

LiveSpeaking

reflexiones y diálogos
en torno a la creatividad y el arte

LiveSpeaking | Vol.07. Reflexiones y diálogos
en torno a la creación artística

Edita:
pensarte
Puerta Real de España 1, 3º derecha
18009 Granada
www.loretospa.es

Coordinan:
Loreto Spá Vázquez y Ana María Romero-Iribas

Fotomecánica e impresión:
Andalusí Gráficas. Granada 2021

© De los textos e imágenes: Sus autores

ISBN: 978-84-09-35713-0

Depósito legal: GR 1628-2021
Impreso en Granada. España 2021

ÍNDICE

PRÓLOGO: Arte, presencia y vida	
Raquel Cascales	5
1 Papá	11
José Luis Puche	
2 De qué hablo cuando hablo de crear	23
Lorena Moreno	
3 Revelaciones	37
Javier Viver	
4 Sinestesia: rompiendo barreras	49
Sara García Mendoza	
Pintando las Líneas del tiempo	73
José Vallejo sobre Soledad Sevilla	
Entrevista a Soledad Sevilla	81
Ana Romero-Iribas y Loreto Spá	

PRÓLOGO

Arte, presencia y vida

La explosión artística vivida entre finales del siglo XIX y principios del XX no tenía precedentes en la historia de la humanidad. El incremento de producción condujo a un aumento de público. Con los cambios sociales, la gente empezó a tener tiempo para ir a museos y contemplar obras, a conciertos u obras de teatro para deleitar sus sentidos. Al mismo tiempo, proliferaron los museos, galerías, liceos, teatros, creando espacios cuasi sagrados en los que se consagraba el gran arte. Puesto que el arte cada vez resultaba más difícil de entender, aumentaron la crítica artística y los estudios de historia del arte. A más producción, más exhibición, más explicaciones. Es decir, más mediaciones que, paradójicamente, alejaban el arte de la vida y de las personas.

Estos cambios provocaron que a lo largo del siglo XX algunos artistas y teóricos trataran de mostrar que el arte no era algo separado de la vida. Dentro de los artistas cabe destacar a Marcel Duchamp, quien cuestionó el estado del arte y llevó la práctica artística a sus límites conceptuales y prácticos. Rechazó la visión del artista como genio, la perspectiva retiniana, el arte objetualista y el espíritu fetichista, lo cual le hizo poner el acento en el proceso y en el concepto de la obra. La importancia que otorgó a lo conceptual, al gesto, supuso un duro reto tanto para los historiadores del arte como para los propios artistas. Se trataba de un ensanchamiento de los límites y provocó una gran revolución que influyó en todos los movimientos artísticos posteriores, como por ejemplo el arte conceptual, *los happenings* o *las performances*.

El arte conceptual, con su rechazo al objeto, buscaba exaltar la importancia del proceso, más que el resultado final. En este sentido, los conceptualistas, entre los que destaca Kosuth, primaron la comprensión del espectador por encima del objeto. Su arte requiere de una acción intelectual, que muchas veces es al mismo tiempo comprensión y reconstrucción. Tanto comprensión como reconstrucción conforman la participación del “espectador” en la obra. La participación del espectador fue desarrollada especialmente por Allan Kaprow, quien buscaba superar las dicotomías entre artista-espectador, obra-no obra, acción-contemplación y, por supuesto, arte-vida. El propio Kaprow definió el *happening* como “collage de acontecimientos”, marcados en un inicio, pero dejados abiertos a la intervención de los “espectadores”.

6 Pero sin duda, quienes fueron determinantes en el reclamo de la unión del arte y vida fueron los miembros del movimiento *Fluxus*. Los artistas de este movimiento trataron de romper con las formas convencionales de hacer arte, dedicaron mucho tiempo a la experimentación y trataron de involucrar lo más posible a los espectadores en las obras. Teniendo en cuenta el deseo de fusión entre arte y vida, es fácil de entender la definición de Dick Higgins: “*Fluxus* no es un momento de la historia, o un movimiento artístico. Fluxus es una forma de hacer las cosas, una tradición, y una forma de vivir y de morir”.

Esta forma de vivir de la que habla Higgins, y que llevaron a cabo artistas de renombre como John Cage o Joseph Beuys, consiste en entender que el arte no es algo separado de la vida. Es decir, no hay gente que hace arte y otra que no lo hace. No hay momentos, lugares, en los que se ve, escucha, contempla arte y otros en los que no. El arte impregna nuestra vida si estás dispuesto a verlo así. ¿De qué nos habla el arte sino de la vida? ¿Qué hacemos viviendo sino una obra de arte continua?

De ese mismo espíritu han bebido muchos artistas posteriores, desde Warhol a Ai Weiwei. No hay arte elevado y arte popular, sino que todo puede ser considerado un objeto digno de arte si se mira con los ojos adecuados. Danto se referirá a ello al afirmar que vivimos en una época posthistórica, en la que experimentamos una expansión de los límites del arte y los distintos estilos artísticos conviven de forma armónica, sin que ninguno sea entendido como la forma correcta de hacer arte. Nos seguimos sorprendiendo cuando invitan a Ferrán Adrià a participar en la Documenta de Kassel de 2007 pero, sin duda, sus acciones no tuvieron nada que envidiar a la de otros artistas. Adrià confiaba en lo que hacía y sabía que sólo tendría éxito si las personas acudían personalmente a su restaurante en Cala Montjoi, a miles de kilómetros de Kassel.

Así lo entendió también Marina Abramovic cuando el MoMA decidió hacer una retrospectiva de su obra. Era consciente de que el hecho de reproducir sus *performances* en pantallas no tenía ningún sentido por lo que decidió formar a distintos *performers* para que las llevaran a cabo de nuevo. Y, por si fuera poco, ella misma estuvo presente de forma continuada mientras la exposición estuvo en marcha. Un total de 736 horas y 30 minutos dedicados a mirar a los ojos a cada uno de los visitantes. Con estas acciones, nos recuerdan que el arte no es un objeto, aunque tenga una parte objetual. O, al menos, difícilmente se entiende sin estar en contacto directo con la obra. El arte es mirar al artista por dentro a través de su obra y que la obra nos devuelva su mirada, enfrentándonos a nuestro interior. El arte es presencia.

Este deseo de acabar con las distancias, con las mediaciones, también puede verse en el espíritu del Urban Art encabezado por Banksy, entre otros. Su deseo es que el arte esté no esté encerrado en lugares especiales en los que sentirse un poco más intelectual cuando se hace turismo en una ciudad nueva. La expansión artística por las calles de nuestras ciudades transforma no solo nuestra manera de ver arte, sino de relacionarnos con la ciudad y con los demás ciudadanos.

Pero ni el arte ni los museos se acaban. Aunque hoy en día podamos hacer *tours* por museos, ver películas en 3D, y escuchar grandes conciertos a través del ordenador (tal y como nos ha enseñado a todos la cuarentena del coronavirus, en la actualidad se visitan más museos que nunca. También se venden más entradas que nunca para obras de teatro, conciertos y diferentes espectáculos en vivo, tal y como afirma Alex Ross, crítico musical del New Yorker en su libro *Escucha esto* (2012).

Lipovetsky achaca este aumento de los visitantes a los museos a una búsqueda de sensaciones de placer, de experiencias emocionales que no se encuentran en la red. Pero junto a las exploraciones emocionales, también es necesario poner de manifiesto que una obra no se comprende igual a través de una pantalla que en directo. Aunque la alta definición de la pantalla pueda dar una resolución mayor que la que nos otorga nuestro ojo, nada suple el hecho de verla de forma presencial. La presencia hace que nos hagamos cargo del espacio en el que está, de las dimensiones de la obra, de los colores reales, de los tonos de voz, de la gente que está viviendo en ese preciso instante. La presencia hace que la vibración del instrumento entre dentro de ti y te conmuevas de forma especial, como ocurrió en el LiveSpeaking de Pamplona cuando Anna Siwek interpretó una obra de la compositora Teresa Catalán en febrero del 2020.



El Coyote, Joseph Beuys. 1974

En un mundo de mediaciones necesitamos arte en vivo, necesitamos experimentar el arte hasta confundirlo con nuestra vida. Mientras tratamos de alcanzar ese ideal, los eventos de LiveSpeaking nos ayudan a recordar que no debemos dejar de aspirar a él. Los eventos son encuentros muy íntimos entre los artistas en los que se acortan las distancias con el público. Pero, si puedes, tú que estás leyendo esto, no esperes a que saquen una nueva edición escrita de sus eventos, no te conformes con verlos a través de youtube: acude, participa, comparte, siente, piensa, presentízate, vívelo.

Raquel Cascales,
Pamplona, 23 de marzo de 2020



José Luís Puche (Málaga, 1976) es licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, es considerado actualmente uno de los artistas españoles con más proyección internacional.

Autodidacta. De su obra destaca el dibujo y el propio proceso de creación de la obra. Su seña de identidad es la experimentación con materiales como el carbón graso y el agua, para lograr un efecto propio marca 'Puche'.

Ha expuesto en el Centro Pompidou, CAC Málaga, la Ópera de Sydney, en ferias internacionales como la Basel Scope Art Show en Nueva York, Miami, Basilea, París y en otras ciudades europeas

Papá

Jose Luis Puche

11

Ante el reto de intervenir la escalera de acceso a la Colección permanente del Centre Pompidou Málaga en el año 2017, quise recurrir a la teoría del “no-lugar” para crear una obra que a los ojos del espectador fuera de un profundo calado estético y poético. La teoría propuesta por Marc Augé es una de las más urgentes reflexiones del pensamiento sobre todos esos lugares de tránsito donde el ser humano no puede ser pero sí estar, donde las relaciones entre personas se fracturan para convertirse en “situaciones” definidas por las “no-relaciones”. “*Papá*” es una intervención que invierte esta teoría al dotar al espacio de tránsito de la escalera de un nuevo significado, gracias a la incorporación de un elemento primordial para la definición de la humanidad: el vínculo con el otro y su ejercicio, la memoria y el peso de la familia en la experiencia de la vida.

Así, el espectador de esta obra se encontró con una parte fundamental de mi propia vida, mi relación con mi padre. Y este es el vínculo que se ofrece al espectador para que se incorpore al lenguaje de la obra. La recreación invisible de un cordón umbilical entre padre e hijo sirve de metáfora a la consideración de las relaciones familiares como memoria sentimental de la existencia social y colectiva.

Uno de mis principales propósitos con esta obra era que los espacios estancos del pasillo tuvieran por objeto un gran retrato donde la mirada es cómplice y protagonista. Si Augé aboga por la poca relación que existe entre agentes y el objeto de estos

'no-espacios', Michel de Certeau apuesta por la humanización de los mismos a través de la elaboración de una historia que puedan compartir transeúntes, visitantes y turistas. Uniendo las teorías de estos dos pensadores franceses elaboré una pieza de cuatro metros de ancho por cuatro de alto, distribuidos en una escalera de unos treinta cinco metros. Me llevó un mes y medio de trabajo manual e incluso llegué a recrear la escalinata del Centre Pompidou a escala real en mi estudio de Málaga.

12



Recreación en escala en mi atelier de la maqueta de la obra que posteriormente realizaría durante dos meses



Obra en el estudio antes de ser cortada y preparada para colocarla en el Centre Pompidou Málaga

Para que se comprenda mejor el proyecto voy a profundizar en los cuatro pilares fundamentales que lo han sustentado: las teorías de Marc Augé y de Michel de Certeau, el “no-lugar” en los libros, el cine y el arte, y la figura del padre.

El antropólogo francés Marc Augé (Poitiers, 1935) acuñó el concepto “no-lugar” para referirse a los lugares de tránsito que no tienen suficiente importancia para ser considerados como “lugares”. Para ver la influencia de Augé en el campo artístico, es preciso situarse en el contexto intelectual francés y el rol que ha jugado en la interpretación de la realidad. Augé propone interpretar la realidad actual a partir del pensamiento tradicional pero ajustado a la lógica de la coyuntura contemporánea que él denomina “sobremodernidad”.

13

El “no-lugar” se identifica con el espacio de tránsito y de flujo dominantes en las sociedades “sobremodernas” y que desplaza la hegemonía del “lugar antropológico” que es fijo, estable y sede de la identidad y la subjetividad tradicional moderna. Para Augé la antropología es una heterología, un saber de sí mismo -del hombre y sus modos de vida social- en términos de alteridad y extrañeza. Un saber destilado durante décadas de análisis de tribus exóticas en el contexto colonial.

Es innegable el atractivo que tuvo el discurso antropológico en las prácticas artísticas norteamericanas de la década de los noventa y comienzos del nuevo siglo. Algunas de las razones de esta “atracción fatal” fueron desgranadas por Hal Foster en su famoso ensayo *El artista como etnógrafo*¹, donde el autor expone el impulso de los artistas a encarnar o a reivindicar la posición enunciativa del “otro” cultural o étnico, aunque sin abordar el centro del pensamiento de Augé sobre el extrañamiento del yo respecto a su entorno.

Los “no-lugares” se caracterizan por la soledad que provocan los movimientos acelerados de los ciudadanos en su paso de un lugar a otro. Son lugares de tránsito ininterrumpido que provocan situaciones inestables, donde los encuentros son casuales, infinitos, furtivos e inesperados. Son una suma de itinerarios individuales donde los pasos se pierden, donde se da el encanto de la casualidad y el encuentro, y donde se puede experimentar la posibilidad sostenida de la aventura. Hablamos de las autopistas, los aeropuertos, las áreas de descanso, los andenes, las salas de espera o el supermercado en el que nos autoabastecemos y donde se puede pagar en las cajas rápidas sin mediar palabra con nadie.



La obra 'Papá' instalada en un "no lugar" las escaleras de acceso a la Colección Permanente del Centre Pompidou Málaga

La tesis de Augé de considerar lo social como un territorio de relaciones espaciales, lo acerca a la teoría de la arquitectura y la ciudad cuyo objeto se funde con el de la antropología y que, sin duda, ha tenido gran influencia sobre al discurso "más débil" de la práctica artística. Su discurso sobre la "sobremodernidad" funciona y se disemina en circuitos que ya no son estrictamente los de las ciencias sociales, sino que forman parte del trasiego de ideas que fluyen y se desplazan de disciplina a disciplina y de saber a saber, trascendiendo fronteras culturales e intelectuales, e impulsadas por fuerzas diversas y que constituyen el *tool kit* básico del comentarista de la sociedad contemporánea. Al arte aplica la mirada genuina del antropólogo francés identificando espacios, agentes, objetos y, sobre todo, las relaciones específicas que se establecen entre ellos. Su impacto más profundo lo encontramos en la teoría y la práctica artística francesa y un ejemplo de ellos es el "arte contextual" propuesto por Pierre Ardenne². Este artista comparte con Augé la reivindicación de lo real, que entiende como red de relaciones, y de la ciudad como objeto fundamental de investigación y práctica artística. Sin embargo, esta llamada al realismo confina la intervención al ámbito de lo micropolítico, es decir, al campo artístico entendido en sentido estricto. Los "no-lugares" serían aquellos espacios

que no existían en el pasado, pero que ahora aparecen como ubicación innegable en el devenir del hombre contemporáneo. Si un “lugar” puede definirse como lugar de identidad, de relación e historia, entonces un espacio que no puede definirse de esta manera será un “no-lugar”. La hipótesis aquí defendida es que la “sobremodernidad” es productora de “no-lugares”, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos.

Augé, enmarcándose voluntariamente en la que denomina una “antropología de lo cercano”, sustenta una antropología “del aquí y el ahora”. Los “no-lugares” serían redes de cables sin hilos que movilizan el espacio “extraterrestre” a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. De ese modo, logra descodificar un tipo de lenguaje que es ajeno a la palabra en su concepción tradicional y que le lleva a afirmar que el usuario, al relacionarse con los “no-lugares”, se inscribe siempre en una relación de carácter contractual. Y hace al respecto dos precisiones importantes: a) el usuario del “no-lugar” siempre ha de probar su inocencia (basta recordar cuántas veces se le demanda el carnet de identidad), y b) actúa desposeído de sus identificaciones actuales o habituales. Desde esa caracterización, el hombre del “no-lugar” no es únicamente un hombre anónimo sino, sobre todo, un hombre solo. Augé acaba presentando una visión del hombre moderno que cobra las dimensiones de una etnología de la soledad

Tras leer sus tesis, las esperas en los aeropuertos, en las estaciones, en las colas en los peajes, etc., adquieren una nueva significación para un mundo que podía ser asfixiante en su devenir, sin parecer inquietante en el deambular cotidiano.

Otra reflexión interesante de este autor es la que hace sobre el transeúnte o el viajero y el cómo no sufrir la soledad de cada trayecto ¿Cómo transformar por ejemplo el “no-lugar” de las autopistas en un espacio relacional? De alguna manera, al recoger gente, conocerla y compartir horas de camino, se puede viajar a sus lugares de origen a través de sus vivencias y recuerdos. Cada pasajero que pasa por el asiento del copiloto cuenta la historia de su lugar de procedencia o de residencia, proyectando su imagen del lugar y componiendo una escena mental del sitio. Los pilotos se convierten en turistas de lo íntimo según Augé. Y esta es una manera de romper los límites de los “no-lugares” abriendo situaciones intermedias de habitabilidad y de relación, que generan una nueva escala de situaciones intermedias. Un territorio que podría ser el de la “posibilidad” del lugar en el proceso de la reinvenición constante. Hacer un ejercicio de memoria sobre los lugares en los que vivimos es una forma de proyectar nuestras vivencias y contribuir así a la memoria colectiva..

Esta contribución a la memoria colectiva es hoy más posible que nunca a través de las nuevas tecnologías que permiten que cada historia individual sea un componente más de la existencia social. Sin olvidar que las redes han generado también nuevos “no-lugares” del individuo y potenciado algunos de los ya existentes.

Michel de Certeau

16

El jesuita Michel de Certeau fue un apasionado historiador interesado por la epistemología, la mística y las corrientes religiosas de los siglos XVI y XVII. Ejerció como historiador de la medicina y la sociedad, como teólogo y como psicoanalista impartiendo clases de historia y de antropología, además de ser un incansable viajero. Los temas que atraparon su obra fueron la escritura de la historia y la relación entre las instituciones de conocimiento y la noción de verdad. Sus influencias directas se encuentran en Freud, Lacan y Foucault, y sus métodos en un continuo entrecruzamiento entre la filosofía analítica, la lingüística y la semiótica.

La invención de lo cotidiano es fruto de una investigación que la DGRST (Délégation Générale à la Recherche Scientifique et Technique) solicita a Michel De Certeau para analizar los problemas de la cultura y la sociedad francesa. Se desarrolla entre 1974 y 1978 y se publica en 1979 en dos tomos: *Artes de hacer y habitar, cocinar*³. De Certau realiza este trabajo junto a otras dos personas, Luce Giard y Pierre Mayol, que se encargan fundamentalmente de la segunda parte.

Una de las tesis principales es que mediante distintas maneras de hacer en el interior de las estructuras, los usuarios se apropian del espacio organizado y modifican su funcionamiento. Para el autor, de lo que se trata es de exhumar las formas que adquiere la creatividad dispersa, táctica o artesanal de grupos e individuos. Y para esbozar las combinatorias operativas de lo que el autor define como el pensamiento que no se piensa, De Certeau fija su atención en la práctica de la lectura y en las prácticas de espacio, mientras que Giard y Mayol desarrollan la investigación en las formas de habitar un barrio y el ritual cotidiano de cocinar en casa.

