

El arte como resistencia creativa. Un itinerario a vuelo de pájaro



Toni Maraini

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

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



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

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

Créditos fotográficos

- © Serafino Amato: p. 6
- © Giro Annen: p. 10
- © Anna Maria Morbiducci: p. 7
- © Susana Talayero: pp. 4, 5 y 9

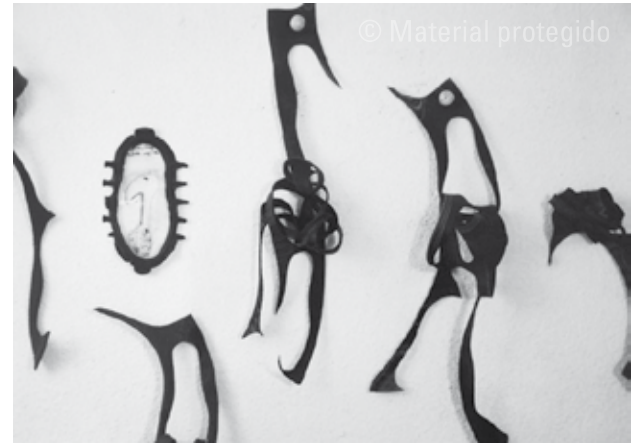
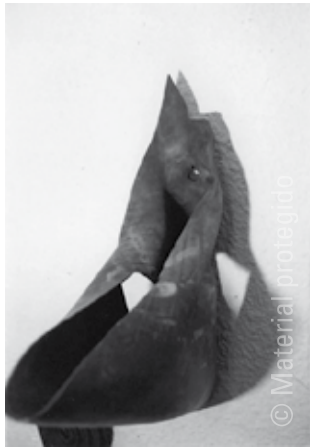
Texto original publicado en el catálogo de la exposición *Susana Talayero. Crónica inquieta (1987-2016)*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (4 de marzo-6 de junio de 2016).

Susana Talayero llega a Roma en 1986, en donde permanece hasta 1995. Aquel viaje y su prolongada estancia en la ciudad serán cruciales para su experiencia y su trabajo. En los años ochenta, artistas, críticos y galerías animaban la escena cultural romana con diversos movimientos, investigaciones y debates, incluido el que surgió entre realismo y abstracción. Ya desde la posguerra, y como reacción al largo periodo de aislamiento cultural, el arte italiano se había dedicado a investigaciones innovadoras y a profundizar en determinadas intuiciones pioneras de las vanguardias históricas, entre otras la futurista. Muy pronto, junto a la influencia del arte americano (expresionismo abstracto y *pop art*) y del nuevo realismo, algunos artistas se interesaron por la recuperación de memorias específicamente mediterráneas e, incluso, como sucedió con Capogrossi y el grupo Origine (Orígenes), de memorias «primordiales», es decir, inspiradas en signos y símbolos arquetípicos. Mucho se había producido desde entonces en el campo del arte conceptual y de las instalaciones, y en el ámbito del llamado «arte povera» según lo había teorizado en la década de los sesenta Germano Celant. Tras la estela de estas corrientes, en los años ochenta en Roma se perfilaban un grupo posterior, el de la Nuova Scuola Romana, y el movimiento conocido como transvanguardia. Entre ambientes oficiales y situaciones «ex-céntricas», varias generaciones y tendencias se enfrentaban en encendidos debates. El mundo del arte romano, abierto y cosmopolita, no estaba todavía condicionado por el clima de subordinación y mercantilismo de la post-modernidad.

