

**Entre
la lámpara
y
el sol
hay
una mesa**

Concha Sáez

Umasensio

Mikha-ez

Publicación

Edita

Iberoprinter

Coordinación editorial

Miguel González-Díez

Diseño

Beatriz Arce Adrados

Textos

Arantxa Romero

Concha Sáez

Cayetano Limorte Menchón

Umasensio

Eva Fernández del Campo

Mikha-ez

Obras

Concha Sáez

Umasensio

Mikha-ez

Fotografía

Javier Ayuso

Concha Sáez

Umasensio

3Ds

Beatriz Arce Adrados

Impresión

Iberoprinter

ISBN

978-84-697-4968-5

Ciclo

Entre la lámpara y el sol hay una mesa

CRUCE arte y pensamiento contemporáneo

Del 3 al 22 de diciembre de 2016

Proyecto invitado en el programa oficial de la

Bienal Internacional Miradas de Mujeres

Comisaría

Beatriz Arce Adrados

Artistas

Mikha-ez

Concha Sáez

Umasensio

Coordinación

CRUCE arte y pensamiento contemporáneo

Asistencia de coordinación

Cayetano Limorte Menchón

Diseño

Beatriz Arce Adrados

Transporte

Antonio Maqueda

¿Qué puede una mesa?

CRUCE arte y pensamiento contemporáneo

Del 3 al 22 de diciembre de 2016

Coordinación

Cayetano Limorte Menchón

¿Una mesa para comer?

Sobremesa: Mikha-ez, Concha Sáez y Umasensio

La creatividad en la sombra. Relatos orientales del arte contemporáneo: Grupo de Investigación Trama

La casa de Bernarda Alba, drama a tres

voces para una sola actriz: Cayetano Limorte

Menchón (dramaturgia y dirección) y Leyre Juan

(interpretación)

BMM—2016
Bienal Miradas de Mujeres

CRUCE
de
arte y
pensamiento
contemporáneo



Entidades organizadoras



MINISTERIO
DE ECONOMÍA
Y COMPETITIVIDAD

HAR2014-59342-R
HAR2012-33462



Junta de
Castilla y León

SA239L14



Entidades colaboradoras



CREA2016

Programa de apoyo a artistas plásticos y colectivos artísticos

Entidad financiadora

Índice

Sobre la idea de <i>inter-</i> generación Beatriz Arce Adrados	7
Arantxa Romero Concha Sáez	87
Cayetano Limorte Menchón Umasensio	113
Eva Fernández del Campo Mikha-ez	133



“Su capacidad de congregar a los hombres y hacerlos partícipes de la gozosa sensación de estar en este mundo, como en una de esas sobremesas que entran indolentes y voluptuosamente en la noche, mientras los perros guardan la casa de los gatos que la rondan y el orden cambiante de la mesa se refleja en lo alto del cielo con sus constelaciones que giran inadvertidamente, y sus regueros y salpicaduras, como los de un mantel sobre el que los dioses celebran su festín”.

Ángel González García

Sobre la idea de *inter-*generación

Beatriz Arce Adrados

Se pretende una reflexión en torno a los destinos de cada ser humano en relación con las construcciones generacionales y de género que posibilitan diferentes realidades y simulacros. Territorios difusos en los que las experiencias del cuerpo sintiente sensible, del que hablaba Maurice Merleau-Ponty, acercan a cada individuo intergénero hacia puntos de encuentro espacio-temporales.

Se trata de un proyecto expositivo en donde se vincula el trabajo artístico de Concha Sáez –*Los Destinos*– y de Mikha-ez –*Colour Light Vacuum*– por su proximidad estética y

conceptual, situando la obra de Umasensio –*A cuatro patas*– como nexo entre ambos. De este modo se genera un sentido expositivo en el que la pieza propuesta por Umasensio, una mesa, se posiciona como aquel lugar de diálogo en torno a los conceptos de intergeneración e intergénero, al tiempo que se establece paralelamente un vínculo acontecido en la vida real de los tres artistas, pues la relación dada entre Concha Sáez y Mikha-ez deviene de la amistad y el engranaje académico que ambos mantienen con Umasensio. Así *Los Destinos* de Sáez parecen anunciar un simulacro que es en realidad una construcción ya dada.



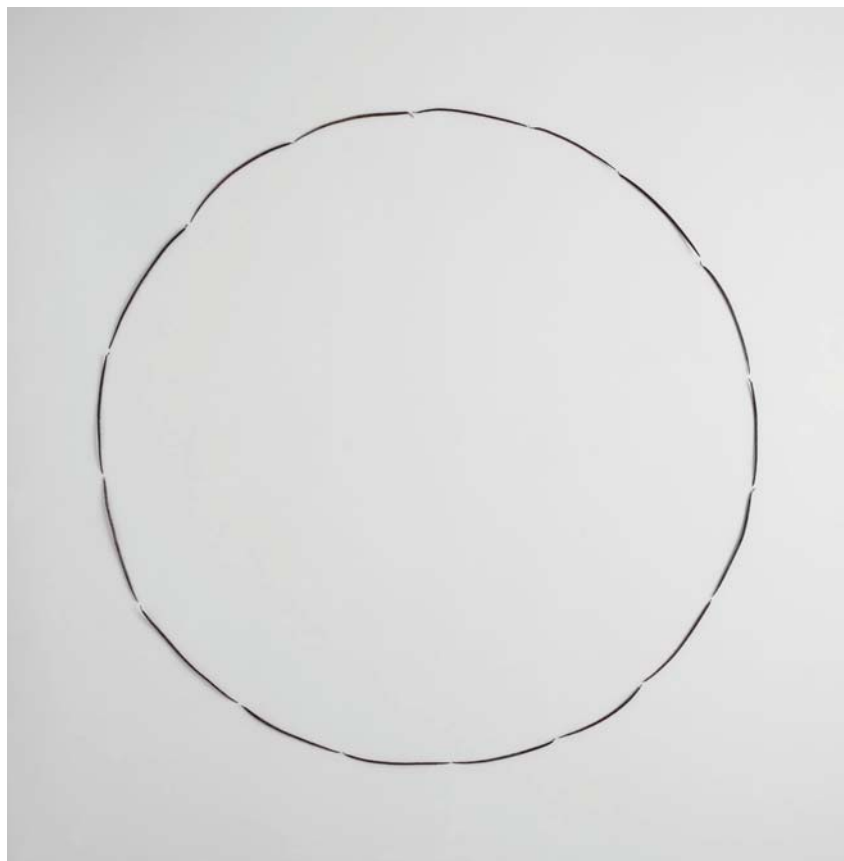






















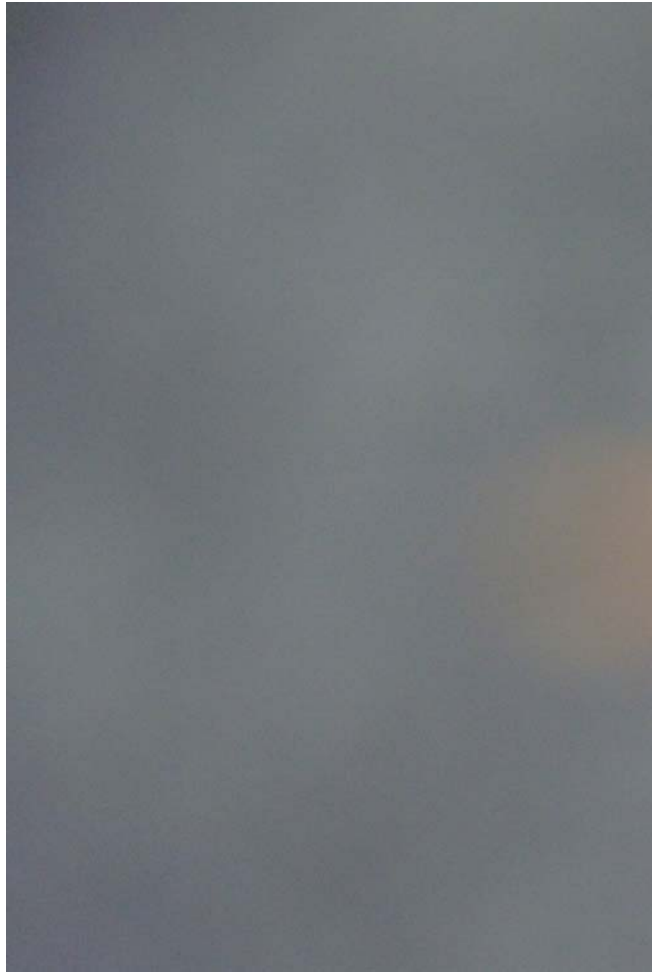




























Il est difficile de définir ce qui est
l'œuvre d'art, mais ce qui est sûr, c'est
qu'elle est une création humaine.
C'est pourquoi, dans ce musée, nous
nous efforçons de présenter des œuvres
qui ont été créées par des hommes et
des femmes de tous les pays et de
toutes les époques. Nous espérons
que ces œuvres vous inspireront et
vous feront réfléchir sur la vie et
sur le monde.

Il est difficile de définir ce qui est
l'œuvre d'art, mais ce qui est sûr, c'est
qu'elle est une création humaine.
C'est pourquoi, dans ce musée, nous
nous efforçons de présenter des œuvres
qui ont été créées par des hommes et
des femmes de tous les pays et de
toutes les époques. Nous espérons
que ces œuvres vous inspireront et
vous feront réfléchir sur la vie et
sur le monde.



...

...