Para De Certeau el espacio es un lugar practicado, un cruce de elementos en movimiento: los caminantes son los que transforman en espacio la calle geoméricamente definida como “lugar” por el urbanismo. De esta manera, espacios públicos –calles- que podrían considerarse “no-lugares” por estar marcados por el tránsito y el paso de ciudadanos, se transforman en pruebas de autenticidad e identidad, en parte del imaginario colectivo, al ser testimonio vivo y comunitario de recuerdos, de memorias e historia. Esto queda reforzado por el empleo de un nombre

para las calles mediante el cual se le dota de una dimensión histórica. Por eso puede ser tan transgresor para la memoria y la identidad colectiva el cambio de un nombre emblemático en una ciudad, como fue el de la estación de metro Sol en Madrid.

La influencia del “no-lugar” en los libros, el cine y el arte

Los “no-lugares” están muy presentes en diferentes obras literarias a lo largo de la historia. Me gustaría destacar la obra del británico de J. G. Ballard quien ha convertido en *dramatis personae* a los “no-lugares”. Este escritor inglés estuvo afincado en vida en Shepperton, un distrito cercano al aeropuerto de Heathrow y rodeado por la autopista M25 (la M30 de Londres). Ambientó muchas de sus novelas en estas áreas desoladas: “Bienvenidos a Metro-Center” en el centro comercial o se ve cómo el arquitecto de “La isla de cemento” queda aislado en el terraplén entre dos autopistas.

17



La escalera de acceso del Centre Pompidou Málaga convertido en un lugar con alma ya que cada persona vivió su propia vivencia personal, al bajar la escalinata y encontrarse con la intervención artística

También en el cine los directores que han elevado los “no-lugares” a categoría de protagonistas son muchos. Win Wenders, por ejemplo, cuyas primeras películas de los años setenta son un buen compendio de estos escenarios y donde situaba a sus personajes solitarios a la deriva. Así tenemos *Summer in the City. Dedicated to “The Kinks”* (1970), *El miedo del portero ante el penalti* (1971), *Alicia en las ciudades* (1974), *Falso Movimiento* (1975), *En el curso del tiempo* (1976), *Paris, Texas* (1984). Lo mismo puede decirse de Michelangelo Antonioni con el urbanismo geométrico que informaba su trilogía sobre la incomunicación: *La aventura* (1960), *La noche* (1961) y *El eclipse* (1962).

18

Alfred Hitchcock fue otro de los grandes a la hora de filmar el espacio fílmico del “no-lugar” con *39 escalones* (1935), *Extraños en un tren* (1951) o *Con la muerte en los talones* (1959). O maestros como *Fritz Lang*, *Jean-Pierre Melville* y *Jacques Tati* con *Play Time* (1967) y *Tráfico* (1971), entre tantos otros.

Más actuales son las producciones de Walter Salles en *Estación Central de Brasil* (1998), de Martin Scorsese en la imaginaria terminal parisina de *La invención de Hugo* (2011), o *Desfase horario* (2002) del cineasta Danièle Thompson. *Área de servicio* (1991) de Allison Anders y el sinfín de “road movies” existentes. Además, tenemos los centros comerciales, uno de los “no-lugares” por los que los “no-muertos” suelen sentir predilección como en *Zombi* (1978), *Amanecer de los muertos* (2004) o *La niebla* (2007), y que sirven de territorio para películas como *Escenas en una galería* (1991) de Paul Mazurski, o *Mallrats* (1995) de Kevin Smith.

En los “no-lugares” también pueden existir determinados microcosmos: desde el de *Quasimodo en Notre Dame* o el de *el Fantasma de la Ópera*, hasta el de los emigrantes que quedan encerrados a su pesar en aeropuertos como en *La terminal* (2004). Lo mismo que el protagonista de *Un banco en el parque* (1998), quien todos los días esperaba allí sentado a ver pasar la mujer de sus sueños; o el de *Hotel de Love* (1996), cuya curiosa afición consistía en contar los pasajeros que eran recibidos por sus parejas en el aeropuerto y los que viajaban solos.

El concepto de “no-lugar” aparece también dentro del mundo del arte para nombrar un espacio de dislocación, un espacio susceptible de darse la vuelta como un guante y de multiplicarse hasta el infinito o de disolverse en sombras. Lo propone Robert Smithson en 1967, definiendo sus “non-sites” como lugares que podrían ser y representar otros lugares con los que aparentemente no guardan ninguna relación ni

morfológica ni simbólica. Paisajes sin forma y sin pasado ni futuro; solo presente, al mismo tiempo eterno y efímero, por el que realizar desplazamientos que son en realidad merodeos por tierras ilocalizables. Como si un lugar fuera algo así como un espejo tridimensional en el que se reflejara otro lugar, generando un “lugar-ninguno”. De este modo, su *earthwork* “*Passaic River*” de 1967, fue una excursión a los alrededores marginales de su ciudad, Passaic (NJ), siguiendo la ribera del río que le da nombre y topándose con monumentos extraños que habían llegado hasta allí llevados por el desorden y el azar. A esa región disgregada que se atraviesa la llama “panorama cero”. Y la “obra-excursión” es una pieza interminable, hecha con los objetos recogidos en el viaje, con las fotografías, los vídeos, los mapas, las anotaciones del artista, pero también con la presencia de quienes le acompañaron en su deambular por un “sitio-sin sitio”. El lugar en que nació, pero ahora convertido en otra cosa, en una tierra que había olvidado el tiempo.

19

Sobre el padre

La columna vertebral de ‘Papá’ es el cordón umbilical existente entre el padre e hijo que no se rompe jamás. Cuenta tanto su vida cotidiana como su práctica creativa. En esta obra se magnifica la inmediatez del nexo paternal, con mi propio padre como protagonista. Podríamos decir que tal relación actúa como metáfora de la consideración de las relaciones familiares en general. El deseo de incorporarlo de forma directa en mi trabajo artístico forma parte de mi compromiso con todas las formas humanas de interacción y aceptación. Quería invitar a todos los visitantes del Centre Pompidou que accedían a través de una escalera a la Colección, a tener su propia experiencia personal y, por tanto, a que dotaran con su propia visión y experiencia de vida este “no-lugar”.

Además, me interesaba provocar sorpresa en los visitantes, que no se darían cuenta de que habían formado parte del paisaje de una obra artística hasta el momento de la salida del edificio. Al comienzo de la visita al descender por la escalera ninguno es consciente de que bajo la huella (en la contrahuella) de la escalera hay un dibujo. Tan solo durante el recorrido de vuelta se darán cuenta de su presencia en el momento en que encaran la escalera.

El visitante puede incluso a cuestionarse sobre la situación de tránsito o de sala expositiva de este espacio y también si esas escaleras eran o no las mismas por las que accedieron.



Mi padre José Puche Vela y yo mismo el día de la presentación a los medios de comunicación

La obra en sí es una descomposición en tiras horizontales de un retrato que se deja ver gracias a la mirada indiscreta de alguien que baja un tramo de persiana para ver y dejarse ver. Ese dibujo tiene la intención de dilatar por completo el espacio, haciéndolo incluso ingravido a la hora de percibir cómo el resto de público no baja por una escalera sino que discurre por un dibujo, por una obra de arte. Del mismo modo, se crea un dibujo en continuo contacto con el uso arquitectónico de esta escalinata, ya que utiliza buena parte de las contrahuellas como una persiana que se va dilatando (a través del dibujo de la mano que empuja hacia abajo la persiana para dejar ver la mirada) a medida que se asciende de tal modo que transforma totalmente la solidez de la arquitectura.

En conclusión, "Papá" es un trabajo creado *ex-profeso* para un espacio poco propicio para las relaciones y que intenta revertir esa situación a través del arte como medio de aceptación humana y sus entornos.

21

1. FOSTER, HAL (1996). "El artista como etnógrafo"
2. ARDENNE PAUL (2006). "El arte contextual"
3. DE CERTEAU, MICHEL (1979). "La invención de lo cotidiano"



Lorena Moreno Fernández (Granada, 1971) es artista multidisciplinar, pintora y escultora con incursiones en fotografía o el diseño gráfico.

Ingeniero de Caminos por la Universidad de Granada con ocho años de ejercicio profesional, cambia su trayectoria hacia el campo de la creación artística, por el que siempre tuvo una inclinación natural, cursando Bellas Artes en Granada.

Sus obras se caracterizan por la capacidad de trasladar imágenes y conceptos desde su carácter figurativo hasta un lenguaje totalmente abstracto. Bajo un aspecto elegante y colorista se desarrolla todo un discurso conceptual en el que las formas y colores van siempre mucho más allá de su simple apariencia

De qué hablo cuando hablo de crear

Lorena Moreno

Agradecemos la cesión del espacio a la Galería de Arte de Ceferino Navarro de Granada.



Imagen nº 1



Imagen nº 2

Me imagino que la mayoría, inconscientemente, intenta reconocer algo en las formas que ve en un cuadro o una escultura. También cuando se mira una obra abstracta. En mi caso, una de las cosas que me gusta de la abstracción y la razón de que me he dedique a ella es su capacidad de ir a la esencia.

Esta obra (imagen nº1) en realidad corresponde a esta otra (imagen nº 2). Es una parte de ella ampliada pero sin aplicar filtros ni tratamiento de la imagen de ningún tipo. Me la encontré este verano y me limité a captarla con la cámara. Lo usual es que no sea tan sencillo, pero se trata solo de un ejemplo muy básico para explicar mi trabajo y mi proceso creativo. La primera cuestión de la que quiero hablar es del enfoque de la mirada.



Figura 3: *Tribute I*

En las primeras fases del proceso creativo la observación tiene un papel fundamental. En ella mirada, pese a abarcarlo todo, va buscando unos elementos concretos y se queda con fragmentos de lo que ve a su alrededor, destaca una parte. Ocurre también que vas desarrollando una forma de trabajar muy estudiada: trabajas con el hemisferio derecho del cerebro lo que significa que utilizas un lenguaje visual, no verbal. No necesitas traducir a palabras sino que lo asocias a sensaciones o a ideas de forma directa.

Otro aspecto muy importante en el proceso es conectar con aspectos que provienen de uno mismo, y eso quiere ejemplificar la escultura, *Tribute I* (Figura 3). Algunos serían capaces de reconocer lo que era originalmente. Esta escultura está sacada de un *ubi antiguo*: era una pieza que estaba en la casa de campo de mis padres y que antes que a ellos, perteneció a mis abuelos. Yo la había visto desde pequeña, era algo que siempre había tenido a la vista. A mí me ha gustado desde siempre trabajar la conexión de los objetos y los materiales. Con el pasado y con lo que eso tiene de personal nuestro. Y con esa idea *Tribute* fue uno de mis primeros trabajos. Yo sabía que el objeto original no iba a poder estar siempre en un sitio que yo habitase porque no es una pieza que se pueda tener en casa fácilmente, pero no quería perderla y pensar de qué manera la podía reconvertir en un objeto que contuviese toda esa memoria, pero que fuera algo nuevo, diferente, y que pudiera tener conmigo.

El proceso fue muy gratificante, porque quitando las capas de barniz a la yunta salieron otras inesperadas de pintura roja, lo cual me permitió sacar a la luz un poco más de su historia y utilizar un material que ya existía. De modo que esto fue una de mis primeros trabajos con la memoria como concepto y con la materia simultáneamente.

Trabajos en los que siempre existe un riesgo añadido porque son insustituibles.

Con *Mediterráneo* (Figura 4) quiero mostrar un paso más. Aquí es menos evidente de dónde viene la idea. (Figura 5). Esta obra pertenece a unos trabajos que tuvieron una línea común: la idea del mar y en concreto, del Mediterráneo. Buscaba una serie de elementos que pudiera llevar a una abstracción previa, para luego convertirlos en objetos artísticos. Además, quería evitar los lugares comunes: algo que no tuviera el aspecto físico del mar, sino que estuviera asociado a él Utilizar el pensamiento lateral

y plasmar una idea de forma diferente a la habitual, a lo ya preestablecido, a los aspectos icónicos con los que trabaja el hemisferio izquierdo. Al mismo tiempo, quería trabajar con varillas metálicas y fue así como surgió la idea. Aunque para mí es más fácil trabajar con escultura que con pintura, trabajo con las dos disciplinas, y más adelante comentaré qué pasó después con la pintura..

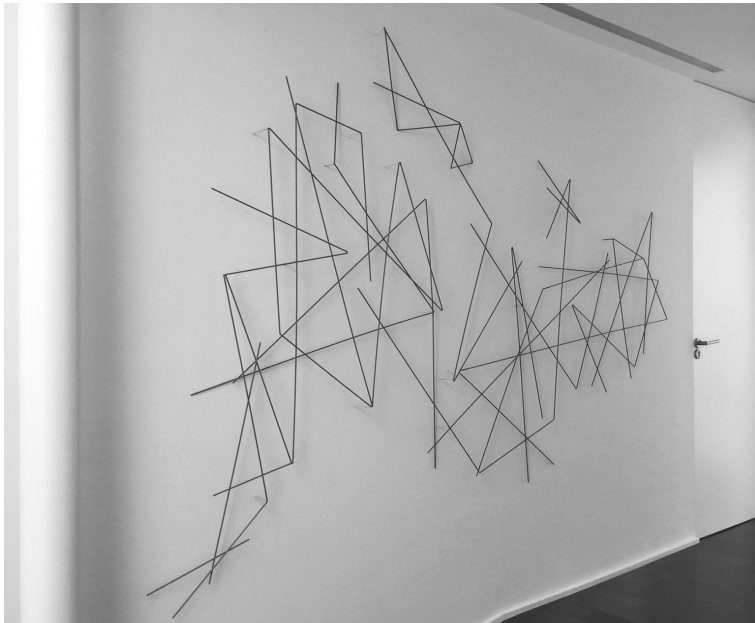


Figura 4: *Mediterráneo*

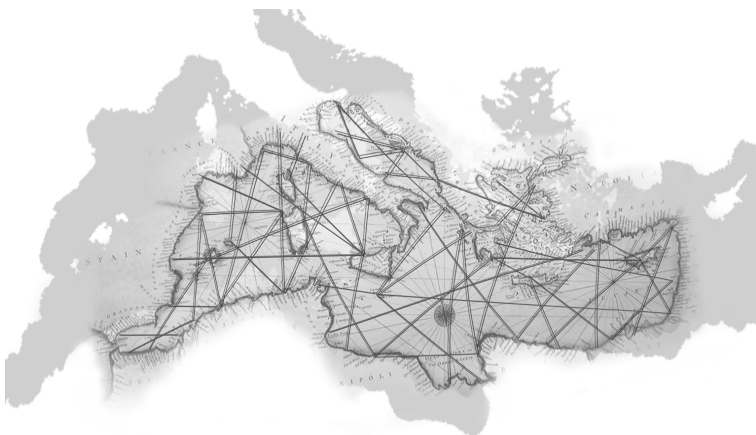


Figura 5: *Base de trabajo para Mediterráneo*



Figura 6: *Thornless, Sin espinas*

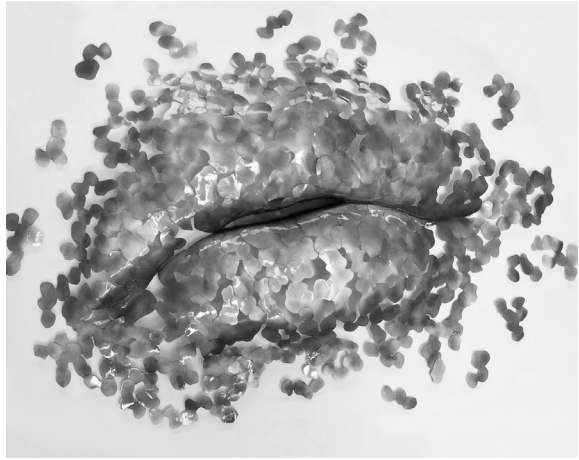


Figura 7: *Siren's call, El Canto de la Sirena*

(Figura 6) *Thornless, Sin espinas* lo que hice fue buscar un elemento siempre presente en la costa y el paisaje mediterráneo, que es la chumbera. Lo que me atrajo de ella y que tiene conexión con mi faceta de ingeniera es que, además de ser visualmente atractiva y de constituir un elemento del paisaje, era como se estructura la propia planta. Crecen unas hojas sobre otras: no son como un árbol que tiene ramas, hojas y demás. Y esa parte de cómo se podría construir que alguno de los presentes sabe que no fue fácil de conseguir después hacía tuviera algo más de especial, en esa búsqueda de la conexión entre el concepto y la forma.

Siren's call, El Canto de la Sirena (Figura 7) fue la última pieza con la que trabajé y que puede mostrar el resultado final todo ese proceso. Se ve lo que es, porque es una boca, pero la relación de esta con el mar es ya menos evidente. No quería la evidencia de una sirena con su cola sino acercarme a lo que las sirenas son en la mitología mediterránea, así que puse el acento en el momento en que la sirena va a empezar a cantar, desplegando su verdadero sentido. A la vez, su naturaleza acuática tenía que estar muy presente y de ahí el aspecto de gotas de las piezas que la forman. La manera en que éstas se dispersan en el contorno buscaba reforzar la idea de lo intangible de ese canto. Fue una pieza muy compleja de ejecutar pero voy a continuar en la línea de lo que es el hilo del proceso creativo.

Digamos que en el campo de la escultura me resultó más sencillo desarrollar estas ideas porque contaba con diversidad de materiales y con el juego que dan las tres dimensiones y los diferentes puntos de vista, ya que muchas esculturas se pueden rodear. Sin embargo abordarlo en pintura me resultó bastante más costoso porque se tiene menos recursos plásticos para hacer lo mismo.

Así que hice algo que en ingeniería es básico y que se llama dividir el problema en partes. Algunas de las capacidades que adquieres en ingeniería pueden estar aparentemente enfrentadas al mundo artístico, pero en realidad te proporcionan recursos que puedes usar a tu favor, y uno de ellos es este.

Enfrentarme a una obra abstracta de gran formato con toda la complejidad de composición, color y con la idea que quería incorporar, era llevar demasiadas cosas a un tiempo al plano bidimensional. Hacerlo únicamente con el recurso pictórico era demasiado complejo, así que decidí centrarme en la composición y ocuparme más tarde del resto. *Disintegration* °(Figura 8) fue la primera de una serie de la que hay una obra más aquí: un políptico que aparece dividido en dos partes, estructurada en colores planos. Están formadas por cuatro partes ensamblables y pueden funcionar como un todo o por separado o también agrupadas solo algunas.

Originalmente la imagen era completa y recurrí a los campos planos de color porque no me quería complicar tanto con la pincelada.



Figura 8: *Disintegration*



Figura 9: *Matryoshka I*

Si se compara con obras posteriores como *Cyan*, en estas sí que la utilizo, pero al principio busqué reducir la complejidad de la pincelada y el número de colores (las mezclas y cómo van a funcionar entre ellas, etc). Busqué simplificar, aunque es verdad que, conforme vas trabajando, vas adquiriendo destreza y complejidad, como se ve en la obra *Deep*.