En Roma Susana observa, escucha, se familiariza con esta realidad multiforme surgida en la encrucijada entre el norte y el sur del mundo. En un primer momento, instala un pequeño estudio en Vicolo Santa Margherita –en el popular barrio del Trastevere, por entonces una zona frecuentada por artistas– que llena de pinturas, dibujos, objetos y creaciones de diversa naturaleza y formato. Posteriormente se traslada a otro más amplio en la Piazza Cairoli, que durante mucho tiempo alternará con un espacio dispuesto en su propia casa. Animada por un irresistible deseo de experimentar y de expresarse, pinta grandes telas –utilizando pintura acrílica y técnicas mixtas– y trabaja mucho con papel, cartón, madera y materiales «pobres» o reciclados, incluido el linóleo, el hierro, el yeso, el plástico y otros. Cada soporte –grande o pequeño– sirve para



© Material protegido



Cauchos, montajes en el estudio de Bilbao, 1994

ensamblar, pegar, trazar signos, mezclar técnicas y materiales, delinear colores, figuras, formas o escenas velozmente captadas con gestualidad sintética. Y para confeccionar álbumes, libros, «baldosas», «tablillas» y objetos varios. En cada uno de los lugares donde trabaja, lo que se acumula entre las paredes, los muebles y el suelo es una instalación en perenne estado de gestación y búsqueda. E incluso el lugar concreto —escena imaginaria— de la «instalación» se manifiesta como uno de los espacios que la artista más explora y elabora, no como una «composición» cerrada sino como un acontecimiento abierto a múltiples sugerencias.

Aunque desde una posición transversal y periférica, Susana se sumerge entonces en el contexto artístico romano. Frecuenta diversos ambientes y artistas, traba amistades y, muy pronto, en 1987, la invitan a presentar en la Galleria L'Ariete su primera exposición individual. En aquella ocasión escribí para ella un breve texto de presentación. Su trabajo transmitía gran energía vital y ya en aquel primer periodo romano se esbozaban algunas características fundamentales de su producción. Nos referimos a la importancia del «bricolaje inventivo», al sentimiento de inconclusa fugacidad de cada obra y, al mismo tiempo, al deseo de darle forma a partir del caos inorgánico para sugerir narraciones concretas plasmadas entre trazos informales y el delinear de formas e imágenes. Nos referimos al papel de las figuras simbólicas, a menudo surreales, que oscilan entre la esfera del mundo vegetal y animal, y la del ser humano; esferas cuyos límites se superponen con ironía poética e insinuaciones caricaturescas. El ser humano asumía a veces elementos animales y el animal se convertía en la alegoría de lo humano. Cuando empezamos a colaborar en 1996 —con la participación de la pianista Esther Flückiger— en el evento de música, dibujo y poesía dedicado a *L'oiseau prophète* (*El pájaro profeta*) en la Sala 1 de Roma, la figura del pájaro emergía como uno de los protagonistas más interesantes de aquellas «narraciones». Arquetipo antiquísimo, servía como metáfora de libertad y soplo vital, pero, representado con atuendo de *uccellaccio* (pajarraco) —título de una pintura— o pájaro y pajarrillo de múltiples caras y que nunca está en vuelo, era también una metáfora absolutamente terrenal. Al referirse a la serie de composiciones sobre *Aviarios* e *Insectarios* expuesta en 1997, en la que sobre muros y otras superficies se arremolinaban numerosas figurillas extrañísimas, Milton Gendel evocaba precisamente en su texto de presentación la importancia del simbolismo zoomorfo en la obra de Susana. Pero no se trataba sólo de eso. Al optar por la esfera humana, Susana dibujaba y pintaba figuras a veces sumamente grotescas, como en las series *Curiosidad* (1990), *Dibujos rotos* (1991) y *Retratos* (1991-1994), y otras veces más ligeras e irónicas. Sin olvidar —factor importante en su trabajo— las cosas inorgánicas, es decir, los fragmentos de objetos polimorfos que se mezclan —entre *collages*, pinturas y dibujos— con otros elementos en insólitas e imaginativas combinaciones. Nos referimos a *Autoritratto visionario* (*Autorretrato visionario*) (1991) o a *Visi vasi* (*Rostros vasos*) (1990) o a *Escuadra y cartabón* (1990).