Robert Rauschenberg

























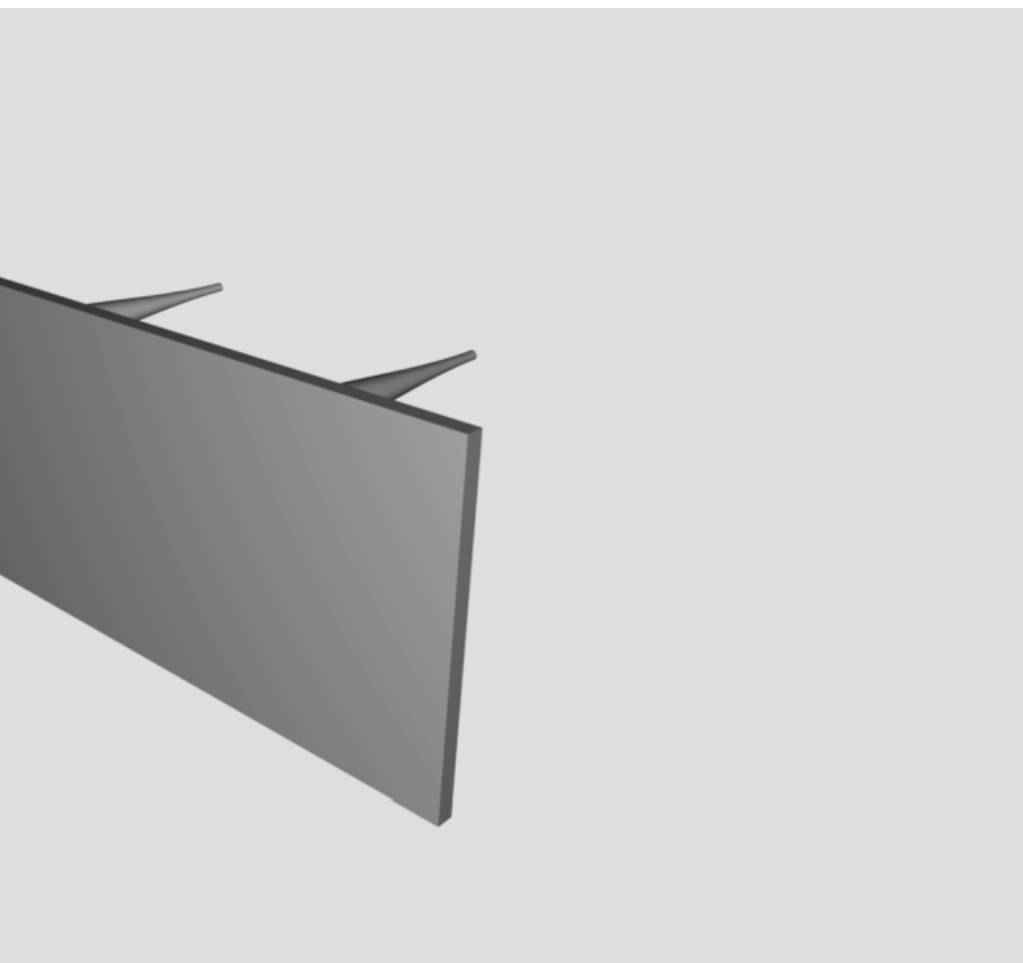














































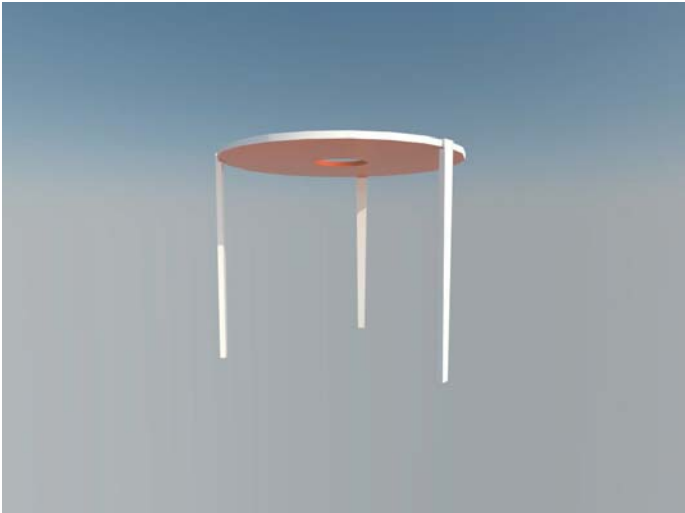


















Arantxa Romero
Concha Sáez

Quisiera comenzar, dado que esta exposición aborda el tema de lo generacional, por tus años de formación y especialmente por tus maestros, ¿qué figuras fueron cruciales para configurar tu mirada-hacer? Por otro lado, ¿crees que puede haber dentro de tu “generación” ciertos puntos de conexión comunes?

Mirando hacia atrás, considero que he sido una artista de construcción lenta, sobre todo durante mi primer periodo formativo en las Facultades de Bellas Artes de Bilbao y Madrid. Comencé con 16 años, con una personalidad aún configurándose y escasa información sobre la actividad artística internacional, muy propio de comienzos de los años 80, y probablemente por esa razón, durante mis estudios me podría definir como de espíritu dócil, más receptivo que activo, con escasa iniciativa creadora y sin plantearme mucho más que aprender a pintar, a dibujar o a grabar con disciplina férrea. Comenzaban los ARCO de los 80 y La Caixa, la Fundación Juan March y alguna que otra galería, habían traído a Madrid artistas de otros mundos, sobre todo aquellos que pertenecían a la Transvanguardia italiana, pero tuvieron que pasar unos años y finalizar mi tesis doctoral en 1987, cuando realicé un viaje a la documenta de Kassel en 1989 y puedo asegurar que fue merodeando por allí e interesándome por todo aquello,

cuando me percaté de la diferencia de objetivos entre aspirar a ser una pintora o dedicarme a la creación. Comprendí hacia dónde se tenía que producir mi cambio. Me faltaba contacto con la realidad, con las cosas del mundo, con los circuitos artísticos internacionales, con la actividad creadora de alto nivel. Carecía de formación en muchos ámbitos, muy propio de mi generación y del tipo de enseñanza recibida, sobre todo en lo relativo a cómo pensaban y creaban los grandes artistas contemporáneos y cómo funcionaban los circuitos de difusión y mercado internacional. Desde finales de los 80 me lo veía todo en Madrid. Me compraba muchos catálogos. Me leía todas las revistas de arte. Asistía a conferencias y cursos sobre creación, estética o historia del arte. Y trabajaba mucho en mi estudio, primero en Bilbao, donde volví después de mis estudios y más tarde en Salamanca.

Contestando entonces a tu primera pregunta, no se trataría tanto de señalar figuras cruciales en particular que provocaron un punto de inflexión en mi recorrido, sino de momentos y circunstancias que me fueron apareciendo acompañadas de mundos paralelos, contrastados, de artistas diferentes entre sí, a cual más interesante o revelador para mí, situaciones que ampliaron mi pensamiento y mi visión sobre la acción artística. Mis conocimientos se fueron haciendo más complejos, en sintonía con el mundo actual en que yo vivía y que ahora experimentaba

más. En consecuencia, mi personalidad se iba volviendo más interrogativa y activa y me fui convirtiendo en una persona más interesante para mí misma, con inquietudes que nacían de mi interior, producto de mis propias experiencias, lo que alimentaba un potencial subjetivo que podía transmitir a mis proyectos.

Y en ello sigo, atenta y al acecho de contextos significativos para mí. Esta es la razón por la que merece la pena dedicarse a esta actividad: te mantiene en contacto con la vida y te va construyendo y deconstruyendo dentro de un proceso de readaptación constante.

Sobre la segunda cuestión que planteas, actualmente las conexiones con artistas de mi generación se producen con aquellos que como yo, no muchos realmente, se percataron de la falta de enfoques y de los desenfoques en nuestra formación de los 80 y retomaron sus caminos con valentía, manteniendo una interesante actividad como creadores, con mayor o menor repercusión en los circuitos de difusión y siendo conscientes del complicado contexto cultural que nos ha tocado vivir. Con otro sector de artistas de mi generación, que, para simplificar el tema, yo llamo del postureo, no veo conexión alguna: son aquellos que no acabaron de entender que el valor y el prestigio de la actividad artística no tienen que ir asociados necesariamente al éxito, a la popularidad y al valor del mercado,

un pensamiento muy dañino difundido en los 80. Se reconocían en un modelo donde se pensaba que precio y valor de una obra eran una misma cosa y, por ejemplo, despreciaban que te ganaras la vida con otra actividad, en mi caso con la docencia universitaria. Entonces no eras un profesional (un verdadero artista). Pero cuando las cosas se pusieron tan mal a partir de los 90, muchos se instalaron en el desánimo y la amargura, y claro, como en cualquier actividad, cuando falta convicción y no se encuentra sentido o no te reconoces en lo que haces, la cosa acaba derivando en objetivos confusos o bien directamente uno deja de dedicarse a ésto.

A lo largo de tu obra se ve una atención constante por los terrenos de la ficción, y para comenzar a adentrarnos dentro de ellos me gustaría preguntarte por la posición que para ti ocupa esta dimensión dentro del terreno de lo real, ¿se sitúa dentro, al lado, o fuera de este? Alguna vez hemos comentado las posibles diferencias entre ficción y fantasía, un tema para discutir con hondura...

La ficción, como la magia, creo que forma parte de la sustancia del Arte. La acción artística necesita de la ficción como respuesta a un mundo determinista o predeterminado. El discurso ficcional tiene que ver con cómo el hombre se cuenta el mundo, las cosas de la vida, qué aspectos refleja, en cuáles se detiene. El discurso ficcional sobre todo permite contemplar posibilidades y puntos de vista que no son

percibidos en el mundo que nos rodea, en la vida cotidiana, tan mediatizada hoy en día por las industrias del conocimiento y de la comunicación. Digamos que la ficción, en mi caso fundamentada en lo lúdico o lo poético, pretende posibilitar a otros alternativas de conocimiento, pensamiento crítico o experiencia subjetiva.

Entonces, según lo que me cuentas, para ti la ficción se situaría dentro del mundo pero se diferenciaría a su vez del terreno de lo real. En este sentido habría que distinguir la vida (la naturaleza, incluso) del arte, la realidad de la representación y sin quererlo, tirando de este hilo parece que la ficción (que entendemos aquí como sinónimo íntimo de lo artístico) parte así desde una posición subsidiaria, en segundo plano, que se opone, intenta cambiar eso que ya está ahí. Sin embargo, yo creo que tachando el origen, el cuestionamiento de si hay realidad o naturaleza, la ficción se hace verdaderamente poderosa; cuando se la considera una operación originaria, capaz de transformarnos por entero y con la potencia suficiente como para alcanzar "lo imposible". En ese mundo que mencionas de la industria de conocimiento y comunicación, el arte puede seguir dándonos esperanza, pero eso conlleva darle un estatuto al menos de equidad con lo real, en primer lugar por los propios artistas. No por casualidad decía Walter Benjamin decía que la diferencia entre técnica y magia no es sino una variable histórica...

En efecto, considero que la ficción está dentro del mundo porque, como dice Juan José Millás, la realidad es algo a lo que hemos llegado por consenso, un consenso montado a base de materiales falsos: cuando el loco o el artista rastrean en la trastienda de ese consenso, descubre ese material, y eso inquieta y molesta. Millás dice que por eso a menudo identificamos locura con sinsentido. Entonces, si el mejor modo de entender la realidad es a través de la ficción, el arte sin duda nos puede seguir dando esperanza porque es una herramienta útil para situarnos en el mundo desde ópticas alternativas a los poderes dominantes que intentan apropiarse de nuestras experiencias y moldear nuestro criterio a su imagen y semejanza. Mi última exposición la titulé *Sombras_Big_Dat@* y es una reflexión acerca del control de toda esa información que producimos, el modo como es procesada por las grandes corporaciones y cómo nuestros datos son manipulados para ofrecernos un mundo próspero y eficiente. De nuevo aparece la ficción presentada como esa realidad de la que habla Millás.

De esta forma, toda posibilidad de sublevación nacería necesariamente de un tejido único pero plural y desde el comienzo fracturado que, en sus brechas, abre posibilidad a todo lo que está por venir. Así, la realidad operaría como una suerte de escritura; y con esto, precisamente otro punto característico de tu obra es el “acompañamiento” de esa misma escritura. Prácticamente en todas tus exposiciones

hay un texto tuyo donde abordan las propias piezas apoyándote en fuentes muy heterogéneas (desde la poesía a la informática), ¿qué lugar ocupa este ejercicio para ti?

Yo creo que práctica y discurso son inseparables en el proceso de trabajo de un artista (y dentro de discurso incluiría información referida a la propia personalidad del artista, el modo como se reconoce en el mundo). Para mí, escribir sobre lo que me planteo, sobre la intencionalidad de las obras, sobre el sentido de las decisiones que tomo y sobre el modo como doy forma a esas ideas, es un ejercicio fundamental que tiene como primer objetivo un proceso de interiorización personal: sería como un testimonio temporal ante mí misma de todo aquello que en ese momento está formando parte de mi vida. Hay personas que escriben un diario o suben constantemente fotos a las redes sociales. Yo escribo. Por eso siempre ando con libretas donde anoto más que dibujo. Las llamo Solo ideas.

Pero además he constatado que el espectador de tu obra recibe esas anotaciones con interés, ya que complementan su exploración intuitiva, amplían sus registros perceptivos y su capacidad reflexiva. De este modo voy persiguiendo algo en lo que creo: que el valor o calidad de una obra reside en la capacidad de respuesta que tiene para el espectador. Cualquier espectador. No solo me refiero al espectador instruido.

Por otro lado, cuando informo sobre las intenciones de un proyecto, no pretendo condicionar la mirada del espectador, todo lo contrario, por eso llevo mucho cuidado con el modo de expresar esas intenciones cuando escribo. La misma cautela que cuando realizo una obra: hay que dejar en la sombra una parte de todo aquello a lo que se ha dado luz, y es esa zona de sombra la que permite dar entrada al espectador, infiltrarse con sus propias reflexiones y sensibilidad. Yo no pretendo una obra basada en mensajes directos y únicos, como otros artistas, donde si no se atiende al discurso establecido por el autor, la percepción de la obra pierde su sentido. Por el contrario, para mí es muy interesante dejar márgenes al espectador. Precisamente acabo de publicar un libro sobre mis proyectos que he titulado *Folcsonomías*. Me apropio de este concepto de etiquetado social como una metáfora sobre la producción de nuevo significado por parte del espectador que visita mis obras, quien puede generar nuevas conexiones a partir de lo que observa, crear contenidos que le identifiquen con lo que yo planteo y hacer emerger nuevos pensamientos. Este mecanismo de proyección me ocurre a mí por ejemplo con mis lecturas: a menudo me pongo a leer textos sobre temas aparentemente inconexos, como en estos momentos son los libros *Teoría de los cuerpos agujereados* y *Arte en flujo* o el artículo "Ciencia y alimentación". Al

cabo de días de lectura, se ha producido un encuentro inquietante entre todo ello, donde entiendo que agujero, internet y alimento constituyen un mismo laboratorio de experimentación sobre lo que ocurre en el interior de las cosas, ya sea desde lo ontológico, lo tecnológico o a partir de los procesos físico-químicos. Cada una de estas obras a mi me sugieren otros pensamientos y reflexiones más allá de los propios textos.

