturas de la colección y del relato museográfico de

En *Norusta*, que es el nombre que se da en Lekeitio a un tipo de viento que viene del mar, te acercas a distintos detalles de tu paisaje familiar: algunos términos del dialecto del euskera que se habla en esa localidad, un cuerno que te dio tu abuela que has donado a la colección de San Telmo y una serie de fotografías de unos acantilados vistos desde el mar tomadas desde una piragua, así como una hoja de bitácora que registra las fechas de tus salidas al mar y las gráficas de las condiciones de navegación de esos días. *Norusta* me lleva a pensar en algo que señala Allen S. Weiss<sup>9</sup> cuando describe la influencia del tren sobre la forma de mirar, enmarcar y concebir los paisajes de Estados Unidos en el siglo XIX. Siguiendo con esta idea, argumenta que el mito en relación con el paisaje se desencadena justo en el momento de declive de este último. ¿Qué papel ocupa la proyección de una mirada nostálgica sobre el paisaje, pero también sobre una lengua o una cultura en particular, en *Norusta* y en otros trabajos?



Detalle de Antzoriz, Azurdi, Talaipea, Utzkolaitz, Aurrekolueta, Narrapea, Aurrekolueta sakona, Arrakulu, Muntailleta, Zentelarría (2020). En *Erlea Maneros Zabala: Norusta* (2020-2021). Museo Bikoitza/Museo Doble. San Telmo Museoa, Donostia/San Sebastián.

EMZ: Qué curioso que saques a relucir la idea de nostalgia, porque yo tengo cero nostalgia. No soporto la nostalgia. Soy antinostalgia. En 2019 y a principios de 2020, estuve investigando y recopilando material para Museo Bikoitza en las colecciones y archivos de San Telmo Museoa. El proyecto inicial tenía que ver con algunos aspectos de mi infancia y mi adolescencia en el País Vasco; iba a incluir en algún sitio el cuerno que me regaló mi abuela. Pero el proyecto no se centraba exclusivamente en Lekeitio. Si no hubiera pasado el confinamiento del COVID yo sola en el piso de Lekeitio de mis

San Telmo Museoa. Siguiendo una lógica de invitaciones sucesivas, Erlea Maneros Zabala fue invitada por Ibon Aranberri, artista de la primera edición, a participar en la segunda edición, que tuvo lugar en 2020. El pro-

grama lo inició el artista Asier Mendizabal.  
9. Allen S. Weiss, *Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

abuelos, no habría habido un *Norusta*. El caso es que aquella situación tan insólita que vivimos todos a mí me pilló en Lekeitio, un pueblo de la costa vasca, una parte de mi pasado, y no en Estados Unidos, que es mi casa... Así que trabajé con lo que tenía a mano. Y lo que tenía era mi entorno físico. Durante el confinamiento, estuvimos dos meses sin poder salir de casa. Después, podíamos alejarnos hasta un kilómetro, y así sucesivamente... En el desierto, donde vivo, tengo unas vistas muy amplias del paisaje, mientras que el piso de Lekeitio está entre dos calles. El cielo casi ni se ve. Me pasé dos meses mirando a mis vecinos y a una pared. En cuanto nos dieron permiso, empecé a salir a la mar, por pura necesidad física. La piragua de mi padre estaba allí y, claro, con ella podía alejarme más de lo permitido, porque, ¿quién va a controlar una piragua en el mar?

Los acantilados de las fotos están a un kilómetro del piso de mis abuelos. En el material de la colección de San Telmo Museoa que había recopilado en 2019 había una litografía del siglo XIX que representa esas vistas de forma idealizada.<sup>10</sup> Decidí llevar a cabo el proyecto en torno a esta litografía, el cuerno de mi abuela y unas cuantas palabras;<sup>11</sup> empecé a sacar fotos de los acantilados de Otoio desde la piragua. Y tuve que agarrarme a eso para sacar adelante el proyecto cuando me parecía imposible, porque no tenía un estudio y todas mis cosas estaban en Estados Unidos. Todo está vinculado al contexto, y no puede entenderse sin tener en cuenta el momento en el que se hizo.

