

No somos.

Nosotros *éramos* esto o aquello.

Una conversación entre Elly Strik y Jean-Christophe Ammann



Jean-Christophe Ammann: ¿Quién es?

Elly Strik: Soy yo.

JCA: ¿Tú?

ES: Soy yo en 2012. Todo empezó con una fotografía que tomé cuando estudiaba en la academia de arte a principios de los ochenta. En la academia recibí una formación clásica; hacíamos muchos dibujos y pinturas del natural, bodegones, modelos, retratos, etc. En casa tomaba fotografías. Me fotografiaba a mí misma y a veces también a mi perro. Preparaba decorados muy sencillos y utilizaba un temporizador para sacar las fotografías. Eran todas analógicas, por supuesto. Revelaba la película y positivaba las fotos en un pequeño cuarto oscuro que había montado en mi propio dormitorio.

Quería hacer un retrato oficial de mí misma como estudiante, obtener la imagen oficial de ese estado, como el retrato de un rey. Ya sabes cómo son los retratos de los reyes, todos posan de la misma manera, la misma composición, y los retratos se cuelgan en las oficinas de correos o en otros edificios estatales. Quería comprobar el aspecto que tendría la foto oficial de una artista, y me pareció que sostener un halcón tenía que ver con esa idea. Todavía me gusta esa foto, se convirtió en una especie de talismán para mí.

JCA: Pero en ese tipo de fotografías casi siempre aparecen hombres.

ES: Intenté parecer andrógina. Pienso que las chicas y los chicos tienen sueños parecidos, al menos eso creía antes. Siempre quise tener un pájaro por amigo. Un pájaro puede volar, observar, cazar, y siempre regresa. Transmite un sentimiento muy intenso. Lo titulé *Self-Portrait at the Academy* [Autorretrato en la Academia].

JCA: Has vuelto a utilizar esa imagen en esta obra de gran tamaño treinta años después, ¿por qué?

ES: Quería comprobar si era posible mostrar a la misma persona en una nueva dimensión: brillante, reflectante e invisible al mismo tiempo. Pero ya no se trata de la misma persona, porque la apariencia física ha cambiado.

»Quería concentrarme en el aspecto que tendría una figura desprovista de materialidad que, sin embargo, aún representa a la artista en términos más generales. Ver hasta dónde puede llegar la desmaterialización sin llegar a la desaparición.

JCA: Lo que no se advierte inmediatamente es que este efecto se refuerza con ayuda de cientos de diminutos remolinos. En esencia, ni siquiera la cabeza se puede distinguir, porque está formada por innumerables remolinos. ¿Se trata de una interpretación de ti misma a partir de la persona que eras cuando estudiabas en la academia de bellas artes, tan nítida como una fotografía entonces, mientras que, ahora que se ha convertido en un recuerdo, es una imagen mucho más abierta? ¿Incluiste los remolinos desde el principio?

ES: Déjame que te explique cómo fue el proceso de creación de esta obra. Tenía algunas ideas poco definidas, y aunque siempre tuve claro que la

fotografía tenía que ser el punto de partida, no sabía dónde me llevaría esta imagen. Comencé utilizando un verde muy oscuro, sólo colores oscuros, y todos los días, durante un largo periodo de tiempo, iba añadiendo más blanco.

Pero, ya sabes, es difícil conseguir que el blanco sea más blanco; el negro tiene una gradación mucho más amplia. Y, en cuanto a los remolinos, no sé cómo llamarlos exactamente, básicamente porque no existe un nombre para definirlos, ya que normalmente son invisibles. Necesitaba la carga eléctrica, el magnetismo que aportan, una carga ligeramente onírica, presentar la figura de una manera nueva.

»Gracias a los remolinos la figura y el pájaro sólo se pueden ver cuando se tocan. Así que se puede decir que la figura existe y cobra existencia en forma de remolinos. Ya no hay un material que se pueda distinguir en esta obra, sólo compresión o condensación. Y la densidad que se crea de esta manera hace visible la forma.

»Los remolinos también están relacionados con la idea de la libertad.

Sostener un pájaro en la mano te permite establecer una conexión con el acto de volar. Pero en este caso esta sensación va más allá; para mí, se convirtió en un viaje cósmico, como un sueño.



JCA: ¿Invertiste mucho tiempo en esta pieza?

ES: Bastante. Poco a poco, se me ocurrió la posibilidad de las vibraciones.

Gracias a los remolinos, la figura es brillante y transparente al mismo tiempo,

es invisible a la vez que desprende luz. Se crea la impresión de que algo aparece y desaparece en el mismo espacio, y la extensión de la obra depende de los diferentes tamaños de los remolinos.