Siguiendo con este tema, hay quienes piensan que la obra, sus materiales, hablan por sí mismos o deberían hacerlo y que no es necesaria la teorización verbal, tarea tradicionalmente designada a los críticos, comisarios, historiadores... ¿cuál es tu opinión al respecto?

Bueno, incomprensiblemente, esta idea se sigue escuchando todavía, aunque yo creo que se trata más de una pose derivada probablemente de sus propios prejuicios. Porque entonces yo me pregunto: ¿por qué esos artistas que proclaman esta idea decimonónica, permiten que un crítico, si es famoso mejor, escriba sobre lo que hacen? Si la obra debería hablar por sí misma, como dicen, pues que hable, ¿no? Les tendría que molestar incluso una crítica en la prensa. Y ahí lo dejo, porque creo que mi opinión sobre la importancia de que también el artista tome la palabra, queda clara en mi desarrollo anterior.

Además, también hay que pensar que no todos podemos ir a ver una exposición in situ (para que la obra te hable por sí

misma), lo que para cualquier manifestación artística es fundamental en su proceso de transmisión/diálogo, y que muchas veces tenemos que ver los trabajos reproducidos, es decir, traducidos a otra cosa, tanto en contexto como en escala y definición, lo que siempre modifica y condiciona la intencionalidad del artista, la obra en sí, el proceso perceptivo del espectador y por supuesto alteran ese diálogo, ahora indirecto, con las obras (el modo como nos deberían impresionar esas obras). Por tanto, una información en paralelo, un análisis desde un plano teórico, un acercamiento biográfico al creador, etcétera, serán siempre un paliativo a circunstancias adversas como las descritas. Porque contemplar un catálogo con reproducciones de obras, sin más información alternativa que la simple catalogación, no tiene mucho sentido, por muy reconocido que sea el creador de esa la obra: no se puede pretender que se disfrute ni nos atrape con un golpe vista y solo satisface un nivel documental sobre qué formas toma ese artista, lo que tampoco nos llevaría a ningún conocimiento significativo en el caso de que para ese artista las formas no protagonizaran el sentido sustancial en su actividad.

Volviendo a si las obras, sus materiales, hablan por sí mismos, te diré que teniendo en cuenta que la materia no puede hablar sino solo insinuarse y lanzar señales al observador, la dimensión de la escritura para mí, más directa y clara, ayuda a

conectar con aspectos que yo creo que facilitan asociaciones interesantes que hacen que el espectador se detenga y observe un poco más allá de lo que, intuitivamente, hubiera hecho sin esa sugestión. Y esto te lo dice una persona como yo que tiene muy en cuenta en su trabajo el poder evocador y de sugerencia de los materiales que elijo para cada una de mis obras y que persigo con ello seducir la mirada y captar así la atención del espectador.

A mi me pasa cuando voy a ver una exposición: yo tengo mi propia voz, mis experiencias privadas, una determinada carga cultural, un campo perceptivo limitado a mis fantasmas-fantasías particulares que siempre proyectas inevitablemente, así que, una vez recorres una exposición, una mirada “a otra cosa” que no sean las obras, la visión de otras lecturas posibles, son siempre enriquecedoras: si determinados contenidos los aporta el propio artista, mucho mejor; si lo hace un buen crítico, estupendo, ya que suele situar tu trabajo en un contexto más amplio; y si lo hacen ambos, el resultado puede llegar a ser más sugerente y revelador. Sin embargo, como te he dicho, es fundamental decidir qué se escribe y de qué forma y también aquello que no conviene relatar, de modo que no se banalice, condicione o simplifique, por un lado, el proceso de creación del artista, con sus luces y sus sombras, y por el otro, el propio proceso perceptivo y libre del espectador.

¿Son hoy necesarias las fronteras entre la práctica artística y la teórica?

Tu lo has dicho: fronteras. Cuantas menos, mejor. Entre otras cosas, una frontera conlleva sistemas de control determinados en cuya elaboración tú no participas. Esta idea (muy de nuestro país, por cierto), de asignar por un lado al creador aquello que llamamos práctica artística y por el otro de atribuir el pensamiento crítico al teórico o historiador, hace pensar a muchos (incluidos los creadores) que el artista carece de formación para expresar con la palabra (escrita o hablada) su mirada crítica o visión interrogativa del mundo, algo que ya debería estar superado. Pensemos en un arquitecto, un dramaturgo, un escritor, un cineasta: todos ellos exponen el sentido de sus obras, las fuentes en las que se inspiran, sus procesos de trabajo y reflexión, sus inquietudes y ello no excluye que paralelamente también la crítica opine sobre sus creaciones y fundamente sus obras desde otros planos o puntos de vista.

La práctica artística seria y comprometida no puede desligarse de un proceso reflexivo y crítico por parte del artista, llámese proceso teórico o racional-cultural, ya que ésto es lo que hace que un proyecto tome sentido, precisamente porque está sujeto a una intencionalidad concreta relacionada con un contexto vivencial y cultural determinado. En mi opinión, la obra de todo artista es un destilado de circunstancias y procesos

culturales, sociales y políticos de la época en que le ha tocado vivir. Por tanto, no debería haber ninguna fricción ni complejo en escribir, mejor o peor, nuestras ideas asociadas a la obra que realizamos en ese otro lenguaje que llamamos visual.

También es cierto que no es fácil expresarse con la palabra o la escritura cuando no estás debidamente formado y entrenado y, aunque es evidente que la crítica cumple una función paralela esencial de contextualización de nuestra obra, sin embargo debemos aspirar a que las nuevas generaciones de artistas aprendan a desarrollar competencias de expresión teórica y crítica, no sólo instrumentales, como un compromiso necesario en su actividad como creadores.

Por otro lado, seguimos manteniendo la idea de que el artista visual parece que tiene que ser presentado por un crítico para poner en valor el sentido conceptual e instrumental de lo que hace. Pero esta visión de la crítica como valedora de un artista tiene más que ver con la circulación de los productos culturales en el mercado del arte y las estructuras que establece el sistema del arte en general. Y sobre esto no podemos influir ni directa ni indirectamente. Es lo que hay. En mi caso, insisto en la importancia que tiene para mí expresar cómo fundamento mis proyectos, reflexionando desde por qué me interesa una determinada idea sobre algo hasta por qué elijo unos u otros materiales,

técnicas o formatos de creación para ejecutar mis obras. Es lo que yo llamo mi versión de lo ocurrido. Se supone a los artistas que navegar lo desconocido es lo que deberíamos hacer mejor, pero eso no significa ir a ciegas.

En este sentido, tratas los materiales (fieltro, papel, semillas, por ejemplo) de una forma que Ana María Guasch ha calificado de fecundamente contradictoria, pues a pesar de su opacidad física, les otorgas una sustancial carga simbólica que a menudo se liga con lo biográfico, como en la obra *Los destinos*: ¿llega primero la idea y luego el material o es el proceso inverso?

Como te decía antes, un creador finje hipótesis. Este saber hipotético, que expulsa la certeza de su ámbito de acción, me lleva al juego lúdico de mente-obra, de idea-material. La mayor parte de las veces, este proceso se inicia a partir de una determinada idea que me interesa materializar en mi obra, pero otras veces se producen interesantes encuentros con determinados materiales o técnicas que utilizo para iniciar desarrollos parciales, ensayos formales que me van llevando al encuentro de posibles sentidos discursivos. En todo caso, se trata de un proceso de constantes relaciones de ida y vuelta entre ideación y formalizaciones posibles a través de materialidades diversas. Pero llega el momento en que hay que tomar una decisión cuando vas a ejecutar una obra concreta: ésta es el resultado de unas elecciones tomadas y todo aquello que has dejado por el camino, puede que pase a

formar parte de la siguiente obra, o quizá de la siguiente y así con cada nuevo proyecto. Dejamos por el camino muchas posibles opciones, como el narrador en su novela y el mayor desafío son las elecciones que tomas.

Sobre el tratamiento de mis obras, creo que dejan patente mi interés por buscar y seleccionar materiales de ejecución significativos, ya que para mi deben poseer cualidades simbólicas que evoquen lo que quiero expresar, que faciliten un acercamiento del espectador aumentando el campo de sus sentidos y, como te decía anteriormente, que amplíen su capacidad de respuesta a la obra. Podríamos decir que me interesa que la primera entrada del espectador se produzca a través de la apariencia física de la obra, la estética del material, una entrada perceptiva donde busco una especie de belleza basada en la extrañeza y el poder evocador que esa primera visión puede tener en el imaginario particular o colectivo.

En relación a la materialidad, los desarrollos de mis trabajos se producen en diferentes disciplinas y por tanto yo hablaría aquí de otra vía de reflexión distinta cuando nos referimos al trabajo que realizado con el grabado y la obra múltiple, incluso con la mayoría de mis dibujos. En estos otros formatos de creación la cualidad del material de la que estábamos hablando, (corporeidad, tactilidad, textura, presencia física), es sustituida o suplantada por

cualidades visuales derivadas del empleo singular de un determinado procedimiento técnico: es decir, que en estos casos toman protagonismo aquellos caracteres gráficos o cromáticos significativos que elijo para ejecutar una obra y el modo como los utilizo para transmitir una idea. Aunque permanece la visión de superficie como en el caso del material, sin embargo aquí se manifiesta de un modo puramente visual, sin corporeidad ni tactilidad, sin realidad física podríamos decir y más en un sentido representacional. Me refiero por ejemplo al modo singular como ejecuto imágenes a partir de determinados procedimientos de línea, mancha, claroscuro o color, que me puedan permitir expresar de un modo muy personal rasgos o aspectos de una idea o de un concepto temático que me interesa. También me refiero a las posibilidades discursivas propias de nuestra cultura visual y a las dinámicas compositivas que pueden aportar estos medios en relación a conceptos relacionados con lo rítmico, secuencial, múltiple, repetitivo o fragmentario, que son elementos constitutivos del mundo del grabado y la huella impresa.

Enlazando con la respuesta anterior, lo más interesante del arte es que se trata de una operación que trabaja (¿con?) los materiales o incluso en la que los materiales trabajan al artista, pero en definitiva, y siguiendo a Jean-Luc Nancy, diría que el arte es esa otra forma de hablar, cuya forma escapa o trata de escaparse a lo verbal y precisamente por ello alcanza

unos niveles que a veces nos son tan ajenos. Esa materia desde luego también puede ser la palabra, y de ahí que pueda tener sentido establecer una diferencia cercanísima entre el teórico y el artista. Por ahí iba mi pregunta respecto a tus escritos, de hecho arte viene etimológicamente de articulación, es decir, la obra de arte sería la excelente articulación de las partes, su composición, y esto afectaría de lleno a la propia concepción del símbolo, pues lejos de alejarse de lo "material", lleva en su raíz esa com-posición. Con todo esto, me gustaría que me hablaras del peso de los títulos de tus obras en relación con estas, pues sin duda son muy simbólicos, invitan a ir lejos.