BH: Que es algo que —ya hemos hablado de ello— también sucedió con *Prompt Book* en 2016. Toda una serie de cuestiones determinó que tuviéramos que replantear el proyecto, que da cuenta de unas circunstancias y un momento concretos, los tuyos, pero también los de la institución, el MNCARS, un museo que en aquel momento estaba desplegando una serie de reescrituras del pasado reciente en el contexto español, algunas de las cuales, pasadas cinco décadas del final del franquismo, estaban pendientes de llevarse a cabo.<sup>12</sup>

EMZ: Sí, con *Prompt Book* surgieron ciertas limitaciones para las que tuve que inventarme soluciones. La obra se ve afectada en cierto modo por estas limitaciones, porque, por la razón que sea, tiendo hacia el malestar y las situaciones adversas. Sí, supongo que al ver *Norusta* se puede pensar que hay nostalgia por el pasado del País Vasco, pero yo me lo planteé de la siguiente manera: estaba confinada, tenía que hacer un proyecto, tenía un trabajo. Por otra parte, si tuviera que utilizar el término «nostalgia» lo haría únicamente

10. El autor de la litografía es el pintor romántico Pedro Pérez de Castro (1823-1902).

11. Estas palabras, que pertenecen al dialecto del euskera que se habla en Lekeitio, son de dos tipos: en el vídeo, términos onomatopéyicos de jerga; en la instalación de la serie de fotografías de los acantilados de Otoio,

topónimos de puntos costeros cercanos a Lekeitio, algunos en desuso.

12. Entre otras lecturas vinculadas a la Colección del MNCARS, en 2016 se inaugura la exposición *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, comisariada por María Dolores Jiménez-Blanco.

como una herramienta de resistencia contra los procesos de colonización, borrado y homogeneización cultural. Desde este punto de vista, no soy antinostalgia.

BH: Norusta apunta asimismo hacia una serie de limitaciones, de reglas autoimpuestas, en este caso derivadas de trabajar en el espacio natural, y que se pueden relacionar con los procesos de producción de otros trabajos, como la serie de *Exercises on Abstraction*, también recogida en este libro.



El monte Utoyo y el cabo Machichaco (costa de Lequeitio), litografía de Pedro Pérez de Castro (1823-1902). Detalle de la instalación de Erlea Maneros Zabala: *Norusta* (2020-2021). Museo Bikoitza/Museo Doble. San Telmo Museoa, Donostia/San Sebastián.

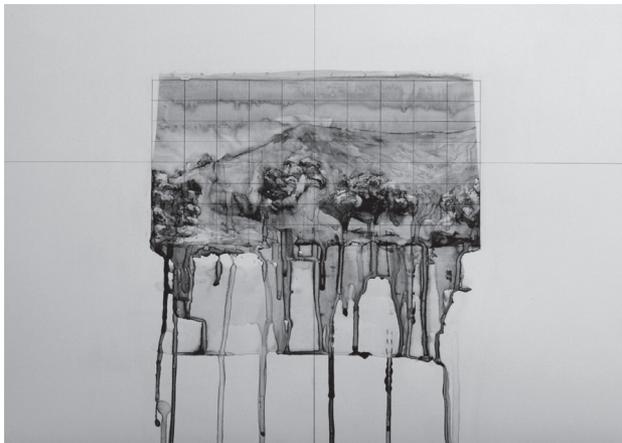
EMZ: Sí, en la representación de estos acantilados sucede algo que también está presente en *Exercises on Abstraction*. Series VI. En *Norusta* había una fuerza externa, el mar. Las condiciones atmosféricas del mar limitaban mis salidas en piragua y el tipo de fotos que podía sacar. Creé una situación en la que algo exterior a mí afectaba a las imágenes. Mi subjetividad siempre está ahí, pero de lo que se trataba era de reaccionar a las condiciones físicas de mi alrededor para crear una imagen, y dejar de lado la idea de expresión en el sentido de «expresión pura». Esto nos lleva de nuevo a la idea de realismo: la realidad de estar en una piragua. Es como intentar sacar una foto desde una bicicleta. No hay trípode, hay agua, y condiciones que no te permiten sacar una foto perfecta. Por otra parte, la litografía del siglo XIX de la colección de San Telmo era una imagen «exotizada» de ese mismo lugar, en este caso visto desde tierra firme.

