

Lan-prozesuei buruz. Erlea Maneros Zabala eta Beatriz Herráezen arteko solasaldia

BEATRIZ HERRÁEZ: Liburu hau egiteko ideia Euskal Herriko Arte Garaikidearen Museoan - Artium Museoan erakusketa bat egitera gonbidatu zintudanean sortu zen. Nahiz eta erakusketa hartako obra guztiak¹ biltzen diren liburu honetan, argitalpena proiektu autonomo eta independentea da. Bestalde, zure lehenengo liburua da, eta modu jakin batean hurbildu zataizkio. Adibidez, uko egin diozu katalogoaren formulari. Nahi baduzu, hasteko, liburuaren egiturari buruz hitz egingo dugu.

ERLEA MANEROS ZABALA: Erakusketa lehenago gertatu zen arren, alde-rantziz kontzeptualizatu nuen nik. Hein batean, liburuari buruz neuzkan ideiei erantzuteko sortu zen erakusketa. Liburu hau egiteak asko lagundu dit, eta asko lagundu dit, orobat, atzera begiratzeak eta nire lanarekin aurrera nola egin pentsatzeak ere. Iraganean, nire buruari askatasun handia eman izan diot bat-batean gai guztiz desberdin bati hutsetik heltzeko. Adar askoko zuhaitz baten modukoa da nire lana, eta bat-batean adar batzuen artean ez dago loturarik.

Erakusketa bat balitz bezala heldu diot liburuari. Ez nuen katalogorik egin nahi, edo artelanak azaldu nahi. Aldiz, nahi nuen liburua hurbilago egon zedin lanak bizitzetik. Hautaketa murriztu, eta bost lan aukeratu nituen azkenean, zeinak, elkarrekin, nire praktikan gaur egun garrantzitsua den jarrera bat islatzen dute. Liburuko obra-kopurua murriztuta, lan bakoitzak espazio gehiago zeukan, arnasa hartzeko leku gehiago.

1. Beatriz Herráez izan zen Erlea Maneros Zabalaren *The Voice of the Valley* erakusketaren komisarioa Artium Museoan. 2022ko apirilaren 8tik irailaren 18ra egin zen.

BH: Hainbat pertsonarekin elkarlanean aritu zara liburua ekoizteko.

EMZ: Liburuari erakusketa bat balitz bezala heldu diodan arren, liburua bestelako formatu bat da, badu bere logika propioa; hala, Filiep Tacq-ekin elkarlanean arituta, nire ideiak liburuaren formatura itzultzeko aukera izan dut. Liburuari heltzeko gure ikuspegiak aintzat hartzen zituen liburuaren materialtasuna artelan gisa, liburua ekoizteko metodoak eta prozesuak, mugak... Adibidez, liburuaren egiturak tolesen erritmoari jarraitzen dio —16 orrialdeko tolesak—. Bestalde, nola jarri diren orrialdean irudiak, hiru modutara: koska-markarekin eta bi orritan, marko zuriarekin eta orri-erdia hartuz.

BH: Liburuaren izenburuko hiru elementuek —Haranaren ahotsa [2016-2022]—² nolabaiteko paisaia mental bat zehazten dute, zure lanarekin lotua: espazioa —harana, lurreko erliebeko elementu bat—, denbora —sei urteko tarte bat— eta ahotsaren figura, zeinak mintzaira gogorarazten duen, eta, zeharka, testua. Zein izan da liburuan sartutako testuak hautatzeko irizpidea? Batzuk zureak dira eta obretatik aterata daude, baina badira beste ahots batzuk, Dodie Bellamy idazlearena kasu, «Double Tongue» izeneko testuarekin parte hartzen duena, eta bi elkarrizketak ere badaude.

EMZ: Liburuan hainbat erako testuak daude. Orrialdean jarri ditugunean, erregistroen aniztasuna maila grafikoan ere islatu nahi izan dugu. «Double Tongue» testua, adibidez, testu literarioen moduan landu dugu, eleberri bateko kapitulu baten tankeran. *The Voice of the Valley* (2017) bideoaren off ahotsaren transkribaketa-pasarteak, berriz, Adobe Premiere softwareak audio baten erregistroa testu-artxibo batera esportatzen duen moduan landu dugu, denbora-marka eta guzti. Azkenik, *Prompt Book* (2016-2022) testuari dago-kionez, antzezlanetako oroitarazleen oin-koadernoan antzera antolatuta dago, izenburuak berak dioen bezala.

BH: Liburua irekitzeko erabili den Dodie Bellamyren «Double Tongue»³ testuak *Prompt Book* aipatzen du, deskribatu gabe. Nola hasi zen bion arteko elkarrizketa?

EMZ: Dodie Bellamyren ekarpena Hedi El Kholti-rekin⁴ izandako elkarrizketatik sortu zen. 2000ko hamarkadaren hasieratik ezagutzen dugu elkar El Kholtik eta biok, LAko arte-girotik. Eroso sentitu nintzen harengana jotzeko,

2. Liburuaren izenburuaren lehen zatiak *The Voice of the Valley* (2017) artistaren obra bati egiten dio erreferentzia.

3. «Double Tongue» Dodie Bellamyk argitalpen honetarako espresuki idatzitako testua da. «Vomit Journal»-en parte da,

idazlea gaur egun lantzen ari den eleberri baten zati batena.