En un sentido amplio podemos decir que los materiales y las técnicas son la gramática del artista visual, en la misma idea a lo que representan las palabras para un escritor o un poeta. Dependiendo de qué manifestación artística se trate, el creador va a tener que operar con palabras, materiales de una u otra naturaleza, sonidos, escenografías, etcétera. La gran dificultad radica en cómo utilizar esas herramientas para crear una obra interesante articulando, como bien dices, algo más que simples herramientas. Esto, que parece muy obvio, no lo es tanto, ya que es en este escenario donde surgen los debates sobre qué enseñar, por ejemplo en mi caso, en la Facultades de Bellas Artes. Esta es una cuestión iniciada en la pregunta anterior que me has hecho y que nos llevaría largo rato

abordar porque abarca los conceptos de ideación, elaboración y ejecución como tres momentos fundamentales en una obra y que yo denominé Las tres esferas de la creación artística en el proyecto docente que tuve que elaborar en 2001 para opositar a mi plaza de profesora en la universidad. Esto está directamente relacionado con tu frase: la obra de arte sería la excelente articulación de las partes, entendiendo esas partes como esas tres esferas o momentos creadores que exige cada obra. En otro sentido, más metafórico, también creo que una de las operaciones que realizo en mi labor artística consistiría en articular partes, al modo a como voy construyendo mi propia existencia: yo entiendo que cada uno somos como un puzzle, partes, al fin y al cabo, y que nos vamos construyendo a base de relatos parciales, historias fracturadas, experiencias no lineales, que van configurándonos a lo largo de la vida. Nos re-componemos y re-posicionamos una y otra vez y, para ir más lejos con estas operaciones que hacemos intuitivamente con nosotros mismos, estar entrenado en los procesos de creación artística ayuda sustancialmente también en esos procesos de definición personal. Y a la inversa, se podría decir. Por eso los enunciados de los títulos que acostumbro a emplear en mis obras son para mí tan significativos, porque siempre intento que proyecten contenidos que todos podamos asociar a nuestras propias experiencias o pensamientos. Siempre debe haber referencias a algo cercano o

conocido: *Los destinos*, *Círculo vicioso*, *El muro big data*, *Crecimiento a la deriva*, *Advenedizos*, *Ab sens*. *Cuadro de diálogo*, *Abismo de cristal*, *El árbol de la vida*, *Vías de escape* o *Mundo raro*, podrían ser algunos ejemplos de referencias simbólicas que he empleado para nombrar mis obras. Son indicios para entrar al sentido de un trabajo o de un proyecto más global, un comienzo, una estimulante sugerencia al visitante que le facilite centrar su visión. Nunca empleo enunciados descriptivos o que acoten y recorten posibles trasfondos metafóricos o poéticos. Me interesa que el visitante tenga la posibilidad de indagar también sobre el sentido del enunciado que he puesto a esa obra, invitándole así al juego de las adivinanzas, ya que si también por aquí consigo picar su curiosidad, captar su interés, el visitante comenzará a hacerse preguntas, como por ejemplo por qué los destinos, o qué es eso del *big data* o a qué mundo raro se refiere esta artista, y desde ahí puede que pase a otras cuestiones. Todas esas experiencias cuestionadoras me interesan como canales de entrada del espectador a cada obra.

Debido a este enfoque, la traducción a otras lenguas de muchos de los enunciados o términos que empleo para esos títulos me suele dar trabajo, porque he de entender primero el sentido que tal o cual concepto tiene en otros lugares o culturas y la traducción literal muchas veces no sirve o el empleo de un término parecido puede ser equívoco o banal.

Entiendo bien lo que me cuentas respecto a ese “más” del que hablas al comienzo de tu intervención, y por ello me gustaría seguir profundizando en torno a la cuestión de la herramienta, y del arte como herramienta. Es ese mundo capitalista que has abordado en alguna de tus exposiciones el que nos fuerza a buscar un fin, y desde luego unos medios. Si ya desde el comienzo esa tarea es ciertamente perversa (esto es, colar un mecanismo de comercio hasta en el espacio más íntimo), todavía se recudece más esa sensación si ponemos la mira en un ámbito tan singular como es el del arte. Llevo hasta el extremo la acepción de herramienta porque esos materiales artísticos en su conjunción no servirían para nada más que para darse a sí mismos, de ahí su excelente (que no perfecta) articulación. ¿No crees que las obras habrían de ser herramientas capaces de “herramientizarse” a sí mismas? Es conocido aquel dicho de que la herramienta hace a la mano, esto es, que la forma hace el fondo, y no sé hasta qué punto estarás de acuerdo.

Yo entiendo que el modo como el artista decida dar forma y materia a una idea permitirá que esa idea pase mejor o peor a la obra final, lo que no hay que confundir con que las formas, per se, hacen el fondo (el contenido), ya que entonces se producen ese tipo de trabajos que podemos denominar formalistas, superficiales, cuyo contenido o interés se reduce a la habilidad que un artista

pueda tener para combinar elementos de construcción que conoce y domina: efectos gráficos, texturas, colores, materiales, etcétera... Esto solo por sí mismo no funciona a la hora de planteamos cómo hacer un trabajo interesante, intenso, evocador, extraño, obras que de un modo u otro lancen preguntas inquietantes, capaces de hacernos mirar y pensar en aquello una y otra vez. Me viene a la cabeza lo que el otro día escuché en una película: que un buen objeto es una alegría eterna. Ya ves... qué difícil.

Para ir cerrando, en la introducción a la exposición se saca una pregunta de Valéry: ¿qué puede el ser?, y dejando de lado palabras tan pesadas como "ser", pudiera decirse que el arte, lejos de ocuparse de "qué" o "por qué", acaso hoy como mínimo habría de ocuparse del "cómo". Una pregunta que en realidad no tiene más que una respuesta: "así", esto es, su propia mostración. Ese "así" parece darse sin porqué, sin causas y tampoco sin efectos, pero sobre todo sin merecerlo; quiero decir que, desde mi punto de vista, en el arte las relaciones nunca son justas, ni adecuadas, no sirven más que para propagar su propia desproporción...

Pues sí, no dices poco. Habría que preguntarse a qué reaccionamos los artistas hoy y cómo lo estamos expresando en nuestras obras. ¿Cómo poner en imágenes nuestras ideas, emociones, sentimientos, pulsiones? ¿Cómo hacer arte hoy en día, en el mundo de la pura visibilidad, de la banalización más absoluta de la

imagen? ¿Cómo ofrecer al público nuestras propuestas diferenciándonos de todo eso?

Dejar al descubierto la desproporción de los objetivos que desde hace tiempo se plantea la acción artística, o incluso lo desproporcionado de sus intenciones, al considerar que el arte es otro canal más de comunicación/transformación social, ya supone una reflexión sobre el sentido de dedicarse a esta actividad: el “cómo”, en una gran parte de expresiones artísticas actuales, hace que los ansiados “mensajes unívocos” que se quieren expresar a través de una obra, permanezcan a la espera de otras vías de traducción, distanciadas de su propia esencia. Juanjo Millás dice que por un lado escribe novelas (aquí está el artista lanzando ideas inadecuadas sobre algo), y que paralelamente escribe artículos de opinión en la prensa (aquí está el individuo, el ciudadano, lanzando mensajes directos y claros, justos y adecuados, sobre algo). Así mantiene un equilibrio. El interés que tiene la actividad artística por el conocimiento del mundo, no se puede separar del proyecto de transformarlo. Aunque hemos de reconocer, bueno, yo así lo veo, que el arte no es la herramienta más inmediata, ni directa, ni clara, ni siquiera muchas veces comprometida, para transformar nada (si acaso para mantenernos despiertos), sobre todo por el sistema de mercado en el que está inmerso, con una serie de intereses que provoca equívocos en la sociedad. Podríamos considerar que el Arte es un modelo de la propia vida, a lo que yo

añadiría: ...Y la vida una ilusión. Que toda la vida es sueño y los sueños, sueños son... Pensemos por qué diría Oscar Wilde que la sociedad perdona a veces al delincuente, pero no perdona nunca al soñador. ¿Es potencialmente más peligroso un soñador que un criminal? Digamos que el ARTE, con mayúsculas, constituye más bien un modelo en el que reconocerse, nos hace sentir-sentimos, (recupera la diferencia individual/ideológica), nos sostiene y podría entenderse como una herramienta con la que gestionar nuestras incertidumbres ahora que vivimos cada vez con menos certezas y múltiples amenazas (entre ellas la de nosotros mismos). El “cómo” del Arte y el “así” de una obra, debería reclamar respuestas emocionales capaces de movilizar la voluntad, el instinto y la pasión que animan a los seres humanos (por decirlo de algún modo), y precisamente la imposibilidad del Arte para el “mensaje unívoco y para todos”, revela la expresión de la incertidumbre en la cultura contemporánea y, como tu dices, de algún modo propaga su propia desproporción. Una desproporción interesada, claro.

Diría que cualquier manifestación artística, además de cultivar lo experiencial y la sensibilidad, también debe hacer pensar y profundizar en lo que ofrece, cultivar el espíritu disidente, el sentimiento crítico, provocar preguntas y en estos momentos, mientras sintamos, soñemos y reflexionemos sobre lo que sea y con el pretexto que sea, seremos ciudadanos

más conscientes de que esas verdades y paradigmas que nos invaden no son insalvables, que pueden ser cuestionados, que son posibles otras visiones, etcétera, y así, de este modo indirecto, la experiencia artística nos debería hacer conscientes de la capacidad política propia de cada individuo, de su potencial como protagonista activo en la sociedad.

Por último, y siguiendo otra vez el texto curatorial, el propio Valéry hablaba de la poesía (y del arte en suma), diciendo que desprende una energía parecida a la del amor, ¿qué te parece? Ese tipo de afirmaciones tan aventuradas se suelen oír poco en el mundo de hoy, y lamentablemente parece que esa falta atraviesa también generaciones.

Yo creo que la energía que debería desprender el Arte produce un efecto idéntico a la del amor, o mejor, a la del enamoramiento apasionado: porque sabiendo que no es sino una ilusión/ esperanza pasajera, se siente como hecho cierto, real y permanente, lo que acaba produciendo que el individuo que percibe esa energía se considere capaz de lo que sea, que pase a la acción, que no permanezca en un escepticismo plano y pase a ser un escéptico apasionado, como diría Antonio Escohotado. Digo escéptico porque es un poco como nos sentimos casi todos hoy en día. El sentimiento de energía y sus efectos es motor que anima a los seres humanos, física o mentalmente. Es similar a los efectos de la ilusión, entendida como esperanza o confianza.

A lo que hay que aspirar es a conseguir generar obras que desprendan energía capaz de movilizar al individuo: un poco lo que decía anteriormente, que para mí el verdadero valor de una obra artística radica en la cantidad de respuesta que pueda provocar en un espectador. Una reacción similar a la de un ser enamorado, que es, en realidad, un soñador capaz de todo. Hoy en día todo esto pueden parecer tonterías (esperanza, pasión, sueño, ilusión...), pero sabemos que algunas tonterías son muy apreciadas por los más sabios. Ya lo dijo Segismundo pensando en la vida y en su suerte: “Y en el mundo, en conclusión, todos sueñan lo que son, aunque nadie lo entiende...”.

Cayetano Limorte Menchón

Umasensio

Querida Umasensio (Úrsula Martín Asensio), una vez clausurada esta exposición que parece habernos reunido a modo de comensales para dar fin al año, y tras haber finalizado el ciclo de actividades paralelas *¿Qué puede una mesa?*, me gustaría que hiciéramos un pequeño repaso por lo que todos esos cuerpos, que desde 2014 han conformado tu propuesta artística, han podido hacer. Pues más allá de ser un mueble de madera, compuesto por una tabla lisa sostenida por varios pies y que sirve para comer, escribir, jugar u otros usos, como la definiría la RAE, creo que tu obra es precisamente una invitación y un reclamo a hacer operativa esa función que Ángel González García consideraba la virtud por excelencia del arte, es decir, aquella por la cual es capaz de congregar a las personas y hacerlas partícipes de la voluptuosa sensación de estar en el mundo, como ocurre en muchas ocasiones durante las sobremesas.

La mesa, esta mesa, fue concebida para que lo pudiera todo, querido Cayetano.