28

En un proceso creativo también ocurre, y es algo que querría destacar, que uno abre una línea de trabajo y conforme avanza, surgen nuevos caminos. Cuando se insiste, se enfrentan a los problemas y se van superando, la mente se vuelve más ágil, más creativa. Está focalizada en ese trabajo pero a la vez, empieza a ramificarse y lo que creías que era un recurso simple, te va aportando mucho más. ¿Qué quiero decir con esto? Que en algunas obras, conforme vas trabajando unas partes, ves que puedes desarrollar otras diferentes. (Figura 9). Si observáis esta obra de aquí y la anterior, la zona de abajo es la siguiente obra. De cada parte podía sacar otra obra y otra y otra... y por eso la llamé *Matryoshka* (muñeca rusa). Ví que de una abstracción podía ir desarrollando otras y eso fue algo inesperado. En ingeniería, la forma de trabajo está orientada a estructurar un proyecto planificando de menos a más, definiendo las etapas. Pero en el campo artístico, puedes llevar un mes o más trabajando en una obra, totalmente ilusionada y de pronto, caes en la cuenta de que no funciona nada. ¿Cómo es posible? Y sin embargo, a partir de algo que marginalmente se te ocurre durante el proceso y quizá aparcaste, por ese camino inesperado encuentras muchos más resultados.

Eso es algo que aprendí con el arte: que no siempre el camino principal es que te lleva adonde tú quieres ir. Y aunque cueste mucho abandonar lo hecho y comenzar de nuevo, aprendes que aquello sirvió para algo, te permitió llegar a ese punto en el que dices "esto funciona y esto no". A veces es muy desalentador, pero siempre sirve.

Algo más que querría apuntar sobre esta serie es que el hecho de dividirla en varias partes asimétricas, me permitía jugar con ella en el espacio. Eso es algo que permite la abstracción: trabajar en muchas direcciones, expandir la obra separando las partes, girando algunas, tomar un fragmento de una y desarrollar otra... Siempre que trabajes suficientemente la composición, será posible esa versatilidad y por eso me apasiona. Es un reto, porque representar la realidad de modo figurativo no es que sea más fácil, pero al menos sabes que vas hacia una imagen concreta. En la abstracción sin embargo, es muy fácil perderse si no se es un poco riguroso. En la Facultad de Bellas Artes recuerdo unas clases de Marisa Mancilla donde nos perdíamos todos, porque



29



Figura 9: *Matryoshka Partes*



Figura 10: *Summer Shot*



Figura 11: *Cyan*

empezábamos pintando objetos reales y llegaba un momento en que no sabías qué hacer con el cuadro. Le comentabas: “¡Marisa, ahora no sé qué hacer!” Y ella respondía: ¿Has visto? Sé lo que te pasa: no sabes si es figurativo, si es abstracto... Hay que tomar una decisión y seguir por ahí. Me sirvió muchísimo ese consejo porque es verdad: necesitas un destino al que llegar.

Y esto me permite continuar con otra faceta: cómo introduces la idea, lo que quieres contar, en la obra. Porque como enseñaba en la primera fotografía, puedo partir de una imagen y hacer una obra más o menos elaborada que estéticamente sea convincente. Pero llega un momento en que lo estético es insuficiente y quieres que la obra aporte un poco más. ¿Cómo integrar ideas, recuerdos o aptos en el lenguaje pictórico?

31

Summer Shot (Figura 10) fue de las primeras en las que trabajé con esa premisa. He hablado antes de lo que se aporta de una misma a una obra, que es una forma de expresión no siempre consciente. Y a eso quería darle un carácter más amplio. ¿Podía introducir cualquier imagen que quisiera en la obra abstracta y conseguir que funcionara? Ese es el reto es el que me planteé con este cuadro. El punto de partida de esta obra es un collage (Figura 11). Y la idea que tenía para a ese encargo obra era una imagen de la playa y los elementos que hay en ella, pero sin idealización: algo más *kitsch*, más pop, con más color e impacto. De ahí quería pasar a una obra en la que prácticamente no pudiesen reconocerse las imágenes internas pero que estuvieran ahí pues sin ellas la obra no podía existir. Y esa es la parte que más me gusta de trabajar con abstracción en pintura, que los elementos que hay no sean evidentes, que formen parte de la composición, pero que puedan llevar la obra más allá.

A partir de aquí empecé a ser capaz de funcionar así. El siguiente paso fue *Cyan* una serie nueva en la que se da un paso más en el aspecto pictórico: trabajar la pincelada, la forma de manera más compleja, y también por capas. En los cuadros de la serie de *Matryoshka* los colores se aplican en una sola capa y se encuentran en los bordes. Sin embargo, en *Cyan* los colores ya se van superponiendo y la ejecución se vuelve más compleja, pero hace que las obras se enriquezcan.

Esta obra está destinada a unas personas a las que les pedí que me hablasen de cómo eran ellos, de sus aficiones les pedí fotos y mucho material y la verdad es que fueron muy generosos. No sabían muy bien qué iba a hacer yo con todo aquello y luego les pedía que me contaran qué significaba para ellos.

Tienen procedencias distintas: la familia de uno es de Nueva Zelanda y por eso utilicé esta imagen de la Isla Norte quedándome con las zonas boscosas. La otra persona es de Madrid y estudió en Nueva York. Pensé que sería muy interesante incorporar esa diversidad en el cuadro y para ello podría haber utilizado un paisaje o alguna imagen de ese tipo, pero me interesaba llevarlo a mi terreno, darle la vuelta de algún modo y después de pensar mucho, buscar y visualizar muchas imágenes, llegué a esto.

Es muy importante tener en cuenta que hay un trabajo previo enorme. Este tipo de obras exigen pasar mucho tiempo con la visión enfocada: mirando y buscando dónde está el punto de vista diferente, porque es un primer proceso de abstracción de la idea y, luego hay un segundo proceso de integración en la obra, también abstracta.

32

Esta primera parte es casi una fase de documentación que además me entrena la mente para ver la estructura de las imágenes que voy a incorporar. Como cuando te vas a comprar un coche y estás entre dos marcas, y cada vez que sales a la calle los ves por todas partes. No es que a todo el mundo le haya dado por comprarse ese mismo coche, sino **que tú tienes la mirada orientada a esa idea** y se hace mucho más evidente que cuando estás pensando en otra cosa. Así es como ocurre y es un entrenamiento para tu visión espacial y para ese trabajo del hemisferio derecho que no funciona con palabras, sino con imágenes y con asociaciones.

Volviendo a esta obra en concreto, después de estudiar muchas imágenes y sus posibilidades, me sentí muy cómoda con los mapas y los fui incorporando a la composición del cuadro. En él, la mancha verde claro que se ve, es la isla. Aunque funcionaba muy bien, cuando tuve que pintarlo me arrepentí un poco porque pintar Nueva Zelanda, a espátula, requiere una buena cantidad de trabajo. Pero el resultado merece la pena. Cuando tienes el convencimiento de que algo va a quedar bien, aunque suponga un trabajo enorme, siempre da buenos resultados.

En el caso de la isla de Nueva York fue más complicado, porque no sirve cualquier imagen. En este caso elegí Central Park, que tiene una red de senderos que parece que han hecho un cuadro abstracto con ellos. Todas las líneas que hay rodeando el lago eran algo con lo que podía trabajar, en contraste con la retícula de calles de la ciudad, que no eran adecuadas para una obra más orgánica. Las líneas blancas que destaco en esta imagen, son las que incorporé a la composición.

La tercera idea corresponde a Madrid que también es compleja en cuanto a su estructura espacial para encontrar un elemento que la abarcara en conjunto, que la

representase de esta misma forma. Sin embargo, ampliando el campo, te encontrabas con un montón de zonas verdes y cauces de ríos que tenían una forma que me gustó. Fue la que está sacada en esta imagen. Hay muchas más cosas que introduje, no solo lugares y no solo a través de mapas, pero creo que con lo mostrado se puede percibir la forma en la que una abstracción previa funciona dentro de esta otra abstracción. Y también la manera en la que me gusta que las cosas con las que yo trabajo no se aprecien a primera vista.

Hay un motivo muy importante para ello, y es que yo quiero que la obra guste sin saber nada de ella. Existe el arte conceptual, que me gusta, y en mi trabajo prefiero que se tenga que buscar también más allá de lo que se ve a primera vista. Pero para mí es fundamental que primero sean la imagen y la obra tal cual las que atraigan. Que luego se vaya desvelando y gane en riqueza. Que haya un pequeño juego en ir descubriendo qué hay en su interior y cómo cambia la percepción del espectador con lo que se va averiguando.

33

Con esto llegamos a la última parte que quiero contar acerca del proceso creativo. Cuanto más compleja es la obra, también para los que trabajan contigo, el esfuerzo es mayor. El nivel de autoexigencia en la elaboración de la pieza debe ser muy alto. Es importante que las obras estén bien rematadas. La pincelada, el tratamiento de los materiales y la elección de estos en las esculturas. No tienen porqué ser nobles como en la Sirena; Tribute es de una madera antigua pero especial. De lo que se trata es de encontrar, en cada material, la excelencia de este. Algo que en algunas obras parece que se puede descuidar, pero que resta al conjunto de la obra.

La primera vez que visité ARCOMADRID fui consciente de esto. La mayoría de las obras (a pesar de ese halo de insustancialidad que insisten en destacar los medios generalistas y que considero muy injusto), tienen unos estándares muy altos de calidad. La gente que me ha acompañado y que desconocen el mundo del arte, se ha sorprendido por ello y coincide conmigo. Porque una obra artística no es solo un concepto ni es solo un objeto -si hablamos de las que tienen este componente material- sino un todo en el que ambos aspectos se potencian. Esto se nota mucho esto en las obras de arte, porque transmitimos con la materia misma y esta tiene su propio poder de comunicación y su lenguaje.

Otro aspecto más de las obras que me gusta es que tengan conexión con lo que observo en lo que me rodea. Quiero decir con esto que (deben ser hijas de su tiempo

a la vez que buscar la atemporalidad. Que yo utilice mapas entre otros recursos, aparte de que pueda tener una conexión con la ingeniería, es una consecuencia de que a día de hoy somos capaces de ubicar cualquier cosa, en cualquier parte del mundo y en cualquier momento, con solo un clic. Saber enseguida cómo era la isla y poder trabajar esa forma, no tiene nada que ver con lo que hubiera sido hace no muchos años, en los que obtener estas imágenes en papel y después trabajar con ellas hubiera sido muy distinto. La facilidad que tenemos ahora para ver el mundo desde ese punto de vista, aflora de forma inconsciente, pero identifica la obra con una forma de ver las cosas que es propia del momento en el que se crea.

34

Summer Shot, que partía de un collage de imágenes, quería reflejar esta idea de lo que puede llegar a ser una playa en pleno verano. En nuestros días recibimos muchísima información visual de forma casi simultánea y a gran velocidad y esa forma era una forma de plasmarlo. También la estética de la obra, con cierto aire de grafiti, viene de ahí. Y ese aspecto que tienen a veces las paredes cubiertas de fragmentos de carteles que se han ido arrancado y pegando otros encima, esas superposiciones de imágenes o de residuos de ellas, en las que casi podemos leer cómo se han sucedido. Su carácter inmediato y fugaz, que a la vez ocultan y dejan ver, al desprenderse, aquello que lo precedió y que vuelve a manifestarse. Un poso que crece indefinidamente.

La última cosa que querría destacar del proceso creativo es aquello que no haces tú pero que es necesario. Que otros pueden y deben encargarse de realizar. Se trata de un proceso muy solitario, pero no debemos olvidar a quienes te permiten realizarlo, o al menos, te lo facilitan.

En primer lugar aquellas personas que creen en ti y a las que desde aquí quiero dar las gracias: los que creen en mí más que yo misma.

Pero hay más aspectos. Si yo me manejo bien en el mundo de las imágenes y con el lenguaje no verbal, en cambio haber contado hoy mi proceso creativo, me ha supuesto salir de mi círculo de confort. Pero es necesario, porque me pone en contacto con otras formas de pensar y hace que conozcáis lo que hago y por qué. Es importante salir del ámbito artístico y establecer puentes. Pero la mayoría de las veces no te puedes dedicar a todo lo que supone la creación y además a la promoción artística; hay profesionales para ello. Por ejemplo, la presencia de Ceferino aquí con su galería posibilita que yo me dedique a lo que sé hacer, y él a lo que puede hacer mejor.

Y eso también influye en el proceso creativo y, por tanto, mi agradecimiento a todas estas personas. Así como a aquellas con las que colaboro cuando mis medios no me permiten abordar obras de gran envergadura o complejidad, y que tienen la maestría y la visión necesarias para ser mis manos. Sin ellos todo aquello que concibo, no podría hacerse realidad.





Javier Viver (Madrid, 1971) es escultor, fotógrafo y autor de fotolibros. Su trabajo se debate entre el documental y la ficción como medios de aparición de lo invisible. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid con la tesis Laboratorio Val del Omar (2008). Es miembro asesor de la Comisión de Cultura de la Universidad Internacional Menendez y Pelayo.

Su obra forma parte de importantes museos y colecciones como el Museo Nacional Reina Sofía, Madrid; Queens Museum of Arts, New York; Ministerio de Asuntos Exteriores de España; Location 1, New York; Fundación Caja Madrid; Fundación Botín, Santander; Swatch Group Collection, Shanghai; Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas (CDAN), Huesca or el Museo Universidad de Navarra, Pamplona, entre otros.

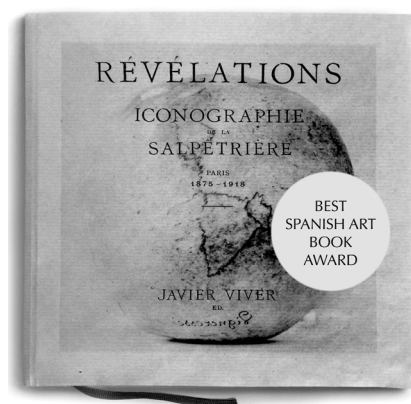
Revelaciones

Javier Viver

37

Voy a intentar hilar una serie de proyectos que nos vayan llevando en una línea que, hasta cierto punto, constituye mi trabajo y mi investigación porque son de una temática que a día de hoy me parece interesante. Lo haré a través de mis dos últimos proyectos, que se han presentado a través de sendos fotolibros.

Todo comienza con un fotolibro titulado “Revelaciones”, en el que, se recogen una serie de fotografías documentales de un hospital psiquiátrico. Es un libro tremendo, quizás el proyecto más duro que he hecho nunca, y entonces parecía que iba a ser un fracaso, porque un libro sobre locura no parece muy atractivo. Pero el hecho es que el libro se agotó en 4 meses y recibió varios premios. Entre ellos, el premio del Ministerio de Cultura al mejor libro de arte del año 2015.

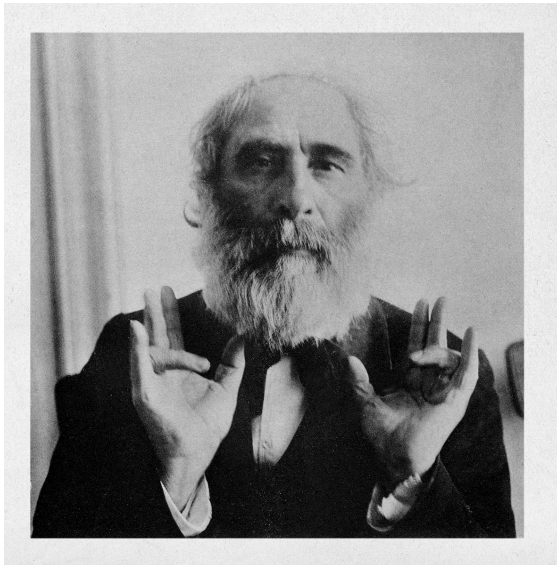


La cubierta del libro es como una camisa que se despliega y se convierte en una especie de mapa del tesoro. En el libro no hay texto, pero en esta camisa sí hay muchos textos con distintas tipografías. Cada una de ellas corresponde a la interpretación de un grupo de gente sobre las imágenes. Uno de esos grupos está compuesto de psiquiatras, otro es un anti-psiquiatra (movimiento que pone en tela de juicio los criterios psiquiátricos diciendo –fundamentalmente- que esta no se basa en cuestiones somáticas o reales, sino que es un intento de estigmatizar al que tiene un problema de adaptación en la sociedad). El tercero es un cura, que hizo una interpretación en clave mística; o sea, tomó textos de la escritura y los aplicó a las imágenes. Y finalmente, hay un cuarto interprete que es anónimo y se respeta su intención de no aparecer. De esta forma, se puede ir de las imágenes a los conceptos o de los conceptos a las imágenes.

38

Me interesaba hacer un libro sobre algo bastante extraño, como era un libro sobre fotografías de archivo psiquiátrico. Pero quería contar una historia y el tema me interesaba especialmente porque esas imágenes ponen de manifiesto algunos estados alterados en los que aparecen cosas muy sorprendentes, que tienen que ver con las pasiones o con el tratado de pasiones, tal como se entiende en la historia del arte. O sea, lo que encontré en los archivos de psiquiatría es que se ponen de manifiesto esos estados en los que florecen las pasiones de maneras impresionantes. Incluso hay algún ensayo de Gregorio Marañón al respecto. Él sostenía que El Greco había pintado los cuadros de los apóstoles copiando del psiquiátrico del Nuncio así que, revistió a los locos del Nuncio con las vestiduras típicas de los apóstoles y es muy sorprendente la coincidencia que existe entre los locos y los apóstoles en ese caso: en las miradas, en las poses, en todo.

Yo me quedé muy sorprendido también cuando empecé a ver los volúmenes del Hospital de la Salpêtrière porque me recordaban mucho a la historia de la pintura o la escultura en Occidente. Lo que veías era algo muy parecido a lo que encuentras en el Prado: poses en los enfermos que, con frecuencia, eran las que se encontraban en una crucifixión, o un éxtasis o algunos tipos de orantes. Brazos que recuerdan a una crucifixión, los de alguien que ha muerto, o cuerpos que están casi levitando o levantándose. A mí me interesaban todas esas poses y construir un discurso que diese sentido a este tipo de imágenes porque son muy sorprendentes y hablan del proyecto moderno. Un proyecto que se hizo con el fin de acabar con la locura, que era lo que más atentaba contra la época ilustrada. Se trata de un proyecto enciclopédico ilustrado que va haciendo una taxonomía de todas las enfermedades con el objetivo de acabar con ellas; y eso es lo que pretende: acabar con eso que contradice



Revelation 103. T. XXII, Pl. XXXV
 Révélations. Iconografía de La Salpêtrière.
 1875-1918, 2016



Revelation 125. T. XVIII, Pl. LXIII
 Révélations. Iconografía de La Salpêtrière.
 1875-1918, 2016

la razón, que es la locura. Lo que ocurre es que, en ese proceso, se va realizando es una especie de estigmatización de las enfermedades. De hecho, la Salpêtrière siempre ha sido un lugar bastante polémico. Didi-Huberman, un académico francés que escribió un libro sobre “La invención de la histeria y Charcot” es el que pone en marcha este proyecto, sacando a relucir cantidad de cuestiones que presentan muchos problemas desde el punto de vista ético. Por ejemplo, las relaciones entre los pacientes y los doctores o fotógrafos. En la Salpêtrière se hacían las llamadas “sesiones de los martes” a las que acudía gente distinta: intelectuales, científicos, artistas, gente del mundo de la literatura, etcétera, que eran una especie de demostración de los experimentos que estaban haciendo.