4. Hedi El Kholti, Rabaten jaioa, artista da, eta Semiotext(e) argitaletxeko editorea; Los Angelesen bizi da.

nolabaiteko senidetza bat daukagu-eta, ez ginelako AEBen hazi baina gure lana bertan garatu dugulako eta orain etxetat dugulako. Haren jakintza- eta sentikortasun-eremuak gertukoak egiten zaizkit. Liburuarekiko hurbilketa azaldu nion, eta Dodie Bellamy aproposa izan zitekeela esan zidan.

Erakusketa Artium Museoan ipini eta AEBra itzuli ostean, Dodie ni ikus-tera etorri zen, eta elkarrizketa bat abiatu zen bion artean. Liburuan parte hartzeko erakutsi zuen jarrera ezaguna gertatzen zitzaidan. Egunero hitz egiten hasi ginen, eta lanaren joan-etorri guztiak ezagutu nahi zituen, eta orobat jakin nahi zuen zein zen nire bizi-egoera eta zer harreman nuen lanarekin. Hau da, nire lana eta ni neu ez zituen gauza bereizitzat hartzen. Neurri berean erreparatzen zion nire lanari eta lanarekiko nuen jarrerari. Zaila da azaltzen, baina nire barrura sartu zen, hainbeste non intimoa eta errebelatzailea bihurtu baitzen. Prozesu harrigarria izan zen. Artea sortzeko prozesuari heltzen diodan antzeko moduan heldu zion Bellamyk honi.

BH: Buruan ditut Dodie Bellamyrekin duzun elkarrizketa etenik gabea eta haren eta zure lan-moldeen antzekotasuna, konpromisoari eta inplikazioari dagokionez. Nolakoa da zure lan-prozesua, eta zer-nolako lotura du zure eguneroko baldintza materialekin?

EMZ: Denborak aurrera egin ahala, artearekin horrelako harremana izateko aukera eman dit bizitzak. Bikotekiderik banu, haurrak banitu, ezingo nuke horrela lan egin. Orain arte ez naiz ohartu zer-nolako eragina duen egoera pertsonalak lana taxutzeko garaian. Orain, nire lanari arreta osoz erreparatu ahal diot denbora-tarte luzez. Gazteagoa nintzenean, ezin nuen halakorik egin, nire bizitzako beste alderdi batzuek denbora hartzen zutelako. Orain, bizitza bakartia dut. Nire egoerari esker, denbora asko eskaini ahal diot nire lanari. Beraz, uste dut lanari horrela lotzen banatzaio, errealismo pixka bat lortuko dudala. Izan ere, espezifikotasun bila aritzen naiz beti, lana egiteak merezi dezan niretzat.

BH: Proiektu bakoitzean eta elkarrekin lan egin dugun aldiro ikusi dut nola erreparatzen diozun arreta handiz testuinguruari, alderdi espezifikoei. *Prompt Book*, adibidez, 2016an hasi zen MNCARS museoan, Sofia Erreginaren Museo Nazional eta Arte Zentroan alegia,⁵ hango bildumarekin lan egiteko eskatu baitzizuten. Orduko hartan, XX. mendeko hogeita hamarreko eta berrogeiko obrak biltzen zituen areto bat hautatu zenuen lanerako, dikta-dura frankistako lanak biltzen zituen gela bat, alegia.⁶ Instituzioaren espazio

5. Erlea Maneros Zabala erakusketa 2016ko apirilaren 20tik abuztuaren 29ra egin zen, Fisuras programaren barruan, MNCARSen, Madrilen.
6. 403 aretoa 2010ean zabaldu zen *Un arte para el régimen: ruina y utopía en el sueño de exaltación nacional* izenburuarekin, eta honako artisten

obrak biltzen ziren: José Caballero (1913-1991), Salvador Dalí (1904-1989), José Gutiérrez Solana (1886-1945), Amando de Ossorio (1918-2001) eta Joaquín Vaquero Turcios (1933-2010).

horietan egotea —aretoan bertan ere bai, 24 ordu pasa zenituen han—, funtsezkoa izan zen proiektua garatzeko. Nola itzuli zinen Prompt Bookera 2022an?



Prompt Book (2016-2022). Erlea Maneros Zabala (2016) erakusketaren ikuspegi bat. Argazki-artxiboa. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. Madril.

EMZ: Erronka izan zen Prompt Book Gasteizen erakusteko modua aurkitzea, beste baldintza batzuetan eta beste leku batean; azken batean *site-specific* lan bat zen, sei urte lehenago sortua beste museo batean. Nire lanak tokian tokiko narratibei erantzuten die, eta toki hori nire paisaia biografikoa da: lana egiten den lekua, erakusten den lekua, nire baliabide materialen mugak, kontsumitzen ditudan irudiak. Horrek guztiak une jakinak islatzen ditu. Aldi berean, lan bakoitza autonomia izatea nahi dut, elkarren artean gurutzatu ahal izateko.

2022ko bertsioan, Prompt Book elkarrizketan jarri dut Artiumeko bildumako bi lanekin, Gutiérrez Solanaren bi lan dira. Bestalde, nire lanean Artiumeko aurreko erakusketa bateko metalezko egitura bat erabili dut. Baina nabarmendu behar da obra beste lan batzuekin batera agertu zela erakusketan, eta horrek eragina izan zuela Prompt Booken irakurketan.