Es la pieza germinal del proyecto *A cuatro patas*. El último de mis intentos por conciliar todos mis desempeños e intereses en este modo de vida, que no medio, que es para mi la creación artística. Está construida con madera de nogal, hierro y pelo humano, y su función podría quedar

perfectamente definida en las palabras de nuestro admirado Ángel González García. Además, en un proyecto que quiere ser colaborativo, como este, era necesario fijar un referente objetual. Trabajar con agrupaciones culturales, comunidades científicas, instituciones, empresas, estados o simples individuos que tienen propuestas comprometidas sobre el respeto a la diversidad natural y cultural, con la intención de visibilizar aquellas realidades, problemáticas, que están identificadas pero que no se pueden verbalizar, puesto que supondrían alguna ruptura fuerte con lo establecido, es el objetivo central de *A cuatro patas*. El título del proyecto pretende incidir en esta cuestión precisamente, en la ardua tarea que supone mantenernos firmes ante la dedicación a ciertos fines medioambientales y socioculturales.

A cuatro patas. Mesa se presentó en San Sebastián, en el *hall* del Palacio de Congresos Kursaal durante la DONOSTIARTEAN I Feria Internacional de Arte Contemporáneo en el mes de agosto de 2014. En septiembre me animo a participar en el seminario-taller *El lugar como soporte de intervención* de Concha Jerez organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC), para definir y exponer en un contexto crítico las siguientes actuaciones dentro del proyecto: *Gambas, seguridad alimentaria y conservación de los manglares en Ca Mau (Vietnam)*; *Arte Contemporáneo en la narrativa actual (Nunca real y Siempre*

verdadero); *Concha Jerez: visión crítica e interferencias en el tiempo (Las cosas como son)*. Utilizo los últimos días de 2014 para desplazarme a la capital de Vietnam, donde fui invitada por la City University Ho Chi Minh des Beaux-Arts, para desarrollar durante el mes de enero de 2015 mi investigación *A cuatro patas. Gambas, Seguridad alimentaria y Conservación de los manglares en Ca Mau (Vietnam)* en colaboración con Urs Baumgartner, director de programas para Asia-Pacífico de la consultoría medioambiental suiza Blueyou y fundador de Ekolibrum. Este viaje es fundamental para comprender *in situ* el porqué de la destrucción de manglares y cómo funcionan los programas de ayudas. Allí construyo dos piezas: *Torre de gambas y manglares*, dentro de la iniciativa *Sao-la* de la Galerie Guynh de Ho Chi Minh City, antiguo Saigón. Una presentación, no una exposición, por medio de una performance en la que trato de reflexionar sobre la importancia de construir una conciencia colectiva ecológica desde una perspectiva creativa y quizás novedosa, que parte en este caso del tipo de consumo que hacemos sobre este alimento (gamba, camarón, langostino) y cómo este consumo condiciona la producción y genera un negocio muy perjudicial para el sostenimiento del ecosistema. Construyo la segunda pieza *Piscina de camarones y comunidades* para San Art, una organización independiente de arte en Vietnam, dedicada a promover, facilitar y mostrar el arte contemporáneo. En

este caso la estructura de la performance trata de reflexionar sobre la importancia de construir una conciencia colectiva ecológica de una manera colaborativa, que en este caso, profundiza en las características del cultivo de este alimento, poniendo el foco en los granjeros, su desarrollo y condiciones de vida.

Otra de las reglas que definen este proyecto concierne a la importancia de los contextos locales para conseguir un equilibrio en las relaciones globales. Si en Vietnam me había acercado a la realidad de los granjeros que deben respetar los manglares de sus costas, ahora debía acercar esa realidad a mi propio contexto local, la ciudad de Salamanca, donde vivo y desarrollo mi labor profesional en la Facultad de Bellas Artes.

Para ello contacto con Domingo Sánchez Blanco, un artista residente en Morille, Salamanca, para invitarle a construir una pieza en relación a la pieza *A cuatro patas. Gambas, Seguridad alimentaria y Conservación de los manglares en Ca Mau (Vietnam)* que presentaríamos en Salamanca durante PleaseArt Feria de Arte Contemporáneo, en diciembre de 2015.

Ideamos una acción consistente en una sesión de *selfie show* –creada a partir de nuestros propios cuerpos– cuyo contenido se graba utilizando las actuales técnicas de fotogrametría para la construcción de imágenes en 3D. El material documentado

nos sirve para seleccionar una de estas imágenes, en la que Domingo y yo aparecemos autorretratados en las tres dimensiones, con nuestros rasgos en una definición hipernaturalista, para su posterior traducción a través de la técnica de fundición por microfusión de joyería dando lugar a una pieza de miniatura en oro. Finalmente la pieza se usa en la performance inaugural de la feria y permanece expuesta en la Plaza Mayor de Salamanca bajo custodia policial durante todo el evento. En el programa de la feria se incluyó el foro *Juego de equilibrios: globalización, tecnología, ecosistema y medio rural*, importante ya que permitió la reflexión pública sobre las partes ocultas del proyecto.

En 2016 *A cuatro patas. Mesa* se integra en el proyecto *Intergeneración. Intergénero* que es seleccionado en la Bienal Internacional Miradas de Mujeres (BMM). Y desde aquí llega al espacio CRUCE de Madrid en diciembre. *Entre la lámpara y el sol hay una mesa* es un ejercicio acrobático de alta exigencia por lo arriesgado de hacer convivir tres propuestas artísticas de cualidades tan diversas, presencia tan rotunda y seducción tan personal, que termina como un salto limpio en la piscina olímpica, intenso y efímero.

Durante 2016 y 2017 el proyecto se integra en la metodología empleada en la asignatura del Grado de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca: *Idea*,

concepto y proceso en la creación artística I. “El dibujo analítico en la configuración del espacio. De la escena al dibujo, de la imagen a la impresión 3D”, donde preparo una pieza nueva titulada Voces a 4 patas.

*En estos momentos “la mesa” reposa en mi estudio, antes de su inminente viaje a Gijón donde acompañará, en abril de 2017, al proyecto *Hay un mar que es mas alto que el cielo* para dar voz a otros creadores y creadoras.*

Nada como una mesa para el encuentro y comunión de los cuerpos. De hecho son muchos los artistas que han hecho de este espacio el centro de sus investigaciones artísticas. Desde las primeras mesas de Daniel Spoerri en la década de los sesenta, colgadas como cuadros en los que las huellas dejadas en el soporte no son del artista sino de sus comensales, o la gran mesa con la que Judy Chicago invocaba en 1974 a un gran número de mujeres invisibles por la historia; pasando por Antoni Miralda y Rirkrit Tiravanija, donde el acto de comer forma parte de la obra. En tu caso, me gustaría conocer el motivo por el que decidiste hacer una mesa y trabajar con ella, y qué valor filosófico y simbólico tiene para ti en el marco de tu obra en general.

Es innegable que parte de nuestra cultura se arraiga en la historia del comer. He vivido el acto de comer como un espacio de encuentro, de expresión y de identidad en mi propio desarrollo personal. Las comidas tenían una importancia extraordinaria en el seno de mi familia. Después con el tiempo

descubrí lo fácil que resulta conocer a las personas si te sientas a comer con ellas, y he de reconocer que seguía los detalles de la escena para destilar significados de cada actitud, postura, gesto o ritual, de una manera casi enfermiza. Los muebles (mesas, sillas...) y utensilios (manteles, platos...) forman parte de esos hábitos colectivos en los que se juega nuestra condición de "homínidos". No en vano, las maneras de mesa o los hábitos culturales alrededor del acto de comer son parte del análisis etnográfico en la antropología social. Estos aparecen en más de uno de mis trabajos artísticos. Es también una preocupación por el tiempo y el espacio que dejamos libre para la construcción de lazos sociales. Lo que acaba fundamentando nuestro pensamiento.

Y por último, como no podría ser de otra manera, atiende al cuerpo, en su realidad física y en su transcendencia sensible. Somos lo que comemos, el planeta cambia en función de lo que comemos y en gran medida también las personas nos clasificamos en función de lo que podemos comer.

Así, la historia de nuestras comidas deja vestigios en el cuerpo.

En cuanto a las referencias, en Daniel Spoerri me interesa la institucionalización del acto de comer a través de la construcción de una imagen de los restos, que son también el recuerdo de lo

vivido. La importancia que da al juego de relaciones que se visibiliza en una imagen-mapa que casi geolocaliza –como los navegadores GPS de nuestros móviles– el objeto sobre la mesa, como si fuéramos nosotros mismos. Algo que, desde mi punto de vista, es una clara referencia a lo que Nicolas Bourriaud trata de explicarnos en *Estética relacional*, utilizando como ejemplo “las quedadas” gastronómicas o no, en las que Rirkrit Tiravanija intenta socializarnos. El carácter reivindicativo en cuanto a lo feminista que marca el sentido en la obra de *The Dinner Party, 1974-1979* de Judy Chicago, es parte de mi propuesta si atendemos a la trayectoria ligada desde el inicio a las problemáticas de género. Me encuentro más alejada de las propuestas de Antoni Miralda por su carácter más lúdico y formalista en la construcción de la obra, aunque sí me interesan y comparto los conceptos con los que él trabaja.

Sin duda alguna las comidas son momentos de placer en los que se convive y se ponen en juego muchos elementos. Que van desde lo íntimo y personal a lo común y colectivo. Junto con el sexo, es quizás el momento multisensorial más amplio que en nuestra cotidianidad se pueda experimentar, pues todos nuestros sentidos están activos y participando de la experiencia de los otros. La fricción entre los vínculos del mundo externo con el ambiente biológico de nuestro cuerpo posibilitan, como ha dicho Ernesto Neto en algunas de sus entrevistas, artista que en muchas ocasiones también ha trabajado

con mesas como lugar de encuentro y creación colectiva, el desarrollo de “modelos culturales y lenguajes comunes de forma intuitiva, inmediata, directa”. Algo sobre lo que creo nos hace reflexionar tu obra *A cuatro patas*, que además activamente nos llama al encuentro. Cuando pienso en tu proyecto me viene a la cabeza aquello que en 1989 Felix Guattari denominó ecosofía social y que proponía, en sus propias palabras, “desarrollar prácticas específicas que tiendan a modificar y a reinventar formas de ser”, reconstruyendo de esta manera “el conjunto de las modalidades del ser-en-grupo”, tanto a escala microsociaI como institucional. Siento que hay un estrecho vínculo conceptual entre el proyecto desarrollado por Guattari en *Las tres ecologías* y el tuyo.

Ciertamente he comenzado a abordar temáticas muy cercanas a esa conciencia ecológica. “Conciencia ecológica” no en el sentido estricto y más directo de la denuncia de los desequilibrios, sino entendida de una manera más íntima en la que el registro ecológico fundamenta la ética para las relaciones sociales y la subjetividad humana, no sólo para el equilibrio medioambiental. Y atravesé este camino, quizás de la manera más natural, a través del cuerpo. Puede que sea mi serie *En casa*, una colección de imágenes fotográficas capturadas en medio del río Tormes, flotando en sus aguas, en el lugar que habito desde hace unos siete años, donde el cuerpo como una extensión

del mundo, mundo natural, se muestra como el único hogar posible. Entendiendo ese hogar como el lugar que todos necesitamos para poder construimos, para encontrar momentos en los que seamos capaces de avanzar, de mejorar o modificarnos. Creo que esos momentos se encuentran desde el sosiego, desde el recogimiento y también que están ligados a la sensación de hogar que cada uno podemos encontrar en sitios muy diversos, porque el hogar, descrito como la intimidad de una pareja y lo que han conseguido crear fundiendo sus cuerpos, es algo obsoleto social y culturalmente. Pienso que para los individuos contemporáneos, para las personas que habitamos actualmente el planeta, lo más fácil es encontrar ese hogar en uno mismo. No hay hogar más real que el propio cuerpo y la naturaleza en la que uno puede medirse. Estas fotos las hago en un momento crucial en las decisiones que tomo en cuanto a mi vida. Y en los últimos tiempos, siempre que llegan momentos así, siento tener certeza sobre esta idea, sé que no hay mayor hogar que el que tienes en ti mismo, que en definitiva todos estamos solos y que es precisamente esta soledad la que es generadora de los avances en la persona. Y que es justo esto lo que te ayuda a ser valiente y a tomar las decisiones adecuadas.

