

## **Forma-desira**

AIMAR ARRIOLA. MANU ARREGUIREKIN ELKARRIZKETA

*3 or.*

## **Un deseo de forma**

AIMAR ARRIOLA. CONVERSACIÓN CON MANU ARREGUI

*Pág. 13*

## **A Desire for Form**

AIMAR ARRIOLA. CONVERSATION WITH MANU ARREGUI

*P. 24*

***EUS***

1/ AIMAR ARRIOLA : Elkarrizketa hau biltzen duen ikerketaren barruan, nik nahi dudana formaren eta *queer/kuir*<sup>2</sup> desiraren arteko loturari buruz pentsatzea da. Argitze aldera, "forma-desira" aipatzen dudanean, ez ditut aintzat hartu nahi, pentsamendu psikoanalitikoko errepresio hipotesi ohikoa jarraituta, desira gabezia edo absentziatzat jotzeko ideiak —ez hasiera batean behintzat—. Aitzitik, desira aipatzen dut konpromisoa den heinean, artearekiko inplikazioa den heinean. Pixkanaka-pixkanaka, zure lanari buruzko gai zehatzetan murgilduz, forma zuretzat zer den galdetu nahi nizun. Forma esanda, zer ulertzen duzu zuk?

1/ MANU ARREGUI: Artista bakoitzak komunikatzeko erabiltzen duen lexiko moduan ulertzen dut. Nire lan-metodologian, hitza —hizkuntza idatziari lotu-tako arrazoiak— gero eta pisu handiagoa hartzen ari da, baina, batez ere, ikus eta soinu arloaren inguruan nahitaez logikaren mende ez dauden beste prozesu batzuekin adosteko. Sumatzen dudana da artearekiko sinesmenek desira-pultsioak eragiten dituztela azken batean, gaitasunaren edo adinaren aurkako eskaerak aztertzen dituzunean, adibidez, ezinduak edo adinekoak gehiago interesatzen zaizkizun neurri berean.

Euskal Herriko Arte Ederretako Fakultatean ikasi nuen bitartean, baliozkotze akademikoko nire betebeharrak ez zetozen bat konbentzio heteronormatiboen aurkako formekiko erakartze indar gaindiezin batekin: ikasketa joera nagusietan aurkitzen ez nituen estimuluak ziren, arakatu beharreko formak... Internetik gabeko garaia zen hura, gainera; norbere artxibo bat osatzeko, liburuen kopiak edo liburu, inportazioko aldizkari, VHS, CD edo kasete originalak erabiltzen ziren batik bat. Ikasgeletatik kanpo, beste kide batzuekin batera, agerleku zirrargarria aurkitzen zuen, suminduta zegoena hiesaren tragediagatik, biktimak abandonatzea eta homofobia justifikatzeko pandemiaren erabilera politiko eta erlijiosoagatik. Eszena hori elektronikari lotutako DIYren aukera berriekin -Zeure Kasa Egizu- batera

sinergia berean zebilen, sorkuntza independentea ekoizteko eta hedatzeko hutsuneak ordezkatuko zituztela agintzen zutenekin.

2/ AA: Joan gaitezen orain, une batez, Arte Ederren Fakultateko zure ikasketa urteetara. 1993an lizentziatu zinenez, 1988. urte inguruan hasiko zinen ikasten, hor nonbait. Garai hura izugarri esanguratsua izan zen askatasun kolektibo zegoenez, eta, berezi-bereziki, sexu eta genero disidentzien eremuan. Adibidez, homosexualitatea Osasunaren Mundu Erakundearen (OME) buruko gaixotasunen zerrendatik ezabatu zuteneko urteak izan ziren, 1990 ingurukoak, bai eta GIB/Hiesaren krisiak goia jo zuenekoak ere, horrek eragin zituen aldarrikapenekin. Halaber, urte horietan hasi ziren kontu horiek arte arloan presentzia zehatza hartzen. Zure aurreko erantzunagatik ulertu dudanez, isla txikia izan zuten Arte Ederretako zure ikastaldian. Salbuespenen bat ba al duzu gogoan? Izan al zen zugarri eragin bereziko ikasgelaren bat, irakasleren bat, ikaskide baten lanen bat? Fakultatetik kanpo, nolakoa zen adierazi duzun "agerleku zirrargarri" hori?

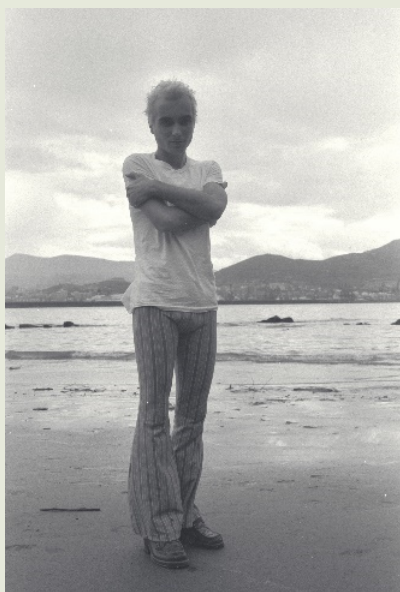
2/ MA: Kronologia zuzena da. Gizarte ingurugiro horrek ia ez zuen eraginik arlo akademikoan, eta iruditzen zait ni, orduan, ez nengoela prest beste irakaskuntza batzuk baloratu ahal izateko. Kide batzuen karisma zen hazten jarraitzeko eragiten zidana. Gogoan dut Santi Saizek kausarekiko zeukan konpromisoa: fakultateko ataria paperez bete zuen joera horretako lan politiko batekin. Hark eginak ziren STOP seinalea aldatuta "HIES" hitza irakurtzeko moduan ikusgai zuten kamiseta batzuek ere. Kanean haiek jantzita ibiliz gero, irainen bat entzun zenezakeen, hala nola "hiesduna" edo "marikoia". Nire buru ondoan norbaitek botatako gauzaren bat airean ikusi ere egin nuen.

Arakisekin eta Yonny de Winterrekin bitartean erabakigarria izan zen nire prestakuntzan, sexu-disidentziari balio emateko zeukaten ziurtasunari esker, trabestismoa, kontzertuak eta genero-

- 
1. Elkarrizketa hau posta elektronikoz egin da 2020ko azarotik abendura bitartean, eta geroago editatu da. Elkarrizketa *Forma-desira* (2020-2022) proiektuaren parte da, zeina Aimar Arriolak garatu baitu Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbaon, ikertzaile AZ kide gisa. Manu Arregui da proiektu horretako lehen gonbidatua, eta artistekin hitz egitea du metodologia nagusi.
  2. *Queer* ingelesezko terminoaren desbideratze fonetikoa da "kuir", jabetze edo eskuratze bat, epistemologia anglosaxoiarekiko desobedientzia adierazten duena. *Queer/kuir* formularen erabilera abiapuntu epistemologikoa aitortzen du, eta bi jarrera geopolitikoren arteko elkarrizketa nabarmentzen du.

ikasketak baliatuta. Bilera garrantzitsuenak ikasle-etxeetan eraten ziren, nahiz eta kalea garrantzitsua izan. Normalean ez geneukan telefonorik, baina Alde Zaharrean hamar minutu baino lehen nahi zenuenarekin topo egiten zenuen. Iruditzen zait disidentzia praktiken kartografia horretan sartu beharrekoak direla historia bisualean edo idatzian ez dauden lau-rokeiko hamarkadako emakume heroi haiek, ahoz aho zabaldutako memorian soilik iraun dutenak: "nik honela ikusi nuen, hemen, han...". Horieta bi "La Cantábrica" eta Cheta Chesten izan ziren, gogoan iltzatuta gelditzen zaizkizun gertaera horietako batzuetako protagonistak. Gogoan dut nola behin, La Cantábrica diskoteka batetik bakarrik irten zela, egun argiz ordurako, ia jantzi bakartzat lepoan lotutako belo luze batzuk zituela, gorputzaren atzean flotatuz, bere herrira iristeko aldiriko trenerantz bidean.

Kidekoa zenuen edozein kultura gailu altxorra izaten zen; esate baterako, laguneren musika proiektuen maketekin grabatutako zintak. Diru gutxi baneukan ere, aurreztu egiten nuen, ahal nuen moduan, harpidetza ordaintzeko edo Camara liburu dendan aldizkariak erosteko, katalogo bidez musika eskatzeko edo Londresera zihoan edonori enkargatzeko, hura baitzen orduan erreferentzia-hiria. Beti aurreztu behar zen pixka bat gehiago, esate baterako, Gay and Lesbian Centre-ra itzuli ahal izateko; han, aktibismoa eta jai basati samarrak konbinatzen zituzten, eta, gainera, norbere askatasun mugak zabaltzea betebeharrekoa zen.



Manu Arregui Areetako hondartzan. Bizkaia, 1992

3/ AA: Zuk eta biok 2007. urtearen inguruan ezagutu genuen elkar, Guggenheim Museoko *Chacun à son goût* erakusketan parte hartu zenuenean, nik museoa lan egiten nuen garaian. Erakusketa hartako ekoizpenean parte hartu nuen, eta geroxeago han aurkeztu zenuen *Irresistiblemente bonito* (2007) bideo-instalazioari buruz idatzi nuen. Harrezkero, ia ezin izan dut zure lanik ikusi, neurri batean kanpoan bizi izan naizelako eta ezin izan naizelako zure erakusketetara joan. Askotan, zure lana "ikus-entzunezkoarekin" lotu izan da (gehiegixto erabilitako etiketa jadanik), baina, azken hamar urteotan, zure praktikak espazio eta instalazio dimentsio handiagoa hartu du, baita eskultura dimentsio handiagoa ere. Hitz egidazu zure lanean mugitzen ari den irudiaren eta espazioaren artean mamitutako harreman mailakatu horretaz.

3/ MA: 2003an hiru bideo-kanaleko instalazio bat aurkeztu nuen, ordurako. Iruditzi zitzaidan garrantzitsua zela konbentzio zinematografikoak itxuragabetzea, eta ikus-entzunezkoak erakusten ziren espazioan beste kontrol mota bat gauzatzea. Orobat, ulertu nuen kubo zuriaren edo beltzaren nozioak ezin direla saihestu; leku ilun batean egindako proiektzio batek ideia bat konnotatzen zuen, areto zuri bateko telebista baten bolumenak beste zerbait esan nahi zuen. Normalean, bilduma baten barruko kanal bakarra erakustea ez du egileak kontrolatzen. Era anarkikoan erakutsi ohi da, betekizunei erreparatu gabe, proiektatuta edo hainbat ezaugarriko monitoretan, zikloetan, norberaren edo beste egile batzuen bideoekin eta abarrekin batera. Espazio handiago eta konplexuagoetan erakutsiz gero, dimentsio bolumetrikoa kontuan hartzeko beharra areagotu egingo litzateke. 90eko hamarkadaz geroztik darabiltzadan 3Dko ekoizpen tresna digitalak baliagarriak izan daitezke ikus-entzunezko bateko fase aurreratuan, baina hasieran marraztean eta modelatzean oinarritzen dira. Diziplina horretan, ia saihestezina da berezko hizkuntza "eskultoriko" bat egitea. Bestalde, prototipoak eratzeko teknologiak garatuz aukera izan nuen objektu horiek "gauzatzeko" eta, tupustean, auzitan jartzeko erreproduktibotasuna eskulturari ere aplikatzea, eta "original" nozioa sarean eskuragarri dagoen artxibo batera eramateko.

Lan horiek, nahiko era agerikoan, urrun daude eskultura "prestigiotsuak" aurkeztu ohi dituen

erreferentzia eta materialetatik. Horietako formek apaindurara, figuratibismora, fantasiara bideratzen gaituzte, gure ingurunean batik bat gutxiesgarriak diren ezaugarrietara.

4/ AA: Zure lanaren aipatutako eskultura dimentsio hori sakonago aztertu nahiko nuke. Zehazki, galdetu nahi dizut marrazkiek eta modelatuek zure 3D sorkuntzen hasierako urratsetan nola parte hartzen duten. Esate baterako, sortzen duzun 3Dko forma bakoitzarekin, gorputz batekin edo gorputz-atal batekin, hutsetik hasten zara? Edo lehendik zeuden formen eta baliabideen erreperitorio edo liburutegi batetik abiatzen zara forma berri bat modelatzeko? Hemen saiatzen ari naiz zure formen prozedura plastiko nagusia zein den pentsatzen; formak metaketaz sortzen diren, sintesiz, erauziz...

4/ MA: Ez dut formula bakar bat aplikatzen. Uste dut sare poligonalen erreperitorio bat sortzea dela ohikoena. Sare horiek hutsetik gauza daitezke, edo edozein gordailutatik deskargatu, askotariko esku-bide-lizentzia motekin. Adibidez, *Coreografía para 5 Travestis* (2001) lanean agertzen diren eskuak oinarritik modelatuta daude, eta ondorengo beste proiektu batzuetan ere agertu ziren. Berriagoa den *Dating app* (2017-2020) lanean badaude aipatu dituzun metaketaz eta erauzketaz sortutako modelatuak; elementu batzuk pieza antropomorfo eta geometria sinple eskaneatuen boolearrak dira —batuketak, kenketak eta ebaketak—.

Eskulturari dagokionez, dozenaka prozedura digital eta analogiko landu ditut, baina, nire ustez, benetan eratzaila den faktorea diziplina sostengatzen duen leinutik bereiztea da, patriarkaletik duen oro arbuatuta. Nire argudio-hauskortasun guztiarekin, arrakala bat irekitzeko asmoa nuen, egitura makurrak txertatzeko, tradizioak ematen duen izen oneko "pentsamenduaren" formatoko klixe maiztuak ekiditeko. Richard Serraren korten altzaruzko bloke handi batek "zu, ez" aurpegiratuko balit bezala, eta Liberaceren agertoki batean ager zitekeen moldura apetzako batek "kaixo, maitea, nik ere artea eta garrantzia eman ahal dizut" xuxurlatu. Betiere aintzat hartuz zeinen erreakzionarioa izan daitekeen moldura bat.

Jakina, herentzia bat bazterrean uzten duzunean, ondorioak onartu egin behar dira. Egiturako diziplina eta genealogia entzutetsu batean kokatzeari uko egiteak zurtz eta ahul uzten zaitu.



*Objektu mailaduna (Objeto Escalonado)*, 2009. Produkzio-argazkia. Zura eta dentsitate handiko polimero termoplastikoa, poliureaz eta pinturaz estalia. 406 x 228 x 330 cm.