BH: Aurrerago Prompt Book lanera itzuli nahi nuke berriro, eta obren arteko elkarbizitzari buruz hitz egin, elkarren ondoan egote horrek lanen esanahia berritzen baitu, eta geruza gehiago gehitzen dizkie. Baina, orain, *site-specific* lan-moldearekin segitu nahi nuke: Norusta (2020-2021) lanean erabili zenuen. Pieza hori estu lotuta dago, beste behin ere, ekoitzi zen erakundearekin. Kasu horretan, San Telmo Museoa zen,⁷ alderdi etnografiko

7. San Telmo Museoa, Euskal Herriko lehen museoa, 1902an sortu zen Donostian, Museo Historiko, Artistiko eta Arkeologiko gisa.

nabarmeneko museoa. Obra hori Museo Bikoitza programaren barruan gauzatzeko eskatu zizuten.⁸

Norusta lanean —hala deitzen zaio Lekeition itsasotik datorren haize-mota bati— zure familiaren paisaiako xehetasun batzuei begiratzeko diezu: herri horretako euskalkiko termino batzuk; amonak emandako adar bat, zeina San Telmo Museoari eman baitiozu; labarren argazki batzuk, itsasoan piragua batean zaudela eginak, eta bitakora-orri bat, itsasora atera zinen datekin eta egun horietako nabigazio-baldintzen grafikoekin. Norustak gogora dakarrit Allen S. Weiss-en⁹ hausnarketa bat; AEBn, XIX. mendean, trenak paisaiei begiratzeko eta paisaiak pentsatzeko garaian izandako eraginaz ari da. Ideia horri tiraka, dio paisaiaren mitoa, hain zuzen ere azken hau gainbehera doan momentuan sortzen dela. Norustan honetan eta beste lan batzuetan, zer leku du paisaiari —baina baita hizkuntza edo kultura zehatz bati— buruzko begirada nostalgikoaren proiektioak?



Antzoriz, Azurdi, Talaipea, Utzkolaitz, Aurrekolueta, Narrapea, Aurrekolueta sakona, Arrakulu, Muntailleta, Zentelarra (2020)-ren zatia. Erakusketa: Erlea Maneros Zabala: Norusta (2020-2021). Museo Bikoitza. San Telmo Museoa, Donostia/San Sebastián.

EMZ: Ironikoa iruditzen zait zuk nostalgiaren ideia aipatzea, ez baitut nostalgiarik, zero. Gorroto dut nostalgia. Nostalgiaren aurkakoa naiz. 2019an eta 2020an, Museo Bikoitzarako ikertzen eta materiala biltzen aritu nintzen San Telmo Museorekin bildumetan eta artxiboetan. Hasierako proiektuak zerikusia zuen Euskal Herrian izan nuen haurtzarora eta nerabezaroarekin: amonak emandako adarra proiektuko punturen batean agertzekoa zen. Baina ez zen

8. Museo Bikoitza/Museo Doble esku-hartze artistikoen programa bat da. Artista bati gonbidapena luzatzen zaio San Telmo Museoko bildumen eta kontakizun museografikoaren berrirakurketak bultzatzera. Ondoz ondoko gonbidapenen sistemari segika, Ibon Aranberrik, lehen edizioko artistak, Erlea

Maneros Zabala gonbidatu zuen bigarren ediziorako, zeinak 2020an egin baitzuen. Programa Asier Mendizabal artistak abiatu zuen.

9. Allen S. Weiss, *Unnatural Horizons: Paradox and Contradiction in Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1998.

Lekeitiori buruzko proiektu bat. Baldin eta COVIDaren konfinamenduan ez banintz nire aitona-amonen etxebizitzan itxita egon Lekeitioan, ez zen Norustarik sortuko. Beraz, gertakari aparteko hura, denoi gertatzen ari zitzai- gun gertakari hura, niri honela gertatu zitzaidan: Lekeitioan harrapatu nin- duen, euskal kostako herri batean; nire iraganaren puska bat. Ez nengoan AEBn, hori da nire etxea... Hala, neukanarekin lan egin nuen. Eta zer neu- kan, ba ingurune fisikoa. Itxialdian ezin izan ginen etxetik atera bi hilabetez. Horren ostean, kilometro bateko distantzian ibil gintezkeen, eta abar... Desertuan bizi naiz, paisaiaren ikuspegi zabalak ditut, eta Lekeitioan aparta- mentua, berriz, bi kaleren artean dago. Apenas ikusten den zerua ere. Bi hilabete pasa nituen bizilagunei eta pareta bati begira. Baimena izan bezain laster, itsasora joaten hasi nintzen; premia fisiko bat zen. Aitaren piragua han bertan zegoen, eta, jakina, piraguarekin baimendutakoa baino urrunago joan nintekeen. Nork zelatatuko du piragua bat itsasoan?

Argazkietako labarrak gure aitona-amonen etxebizitzatik kilometro batera daude. 2019an San Telmo Museoko bilduman material bila ari nintzela, XIX. mendeko litografia bat bildu nuen, non ikuspegi hori agertzen baita, idealiza- tuta.¹⁰ Eta erabaki nuen litografia horren, amonaren adarraren eta hitz batzuen inguruan eraikiko nuela proiektua.¹¹ Otoioaren argazkiak ateratzen hasi nintzen piraguitik. Eta horri heldu behar izan nion proiektua aurrera atera ahal iza- teko, une horretan lana gauzatzeak ezinezkoa zirudien eta. Ez neukan estudio- rik, eta nire gauza guztiak AEBn zeuden. Guztia da testuinguruaren arabera, eta obra ezin da ulertu non eta noiz egin zen kontuan hartu gabe.