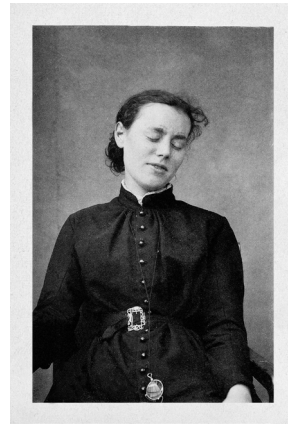
Muchas de estas fotografías se tomaron en estado de hipnosis. Es decir, para fotografiar a los pacientes se les hipnotizaba y se provocaban en ellos las crisis de histeria, epilepsia o de lo que fuera. Entonces los pacientes volvían a recrear todas las fases que ellos distinguían: una fase pasional, una de dolor, una fase de sueño histérico, etcétera.



Revelation 21. LONDE, A. T. IV, Pl. XLII
Révélations. Iconografía de
La Salpêtrière. 1875-1918, 2016



Revelation 151. LONDE, A.T. IV, Pl. VI
Révélations. Iconografía de La
Salpêtrière. 1875-1918, 2016



Revelation 14. LONDE, A.T. I., Pl. XII
Révélations. Iconografía de La
Salpêtrière. 1875-1918, 2016

Todo eso se hacía en esas sesiones de los martes que, de alguna forma, venían a ser casi como los teatros de variedades o los gabinetes de monstruos humanos, de rarezas biológicas, en los que se hacían contorsiones, estados de hipnosis, etc. Se hacían muchas cosas de estas en el París de entonces, pero también en los lugares más científicos e intelectuales se reproducía algo parecido.

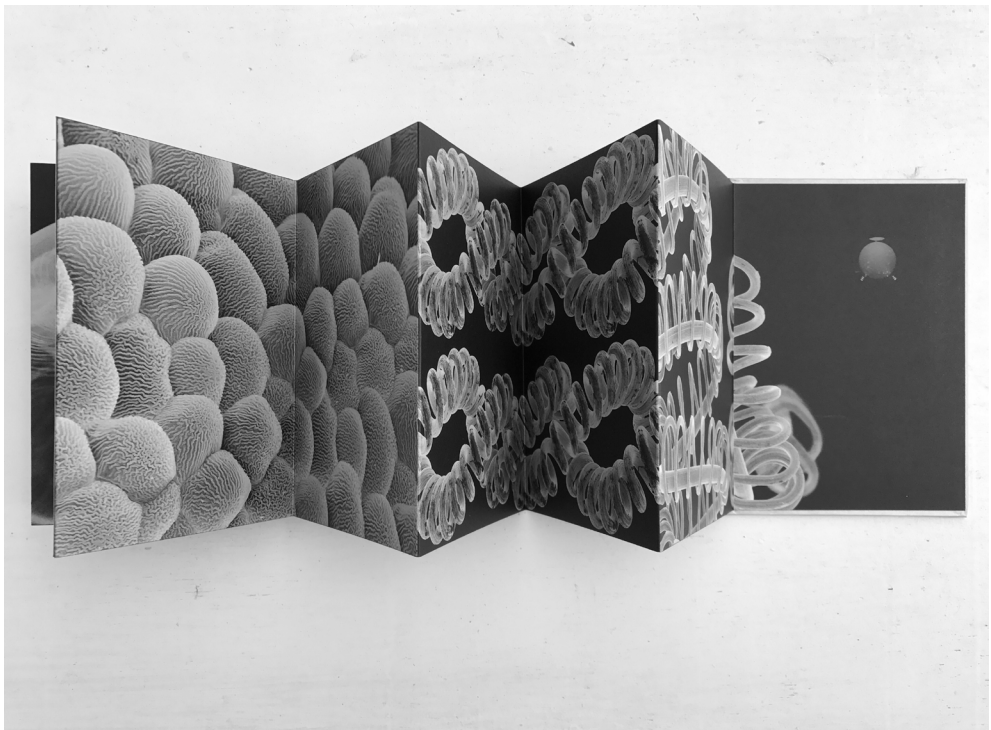
A mí me llama la atención porque todo esto, en definitiva, pertenece a la misma narrativa que luego genera algo tan brutal como el exterminio nazi. Lo que se hace en Salpêtrière es estigmatizar a las personas que tienen una enfermedad. Y posteriormente, lo que se hace es exterminar y acabar con todo eso porque contradice el proyecto moderno en la medida en que va en contra del progreso y de la ciencia.

Y esto enlaza con otro libro que hice hace unos años y que produjo el Museo de la Universidad de Navarra, donde hicimos una exposición. Tiene por título "Aurelia Immortal", y habla del prodigioso caso de la medusa Aurelia, que tiene capacidad de volver otra vez a la vida: como el Ave Fénix. Fue un descubrimiento de un científico chino, un estudiante de biología marina de la universidad de Xiamen, que en primero de carrera cogió una medusa de las más comunes, denominada medusa Luna o medusa Aurelia, y la tuvo durante 12 meses. Cuando la medusa murió, la conservó en una pecera cambiándole el agua y observando si ocurría algo en el cuerpo. A los tres meses de morir, observó que en la umbrela de la medusa había un pequeño

pólipo, que es el estado inicial este animal marino. Tras investigarlo, descubrieron que tenía la misma información genética que la medusa muerta, y que se había producido un fenómeno que los científicos llaman transdiferenciación. O sea, que las células diferenciadas adultas habían vuelto al estado inicial de células madre indiferenciadas y se había regenerado la vida. Se encontraron entonces con que la medusa había vuelto otra vez al comienzo de su proceso vital. Tras cuatro años de estudio los medios de comunicación generalistas -además de los científicos- se hicieron eco: así, National Geographic, la BBC y otros fueron sacando documentales sobre el descubrimiento.

Yo lo vi en un periódico en España y empecé a recabar información y ver si se podría hacer algo. Enseguida pensé en un fotolibro sobre este insólito caso. Pero a mí me interesaba hablar del ser humano también y volver a mezclar, como en el caso de la Salpêtrière, ciencia con arte. Entonces me di cuenta de que en la medusa Aurelia había todo un desarrollo en torno a la inmortalidad y que ese era precisamente el tema de la Aurelia: una especie que de repente se convierte en un animal biológicamente inmortal.

41



Leoporello
Fotolibro. *Aurelia Inmortal*, 2017

Existe una corriente muy poderosa en Estados Unidos (y especialmente en Silicon Valley) pero también presente en otros países como Rusia o China, en donde se está invirtiendo muchísimo dinero con la idea de alcanzar la inmortalidad. En realidad, el proyecto es más ambicioso y en Estados Unidos hay una universidad creada por Google y la NASA, The Singularity University, que trata de investigar procesos en los que el ser humano deja paso a una nueva especie: el transhumano. Esto ha generado un movimiento denominado transhumanismo, que considera por primera vez que el hombre tiene la capacidad de editar la naturaleza; es decir, que la naturaleza no es algo que le viene dado, sino algo que el ser humano puede crear. Esto es así hasta el punto de que hay un proyecto enorme, el proyecto 2045, que sostiene que en el 45 podremos elegir si morir o vivir para siempre. Esto parece ciencia ficción, pero la realidad es que las empresas más potentes del planeta (como Google o la NASA) están invirtiendo sumas enormes para alcanzar este objetivo, y han conseguido que otras muchas multinacionales aporten dinero al proyecto. Por ejemplo, Google creó una empresa que se llama Calico, solamente dedicada a acabar con el problema de la muerte.

Todo esto me llamaba la atención, porque tenía que ver con el proyecto moderno, con el intento de alcanzar la perfección y desterrar todo lo que atenta contra ese progreso y desarrollo, pero de una forma muy selectiva. Porque al final lo que se hace es una selección de la raza o de las personas que están más adaptadas al medio y que por ello pueden sobrevivir. Y ahora, para mejorar la realidad y sobrevivir, lo que se pretende crear es el transhumano. Me parecía interesante abordar esta cuestión desde el arte y ver cómo se ha estudiado, por ejemplo, la muerte que es un tema recurrente en el arte. Cómo sería una sociedad en la que el ser humano fuera biológicamente inmortal. Por ello organizamos un congreso en el que participaron muchos científicos de distintas ramas, y se ha editado hace unas semanas un libro que recoge todas sus intervenciones.

Pero el asunto de la inmortalidad me llevó a otro planteamiento, que es quizá lo más interesante del transhumanismo. Los que sostienen esta forma de ver las cosas dicen que una de las posibilidades de alcanzar la inmortalidad es porque la consciencia no es local: no está en nuestro interior, sino que está fuera. Tradicionalmente, lo que dice la ciencia materialista es que cuando el cerebro muere, tu consciencia desaparece. Pero ahora mismo hay una serie de experimentos y bastantes indicios que dicen que eso es imposible. Es decir, consideran que tiene que haber una realidad externa que es la que emite a través de nuestro cerebro, de modo que nosotros seríamos interfaces o transistores de una realidad que está en otra parte, y que incluso puede emitir con

otro monitor. De forma que, cuando este transistor se muere, cuando muere nuestro cerebro, puede utilizar otros sistemas de emisión por decirlo de alguna forma.

Esto me conectó con las experiencias cercanas a la muerte, que es el siguiente proyecto que estoy preparando. Y es que cada uno de estos proyectos surge como una especie de reflexión que luego se concreta en muchísimas piezas, que va generando obra. Esa es mi forma de trabajo: a partir de proyectos que a veces tienen que ver con lo imposible, o a partir de realidades que forman parte del misterio, se empiezan a generar piezas concretas.

Ahora voy a detenerme más en explicar el libro de "Aurelia Inmortal", que tiene dos partes.

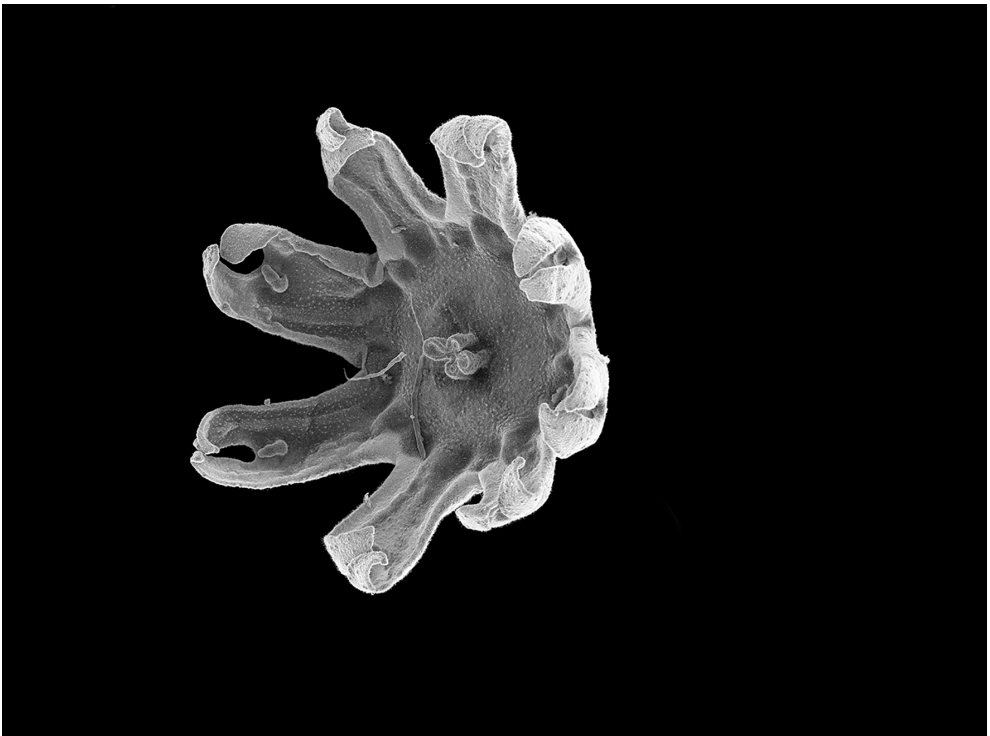
Todas las fotografías del fotolibro están hechas con microscopio electrónico, un aparato muy sofisticado del tamaño de una habitación y que trabaja con electrones, no con fotones.

El primero tiene un leporello. Puesto que estábamos hablando de la medusa inmortal se trataba de crear un libro sin principio ni fin en el que se mostrara el ciclo de la medusa. En él se puede ver la medusa desde que es un pólipo. El pólipo se hace grande y le salen tentáculos. Los tentáculos se convierten en manitas y hacen como discos que se van desprendiendo y comienzan a navegar. Cada uno, son clones del mismo individuo.

43



Fotolibro. *Aurelia Inmortal*, 2017
Libro Oro. Libro Plata



Efira. Ciclo de la medusa
Fotolibro. *Aurelia Immortal*, 2017

Esta es la pequeña medusa, que se llama Efir, y empieza a nadar. Se hace mayor hasta ser una medusa tal y como la conocemos. Cuando la medusa se hace mayor y muere, se queda como una pasa y lo que sucede es que de esa pasa vuelve a salir el pequeño pólipo y se genera de nuevo el círculo.

Por eso mismo, pensé que se podría hacer un *leporello* con las cubiertas imantadas que se convertía casi en una pieza circular y que podías ver casi como una escultura con forma de estrella. Por el otro lado hay un recorrido que va desde la pecera, y conforme te acercas, puedes ver las primeras medusas ya más grandes, en primer plano. Las medusas tienen un trébol de cuatro hojas que va a ser el símbolo de la inmortalidad. Entonces, a través de la fotografía, nos metemos en el tejido de la medusa hasta llegar a la propia estructura molecular, a las cadenas de ADN.

Y en ese proceso, se da la paradoja de que vuelves a tener como un planeta al fondo: casi como si estuvieras en una galaxia; de forma que volvemos al comienzo, a una especie de pecera circular. Así, se produce como un recorrido entre el microcosmos y el macrocosmos. Y este es el caso de la medusa que contamos en el *leporello*.

45

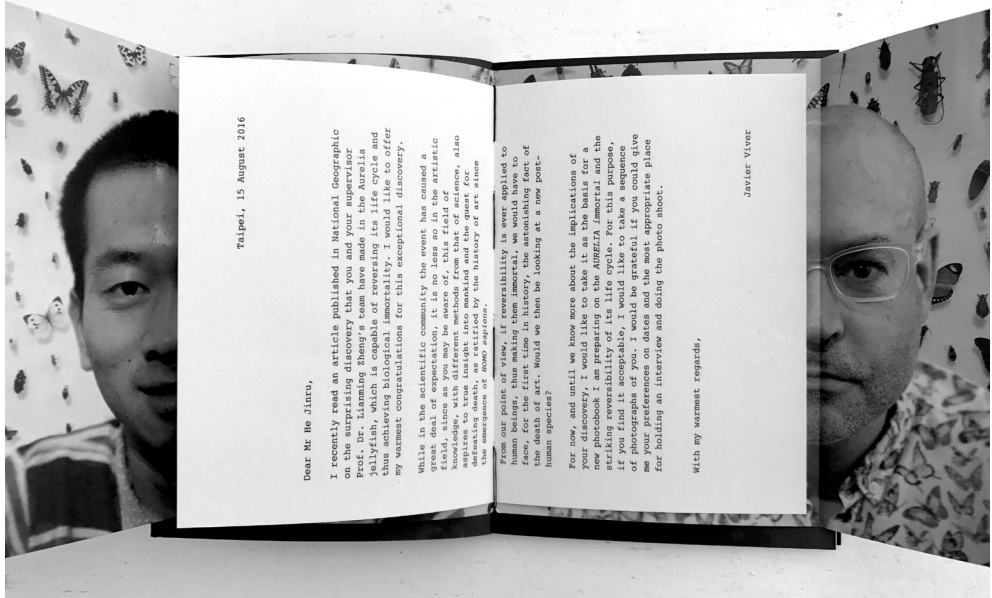
En la segunda parte de este proyecto, el otro libro, lo que aparece es un diario escrito en 2046.

Lo primero que encontramos allí es una carta con un desplegable donde aparecen Xin Rou He, (el descubridor de la medusa), la carta y yo mismo.

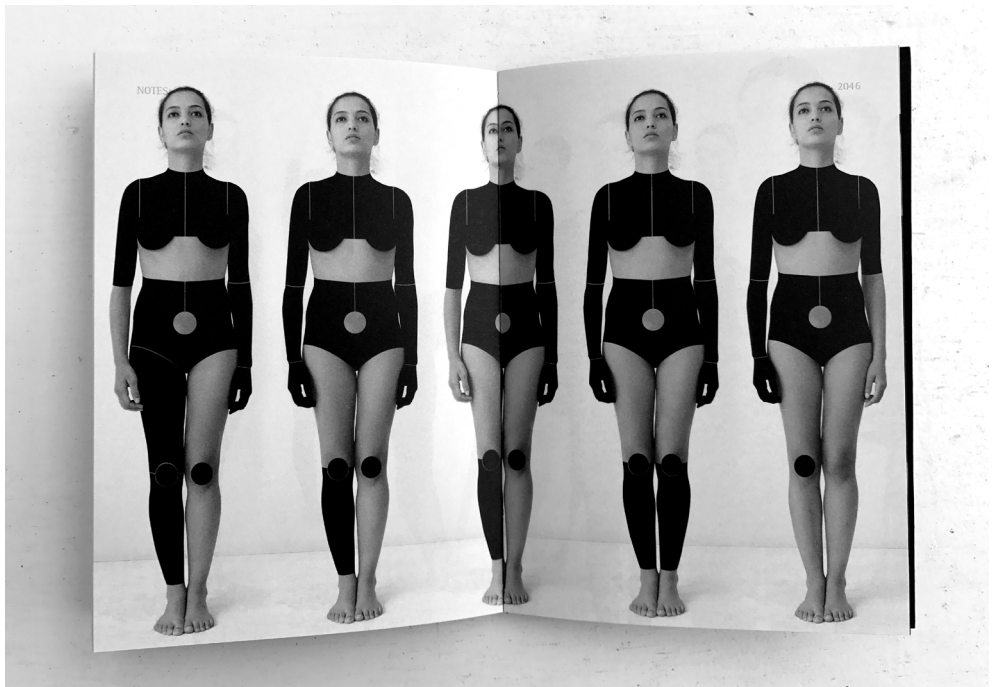
En la carta digo a Xin Rou He, que me ha parecido fantástico su descubrimiento y le pregunto si los científicos les interesa la inmortalidad. También le cuento que quiero escribir un libro -una ficción sobre la medusa- y le propongo hacerle un reportaje



Leporello. Ciclo de la medusa. Libro oro
Fotolibro. *Aurelia Immortal*, 2017



Fotolibro. *Aurelia Immortal*, 2017
Libro plata



Fotolibro. *Aurelia Immortal*, 2017
Libro plata

fotográfico. Por eso aparece él en una fotografía mirando con un aparato óptico una de esas medusas en estado de pólipo. Pero cuando miras detenidamente, ves que lo que realmente está mirando es nuestro libro.