»Tuve que moverme mucho, literalmente, para poder crear remolinos de distintos tamaños. Si permanecía a la misma distancia de la obra, el tamaño de los remolinos no variaba.



»La obra se llama *Modo de volar*, un título que tomé prestado del aguafuerte de Goya. ¿Sabes a cuál me refiero? Aparecen cinco personas que intentan volar, cada una de manera diferente, con sus propios artefactos. Ya sabes,

como en los viejos tiempos, se ponían unas alas, por ejemplo, o se montaban en un aparato, como una especie de pájaro enorme.

Es bastante divertido.

»Cuando llegas a Madrid, en el aeropuerto, una de las primeras cosas que ves es una enorme reproducción de esta obra.

JCA: ¿Es «Modo de volar» en algunas ocasiones una necesidad para ti, para huir de ti misma?

ES: No es una huída, es una posibilidad de expansión.

JCA: ¿Cómo te gustaría comenzar la conversación? ¿Has pensado algo? ¿Empiezo yo? Quizá podría empezar hablando de la situación general, para presentar la época en la que vivimos y analizar el modo en el que los artistas pueden desarrollar sus ideas. »Tenemos que hablar como si fuéramos estrellas del porno, pues hemos de tener presente al espectador, al lector. Verás, cuanto más se parezca nuestra actuación a las de las estrellas del porno, más impacto tendrá. Como Marilyn Monroe. Su mejor actuación la hizo delante de cien mil personas, pero cuando se quedaba a solas con sus sucesivos maridos se sentía muy sola y no sabía qué hacer consigo misma.

ES: Pero yo estoy en mi espacio privado.

JCA: Por eso tenemos que actuar como superestrellas en este momento.

¿Empezamos?

ES: La grabadora ya está encendida. Te propongo que nos centremos en el proceso de creación.

JCA: Creo que, en primer lugar, deberíamos situar nuestra conversación en el proceso de creación dentro del contexto de nuestra época; es indudable que tenemos que tener en cuenta el momento en el que vivimos.

Hans Ulrich Gumbrecht, catedrático de filosofía y literatura de la Universidad de Stanford, en la costa oeste de los EE. UU., ha sabido expresar muy bien esta idea. Sostiene que vivimos en un momento en el que la presencia invasora del pasado se siente cada vez más, pero el pasado no determina cómo será el futuro.

»Hubo un tiempo, según Gumbrecht, en el que teníamos pasado, presente y futuro. Y cuando vuelves la vista atrás y analizas el siglo XX descubres que, en términos artísticos, cada generación se las arregló para forjarse un nuevo futuro. En el mundo del arte, una generación dura diez años. Y en la actualidad este concepto o noción de futuro ya no existe, salvo, quizá, en el campo de la tecnología. Hay una cantidad increíble de posibilidades para el futuro.

»En el siglo XX se podía detectar una orientación general en las distintas corrientes, concretamente en el arte moderno y en la abstracción, y hoy la orientación general es de 360 grados. El volumen total del arte se ha

multiplicado en los últimos veinte años. Todo el mundo intenta encontrar su camino y a menudo se utilizan los caminos que se transitaron en el pasado sin transformarlos adecuadamente. Toda pieza de arte procede de la

memoria, lo cual no significa que haya que retroceder hasta el pasado, sino que hay que consolidar el pasado en el presente. ¿Cómo encontraste tu camino? ¿Hay algún episodio en tu vida que te haya afectado especialmente? Aunque, quizá lo mejor sería que habláramos de los motivos que te llevaron a pintar el sofá de Sigmund Freud.

ES: El punto de partida era el deseo de tener ese sofá en mi estudio. Empecé a trabajar en esta pieza en 2007. En aquel entonces había comenzado a crear piezas más pequeñas. Durante veinte años sólo había creado obras de tres metros de altura. Y en 2006 tenía tantas ideas que era casi imposible seguir utilizando una escala tan grande. Las piezas pequeñas me permitían desarrollar muchas ideas al mismo tiempo. Fue un salto espectacular. En una de las paredes de mi estudio tenía el sofá, y las obras más pequeñas estaban desperdigadas por las demás paredes. Las ideas, los atractivos y los instintos estaban relacionados con la condición de la humanidad en la actualidad.

JCA: ¿Trabajabas con Darwin y con Freud al mismo tiempo?