BH: 2016an gauza bera gertatu zen *Prompt Bookekin* —hitz egin izan dugu horri buruz—. Hamaika kontu tarteko proiektua berriro planteatu behar izan genuen, eta, ondorioz, proiektuak egoera eta une jakin bat islatzen du, zuri dagozkizunak, baina baita instituzioari dagozkionak ere, MNCARS museoari, zeina garai hartan Espainiako testuinguruaren hurbileko iragana- ren berridazketa-sorta bat hedatzen ari baitzen; horietako batzuk, frankis- moa amaitu zenetik bost hamarkada igarota, egiteke zeuden oraindik.¹²

EMZ: Bai, *Prompt Bookekin* muga batzuk azaleratu ziren, eta konponbideak asmatu behar izan nituen horien harira. Muga horiek lanaren gainean era- gina dute nola edo hala, zeren, ez dakit zergatik, deserosotasunerantz eta kontra datozkidan egoeretarantz jotzen baitut. Baina, berriro ere, iruditzen zait gerta daitekeela Norustari begiratu eta Euskal Herriaren iraganarekiko nostalgiari buruz pentsatzea. Niretzat, berriz, honela izan zen: konfinatuta

10. Litografiaren egilea: Pedro Pérez de Castro (1823-1902), margolari erromanti- koa.

11. Hitz horiek, Lekeitioko euskalkikoak, bi erakoak dira: bideoan, onomatopeia informalak; Otoioko labarren argazkien instalazioan, berriz, Lekeitio inguruko

kosta-guneetako toponimoak: batzuk jada ez dira erabiltzen.

12. MNCARSeke bildumari lotutako irakurketen artean, besteak beste, 2016an *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953* erakusketa zabaldu zen, María Dolores Jiménez-Blanco komisarioaren eskutik.

nengoen, proiektu bat egin behar nuen, eta lan bat gauzatu. Bestalde, «nostalgia» terminoa erabili behar banu, erresistentzia-tresna gisa bakarrik erabiliko nuke, kultur kolonizazio-, ezabaketa- eta homogeneizazio-prozesuen aurkako tresna gisa. Kasu horretan, ez naiz anti-nostalgia.

BH: Halaber, Norustak muga batzuk iradokitzen ditu, norbere buruari jarritako arau batzuk, kasu honetan naturaren espazioan lan egiteari dagozkionak; zure beste lan batzuetako baldintzekin lot liteke hori, adibidez *Exercises on Abstraction* seriearekin, zeina liburu honetan biltzen baita.



El monte Utoyo y el cabo Machichaco (costa de Lequeitio), Pedro Pérez de Castro (1823-1902)-ren litografia. Erlea Maneros Zabala: Norusta (2020-2021) erakusketaren ikuspegi bat. Museo Bikoitza/Museo Doble. San Telmo Museoa, Donostia/San Sebastián.

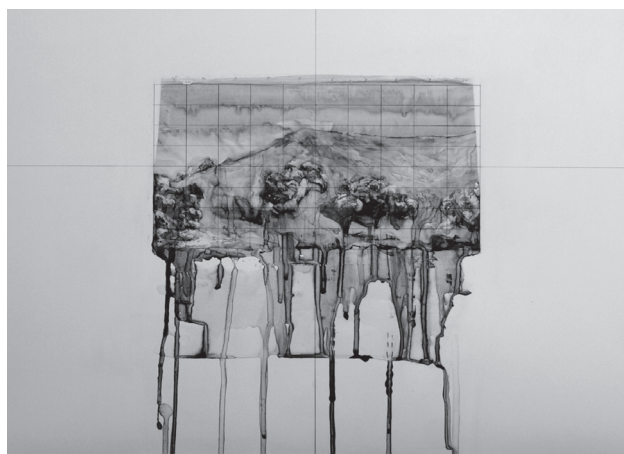
EMZ: Bai, labar hauen errepresentazioan gertatzen den zerbait orobat gertatzen zen *Exercises on Abstraction*. Series VI lanean. Norustaren kasuan kanpo-indar bat zegoen: itsasoa. Itsasoko baldintza atmosferikoek mugatzen zuten noiz atera nintekeen itsaso zabalera eta noiz egin nitzakeen halako argazkiak. Beraz, egoera bat sortu nuen, non nigandik kanpoko zerbaitek irudiei eragiten baitzien. Nire subjektibotasuna dago, baina kontua zen nire inguruko baldintza fisikoen aurrean erreakzionatzea irudi bat sortzeko, eta adierazpenaren ideia —«adierazpen hutsa»— ekuaziotik kentzea. Eta horrek errealismoaren ideia dakar berriro. Adibidez, piragua batean egotearen errealitatea. Bizikleta batetik argazki bat ateratzea bezala. Ez dago tripodetik. Ura dago, eta baldintzek ez dizute uzten argazki perfektua bat egiten. Aldiz, San Telmo Museoko bildumako XIX. mendeko litografian leku beraren irudi exotizatu bat agertzen da, lehorretik ikusita.

BH: Jarrai dezagun *Exercises on Abstraction* seriearekin; 2007an hasi zenuen. Liburu honetan bildutakoa, *Exercises on Abstraction Series VI*, 2018an abiatu zenuen, eta, berriro ere, kanpoko elementuek eragindako higitze-prozesu

baten emaitza da. Prozesua hau izan zen: eguzki-argiaren UV izpien pean jarri zenuen offset paper bat, eta horitu egin zen. Zure estudioaren kanpoaldean jarritako paper plegu horiek denboraren igaroaren mendeko piezak dira. Urterik urte elkarren segidan garatzen dituzu pieza horiek, eta ixten ez diren bideak irekitzen dituzu horrela.

EMZ: Denboraren materialtasunarekin lan egitea, prozesuak moteltzeko moduak hauspotzea, gauza horiek oso nabarmen agertzen dira nire lanean. *Exercises on Abstraction Series VI*, Artium Museoan erakutsi eta liburu honetan bildu dugun seriea, sortako azkena da. *Exercises on Abstraction* estudioko istripuekin hasi zen, eta paisaiara pasa zen. Serie hau paisaian amaitzea gustatzen zait: soilik papera da, tintarik gabe, eta bizi naizen lekua.