Estos intereses, tan básicos a lo mejor, antes no estaban tan presentes en el discurso de mi obra y ahora emergen con

fuerza. Todo lo que tiene que ver con el equilibrio ecosistémico de nuestro ser y habitar el mundo empieza a interesarme de manera trascendental. Siempre he tenido un sentimiento muy político, pero quizás tenía una visión reduccionista de lo que significaba la política, y a medida que ha ido creciendo mi conocimiento sobre los sistemas políticos en el mundo, en relación con la cantidad de países que he podido visitar, me he dado cuenta de que la política o los fines sociales que ésta nos debiera procurar, están muy ligados a los fines, llamémoslos ecológicos o sostenibles en relación con el planeta, con la naturaleza o con los entornos que habitamos o dejamos de habitar. "No estamos simplemente en el mundo, somos el mundo", dice el renombrado Olafur Eliasson. Tenemos que empezar a admitir que las acciones humanas tienen consecuencias, que hace falta desarrollar ampliamente el sentido de la responsabilidad.

Ahora que parece más *cool* hacer desaparecer las emociones que mostrarlas, yo me empeño, al igual que siempre, incansablemente, en trabajar con ellas, mostrarlas y reanimarlas en el espectador.

Creo que ese sentimiento ecológico al que te refieres, tiene que ver con la conciencia del sentido de unidad. Pues antes que tener un cuerpo somos un cuerpo, y ese cuerpo es naturaleza. Resulta increíble que hayan tenido que pasar tantos siglos para que ahora empecemos, muy poco a poco, a tener cada vez más conciencia

de esto. Algo que sin embargo no ocurre en muchas culturas de Asia, África o Latinoamérica. Culturas de las que todavía tenemos que aprender, entre otras cosas, que no existe ninguna separación entre sujeto y objeto. Que es nuestro ego, quizás el más grande de los males de Occidente, el que nos engaña y nos hace creer que tal distinción es posible. El ego es también el autor de muchas malas obras consideradas de arte y el que aleja a los espectadores de su objeto de contemplación estética. Pues el hacer, tanto del uno como del otro, solo pueden darse con la entrega, es decir, sin el yo.

Quando se aborda el tema de la diversidad cultural y la identidad social es imposible esconder cómo los colonialistas europeos y los imperialistas estadounidenses imprimieron su sello al resto de pueblos. En este sentido, me interesó especialmente el trabajo que mostró Kader Attia en la Documenta 13. Aquellas prácticas fueron desintegradoras para muchas culturas y sus consecuencias se han agravado aún más hoy tras sumar los efectos de la globalización. Hay muchas personas en el mundo que no hablan sus propios idiomas ni practican las formas tradicionales de hacer las cosas según sus orígenes. Todo está marcado por una manera de ser y hacer dominante, la opresión llega hasta lo más profundo y elimina las creencias, deja al individuo vacío, sin pasado, sin huellas. Sin embargo, es cierto que las corrientes originarias siguen existiendo, se las puede ver capturadas, por ejemplo, en

las imágenes de Akinbode Akinbiyi. Puede que sea demasiado tarde para aprender algo, la inercia nos lleva a menospreciar lo anterior o lo diferente. Consideramos los mejores empieza a no ser suficiente. La “fe” es necesaria, aporta seguridad y confianza a las personas –jamás me imaginé diciendo semejante cosa–. Trataré de explicarme, no me estoy refiriendo a ninguna de las religiones, sino a algo más profundo, un sentido espiritual, intuitivo, que termina siendo el núcleo básico de todos nuestros movimientos. Consumo, hago arte, arte contemporáneo, porque es la mejor manera que he encontrado de conocer el mundo. En cierto sentido podría verse como una religión. Sueño con que el espectador ante la contemplación de mi trabajo logre modificar algo. Pero es cierto que desprovistos de material sensible, experiencia profunda de nuestro mundo interior, todo el trabajo de “agencia” que se le presupone a la experiencia con el arte se desvanece como las huellas de nuestro pasado. Lo preocupante ya no es que no se tenga el suficiente conocimiento como para tener una conciencia histórica contundente, sino que el individuo elija rechazarla.

“El son de la cigarra, taladra rocas”, escribió en su cuaderno de viajes el poeta Matsuo Bashō. Creo que nunca es tarde para aprender, de hecho, continuamente estamos aprendiendo. Quizás lo que nos falta, y ahí es donde me parece que el arte juega un papel fundamental, es ser un poco más conscientes de nosotros

mismos, y esto incluye también ser conscientes de todo lo que hay a nuestro alrededor, porque nuestra existencia es coexistencia. Ernesto Neto cuenta que los Huni Kuin le mostraron cómo los árboles de algunas zonas del Amazonas, al tener sus raíces interconectadas, se proporcionan los nutrientes necesarios unos a otros para que avancen sus vidas y la de todo el medio que depende de ellos, a pesar de la pobreza del suelo. Pienso cada vez más que en esta época nuestra del instante, en la que vivimos a toda velocidad, sin detenemos en nada, es necesario hacer una pausa y reconquistar el tiempo que hemos dejado, sin damos a penas cuenta, que el capitalismo nos robe. Creo en el arte como un medio de regeneración corporal, un medio, por su potencial sensible, de devolvernos la mirada, el tacto, la escucha, el aroma y los sabores del mundo. Capaz no sólo de reconectarnos con nosotros mismos sino con los otros. Pero también creo que todo esto no es posible sin entrega y sin invertir tiempo.

Para evolucionar es necesaria una inversión en tiempo, aprender es un acto voluntario que requiere de esfuerzo. Pero la dificultad fundamental radica en la disolución del tiempo que han conseguido los diferentes "artefactos" de distracción diseñados por los sistemas capitalistas. Vivimos una nueva paradoja, las sociedades avanzadas han crecido hasta el punto de hacer innecesarias la mayoría de las actividades productivas –no es de extrañar que *Metrópolis* sea uno de los pocos

films considerados Memoria del Mundo por la UNESCO—, lo que ha detenido la prosperidad y la creencia de un progreso ilimitado. Los ciudadanos tienen dificultad para encontrar empleo, menos recursos y más tiempo libre y sin embargo, siguen teniendo la misma sensación de falta de tiempo que cuando cumplían extensas jornadas de trabajo. El ocio está ligado al consumo y, casi en una pirueta mágica, el capital se aprovecha de la mano de obra barata en países aún por desarrollarse para producir todo lo que necesita. La pérdida de derechos fundamentales es sosegada por los fuegos fatuos de la moda y la imagen. Quedan pocos escondites para una conciencia del tipo que dices, los agujeros que persisten están siendo atacados de manera descarada. Si el arte contemporáneo no es uno de ellos es porque existe bajo una dualidad, tiene todas esas capacidades de las que venimos hablando, pero cuando se consume con vulgaridad no surge ninguno de estos efectos, no es ni entretenimiento, es la más pura estrategia de distinción entre clases. De aquí mi historia de amor-odio, sin duda debí recibir la flecha de oro en algún momento, antes seguramente de ser como soy ahora.

Pienso que siempre hay resquicios, lugares y personas al margen, viviendo a la sombra de todo esto que dices, tratando de escapar a los mecanismos de control y buscando alternativas. Silenciosas rebeliones que continuamente tienen lugar clandestinamente por todos los rincones

del mundo. Pequeñas comunidades, algunas duraderas, otras efímeras, que hacen lo posible por mantener viva la llama de la humanidad; ese fuego del origen que hizo posible ver en la oscuridad. Ahora me gustaría conocer, desde este diagnóstico que has hecho de la actualidad, tu opinión acerca de la tarea del artista.

Afortunadamente, son muchos los movimientos que han reaccionado a esta realidad (Pri-mavera Árabe, 15 M, Occupy, Nuit debout...), estrategias de resistencia que han sido fundamentales sobre todo por su carácter didáctico. Pero desde mi punto de vista es más importante el ejercicio libre y personal de nuestras responsabilidades. Adormecidos por el estado del bienestar hemos descuidado nuestras obligaciones como ciudadanos de un sistema democrático. Es un problema de actitud. Al igual, la manera en la que l@s artistas están dispuestos a comportarse u obrar distingue sus propuestas. Más allá de sentidos vernaculares, tras la pérdida de la soberanía en las reivindicaciones y bloqueada la idea de sincronismo espectador–obra/individuo–realidad, es poco lo que nos queda como campo de acción. O precisamente todo. En este sentido, me alinee bastante con las reflexiones expuestas por Chus Martínez a la hora de tomar decisiones como directora del Institute of Art del FHNW Academy of Art and Design de Basilea. Ella habla de “era metabólica”, refiriéndose a una organización diferente en la construcción de sentido, que supera a la línea recta y se asemeja a la forma de navegación

dentro de un contenido que nos ofrece el *hiperlink*. Yo me he referido a esto como “arte del pensamiento visual”, donde la idea de nodo y las analogías entre imágenes hacen de las “cartografías visuales” verdaderas rutas de navegación para el sentido; un sentido que es propio, escapa de consideraciones eruditas y no se ciñe a ejes espacio-temporales. Estoy ciertamente cansada de lecturas críticas rizomáticas, sin principio ni fin distinto, que recuerdan tardíamente lo que han sido los postulados postmodernistas; tan cansada que a ratos prefiero al anticristo del arte español, Salvador Dalí con su Método paranoico-crítico.

Definitivamente, al creador se le conoce hoy por su actitud.

Yo también creo que al artista le queda todo, porque puede todo. Siempre y cuando no haga de su obra un mundo cerrado. Pues la obra de arte antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda, una anécdota cualquiera o, incluso, una superficie plana cubierta de colores reunidos con cierto orden; antes, mucho antes de todo esto que gustaba decir a Maurice Denis, la obra es un gesto sensible, y ese gesto deja tras de sí un signo. Una señal que nos conduce a la apertura de un mundo. Un mundo que no es otra cosa, en pala-bras de Jean-Luc Nancy, “que una forma de circulación de sentido, pero de un modo tal que ese sentido no sea captado por cualquiera, es decir que no sea, para terminar,

significado". Pues un significado es algo cerrado, inerte y estéril como una tumba. Y hoy más que nunca, querida Umasensio, es necesario reforestar el mundo.

Comparto el sentido de tus palabras. La posmodernidad nos ha enseñando de forma estridente la impotencia del artista como portador del mensaje, por lo que es fundamental el riguroso trabajo en el proceso creativo de l@s artistas, que demuestre las múltiples interconexiones por las que una obra de arte nunca es neutra, nunca es un capricho, sino que ejerce un determinado papel en la sociedad. En esta dirección siempre recuerdo lo que decía Adrian Piper en *Una defensa al proceso "conceptual" en el arte* (1967): "Para mí, las limitaciones que impone el hecho de tomar decisiones derivadas de mis gustos personales son absolutamente sofocantes. Decisiones tomadas con el criterio subjetivo de si me gusta o disgusta; todo esto no es nada más que un regodeo ególatra que limita aún más la posibilidad de compartir una visión artística (como si esto no fuese ya suficientemente difícil). Realmente creo que el arte verdaderamente bueno está siempre producido por muchas más cosas que tan sólo la personalidad del artista". O cómo no recordar las imprescindibles lecturas de las últimas publicaciones de Enrique Vila-Matas, en las que, con un formato literario en la frontera entre la ficción y la no ficción, hace un interesante análisis de la situación actual de los escenarios artísticos. En *Kassel no invita a la lógica* podemos leer cómo Chus Martínez da

respuesta a las inquietudes de Vila-Matas sobre el sentido y la significación de las obras, con la lapidaria frase: “el arte hace, y ahí te las compongas”. En *Marienbad eléctrico* Vila-Matas nos enriquece con el pensamiento de Dominique Gonzalez-Foerster. A través del diálogo en la ficción que se establece, ambos protagonistas se consagran como artistas definitivamente. Destacaría de Gonzalez-Foerster la idea de que el arte es más intenso como experiencia que como imagen, y de Vila-Matas la visión del arte como un camino, casi el único que conoce para sentirnos vivos. Bajo estas claves, seguro que sabemos escapar de unos tiempos en los que los artistas increpan o desprecian la obra de sus colegas, creyendo que eso les fortalecerá y situará por encima de sus rivales –sin darse cuenta de que dependen exclusivamente de su propio talento y no del hundimiento de los otros–.