BH: Continuemos con *Exercises on Abstraction*, serie que comienzas en 2007. La recogida en este libro, *Exercises on Abstraction Series VI*, se inicia en 2018 y es producto de un proceso de deterioro marcado, de nuevo, por elementos externos. Este proceso consiste en exponer a los rayos UV de la luz solar un papel offset que amarillea. Los pliegos de papel que colocas al sol fuera de tu estudio

son piezas que están expuestas al paso del tiempo. Son series que se van sucediendo a lo largo de los años y en las que abres caminos que no se cierran.

EMZ: Trabajar con la materialidad del tiempo, propiciar maneras de ralentizar los procesos, es algo que está muy presente en mi trabajo. *Exercises on Abstraction Series VI*, la serie que se ha mostrado en Artium Museoa y que recoge este libro, es la última de este trabajo. *Exercises on Abstraction* se inicia con accidentes en el estudio y termina en paisaje. Me gusta la idea de que esta serie concluya en el paisaje, y de que no sea más que papel sin tinta y el lugar en el que vivo.

BH: El procedimiento técnico que utilizas en las series anteriores de *Exercises on Abstraction* es diferente. Son obras monocromas que produces en el estudio, al sumergir papeles offset en tinta negra a los que posteriormente aplicas distintas técnicas, entre otras el marmoleado, que generan efectos diversos, como manchas, ondas, espigas... Desde el propio título de la serie, con su referencia al expresionismo abstracto, ya estás señalando tu interés por poner en cuestión nociones como la autoría o la originalidad, conceptos que vertebran las lecturas canónicas de la historia del arte del siglo XX. Es el procedimiento técnico y artesanal el que de manera aleatoria genera unos efectos que culturalmente se asocian a categorías como lo trascendente, la espiritualidad, lo sublime...



Erlea Maneros Zabala: *November 1, 2001. Los Angeles Times (Study 14)* (2005). Detalle. Colección Artium Museoa.

EMZ: Todas estas cuestiones aparecen también en obras anteriores, como las series de acuarelas de la guerra de Afganistán, que no están incluidas en el libro.<sup>13</sup> En aquellas series, realizadas entre 2003 y 2013, partía de imágenes de

13. En referencia, entre otras, a las obras *November 1, 2001. Los Angeles Times (Study 14)* (2005) y *November 1, 2001. The New York*

*Times (Study 13)* (2005), que forman parte de la Colección de Artium Museoa.

prensa de los bombardeos inmediatamente posteriores al 11S. Son imágenes que muestran paisajes convencionalmente bellos, sin presencia humana, y que estéticamente se acercan a los paisajes de la pintura romántica del siglo XIX. Al traducir las imágenes de prensa a pintura, pretendía señalar la línea editorial, la ideología del medio concreto; en este caso, periódicos de la prensa americana. Lo que los editores estaban haciendo al equiparar la guerra con la noción romántica de lo sublime era presentar la guerra como un acontecimiento inevitable, un fenómeno natural.

BH: Ese cuestionamiento permanente de los mecanismos de la construcción de la imagen y la preocupación por la obsolescencia de la pintura son cuestiones que están en tu trabajo desde el principio. Pueden identificarse desde tus años de formación, primero en tu paso por la Glasgow School of Art y posteriormente por CalArts, cerca de Los Ángeles.<sup>14</sup>



Tres obras de 2000 antecedentes de *Temporal Arrangements* (2018). Madera, acrílico, grafito y tiza. Lulu May Von Hagen Courtyard, CalArts, Valencia, California.