5/ AA: Barre algaraka hasi naiz, imajinatuz, alde batetik, Serra zuri bidea ixten, eta Liberace, bestetik, bere eszenan sartzeko zu gonbidatzen. Leinu baten lotura haustea edo, genealogia jakin batean parte hartzeari uko eginez, norbere leku bat bilatzea estrategia oso *queer*-a da. Baina beste hainbeste izango litzateke leinu horren inguruan parasito moduan mantentzea ere, eta haren hiztegi formalarekin zerbait egiten saiatzea. Horrekin gogoan dauzkadanak erreperitorio modernoarekin edo minimalismoaren ondorearekin lan egitea erabaki duten artistak dira, halako *queer* desio batetik abiatuta (adibidez, Félix González Torres, begi-bistako kasu bat aipatzearren). Alde horretatik, eskulturarekiko eta horren tradizioekiko duzun estrategia bestelakoa da, nire ustez, abangoardiako zinemaren eta orobat hizkuntza patriarkala duen Hollywood klasikoko artxiboa jorratzeko zure moduarekin alderatuta. *Coreografía para 5 travestis* (2005) eta *Con gesto afeminado* (2011) lanetan edo zure azken ekoizpena den *Armonías de senectud* (2020) obran erabaki bat ageri da leinu jakin baten barruan geratzeko edo leinu hori hartu eta bihurtzeko, behinik behin. Zer esan diezadakezu kidezta eta deslotze estrategia desberdindu horiei buruz?

5/ MA: Leinua aipatzean, noblezia bat adierazi nahi nuen, Hollywoodek oro har artearen ingurunean ez duena, eta, jakina, merezi ez duena. Haren imaginario *camp* nabarmenetako batez baliatu naiz, azpikoz gora iraultzeko edo horko azpitemtuak ezagutarazteko. Diziplinaren gizon-leinu hori arbuiatzeak eragin du deslotzea. Jakina, arte garaikidearen barruan ospea duten beste artista batzuekiko loturak aitortzen ditut, batez ere heterogeneoagoak eta diziplinartekoagoak diren zinema artistikoaren eta/edo bideo-artearen esparruetan estimatuak, eta haien baliabideak aplikatzen ditut, aipatu ditudan eta degradazio-prozesu bat jasan duten beste forma horien izaera hobetzen saiatzeko.

Félix González-Torresen estrategia kontzeptualak txalotzekoak dira. Zer ikasia eskaintzen duen artista da, zalantzarik gabe. Baina utzidazu desbideratzen, erantsi behar baitut ezin dugula ahaztu artearen eremu ofizialetan irismen nabarmena duela, jasan zuen gaixotasunak eta hiesarekin lotutako konplikazioen ondorioz garaiz lehen hil izanak eragindako ekoizpenaren esanahiagatik. Gauza bera gertatzen David Wojnarowicz, Keith Haring eta Pepe Espaliúrekin, azken hau gure testuinguruan. Zer estatus lortuko zuketene beste egoera batean? Gutxiengoaren kausei lotutako artisten artean, betebeharra da ia martiria izatea, izen ona lortu ahal izateko. Artearen munduan "gay lobby" eta "queer jendetza" aipatzen diren arren, gure ordezkari oso txikia da objektiboki. Esate baterako, tradizioz eragin handia izan duen Documenta bezalako makroekitaldiaren azken edizioan, ustez kutsu politikokoa izanik, kolektiboaren ageriko ordezkari bakarra Lorenza Böttner artista izan zen, eta hori ere, zoritxarrez, hiesaren ondorioz hil zen, adierazitako baldintza betez. Esaten dudana hobeto ulertzeko, aipatutako artista horiek biziki miresten ditudala erantsi behar dut, nire ustez batzuk oraindik ez dituzte merezi adina omendu, baina, era berean, komeniko litzateke botere-egiturek komisario gazteagoei aukera ematea legitimatuta senti dezaten haiek bezain gazteak eta, ondorioz, zaurgarriak izan daitezkeen beste artista batzuk programatzeko, mugimendua ordezkari dezaten, huts egiten ez duen joko horretan ibili beharrik gabe.

6/AA: Garrantzitsua iruditzen zitzaidan elkarrizketa sorta hau zurekin hastea, orainaldi pandemiko honetan zure lanaren alderdi batzuk duten

oihartzun sendoagatik. Alde batetik, pentsatzen ari naiz normaltasun berriko garai honetan zure ekoizpenak nola laguntzen digun "normaltasun" nozioa birpentsatzen. Beste alde batetik, pentsatzen ari naiz errealitatearen eta birtualtasunaren arteko harremanari buruzko zure ikerketa etengabea, orainaldi honetan esanahi maila berriak hartuta, gure bizitzako gero eta alderdi gehiago birtualizatzearekin. Esate baterako, hainbat lanetan gorputz errealean bideo-grabazioak eta haien bertsiio digitalak kontrajarri izan dituzu, hala nola *Irresistiblemente bonito* (2007) lanean edo *Chelsea; sunrise* berriagoan (2017). Gorputza erdigunean jartzen duten lan horietan, errealitatearen eta birtualtasunaren artean ezarri duzun harremana ez da sinplea, konplexua baizik; gorputz erreal (biologiko) baten irudia eta haren 3Dko irudikapena elkarren ondoan jartzean, nire ustez, ez duzu balio-irritzik eman nahi aro digitalean gorputzen ustezko "desnaturalizazioari" buruz; aitzitik, gorputz guztiak aurkeztu nahi dituzu, baita ustez "naturalak" direnak ere (gorputz biologikoa), fantasia moduan, fikzio moduan. Nahiko al zenuke zerbait esan errealitatearen, birtualtasunaren eta gorputzaren arteko zure laneko harreman horretaz?

6/ MA: Azken hogeitun urteotan, nire bizitzan eta ibilbidean pixkanaka materialismo historikotik eta feminismitik iritsitako oinarriak gehituz joan dira, eta oinarri horiek lagungarri izan zaizkit neu naizena eta ekoizpena era estrukturalen ulertzeko, bizitzea egokitu zaidan testuinguru politiko eta intelektualean oinarrituta. Zure ustez zeu zarena osatzen duen subjektibotasun geruza desagitea gogorra izango zela zirudien, norbere buruari eta inguratzen zaituen errealitateari aurre egin beharzagatik, guztiz biluzik eta egun argi betean. Ez nuen inondik ere espero politizazio prozesu horren ostean indarberrituta irteterik.

Esan duzun bezala, nire langintzan zehar hainbat ibilbide osatu ditut gorputz errealean eta birtualen artean. Aldaketa horietaz hitz egiten dute eurek. Nire lehen lanetako bat, *Bonjour, Baudrillard* (2004), egile postmoderno batzuek hain zehatz deskribatu izan dituzten gaur egungo identitate-antsietate horietako askoren avatar bidezko adierazpena da, *naif* izaterainoko zintzoa. Neure buruari ezarritako konfinamendu garaia izan zen, "pantaila totala", 3D produkzioko eta bideo produkzio osteko teknikak ikasiz. Denborarekin, argi

ikusi ahal izan dut zer harreman dauden *otaku* jokabide horren, Second Life motako plataformekiko dudan interesaren eta Simone Weil edo Teresa de Jesús bezalako egileen kontzeptu mistikoen artean; ekoizteko erreferente garrantzitsuak ditut. Ironiaz, mundu birtualak lantzeko ahalmenarekin hazi egiten zitzaidan isolamendua kudeatzeko ezina. Egoera horiek, erromantikoki, proiektu artistikoen inspirazio eta ugaltze uneekin lotuta daude, baina, egia esan, ez egotearen pultsioak eta arte munduak zu azertzearen mende egon nahi ez izateak zapuztu egiten du sortzeko bulkada oro. Gaur egun, orainaldiko gorputzez eta teknologiez baliatzen jarraitzen dut, baina dagoeneko lan-prozesuak ez dira hain bakartiak, eta jada ez da nire gorputzaren proiektzioa, kolektibo batena baizik.

Aldi berean gertatu den beste aldaketa bat hauxe izan da: artista gisa ditudan erantzukizunak saihestu nahi izatetik, aitzakiatzat hartuta eragin handikoa naizela pentsatzeko harrokeria ekiditea, gaur egun neure gain hartzera, gure inguruneke irismen mugatuaz jabetuta, apaltasun osoz, gizarteak eman digun zereginaren konpromisoa: artistok, filosofoek eta zientzialariek bezala, arlo intelektualean jarduten dugu. Gure jarduera maila edozein izanda ere, iruditzen zait garrantzitsua dela postu hori egunero lortzea, nork bere buruarentzat. Are gehiago orain bizi dugun egoeran, ultraeskuina indartzen den garai historiko guztietan bezala, intelektualtasunaren aurkako giro agerikoa dagoenean.

7/ AA: Errealitatearen eta birtualtasunaren arteko dinamikari zure lanak eskaintzen dion beste ate bat da Internet osteko garaian soziabilitate modu berriei eta irudiaren kontsumoari buruzko gogoeta. *Dating app* (2017-2020) eskulturan pentsatzen ari naiz, ligatzeko mugikorreko aplikazioei buruzkoan. Baina baita *Streaming* (2009) eta *Con gesto afeminado* (2011) instalazioetako bideoetan ere, txat bidezko komunikazioa eta Interneteko edukien deskargak aipatuz, hurrenez hurren. Hiru lan desberdin dira, baina elkarrekin lotuta daude, gorputzaren, pantailaren eta maskulinitasunaren ekoizpenaren artean ezarritako erlazioaren arabera. Horien artean, beste zer lotura aipatuko genituzke?

7/ MA: Bada beste lotura bat, baliabide horren izaera digitalarekin eta denboran zehar izan dezakeen uestezko aldaezintasunarekin zerikusia duena.

Gainjartzen diren Interneteko leihoei funtzio narrati-boa dute, baina, erabiltzen ditugun gailuetan ikustaldi bakoitzeko esperientziarekin ere jokatzeko dute.

Erraza da ikus-entzunezko bat ikusten dugun bitartean, aldi berean, hari buruzko informazioa bilatzen edo txat batean hura komentatzen aritzea, gertaera metalinguistikoa den zerbait bihurtuz. *Streaming*-en, gainera, itxaroteko ikonoa eta datu-fluxurik ez dagoenean gertatzen den *glitch* bereizgarria erabili ditut protagonista jaistearen ideiarekin eta zerbitzari batetik baliabideak transmititzearen artean lotura bat ezartzeko. Hori sortu eta hamaika urtera, egiaztatu ahal izan dut ezaugarri horiek desagertzen ari direla zuntz optikoa eta 5G ezartzearen eraginez. Baliabide horiek digitala dagokion orainean ainguratzeko saiakera gisa ulertzen ditut, eskuz erabiltzeko premia bete nahiko balu bezala, zeluloideak erabiltzean jasoko lituzkeen harramazkak alde aurretik eranstekoa. Taktika horiek beste noranzko batzuetan ere funtzionatzen dute, horiek azaltzeak luze joko luke, ikusten ari gare-naren fikzio izaera oroigarri bat eta plazer eskopikoaren mekanismoen etengailu bat balira bezala.



*Keinu maneratsuz (Con gesto afeminado)*, 2011. Still. HD-Bideoaren proiektzioa, 10,15 min. (loop), eta metalezko, zurezko, dentsitate handiko poliestirenozko eta epoxyzko eskultura, neurri aldakorrak

Ez dut sumatu eskultura prototipatuek gatazka horiek agertzen dituztenik, errazago asmatzen baitira, eta, behin gauzatuta, beren bide analogikoari jarraitzen baitiote, beste edozein objektuk bezala, zeroak eta bataz idatziz osatutako jatorrizkoari benetakotasun erronka joz.

Lan horien eta nire ekoizpenaren gainerako ia guztien artean tentsioak ezartzen dituen beste ideia bat da estetika homosexualekin lotzen den *kitsch* horren balioa nabarmentzea, sakona den *kitsch* baten aurrean, artearen nozio umiliagarrienean. Hiru lan

horiek maritxutasunaren ideia aurkezten dute, poseen bitartez, balletarekin eta iruditxoekin lotutako forma sentimental pinpirin ustekoekin lotzen diren mugimenduen. Forma horiek oraindik nagusi diren aurreiritzi antiburgesei egiten diete aurre, kapitalismoaren estetikaren hemeretzigarren mendeko nozio bati eutsiko bagenio bezala, eta gaur egun munduan nagusi diren pertsonaiak kamiseta jantzita dabilzala jabetu ez bagina bezala, batzuetan *punk* motibo eta guzti, ziur asko. Lan horien ondoren, bereizteko borroka bat dago *kitsch* sentibera eta femeninoa, batetik, eta *kitsch* itxuratia, estetika konprometitua era interesatuan erabiltzen dituen, bestetik.

8/ AA: Ez dakit azken ideia hori harrapatu dizudan, pixka bat sakonago azalduko al zenuke *kitsch* sentiberaren eta *kitsch* itxuratiaren arteko liskar hori? Une batez gelditu egin gaitezke, eta bi galdera egingo nizkizuke: *kitsch* eta *camp* kategorია desberdinak dira. Nik ulertzen dudanez, *kitsch*-a objektu batzuen ezaugarri estetikoek dagokie, eta *camp*-a horien birsortze performatibo esajeratuari. *Camp*-ak ba al du lekuri zure langintzan? Esate baterako, *Con gesto afeminado* laneko (2011) aktoreen eta performerren lanaren bidez zer lortu nahi zenuen, hor aipatzen duzun *Spring Night* (1935) film klasikoaren mimesia, ala haren *camp* birsorkuntza? Beste alde batetik, gogoko dut José Esteban Muñozek *camp*-a nola deskribatu zuen: komunitate batek (maritxuen komunitateak) partekatutako estetikaren eta egitura afektiboaren erakusgarria edo seinalea. Ideia horrekin *kitsch*-a ere adieraz daiteke, kolektibo batek partekatutako estetika gisa. Horren harira, Carles Congost eta Miguel Ángel Gaüeca bezalako beste artista batzuen lanetan ere ageri da *kitsch* erreperorioaren balio formala eta sentimentala arakatzeko gogo. Nola ikusten duzu zure lana erakusketak partekatu izan dituzun artista adiskide horien lanarekin alderatuta?

8/MA: *Kitsch* motak bereizte horrekin termino hori erabili ohi den aurreiritzi patriarkalak adierazi nahi nituen. Berekin daraman gutxieste kutsuaren zati handi bat era bidegabean lotzen zaio femeninoari eta maritxuari. Ez dut uste *kitsch* makurraren arrastorik dagoenik, esate baterako, Félix González-Torresen *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1991) lanean, ez

hark argitxoak erabiltzean, ezta performerrak zilar koloreko slipa erabiltzean ere. Badauka, ordea, José Esteban Muñoz aipatu duzunean adierazi duzun *camp* hori.

*Con gesto afeminado* lanean, banekien *Spring Night* (1935) mimitizatzen saiatuta *camp* efektua lortuko nuela, baina komunikazio hori eraginkorra izatearen arabera egongo zen, neurri batean, nire lana *kitsch* petoa izatea ala ez. Hau da, baliorik gabeko zerbaiti arte mozorroa janztea da *kitsch*-a. Eta *kitsch* hori zelatan daukagu guztiok. Era berean, guztiz bereziki edozein susmo-zantzutatik ahal adina urruntzen saiatzeko ezaugarriak dituzten artelanek; izan ere, nagusitasun osoz falta duten sakontasun guztiaren plantak egin beharrez, eurak bihurtzen dira hustasunaren erakusgarri gailen. *Kitsch*ari onartu egiten zaio motoz abiada bizian ibiltzea, baldin eta maskulinitasun formen eta materialen zaintzapean badabil.