BH: *Exercises on Abstraction* lanaren aurreko serieetan bestelako prozedura tekniko bat erabili zenuen. Obra monokromoak dira, estudioan sortzen dituzu, offset paperak tinta beltzetan sartu eta gero hainbat teknika ezartzen dizkiezu, hala nola marmoleztatzea, eta horrek efektuak sortzen ditu: orbanak, uhinak, ziriak... Seriearen izenburutik hasita —espresionismo abstraktua aipatzen duzu— argi geratzen da zalantzan jarri nahi dituzula kontzeptu batzuk, hala nola autoretza edo orijinaltasuna, hau da, XX. mendeko artearen historiaren irakurketa kanonikoen zutarrietan dauden kontzeptuak. Prozedura tekniko eta artisauaren pederioz zenbait efektu sortzen dira, ausaz, eta efektu horiek zenbait kategoriarekin lotu ohi dira kulturalki: haraindikotasuna, espiritualtasuna, sublimea...



Eilea Maneros Zabala: November 1, 2001. *Los Angeles Times* (Study 14) (2005). Zatia. Artium Museoaren Bilduma.

EMZ: Auzi horiek denak aurreko obretan ere agertzen dira, adibidez Afganistaneko gerrako akuarelen seriean, zeina ez baitugu liburuan bildu.¹³ Serie hori 2003tik 2013ra egin nuen, eta abiapuntu gisa irailaren 11ren

13. Besteak beste, obra hauei buruz ari da: November 1, 2001. *Los Angeles Times* (Study 14) (2005) eta November 1, 2001. *The New York*

Times (Study 13) (2005). Bi obra horiek Artium Museoko bildumaren parte dira.

justu osteko bonbardaketen prentsa-irudiak hartu nituen. Irudi horietan paisaia ederrak agertzen dira, ederrak ikuspuntu konbentzional batetik, gizakien presentziarik gabe, eta estetikoki XIX. mendeko pintura erromantikoko paisaietatik gertu daude. Prentsako irudi horiek pinturara itzulita, hedabide jakin horien ildo editoriala eta ideologia nabarmendu nahi nituen, kasu honetan egunkari estatubatarrena. Editoreek, sublimea esaten zaion nozio erromantikoa eta gerra alderatuz, gerra gertakari saihestezin bat zela adierazten zuten, fenomeno natural bat zela.

BH: Zure lanaren hasiera-hasieratik zalantzan jarri dituzu, etengabe, irudiaren eraikuntza-mekanismoak, eta kezka erakutsi duzu pinturaren zaharkitzea dela-eta. Joera horiek argi ikusten dira zure ikasketen garaitik, lehenik Glasgow School of Art-en aritu zinenean, eta ondoren CalArts-en, Los Angelesetik gertu.¹⁴



2000ko hiru artelan, *Temporal Arrangements* (2018) lanaren aurrekariak. Egurra, akrilikoa, grafitoa eta klariona. Lulu May Von Hagen Courtyard, CalArts, Valentzia, Kalifornia.

EMZ: Glasgow School of Art eskolako pintura sailean ikasi nuen laurogeita hamarreko hamarkadaren amaieran. Pintura sailak ikuspegi tradizional batetik heltzen zion margolaritzari, bitarteko horren etorkizunarekin kezkatzen ziren. Ikasketen hirugarren urtean CalArts-era joan nintzen truke-egonaldi bat egitera, pinturari modu kontzeptualean heldu nahian, margotuz edo beste eraren batean. Hau [irudi bat erakutsi du ordenagailuan] *Temporal Arrangements*en lehen seriea egin nuen garaikoa da; 2000n izan zen, CalArtsen. Egurrezko oholak ziren, sareta batekin, eta diapositibak proiektatzen nituen han tenporizadore batekin. Bitartean, klariona erabiliz, gainazalean lerroak egiten nituen, aurrez ezarritako denbora-muga batek gidatuta. 2018an serie horretara itzuli nintzen. 2000ko egurrezko oholen ordez, argazki-papera

14. The California Institute of the Arts, CalArts, 1961an sortu zen. Zentro horretako Arte Ederren Eskola arte kontzeptualarekin lotuta

egon izan da. Artistak MFA programan ikasi zuen 2001etik 2003ra.

jarri nuen, eta, irudiak markatzeko, berriz, ez nuen klariona erabili, pintzela eta gouachea baizik. Hala, irudiek keinuaren kutsu handiagoa zuten.

BH: Nolako irudiak erabili zenituen 2000ko seriean, eta nolakoak 2018an?

EMZ: 2000ko seriean garai hartako prentsa-ebakinak erabili nituen —garai hartan, oraindik ere, egunkariak paperean irakurtzen ziren gehienbat—. 2018koan ere prentsako irudiak ziren, baina kasu honetan prentsa digitalari zegozkion. Siriako gerrari buruzko erreportajeetako argazkiak ziren, Alepokoak. Urte horretan seriearekin jarraitzeko asmoa nuen. Eta gero COVIDa eta Museo Bikoitza etorri ziren, gero *Norusta*, gero *Artium* Museoko erakusketa, eta orain liburu hau egiten ari naiz. Baina orain itzuli egingo naiz asmo horretara, plan hori izan baitut buruan denbora guztian. Batetik, nire prozesu kontzeptual eta materialak daude; bestetik, erakusketen eta aukeren errealitatea, zeina nire prozesuarekin gurutzatzen baita eta eragin egiten baitio. Harrigarria da, baina batzuetan 18 urte behar dira lan bati segida emateko modua aurkitzeko.