Concilio de bacilos (detalle), montaje de microbios y microfichas en el estudio de Bilbao, 1996

El arte de Susana puede ser intensamente cromático y pictórico, aunque a menudo cultiva con gran efecto y brío dibujos y grafismos —a lápiz, tinta y técnicas mixtas sobre papel— y recurre al gesto veloz para delinear las formas. En su época romana, en muchos de sus trabajos se detectaba soterrada una gran influencia del expresionismo, en particular del neo-expresionismo alemán. En otras, se perfilaba un inquieto candor «infantil» en el dibujo, como en algunas obras del *art brut* o como en la figuración de un original artista italiano del siglo XX, Osvaldo Licini, al que Susana «descubre» por aquel entonces y menciona en sus apuntes autobiográficos. En esos apuntes habla también de otros artistas, entre ellos de dos excelentes pintores norteamericanos residentes en Roma, Cy Twombly y Edith Schloss, cuyas creaciones expresaban con gran *pathos* estilos y modalidades insólitos. En aquellos años también entabla amistad con un personaje bastante peculiar de la cinematografía italiana, Silvano Agosti, gracias al cual se familiariza con el ojo virtual de este arte. No hay nada raro en ello. Entre las vanguardias históricas, la transvanguardia, el espíritu del arte povera y la obra de determinados artistas, Susana buscaba la ironía libre y poética de los signos, tonalidades e imágenes que se ajustaban a su tipo de sensibilidad. Una búsqueda siempre en evolución, sin etiquetas de grupo o tendencia, abierta a estímulos e *input*, y sin embargo fiel a algunas de sus emociones fundamentales. Susana había llevado consigo a Roma su propio *pathos*, su bagaje artístico, sus referencias personales, «algunas cercanas —escribe— al informalismo español, como por ejemplo el encuentro, cuando era estudiante, con la pintura de José Guerrero». Sabía que «el sueño de la razón produce monstruos». Los exorcizaba y buscaba respuestas. Y algunas iluminaciones. Sin pretensiones heroicas ni trascendentales, sino con la paciencia creativa y la deslumbrante curiosidad de quien sabe buscarlas en las fugaces mitografías de la vida y en todo aquello que se oculta en las apariencias de lo cotidiano.



L'oiseau prophète, vista de instalación,
Centro per L'Arte Contemporanea
Sala 1, Roma, 1996

En Roma Susana había encontrado una dimensión mediterránea que atenuaba las luces y las sombras de sus representaciones. Se evidencia en los grandes cuadros pintados en la época de Piazza Cairoli —nos referimos, por ejemplo, a *Incrocio (Cruce)*, *Uccello bianco (Pájaro blanco)*, *Piazza Cairoli I* o *Piazza Cairoli II*—, en los que la escena se abre, colorea y compone con gran amplitud. Sin embargo, en otros cuadros —por ejemplo, en las pinturas *Canis per strada (Perros callejeros)* y *4 canis per strada (4 perros callejeros)* o en el titulado *Mecanismo delirante*, las composiciones hacen referencia a metáforas más ásperas y caricaturescas



Serie *Dibujos rotos* (1991), vista de instalación,
Studio Morbiducci, Roma, 1993

en espacios cromáticos más densos y comprimidos. Desde entonces, lo amable y lo grotesco, lo irónico y lo poético se alternan y se mezclan en su trabajo en perpetua oscilación entre percepciones opuestas.

En conjunto, el factor «narración» ha resultado importante para la dinámica de sus obras, organizándose bien como secuencia de una serie temática, bien dentro de la obra individual. Es decir, tanto en las instalaciones que reúnen dibujos, tablillas, objetos o páginas de «libritos» como dentro de un único espacio. Pero aquí hemos de precisar que el término «narración» tal vez no sea del todo exacto... Porque el discurso de Susana raramente es lineal, como sucede en un relato o en un cuadro figurativo, sino que «narra» recurriendo a un puzle de signos y figuras por descifrar, como en un jeroglífico. Su arte expresa y sugiere a través de un modo de hacer enigmático y surreal, más que discursivo, y una estructura, precisamente jeroglífica, basada en referencias simbólicas y combinaciones heterogéneas. El suyo es un discurso configurado por fragmentos, en donde «lo fragmentario» es un elemento constitutivo *rítmico* y estético que invita a crear nexos y a relacionar diferentes núcleos imaginarios. Tal vez también por esto, y porque asume con gran pasión su necesidad de expresarse, a veces inserta en la propia obra alguna frase, palabra y elemento escrito para precisar algo, o acompaña sus trabajos con citas y comentarios, e incluso con títulos.