Badirudi, halaber, gure familietako dekorazio-elementuak bibliografia jakin batekin ordezkatzuz, gure bizitzetan *kitsch*-ari akabera eman diogula. Baina ideia hori gure harrokeriaren eta klasismoaren emaitza hutsa izango litzateke, gure inguruan gehienak bezala unibertsitatean hezitako pertsonak izatearen eraginez. Logikoa denez, bereizteko eta sofistiku azaltzeko beharra ez da desagertzen —gure existentziak aukera ematen digu—, eta hutsalean proiektatzeko akatsa errepikatzen dugu. Funtsik gabea bereizteko galbahe horren zorrotasuna dauzkagun ezagutzen eta erantzukizunen arabera izan beharko luke. Hemen aplikatu beharko genuke gure ustezko zolitasuna, hau oso azkar baitoa, eta, baliteke, uste baino lehen, iloba batek esatea orain kendu digun pieza horrek izaba zaharraren Luis XV.a estiloko kizarak adina balio duela.

Uste dut Gaüecaren, Congosten eta nire lanak oso desberdinak direla. Edonork bereiz ditzake, arazorik gabe, gako edo klabe gutxi batzuk ezagututa. Baina bat datoz xehetasun batean, zuk ederki sumatu duzun moduan, harira datorrena orain, eta azkenean erabakigarria izaten da: beldurrik gabe egiten diote aurre lehen begiratuan maritxu itxura izateagatik garrantzi gabetzat joko dituzten aurreiritziari.

9/ AA: Berrito heldu nahi diot "normaltasun" ideiarri eta zure lanak kategoría hori birpentsatzen laguntzeko moduei buruzko kontuari. Hirurogeiko hamarkadako zinemagile underground maite-

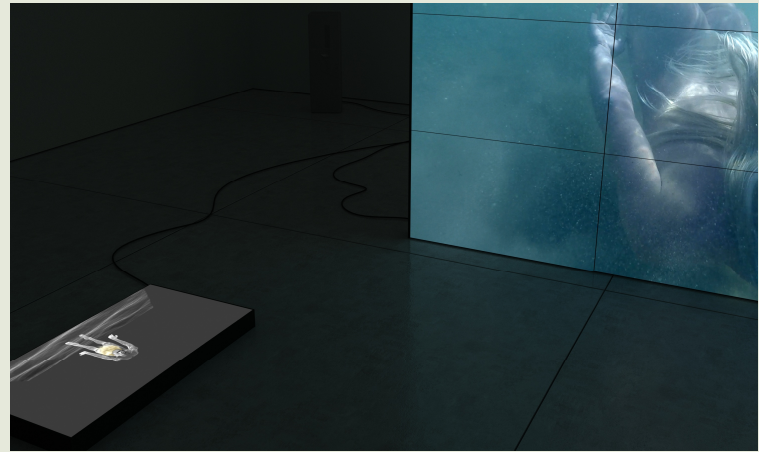


maitea genuen Jack Smithen esan ohi zuen "normaltasuna homosexualitatearen aurpegi maltzurra" dela, LGTBI+ mugimenduak izan duen noraez asimilazionalistari egindako kritika baino hainbat hamarkada lehenago. Edo aurrea hartuta hainbat teorikok "homonormatibitate" izenez deskribatu dutenari, hau da, arau patriarkal, heterosexual eta kapitalistarekin lotutako idealen pribilegioa eta ugalketa, eta horrek hainbat gai dakartza berekin, hala nola gorputzaren ideal batzuek beste batzuekiko duten pribilegioa, gay eta lesbianen mugimenduen barruan gaitasunak lehenestea —dibertsitate funtzionalekoen aurkako diskriminazio edo aurreiritzi soziala—, arrazismoa, transfobia edo lumafobia. Zure lana ideal normatiboak erreproduzitzeko arriskutik libre edo salbuetsita dagoen leku bihurtu nahi izan gabe, oro har galdetu nahi dizut "normaltasun" ideiarenean aurrean non kokatzen zaren eta zure lanak pitzadurak, txikiak izan arren, nola eragiten dituen esanahi mailan eta forman.

9/ MA: Sortzen joan naizen izaki familiako hainbat eratako gorputz-irudikapenen katalogoa laburbildu baino zerbait gehiago egite aldera, aurkitu izan ditudan dilema batzuek jorratuko ditut. Nire lehen proiektuetan, irudi teknologikoei bizia txertatzea erronka kontzeptual eta teknikoa iruditzen zitzaidan. Hala ere, pertsonen elkarreaginean aritzeak beste era bateko ziurgabetasunak eragin zituen. Horietan nagusia Vanessa Jiménez "kristalezko hezurdun neska" ezagunarekin lan egitea izan zen; *Irresistiblemente bonito* (2007) laneko protagonista izan zen. Haren erretratu kritiko eta alternatiboa sortzeko asmoa izan nuen, ospetsu bihurtu zuen kontakizun manipulatuarekin kontrastatzeko. Prozesua abiatuta genuela, hura aurrez aurre izan nuen unean, orduan jakin nuen hari eta proiektuari zor nien errespetu eta maitasun guztia ez zela nahikoa izango nire eginkizunak erantzukizunez burutzeko. Ondo ordaindu zioten Vanessari, primeran pasatu zuen lan saioetan, eta ohore handia sentitu zuen bere burua Guggenheime bi aldiz proiektatua ikustean, baina ni, nire sentsibilitate antikapazitista eta guzti, ez nintzen erabat eroso sentitu haren kontakizuna interpretatzen. Horregatik, ondorengo urteetan gorputz marituaren inguruko lanak egin nituen, eta saiatu naiz saihesten, esate baterako, gorputz arrazializatuen aldeko parte hartze aktiboa, bai behintzat behartuta egitea —nahiz eta nire performerren artean

arabiar bat egon, nahiko oharkabean agertzen da—. Ez da horrelakorik sortu izan, horixe soilik.

Urte askotan zehar, feminismoa errespetatzeak zer esan nahi duen oker ulertuta, ez dut nahi izan kamera aurrean emakumeak izaterik. Horri ordaina eman ahal izan diot, nire azken lanaren protagonista diren emakume performer, dantzari eta aktore beterekin zerrendarekin. *Chelsea; sunrise* (2017) gorputz bat ardatz duen beste proiektu bat da, Chelsea Manningen irudiaren agerpen publikotik aktibatu zena. Espetxeratzean transexuala zela adierazi zuenean, irudi ikoniko harekin, mundua harritu egin zen. Hala ere, arraza, klase eta/edo sexualitateak eragindako zapalkuntza ezin jasanda aktibismoaren ikono bihurtutako pertsonetan oinarrituta idatzi izan da askatasunen aldeko lorpenen historia.



*Chelsea; egunsentia (Chelsea; sunrise)*, 2017. Bi HD-Bideo kanal sinkronizaturen instalazioa, 11,22 minutukoa bakoitza, eta paper gainean inprimatuta, 75 x 100 cm, neurri aldakorrak

Gustatu zait zuk Jack Smith aipatu izana. Ez nuen ezagutzen haren aipu distiratsu hori —goi *camp* mailako klabea, nola bestela—. Badakigu haren ekoizpena sexualitate ez-normatiboaren ideietan oinarrituta azaltzen dela: gorputz disidenteak, ironia, ikara, lotsagabekeria, umorea, politika, antzerkia, arrunkeria, kritika soziala eta abar. Horiek kenduta, *queer* identitatearen zer geldituko litzateke? Uste dut, eta berak ere hala usteko lukeela esango nuke, esku artean dugun homonormatibitate gorrotagarria geldituko litzatekeela. Hala ere, kontzeptu horiek guztiek, artelan bati lotuta, diziplinakoa izatea zalantzan jarriko lukete. Funtsean kontserbadorea den artearen testuinguruan, *queer* artea oximoron bat izango litzateke.

Zehatz-mehatz dakigu nola, joan den mendean, Europan faxismoak eta AEBetan Depresio Handia sartu zirenean, moral berri batek hartu zuela boterea, sexu, arraza eta ideologia garbitasunaren bila, eta arteek atzera egin behar izan zutela ikerketetan; denboraren joan ahala hasi ziren berriro. Baina orduan artearen testuingurua estutu zuen sexuaren aurkako giroak bizirik dirau, eta artista feministak, lehenik, eta hiesaren aurkako ekintzaileak gero saiatu izan dira hori desegiten. Lotsa milinga hori, halaber, sakonera ere iritsi da testuinguru irekiagoetan, idatzi gabe eskatuz *queer*-a sotila izatea, keinu txiki dotore, fin batez. Ni neu horren aurka nago, modu zentzugabeen... nahiz epaitegian tangan eta takoiekin agertzearen moduko sententzia sortzen didan sarritan.

10/ AA: Aurreko galderarekin jarraituz, zure lanean gorputz adinekoak sartzeko duzun etengabeko interesari buruz galdetu nahi dizut, besteak beste, *Querer sin recompensa* (2005), *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* (2019) lanetan, edo orain, *Armonías de senectud* (2020) lanean. Lan horietan, adinekoen gorputzak azaltzeak hainbat gairi erantzuten die, baina nire buruari galdetzen diot ea loturarik egin ote daitekeen. Adibidez, aurreko erantzun batean, ingurune digitalari buruz ditugun itxaropenez eta denboran zehar izan dezakeen aldaezintasunaz hitz egin duzu. Hor ba al dago irudikatutako gorputzen eta ingurunearen materialtasunaren artean lotura ezartzeko ahaleginik?

10/ MA: Bai, bitarteko digitalari buruzko itxaropenei buruzko ideia hori eta beste batzuk interesatzen zaizkit: teknologia horren bidez gizateriaren esentzia deszifratzea, izaki *sentitzaile* eta adimendunen sorkuntza artifiziala, existentziaren izaera infinitua eskuratzeko gure materia abstrakzio numerikoetan proiektatzea... Liluratu egiten naute bai zientzia fikzioak efikaziaz tratatu dituen kontzeptu filosofiko horien aberastasun eskurazinak, bai horiek feminismoarekin eta teologiarekin erlazionatzen dituzunean sortzen den sinergiak.

*Querer sin recompensa* (2005) lanean, garai hartan Lara Croft-ek irudikatutako akzio prototipoaren menpe zeuden antzezpen femeninoen kanonetatik kanpoko gorputz bat egiteko ideia erabili nuen, 3D teknologiarekin gauzatuta. Ezagutza

teknikoak partekatze sartzan nintzen foroak objektuz beteta zeuden, eta modelatu zituzten erabiltzaileek horiek jabetzeko beharra zutela ikus zitekeen. Hiru kategoriatan sailka daitezke: autoak, armak eta emakume hipersexuatuak. Kontrasterik handiena bilatu nahian, nire emakume adineko birtualak agurreko —eta betiereko itzulerako— hitzaldi luze bat ematen du, eta horrekin hasieran aipatu ditudan ideia-gurutzatze batzuk proposatzen ditut.



Neurketa-ariketak mugimendu maneratsuz (*Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*), 2014 – 2019. Zazpi HD-Bideo pantailaren instalazioa, bozgorailuekin eta 24 inprimatze paper gainean. Neurri aldakorak

Aurreko galderako gorputz-normatibitatera itzulita, adinekoarekin lotzeko, gehituko nuke *Spring Night* (1935) berrinterpretatzeko ballet-dantzari profesionalak izan nituela, eta, eskuen *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* lanaren lehen emanaldirako uste nuen ezin nuela aurrera egin lan hura zela eta eskura neuzkan dantzako gainerako profesionalarekin jarduteko aukera baztertua. Filigrana itxuratiak sortzeko haien trebetasuna ikusita, plastikotasun hori maisuki emateko aiposenak horiek zirela egiaztatu nuen. Baina haien jarreraren emetasuna ez da nahikoa ahaztarazteko haien gorputzek homonormatibitateak eskatzen duen gorputz gazte eta gihartsuaren kanona betetzen dutela. Aurrerapauso bat emateko, proiektuak eskatzen zuen dimensio politikoa emateko, zinez saiatu behar izan nuen adin handiko askotariko gorputza zuten performerrak bilatzen. Zaila zen, ordea, frankismoan hazitako eta hezitako gizonak aurkitzea, gutxi gorabehera hurbila zen inguru batean, nik nahi nuen tonu zientifikoa eskainiko zuten maritxu-keinu biluziak "ebakuntza-gelako" argipean egin zituzten.

11/ AA: *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* lanaren harira, maritxu keinugintza aztertzeak zure lanean duen paperari buruz galdetu nahi dizut. Lan horretan, gorputz batzuk normaltzat eta beste batzuk patologikotzat definitzeko garaian, irudikatze eta neurtzeko teknologiek historikoki izan duten rola ezagutzetik abiatu zinen, hala nola argazkigintzatik edo biometriatik, eta ironiaz aritu zinen maritxu erako mugimendua neurtzeko eta finkatzeko aukeraz. Esteban Muñoz berrero aipatuta, hark iradoki izan du, maritxu erako keinuaren potentzial disruptiboa bere izaera iheskor, iragankor eta finkagaitzean datzan arren, garrantzitsuak direla aztarnak, utz dezaketen arrastoa, *queer*/kuir bizitzaren ebidentzia politiko gisa. Zure lanean, zer bilatzen duzu keinu katalogo edo erreperitorio hori sortzearekin? Zein da erreperitorio horren potentzial politikoa eta nola heltzen diozu hemen iheskortasunaren eta eustearren arteko tentsio horri?

11/ MA: *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* lanean, batez ere, pieza bat egiteko asmoa neukan, idatzi gabeko arau bat ikusaraztetik abiatuta. Funtsean gizonak maskulinizatzea eta emakumeak feminizatzea biltzen duten gizarte-konbentzioek ez dute deskribapen formal publiko egokirik. Tradizioz, gurasoak arduratu izan dira zeregin horretaz. Behar bezala entrenatu ez diren edo bereziki erresistenteak diren pertsonak desorekak jasaten dituzte. Afemini-fobiaren isiltasuna, haur batek mespretxua jasotzeko oker zer egin duen ez ulertuta, isiltasun bereziki errukigabe bihurtzen du. Lanaren barruan grafiko batzuk sartu ditut, eta horien izenburuak Kinseyren kolaboratzaile CA. Tripp psikiatraren *The homosexual matrix* (1975) liburuan dauden afeminatze-kategorietan oinarritzen dira. Liburu hori ezkutuan erosi nuen, eta obsesionatu egin ninduen nerabezaro-aurrean.

Nire asmoa, kontakizun biktimista bat sortu beharrean, hori ospatzeko aipatzen duzun keinuaren iheskortasunari eustea da, neurri batean. Entretenimenduaren industriari hain ezaguna den mugimendu-atzitze digitaletako teknologia txandaka erabili, maritxu erako mugimenduen ibilbideei heltzeko eta horiek deszifratzeko nahia asetzeko. Lanak ez du alde didaktikoena argitzen, performerraren gorputz-adarretako lotune bakoitzak airean osatzen dituen lerroak agertuko lituzkeena.