Así, también se descubre la forma de mirar ese libro y cómo plegarlo. Pero en ese recorrido, lo que empiezas a ver son unas imágenes que sirvieron de referencia para toda la exposición: imágenes de Pompeya y Herculano, de la colección de fotografías de la Universidad de Navarra, en las que se aprecia que todo son casi fósiles.

En definitiva, de lo que se habla es de que, para ser inmortal, el ser humano necesita ser destruido, esa era la reflexión: sabemos cómo era la civilización de Pompeya y Herculano, pero para ello fue necesaria una catástrofe. Pues de alguna forma, para preservar al hombre necesitas destruirlo: acabar con la especie humana y generar una nueva. Aquí tenemos todo ese proceso en el que hay personas interesadas y al que nos referíamos antes.



SARA G. MENDOZA. Nació en Úbeda (1980). Fue creciendo en una familia donde le permitieron aprender de los mayores, observar los buenos gestos y tomar la iniciativa de la suya propia. Estudió Filología Hispánica (1999-2003) y Comunicación Audiovisual (2006-2008). Hizo el doctorado en Literatura Española con una tesis sobre el poeta Rafael Guillén (Granada, 1933).

El arte, la comunicación, el ir creciendo desde dentro hacia afuera, el aprender de los demás, el compartir, el observar, o más bien el contemplar son hábitos que componen su día. No le gusta que pase la vida, sino pasar por ella, y sacar de cada paso algo nuevo.

Sinestesia: Rompiendo barreras

Sara García Mendoza

49

Como teórico de la literatura o del arte resulta difícil hablar del proceso artístico de un creador, pero mucho más resulta hacerlo de uno mismo como creador. Cuando me plantearon participar en LiveSpeaking para hablar de mi obra sentí cierto vértigo. Quizá por la dificultad que siempre he tenido para definirme o definir lo que hago.

Desde pequeña siempre tuve la necesidad de comunicar, de transformar la realidad y crear nuevas sensaciones. Inventé mundos que no existían o traje a la vida seres que solo vivían en mi imaginación. A pesar de ser tres hermanos en casa, la diferencia de edad que nos separaba me hizo pasar muchas horas sola, y esa soledad fue una oportunidad grande de crear. Uno de mis obsequios favoritos era un simple trozo de plastilina con el que podía moldear a todos los personajes de una nueva historia. En Reyes solo pedía colores. Y mi hermana mayor me hizo dos de los mejores regalos que me han podido hacer nunca: sentarse conmigo a dibujar -ella dibujaba muy bien y daba forma a los protagonistas de los cuentos que me leía-, y enseñarme a leer antes de ir a la escuela -creo que fue para que ya no la persiguiera más pidiéndole que me leyera historias y pudiera leerlas por mí misma.

He tenido mucha suerte con la familia en la que he nacido. Pasé muchos ratos con mi abuela -la madre de mi madre- una mujer analfabeta y que gastó su vida trabajando en el campo, pero que sabía de memoria mil y una historias, poesías, canciones...; y con la que era imposible conocer el significado de la palabra aburrimiento.

Recordarla a ella es recordar las mañanas de invierno frente a la lumbre, escuchándola mientras se cocinaba a fuego lento el puchero. Y mi abuelo, con el que me iba a recorrer los senderos y recoger ruda o romero escuchando sus vivencias en la guerra. Creo que todo esto explica en parte mi necesidad creativa.

Ahora, trabajo como profesora y dedico gran parte de mi día a la creación. Creo que la creatividad es algo más amplio que relegarla solo a las artes plásticas o la literatura. En una entrevista que Eduard Punset hizo a Ken Robinson, charlaban sobre qué es ser creativos. Robinson trazó unas ideas con las que me identifiqué plenamente. “Todos poseemos un talento, todos tenemos una capacidad de ser creativos. Por eso hacen falta entornos donde cada uno pueda encontrar la inspiración necesaria” ¹.

50

Cuando somos pequeños venimos todos con el pack de la curiosidad. Todos tenemos la necesidad de abrir aparatos, de preguntarnos cómo funciona algo o de por qué es así eso en la naturaleza. ¿Quién no ha visto a un niño preguntando por qué algo al adulto que lo acompañaba? Esa inquietud se pierde conforme vamos creciendo, bien porque la matamos a base de pensar que ya sabemos lo que necesitamos, o bien porque nos la matan en el sistema de aprendizaje que supone que lo útil ya lo tenemos asimilado. Y es así como muchos prometedores creadores se han perdido en el camino.

Ken Robinson contaba el caso de Bart Conner, un gimnasta artístico estadounidense, campeón olímpico en 1984 y campeón mundial en 1979. Con seis años bajaba las escaleras andando sobre las manos. A los 8 años, su madre le propuso cambiar su escuela por el centro gimnástico de la ciudad de Illinois, el YMCA. Más tarde se incorporó al equipo de gimnasia en Niles West High School y luego al de la Universidad de Oklahoma.

Si su madre, en lugar de ofrecerle la oportunidad de ir al YMCA, le hubiera dicho que dejara de hacer el tonto y que se pusiera sobre los pies porque se iba a matar por las escaleras, y que se dedicara a la lengua y las matemáticas que eran de más provecho, posiblemente no hubiera llegado donde ha llegado. Hoy día, no dirigiría con su esposa Nadia Comaneci el Bart Conner Gymnastic Academy en Norma (Oklahoma), donde están transmitiendo sus conocimientos a tantos atletas. Por eso necesitamos de sistemas educativos que nos permitan identificar nuestras virtudes artísticas, profesionales y que nos ayuden a hacerlas crecer, en lugar de apagarlas confundiendo el sentido de lo útil.

Pero la creatividad no es solo eso. Cualquier oficio es digno de creatividad. Un panadero que va de vacaciones y observa los panes de otros lugares, o se fija en los cereales y plantas de un sendero para investigar si las puede utilizar en su horno, está

¹ www.rtve.es/television/20110327/todos-tenemos-capacidad-ser-creativos/420223.shtml.

siendo creativo. Es decir, mira con ojos de niño, con ojos curiosos para investigar y mejorar su oficio. La creatividad no es otra cosa que no conformarse con lo aprendido, sino querer mejorarlo siempre, y hacer el oficio cada vez más propio.

Por otro lado, tengo un problema con las clasificaciones. Como docente sé que es algo necesario para estudiar y entender la realidad. Pero no creo tanto en los compartimentos estancos sino más bien en los vasos comunicantes. Por eso me no gusta definirme. No soy pintora, ni escritora, ni poeta, ni fotógrafa...y, sin embargo, hago cosas que tocan todas esas disciplinas artísticas. La sociedad en la que vivimos se empeña en que seamos algo, una profesión encasillada, que no se escape de los muros que le han puesto en su definición. Si eres de ciencias olvídate de las humanidades; si eres de letras, ¿cómo te va a gustar la física? Y esa clasificación va más allá. Si eres intelectual o científico, ¿cómo vas a ser creyente? Si eres creador, seguro que eres de izquierdas.

51

La historia demuestra que ese no es el funcionamiento. El ser humano es mucho más complejo. ¿Qué hubiera sido de Leonardo Da Vinci si los pintores no hubieran podido ser inventores o no hubieran podido destacar en otras disciplinas como la investigación anatómica o la música? Si hacemos una revisión a los grandes creadores de la historia veremos que no se dedicaron en exclusividad a algo. Vicent Van Gogh, en una carta a su hermano Teo, le decía “ya ves, hay muchas cosas que se trata de creer y de amar, hay algo de Rembrandt en Shakespeare y de Correggio en Michelet y de Delacroix en Víctor Hugo y después algo de Rembrandt en el Evangelio y algo del Evangelio en Rembrandt”².

Con esto no quiero compararme con los grandes, lo que quiero hacer ver es que las disciplinas artísticas, profesionales o vivenciales están contagiadas unas de otras. Que todas las vivencias son aprendizajes que sirven para una labor. Y que una misma persona puede tener ideas que acaben en varias disciplinas distintas o que las unan. Así es mi trabajo. Hay momentos que se me ocurre una idea para un texto que cuando la voy trabajando adquiere melodía y se convierte en una canción, mientras que otras veces esas palabras se unen a una imagen y cobran forma de fotopoesía. O veo las imágenes de lo que será una escena en una obra de teatro o en un cortometraje.

²VAN GOGH, V. Cartas a Theo. Idea Books, 2003, Barcelona, p. 40.

Mi última exposición unía la fotografía y la poesía. Se trata de La casa Vacía. Para hablar de ella me remito a las palabras del crítico de arte Francisco Bautista publicadas en el periódico "Ideal" y en su blog personal:

52

Es un relato de intensa sensibilidad lírica, el propuesto por Sara G. Mendoza en el montaje mostrado en su exposición, compuesto de dieciséis fotografías, con sus textos poéticos correspondientes, centrada toda en la experiencia visual en la soledad del recuerdo, la rememoración de personas, vivencias, sensaciones agotadas en el confín del pasado, y revividas gracias a la evocación que suscita la imagen del lugar donde acontecieron. Realiza la autora una instalación perfectamente entrelazada, donde las piezas expuestas transcurren monótonas, sin variar el tono en su visualización, trascendiendo este con pulso constante, en una escenografía organizada en claroscuros, susurrante, intimista, consiguiendo que el observador se impregne del sentimiento que engloba el conjunto, encontrando en cada obra una puerta hacia sus propias evocaciones. Sara G. Mendoza controla el momento del discurso oportuno, el lenguaje del decorado, la elección del motivo elegido en cada una de las instantáneas, que unido a un vocabulario plástico poético, consigue elaborar un conjunto de contemplación fresca, libre de accesorios innecesarios, ofrecido como narración visual de hondo significado artístico. Sara G. Mendoza es desenvuelta en la expresión de la representación plástica, ágil en el diálogo con el espectador, directa en el concepto transmitido. Tiene claro lo que quiere contar y compartir, describe su idea en un lenguaje sencillo, soportado en una estructura inteligente que transcurre sin marcadas gesticulaciones, con naturalidad, cargado de humanidad, inmerso en el recuerdo nostálgico.

Toda acción deja su huella, impregnando los lugares y cosas. Con esta premisa dirige la artista su obra hacia la prevalencia del pasado rescatado, de su presencia perenne, de su influjo en los actos futuros. Decía T. S. Eliot "Tiempo presente y tiempo pasado, están ambos quizá presentes en el tiempo futuro, y el tiempo futuro contenido en el tiempo pasado. Si todo tiempo es eternamente presente, todo tiempo es irredimible"³.

³BAUTISTA, Francisco. "Tiempo y nostalgia". IDEAL, 20 de septiembre de 2017.

Esta exposición surgió de un trabajo inesperado. Mis padres mueren el año 2009 con cuatro meses de diferencia. Mi padre el día de Reyes y mi madre el 17 de mayo. Tres o cuatro días después salimos de la casa familiar los tres hermanos y cerramos la puerta que no se volvería a abrir hasta un año y medio después cuando mi hermano y yo volvimos por un asunto familiar. En ese momento no sabía por qué -ahora sí- cogí la cámara y entré a la casa haciendo fotografías. Mientras mi hermano buscaba y revisaba una documentación que necesitábamos, yo recorrí las habitaciones durante más de una hora realizando tomas de todo lo que me llamaba la atención.

La casa estaba tal y como mi madre la dejó el día que salió para el hospital: sus gafas de leer en la mesilla del teléfono, su pijama bajo la almohada, su bolso encima de la cama...

53

Esas fotos las guardé en el ordenador durante meses hasta que un día me puse a editarlas y fui uniendo mentalmente algunas imágenes con poesías que había escrito durante la corta convalecencia de mi madre en el hospital. Así, fui haciendo una selección de parejas a las que sumé otros poemas para otras fotografías. Casi una centena, sin ninguna intención expositiva puesto que pensaba que era algo tan personal que no podía ser compartido. Con el paso del tiempo las parejas se iban fueron reduciendo y seleccionando. Me atreví a compartirlo con algunos amigos, y todos llegaban al mismo lugar: habían recordado su casa de niños, su casa del pueblo o su casa de infancia. Todos tenemos una casa vacía aunque siga habitada, porque ya no la habitan las personas que lo hicieron, porque hemos ido creciendo y cambiando; y esas personas que éramos de pequeños ya no somos los mismos. Todos hemos tenido una pérdida, y todos sabemos lo que es el paso del tiempo. Y por supuesto, todos sabemos del poder de los objetos, de los olores, para evocar lo vivido. Y así fue como nació la exposición.

Al inicio de la exposición, una cartela contenía el siguiente texto:

A veces las puertas se cierran porque los habitantes de esa casa ya no están en ella y es necesario que pase el tiempo suficiente para que una mano vuelva a abrir esa cerradura y cruzar el umbral. Has llegado a tu casa vacía, aquí has iniciado tu vida, has crecido y has aprendido, te has hecho como eres desde una genética y desde lo compartido en familia.

Ahora todos esos recuerdos cobran vida de nuevo, al plantarte cara a cara frente a los objetos inertes que la habitan. Recorre las estancias. Toca sus esquinas. Mueve con tus manos las palabras para ver con mayor claridad las imágenes. No olvides cerrar la puerta al salir y llevarte contigo el olor a vida.



LA CASA VACÍA

Hace tiempo que salí de esa casa.
Ahora habita en mi memoria.
Una casa de pueblo llena de macetas.

La dejé en esa carretera de jardines
que conduce hacia la sierra.
(Aunque de pequeña yo creyera
que iba hasta el cielo).

Una casa hecha ladrillo a ladrillo
por una mano morena de dedos
pequeños y gruesos;

Macetas plantadas y regadas
al caer la tarde, tarde a tarde,
como un ritual litúrgico, sagrado.
Sacaba cada mañana, uno a uno,
los tiestos verdes; y protegía cada
noche de los fríos y los hielos.
Unas manos finas, como de
princesa de pueblo.

Ahora el tiempo la ha transformado
en desierto. Ya no hay vida en sus paredes.
Ya no hay macetas, ni cementos;
ni manos morenas, ni finas de pueblo.

Solo muebles que esperan ser limpiados.
Guardan años de vida en sus vetas.

Camas vestidas, como si alguien fuera
a dormir esa misma noche...
que se quedan vacías y solo contienen
algún rayo de luna.

Un olor a primavera que se resiste a irse,
escondido entre el polvo y el olor a cerrado.
¿Quién diría que cerrar huele?



ADIÓS

Te vi apagarte,
mira mi retina.

Tu cara perdió la vida,
la fuerza de tu mirada,
la energía de tu mandíbula.

Ni las manos enguantadas,
ni la electricidad
pudieron convencerte.

57

Se paró tu maquinaria,
JODER, y yo allí,
como espectador
de una obra de teatro.

Luego la prisa, las luces.
Ni la velocidad, ni los electrones...
Tú ya estabas cansado,

Cansado de vivir,
cansado de sufrir,
cansado de cansarte
en tu silencio sonoro.

Silencio que te hizo
irte sin preguntar si
podías salir.
Yo no te hubiera dado permiso.



RELOJES

Te paraste en el tiempo, como esos
relojes del Maestro Hora.
Los espejos no recogen tus arrugas.
No conocerán tu pelo blanco, ni verán
encorvada tu espalda.

59

Barras de carmín y lápiz de ojos,
apenas leves pinceladas que nadie
se atreve a desmaquillar del armario
de tu baño. Tal vez piensen que
volverás a usarlo,
después de un viaje largo.

Ya tu ropa cuelga eternamente.
Sin arrugas, ni manchas de uso;
con el último olor.

Ojalá las perchas estuvieran vacías
y no te viera en cada una de esas
prendas, sino que aparecieras
cargada de fruta, al volver del mercado.

Estas son cuatro parejas de imágenes y poesías que forman parte de La casa vacía. A continuación, muestro cómo quedó el montaje de la pieza del foto-poema.



MI HERMANA

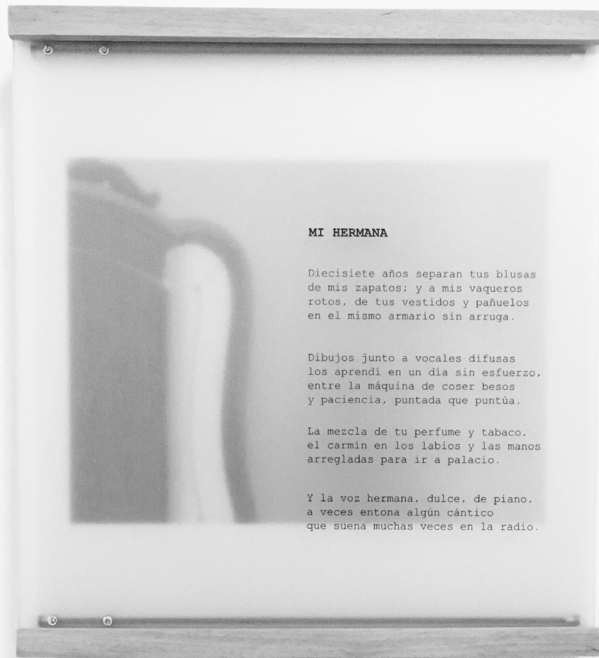
Diecisiete años separan tus blusas
de mis zapatos; y a mis vaqueros
rotos, de tus vestidos y pañuelos
en el mismo armario sin arruga.

61

Dibujos junto a vocales difusas
los aprendí en un día sin esfuerzo,
entre la máquina de coser besos
y paciencia, puntada que puntúa.

La mezcla de tu perfume y tabaco,
el carmín en los labios y las manos
arregladas para ir a palacio.

Y la voz hermana, dulce, de piano,
a veces entona algún cántico
que suena muchas veces en la radio.



En el Diccionario de la Real Academia, sinestesia significa “unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o verde chillón”. En Neurología la sinestesia se define como “un fenómeno neurológico caracterizado por la activación simultánea de dos sistemas (o atributos) sensoriales, uno de los cuales no ha sido estimulado directamente. Dicha activación se produce de forma involuntaria, automática y consistente a lo largo del tiempo”⁴. Señala que al nacer todos somos sinestésicos, pero solo un 4% de la población mantiene esas capacidades sinestésicas, y la mayoría de ese 4% son artistas. En una muestra de 803 participantes de diferentes ámbitos profesionales, un 13,95% presenta algún tipo de sinestesia. Un 44,6% relaciona conceptos temporales con espaciales, un 33,9% percibe colores cuando escucha sonidos o música, un 25,9% asocia colores a conceptos temporales, un 20,5% asigna género o personalidad a las letras y números, un 10,7% experimenta la modalidad grafema-color, y un 5,4% siente un sabor específico en su boca al escuchar palabras.

63

Jean-Paul Sartre señalaba que “el perfume es la forma más intensa del recuerdo. Debe ser como el tema central del Bolero de Ravel. Una especie de lenta obsesión”⁵.