Eta horrek gogora ekartzen dit nola bilbatzen ditudan obrak bata bestearekin: batzuk amaitu egiten dira, beste batzuek jarraitu egiten dute, zenbait berpiztu egiten dira. Ez da aurreikusteko moduko zerbait: landare baten antzera, leku jakin batean kokatzen baduzu norabide zehatz batean haziko da, argiaren arabera. Baina badira beste faktore batzuk ere... Nire praktikari dagokionez, zuhaitz bat balitz bezala ikusten dut, adarrak hazten zaizkio, eta hori gertatu ahala adarrak elkarren artean lotzen ditut baldin eta hori egitea egokia bada, zuhaitz-mentuak egiteko teknika bat balitz bezala. Lana adarkatu egiten da, eta ondoren berriro lotzen da nire mentu kontzeptualen eta materialen logikari jarraika.

BH: Urteek aurrera egin ahala nola kokatzen zara iraganeko lanen aurrean?

EMZ: Nire lana ikusteko moduaren harira, horrekiko dudan harremana asko aldatu dela esango nuke. Ohartu naiz nire subjektibotasunak, nire egunerokoarekin zerikusia duten gauzak, lana bezain garrantzitsuak direla, eta eragin egiten diotela. Eta garrantzitsua dela horiek aintzat hartzea, lana errealago bihurtzen dutelako. Errealagoa... Hori ez da hitza.

Orain nire buruari galdetzen diot zergatik eduki dudan halako obsesioa prentsako irudiekin eta horiek propaganda gisa erabiltzeko moduekin. Garai hartan, prentsaren inguruan lan egiten nuen: nola editatzen den egia prentsan eta nola ildo editorialen bitartez kontakizun politikoak eraikitzen diren publikoak kontsumitzeko eta barneratzeke. Orain badakit zein den arrazoia: Euskal Herrian hazi nintzen hirurogeita hamarreko eta laurogeiko hamarkadetan, den-dena politizatua zegoen leku batean. Orduan, Euskal Herrian, gauzei leiar horretatik bakarrik begiratu ahal zitzairen. Zu eta biok han geunden...

BH: Bai, dena zeharkatzen zuen...

EMZ: Dena zegoen politizatuta gure bizitzetan. Orain, munduan denbora gehiago igarota eta beste errealitate batzuetan bizi izan den jendea ezagututa, ohartzen naiz pertsona batzuek ez dutela halakorik uste. Ez daude obsesionatuta halako gauzekin. Zergatik nahi nuen hori azpimarratu denbora guztian? Artista gazteagoak ikusten ditut Euskal Herrian lanean, eta adibide on bat da: argi dago interesak aldatu egin direla. Ziur aski beste momentu historiko bat bizitzen ari direlako. Euskal Herria ez zen gauza bera orduan eta orain.

BH: Irudien artxibo horietara itzultzen zarenean —idatzizko prentsako irudiak—, iraganean landu dituzun artxiboetara, eta haiekiko duzun harremana berrikusten duzunean, zer jarrera hartzen duzu? Bi hamarkada luze pasa dira ordutik, eta tarte horretan errotik aldatu da irudien zirkulazioa eta banaketa.

EMZ: Argazkilaritzari eta irudietara jotzeko moduari buruzko ideia aldatu egin da, hori hala da. Iraganean, testuek zeukaten pisu guztia. Testuen bidez ikasten genuen nagusiki. Orain, eremu bisualaren bidez ikasten dugu. Irudi asko kontsumitzen dugu: Instagram, Facebook, YouTube, Tik Tok eta hamaika argitalpenen bertsio digitalak. Jendea irudien bidez hezten da. Prozesu erasokorra eta amarrutsua da, irudiek erreakzio libidinal berehalakoak eragiten dituzte eta.

Argazkiak ateratzen ditugu denbora guztian, orain traste hauek dauzkagutako [telefono mugikorra seinalatu du hatzarekin], kamerak dituztelako, eta gure edukiak argitaratzen ari gara denbora guztian. Norbere bizitza erakusteko kultura bat da, lehen inoiz ikusiko ez ziren une intimoak erakusten dira.

Temporal Arrangements berria egiteko, iruditeria-erregistro zabalago bat biltzen ari naiz, nire ikusmen-paisaia osatzen duten irudiak hain zuzen. Ez bakarrik prentsako iruditeria, nire bizitzako irudiak ere bai. Oraindik ez dut ebatzi, baina uste dut gogoz nagoela nire eguneroko irudiak erabiltzera zabaltzeko. Ikusten duzun moduan, hori lantzen ari naiz.

BH: *The Voice of the Valley* lanean —lau orduko film bat da, non zure eskuen lehen planoak grabatzen dituzun, Joshua Tree-n duzun estudioan gauzak egiten—, oraintxe aipatu duzun planteamendua agertzen da, hau da, kamera «eguneroko» kontuetara biratu duzu. Filmean, badirudi kamerak bi denbora-ordena paralelori erantzuten diela: batetik, artistaren lanaren errutina, eta, horren kontrakarrean, «gaurkotasuna», tokiko irrati-emankizun baten soinua- ren bidez erregistratua: emankizun horretan, ahots maskulino batzuek jarrera ultrakontserbadoreei buruz eztabaidatzen dute. Halako batean, ahots nekazekin horiek entzuteari uzten diozu, murmurio bihurtzen dira, hondo-zarata...