Baina, argitaratzen ez duten sekretu xumea kurba erritmiko ugari osatzea da, mugimendu maskulinoa deskribatuko luketen lerro zuzen eta hautsi urriek ez bezala. Ez da kasualitatea nire eskulturak ere kadentzia horrekin eratzea. Nire erreperitorioan behin eta berriz agertzen diren motiboa diren eskailerekin oinarritako arkitektura unitate bat hartzen dute; mailek ibilbide bat eta konpas bat markatzen dute. Nire gainerako piezak ere etsipeneraino daramatza erritmoak, aldatzeak, bihurtzeak eta lurretik askatzeak.

Googlek ematen dizkidan datuen arabera, nire webgunera egindako bisita asko keinu afeminatuak ezabatzeko metodo eraginkor baten bila dabiltzan pertsonenak dira. Pozten naiz lanari buruzko dokumentazioak helburu homofoboko baliabide zientifikoak bilatzen dituztenak txunditzeko balio duela jakinda. Nik ez nuen horretarako asmorik, lan hau ni nabilen zirkuiturako sortu baitut. Kontua ez zen katalogo objektibo bat egitea, baizik eta instalazioa osatzen duen pieza bakoitzak mikrokoreografia gisa funtzionatzea, laguntzaile bakartzat erabili adierazle beltzak jarraitzea eta erretikularen gaineko datuen jarioa. Keinua tipologia baten ilustrazio hutsaren ideia gainditzeko asmoa neukan, proiektu artistiko bihurtzeko.

Lan honetarako erabili ditudan erreferente nagusien artean daude Joe Gooderen *29 Effeminate Gestures* (1987), Yvonne Rainer, *Hand Movie* (1966) lanaren sinpletasun poetikoarekin, eta XIX. mendeko Eadweard Muybridgeren esperimentu kronofotografiko zehatzak.

12/ AA: *Forma-desira* proiektuan dudak helburu orokorra praktika formalen inbentario posible bat entseatzeko da, munduan egoteko modu ez-bitarrak irudikatzen jarraitzeko lagungarri izango duguna. Inbentario hori formaren eta *queer*/kuir delakoaren arteko erlazioari heltzeko modu guztiei buruzko terminoen glosario bihurtu liteke. Zure aurreko erantzunarekin jarraituz, lerro kurbatuen, biribil- duen, maritxu erako mugimenduen potentzial artistiko eta politikoari buruzko ikerketa jarraitu batean pentsatzera gonbidatu gaituzunez, azken probakazko moduan, eska al diezazuket "maritxu forma" izan litekeenaren definizio bat?

12/ MA: Maritxu forma zure begien aurrean hegaka dabiltzan behatzak dira, guztiontzat etorkizun distiratsua ikustera gonbidatzen zaituztenak.

*ES*

1/ AIMAR ARRIOLA: En la investigación de la que forma parte esta conversación, me interesa pensar sobre la relación entre forma y deseo queer/cuir<sup>2</sup>. Por clarificar, al referirme a un “deseo de forma” no pretendo —al menos no de entrada—, invocar ideas sobre el deseo como falta o ausencia según la hipótesis represiva típica del pensamiento psicoanalítico. Más bien, me refiero al deseo en cuanto a compromiso, en cuanto a implicación con el arte. Para, poco a poco, ir entrando en cuestiones concretas sobre tu trabajo, te quería preguntar sobre qué es para ti la forma. ¿Qué entiendes tú por forma?

1/ MANU ARREGUI: Entiendo la forma como el léxico con el que cada artista elige comunicarse. En mi metodología de trabajo, la palabra —el raciocinio vinculado al lenguaje escrito— va cobrando más y más peso, pero principalmente para negociar con otros procesos sobre lo visual y lo sonoro que no están necesariamente sujetos a la lógica. Percibo que las convicciones por el arte acaban en pulsiones de deseo de la misma manera que, por ejemplo, cuando consideras las demandas anticapacitistas o antiedadistas, aumenta tu interés por las personas tullidas o mayores.

Durante mi formación en la Facultad de Bellas Artes del País Vasco, mis deberes, las necesidades de validación académica, chocaban con una insuperable atracción por formas que desafiaban las convenciones heteronormativas: estímulos que no encontraba en las corrientes instructivas dominantes; formas que debía escudriñar, porque esto sucedía, además, en un tiempo sin Internet en el que un archivo personal se configuraba principalmente a partir de copias u originales de libros, de revistas, de VHSs, de CDs, de cassettes, etc. Fuera de las aulas, junto a otrxs compañerxs, encontraba una escena vibrante, furiosa por la tragedia del sida, por la utilización política y religiosa de la pandemia para justificar el abandono a las víctimas y la homofobia. Esta escena convivía en sinergia con las nuevas posibilidades del DIY vinculadas a la electrónica que

prometían suplir las carencias en la producción y difusión de la creación independiente.

2/ AA: Trasladémonos un momento a tus años formativos en la Facultad de Bellas Artes. Te licenciaste el año 1993, por lo que deduzco que empezaste la carrera en 1988. Ese tramo es tremendamente significativo en relación con las libertades colectivas y, muy especialmente, con las disidencias sexuales y de género. Son los años, por ejemplo, de la erradicación de la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales de la Organización Mundial de la Salud (OMS), el año 1990, así como el pico alto de la crisis del VIH/sida y de las reivindicaciones que trajo consigo. Son también los años en los que estas cuestiones empiezan a tomar presencia concreta en el arte. Entiendo por tu respuesta anterior que tuvieron poco reflejo en tus años en Bellas Artes. ¿Recuerdas alguna excepción? ¿Alguna clase, profesor, algún trabajo de algún compañero, que tuviera especial impacto en ti? Fuera de la Facultad, ¿cómo era esa “escena vibrante” a la que te refieres?

2/ MA: La cronología es correcta. Esa coyuntura social apenas tenía calado en lo académico y entiendo que yo, entonces, no estaba en disposición de poder valorar otras enseñanzas. Era el carisma de algunxs compañerxs lo que me hacía crecer. Recuerdo el compromiso con la causa de Santi Saiz, que empujó el hall de la facultad con un trabajo político que apuntaba en esa dirección. También fue el autor de unas camisetas en las que aparecía una señal de STOP manipulada para que se leyese la palabra “SIDA”. Llevándola por la calle te podías llevar algún insulto como “sidoso” o “maricón”. Llegué incluso a ver volar algún objeto alrededor de mi cabeza.

La convivencia con Arakis y Yonny de Winter fue crucial en mi formación gracias a su aplomo en poner en valor su disidencia sexual a golpe de travestismo, conciertos y estudios de género. Las reuniones más significativas surgían en los pisos de

- 
1. Esta conversación se ha desarrollado por e-mail entre noviembre y diciembre de 2020, y se ha editado posteriormente. La conversación forma parte del proyecto *Un deseo de forma* (2020-2022) desarrollado por Aimar Arriola en Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao en calidad de Investigador asociado. Manu Arregui es el primer invitado de dicho proyecto cuya metodología principal es la interlocución con artistas.
  2. “Cuir” es una desviación fonética del término en inglés queer, una apropiación o españolización, que indica una desobediencia a la epistemología anglosajona. El uso de la fórmula queer/cuir reconoce el punto de partida epistemológico al tiempo que evidencia un diálogo entre dos posicionamientos geopolíticos.

estudiante, aunque la calle era importante. Normalmente no disponías de teléfono, pero en menos de diez minutos paseando por el Casco Viejo te encontrabas con quien querías. Entiendo que en esa cartografía de prácticas disidentes no pueden faltar esas heroínas de los ochenta sin historia escrita o visual, tan solo ese tipo de memoria de difusión oral, del “yo la vi así, aquí, allá...”, como Cheta Chesten o como “La Cantábrica”, esta protagonizó algunas de esas secuencias que se te graban en la retina. Recuerdo cómo una vez, saliendo sola de una discoteca, ya de día, iba ataviada casi únicamente con unos largos velos atados al cuello que flotaban detrás de su cuerpo y se dirigía al tren de cercanías que la llevaría a su localidad.

Cualquier artefacto cultural afín, como las cintas con las maquetas de los proyectos musicales de lxs amigxs, suponía un tesoro. Aunque disponía de poco dinero, ahorraba como podía para pagar una suscripción o comprar revistas en la Librería Cámara y solicitar música por catálogo o encargarla a cualquiera que viajase a Londres, que entonces era la ciudad de referencia. Siempre había que ahorrar un poco más para volver, por ejemplo, al Gay and Lesbian Center, con su combinación de activismo y fiestas bastante bárbaras en las que, además, ensanchar los límites de las libertades personales era una obligación.



Manu Arregui maquillado, peinado y coreografiado por Arakis y Yonny de Winter. 1992

3/ AA: Tú y yo nos conocimos en torno a 2007, a raíz de tu participación en la exposición *Chacun à son goût* del Museo Guggenheim, donde yo trabajaba en la época. Participé en la producción de aquella exposición y poco después escribí sobre la obra que allí presentaste, la instalación de vídeo *Irresistiblemente bonito* (2007). Desde entonces apenas he podido ver trabajos tuyos, en parte por haber vivido fuera y haberme perdido tus exposiciones. Muy a menudo tu trabajo se ha vinculado al “audiovisual” (una etiqueta ya algo manida), si bien, en los últimos diez años, tu práctica ha ido tomando una mayor dimensión espacial e instalativa, incluso escultórica. Háblame de esta progresiva relación entre imagen en movimiento y espacio que se ha dado en tu trabajo.

3/ MA: Ya en 2003 presenté una instalación de tres canales de vídeo. Entendí que era importante tergiversar las convenciones cinematográficas y ejercer otro tipo de control sobre el espacio donde se exhibían los audiovisuales. También comprendí que las nociones de cubo blanco o negro tampoco son eludibles; una proyección en un lugar oscuro connotaba una idea, el volumen de un televisor en una sala blanca significaba otra. Normalmente, la exhibición de un monocal que pertenece a una colección se escapa al control del autor. Suele ser mostrado anárquicamente, sin atención a requisitos, proyectado o en monitores de muy diferentes características, en ciclos, junto a otros vídeos propios o de otros autores, etc. La necesidad de tener presente una dimensión volumétrica se agudizaría al exponer en espacios mayores y más complejos.

Las herramientas digitales de producción 3D que manejo desde los noventa, pueden resultar en un audiovisual en una fase avanzada, pero inicialmente se fundamentan en el dibujo y el modelado. En esa disciplina es casi inevitable elaborar un lenguaje “escultórico” propio. Por otra parte, el desarrollo de las tecnologías de prototipado me permitía “materializar” esos objetos y, de golpe, poner en cuestión que la reproductibilidad también es aplicable a la escultura y trasladar la noción de “original” a un archivo disponible en la red.

Estos trabajos, de forma bastante explícita, se alejan de las referencias y materiales que presenta habitualmente la escultura “prestigiosa”. Son formas “antropomorfistas”, “ilusionistas”, “imitativas”, que

remiten a lo ornamental, al figurativismo, a la fantasía, características primordialmente peyorativas en nuestro contexto.

4/ AA: Quisiera ahondar en esa dimensión escultórica de tu trabajo a la que te refieres. En concreto, te quiero preguntar por el modo en el que el dibujo y el modelado participan en los pasos iniciales de tus creaciones 3D. Por ejemplo, ¿cada forma en 3D que creas, digamos, un cuerpo o una parte de un cuerpo, supone empezar de cero? ¿O partes de un repertorio o biblioteca de formas y recursos preexistentes a partir del que modelar una forma nueva? Aquí estoy intentando pensar en cuál es el procedimiento plástico principal del que surgen tus formas; si estas surgen por acumulación, por síntesis, por extracción...

4/ MA: No aplico una sola fórmula. Supongo que lo habitual es crearse un repertorio de mallas poligonales que pueden ser ejecutadas desde cero o descargadas de cualquier repositorio con gran variedad de tipos de licencias de derechos. Por ejemplo, las manos que aparecen en *Coreografía para 5 Travestis* (2001) están modeladas desde la base y tuvieron presencia también en otros proyectos posteriores. *Dating app* (2017-2020), más reciente, presenta modelados que incluyen la acumulación y la extracción que citas, algunos elementos son *booleanos* —sumas, restas e intersecciones— de escaneados de piezas antropomorfas y geometrías simples.

En relación a la escultura, he trabajado con decenas de procedimientos digitales y analógicos, pero considero que lo verdaderamente constitutivo es la desvinculación del linaje que sustenta la disciplina, por un rechazo a todo lo que arrastra este de patriarcal. Con toda mi fragilidad argumental, la intención era abrir una brecha para incorporar estructuras abyectas, evitar los manidos clichés de las formas del “pensamiento” que cuentan con la reputación que otorga la tradición. Como si un gran bloque de acero Corten de Richard Serra me espetase: “Tú, no” y una caprichosa moldura que podría aparecer en un escenario de Liberace me susurrara: “Hola querida, yo te puedo infundir arte y trascendencia”. Entendiendo también lo reaccionaria que puede ser la moldura.

Lógicamente, al desentenderte de una herencia hay que asumir las consecuencias. Renunciar a posicionarte en una disciplina troncal y en una genealogía prestigiosa te deja en un estado de orfandad, de debilidad.



*Dating app*, 2017-2020. Renderizado del lado frontal. Mecanizado de krypton e impresión 3D de compuesto cerámico, 125 x 70 x 15 cm.

5/ AA: Me ha dado un ataque de risa al imaginar a Serra cortándote el paso y Liberace, por su lado, invitándote a entrar en su escena. Desvincularse de un linaje o negarse a participar de cierta genealogía y tratar de buscar un lugar propio es una estrategia muy *queer*. Pero también lo sería mantenerse alrededor de dicho linaje, como un parásito, y tratar de hacer algo con su vocabulario formal. Pienso aquí en artistas decididos a trabajar con el repertorio moderno o con el legado del minimalismo desde cierto deseo *queer* (por ejemplo, Félix González Torres, por citar un caso obvio). En este sentido, tu estrategia en relación con la escultura y sus tradiciones es diferente, creo yo, a cómo abordas el archivo del cine de vanguardia y del Hollywood clásico, cuyo lenguaje es también patriarcal. En trabajos como *Coreografía para 5 travestis* (2005) y *Con gesto afeminado* (2011) o tu más reciente producción *Armonías de senectud* (2020), hay una decisión de permanecer dentro de cierto linaje, o al menos, tomar ese linaje y torcerlo. ¿Qué me puedes decir sobre estas estrategias diferenciadas de filiación y desvinculación?

5/ MA: Cuando hablaba de linaje implicaba una nobleza de la que Hollywood en su conjunto carece

dentro del contexto del arte y que, desde luego, no merece. Me he servido de alguno de sus imaginarios más *camp* para subvertirlos o desvelar sus subtextos. La desvinculación viene por un rechazo a esa estirpe viril de la disciplina. Por supuesto reconozco vinculaciones con otros artistas cuyos legados gozan de prestigio dentro del arte contemporáneo, obtenido mayormente en los marcos del cine artístico y/o del videoarte, más heterogéneos e interdisciplinarios, y aplico sus recursos para tratar de elevar la condición de esas otras formas a las que me refería que han sufrido un proceso de degradación.