Esa conexión que según la neurociencia están presente en todos al nacer y que luego solo algunos individuos conservan, me atrae justo por su capacidad de ejercer de vaso comunicante. Y quería comprobarlo sobre todo con los colores y las palabras. Ya desde la definición de los colores en cálidos y fríos hay un gradiente sinestésico. Si acudimos al inglés, este matiz es más llamativo, puesto que en inglés los colores se dividen en activos o pasivos. Todos sabemos del poder que tienen para calmar o para excitar, pero yo quería ir a un paso más, la evocación de un color con el sonido de unas palabras que no lo nombraran expresamente. Y volví a conectar fotografía y poesía. Y de ahí surgió Sinestesia, en la que aún trabajo, de la que aún tengo que cribar y hacer una labor de despiece y selección para considerarla acabada, pero de la que ya mostré algunas piezas en mi intervención en LiveSpeaking. Y aquí dejo algunas para que comprueben por ustedes mismos esas sensaciones. Lo aconsejable es leer el poema antes de mirar la fotografía, comprobar si se siente alguna sensación de color al leer las palabras y luego mirar la imagen y ver si esa sensación de color corresponde con los colores que predominan en ella y que le dan título. Dejo por eso el título de la poesía al final de esta, para que no desvele el resultado antes de su lectura.

⁴MELERO, H., PEÑA-MELIÁN, A. y RÍOS-LAGO, M. “¿Colores, sabores, números?: la sinestesia en una muestra española”, Revista de Neurología, 60(04), 16 de febrero de 2015.

⁵SARTRE, J.-P., La nausea, Alianza Editorial, 2016,



SANGRE

No doy abasto para taponar
con mis manos tanta herida.
El absurdo fecunda cabezas
que reproducen esquemas
sin darse cuenta de que los han alineado.
Sonrisas absurdas salpican los muros
de Facebook e Instagram.
Noticias que hablan de violencia
y sexo obligado, de miedo a
regresar sola a casa, de girar
la esquina, de encontrar un cuerpo
que violente mi cuerpo. Y al lado,
un anuncio de Brugal que te dice que sigas
tus sueños y que la vida es corta.
¿En qué momento perdimos el rumbo?
¿En qué momento la libertad se tornó libertinaje?
¿En qué momento abrimos las puertas
para ser solo carne?
Da igual que uses una colonia u otra,
que vistas como monja o como puta,
Da igual que estudies una ingeniería
o solo aspire a servir copas.
Da igual... al final de todo, solo eres
un masturbador de carne y hueso.
Somos capaces de ver los informativos
mientras comemos sin vomitar
a cada noticia que emiten.
Y luego cambiar de canal para
ver cómo unos se gritan
mientras destripan a otros,
E incluso dormimos la siesta,
mientras Caín mata a Abel
delante de nuestras narices.
Somos capaces de leer sentencias
y ver videos de agresiones, sin que
el corazón se quiebre y se pare
por exceso de dolor.
Sin apretar los dientes y luego clavar las uñas.
No, es mejor abrir debate. Es importante
estar en las redes y tener seguidores
que compartan mi blog.



GIRASOLES

Campos de surcos al sol
tendidos en siesta eterna bajo el calor.
No brilla ni flor ni brizna, solo el oro
abrasador, tierra de Castilla.

67

Amarillea ahora tu mirada,
dorada sien que torna blanca,
andanzas de jinete corren por tu espalda.
Viento azul en tu pupila,
la memoria de un ayer feliz
donde surgen los bosques inquietos
y cayados, bajo un cielo pajizo de verano



OTRA VIDA (recuerdos grises)

Cuando el polvo cubre
los recuerdos y el expolio llama
al olvido,
las habitaciones se vuelven
cuadrados donde viven
maletas sin ropa y
armarios sin puertas.
Y ya no hay fotos en las
paredes...

69

Pero los ojos lo visten todo
de cortinas y esplendor.
de ruidos de pelota,
de excursiones a escondidas
al piso superior.
Incluso los olores
habitan en la memoria.
Y el chocolate se coloca
en la despensa vacía
y el olor a pimientos
fritos se empeña en extenderse
por una cocina de la que no quedan
más que azulejos caídos y paredes
con desconchones.

sien que torna blanca,
andanzas de jinete corren por tu espal-
da.

Llegamos al final de este pequeño viaje interior. No sé si he conseguido transmitir qué es la creación para mí y cuál es mi proceso creativo. Pero sí me gustaría que quedaran claras varias ideas de mi manera de concebir no solo el arte, sino la vida. Por un lado, la idea de artista, una persona para la que es vital comunicar. En la que se conjuga el don innato con el trabajo constante por dar forma a las ideas, por hacer materia de lo etéreo. En la que existe una misión de transformar en lenguaje un mensaje abstracto, ininteligible para el resto. Por otro lado, la idea de creatividad, como algo que debería estar presente en todos los oficios, en todas las facetas de la vida. Puesto que no ser creativos es igual que estar muertos, estancarse y conformarse. La creatividad está íntimamente ligada a la inquietud, a la mirada de niños que todos deberíamos esforzarnos por conservar. Y por último, la idea de vasos comunicantes. Nada es parcela independiente del resto de las cosas de la vida. La filosofía ayuda al arquitecto, la música al cirujano, la ciencia al literato... Escuchar y mirar atentamente con ansias de seguir aprendiendo, con ansias de llenarse. Como transmitía Frida Kahlo a sus alumnos “que debían formarse durante toda su vida, y sin creer que ya sabían suficiente”⁶

⁶ BELTRÁN, Rebeca. “Frida Kahlo. El poder del arte”, National Geographic. Historia. Edición especial Grandes Mujeres, 2019, Barcelona.



Amarillos



Pintado las líneas del tiempo

José Vallejo sobre Soledad Sevilla

73

Esta semblanza no está escrita con el ánimo de ser exhaustiva ni enciclopédica sobre la obra de una artista que en sus cincuenta años de producción no ha parado de trabajar un solo día a lo largo de su carrera. Es más una reflexión personal sobre la persona y su obra, a quien profeso una gran admiración.

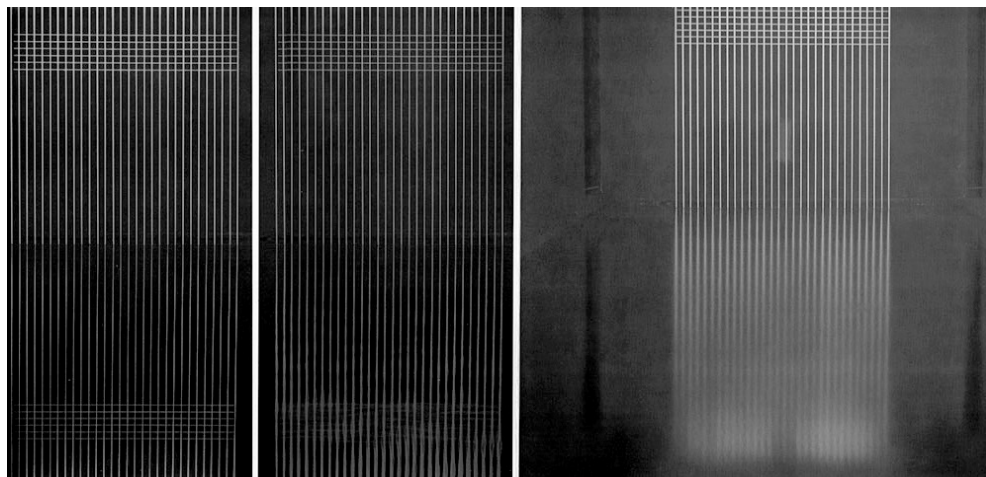
La primera vez que tuve ocasión de ver una obra de Soledad Sevilla fue durante el invierno de 1985, en el Centro Cultural Manuel de Falla, auténtico pebetero de la música en Granada, situado junto o, más bien, sobre la casa del insigne músico que le da nombre. El auditorio fue inaugurado con una magnífica exposición del Grupo el Paso en 1978 y, cada tanto, tenía por costumbre realizar importantes exposiciones de arte contemporáneo que desembocaron ese año en la muestra que sobre Las Meninas presentaba Soledad Sevilla.

Este trabajo fue, para mí, un encuentro con la autora y con su forma de hacer. De pronto, encerrada en aquella férrea retícula, se concentraban con belleza y libertad todas y cada una de las líneas maestras de la obra del gran Velázquez: perspectivas, las líneas de fuga, los claroscuros, la arquitectura en definitiva, de una de las obras maestras de la historia del arte. Ahora bien, desde un conocimiento sensible de la luz y el color, una profunda investigación de la paleta y el armazón de la pintura del Siglo de Oro. Poco después, en la Fundación Rodríguez Acosta, una ampliación de aquellas retículas filtraban la imagen de los palacios de la Alhambra, en los que se producían

los juegos especulares del palacio reflejado de Comares o las perspectivas de infinitas columnas de las galerías del Palacio de Leones.

Cuál fue mi sorpresa, cuando la siguiente exposición de la que tuve noticia – desgraciadamente no puede verla en persona– fue *Fons et origo* (1987), en la que la trama pictórica cogía corporeidad en una de las instalaciones más poéticas de Soledad Sevilla. La trama de hilos verticales, reforzada en una cuadrícula en su parte superior, iluminada hábilmente, se refleja ante un estanque realizado en la propia sala, tal como hace el pórtico de Arrayanes en su alberca. Una banda sonora de una gota de agua consigue el resto de las sensaciones del espectador.

74 Pasó algún tiempo para reencontrarme con la obra de Soledad y esto sucedió en 1992, fecha en la que tuve la oportunidad de poder asistir, con asombro y recogimiento, a la magia que se producía al atardecer en el interior del castillo de Vélez Blanco (Almería). Allí, en el descarnado patio de armas del castillo, sobre los muros corroídos y portadores de las huellas de haber sido soporte de otra realidad, una luz indefinida comenzaba a iluminarlos. Unos potentes proyectores intentaban competir con la cada vez más débil luz del Sol que se iba extinguiendo paulatinamente. Frente a esa luminosidad cada vez más exigua, la luz artificial cobraba personalidad y hacía emerger el lujoso pasado del edificio, reconstruyendo en sus muros heridos el esplendor de esa magnífica arquitectura renacentista que había acabado, como tantas otras obras de arte, en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX. Así, durante unos cuantos atardeceres-noches, se produjo el milagro de cómo de forma fantasmagórica aparecía y desaparecía el magnífico patio hoy conservado en el MET de Nueva York.



Fons et Origo, 1987

A partir de ese momento comencé a buscar en periódicos, revistas especializadas y algunos libros (pocos por entonces), noticias y obras realizadas con anterioridad. Hay que recordar que en aquellos años no existía la herramienta de internet y, por tanto, todo dependía de los viajes y de los encargos que se le hacían a aquellos que iban y venían por el mundo expositivo para poder conseguir esos programas o catálogos de las muestras que se realizaban dentro y fuera de España. De todos modos, Soledad estaba muy ligada a Granada y pronto hubo varias ocasiones para coincidir con ella y su obra, pero será 1999 el año fundamental para poder conocer de cerca a la artista y su forma de trabajar. En esas fechas y, como acción que acompañase el tránsito del cambio de siglo y de milenio, Soledad presentó en la Palacio de la Madraza su instalación *El tiempo vuela* (1998) que había sido expuesta previamente en la galería Soledad Lorenzo. Mil quinientas mariposas giraban sobre una maquinaria de reloj adherida a la pared y agrupadas en bandadas que formaban nubes de color, dejaban al descubierto un verso de Machado: "Y es hoy aquel mañana de ayer". Pocas veces el transcurso de la dimensión temporal ha sido expresado plásticamente con mayor delicadeza y sensibilidad.

75

Corto aquí, voluntariamente, mi experiencia vital con la obra de Soledad porque, a partir de este momento, mi interés pasa a ser analítico y teórico. Yo conocía una parte sesgada de su trayectoria y por tanto, desconocía sus inicios en el Centro de Cálculo en la Complutense con artistas como Gerardo Delgado, Elena Asins, Eusebio Sempere, Yturralde y otros; donde Soledad Sevilla iniciará una trayectoria hacia la geometría, la línea y la combinatoria como esencia de su obra y como forma de explicar el mundo que le rodea.

Estamos en los comienzos de los años setenta y a este periodo corresponden las obras de abstracción geométrica como las estructuras modulares y series de dibujos que, durante una década de experimentación, impregnarán su mirada como preparación a su beca en Boston, donde comenzará una nueva aplicación de la geometría en el espacio con obras como *Seven days of solitude* que, aunque no llegó a realizarse, intervenía el espacio de un patio de corte clásico, buscando las líneas geométricas de su suelo, suelo que era barrido, inconscientemente por el público que de forma regular asistía a la celebración de conciertos en dicho patio, por lo que el proyecto contemplaba la reformulación de la geometría de tanto en tanto, asumiendo la variabilidad que de allí pudiera salir. De esta época es también *M.I.T. Line*, geometrías encerradas en rollos de papel continuo y gran longitud, técnica esta que reaparecerá en Málaga (1985), donde sí consigue intervenir el patio de la Casa de la Cultura y hacer

la instalación *8 de marzo*, que desde su propio título ya nos habla de su conciencia sobre ser mujer y cómo enfrentarse a las posiciones machistas de la sociedad. Será también en Estados Unidos donde se desarrollarán *Las Meninas* (1983) junto a otros trabajos de trama pictórica.

76

El regreso a España está marcado por la visión pública de estas obras, la consecución de la serie *La Alhambra*, donde la retícula persiste, pero el estudio de la luz es aún mayor y sobre todo aflora la poesía hispanomusulmana del propio monumento. En este periodo surgen las instalaciones (aunque la primera quizás fuese la ya mencionada *M.I.T.*) como *El poder de la tarde* (1984) o *Leche y sangre* (1986) donde son parte fundamental el sonido, la luz y el olor como parte esencial e intrínseca de la obra de arte, llegando así a crear profundas percepciones sensoriales sobre el espacio, la memoria y la belleza natural.

Es curioso contemplar cómo estos comienzos van formando la estructura interna del lenguaje artístico de Soledad Sevilla que hacen sólidos todos los peldaños que su carrera ha ido escalando en un mundo donde ella era minoría. La geometría, la intervención del espacio acotado y preexistente, la grandiosidad de los formatos que obligan a que su soporte sea en ocasiones la propia naturaleza y, cuando no, que sea la naturaleza la que entre en el espacio. La necesidad de explorar los sentidos del espectador, la búsqueda de la belleza —no como algo manido, sino como inserto en la propia vida—, la militancia como mujer y la tendencia a realizar grandes series, que muchas veces conviven en el tiempo.

La Luz irá cobrando cada vez más importancia y, ya sea natural o forzada, Soledad Sevilla se empeñará en hacerla visible. Ya hemos hablado de *Fons et origo*, pero será en *Toda la torre* (1990), *Sería la del Alba* (1990) o la serie *La que recita poesía es ella* (1993), en donde su sensible ojo le permite aprehender el fenómeno lumínico y mostrarlo físicamente en tres dimensiones, mediante la secuencia de hilos tensos que permiten visualizar los haces de luz en el espacio definido de un interior.

En los noventa Soledad comenzará nuevas series pictóricas, algunas menos conocidas o difundidas como *Los toros* o *En ruinas*, para desembocar en la serie *Muros* (1997), en donde los formatos de importantes dimensiones se cuajaban de miles de hojas pintadas en auténticos nubarrones de color, recordando las bandadas de mariposas de *El tiempo vuela* (1998) o de *Temporadas de lágrimas* (2003), donde la humedad del dolor y el abandono arracimaba los textos en clara expresión del olvido y abandono del sufrir ajeno.

La serie de *Muros* nace, según la propia autora, con la intención de que las hojas fueran naturales, tal y como había pasado con *Leche y Sangre* (1986), donde miles de claveles rojos iban dejando ver el fondo blanco de la pared conforme su ciclo vital iba desapareciendo. Los muros fueron pintura, pintura de paciencia y persistencia, que fueron dando lugar a nuevas series e incluso a una nueva instalación en 2005 titulada *Te llamaré hoja*.

En 2007 comienza una relación con el Museo del Prado y fruto de estos trabajos aparecerán nuevas series como *Los Apóstoles* y trabajos específicos como *Atalanta e Hipómenes*. Pero detengámonos un poco en la serie de *Los Apóstoles*, un trabajo que se dividirá en Mayores, Menores y Blancos (algún tiempo después surgirá una nueva serie, *Retablo* (2010), que comparte inspiración). Estas series se formalizan mediante la reproducción pictórica de unos tablones de madera en variado cromatismo, tantos colores como los que sugieren los mantos del apostolado de Rubens custodiado por el Museo del Prado.

77

El resultado es la traslación a la veta de la madera de las grandes manchas de color rubenianas. Esto se debe a la fórmula de trabajo de Soledad Sevilla, espíritu inquieto que va acumulando información sobre aquellas cosas que le atraen y seducen, sin tener claro si de ahí saldrá un proyecto artístico, pero que alimenta su espíritu creador. Así, las fotografías del apostolado de Rubens reposaban en la pared, frente a la mesa de trabajo y bajo ellas se acumulaban las fotografías que la artista había comenzado a realizar sobre los antiguos secaderos de tabaco de la Vega granadina realizados en madera. Esa imagen se trasladó, se podría decir que se deslizó de arriba abajo, y dio paso a los Apóstoles Menores que terminaron siendo la serie de grandes lienzos que dan título a la serie.

Esta gran colección se presentó en Santa Fe (Granada) en 2008, al tiempo que, en este mismo espacio, Soledad Sevilla presentaba *Un año de memoria*; doce lunas cumpliendo su ciclo perfecto de veintiocho días, tal cual el ciclo menstrual, metáfora bellísima de una realidad femenina que se empeña la sociedad en teñir de rojo y aplicarle cánones higienistas.

Pero la obra de Soledad no puede asumirse bajo un prisma eminentemente cronológico. Es habitual en ella trabajar en más de un proyecto a la vez, y es habitual que revise formalmente proyectos pasados para acudir a nuevos presupuestos conceptuales. Entre ellos, hay que mencionar la maravillosa celosía realizada en 2003 para el Hospital

de la Santa Creu i Pau de Barcelona. En este proyecto, Soledad Sevilla recupera el plano del casco viejo de la ciudad junto a sus ensanches –lugar de fundación de la institución en el siglo XV y su nuevo aposentamiento de la misma en el siglo XXI–, realizando una operación quirúrgica en la que se extirpan todas las manzanas constructivas, dejando solamente la trama del viario; es decir, la estructura que inspira su título: *El esqueleto*. Esta obra, de gigantescas dimensiones, se realizó en aluminio patinado y ondulado dispuesto para ser colgado desde el techo, emulando el resultado que daría colgar verticalmente un plano de papel.

Pues bien, estas ideas del plano urbano, la ondulación y el recorte se van a manifestar en obras posteriores como el *Telón de cristal* (Granada 2009), *Arquitectura agrícola* (2013), *Rutas del desasosiego* (2017) o *Lo que puede ser de lo que no puede ser* (2015). En todas ellas subyace ese espíritu amoldado a las diferentes necesidades conceptuales que exige cada proyecto individualmente, cruzándose en ocasiones con otras experiencias pictóricas.