Yo adoro el encanto de ciertos ratos –raros, gentiles y estimulantes– en los que un artista explica por qué admira a otro.

Eva Fernández del Campo

Mikha-ez

Me interesa tu obra Mikha-ez, porque consigue extraer luz de la sombra.

En efecto. Junichirō Tanizaki habla precisamente en *El elogio de la sombra* del valor que éstas tienen dentro de la cultura japonesa. Para él la belleza de una habitación reside únicamente en el juego producido por el grado de opacidad de las sombras. Es a través de una luz indirecta y difusa que se realza verdaderamente lo bello en las estancias niponas. Mi intención ha sido poner en valor *el enigma que encarna la sombra*. Y por ende el de la luz. El instante mismo en que la luz se *gasta* para volverse sombra. La sombra como degradación de la luz, como una ausencia en mayor o menor medida de ésta. Mis piezas trabajan –en concreto las series *Colour Light Vacuum*, *Monochromatic Proposal [Golden Age]* y *Ellipses Light*–, de un modo u otro, con esta realidad. Al tratarse de cuerpos semidesnudos/ translúcidos –materializados en polimetilmetacrilato– la luz penetra en ellos y se dispersa, arrojando el color condensado en el fondo de la pieza sobre la pared. La luz se vuelve color, se torna penumbra proyectada en el espacio, y entonces el ojo humano es consciente, en ese preciso instante, de que hay luz. Es por medio de la sombra que sabe que hay luz, pues de otro modo no sería posible. Mis objetos lo que hacen es trasladarle a una realidad

irreversible que lo sitúa ante un hecho natural, y que sin embargo, se le muestra como algo *extraño*.

Es curioso que cites a Tanizaki, y a la vez inevitable, claro. La utilización en tu trabajo del polimetacrilato le da un aspecto casi industrial, muy aséptico, que la aleja de esa reivindicación de los materiales naturales que hace el autor japonés. Sobre el sentido de la sombra hay una reflexión muy conceptual en tu trabajo, que la aleja de esa penumbra boscosa del arte oriental, y a la vez algo muy inquietante en ella. ¿Que sentido tiene para tu obra la relación con la naturaleza?

Se vincula con lo natural en tanto que el mecanismo que acciona las piezas lo hace de manera análoga al dispositivo que impera en la naturaleza. Aunque aparentemente distraiga esa estética industrial que tú señalas, lo cierto es que el resto surge y transcurre de un modo innato. No hay nada artificial en definitiva. Algunos buscan *ledes* detrás de los círculos –fallando en el intento–, dando por hecho que lo tecnológico está imperando allí donde miran. Pero tiene que ver más bien con un proceso compartido con el entorno natural. En un diálogo mantenido con Cayetano Limorte Menchón (*Hágase la luz. Mikha-ez en diálogo con Cayetano Limorte Menchón*), me comentaba la impresión que su abuela había tenido al ver uno de mis *círculos de luz naranja fluorescente*. Recuerdo que ella lo comparaba con el efecto causado por la luz al atravesar las hojas de un albaricoquero tiñendo los

frutos con el color verde de la fronda. Y efectivamente, el color-luz se da en ambos casos de igual modo. Quizás ahí reside el vínculo de mi trabajo con lo natural, con una reflexión sobre ciertas cuestiones que nos atañen a diario pero que pasan desapercibidas dada su sutileza. Puede que ahí esté también el nexa con esos materiales *naturales* que defiende Junichirō Tanizaki y que producen sin embargo, en quien los observa, una sensación insólita ante su manera de comportarse. Quizás nos hayamos acostumbrado demasiado a los efectos producidos por *la lámpara* que Junichirō Tanizaki propone apagar al término de *El elogio de la sombra*, y nos estemos olvidando, como decía Arantxa Romero en su poema visual, del Sol: “¿En qué momento dejamos de adorar al Sol? ¿Cómo no imaginamos las consecuencias de la pérdida?”.

Ese juego natural/artificial me hace pensar también en la necesidad del juego, de que el arte nos plantee un enigma. Decía Oscar Wilde que el arte siempre tiene que ver con la mentira; con la mentira no en sentido peyorativo, sino con la idea de truco, de subterfugio que tiene una capacidad transformadora.

El arte tiene la capacidad de convertir *la realidad* en otra cosa, en algo *mágico* que nos permite imaginar nuevas posibilidades, soñar, como hiciera Alicia en *El país de las maravillas* o Lionel Wallace en *La puerta en el muro*, con lugares otros donde los modos de vincularnos nada tienen que ver con los que estamos acostumbrados.

Lo seductor del arte pasa precisamente por la *fantasía*, aquello que excede *lo real* y se ubica en otra dimensión. El arte nos traslada así, y esto fue algo que aprendí de ti, hacia un nuevo territorio igualmente *real* en tanto que existe como producto de la imaginación. Como sucede con la *Puerta-Umbra*l de Cristina Iglesias, una suerte de biombo vegetal que en sus plegamientos y desplegamientos confecciona un paisaje vivo. Algo similar a lo que ocurre con las *torii* que definen la frontera entre el espacio físico y el espacio espiritual. Siguiendo con esta misma idea de juego-enigma-umbra

l, Mark Rothko consideraba sus dimensionadas pinturas como “espacios” para habitar: “pintar un cuadro pequeño implica colocarse fuera de la experiencia, considerar una experiencia como una vista estereoscópica, o con un vidrio reductor. Sin embargo, si pintas un cuadro más grande estás dentro de él”. Mark Rothko tuvo la voluntad de crear un lugar a través de la pintura que sugería la idea de entrar en la obra en un sentido físico y mental, como si se tratara de un portal que permite ser penetrado emocionalmente. Pues en definitiva eso es el arte, un umbra

Supongo que para un artista que tiene esa concepción del arte, debe ser muy contradictorio compatibilizar eso con el mundo real del comercio y las galerías. También me gustaría saber sobre el papel que juega en tu actividad artística la investigación y la docencia.

Está claro que en mayor o menor medida dichas prácticas condicionan tu praxis, aunque uno no sea consciente. Mantener una coherencia de pensamiento entre la práctica y el mercado es ciertamente difícil, pues ambos se suscitan contradicciones. Pero un mercado sólo puede condicionarte cuando realmente hay una dependencia de él, y por suerte, no es mi caso. Al final el mercado impone una suerte de *monstruo* que termina por devorarlo todo.

Para mí la práctica artística participa de un proceso muy amplio en el que la experiencia devenida de los contextos y la investigación “teórica” conforman un núcleo muy rico. A menudo el arte reflexiona sobre cuestiones que, a priori, le son ajenas, por lo que son indispensables las relaciones con otros campos de conocimiento, con agentes externos que amplían de modo transversal sus horizontes. Actualmente soy Personal Investigador en Formación de la Universidad de Salamanca, y ello me da la posibilidad, por un lado, de consolidar investigaciones teóricas y revertirlas en mis procesos artísticos, y viceversa. Un ejemplo podría ser el último proyecto en el que estoy trabajando, y que guarda relación con mi tesis doctoral –entender que la fuerza del arte no reside en su objetualidad, sino en la experiencia que posibilita, y que en definitiva permite asimilar nuevas identidades corporales–: una investigación sobre meteoritos que hace hincapié en su morfología, sus sonidos, sus sabores, sus modos de vincularse con

el nuevo hábitat que supone la Tierra, la manera en la que nos relacionamos con ellos... Un proyecto que de no ser por la colaboración de distintos investigadores de la Facultad de Ciencias no habría podido alcanzar los estadios en los que se encuentra. La reflexión entonces se torna de manera colaborativa y por tanto más rica. Al final, el papel de la investigación está estrechamente ligado a la actividad artística, pues ambas se nutren mutuamente, llegando a ser una misma cosa. Y la docencia te permite revertir aquellas conclusiones alcanzadas a los alumnos, los cuales te van a devolver una nueva mirada sobre aquello planteado.

Esto de los meteoritos resulta muy excitante, porque hace pensar en cosas tan importantes como el espacio... el espacio exterior... el de los astronautas, digo, y su relación con el arte, que yo creo que es enorme. Pienso en un artista que ya sabes que a mi me interesa tanto como Yves Klein y en su idea de la experiencia artística como una experiencia cósmica; no se si tu interés actual por los meteoritos tiene alguna relación con esto.

Yves Klein fue un artista que me interesó mucho –y me sigue suscitando atracciones– durante mis años de carrera. Su concepción oriental del vacío como una entidad generadora vinculada a las monocromías doradas. Pienso en sus esponjas convertidas en asteroides teñidos del pigmento azul IKB. Del meteorito me fascina la inmediata relación que nos hace establecer entre nuestro espacio, la Tierra,

y ese otro mundo exterior tan desconocido aún. Nos obliga a proyectar nuestra mirada hacia una especie de intangibilidad infinita. El proyecto *Campo del Cielo* trata, entre otros asuntos, de recorrer, en sentido inverso, el viaje o la trayectoria definida por el meteorito, desentrañar –y ello implica adentrarse en sus entrañas, algo que estoy realizando a través de un proceso de escaneado 3D– los secretos que porta. Otro aspecto en el que estoy profundizando son los vínculos que se establecen entre el meteorito y el entorno terrestre que ahora habita. Pues una vez caen en la Tierra comienza un proceso en el que son asimilados por ésta, constituyéndose finalmente como un elemento más. Surge así la pieza *Sonidos de un meteorito con otros materiales* que he realizado en colaboración con Crisne (Eloy Serradilla García) en los estudios de grabación de Radio USAL de la mano de Elena Villegas Cara. Se trata de una pieza sonora en la que ponemos a “dialogar” un total de dieciseis materiales –acero, algodón, anortosita, corcho, bronce, lino, vidrio, haya, polimetilmetacrilato, nuez, oro, papel, porcelana, lana portuguesa, hielo y luz– friccionando la superficie de cada uno de ellos con la del propio corpus del meteorito.

Creo que en mis procesos artísticos hay un interés general por el medio en el que habitamos, los modos que tenemos de vincularnos al mundo y de experimentarlo.

No se si me podrías explicar qué papel juega el proceso creativo y que papel tiene también el documento gráfico y escrito. Por lo que te conozco, eres un artista muy interesado por la teoría, que acompañas tu obra siempre de escritos y de reflexiones teóricas.

Los escritos que en ocasiones acompañan a mi obra –he tenido la fortuna de contar con las palabras justamente medidas de Miguel Cereceda, Fernando Castro Flórez, Cayetano Limorte, Arantxa Romero y Úrsula Martín Asensio, entre otros– me sirven siempre para detenerme en aquellos aspectos que están sucediendo sin que yo hubiera reparado en ellos y que por tanto me pasan desapercibidos. Al final se trata de la mirada del *otro* que reformula la propuesta inicial. También son textos que sirven al usuario de la obra para ganar otras perspectivas que en ocasiones resultan difíciles. También sirven como “rodeos” para llegar a un mismo punto de encuentro con la obra. Una obra que es, al igual que el texto, la materialización de un pensamiento, de un acto imaginado. A fin de cuentas ambos surgen del instante de una necesidad vital.

Ya sabes que yo siempre ando a cuestras con mi mochila orientalista y con esa afición por el silencio que me hace pensar que el arte tiene más que ver con contener la respiración que con hablar. A veces me satura un poco tanto encuentro, tanta charla, tanta conferencia sobre arte, y echo mucho de menos los paseos en solitario y la contemplación silenciosa de

las obras. Creo que vivimos una época con un exceso de discursos. Y me acuerdo constantemente de Ángel González García, de quien tanto aprendí, que decía que hablamos del arte para no hablar de aquello que el arte habla.

Vivimos en un tiempo del exceso, en todos los sentidos. Si bien creo que los discursos son, y serán, necesarios, actúan, como decía antes, a modo de desvíos, planificando alternativas o sentidos postexperienciales. Está claro que la obra hay que vivirla. Y para ello es necesario el cuerpo, experimentar individual o colectivamente a través de los sentidos.