EMZ: Estudié en el departamento de pintura de la Glasgow School of Art a finales de los años 90. Este departamento tenía una aproximación tradicional a la pintura; había mucha preocupación por el futuro del medio. El tercer año de estudios me fui de intercambio a CalArts con la intención de abordar la pintura de manera conceptual, a través del propio acto de pintar o de otras maneras. Esto [muestra una imagen en el portátil] es de la primera serie de *Temporal Arrangements* que hice en CalArts en el 2000. Eran paneles de madera con una cuadrícula, y sobre ellos proyectaba diapositivas con un temporizador. Mientras, y sometida a esa limitación temporal predeterminada, trazaba líneas con tiza en las superficies. En 2018 volví a esta serie.

14. The California Institute of the Arts, CalArts, se fundó en 1961. Su Escuela de Bellas Artes se ha asociado históricamente con el arte

conceptual. La artista estudió en el programa de MFA entre 2001 y 2003.

Sustituí los paneles de madera del 2000 por papel fotográfico, y para trazar las imágenes usé un pincel y gouache en lugar de tiza. De este modo, la imagen adquiere un carácter mucho más gestual.

BH: ¿Qué tipo de imágenes utilizabas en la serie de 2000? ¿Y en la de 2018?

EMZ: En la serie del 2000, eran imágenes de recortes de prensa de aquel momento, un momento en el que los periódicos todavía se leían mayoritariamente en papel. En la de 2018, también eran imágenes de prensa, aunque en este caso ya era prensa digital. Eran fotografías de reportajes de la guerra de Siria, concretamente de Aleppo. Mi plan de aquel año era continuar con esta serie. Y luego vino lo del COVID y lo del Museo Bikoitza, y Norusta, y después la exposición en Artium Museoa, y ahora estoy haciendo este libro... Pero lo estoy retomando porque fue mi plan desde el primer momento. Por un lado, están mis procesos conceptuales y materiales, y por otro la realidad de las exposiciones y las oportunidades que se cruzan con ese proceso e influyen en él. Es sorprendente, pero puedes tardar 18 años en encontrar la manera de seguir desarrollando un trabajo.

Esto me hace pensar en mi manera de entretrejer unos proyectos con otros; algunos llegan a término, otros continúan, otros resucitan. No es algo previsible; es como una planta, que según dónde la coloques y cómo le dé la luz, crece en una dirección o en otra. Pero hay más factores... Entiendo mi práctica como una especie de técnica de injerto, como si fuera reconectando las ramas que le van saliendo a un árbol cada vez que me parece pertinente. La obra se ramifica y después se interconecta siguiendo mi lógica de injertado conceptual y material.

BH: ¿Cómo te sitúas pasados los años frente a tus trabajos más antiguos?

EMZ: Pienso que mi manera de entender mi trabajo ha cambiado mucho. He comprendido que mi subjetividad, todas las cosas que tienen que ver con mi vida cotidiana, es igual de importante y afecta a la obra. Que es importante reconocer esas cosas porque hacen que el trabajo sea más real. Real... no es la palabra adecuada.

Ahora me pregunto por qué estaría yo tan obsesionada con las imágenes de prensa y su uso propagandístico. En aquel momento, mi práctica giraba en torno a la prensa, al hecho de que la prensa edita la verdad y las líneas editoriales construyen narrativas políticas que el público consume e interioriza. Ahora veo que se debe a que me crié en el País Vasco en los años 70 y 80, cuando todo estaba politizado. En aquella época, en el País Vasco solo podías ver las cosas bajo ese prisma. Tanto tú como yo estábamos allí...

BH: Sí, era algo que atravesaba todo...