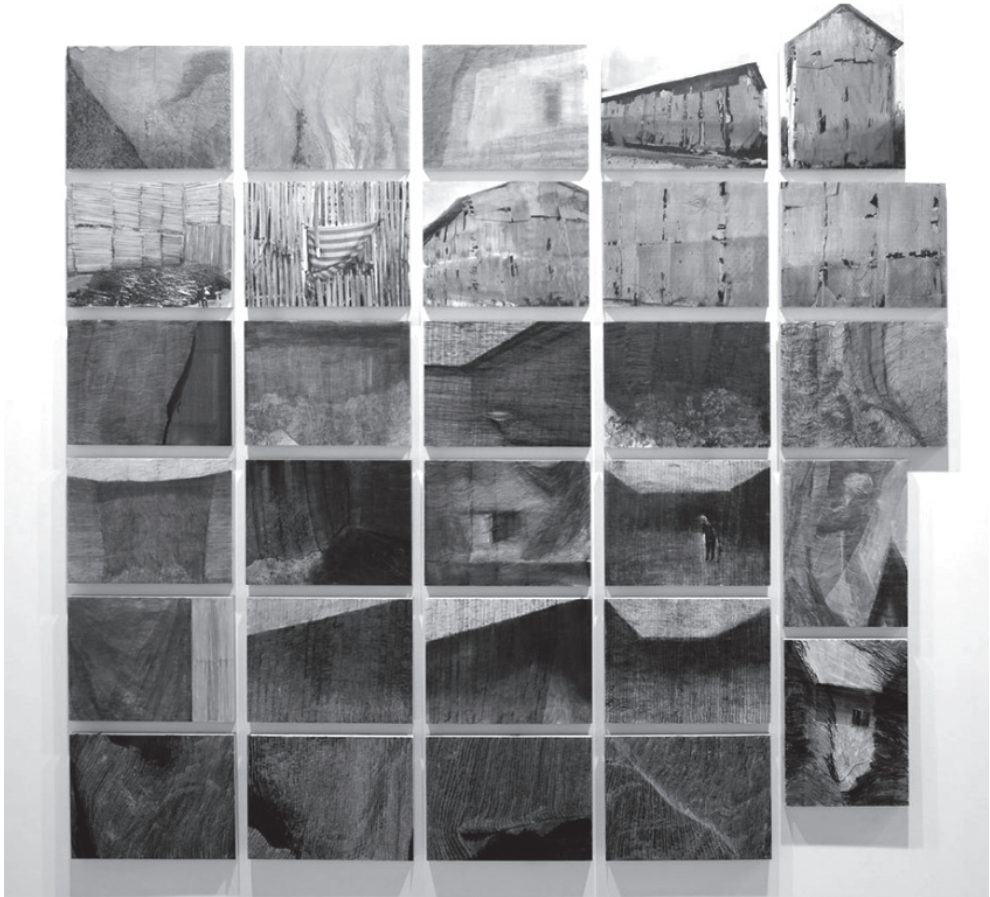
78

Otra idea de plano, en este caso el de la bóveda celeste, aparece en la instalación de mayores dimensiones realizada por Soledad Sevilla hasta la fecha. Se trata de la obra *Escrito en los cuerpos celestes* (2012), una obra encargada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía para intervenir el Palacio de Cristal del Retiro en Madrid. Aquí, Soledad Sevilla replica la arquitectura del edificio en una escala ligeramente inferior al original, creando un nuevo espacio que sustituye la transparencia del cristal por láminas de poliéster traslúcidas y tintadas de azul en las que se han inscrito los signos de puntuación del lenguaje escrito. Una vez más el juego de las sensaciones, la luz, la grandiosidad del espacio, la sutileza de los astros del firmamento sustituidos por el sistema de codificación de las intenciones textuales, provocan el mismo interrogante de la contemplación de una noche estrellada, en plena naturaleza, donde las preguntas son tantas que simplemente nos dedicamos a meditar en silencio.

Por no extenderme en exceso sobre una cuestión que es estrictamente sensorial y que la palabra solamente puede atisbar, quiero citar dos hechos recientes: uno, la gran exposición *Soledad Sevilla. Variaciones de una línea, 1966-1986*, dedicada por el Centro José Guerrero en 2015, que incluyó una instalación de hilos de cobre en la morisca Casa del Horno del Oro en el Albaicín, donde la luz transformaba el espacio. El segundo hecho es la intervención en el C3A de Córdoba con la instalación *La salvación* de lo bello (2020) que, bebiendo de *Leche y Sangre*, es a su vez uno de los focos de inspiración de la imagen del LXIX Festival Internacional de Música y Danza de Granada.

La otra fuente de inspiración de dicha imagen es una de las mallas procedentes del trabajo de investigación sobre los secaderos granadinos y que, plásticamente, dio paso a las imponentes series *Nuevas lejanías* (2014) y *Lágrimas* (2013).

79



Lágrimas, 2013

No seguiremos desglosando obra tras obra –y son muchas las que se quedan en el tintero– porque tampoco este es el espacio, pues la idea de este breve texto es que sirva de preparación al lector para la entrevista realizada a Soledad Sevilla que en estas mismas páginas se publica. Solamente quiero dar una última pincelada sobre la persona y la artista: en una ocasión le pregunté que cómo llevaba esa intensidad de proyectos de instalaciones (muchos de ellos necesitan asistencia técnica de mucho calibre: ingeniería, arquitectura, etc.) y lo podía compaginar con su labor como pintora. Ella me contestó: para un artista es fundamental pintar y, si no se puede todos los días, por lo menos hay que buscar la forma de dibujar diariamente. Ahí sale la inspiración para todo lo demás.

José Vallejo Prieto. Historiador

Entrevista a Soledad Sevilla

Ana Romero-Iribas y Loreto Spá

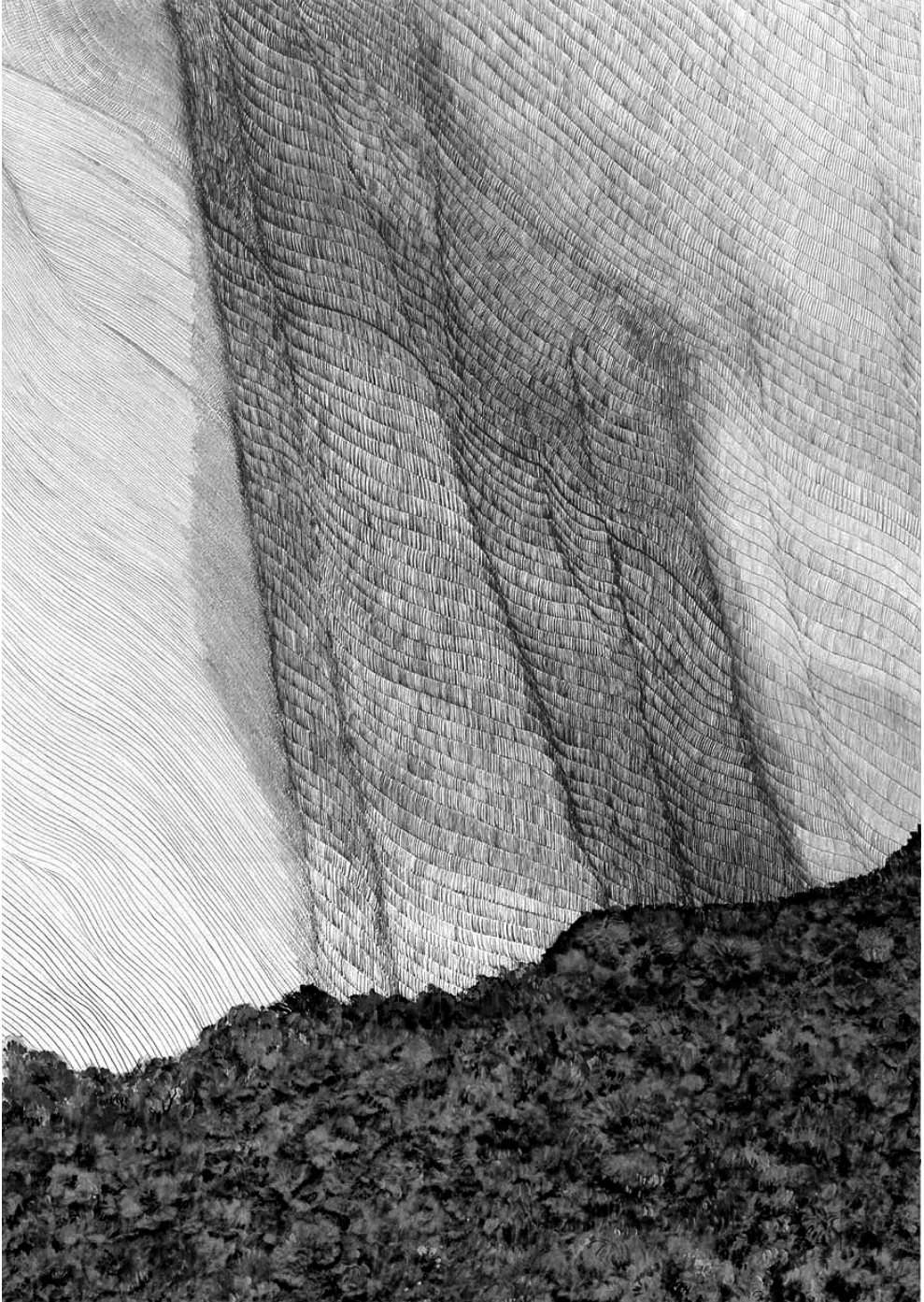
81

Ana y Loreto: ¿Cómo te descubriste como artista, Soledad?

Soledad: Yo creo que tenía 6 años. Dibujaba mucho y copiaba cosas, y mi madre decía que tenía mucho talento y tenía que dedicarme a eso. Cuando estaba terminando el bachiller, mis padres me pusieron en contacto con unos amigos suyos artistas que tenían estudio en Valencia y daban clases. Y coincidieron en que sí, que tenía que hacer Bellas Artes, pero eso era ya más conflictivo porque no entraba en la mentalidad de mis padres.

A y L: ¿Sentiste al acabar Bellas Artes que no tenías opción, que no podías dedicarte a otra cosa que al arte?

S: Eso lo sabía mucho antes de acabar Bellas Artes, para lo cual tuve muchos problemas con mi padre, que se negaba, que no quería que me dedicara a eso. De hecho, me prohibió que fuera en varias ocasiones a la Escuela y recuerdo que en el último curso, en el que las clases eran ya pedagógicas y teóricas, me dijo que no volviera. Unas amigas me ayudaron entonces a terminar de pagar las clases para poder acabar la carrera.



Cartel del 69 Festival de Música y Danza de Granada

A y L: ¿No había más artistas en tu familia?

S: No, no había tradición, yo era la única.

A y L: ¿Cómo descubriste que tu medio de expresión era la pintura y no otro?

S: La verdad es que tampoco se descubre. Realmente, tú te pones a hacer eso y ahí estás cómoda; te gusta, disfrutas y sigues por ahí.

A y L: ¿No intentaste otras disciplinas antes de la pintura o a la vez que pintabas?

S: No, porque en aquellos momentos estaba todo muy compartimentado. O era pintura o escultura. Aunque había una clase común en Bellas Artes que era modelado, hacer trabajos con barro, pero que a mí no me interesaba ni me gustaba nada. Lo tenías que hacer y aprobar, pero yo sabía que por ahí no iba mi camino. Con el tiempo eso se ha transformado, ahora ya no es pintura y dibujo. Incluso cuando yo estaba de profesora aquí en Granada y tenía como asignatura Escultura Polícroma, ya no hacías caso de eso y dabas lo que querías, lo que te gustaba y te apetecía.

83

A y L: Cuando trabajas en tu estudio, ¿existe alguna fuente de inspiración, alguna otra disciplina?

S: No. Normalmente la fuente de inspiración es un tema que tienes, que te interesa, que en algún momento has visto que por ahí es por donde tú tenías que ir. Un tema que te atrae, y por el que te interesas; un tema sobre el que te informas, lees o viajas; y lo ves, lo descubres.

A y L: ¿Los temas los buscas o te encuentran ellos a ti?

S: Normalmente los temas te encuentran a ti, y tú dices "¡qué maravilla!"

A y L: Como ocurrió con el Festival de Música y Danza de Granada.

S: Eso fue porque Pablo Heras, director del Festival en ese momento, le preguntó a José Vallejo a quién se le podía encargar el cartel y él le mandó mi instalación de Córdoba. Inmediatamente, Pablo quiso eso.

A y L: ¿Tienes alguna sistemática de trabajo?

S: No, no. La rutina es que por encima de todo hay que entrar en el estudio, sea como sea. Incluso cuando los niños de pequeños se ponían malos y había esperas larguísimas en el médico, yo me proponía estar en el estudio dibujando a las 7 y, si a las 7 después de 2 o 3 horas allí, no nos habían atendido, me iba. Luego, cuando me llamaban preguntando por qué me había ido, contestaba: "si he llegado a las 5 y no

has tenido el detalle de atenderme, porque había 7 delante, ¿por qué citas a tantas personas?”

Hay que trabajar todos los días, hay que sacar unas horas al día para trabajar como sea. Esto de la pintura o el arte es una profesión muy especial. Como Rafa Nadal: si no está todos los días entrenando, no va a ganar. O como Pablo Heras: si no ensaya todos los días con la orquesta, ¿cómo va a tocar bien? Pues esto es igual, tienes que estar todos los días al pie del cañón, la disciplina es primordial. Aunque no te puedas poner todos los días a la misma hora: pero sabes que todos los días tienes que ponerte a trabajar, sea como sea.

A y L: ¿Hay alguna obra que haya sido especialmente importante para ti?

84 S: Normalmente la última es la que más te interesa y la que es más especial para ti. Luego se quedan en el pasado y dejan de tener influencia.

A y L: ¿Por eso no te gustó tanto cuanto te invitaron a exponer en el José Guerrero una retrospectiva de la serie de la Alhambra? ¿No era lo que te hubiera gustado exponer?

S: Claro. La directora entonces del José Guerrero, Yolanda Romero, me proponía eso, pero yo decía: soy una artista en activo. Que me traigas aquí con las Meninas o las Alhambras... pues no me interesa nada.

A y L: ¿Y por qué crees que pasa eso?

S: Son generaciones que son de otra manera; lo suyo es la pantalla, el movimiento. Y ha pasado que lo que hacemos ya no le interesa a nadie. En el fondo y en general, la pintura no interesa, es como la poesía. ¿Quién lee poesía? Cuatro. Pues esto es igual. Pintura y poesía son producciones del alma que seguirán ahí siempre, seguirán siendo importantes y las practicaremos quien sea, pero no es el interés general y común. No estamos ya en los años 80, donde la pintura era muy importante y todo el mundo compraba un cuadro. Ahora eso ya pasó.

A y L: Sabemos que muchas veces hay que –no solo desmontar- sino destrozar las instalaciones que has hecho. Por ejemplo, así paso con “Escrito en los cuerpos celestes”; ¿no te apena?

S: No, no. Incluso bastantes de mis instalaciones desaparecen porque son con flores, con humo, etc. No me importa y de hecho creo que, eso de que sea en un momento concreto, es un valor añadido.

Lo que me daba un poco de pena de que desapareciera la exposición del Palacio de Cristal era que había sido una gran inversión, que había supuesto mucho dinero.

Incluso la habíamos cubicado porque esa me la produjo el Museo Reina Sofía.

La calculó mi hijo que es ingeniero y era como un mecano, una estructura de planchas de diferentes tamaños que se podía apilar. Todo eso desmontado y guardado no cubicaba mucho y se lo dije al director. ¿Por qué no lo guardáis, que es fácil hacerlo y no abulta mucho (tienen almacenes inmensos)? Pero respondieron que no, que si tenían que volver a exponerla se volvería a hacer, porque era menos costoso eso que almacenarla.

A y L: ¿Consideras importante tener un lugar al que volver y en el que reconocerse? ¿Se trata de lugares espaciales o más bien lugares interiores o creados por las personas? ¿A qué lugares o ciudades vuelve Soledad Sevilla?

S: A Granada.

85

A y L: ¿También a Madrid?

S: No, no. A Madrid no tanto emocionalmente como en tanto que es posiblemente la mejor ciudad para mi trabajo, para mis inquietudes y mis aspiraciones, que son estar en contacto con el arte, con lo que se produce, lo que se puede ver. Con que si yo salgo de mi casa puedo ir a ver alguna exposición en cualquier momento. Eso es Madrid más que otra cosa. El hecho de haber vuelto a Madrid es porque dejé de interesarme Barcelona y allí ya no estaba bien, ya no estaba cómoda, así que se juntó todo un poco. Barcelona para mí se había superado y Madrid era lo mejor en este país para mí.

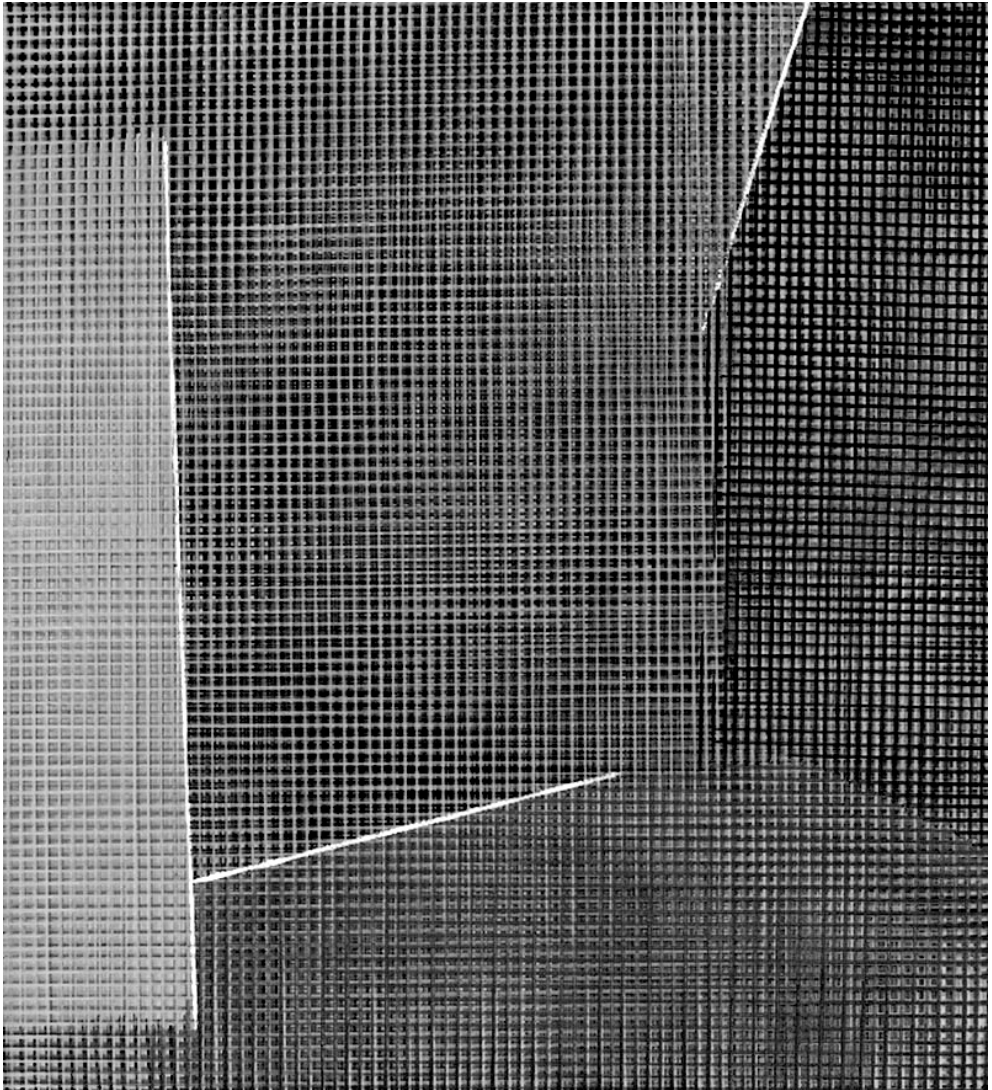
A y L: Pero vemos que donde más te reconoces es en Granada, es a donde más vuelves.