Las estrategias conceptuales de Félix González-Torres son elogiadas. Sin duda es alguien de quien aprender. Pero permíteme tomar un desvío para añadir que no podemos olvidar que su alcance en los dominios oficiales del arte es considerable por la significación de su producción a consecuencia de su enfermedad y prematura muerte por complicaciones relacionadas con el sida. Sucede lo mismo con David Wojnarowicz, Keith Haring o Pepe Espaliú en nuestro contexto ¿Qué estatus hubiesen adquirido en otras circunstancias? Entre los artistas cuyos trabajos se vinculan a causas minoritarias es casi un requisito ostentar algún grado en la condición de mártir para poder disfrutar de una reputación. Aunque se habla de “*lobby gay*” y “*turba queer*” en el mundo del arte, objetivamente nuestra representación es ínfima. Por ejemplo, en un tradicionalmente influyente macroevento como la última Documenta, de pretendido corte político, la visibilidad del colectivo venía dada casi exclusivamente por la artista Lorenza Böttner que tristemente también cumple con el condicionante de estar fallecida a consecuencia del sida. Para que se me entienda mejor debo añadir que admiro profundamente a los artistas que he mencionado, que considero que a algunos aún no se les ha homenajeado lo suficiente, pero también que sería deseable que las estructuras de poder permitieran que comisarios más jóvenes se sintieran legitimados para programar a otros artistas igual de jóvenes y, por ello, potencialmente frágiles, que representen al movimiento, sin la necesidad de jugar esa infalible baza histórica.

6/AA: Me parecía importante empezar esta serie de conversaciones contigo por la forma en la que aspectos de tu trabajo resuenan fuerte en este presente pandémico. Por un lado, pienso en la manera en la que tu producción nos ayuda a

repensar la noción de “normalidad” en este contexto de nueva normalidad. Por otro lado, pienso en tu continuada investigación sobre la relación entre realidad y virtualidad, que adquiere nuevos niveles de significación en este presente, con la virtualización de más y más aspectos de nuestras vidas. Por ejemplo, en varios trabajos has contrapuesto grabaciones en vídeo de cuerpos reales y sus versiones digitales. Este es el caso de *Irresistiblemente bonito* (2007), o el más reciente *Chelsea; sunrise* (2017). En estos trabajos, que sitúan el cuerpo en el centro, la relación que estableces entre realidad y virtualidad no es simple, sino compleja; al yuxtaponer la imagen de un cuerpo real (biológico) y su representación 3D, según yo lo veo, no pretendes hacer un juicio de valor sobre la supuesta “desnaturalización” de los cuerpos en la era digital, más bien al contrario, presentar todos los cuerpos, también los supuestamente “naturales” (el cuerpo biológico), como fantasía, como ficción. ¿Te gustaría decir algo sobre esta relación entre realidad, virtualidad y cuerpo que se da en tu trabajo?

6/MA: En estos últimos veinte años, mi vida y mi trayectoria están marcadas por una progresiva incorporación de fundamentos procedentes del materialismo histórico y el feminismo que me han ayudado a ir concibiendo estructuralmente mi persona y mi producción sobre la base del contexto político e intelectual que me ha tocado vivir. Ese deshojar capas de subjetividades que conforman lo que consideras que eres prometía ser duro por lo que tiene de enfrentarse a unx mismx y a la realidad que te rodea en completa desnudez y a plena luz. Lo que no esperaba era lo reforzado que iba a salir de ese proceso de politización.

Como mencionas, a lo largo de mi carrera he trazado diferentes trayectorias entre cuerpos reales y virtuales. Ellos hablan de esos cambios. Uno de mis primeros trabajos, *Bonjour, Baudrillard* (2004), es la expresión a través de un avatar, naif en su honestidad, de muchas de esas ansiedades identitarias contemporáneas que algunos autorxs posmodernxs han descrito con tanta precisión. Fue una época de un autoimpuesto confinamiento, “pantalla total”, aprendiendo técnicas de producción 3D y posproducción de vídeo. Con el tiempo he podido ver claras las relaciones entre esa conducta otaku, mi interés por plataformas tipo Second Life y los



conceptos místicos de autoras como Simone Weil o Teresa de Jesús, que son importantes referentes en mi producción. Irónicamente, con la capacidad de elaborar mundos virtuales crecía mi incapacidad para gestionar el aislamiento. Estos estados están románticamente asociados a momentos de inspiración y proliferación de proyectos artísticos, pero lo cierto es que la pulsión del no estar y el no querer estar sometido al escrutinio del mundo del arte sabotean cualquier impulso creativo. En la actualidad sigo valiéndome de cuerpos y tecnologías del presente, pero los procesos de trabajo ya no son tan solitarios y ya no se trata tanto de la proyección de mi propio cuerpo, sino del de un colectivo.

Otro cambio, que ha corrido en paralelo, ha ido del querer eludir mis responsabilidades como artista con excusas como evitar la pretenciosidad de pensarme influyente, al asumir, hoy, con toda la humildad y la consciencia del limitado alcance de nuestro contexto, el compromiso del papel que nos otorga la sociedad: los artistas, como los filósofos y los científicos, operamos en la intelectualidad. Independientemente de la escala en la que actuemos, creo que es importante ganarse ese puesto a diario, para uno mismo. Más aún cuando en la coyuntura actual, como en todos los periodos históricos donde la ultraderecha cobra fuerza, el clima de antiintelectualidad es palpable.

7/ AA: Otra puerta de entrada que ofrece tu trabajo a la dinámica entre realidad y virtualidad es la reflexión sobre las nuevas formas de sociabilidad y de consumo de la imagen en la era posinternet. Pienso en la escultura *Dating app* (2017-2019), que alude a las aplicaciones de móvil para ligar. Pero también en los vídeos que forman parte de las instalaciones *Streaming* (2009) y *Con gesto afeminado* (2011), con alusiones a la comunicación vía chat y las descargas de contenidos de Internet, respectivamente. Son tres trabajos diferenciados, pero que conectan entre sí por la relación que se establece entre cuerpo, pantalla y producción de masculinidad. Entre ellos, ¿qué otros vínculos podríamos apuntar?

7/ MA: Hay otro vínculo que tiene que ver con la naturaleza digital del medio y su presunta inalterabilidad a lo largo del tiempo. Las ventanas de Internet que se superponen tienen una función narrativa pero también juegan con la experiencia que supone cada visionado en los dispositivos que manejamos. Es fácil que mientras contemplamos un audiovisual estemos, a la vez, buscando información sobre él mismo, o comentándolo en un chat, convirtiendo el acto en algo metalingüístico. En *Streaming* (2009), además, he utilizado el icono de espera y el *glitch* característico que ocurren cuando hay carencia de flujo de datos para establecer una relación con la idea del descenso de su protagonista y la transmisión de medios desde un servidor. Once años después de su creación compruebo que esas características están desapareciendo por la implementación de la fibra óptica y el 5G. Son recursos que entiendo como intentos de anclar lo digital a su presente, como si quisiera cubrir una necesidad de manosearlo, de añadir por anticipado los arañazos que adquiriría el celuloide con el uso. Estas tácticas funcionan también en otras direcciones cuya explicación haría la respuesta muy larga, como un recordatorio de la naturaleza ficticia de lo que estamos viendo y como interruptor de los mecanismos de placer escópico.

No percibo que las esculturas prototipadas presenten estos conflictos porque su concepción es más sencilla y, una vez materializadas, siguen su camino analógico, como cualquier otro objeto, desafiando en autenticidad a su original escrito en ceros y unos.

Otra idea que establece tensiones entre esos trabajos y prácticamente todo el resto de mi producción es la puesta en valor de ese *kitsch* que se asocia a



*Chelsea; sunrise, 2017*. Instalación de dos canales de HD-Vídeo sincronizados, 11,22 min. cada uno, e impresión sobre papel, 75 x 100 cm. Medidas variables

estéticas homosexuales en oposición a un *kitsch* profundo en el arte, en su noción más degradante. Esos tres trabajos presentan la idea del afeminamiento a través de poses, de movimientos que se vinculan a formas sentimentales, cursis, del ballet y las figuritas. Estas formas se enfrentan a prejuicios antiburgueses que aún prevalecen, como si mantuviéramos una noción decimonónica de la estética del capitalismo y no fuéramos conscientes de que los personajes que dominan hoy el mundo van en camiseta, probablemente en ocasiones con motivos *punk*. Tras esos trabajos hay una contienda por discernir el *kitsch* por sensible, por femenino y el *kitsch* por fingido, el que se acoge interesadamente a estéticas comprometidas.

8/ AA: ¿Podrías ahondar un poco más en esa contienda entre un *kitsch* sensible y un *kitsch* fingido? Te sugiero que nos detengamos un momento y te planteo dos cuestiones: *kitsch* y *camp* son categorías diferenciadas. Según yo lo entiendo, el *kitsch* se refiere a los atributos estéticos de ciertos objetos y el *camp* a su recreación performativa y exagerada. ¿Tiene el *camp* algún lugar en tu trabajo? Por ejemplo, ¿el trabajo de los actores y performers en *Con gesto afeminado* (2011) buscaba más la mimesis de *Spring Night* (1935), la película clásica que citas en ese trabajo, o su recreación *camp*? Por otro lado, me gusta cómo José Esteban Muñoz describe el *camp*, como índice o señal de una estética y una estructura afectiva compartidas por una misma comunidad (la comunidad marica). Esta idea sería trasladable al *kitsch*, como una estética compartida por una colectividad. En este sentido, ¿cómo ves tu trabajo en relación con el de otros artistas como Carles Congost y Miguel Ángel Gaüeca, con los que has compartido exposiciones y amistad y en cuyos trabajos hay también un interés por explorar el valor formal y sentimental del repertorio *kitsch*?

8/ MA: Con la distinción entre tipos de *kitsch* quería señalar los prejuicios patriarcales con los que se usa habitualmente el término. Mucho de lo peyorativo que arrastra se asocia injustamente a lo femenino y a lo marica. No creo que haya rastro de *kitsch* abyecto, por ejemplo, en el *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1991) de Félix González-Torres, ni en el empleo de sus lucecitas, ni siquiera en el uso del slip plateado de

su habitante. Sí contendría ese *camp* que mencionas en tu referencia a José Esteban Muñoz.

En *Con gesto afeminado* sabía que tratando de mimetizar *Spring Night* (1935) iba a conseguir un efecto *camp*, pero de lo efectiva de esa comunicación dependería, en parte, que mi trabajo haya resultado o no en un flagrante *kitsch*. O sea, el *kitsch* consiste en disfrazar de arte algo sin valor. Y está al acecho para todxs. También y particularmente para las obras cuyas características tratan de alejarse todo lo posible de cualquier indicio de sospecha pero sin embargo lo acaban ejemplificando como ninguna porque fingen, con absoluta superioridad, toda la profundidad de la que carecen. Al *kitsch* se le permite ir en moto y a toda velocidad cuando está custodiado por las formas y los materiales de la masculinidad.

También parece como si sustituyendo los elementos decorativos de nuestras familias por determinada bibliografía hubiéramos puesto un punto y final al *kitsch* en nuestras vidas. Pero esa idea sería solo fruto de nuestra soberbia y clasismo, incitados por la condición de personas formadas en la universidad, mayoritarias en nuestro ámbito. Lógicamente la necesidad de distinción y sofisticación no desaparece —es lo que permite nuestra existencia— y el fallo en proyectarnos en lo banal sigue ocurriendo. Esta criba en lo insustancial debería ser proporcionalmente exigente en función de nuestros conocimientos y responsabilidades. Es aquí donde deberíamos aplicar nuestra presunta perspicacia porque esto va muy rápido y, quizá un día no lejano, una sobrina nieta nos revele que esa pieza que ahora nos arrebató vale lo mismo que la tacita estilo Luis XV de la tía abuela.

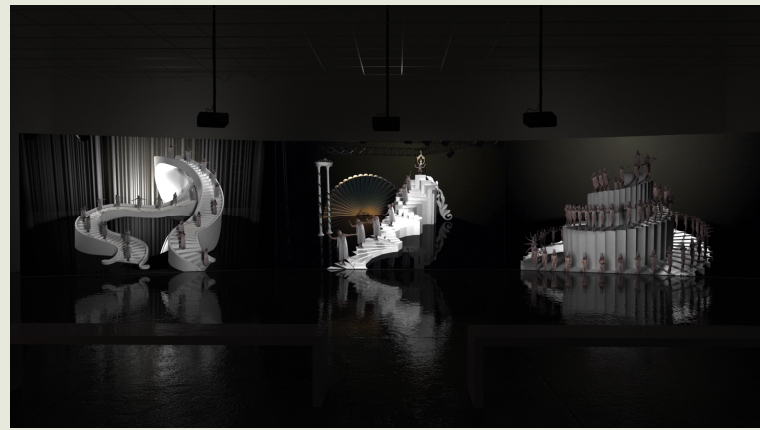
Creo que los trabajos de Gaüeca, Congost y míos son muy diferentes. Cualquiera podría diferenciarlos sin problemas conociendo unas pocas claves. Pero, hay un detalle en común que, como bien te hueles, viene a cuento y acaba siendo crucial: no tienen miedo a enfrentarse al prejuicio de que se les asocian a lo intrascendente por parecer, al primer golpe de vista, maricas.

9/ AA: Quiero retomar la cuestión sobre la idea de “normalidad” y sobre las maneras en las que tu trabajo nos ayuda a repensar esta categoría. Nuestro adorado Jack Smith, el cineasta underground de la década de los sesenta, solía decir que “la normalidad

es la cara malvada de la homosexualidad”, adelantándose varias décadas a la crítica a la deriva asimilacionista que ha ido tomando el movimiento LGBTBI+. O a lo que varias teóricas han descrito como la “homonormatividad”, es decir, el privilegio y reproducción de ideales asociados a la norma patriarcal, heterosexual y capitalista, que se traduce en cuestiones como el privilegio de unos ideales corporales respecto a otros, el capacitismo —la discriminación o prejuicio social contra las personas con diversidad funcional—, el racismo, la transfobia o la plumofobia, dentro de los propios movimientos gay y lesbianos. Sin pretender hacer de tu trabajo un lugar libre o exento del riesgo de reproducir ideales normativos, y en términos generales, te quiero preguntar cómo te posicionas ante la idea de “normalidad” y cómo crees que tu trabajo crea fisuras, aunque sean pequeñas, tanto a nivel de significación como formal.

9/ MA: Por tratar de ir más allá que recapitular el catálogo de representaciones de cuerpos diversos de la familia de seres que he ido creando, voy a centrarme en algunos de los dilemas con los que me he ido encontrando. En mis primeros proyectos, insuflar vida a figuras tecnológicas me parecía un reto conceptual y técnico. Sin embargo, al interactuar con personas se sucedieron otro tipo de incertidumbres. La mayor fue la de trabajar con Vanessa Jiménez, “la niña de los huesos de cristal”, protagonista de *Irresistiblemente bonito* (2007). Mi planteamiento era crear un retrato crítico y alternativo de su persona que contrastase con el manipulador relato mediático que la había hecho famosa. Cuando ya estaba en marcha el proceso, en el instante en que la tuve enfrente, supe que todo el respeto y el cariño que les podría profesar, a ella y al proyecto, no eran suficientes para abordar con responsabilidad mis tareas. Vanessa fue bien retribuida, lo pasó estupendamente durante las sesiones de trabajo y se sintió muy honrada al verse doblemente proyectada dentro del Guggenheim, pero yo, aun con toda mi sensibilidad anticapacitista, no acabé de sentirme completamente cómodo interpretando su relato. Por ese mismo motivo durante los años posteriores elaboré una producción en torno al cuerpo marica y, he tratado de evitar tomar parte activa, por ejemplo, hacia cuerpos racializados, al menos de hacerlo de manera forzada —aunque entre mis performers hay una persona árabe, pasa bastante desapercibida—. Simplemente no ha surgido.