EMZ: En nuestras vidas todo estaba politizado. Ahora que ya llevo más tiempo en el mundo y he conocido a gente que ha vivido en otras realidades, me doy cuenta de que hay personas que no piensan así. No están obsesionadas con estas cosas. ¿Por qué insistía yo tanto en esto? Los artistas más jóvenes que trabajan ahora en el País Vasco son un buen ejemplo de cómo han cambiado los intereses. Debe de ser porque viven un momento histórico diferente. El País Vasco de aquella época era distinto del actual.

BH: ¿Cuál es tu posición cuando vuelves sobre esos archivos de imágenes —imágenes de la prensa impresa— con los que has trabajado en el pasado y revisas tu relación con ellas? Hablamos de un lapso de tiempo de más de dos décadas, en las que la circulación y la distribución de la imagen han cambiado de modo radical.

EMZ: La idea de la fotografía y el acceso a las imágenes ha cambiado, de eso no hay duda. Antes, todo el peso recaía sobre el texto. Aprendíamos sobre todo a través del texto; ahora, a través de las imágenes. Consumimos grandes cantidades de imágenes: Instagram, Facebook, YouTube, Tik Tok, versiones digitales de infinidad de publicaciones. La gente se está educando a través de las imágenes. Las reacciones libidinales inmediatas que provocan las imágenes hacen que sea un proceso agresivo e insidioso.

Ahora sacamos fotos continuamente, porque tenemos estas cosas [señala el móvil], que son cámaras, y no paramos de subir historias a las redes sociales. Es una cultura que gira en torno a compartir tu vida, momentos íntimos que antes nunca se veían.

Para la nueva serie de *Temporal Arrangements* estoy recopilando un conjunto de imágenes más amplio, imágenes que forman parte de mi paisaje visual. No son solo fotos de prensa, sino también de mi vida. Todavía no lo he resuelto, pero estoy abriendo la serie a fotografías que saco de mi día a día. Como ves, estoy intentando entenderlo.

BH: En *The Voice of the Valley* —una película de cuatro horas de duración en la que grabas primeros planos de tus manos llevando a cabo distintas acciones en tu estudio de Joshua Tree—, se da de alguna manera ese mismo planteamiento del que hablas, ese girar la cámara hacia lo «cotidiano». En la película, la cámara parece responder a dos órdenes temporales paralelos: el aspecto rutinario del trabajo del artista frente a la «actualidad» que la cámara registra a través del sonido de unas voces masculinas de la radio local que debaten desde posiciones ultraconservadoras. Llega un momento en el que esas voces que no paran de hablar dejan de oírse, se convierten en algo así como un murmullo, un ruido de fondo...

EMZ: Esa pieza surgió de una necesidad de responder a un momento concreto. Llevo varios años viviendo en el desierto. Hay una percepción romántica del desierto: es un lugar de escape, adonde la gente de la ciudad va de

vacaciones o de camping, a hacer deporte y/o a drogarse, a evadirse... Es un lugar utópico, expansivo... El desierto tiene todas estas connotaciones. Yo fui allí en 2010 porque había una comunidad de artistas y era más barato que vivir en Los Ángeles. Entonces, empecé a darme cuenta de que la mayoría de mis vecinos eran libertarios, que estaban armados y oían K-News 94.3/104.7, la emisora radiofónica local de programas de tertulia (*talk radio*).<sup>15</sup> Al principio, en 2010, eran una curiosidad, Obama estaba en el poder, y los libertarios eran un movimiento minoritario. En torno a 2016, este movimiento marginal coge fuerza, y llega Trump, lo coge y lo consolida. El fenómeno de la *talk radio* conservadora ha sido una de las piezas centrales de la construcción de este movimiento social y político que ha transformado el partido Republicano en Estados Unidos.