S: Sí, sí, más a Granada.

A y L: De tu estancia en Boston, ¿hubo algo que te dejara esa experiencia americana?

S: La experiencia americana me dejó claras mis raíces españolas. Me fui a finales de los 70 porque este país estaba tan cerrado, tan en blanco y negro, que fui a los Estados Unidos como la gran apertura. Y eso bien, pero cuando llegué allí me di cuenta de que mi cultura y mis raíces estaban aquí. Significó descubrir desde fuera de dónde eres y qué es lo que realmente valoras y aprecias.

A y L: Pensando en las ciudades como plataformas del arte y de ese mercado, ¿piensas que ahora mismo hay que pagar peajes ideológicos para triunfar en el mundo del arte.



Las meninas, 1983

S: bien, era bueno. Miro hacia atrás y lo veo. Pero como además me daba igual lo que dijeran y lo que yo hacía tenía calidad, al final -más o menos- estás ahí, estás en el panorama. Es una osadía decir que mi obra tiene calidad, pero es que es verdad. Como tengo ya muchos años, lo puedo decir.

A y L: Dices que en España ya no hay coleccionismo. ¿Y en otras ciudades como París, Nueva York o Berlín?

S: Yo creo que estará mejor en otros sitios pero no lo sé. De París no tengo ni idea; Alemania quizás porque es el país europeo donde está más fuerte el arte. No sé en estos momentos cómo está, pero mejor que aquí seguro, porque aquí la cultura es una calamidad y la plástica está fatal.

87

A y L: Tú has dicho que cuando algo es verdadero el arte revela verdades. ¿Qué forma de verdad piensas que hay en el arte?

S: Es una pregunta difícil. Lo que pasa es que la verdad está en el arte, pero ¿la verdad de quién? Supongo que la de cada artista. Si lo que te interesa es realmente el arte, el arte como concepto en general y además el arte que tú produces, estás trabajando solo por el arte y no por el mercado, por llegar a algo o por vender. Entonces esa verdad sí es importante, pero es cada artista el que tiene que defender esa verdad. Su verdad.

A y L: Porque al final tú manifiestas tu forma de ser o tu interés en el arte.

S: Claro, ese es el concepto de verdad.

A y L: ¿Le interesa la filosofía?

S: Me encanta, me gustaría estudiar filosofía. De hecho, yo no leo novela de ficción, leo ensayos, filosofía. Es como la música, también me gusta mucho la música, pero no entiendo nada de música. Con la filosofía me pasa lo mismo.

A y L: María Zambrano decía que la poesía explica mejor la verdad del hombre que la filosofía. El arte de Soledad Sevilla, para nosotras poético en muchos aspectos, ¿busca expresar la verdad de una forma más profunda y certera?

S: Claro, sí, seguramente. En este momento el arte va de otro palo, es otra cosa. Ahora mismo tiene que tener un mensaje o político o social; si no, no interesa nada ni va a ninguna parte. Una cosa como lo que yo hago no le interesa a nadie o a casi nadie. Pero a nivel institucional, el Reina Sofía o los museos en general jamás me harían una

exposición a mí; es una tendencia internacional. Ahora mismo, el arte que se produce tiene que tener ese contenido y ese mensaje; si no, no sirve.

A y L: ¿Y esa búsqueda de lo poético no te parece a ti que se acerca mucho a la verdad que quieres transmitir?

S: Sí, sí, seguro.

A y L: ¿Consideras que la belleza sigue teniendo alguna función?

S: La belleza desde el punto de vista tradicional y convencional no me interesa; lo que me interesa es el mensaje poderoso que puede llevar el arte.

88

A y L: ¿Por qué te parece que sigue siendo importante la belleza, por qué vale la pena salvar la belleza?

S: Bueno, porque desde luego mi manifestación artística está ligada con ese terreno. Es mi manera de trabajar. Yo soy fundamentalmente artista y cuando me pongo delante de mi trabajo en blanco para empezar, no se me ocurre nada que no sea perseguir que eso sea bello por encima de todo; ese es mi objetivo. No sé por qué hay que salvarla, lo único que sé es que es mi manera de expresarme.

Yo no milito en el arte de conceptos como lo político, lo social o el feminismo. Soy feminista, claro que sí, porque soy mujer y porque tengo que defender el proyecto de la mujer, pero no lo aplico a mi trabajo. Mi trabajo va por libre, va por otro lado; solamente por eso ya me interesa la belleza.

A y L: ¿Por qué crees que se ha desvinculado tanto del arte contemporáneo de la belleza?

S: Pues no lo sé, quizá porque son tendencias generales actuales de la sociedad. La verdad está bastante vapuleada y bastante mal, y también parece lógico que esa sea la respuesta de los artistas. Su respuesta siempre ha estado en relación con el momento que les ha tocado vivir, eso no es ninguna novedad.

A y L: Soledad Sevilla ha sido siempre una artista conceptual y, a la vez, nuestra percepción es que usa un modo sutil de expresión, un modo poético, sugerente, incluso espiritual. ¿Es un lenguaje buscado o natural? ¿O fue buscado y se convirtió en natural?

S: No, lo que buscas cada día cuando te pones a trabajar es que eso funcione, que sea bello. ¿Natural? Tu naturaleza es llegar a eso. ¿Que es muy natural que salga? No, tienes que currar, tienes que estar 8 horas ahí para que funcione.

Cuando estaba dando clase en la Facultad aquí en Granada los alumnos venían a decirme: “es que se me ocurre una cosa preciosa...”. Y mi respuesta era: “HAZLA, que aquí tenemos todas unas ideas preciosas pero lo importante es ponerte a ello, a ver lo que sale”. Se te ocurre, de acuerdo, pero hasta que no te pongas a hacerlo no sabrás si eso que se te ha ocurrido merece la pena o no, si es bello o no, o si no tienes que seguir por ahí. Porque a veces se trata de ideas que llevan a caminos sin salida.

A y L: ¿Te aportó algo dar clase?

S: A mí todo lo que me saque del estudio me pone de los nervios. Yo empezaba todas las temporadas bien: “no pasa nada y es estar en contacto con colegas y con gente joven...”; fantástico. Pero al cabo de tres meses me subía por las paredes porque quería estar pintando en mi estudio y no en la Facultad. ¿Qué me aportó? Conocimiento de mucha gente. Y por lo demás, más aportaba yo que lo que aportaban ellos; veía que muchas cosas las hacía yo. Te vienen con una idea muy embrionaria, pero no la ven y tú se la acabas poniendo en marcha.

89

A y L: Les enseñas el camino.

S: Claro, cómo ponerlo en práctica. Que de la idea pasen al objeto.

A y L: ¿Por qué tu obra recurre tanto al ritmo, a la línea, a la secuencia, a la repetición?

S: Porque nunca son elementos aislados, es una idea que se desarrolla por etapas, como en las novelas. Cuando tienes una idea tienes que ir poco a poco poniéndola en marcha hasta que llega hasta el final. Y (eso pasa muchas veces) cuando ya lo dominas, cuando te sale, cuando no hay oposición y te sale bonito a la primera, ya no te interesa nada. Lo dejas y te pasas a otra cosa. Eso lo hablamos mucho con otros artistas y amigos: pero ¿por qué seremos tan tontos, que justo cuando ya te está saliendo tengas que dejarlo y necesites ponerte con otra cosa, en vez de sacarle partido a eso? Pues no, tiene que haber esa oposición. Como sea una cosa fácil, que fluye, ya lo has conseguido y tienes que ponerte con otro tema.

A y L: Se define como pintora y no solo ha pintado con pintura sino con la luz (“Somni recobrat; Fons et origo; Toda la torre”). ¿En “Escrito en los cuerpos celestes” también está pintando de alguna forma el espacio o es otra expresión artística distinta de la pintura?

S: Cuando es la instalación es un trabajo en tres dimensiones, ya no tiene nada que ver con la pintura. Otra cosa es que hay instalaciones que tienen pintura como es el caso de “En ruinas”, que fue la instalación del Castillo de Vélez Blanco o la serie de la



Viaje a Sils María, 2014

Alhambra. En el caso de la Alhambra fue al revés que en Vélez: primero hice la pintura y después la instalación.

A y L: Pero no te defines como una artista multidisciplinar sino como pintora.

S: A mí lo que me gusta y lo que soy es pintora. Otra cosa es que después haga las instalaciones, pero yo nunca podría dejar de pintar y sí podría dejar de hacer instalaciones. De hecho, ahora no tengo ninguna instalación en el horizonte, pero sí pinto, eso sí.

A y L: Vemos en tu obra luz, líneas, ritmos... En cambio, la figura humana está completamente ausente.

S: Sí, pero lo que hago no es tanto evitar la figura como el tratar siempre de evitar la referencia formal a algún objeto o a algo, porque yo soy de una generación que reaccionó en contra de la academia. Defendíamos la abstracción por encima de todo. Recuerdo el descubrimiento de Rothko, fue como encontrar a Dios de repente. Entonces esa aspiración la teníamos clarísima, no solamente yo, sino mi generación. Éramos abstractos, por reacción contra la academia que nos había aplastado tantos años, tanto tiempo; y porque quizás era el momento de la abstracción. Así que yo sigo en esa batalla. De hecho, en la serie de la Alhambra no me gustaba nada cuando aparecían los arcos. Pero al final no lo pude hacer de otra manera más que presentando columnas o arcos.

A y L: Nos gustaría volver al ritmo y a la línea... porque siempre haces muchas líneas, Soledad.

S: Sí, yo creo que he estado siempre en la geometría. Y ahora he vuelto a la geometría de la línea que ha sido una constante en mi trabajo. Una unidad que empezó con la línea, con la que yo construía hexágonos y superposiciones de diferentes planos de geometrías y ese elemento único ha sido una constante. Después, cuando no podía pintar porque estaba con la enfermedad, pensaba: "si yo no me puedo mover, pues que se mueva el cuadro". Y entonces hice esa pincelada que después aparece en todos los "Insomnios", que era como un elemento, una unidad que -acumulada- rellenaba el espacio, y desaparecía y se convertía en campos más extensos. En el fondo es eso, una unidad. Después, fue la fase de los apóstoles que era otra cosa, pero también era como una unidad de un elemento de la madera.

A y L: Y las telas de los secaderos, que también estaban basados en la línea.

S: Exacto. Y ahora estoy haciendo otra cosa de líneas, una geometría con líneas.

A y L: Con líneas, con secuencias y con repetición que al final se convierten en una unidad, pero a partir de una línea.

S: Efectivamente. Y ahora parto de una visión general de algo basándome en los azulejos que hay en las fachadas de Lisboa. Portugal tiene esa cerámica en todas las fachadas y es impresionante cómo las trabaja. Hay ahí mucha geometría y figuras preciosas. Yo, a partir de una geometría, de una imagen de cualquier fachada de Lisboa, la reproduzco primero tal cual, como está en la foto. Y después, por pasos, por mínimos pasos, voy haciendo que desaparezca hasta que llegue al blanco, pero siempre basada en esa misma estructura. La estructura no desaparece pero le voy aplicando el color, de manera que pierde intensidad hasta que llega al blanco. Luego cojo otro tema y hago lo mismo: empiezo con el tema fuerte y le voy quitando intensidad hasta que llega al blanco.

92

A y L: ¿Tienes pensado exponer esta secuencia?

S: Sí; cuando me toque en mi galería en Madrid, la Marlborough. Voy a intentar que también me lo exponga el Reina Sofía. Porque para completar los cuadros que necesito para la galería, que son 157 piezas de 46x46, llevo casi un año y me quedan dos. En la galería los tienen algo menos de un mes, así que voy a ver si Manolo los quiere aceptar para el Reina, cosa que dudo porque no quieren pintura, no les interesa. Pero si expones en el Reina Sofía, lo mantienen por lo menos dos o tres meses. Y en el caso de una obra que te cuesta tanto y que luego sabes que no se va a vender, por lo menos que se vea.

Me he planteado este trabajo, esa secuencia, toda expuesta en línea en la galería, que es muy grande. Empezando en la entrada, y cada 6 cm un cuadro hasta terminar en el final de la galería.

A y L: ¿Cuánto hay de inspiración y cuánto de trabajo en tu obra?

S: De inspiración poco; trabajo es lo que hay. Inspiración es el flash que tienes un día y dices: "con esto tengo que hacer algo". Y después, trabajo. El 99,9% trabajo.

A y L: ¿Han superado tus obras tus expectativas?

S: No, yo creo que no, realmente sigues porque no has conseguido lo que querías.

A y L: ¿Alguna vez cambiarías luego algo de lo que has hecho?

S: No, en pintura no lo cambiaría. Pero sí pienso que lo que se tiene que volver a hacer

son las instalaciones. Porque en las instalaciones no sabes lo que va a pasar y es cuando está montada cuando dices: “cambiaría esto y volvería a hacer esto otro...”.

A y L: ¿También aprendes de cada instalación a manejar más herramientas para diferentes instalaciones?

S: Yo creo que no, porque cada instalación es diferente y realmente es cuando me ofrecen un espacio cuando me pongo a pensar en ella. Y cada espacio es diferente y cada cosa que sale es diferente.

A y L: ¿Qué disfrutas más de la instalación, cuando la estás pensando en el estudio o cuando ya se está construyendo?

S: Realmente, yo no disfruto con la instalación. Yo la pienso y entonces ya casi no hago yo nada más, me la tienen que hacer toda. La paso a la empresa que la va a construir salvo alguna como la de las mariposas o la de las hojas en Valencia. Esa, por ejemplo, me tuve que poner a montarlas yo porque, aunque ya estaban los paneles con las hojas puestas, eran paneles independientes y las hojas que estaban en las juntas había que quitarlas para desmontar los paneles y luego volvérselas a poner, que era mucho trabajo.

93

A y L: ¿Y la de Córdoba?

S: En Córdoba me la hicieron toda. En Madrid la hice yo con un grupo de amiguillos que nos juntamos y la hicimos, pero en Córdoba me la montaron, que era un espacio de siete metros de altura.

A y L: Entonces, ¿en lo que más disfrutaste en Córdoba fue en la confección del espacio?

S: No, viendo el espacio. El C3a de Córdoba es inmenso, tiene unas paredes mastodónticas, enormes, y tenía que pensar un sitio en el que fuera posible, porque en según qué muros era imposible. Aparte, eran muros muy abiertos, así que tenía que ser una cosa más recogida y quedó muy bien. Fue un espacio perfecto.

A y L: Cambió completamente la percepción espacial

S: Sí, totalmente.

A y L: Cambiamos a un tema diferente. ¿Existe una experiencia de límites por parte del artista en el proceso creador? ¿Y de inspiración o convicción de que lo que se tiene no es propio sino dado?



La salvación de lo bello, 2019

S: No, yo creo que lo que yo me planteo en principio se puede; es una cuestión de tiempo, de poder hacerlo. Por ejemplo, lo que tengo ahora entre manos es una cuestión de tiempo y necesito mucho para poder elaborarlo. Pero ya está, teniéndolo, no creo que haya límites. Y en las instalaciones también: pienso la idea y si se puede se hace y si no, no. Pero me da un poco igual, porque lo voy adaptando. De eso también me he mentalizado porque ya sé que no puede ser todo lo que planteo. Por otra parte, tienes una idea y es importante defenderla y saber que tienes que llegar a ella; pero si no se llega del todo no pasa nada. También me he dado cuenta de eso, de que lo espacial es otra cosa, otro concepto: como yo lo veo no lo ve nadie y si eso que yo veo no sale, no importa, porque lo que sale es lo que tiene que salir y está bien.

A y L: En varias entrevistas has hecho referencia a que consideras compatible la mística y lo laico. Nos gustaría que abundaras algo más sobre el tema. 95

S: Lo que quiero decir es que para ser místico no tienes que estar militando o profesando una religión. Como decía Cezanne en una carta que le escribía a su hermano: “¿será esto como una religión que exige seres puros que le pertenezcan por completo?”. Pues desde luego no sé si exige seres puros, pero que es como una religión, y que le perteneces por completo... eso seguro. Me refiero a eso, a que hay una actitud muy mística en el trabajo del arte. No me creo nada, no soy religiosa y por eso soy laica; pero sí soy mística.

A y L: Parece que el arte tiene la capacidad de hacer visible lo invisible.

S: Es eso, realmente lo que el arte debe hacer es eso, visible lo invisible. Otra cosa es que los demás sean capaces de ver eso invisible que tú crees que has hecho, que has puesto ahí. Como hemos hablado antes, ahora es un momento muy poco propicio para que la gente vea lo invisible en lo visible. Porque contemplar un cuadro o una obra de arte requiere pararse, mirar, disfrutar... y eso no se hace.

A y L: ¿Y también requiere educación y cultura?

S: Sí, mucha.

A y L: ¿Qué aporta un artista al mundo del siglo XXI? ¿Por qué vale la pena serlo?

S: Nada. Es que no creo en mi labor como salvadora de la humanidad.

A y L: ¿Pero aportar belleza no es aportar?

S: Sí, pero si es que eso nadie lo quiere. Yo sé en el mundo en el que estoy, sé lo que pasa, quién va a las galerías, quién compra: nadie.



Espacios de la mirada, 2018





A y L: Sin embargo, los museos están cada vez más llenos y de gente normal. Estos lugares han pasado a ser no solo para contemplar el arte sino para el ocio, es de alguna manera como pasar una tarde en el parque.

S: Curiosamente los museos sí. Pero qué ve en el museo toda esa gente que entra es lo que quisiera yo saber. Qué es lo que entienden y qué ven. Os sonará la expresión: "Buf, eso lo hace mi niño". Vale, y eso ¿qué quiere decir? Que no entiendes absolutamente nada, pues tu niño no lo hace. Porque es como si tu niño imitara los sonidos del chino... pero no habla chino, está imitando a alguien.

A y L: Seguimos pensando que el arte aporta y que la gente valora a los artistas, por ejemplo a ti. La obra de Soledad Sevilla está muy reconocida, es una obra que interpela, que comunica y produce ese impacto que no deja indiferente al visitante.

S: Lo que pasa es que quizás no estoy pensando tanto en mí, ni en lo que puede hacer mi obra, sino en una visión más general, en lo que podemos aportar los artistas en esa situación de la sociedad. No sé, yo pensaba que podemos hacer nada o poco, pero bueno, a lo mejor no es así.

A y L: Acabamos ya, aunque siempre quedaría conversación contigo, Sole, gracias por tu tiempo. ¿Hay algo que te gustaría hacer y que todavía no has hecho?

S: Sí, seguramente muchas cosas. Lo que pasa es que no pienso en ello, no estoy en el futuro, vivo más en el presente. Lo que todavía no he hecho es lo que tengo entre manos que quiero terminar. Y después, ya llegaré a hacer lo que tenga que hacer.