También durante muchos años por un mal entendimiento de lo que significa respetar el feminismo he evitado tener mujeres delante de la cámara. De esto he podido resarcirme con del elenco de veteranas performers, bailarinas y actrices que protagonizan mi último trabajo *Armonías de senectud* (2020). *Chelsea; sunrise* (2017) es otro proyecto con un cuerpo como eje que se activó a partir de la irrupción pública de la figura de Chelsea Manning. Cuando al ingresar en prisión manifestó su condición de transexual con aquella icónica imagen, el mundo se sorprendió. Sin embargo, la historia de los logros por las libertades se escribe en base a personas convertidas en iconos del activismo a consecuencia de una insoportable opresión por su raza, clase y/o sexualidad.



*Armonías de senectud*, 2020. Instalación de 3 canales de HD-Video sincronizados. 24,13 min. Medidas variables

Me gusta que hayas traído a colación a Jack Smith. No conocía su brillante cita —en clave de alto camp, como no podía ser menos—. Sabemos que su producción se explica en base a las ideas de la sexualidad no normativa, los cuerpos disidentes, la ironía, lo truculento, lo soez, el humor, lo político, lo teatral, lo macarra, la crítica social, etc. ¿Qué quedaría de una identidad *queer* si las eliminas? Creo, y aventuro que también él creería, que poco más que la odiosa homonormatividad que nos ocupa. Sin embargo, todos ellos son conceptos que, asociados a una obra de arte, pondrían en cuestión su pertenencia a la disciplina. En el contexto del arte, esencialmente conservador, arte *queer* sería un oxímoron.

Conocemos con detalle que durante el pasado siglo, con la irrupción de los fascismos en Europa y la Gran Depresión en EE.UU., una nueva moral tomó el poder en busca de la pureza sexual, racial e ideológica y, las artes, se vieron obligadas a

replegar varias de sus investigaciones que, con el tiempo, se volvieron a retomar. Pero el entorno anti sexual que reprimió entonces al contexto del arte pervive y solo se ha tratado de derribar por las artistas feministas primero y por lxs activistas antisida después. Ese pecado decoro también tiene calado en contextos más abiertos con una exigencia no escrita de que lo *queer* sea sutil, un pequeño gesto elegante, fino, al que personalmente y de forma insensata me resisto... aunque a menudo me genere una sensación como de presentarme en tanga y tacones en el juzgado.

10/ AA: Siguiendo con la pregunta anterior, te quiero preguntar por tu continuado interés por incorporar cuerpos mayores en tu trabajo, en obras como *Querer sin recompensa* (2005), *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* (2014-2019), o ahora, *Armonías de senectud* (2020). En esos trabajos, la presencia de cuerpos de edad avanzada responde a cuestiones diferentes, pero me pregunto si podemos establecer vínculos. Por ejemplo, en una respuesta anterior hablabas de nuestras expectativas sobre el medio digital y su supuesta condición de inalterabilidad a lo largo del tiempo. ¿Hay un intento aquí de establecer una conexión entre los cuerpos representados y la materialidad del medio?

10/ MA: Sí, me interesa esa y varias de las ideas sobre las expectativas acerca del medio digital, la de descifrar la esencia de la humanidad a través de esta tecnología, la de la creación artificial de seres *sintientes* e inteligentes, la de la proyección de nuestra materia en abstracciones numéricas para alcanzar la infinitud de la existencia... Me fascina la inabarcable riqueza de estos conceptos filosóficos, que la ciencia ficción ha tratado con eficacia, y la sinergia que se crea cuando los pones en contacto, además, con el feminismo y la teología.

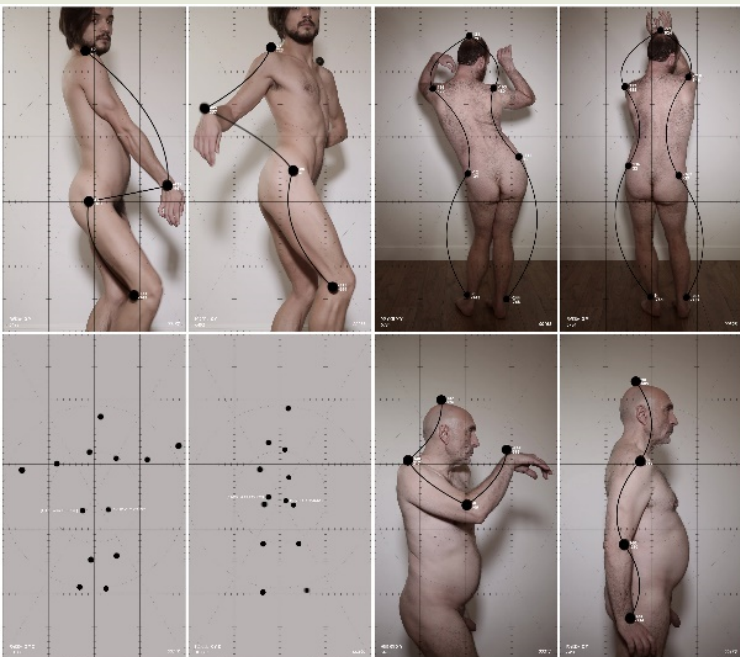
En *Querer sin recompensa* (2005) jugué con la idea de elaborar un cuerpo fuera de los cánones de las representaciones femeninas ejecutadas con tecnología 3D, dominadas entonces por el prototipo de acción que representa Lara Croft. Los foros a los que entraba para compartir conocimientos técnicos estaban repletos de objetos que delataban la necesidad de poseerlos por parte de los usuarios que los habían modelado. Se podrían agrupar en tres categorías: coches, armas y mujeres hipersexuadas. Buscando el

máximo contraste, mi anciana virtual dicta un largo discurso de despedida —y eterno retorno— con el que propongo algunos cruces de ideas que he mencionado al principio.

Volviendo a la normatividad corporal de la pregunta anterior para enlazarla con la de la edad avanzada, añadiría que para reinterpretar *Spring Night* (1935) conté con bailarines de ballet profesionales y, para la primera entrega de *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, el de las manos, consideré que no podía pasar de largo la posibilidad de operar con el resto del elenco de profesionales de la danza que se había puesto a mi disposición a colación de aquel trabajo. Su habilidad para crear amaneradas filigranas me demostró que eran lxs más apropiadxs para aportar esa plasticidad con maestría. Pero el afeminamiento de sus poses no es suficiente para hacer olvidar que sus cuerpos cumplen con ese canon joven y musculado que pide la homonormatividad. Para dar un paso adelante, para ofrecer la dimensión política que requería el proyecto, me impuse ser muy tenaz en la búsqueda de performers con cuerpos diversos y de edades avanzadas. La dificultad era dar con hombres, que obviamente habían sido criados y educados durante el franquismo, en un entorno más o menos próximo, para que ejecutaran gestos afeminados, desnudos y bajo la luz “de quirófano” que aportara el tono científico que estaba buscando.

11/ AA: Al hilo de *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, quiero preguntarte sobre el papel que el estudio de la gestualidad marica tiene en tu trabajo. En ese trabajo partes del reconocimiento del rol que históricamente han tenido las tecnologías de representación y medición, como la fotografía o la biometría, a la hora de definir algunos cuerpos como normales y otros como patológicos, e ironizas sobre la posibilidad de medir, de fijar, el movimiento amanerado. Citando de nuevo a Esteban Muñoz, este sugiere que, si bien el potencial disruptivo del gesto afeminado está en su carácter fugaz, efímero, resistente a ser fijado, las huellas, el rastro que pueden dejar, son importantes como evidencias políticas de la vidas *queer/cuir*. En tu trabajo, ¿qué buscas con generar ese catálogo o repertorio de gestos? ¿Cuál es el potencial político de dicho repertorio y cómo abordas aquí esa tensión entre fugacidad y sujeción?

11/ MA: Principalmente con *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, me propuse hacer una pieza tomando como motivo la visibilización de una norma no escrita. Las convenciones sociales que contienen fundamentalmente la masculinización del hombre y la feminización de la mujer no cuentan con una adecuada descripción formal pública. Es una tarea de la que, tradicionalmente, se encargan los progenitores. Los individuos que no han recibido bien su entrenamiento, o son particularmente resistentes, sufren desajustes. El silencio de la afeminofo-bia, que un niño no entienda qué ha hecho mal para ser objeto de desprecio, la hace particularmente despiadada. Dentro del trabajo he incluido una serie de gráficos cuyos títulos se basan en unas categorías de afeminamiento que aparecen en el libro *La cuestión homosexual* (1975) del psiquiatra C. A. Tripp, colaborador de Kinsey, que compré clandestinamente y que me obsesionaba siendo preadolescente.



*Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, 2014-2019. Parejas de stills de la instalación de 7 pantallas de HD-Video con altavoces y 24 impresiones sobre papel. Medidas variables

Mi intención, lejos de crear un relato victi-mista, consiste, en parte, en sujetar esa fugacidad del gesto que mencionas para celebrarlo. Utilizar de forma alternativa la tecnología de captura digital de movimiento, tan popular en la industria del entrete-nimiento, para satisfacer un deseo de asir y descifrar las trayectorias de los movimientos amanerados. El

trabajo no desvela la parte más didáctica que explici-taría las líneas que traza en el aire cada nodo sujeto a las extremidades del performer. Aunque el sencillo secreto que no revelan es que conforman abundantes curvas rítmicas en contraposición a las pocas líneas rectas y quebradas que describirían al movimiento masculino. No es casual que mis esculturas también estén constituidas por esa cadencia. Las escaleras, que son un motivo recurrente en mi repertorio, compren-den una unidad arquitectónica básica donde los peldaños marcan una trayectoria y un compás. Al resto de mis piezas también se les ve desesperadas por el ritmo, por cambiar, por retorcerse y despegarse del suelo.

Según los datos que me proporciona Google, un gran número de visitas a mi web vienen de personas que están buscando un método de efica-cia comprobada para eliminar la gestualidad afemi-nada. Me complace saber que la documentación relativa al trabajo está cumpliendo una función desconcertante para el que busca recursos científicos con fines homófobos. Esto no estaba en mis planes, porque he concebido este trabajo para el circuito en el que opero. No se trataba de hacer un catálogo obje-tivo, sino de que cada pieza de las que se compone la instalación funcionase como una micro coreografía, con el único acompañamiento del seguimiento de los indicadores negros y su fluir de datos sobre la retí-cula. Existía una voluntad de trascender la idea de mera ilustración de una tipología gestual para convertirlo en un proyecto artístico.

Entre los principales referentes que he manejado para este trabajo están los *29 Effeminate Gestures* (1987) de Joe Goode, Yvonne Rainer con la poética simplicidad de su *Hand Movie* (1966) y los rigurosos experimentos cronofotográficos de Eadweard Muybridge del siglo XIX.

12/ AA: El objetivo general de mi proyecto *Un deseo de forma* es ensayar un posible inventario de prácticas formales que nos ayude a seguir imagi-nando formas no binarias de estar en el mundo. Dicho inventario bien podría traducirse en un glosario de términos sobre diferentes maneras de abordar la relación entre la forma y lo *queer/cuir*. Siguiendo con tu anterior respuesta, que nos invita a pensar en tu trabajo como una investigación conti-nuada sobre el potencial artístico y político de las

**líneas curvas, las redondeces, los movimientos amanerados, y a modo de provocación final, ¿te puedo pedir una definición de lo que pudiera ser una “forma amanerada”?**

12/ MA: Una forma amanerada podría ser unos dedos aleteando delante de los ojos que invitan a vislumbrar un futuro esplendoroso para todxs.

***EN***

1/ AIMAR ARRIOLA: In this conversation, I am interested in thinking about the relationship between form and queer/cuir desire,<sup>2</sup> as part of my research. To clarify, when I refer to a 'desire for form' I do not seek – at least initially – to invoke ideas about desire as lack or absence according to the repressive hypothesis that is typical of psychoanalytical thought. Rather, I refer to desire as commitment, as engagement with art. As a way of gradually getting to more specific questions about your work, I would like to ask about what form is for you. What is your understanding of form?

1/ MANU ARREGUI: I understand form as the lexicon by which each artist chooses to communicate. In my work methodology, the word – reason linked to written language – is becoming more and more significant, especially for negotiating with other processes about the visual and the audible, which are not necessarily subject to logic. I perceive that convictions about art become impulses of desire in the same way that, for example, one's interest in elderly and 'crippled' people increases when you consider anti-ableist or anti-ageist demands.

When I was studying at the School of Fine Arts of the Basque Country, my assignments, what was necessary for academic validation, collided with an insurmountable attraction for forms that defied heteronormative conventions: with stimuli that I could not find in the mainstream educational currents, forms I had to scrutinize ... Also, this happened during a time without internet, when one had to compile or build one's personal archive primarily from copies or originals from books, imported magazines, VHS tapes, CDs, cassettes, etc. Outside the classrooms, my peers and I encountered a vibrant scene that was furious about the tragedy of AIDS, about political and religious use of the pandemic to justify homophobia and abandoning the victims. That scene lived in synergy with the new DIY possibilities linked to electronics, which promised to supply what was lacking in the production and diffusion of independent creation.

2/ AA: Let's travel back for a moment to your student years in the School of Fine Arts. You graduated in 1993, by which I can deduce that you began your studies in 1988. This time was tremendously significant in relation to collective liberties, but especially sexual and gender dissent. These were the years, for example, when homosexuality was eradicated from the list of mental illnesses by the World Health Organization (WHO), and 1990 was the peak of the HIV/AIDS crisis and the demands that came with it. They were also the years in which these issues began to acquire specific presence in art. I understand by your prior answer that these issues were scarcely reflected [in formal education] during your student years. Do you recall any exception? Was there a class, a teacher, some colleague's work that had any special impact on you? This 'vibrant scene' that you refer to outside the School of Fine Arts, what was it like?

2/ MA: The timeline is correct. The social moment was scarcely perceptible in my university and I realize that I, at that time, was not in a position to appreciate other teachings. It was the charisma of some friends that made me grow. I remember Santi Saiz's commitment to the cause, which he expressed by papering the department corridors with a political work along those lines. Santi was also the author of some t-shirts that had a STOP sign on them, which had been altered to read 'AIDS'. If you wore it on the street, it was at the risk of getting insulted as 'AIDS carrier' or a 'fag'. I even saw something fly past my head once.