Empecé a oír K-News 94.3/104.7 mientras trabajaba. Quería entender qué opinaban mis vecinos, la realidad del lugar en el que vivía. Y empecé a hacer grabaciones en el estudio mientras trabajaba. No tenía intención de hacer una obra. Era como sacar una foto de la vida cotidiana. Quería atrapar el momento porque estábamos en *shock*. Costaba creer que lo que decía aquella gente se hubiese incorporado al discurso mayoritario. Empecé a grabar en enero de 2017, nada más subir Trump al poder, y seguí grabando durante los seis meses siguientes.

K-News 94.3/104.7 es una radio local. Aunque decir que una radio es local es innecesario, ya que lo local es una cualidad inherente al medio: una radio solo puede escucharse en un arco espacial limitado, allá donde haya una antena desde la que emitir la señal de radio a través de ondas electromagnéticas. Y los contenidos de la programación están pensados para la población local concreta que accede a esa señal, la que vive dentro de ese arco espacial limitado. Este tipo de *talk radio* no se emite en Los Ángeles. Se escucha sobre todo en zonas rurales.

Ese mismo año expuse en la Redling Fine Art Gallery de Los Ángeles. Recuerdo que, en la inauguración, la gente se me acercaba enfadada por la exposición. Tenían que asimilar en qué punto se encontraba el país, cómo es más allá de su burbuja. Así que de ahí salió este vídeo.

BH: Es interesante lo que dices en relación con la radio y el modo en que esas ondas electromagnéticas que no se ven acotan un territorio, lo dibujan de una manera invisible pero muy palpable, en la medida en que son capaces de generar un clima político, un sentir común, y cómo esas ondas están inextricablemente unidas al paisaje local.

15. K-News 94.3/104.7 es una pequeña emisora que retransmite contenidos de difusión nacional y producción local que reflejan las narrativas y las sensibilidades de la Administración Trump. Entre los colaboradores habituales de la época en la que se grabó el vídeo estaban los locutores conservadores

Rush Limbaugh, Sean Hannity, Mark Levine y Michael Savage. La programación incluía *Coast to Coast*, programa nocturno sobre ovnis y actividad paranormal, así como *The Jesus Christ Show*, espacio en el que el presentador encarna el papel de Cristo y contesta a las preguntas de los oyentes.

Otro aspecto que se hace evidente en *The Voice of the Valley* es la importancia que el tiempo —su paso, su materialidad, las distintas temporalidades que coexisten...— tiene en tu práctica. La luz de tu estudio va cambiando a lo largo de las cuatro horas que dura el vídeo. Es algo que está también presente en obras como *Exercises on Abstraction Series VI*, o en *Temporal Arrangements*, que da cuenta en su mismo título de una acción que sucede en el tiempo y produce la imagen. Norusta habla de la repetición de una misma acción —ir en piragua a un mismo lugar—, en distintos días y en distintas condiciones de tiempo atmosférico. Y en *Prompt Book*, la obra se desarrolla en un día concreto, el 2 de marzo de 2016, en el que pasas 24 horas dentro de la sala del MNCARS y tomas notas de lo que allí sucede, del paso de la luz del sol por la pared de la sala...

EMZ: El tiempo, su materialidad, es una cuestión a la que por fuerza me veo obligada a atender en mi práctica. No me refiero únicamente al carácter procesual de las obras, al hecho de que contengan o reflejen el paso del tiempo, o lo tematizan. Me refiero al tiempo como una realidad material inevitable, de la que no puedes escapar, una realidad que lo estructura todo. En un contexto urbano, la actividad social articula los tiempos. Al vivir en un lugar apartado, donde apenas hay interrupciones o interacción social, la forma que toma el tiempo viene definida por el cambio de luz entre el día y la noche y la estructura que te impones en tu día a día.

BH: Me gustaría detenerme en esa disociación tan extrema que se da en *The Voice of the Valley* entre la imagen y el sonido. Por un lado, esos primeros planos de tus manos, de tu trabajo en el estudio, rutinario, casi artesanal, y, por otro, esas voces masculinas, su tono y lo que dicen. Pensar en cómo instalar la obra en el museo fue algo que discutimos mucho, ya que no era sencillo, debido a la potencia del texto... Finalmente, siguiendo la lógica de disociación entre imagen y sonido, el texto subtítulo —el coro de voces de los tertulianos de la radio— fue proyectado en una pared, separado de la pantalla sobre la que se proyectaba el vídeo...