EMZ: Une jakin bati erantzuteko sortu nuen pieza hori. Badira zenbait urte desertuan bizi naizela. Desertuaren ikuspegi erromantiko bat dago: ihesleku bat da, hirietako jendea desertura joaten da oportretan edo kanpaldiak egitera,

kirola egitera eta/edo drogak hartzera, ihes egitera... Leku utopikoa da, hedakorra... Konnotazio horiek denak ditu desertuak. Ni 2010ean joan nintzen hara, artisten komunitate bat zegoelako eta Los Angelesen bizitzea baino merkeagoa zelako. Orduan, konturatu nintzen nire bizilagun gehienak libertarioak zirela, armak zituztela eta K-News 94.3/104.7 entzuten zutela, tokiko irrati-katea.¹⁵ Hasieran, 2010ean, bitxikeria bat ziren, Obama zegoen gobernuan eta libertarioen mugimendua minoritarioa zen. 2016 inguruan, mugimendu erradikal honek indarra hartu zuen; Trump iritsi zen, mugimendua hartu, eta sendotu egin zuen. AEBko Alderdi Errepublikarra eraldatu zuen mugimendu sozial eta politiko horren eraikuntza funtsezko gako bat izan da irrati-solasaldi kontserbadoreen fenomeno.

Lan egin bitartean K-News 94.3/104.7 entzuten hasi nintzen. Nire bizilagunen iritziak ulertu nahi nituen, nengoen lekuaren errealitatea ulertu nahi nuen. Eta estudioan lanean ari nintzela grabaketak egiten hasi nintzen. Hasierako helburua ez zen artelan bat egitea. Eguneroko bizitzaren argazki bat egitea baizik. Unea harrapatu nahi nuen, shockean geundelako. Sinestezina zen jende horren adierazpenak korronte nagusi bihurtu izana. 2017ko urtarrean hasi nintzen grabatzen, Trump boterera iritsi zenean, eta hurrengo sei hilabeteetan grabatzen segitu nuen.

K-News 94.3/104.7 tokiko irrati bat da. Hala ere, irrati bat tokikoa dela esatea ez da beharrezkoa, irratia berez baitira tokikoak: espazio-arku jakin batean bakarrik entzun daitezke, uhin elektromagnetikoen bidez irrati-seinalea igortzeko antenak dauden lekuetan, hain zuzen. Eta programazioko edukia seinale hori jasotzen zuten tokiko biztanleria zehatzarentzat pentsatuta daude, hau da, espazio-arku mugatu horretan bizi direnentzat. Halako irrati-solasaldiak ez dira L.A.-n igortzen, landa-eremuetan igortzen dira nagusiki.

Urte berean, erakusketa bat izan nuen L.A.ko Redling Fine Art galerian. Gogoan dut irekieraren egunean jendea gogaikarria iruditu zitzaioala erakusketa. Onartu beharra zuten herrialdearen egoera zein zen, eta herrialdea zer den, beren burbuilatik harago. Beraz, horrela sortu zen bideoa.

BH: Irratiari buruz diozun hori interesgarria da, hau da, uhin elektromagnetiko ikusezinek lurraldea zedarriztaten dutela, lurraldea marrazten dutela modu ikusezin baina oso ukigarrian, izan ere, gai dira klima politiko bat sortzeko, sentitzeko modu komun bat sortzeko, eta, aldi berean, uhin horiek estu-estu lotuta daude tokiko paisaiarekin.

*The Voice of the Valley*n agerian geratzen da, orobat, zer garrantzia duen denborak —denboraren igaroak, denboraren materialtasunak, aldi berean

15. K-News 94.3 /104.7 irrati txiki bat da; edukiari dagokionez, bietatik igortzen du, nazio-mailan sindikatutako edukiak eta tokian ekointzitakoak, betiere Trumpen administrazioaren narratibak eta sentikortasunak islatuz. Bideoaren grabaketa-garaian, ohiko kolaboratzaileak ziren Rush Limbaugh, Sean Hannity, Mark Levine eta Michael

Savage irrati-aurkezle kontserbadoreak. Bestalde, programazioaren barruan *Coast to Coast* izeneko irratsaioa ematen zen, objektu hegalari ezezagunei eta jarduera paranormalari buruzko gau-saio bat, bai eta *The Jesus Christ Show* saioa ere, non aurkezleak Kristoren rola betetzen baitzuen, eta entzuleen galderei erantzuten zien.

dauden denborazkotasunek...— zure praktikaren barruan. Bideoak lau ordu irauten du, eta tarte horretan estudioko argia aldatu egiten da. Gauza bera ikusten dugu beste obra batzuetan, hala nola *Exercises on Abstraction Series VI* edo *Temporal Arrangements* obran; bigarren lan horretan, izenburuan bertan adierazten da ekintza bat gertatzen dela denboran eta ekintza horrek irudia ekoizten duela. Norustan, berriz, ekintza bera errepikatzen da —piraguan leku berera joatea— hainbat egunez eta egoera atmosferiko desberdinetan. *Prompt Book* lana egun zehatz batean garatzen da, 2016ko martxoaren 2an: 24 ordu pasa zenituen MNCARSeko areto baten barruan, eta oharrak hartu zenituen: han gertatutakoak, eguzkiaren igaroa aretoko paretan...