Being around and sharing a flat with Arakis and Yonny de Winter was crucial in my development, thanks to their confidence about the value of sexual dissidence in cross-dressing, concerts, and gender studies. The most significant meetings happened in student flats, though what happened on the street was also important. We didn't usually have telephones, but if you walked through the historic old town, you could find anyone you wanted in less than ten minutes. I understand that in this cartography of dissident practices, we cannot overlook those unsung heroines of the 1980s who left no written or visual history, only the

- 
1. This conversation took place by email in November – December 2020, and was later edited. The conversation is part of the project *Un deseo de forma* (A Desire for Form) (2020-2022), which Aimar Arriola is developing as a Research Associate at Azkuna Zentroa Alhóndiga Bilbao. The main methodology of the project involves dialogue with artists and Manu Arregui is the first guest artist.
  2. Cuir is a phonetic variation of the English term 'queer', an appropriation to make the term Spanish and express disobedience to Anglo-Saxon epistemology. Use of the queer/cuir formula recognises the epistemological origin of the queer paradigm while indicating a dialogue between two geopolitical positions.



memory that travels by word of mouth. ‘I saw her, here, there...’ as with Cheta Chesten or *La Cantábrica*: she was central in some of those scenes that burn themselves into your retinas. I remember her leaving a discotheque after daybreak once, wearing scarcely more than some long veils tied at the neck, which floated behind her as she headed for the commuter train that would take her to where she lived.

Other cultural artefacts like that, such as cassettes with demos of friends’ musical projects, were treasure. Though I had very little money, I saved everything I could to pay for a subscription or buy magazines in the *Librería Cámara*, or order music from a catalogue, or ask anyone who travelled to London – the reference city – to bring something back. [If you went to London] You always had to save a little more to go again, for example, to the Gay and Lesbian Centre, with its combination of activism and rather incredible parties in which expanding the horizons of personal freedom was an obligation.

**3/ AA: You and I met around 2007, when you took part in the exhibition *Chacun à son goût* (To Each their Own) at the Guggenheim Museum in Bilbao, where I was working at the time. I participated in the coordination of that exhibition and soon after I wrote about the work that you presented there, the video installation titled *Irresistiblemente bonito* (*Disarmingly Cute*, 2007). Since then, I have scarcely been able to see your work, partly because I have been living abroad and missed your exhibitions. Your work is very often linked to ‘audio-visual’ (a rather worn-out label) [media], but in the last ten years your practice has taken on a greater spatial and installation dimensions, including sculpture. Tell me about the progression in the relationship between moving images and space that has occurred in your work.**

**3/ MA:** In 2003, I presented a three-channel video installation. I understood that it was important to distort cinematographic conventions and exercise another type of control over the space in which audio-visuals were exhibited. I also understood that I could not avoid the notions of white cube or black cube: a projection in a dark place transmitted one idea, the volume of a television in a white room signified another. Normally, the author loses control over the exhibition of a single channel belonging to a collection. It tends to be shown anarchically, without attention to

requirements, projected on different types of screens, in cycles, alongside other videos by the same or other authors, etc. The need for a volumetric dimension intensifies when exhibiting in larger, more complex spaces.



Manu Arregui’s desk, 2003

The digital tools for 3D production that I’ve been using since the 1990s may end up being an audio-visual work in an advanced phase but are initially grounded in drawing and modelling. In this discipline, developing a ‘sculptural’ language of my own is almost unavoidable. Also, advances in prototyping technology have allowed me to ‘materialize’ these objects. Then suddenly, I have to question whether reproducibility is also applicable to sculpture and shift the notion of ‘original’ to [denote] a file available on the internet.

These works rather explicitly move away from the references and materials that ‘prestigious’ sculpture habitually presents. These forms are ‘anthropomorphic’, ‘illusionist’, ‘imitative’. They allude to the ornamental, to the figurative, to fantasy, which are primordially derogatory characteristics in our context.

**4/ AA:** I want to go deeper into this sculptural dimension of your work that you refer to. Specifically, I want to ask about how drawing and modelling participate in the initial phases of your 3D creations. For example, do you start from scratch with each 3D form you create, let’s say a body or a body part? Or do you start with a repertoire or library of pre-existing forms and resources from which you model a new form? Here I’m trying to think about the main artistic procedure from which your forms arise, if

they emerge from accumulation, from synthesis, from extraction...

4/ MA: I do not apply a single formula. I suppose that the usual thing is to create a repertoire of polygonal meshes that can be executed from scratch or downloaded from any repository, with many types of copyrights. For example, the hands that appear in *Coreografía para 5 travestis* (*Choreography for 5 Transvestites*, 2001) are modelled from the ground up and were also present in later projects. *Dating app* (2017-2020), which is more recent, presents models that include the accumulation and extraction you refer to: some elements are Boolean additions, subtractions, and intersections from scans of simple anthropomorphic and geometric pieces.

In relation to sculpture, I have worked with dozens of digital and analogue procedures. But what I consider truly constitutive of my practice is my disassociation from the lineage that sustains the discipline [of sculpture], through rejection of everything patriarchal that accompanies it. While my arguments may sound fragile, my intention was to open a gap to incorporate abject structures and avoid the stale clichés of the forms of 'thought' that depend on a reputation endowed by tradition. As if a great block of Richard Serra's COR-TEN steel blurted out 'Not you' and a capricious moulding that might appear in one of Liberace's sets whispered to me: 'Hello darling, I can infuse you with art and transcendence,' though I recognise how reactionary moulding can be.

Logically, one has to assume the consequences for rejecting a particular legacy. To renounce positioning yourself in a core tradition and a prestigious genealogy leaves you an orphan, in a state of weakness.

5/ AA: I can't help laughing to imagine Serra blocking your way and Liberace inviting you to come onstage. To separate yourself from a lineage or refuse to participate in a particular genealogy and try to look for your own place is a very queer strategy. But it would also be a queer strategy to hang around that lineage, like a parasite, and try to do something with its formal vocabulary. I'm thinking here of artists who decide to work with the modern repertoire or with the legacy of minimalism from a certain queer desire (for example, Félix González Torres, to cite an obvious case). In this sense, your strategy in relation

to sculpture and its traditions is different, I believe, from how you approach the archives of vanguard cinema and those of Hollywood classics, which also have a patriarchal language. In works such as *Coreografía para 5 travestis* (2005) and *Con gesto afeminado* (*With an Effeminate Gesture*, 2011), or your most recent production *Armonías de senectud* (*Harmonies of Senescence*, 2020), there is a decision to remain within a certain lineage, or at least to take that lineage and twist it. What can you tell me about these different strategies of filiation and disassociation?

5/ MA: When I spoke of lineage, it implied something noble that Hollywood on the whole lacks and clearly does not deserve within the context of art. I have used some of their more 'camp' imaginaries to subvert them or reveal their subtexts. The disassociation comes from a rejection of that virile lineage of discipline. Of course, I recognise links with other artists whose legacies enjoy prestige within contemporary art, mainly within the frames of artistic cinema and/or video art, which are more heterogeneous and interdisciplinary. I also apply their techniques in an attempt to elevate the condition of those forms I referred to as having suffered a process of degradation.

The conceptual strategies of Félix González-Torres are praiseworthy. He is undoubtedly someone to learn from. But allow me to take a detour to add that we cannot forget that his reach in the official dominions of the art world is considerable because of the meaning of his production as a consequence of his illness and premature death from AIDS-related complications. The same occurred with David Wojnarowicz, Keith Haring or Pepe Espaliú in our context. What status might they have acquired in other circumstances? Among the artists associated with minority causes, it is almost a requirement to possess a degree of martyrdom to be able to enjoy the reputation. Though people talk about the 'gay lobby' or the 'queer crowd', in the art world, our objective representation is negligible. For example, in a traditionally influential macro-event such as the last Documenta – with its clear political intent – the visibility of the collective was almost exclusively down to the artist Lorenza Böttner, who sadly also meets the prerequisite of having died from AIDS. So that you understand me better, I should add that I deeply admire the artists I have mentioned. I consider that

some of them have not yet received sufficient tribute, but it would be desirable if the power structures would allow younger curators to feel legitimated to programme other equally young – and consequently potentially fragile – artists, which represent the movement without needing to play this infallible historical trump card.

6/ AA: It seemed important to begin this series of conversations with you by exploring how aspects of your work reverberate strongly in this current pandemic. On one hand, I think of how your production helps us to rethink the notion of normality in this ‘new normal’ context. On another, I think of your ongoing research about the relationship between reality and virtuality, which acquires new levels of meaning in this present moment, with the virtualization of more and more aspects of our lives. For example, in several works you have placed video recordings of real bodies along with their digital versions. This is the case with *Irresistiblemente bonito* (2007), or the more recent *Chelsea; sunrise* (2017). In these works, which place the body at the centre, the relationship you establish between reality and virtuality is not simple, but complex. As I see it, by juxtaposing the image of a real (biological) body and its 3D representation, you aren’t trying to make a value judgement regarding the supposed ‘denaturalization’ of bodies in the digital era, but the opposite: to present all bodies, including the supposedly ‘natural’ ones (the biological body) as a fantasy, as fiction. Would you like to say something about this reality-virtuality-body relationship that occurs in your work?

6/ MA: In the last twenty years, my life and trajectory have been marked by the progressive incorporation of theoretical foundations from historical materialism and feminism, which have helped me to structurally conceive my person and my production based on the political and intellectual context in which I live. Peeling back layers of subjectivity that shape what you consider yourself to be was guaranteed to be difficult because it involves confronting oneself and one’s reality completely naked and in broad daylight. What I wasn’t expecting was to emerge so strengthened from this process of politicization.

As you mentioned, throughout my career I have made various connections between real and

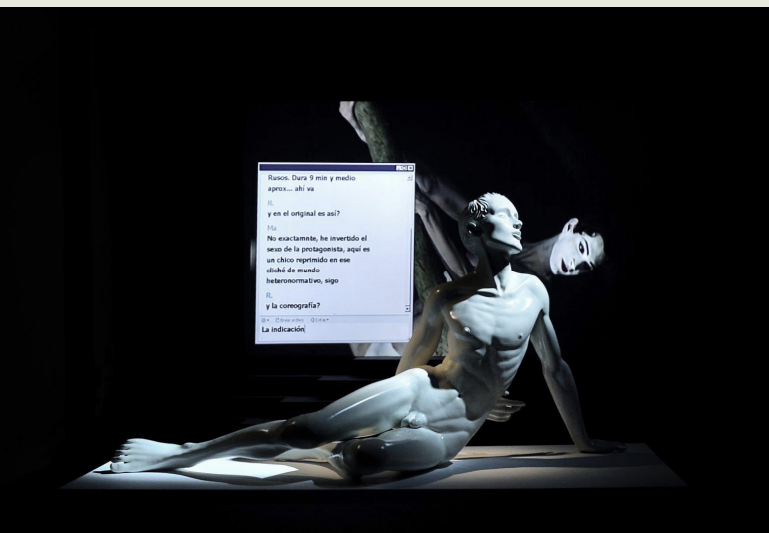
virtual bodies. The bodies reflect these changes. One of my first works, *Bonjour, Baudrillard* (2004), is the expression through an avatar – *naïf* in its honesty – of many of the contemporary identity anxieties that some postmodern authors have so precisely described. It was a time of self-imposed confinement, ‘total screen’, learning 3D video production and post-production techniques. With time, I have been able to clearly see the relationships between this *otaku* conduct, my interest in Second Life-type platforms and the mystical concepts of authors such as Simone Weil or Theresa of Avila, who are important references in my production. Ironically, with the capacity to create virtual worlds, my incapacity to handle isolation increased. These states were romantically associated with moments of inspiration and proliferation of artistic projects, but the impulse of not being and not wanting to be subjected to the scrutiny of the art world sabotaged any creative impulse. I’m still making use of the bodies and technologies of the present, but the work processes are no longer solitary and now it’s not so much about the projection of my own body, but that of a collective.

Another change, which has run parallel to this, has been the shift from wanting to elude my responsibilities as an artist – using excuses such as avoiding the pretentiousness of thinking myself influential – to assuming today, in all modesty and awareness of the limited scope of our context, the commitment to the role that society grants us: artists, like philosophers and scientists, operate in the intellectual sphere. Regardless of the scale on which we act, I believe it is important to earn this place daily, for oneself. It’s even more important at this moment when, like all historical periods in which the far right gains strength, the anti-intellectual climate is palpable.

7/ AA: Another entry point that your work offers to the dynamic between reality and virtuality is the reflection on new forms of sociability and image consumption in the post-internet era. I am thinking of the *Dating app* (2017–2019) sculpture, which alludes to mobile applications. There are also the videos that form part of the *Streaming* (2009) and *Con gesto afeminado* (2011) installations, with allusions to communication via chat and downloading content from the internet, respectively. They are three distinct works, but connected by the relationship they establish among body, screen, and the production of

**masculinity. What other links could we point out among them?**

7/ MA: There is another connection that has to do with the digital nature of the medium and its supposed inalterability over time. The overlapping internet windows have a narrative function but also play with the experience implied in each viewing on the devices we manage. We can easily be watching an audio-visual while also searching for information about it or commenting on it in a chat, turning the act into something metalinguistic. In *Streaming* (2009), moreover, I used the wait icon and the typical glitch that occurs when band-width is lacking, to establish a relationship between the idea of the falling protagonist and the downloading of data from a server. Eleven years after its creation, I observe that these characteristics are disappearing due to the implementation of fibre optics and 5G. I understand these recourses as attempts to anchor the digital to its present, as if wanting to satisfy a need to handle it, to add beforehand the scratches that celluloid would acquire with use. These tactics also work in other directions and explaining them would draw out this answer, like a reminder of the fictional nature of what we are seeing and an interrupter of the mechanisms of visual pleasure.



*With an effeminate gesture*, 2011. Installation of HD-Video projection, 10.15 min. (loop), and sculpture in metal, wood, high-density polystyrene, epoxy and paint, variable measures

Prototyped sculptures don't seem to present these conflicts because their conception is simpler. Once materialized, they follow their analogue path like any other object, their authenticity defying the original, which is written in ones and zeros.

Another idea that creates tensions between these works and practically all the rest of my production is the value assigned to this *kitsch* that is associated with homosexual aesthetics, as opposed to a deep kitsch in art, in its most degrading sense. These three works present the idea of effeminization through poses, movements associated with sentimental forms, affected mannerisms, ballet, and little figures. These forms confront anti-bourgeois prejudices that are still prevalent, as if we maintained nineteenth-century notions of the aesthetics of capitalism and were not aware that the people who dominate the world today wear t-shirts, probably even with punk designs on them sometimes. Behind these works is a struggle to distinguish between sensitive [kitsch], feminine kitsch and fake kitsch, which clings to committed aesthetics out of self-interest.