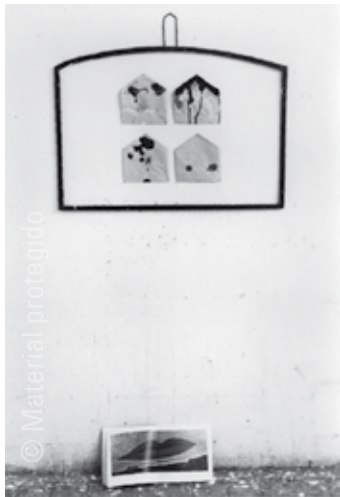
En la última época de su estancia en Roma, la vida de Susana se enriqueció con la experiencia existencial de formar una familia. En la casa de Via Oreste Tommasini en la que convivía con su compañero y coterráneo, el psicólogo Iñaki Aramberri, nace en 1993 su primera hija, Leire; Juana, la segunda, nacerá en Bilbao en 1998. Estos acontecimientos fueron importantes también desde el punto de vista de la topología espacial; la casa se transformaba de hecho en estudio y en lugar de trabajo alternativo. Si Susana se sintió entonces en cierto modo más aislada fue también porque, entretanto, la escena artística romana había cambiado. Había cam-

biado *mucho*. Y no sólo en Roma. A los múltiples análisis históricos sobre la llegada de la «globalización», de la realidad virtual, de lo post-moderno y de lo post-post-moderno..., hay que añadir los efectos constatados que llevaron —en palabras del crítico e historiador Fredric Jameson— a un «sistema del arte dominante» en el que a menudo se confunden los límites entre arte, poder mercantil y políticas mediáticas.



4 cani per strada, 1991
Acrílico, postales y elementos
metálicos sobre lienzo. 200 x 200 cm

Marcharse de Roma fue inevitable, aunque también provechoso para la vida personal y artística de Susana. Y sin embargo, ella escribe: «me he ido de Roma pero llevo Roma en mí». Aunque en Bilbao emprende una nueva e importante fase de su existencia y de su trabajo, Roma no se ha eclipsado nunca de su horizonte. Cada artista tiene su propia cartografía interior, sus lugares del alma de iniciación y memoria. En Bilbao Susana desarrolla técnicas, temáticas y reflexiones forjadas en Roma. Desde Bilbao, ha seguido dialogando con Roma; visitándola con regularidad, enviando a sus amigos catálogos e información sobre su trabajo y sus actividades, y encontrando incluso la ocasión para colaborar con ellos en acontecimientos y exposiciones en diferentes lugares y países, como ha hecho con sus amigas artistas Karin Eggers y Primarosa Cesarini Sforza. Por lo que a mí respecta, nuestra amistad se fraguó en los primeros años, cuando tenía el estudio en Vicolo Santa Margherita, y a lo largo del tiempo he podido seguir su recorrido artístico y conversar con ella sobre arte a menudo. En los años en los que nos veíamos en Roma, publiqué una nueva edición del libro *La murata* (La emparedada), del cual Susana ha tenido a bien citar algún párrafo en varias ocasiones en sus catálogos; incluso con motivo de su reciente vídeo *La murata* (2015), en el que relaciona la práctica del arte dentro del estudio con la fenomenología espacial del «encierro». A partir de la elaboración de esta relación entre «dentro» y «fuera», surge su proyecto *Las muradas*, ideado con la cantante Isabel Álvarez para el monasterio de Nuestra Señora de la Piedad de Casalarreina, en La Rioja. ¿Por qué la referencia a mi libro? El libro se inspiraba en la historia real de una joven que se encerró en los primeros años del siglo XV en una celda construida en la parte exterior del muro de la iglesia del cementerio de los Santos Inocentes, en