Para entender mejor la instalación de *The Voice of the Valley* es importante volver sobre algo de lo que hemos hablado, la convivencia entre obras en la exposición de Artium Museoa en 2022. La reescritura de *Prompt Book*, y el hecho de ponerla en relación con *The Voice of the Valley*, fue algo central.

EMZ: Decidí que estas dos piezas compartieran espacio y tiempo dentro de la sala del museo porque había resonancias entre los dos contextos históricos: el de los Estados Unidos actuales y el del Estado español de los años 30 y 40 del siglo pasado. De alguna manera, las voces de los personajes femeninos de *Prompt Book* replican a las voces masculinas de la radio de *The Voice of the Valley*. Una pieza responde a la otra y viceversa. La emergencia de posiciones ultraconservadoras en el paisaje político global de la actualidad recorre toda la exposición.

Cuando hice *Prompt Book* en el MNCARS en 2016, mantuvimos varias conversaciones en torno al tratamiento de las figuras femeninas protagonistas de las imágenes. Mencionaste textos como «Corpus Delicti» de Rosalind Krauss.<sup>16</sup> Entiendo que la objetualización del cuerpo de las mujeres y la violencia ejercida sobre él no fue algo específico de los pintores españoles de los años 30 y 40 de la dictadura franquista, sino que estaban perfectamente asumidas por las corrientes de las vanguardias internacionales del momento.

En relación con la reescritura de *Prompt Book* para Artium Museoa, en un principio volví a la idea original para la exposición de 2016, que proponía ampliar las figuras a tamaño mural. Pero decidí no hacerlo. Trasladar estas figuras femeninas a una escala más amplia daba demasiado peso a la sensualidad de sus cuerpos, así que decidí mantener las figuras en una escala menor utilizando bocetos preliminares en formato DinA4 y DinA3; eran los mapas de daños de las obras, los dibujos de los símbolos de los personajes, etcétera. Al usar estos dibujos más pequeños, la atención se centraba en sus voces. No quería que lo gestual eclipsara sus voces.

Tengo una relación ambivalente con la pintura y lo gestual, y este es un buen ejemplo de cuándo y cómo utilizarlos. La gente reacciona a la pincelada de una manera insidiosamente emocional. Por tanto, creo que cuando pinto tengo que adoptar un enfoque crítico. Porque la pintura tiene este poder.

BH: Hemos decidido titular esta entrevista «Sobre procesos de trabajo». La materialidad de los procesos es fundamental en tu práctica como artista.

EMZ: En mi práctica, siempre tengo en cuenta la presión económica que supone la producción artística. Para mí, hay una cuestión de cotidianidad de lo material, con lo material, una economía de medios, de hacer con lo que tienes. Esto me concede una libertad relativa, y afecta a la estética de mi trabajo. Un ejemplo de esto es la reutilización de uno de los bancos de la plaza de Artium Museoa como parte de la videoinstalación de *The Voice of the Valley*. El banco acusaba los efectos de su vida en un espacio público exterior: tenía grafiti, musgo entre las ranuras, desconchones de pintura... Utilizar el banco en la sala de exposición fue un gesto que relacionaba la obra con un proceso que se estaba dando en el museo, y que consistía en abrirlo a su contexto más inmediato... En mi práctica, trabajo con lo que tengo a mano, desde una economía de medios. Tener acceso a unas condiciones de producción a las que no estás acostumbrada puede tener un efecto distorsionador sobre tu práctica. Y al final, el límite material, fijarte un límite material, es parte del trabajo.

16. Rosalind Krauss, «Corpus Delicti», *October*, Vol. 33 (Verano, 1985), pp. 31-72.