EMZ: Denborari eta horren materialtasunari nahitaez erreparatu behar diot nire praktikan. Eta kontua ez da bakarrik obrek prozesu-izaera dutela, denboraren igaroa biltzen edo islatzen dutela, edo auzi hori gaitzat hartzen dutela. Kontua da errealitate material saihetsezin bat dela denbora, ezin zaiola ihes egin, errealitate horrek egituratzen duela dena. Hiriko testu-inguruan, jarduera sozialak artikulatzen ditu denborak. Leku isolatu batean bizi zarenean, etenaldirik edo elkartruke sozialik gabe, denboraren forma egunaren eta gauaren arteko argi-aldaketak zehazten du, baita egunerokoan jartzen diozun egiturak ere.

BH: *The Voice of the Valley* disoziazio handia gertatzen da irudiaren eta soinuaren artean, eta horri erreparatu nahi nioke. Batetik, lehen planoak agertzen dira: zure eskuak, estudioko lana, errutinazkoa eta ia artisaua; bestetik, ahots maskulino horiek, ahotsen tonua eta zer esaten duten. Asko eztabaidatu genuen ea nola instalatu behar zen obra museoan, ez baitzen gauza erraza, testuaren indarra zela-eta... Azkenik, irudiaren eta soinuaren arteko disoziazioari helduta, testuaren azpidatziak —irratiko hizlarien ahots-korua— pareta batean proiektatu genituen, bideoa erakusten zen pantailatik aparte...

The Voice of the Valley instalazioa hobeto ulertzeko, garrantzitsua da aipatu dugun kontu batera itzultzea: obren arteko elkarbizitza. Artium Museoko 2022ko erakusketan, *Prompt Book* berridaztea eta *The Voice of the Valley*rekin harremanetan jartzea oso garrantzitsua izan zen.

EMZ: Pieza horiek leku eta denbora berean egotea erabaki nuen, bi testuinguru historikoen artean oihartzunak zeudelako —gaur egungo AEB eta pasa den mendeko hogeita hamarreko eta berrogeiko hamarkadak Espainiako estatuan—. Nolabait ere, *Prompt Book*eko pertsonaia femeninoen ahotsak erantzun egiten diete *The Voice of the Valley*ko irradi-ahots maskulinoei. Pieza batek besteari erantzuten dio, eta alderantziz. Paisaia politiko globalean posizio ultrakontserbadoreak agertu izanaren errealitateak alderik alde zeharkatzen du erakusketa.

2016an *Prompt Book* egin nuenean MNCARSen, irudietako figura femenino protagonisten tratamenduari buruz hitz egin genuen hainbat aldiz. Zenbait

testu aipatu zenizkidan, hala nola Rosalind Krauss-en «Corpus Delicti».¹⁶ Ulertzen dut emakumeen gorputzak objektu bihurtzea eta haien gainean indarkeria gauzatzea ez zela izan diktadura frankistako eta zehazki hogeita hamarreko eta berrogeiko hamarkadako pintore espainiarren kontua soilik, eta, aldiz, garai hartan, nazioarteko abangoardietan guztiz txertatuta zeudela elementu horiek.

Prompt Book Artium Museorako berridazteari buruz, hasieran 2016ko erakusketarako izan nuen ideia itzuli nintzen, hau da, figurak mural baten neurrira hedatzea pentsatu nuen. Baina gero ezetz erabaki nuen. Emakumeen figurak eskala handiagora eramanez gero, zama handiegia jarriko genieke haien gorputzen sentsualitateari. Horren ordeztuz, figura txikiagoak mantendu nituen, aurretiko marrazkiak erabiliz, DinA4 eta DinA3 formatuetan, eta honako hauek bilduz: obren kalteen mapak, pertsonaien sinboloen marrazkiak, etab. Marrazki txikiagoak erabilita, ahotsak bihurtu ziren arreta-gune nagusia. Ez nuen nahi keinuek ahotsak ezkutatzerik.

Harreman anbibalentea daukat margolaritzarekin eta keinuekin, eta hona hemen noiz eta nola erabiltzen ditudan erakusten duen adibide bat. Jendeak modu maltzurki emozionalean erreakzionatzen du pintzelkaden aurrean. Horrenbestez, margotzen dudanean ikuspegi kritiko batetik aritu behar dudala iruditzen zait. Margolaritzak botere hori du eta.

BH: Elkarrizketa honi «Lan-prozesuei buruz» izenburua ematea erabaki dugu. Prozesuen materialtasuna funtsezkoa da zure lanean.

EMZ: Artea egiteko erabiltzen ditudan moduek aintzat hartzen dute artearen ekoizpenean dagoen presio ekonomikoa. Niretzat, alderdi materialen egunerokotasuna dago: materialarekin egitea, bitartekoen ekonomia, daukazunarekin egitea. Horri esker, nolabaiteko askatasuna daukat. Horrek eragina du nire lanaren estetikan. Adibidez, Artium Museoko plazako banku bat bererabili dut *The Voice of the Valley*ren bideo-instalazioan. Bankuak ezagun zituen kanpoko espazio publiko batean bizi izanaren ondorioak: grafitiak zituen, goroldioa arrakalen artean, zartadurak... Bankua erakustaretoan erabiltzeko keinuaren bidez, museoan gertatzen ari zen prozesu batekin lotu nuen obra, izan ere, museoa bere inguruko testuingurura zabaltzeko prozesuan zegoen... Nire praktikan, eskura dudana horrekin lan egiten dut, bitartekoen ekonomiatik abiatuta. Ezohiko ekoizpen-baldintzetara jo baldin badezakezu, horrek zure praktika desitxuratu dezake. Eta, azkenean, muga materialak, zure buruari muga materialak ezartzea, lanaren parte da.

16. Rosalind Krauss, «Corpus Delicti», *October*, 33. bol. (Uda, 1985), 31-72. or.