Serie *Buste*, montajes en el estudio de Roma, 1988



Serie *Disegni vegetali* (1987), vista de instalación, Galerie Kunstfalle, Berna, 1991

el corazón de París, en el centro de un espacio sagrado y profano donde, según refieren los documentos de la época, confluía una variada humanidad de exiliados, fugitivos, mendigos, prostitutas, artistas callejeros, predicadores y fieles. Susana encontró en ello una metáfora, la del alma del artista que observa el mundo circundante desde un punto neurálgico. Esto puede ayudar a comprender en síntesis su «posicionamiento» imaginario, al mismo tiempo emotivamente comprometido con las cosas pero siempre capaz de observar desde fuera. Empeñada durante años en recuperar una «mediterraneidad» propia, Susana ha citado posteriormente algunos párrafos de otro de mis libros –*Ultimo tè a Marrakesh* (Último té en Marrakech)–, lo que también responde a su interés creciente y a su compromiso en dirigir la mirada a las memorias y culturas del sur, una experiencia que ha ampliado y enriquecido su horizonte.

Avanzando en un proceso en espiral, en Bilbao Susana ha madurado y reelaborado su lenguaje, profundizando y experimentando con nuevas técnicas. Nos referimos a la serie de pinturas a la encáustica –técnica que usa la cera como aglutinante de los pigmentos–, de la que es buen ejemplo la obra de gran formato y hermoso título –inspirado en una poesía de Paul Celan– *La rosa de nada*. En este proceso de maduración surgen trabajos de gran belleza, amplias composiciones, instalaciones transgresoras como, por ejemplo, las que



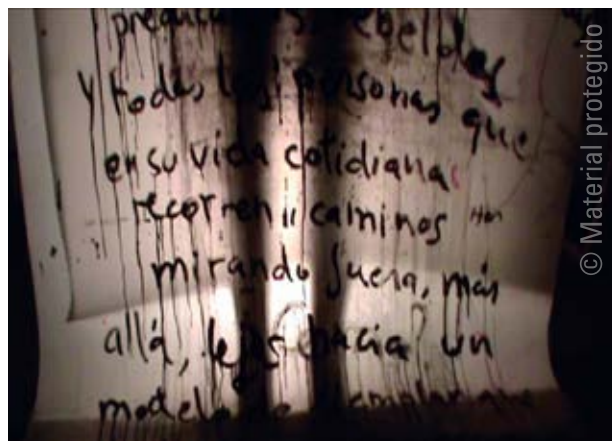
Jardín, montaje en el estudio de Bilbao, 2015

montó en su estudio y que tituló *Jardín*. Con motivo de esta exposición, Susana se propuso instalarlos por las paredes junto a una serie de obras inéditas a la encáustica y sobre papel realizadas en la década 2000-2009 con el fin de crear un ensamblaje unitario compuesto, como la vida, «por una multiplicidad de piezas individuales». Por otra parte, en vista de que las artes denominadas no objetuales –*les immatériaux*, como las definió en su momento el filósofo Lyotard– permiten captar la naturaleza fugaz e incluso la fuerza de las imágenes, era lógico que Susana incorporase entre sus técnicas todo aquello que ofrecían las nuevas tecnologías audiovisuales, y realizara vídeos y filmaciones experimentales. Además, como hemos visto, ya en el periodo romano le habían interesado el cine y la fotografía, así como el potencial del ojo virtual. Entre sus filmaciones, recordemos el proyecto *Domestic flights* de 2010, en el que Susana relata mediante vídeo y fotografías un espacio que ella define en términos muy vivos como «doméstico, pero no domesticado». Y aquí podríamos añadir que, desde siempre, los espacios que ella crea son fundamentalmente «no domesticados».