8/ AA: Could you explain a little further this struggle between sensitive kitsch and fake kitsch? I suggest that we pause a moment, and I will ask you two questions. 'Kitsch' and 'camp' are two distinct categories. As I understand it, kitsch refers to the aesthetic attributes of certain objects and camp to their performative and exaggerated re-creation. Does camp have a place in your work? For example, did the work of the actors and performers in *Con gesto afeminado* (2011) seek more to mimic the classic film, *Spring Night* (1935), that you cite in this work or its 'camp' reaction? As an aside, I like how José Esteban Muñoz describes camp as an index or signal of an aesthetic and an affective structure shared by a community (the gay community). This idea could be transferred to kitsch, as an aesthetic shared by a collective. In this sense, how do you see your work in relation to that of other artists such as Carles Congost and Miguel Ángel Gaüeca, with whom you have shared exhibitions and friendship and whose work also demonstrates an interest in exploring the formal and sentimental value of the kitsch repertoire?

8/ MA: With the distinction between types of kitsch I wanted to point to the patriarchal prejudices that usually accompany the term. Much of its derogatory baggage is unjustly associated with the feminine and gayness. I don't think there's a trace of abject kitsch, for example, in *Untitled (Go-Go Dancing Platform)* (1991) by Félix González-Torres, or in the use of its little lights or even in the use of the silver briefs of its

performer. But I would argue for this ‘camp’ that you mention in your reference to José Esteban Muñoz.

In *Con gesto afeminado*, I knew that trying to mimic *Spring Night* (1935) would create a camp effect, but the effectiveness of this communication would depend in part on whether my work had resulted in flagrant kitsch or not. I mean, kitsch consists of disguising something worthless as art. And it’s always lurking, especially for works with characteristics that seek the greatest possible distance from any hint of suspicion but nonetheless end up as prime examples, because they feign, with absolute superiority, all the depth that they lack. Kitsch is allowed to ride a motor-cycle at top speed so long as it is safeguarded by the forms and materials of masculinity.

It also seems as if by substituting the decorative elements of our families with a specific bibliography, we had closed the kitsch chapter in our lives. But this idea would only be the fruit of our arrogance and classism, incited by people with university degrees, which comprise most of the people in our context. Logically, the need for distinction and sophistication does not disappear – it is what makes our existence possible – and we still fail to project ourselves in the banal. This filtering of the insubstantial should be demanded proportionately to our knowledge and responsibilities. It is here that we should apply our supposed insight because it all goes very fast and perhaps one day soon, a grand-niece will reveal to us that the piece which she is pinching from us today is worth the same as the Louis XV-style great-aunt’s teacup.

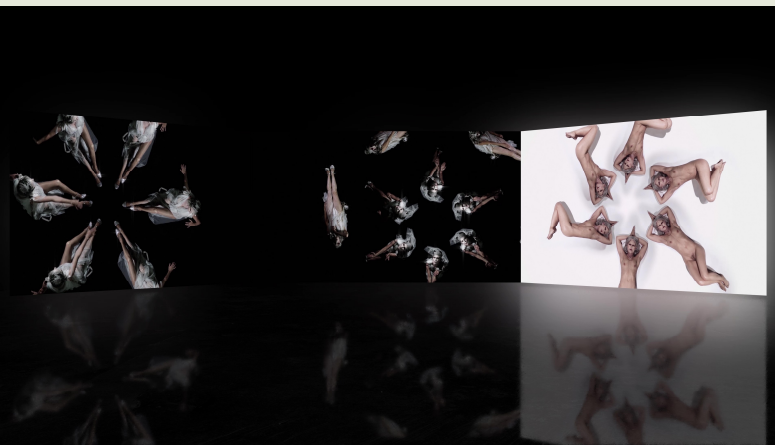
I think that Gaüeca, Congost and me, our works are very different. Anyone could tell them apart easily with a few keys or clues. However, you have sniffed out a common detail that is significant and ends up being crucial: they aren’t afraid to face the prejudice of being associated with triviality for seeming, at first glance, gay.

9/ AA: Let’s go back to the question about the idea of ‘normality’ and the ways in which your work helps us rethink this category. Our beloved Jack Smith, the underground filmmaker of the 1960s, use to say that ‘normalcy is the evil side of homosexuality.’ He was several decades ahead of his time in his critique of the assimilationist turn that the LGBTBI+ movement has

been taking. Or what several theorists have described as ‘homonormativity’: the privilege and reproduction of ideals associated with the patriarchal, heterosexual, and capitalist norm, which translate into issues such as the privilege of some body ideals over others, ableism – discrimination or social bias against functionally diverse people – racism, transphobia or sissiphobia, within the gay and lesbian movements themselves. With no pretence of making your work a place free or exempt from the risk of reproducing normative ideals, I want to ask you in general terms how you position yourself with regard to the idea of ‘normality’ and how you believe that your work creates fissures, even small ones, at formal and significant levels?

9/ MA: In an attempt to do more than summarize the catalogue of representations of diverse bodies in the family of beings I have created [in my career], I am going to focus on some of the dilemmas I have encountered. In my early projects, breathing life into technological figures seemed to me a conceptual challenge as well as a technical one. However, as I interacted with people, other types of uncertainties occurred. The main one was working with Vanessa Jiménez, the ‘girl with glass bones,’ who was the model for *Irresistiblemente bonito* (2007). My approach was to create a critical, alternative portrait of her persona which contrasted with the manipulative media narrative that had made her famous. During the process, as soon as I had her in front of me, I knew that all the respect and affection I could claim to have for her and for the project were insufficient to responsibly carry out my tasks. Vanessa was remunerated well; she had a great time in the work sessions, and she felt very honoured to see her double projected in the Guggenheim. But I, even with all my anti-ableist sensitivities, could not manage to feel completely comfortable interpreting her narrative. For the same reason, in the years that followed I developed production around the gay body. And I have tried to avoid taking an active role, in any way that was forced, towards racialized bodies, for example. There is one Arab person among my performers, who is not singled out much. It simply hasn’t come up.

For many years, also, because of a misunderstanding of what it means to respect feminism, I have avoided having women in front of the camera. I have been able to make up for this with the cast of veteran performers, dancers and actresses who featured in my most recent work, *Armonías de senectud* (2020). *Chelsea; sunrise* (2017) is another project based on a body that was activated by the public emergence of the figure of Chelsea Manning. When she manifested her transsexual condition in that iconic image upon entering prison, the world was surprised. However, the history of achievements in freedoms is written by people who become icons of activism as a result of intolerable oppression due to their race, class and/or sexuality.



*Harmonies of senescence, 2020*. Installation of 3 synchronized HD-Video channels, variable measures

I like how you brought in Jack Smith here. I was not aware of his brilliant quote, high ‘camp’, it couldn’t be otherwise. We know that his production is explained by ideas about non-normative sexuality, dissident bodies, irony, truculence, the vulgar, humour, the political, the theatrical, the kink, social critique, etc. What would be left of a queer identity if you eliminate all this? I believe, and would hazard a guess that he does too, that there would be little more than the odious homonormativity that concerns us. However, when all those concepts are associated with a work of art, it may no longer be accepted within the discipline. In the essentially conservative context of art, queer art would be an oxymoron.

We know in detail how during the last century, with the emergence of fascisms in Europe and the Great Depression in the USA, a new morality took power, in search of sexual, racial, and ideological purity. The arts were obliged to retreat in several areas

of research that were eventually taken up again. But the anti-sexual environment that repressed the art context persists; attempts to topple it were only made by feminist artists as first, and by anti-AIDS artists later. This prude decorum also shows up in more open contexts, with the unwritten demand that queer content be subtle, a small but elegant gesture, refined. It’s something I personally and foolishly resist ... though it often gives me a feeling of going to court in a thong and heels.

10/ AA: Continuing with the prior question, I want to ask you about your ongoing interest in using older bodies in your work, in works such as *Querer sin recompensa* (*Love without Reward*, 2005), *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado* (*Measurement Exercises on the Sissy Movement*, 2014-2019), and now *Armonías de senectud* (2020). In these works, the presence of elderly bodies addresses different questions, but I wonder if we can establish links. For example, in an earlier response you spoke of our expectations about the digital medium and its supposed inalterability over time. Is there an attempt here to establish a connection between the bodies represented and the materiality of the medium?

10/ MA: Yes, I’m interested in this and several of the ideas concerning expectations about the digital medium, about deciphering the essence of humanity through this technology, creating artificial, *sentient* and intelligent beings, projecting our material in numerical abstractions to achieve the infinitude of existence ... I’m fascinated by the immeasurable richness of these philosophical concepts, which science fiction has addressed so effectively, and the synergy that is created when you put them in contact with feminism and theology as well.

In *Querer sin recompensa* (2005) I played with the idea of using 3D technology to make a body outside the canons of feminine representations, which at that time were dominated by the action prototype represented by Lara Croft. The online forums I accessed to share my technical knowledge were replete with objects that betrayed the users’ need to possess what they had modelled. They can be grouped into three categories: cars, weapons, and hyper-sexual women. Looking for maximum contrast, my virtual elderly woman pronounces a long farewell speech –

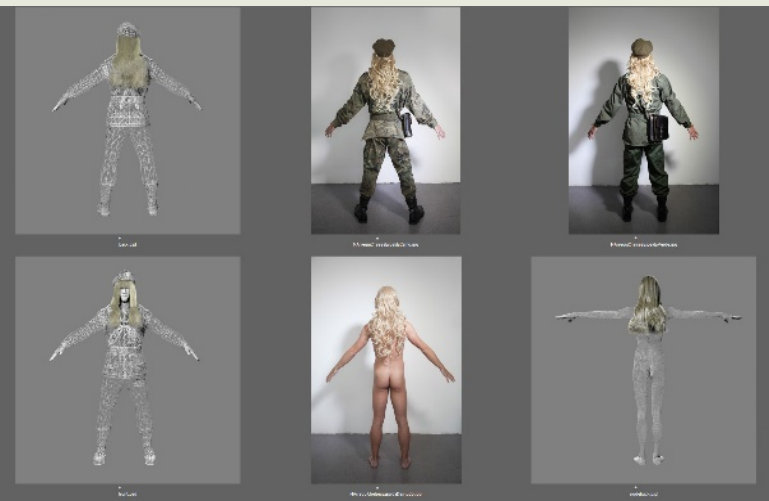
and eternal return – by which I propose some of the crossing of ideas that I mentioned at the beginning.

Going back to the corporal normativity of the prior question to link it to that of old age, I would add that to reinterpret *Spring Night* (1935), I used professional dancers, and for the first version of *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, the one on hands, I felt I could not pass up the opportunity to work with the rest of the cast of dance professionals that was available to me in relation to that other work. Their ability to create effeminate filigrees showed me that they were the most appropriate and would provide this plasticity masterfully. But effeminization of their poses was not enough to make people forget that those bodies fulfilled the canon of the young, muscular body that is demanded by homo-normativity. To take a step forward, to give the project the political dimension it required, I forced myself to be very tenacious in the search for performers with diverse and elderly bodies. The difficulty was finding men, who obviously had been raised and educated in the not-so-distant environment of Francoism, to execute effeminate gestures in the nude and under the ‘surgical light’ that would supply the scientific tone I was looking for.

some bodies as normal and others as pathological. Then you get ironic about the possibility of measuring, of establishing, what effeminate movement is. Here I cite Esteban Muñoz again, who suggests that if the disruptive potential of the effeminate gesture is found in its fleeting, ephemeral nature, which resists becoming fixed, then the tracks, the traces they can leave are important as political evidence of queer/cuir lives. In your work, what do you seek in generating this catalogue or repertoire of gestures? What is the political potential of such a repertoire and how to you deal with this tension between transience and fixation?

11/ MA: With *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, I mainly set out to do a piece with the motive of making an unwritten norm visible. The masculinization of men and the feminization of women fundamentally contain social conventions that lack adequate, formal public description. It is a task traditionally assigned to progenitors. Individuals who have not received appropriate training or are particularly resistant suffer maladjustments. The silence of effeminophobia, that a boy doesn’t understand what he has done wrong to be the object of disdain, makes it especially ruthless. Within the work, I have included a series of charts with titles based on categories of effeminization that appear in the book *The Homosexual Matrix* (1975) by the psychiatrist C. A. Tripp, who collaborated with Kinsey. I bought it clandestinely and was obsessed by it as a pre-teen.

My intention, far from creating a victimist narrative, is partly to ‘pin down’ or capture this transience of the gesture you mention, in order to celebrate it. I used the technology of digitally capturing movement in an alternative way, which is so popular in the entertainment industry, to satisfy a desire to anchor and decipher the trajectory of effeminate movements. The work does not show the most didactic part, which explains the lines traced in the air by each node that is attached to the extremities of the performer. Though the simple secret that these do not reveal is that they make abundant rhythmic curves as opposed to the few straight and broken lines that describe masculine movement. It is no coincidence that this cadence is incorporated into my sculptures. The stairs, which are a recurrent motif in my repertoire, comprise a basic architectonic unit where the steps mark a tempo and a trajectory. The rest of my pieces are also desperate



*Chelsea; sunrise*, 2017. Renderings and preparatory photos of the installation of two synchronized HD-Video channels, 11.22 min. each, variable measures

11/ AA: Thinking about *Ejercicios de medición sobre el movimiento amanerado*, I want to ask you about the role of the study of gay gestures in your work. In this work, you start by recognising the historical role of technologies of representation and measurement, such as photography and biometrics, in defining

about the rhythm, to change, twist and lift themselves off the ground.

According to the data that Google provides, a great many visits to my website are by individuals who are looking for a proven and effective method for eliminating effeminate gestures. It pleases me to know that the documentation relevant to the work is filling an unsettling function for those who seek scientific resources for homophobic ends. This wasn't in my plans because I conceived this work for the circuit in which I operate. It wasn't about making an objective catalogue, but that each piece of the installation could function as a micro-choreography, accompanied only by black indicators that are followed as data on the graticule. There was a will to transcend the idea of merely illustrating a gesture typology and turn it into an artistic project.

Among the main references that I have used for this work are *29 Effeminate Gestures* (1987) by Joe Goode, Yvonne Rainer with the poetic simplicity of her *Hand Movie* (1966), and the rigorous chronophotographic experiments of Eadweard Muybridge in the nineteenth century.

**effeminate movements, and as a final provocation, could I ask you for a definition of what might be an 'effeminate form'?**

12/ MA: An effeminate form could be fingers fluttering before the eyes that invite us to glimpse a bright future for everyone.



*Measurement exercises on the sissy movement*, 2014-2019. Installation of 7 HD-Video screens with speakers and 24 prints on paper. Variable measures

12/ AA: The main objective of my project, *Un deseo de forma* (*A Desire for Form*), is to redact a possible inventory of formal practices that help us to continue imagining non-binary forms of being in the world. This inventory could even translate into a glossary of terms about different ways of approaching the relationship between form and queer/cuir-ness. Based on your prior response, which invites us to think about your work as an ongoing research on the artistic and political potential of curved lines, roundness,





- Argitaratze data eta lekua: 2021eko martxo, [www.azkunazentroa.eus](http://www.azkunazentroa.eus)
- Irudiak: artistaren eta Espacio Minimo galeriaren eskutik
- Fecha y lugar de publicación: marzo 2021, [www.azkunazentroa.eus](http://www.azkunazentroa.eus)
- Imágenes: cortesía del artista y la Galería Espacio Mínimo
- Date and place of publication: March 2021, [www.azkunazentroa.eus](http://www.azkunazentroa.eus)
- Images: courtesy of the artist and Espacio Minimo Gallery