Hace poco participaba en un ciclo de conferencias en el MUSAC, donde Fernando Castro Flórez señalaba la importancia *del caminar como obra de arte*. Dices que añoras los paseos introspectivos y la contemplación silenciosa, y quizás sea el momento clave de volver a ellos en esta era nuestra en la que la urgencia impera en todo. El arte necesita de un *tempo*, no es inmediato, insta a detenerse y a recorrerlo. Precisamente tú que te manejas en *lo oriental*, sucede esto mismo al adentrarnos en los *karensansui*, ese lugar idóneo en el que el ser y el mundo se encuentran y se reconcilian. Jardines secos de contemplación, inaccesibles al cuerpo –desde un punto de vista carnal–, pero tangibles a través de la fisicidad de la mirada, aprehensibles en un tiempo expandido a través del cual se incorpora al entorno y al espectador como elementos

originarios de su creación. Todo queda predispuesto para tocarse con la mirada. Una experiencia que se prolonga a través del movimiento del cuerpo en el espacio y en el tiempo. Se trata de terrenos para habitar –no necesariamente para vivir–, que no ofrecen una visión única del lugar, sino que confieren una riqueza espacial que obliga a cada uno a descubrir todas sus potencialidades ocultas. El arte nos profiere una experiencia (única) similar. Una especie de paseo perceptivo-afectivo. Como dicen Enrique Vila-Matas y Dominique Gonzalez-Foerster en *Marienbad eléctrico*, el arte es más fuerte como experiencia que como imagen. ¡Volvamos a la experiencia corporal!

Esto de la experiencia corporal me hace reflexionar sobre las aventuras en las que andas últimamente metido, que tienen que ver con arte y género; el cuerpo como territorio de lo artístico, pero en especial como expresión de eso que también, de alguna manera, ha permanecido en la sombra y que en ocasiones denominamos “lo femenino”; es un tema muy complejo, y apasionante, que también últimamente ha unido nuestros caminos.

“Mi cuerpo” no es ni femenino ni masculino, en tanto construcción política, social y cultural. Mi tesis doctoral se centra más bien en aquellas identidades corporales vinculadas a la idea de *intergénero* propuesta por Judith Butler, con quien sé que difieres –quizás lo problemático de algunos de sus discursos sea lo que tienen de inviable o utópico en la sociedad

actual—. Pero lo que la investigación pretende mostrar es un camino nuevo dentro de las manifestaciones artísticas contemporáneas, en donde a través de las percepciones y los afectos del cuerpo que se generan en la interacción con un arte que hemos definido como *habitable* —en tanto que el sujeto habita en las entrañas de la obra para experimentarla de un modo activo— surja una redefinición de *lo humano* que transgrede las nociones construidas de sexo-género.

David Le Breton nos recordaba que “la existencia es, en primer término, corporal”, y por ello, dado que a través del cuerpo nos relacionamos con el mundo, deben deshacerse los restrictivos conceptos normativos de sexo y de género, a fin de hacer del cuerpo un lugar más habitable para cada uno. Se trata de negociar responsablemente y a cada instante los términos que posibilitan una vida humanamente habitable.

Es el cuerpo un lugar de existencia, una suerte de invento que dice Jean Luc-Nacny: “no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. [...] Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”. El cuerpo es, en suma, “un peso específico de agua y de hueso”.

El arte tiene la capacidad de trasladar los cuerpos a un mundo-otro. Este abrir y habitar el espacio fantaseado conlleva una apertura en donde las cosas salen al encuentro con los individuos. Se trata entonces de habitar el espacio devenido del arte a través de los sentidos para tomar consciencia de uno mismo y de los demás, reconociéndose y encontrándose.

Este tipo de arte habitable e infracorporal, un arte en el que el cuerpo accede a sus entrañas, deviene en una experiencia sensible hacia una mirada de los límites, en un continuo diálogo entre el *mundo real* y el *mundo virtual* hacia el que es proyectado el individuo a través de un compromiso sensible, que ineludiblemente arroja sentido sobre la existencia del ser humano en y con el mundo.

Hablo, por citar algún ejemplo, de los *muros de luz* y las aberturas al cielo o *skyspaces* de James Turrell, de los *pavilions* acristalados que devuelven una imagen deformada de la realidad de Dan Graham, de las investigaciones transdisciplinarias en torno a la óptica y el color de Olafur Eliasson, de las mallas colgantes de especias y las vaginas-úteros de Ernesto Neto, de las explosiones de pigmentos y las pieles desolladas de Anish Kapoor, de la *Puerta-Umbra*l de texturas vegetales imposibles que ofrecen un bosque donde resguardarse de Cristina Iglesias, de las casas y estancias de tela de Do Ho Suh,

de los óculos creados con sábanas desde los que mirar una porción aislada de cielo o *los terrenos de la nada* de Kimsooja, de la habitación oscura, *The Invisible Pull*, de Tino Sehgal de la que hablara ensimismado por la experiencia sensible el escritor Enrique Vila-Matas en su libro *Kassel no invita a la lógica*. Artistas que en modo alguno pretenden reinventar las condiciones del espacio con técnicas perceptivas y extrasensoriales para colocar al sujeto/s ante una experiencia de extrañamiento de un espacio que le resulta inusual, situándolo finalmente ante su propia existencia como ser humano más allá de su construcción como *ser social*. Se trata de concebir el hecho artístico en sí mismo como una experiencia de carácter perceptiva y sensible, que ayude a modificar en un sentido libre la concepción del orbe, procurando un lugar de reavive para el ser humano en su posición de individuo alineado en la sociedad contemporánea.

Se trata, en suma, de dar un nuevo sesgo a la definición de *lo humano* en relación a la experiencia artística y las infinitas –tantas como individuos– identidades corporales que nacen de ésta.

Creo que es en estos asuntos donde más diferimos en nuestra manera de entender el arte. A mi me interesa muchísimo la idea del arte como cosmología del cuerpo; pero un cuerpo que sí es físico y sexuado, y tiene dentro y fuera; recovecos, partes y funciones...meandros donde transitar.

Y me interesa lo humano como parte de la materia de la que proviene y en la que se transforma, más allá de la experiencia del hombre como ser social, que cada vez me da más pereza. Mi interés con los cuerpos, en ese sentido, tiene más que ver con el calor o la luminosidad que desprenden, con su ritmo interno, con su plasticidad, con su capacidad de transformación, con su vibración, con su musicalidad, con su tensión, con su temperatura... en definitiva, con su capacidad de establecer un vínculo efectivo entre arte y vida que con ningún tipo de reflexión sobre cualquier otra condición que no sea esa existencia material.

El arte, creo, es un impulso muy primario que responde a una motivación intrínseca que tiene que ver con el deseo de fijar aquello que nos conmueve.

Es curioso, y tal vez no difiramos tanto, pero realmente cuando hablas de cuerpos lo haces desde su carnosidad. Una especie de carne vivificada. El cuerpo como aquel instrumento a través del cual el ser interactúa e interioriza el mundo, para compartirlo luego, bajo un complejo registro simbólico, con el resto de sujetos que conforman su comunidad. "Es la vía de apertura al mundo", aquel lugar cambiante que se metamorfosea, como dice Le Breton, "en imágenes, en sonidos, en olores, en texturas, en colores, en paisajes, etc.". Hablamos de cuerpos humanos. De identidades corporales. Creo que se trata más de ese cuerpo nancyano compuesto

de agua y de hueso. Pues, en definitiva, eso es un cuerpo: materia sensible. Le Breton lo define muy bien: “la vista sería entonces un tacto de la mirada, el gusto una manera para los sabores de tocar las papilas, los olores un contacto olfativo y el sonido un tacto del oído”. Y concluye: “la piel vincula, es un teflón de fondo que reúne la unidad del individuo”. Y eso es cuanto somos.

Estamos de acuerdo en que el arte actúa precisamente como aquel estímulo sensorial para [re]conectarnos al mundo. El arte representa un refugio para el cuerpo, en donde se da el concepto geográfico de habitar. Y es desde ese *habitar* que se pueden imaginar nuevas realidades.

¿Cuál es la experiencia más extraordinaria que has tenido con el arte?

[Lo tengo claro]. Fue hace relativamente poco. En septiembre del año pasado, cuando realizaba una estancia oficial de investigación en la Fundación Montenmedio (NMAC) en Vejer de la Frontera, Cádiz.

Aunque realmente todo comienza en tu despacho tiempo atrás. Recuerdo que aparecí con una relación de quince posibles temas para tratar en el Trabajo Fin de Máster, pero o bien se quedaban cortos o eran demasiado extensos. De pronto se produjo un silencio, he de reconocer que *incómodo* –quizás como ese momento de extrañamiento que ha de producir el arte–. Fue entonces cuando me preguntaste: ¿Qué es lo más importante

en tu obra? (La verdad es que nunca me lo había planteado, al menos de ese modo). La luz, contesté. Fue raro. No me hizo falta pensarlo. Como si ya conociera la respuesta. La luz. Ese elemento que aparece constantemente, de un modo u otro, en mi práctica artística, y al que sin embargo, no había prestado la atención necesaria. Así fue como llegué a James Turrell.

Y ahí estaba de pronto. Delante de aquel túnel que daba acceso a *Second Wind 2005* en mitad de la dehesa de Montenmedio. Entré en aquel conjunto de “estructuras inútiles” –según el propio James Turrell– que actúan de soporte para la luz, una progresión de espacios ocultos en el interior de una colina adoptando el sistema de los *speos* e *hipogeos*. El túnel en rampa ascendente conduce hacia una pirámide de hormigón rojo seccionada en su parte superior, permitiendo así volver a conectarse con el exterior a través de la visión (enmarcada) del cielo. Se trata de una pirámide de aire, en cuyo centro descansa una *stupa* de piedra de basalto custodiada por un estanque del que desborda el agua haciendo que el sonido reverbere en toda la estancia. Es en este instante cuando uno es consciente de que la temperatura y el sonido han cambiado. El acceso a la *stupa* –pues James Turrell ha decido horadarla para ganar una nueva perspectiva– se realiza a través de una pasarela que desemboca en un cuarto blanco que dispone de un banco

continuo alrededor de la pared. Al sentarse y elevar la mirada uno se encuentra un *disco de luz*, un óculo abierto al cielo. En el suelo se sitúa un círculo de mármol blanco alineado con el *ojo de la bóveda*, estableciendo un vínculo entre la tierra y el cielo, conectándose el espacio interior y el exterior.

El resultado de la experiencia es un visionado de tres cielos –si bien son el mismo–: el que está en el interior de la *stupa*, el que se percibe desde la sala piramidal y el inmenso telón azul del cielo que permanece en el exterior. Se trata de tres momentos, tres lugares con referencias al cielo que además exponen cualidades distintas de su color y su transparencia. Tres cielos que tienen la luz por materia prima y, por tanto, cada día se renueva ofreciendo siempre una experiencia distinta.

Pero la cosa va a más. Cuando la *secuencia lumínica* se inicia en el interior de la *stupa* –tuve la suerte de presenciar este fenómeno en dos ocasiones de la mano de Mónica Jiménez Fernández y María Cristina Sánchez Nieto– uno comienza a cuestionarse todo lo percibido: el cielo exterior vislumbrado a través del óculo empieza a teñirse de naranjas, verdes, violetas, magentas, amarillos..., al tiempo que su densidad aumenta y parece introducirse en el espacio habitado de la *stupa*. Las plegarias budistas se convierten ahora en un silencio colectivo prolongado a través del tiempo. Se trata, dice Turrell,

“de la disolución del *uno mismo* en el *vacío luminoso*”.

Georges Didi-Huberman se refiere a las arquitecturas turrellianas como “pequeñas catedrales donde el hombre se encuentra andando en el color”, descubriendo su relación primigenia y elemental con la luz. Ese elemento del cual depende nuestra existencia. La *secuencia lumínica* de *Second Wind 2005* culmina con un cielo negro “imposible”, un negro-luz, un negro que en la cultura india, como bien tú sabes, hace referencia a *tamas*, la más baja de las tres *gunas* –*sattwa*, *rayas* y *tamas*– o estados de la existencia. Así la razón aparente del arte parece ser, según James Turrell, la de “recordamos el privilegio del ser humano al obtener placer a través de los sentidos”.