En resumen, entre nuevas «narraciones», instalaciones, objetos, «libros» y eventos varios, su trayectoria se ha desarrollado con intensa y briosa actividad. Basta con echar un vistazo a su currículum de la última década para constatar la variada tipología de obras y proyectos en los que participa. Pero todo ello lo ha realizado en coherencia con las constantes de su universo imaginario, sin rupturas clamorosas. Es decir, manteniendo aquel «bricolaje inventivo», esa manera suya tan particular de captar fragmentos, de delinear elementos que oscilan entre lo concluso y lo inconcluso, entre sugerencias simbólicas y formas concretas, y ocupando aquello que Leire Vergara define como «espacios residuales». Es decir, «territorios intermedios», zonas dentro y fuera, o en los márgenes de lo público y lo privado, en el meollo de la ambigüedad entre lo social y lo

existencial. En este sentido, resulta significativo que, entre las diversas actividades que emprende, Susana se haya dedicado a impulsar talleres de dibujo para niños y participar, como escribe, «en programas de integración, realizando sesiones en centros de día y en el hospital psiquiátrico de Álava».

En este punto, se impone una reflexión con respecto al término bricolaje. Utilizado, en particular, en el contexto del arte povera por quienes optaban –enfrentándose a la sociedad de consumo y a la uniformización sociocultural, mediática e industrial– por un uso artesanal de los materiales y por la búsqueda de representaciones novedosas. Representaciones atentas, según escribía Celant, a los símbolos y a las visiones arquetípicas que actúan en lo más íntimo del ser, a la irreverente ironía y, cosa importante, a la creatividad como forma de «resistencia». En años más recientes, y ya cuando la globalización y la alianza entre ciencia, mercado y tecnología ha «usurpado todos los discursos», la filósofa y científica Isabelle Stengers, en algunos de sus importantes textos, aconseja igualmente recurrir a una «resistencia creativa». «Debemos aprender –escribe Stengers– aquello que nos han enseñado a desaprender (...) aprender a imaginar y a crear vínculos entre cosas que nos han enseñado a considerar separadas (...) cultivar un nuevo arte de la narración (...) oponerse a la expropiación del pensamiento...». ¿Pero cómo? «Una respuesta –precisa Stengers– no se reduce a la simple expresión de una convicción: se fabrica». Y aquí interviene, en el análisis de la filósofa, el concepto de *bricoler*. Proceso necesario para inventar respuestas, «fabriquer de l'espoir au bord du gouffre» (fabricar esperanza al borde del abismo), contribuir con la participación activa de personas individuales «unas con otras, unas para otras», allí donde el «sistema del capitalismo neoliberal (...) radicalmente irresponsable, seduce y embauca para reducir a las personas a zombis...». ¿Muy fuertes estas palabras? ¿Demasiado para un texto sobre arte? Sabemos, no obstante, que el arte se enfrenta hoy a un proceso histórico que necesita más que nunca consciencia y autonomía de pensamiento.



La murata, 2015, capturas de vídeo

¿Qué tiene que ver todo esto con Susana Talayero y la exposición que le dedica el Museo de Bellas Artes de Bilbao? Pues bien, en algunas de sus notas, Susana habla de su manera de hacer arte como un proceso en constante búsqueda de «prácticas de resistencia». Si el «mecanismo es delirante», hay que inventar estrategias para resistir. El arte puede hacerlo. Y en efecto, pensándolo bien, se puede decir que es precisamente eso lo que siempre ha hecho Susana en su práctica artística: resistirse a la expropiación de la imaginación individual, ocupar puntos de percepción propios, moverse libremente para captar signos e imágenes en la instalación dulce y amarga de la vida.

Bibliografía citada

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

Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona : Paidós, 1991.

Jean-François Lyotard ; Thierry Chaput. *Les Immatériaux*. [Cat. exp.]. Paris : Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1985.

Ives Citton. «La pharmacie d'Isabelle Stengers : politiques de l'expérimentation collective» ; Isabelle Stengers. «Fabriquer de l'espoir au bord du gouffre : a propos de l'œuvre de Donna Haraway» en *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, Paris, n.º 10, mars-avril 2009, pp. 19-23 y 24-29.

Leire Vergara. «Una escenografía doméstica (A domestic mise-en-scène)» en *Susana Talayero. Domestic flights*. [Colección: Esci Projects 7]. Vitoria-Gasteiz : Espacio Ciudad Hiria Gunea-Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, Departamento de Cultura, 2010.