ES: Fui a Londres para visitar las casas donde vivieron. Ambas se habían convertido en museos. Tanto Darwin como Freud descubrieron aspectos

revolucionarios del desarrollo humano. Cuando vives durante mucho tiempo en la misma casa, tu hogar se convierte en algo parecido a un abrigo, una prolongación de tu cuerpo. La casa de Darwin está en el campo, el exterior se conserva idéntico, pero el interior ha cambiado totalmente, salvo el suelo de la cocina y un puñado de pequeños objetos. Recuerdo las gafas y el reloj, un bonito modelo antiguo, pero el resto eran reconstrucciones. Todavía se conserva uno de los árboles originales en el patio trasero, y en la actualidad se mantiene en pie apoyado en unos soportes. Sin embargo, disfruté mucho allí. Era invierno, yo era la única visitante, oscureció temprano, había niebla y llovía, y me impregné de aquel ambiente, del silencio, del campo.

Se puede seguir el mismo paseo que daba Darwin, seguir una ruta similar a la que recorría él. Todos los días hacía el mismo recorrido, cinco veces consecutivas, siempre la misma ruta. Y pensaba todo el rato. Pero como estaba tan absorto, perdía con facilidad la noción del tiempo. Encontró una buena solución para este problema: colocó cuatro piedras en el punto de partida del paseo y cada vez que pasaba por allí le daba una patada a una de las piedras, de manera que cuando no quedaba ninguna sabía que el tiempo de pasear y de pensar había terminado.

JCA: ¿Qué descubriste en Darwin?



ES: Después de esta visita creé la obra *The Difficulty for a Monkey to Throw off its Instinctive Fear and Hatred of a Snake* [La dificultad de un mono de liberarse de su miedo y odio instintivos a la serpiente].

Versa sobre la propia creación. Las líneas que dibujé con el lápiz apuntan en direcciones diferentes, como las de un sismógrafo, a veces muy marcadas, otras más esbozadas, pero sin perder el control. El título está basado en un pasaje de la autobiografía de Darwin en el que compara la dificultad de educar a un niño en la creencia en un dios sin crearle el miedo instintivo que tienen los monos a las serpientes.

También se puede interpretar el título en otros sentidos, y se puede considerar que hace referencia a la dificultad de acceder a tu auténtico yo. Pero, volviendo a Freud, me preguntabas por el objeto en sí, por el sofá.

JCA: Eso es, íbamos a hablar del proceso de creación.

ES: Como te decía, quería tener el sofá en mi estudio, para ver lo que sucedía. Creo que Freud siempre está presente. Hemos vivido con sus ideas durante mucho tiempo, hemos crecido con ellas. El valor que concedía al inconsciente, a los instintos, a los sueños. A través de él, o mejor dicho, al

contemplar mi versión del sofá, quería profundizar en estos aspectos de mi propia persona.

JCA: Murió justo antes de que estallara la Segunda Guerra Mundial.

ES: De hecho murió en 1939. Tuvo que emigrar a Londres en 1938 debido a la guerra. Su casa de Viena también es un museo. Sus objetos, su colección

de esculturas antiguas y la mayoría de los muebles se encuentran en Londres. Pero su alma está unida a Viena, donde vivió durante cuarenta años.

JCA: ¿De modo que la casa de Londres era como la de Viena?

ES: La casa de Londres era más luminosa y, además, tenía un jardín en la parte trasera. En Viena vivía en un segundo piso y era una casa más oscura. Una semana antes de abandonar Viena, Edmund Engelman fotografió toda la casa. La puerta de entrada se cubrió con una bandera con una esvástica. Muchas de estas fotos están tomadas desde los lugares donde Freud solía detenerse. Me gustan esas fotos.

Son documentos reales. El famoso sofá también se trasladó a Londres, y cuando lo vi me sorprendió su tamaño. Es bastante pequeño. Cuando entras en las habitaciones de esta casa parece que estás en un mausoleo. Es como

adentrarte en otra época; la atmósfera general es bastante recargada, pero especial. Después de mi primera visita no podía dejar de pensar en el sofá. Organicé otro viaje y pedí permiso para hacer mis propias fotografías, en lugar de mirar las que había comprado. Entonces sentí la magia que irradiaba el sofá. No sé si es producto de mi imaginación, por todas las cosas que sucedieron allí, pero la apariencia visual también posee una identidad profunda. Es como si te absorbiera visualmente, como un viaje. Está cubierto por una alfombra oriental con distintos dibujos.

Cuando estaba tomando las fotografías, sentí un profundo deseo de ver el sofá real que había debajo de la alfombra y le pedí al encargado que la retirara. En un primer momento refunfuñó y dijo en un tono muy británico: «Bueno... esto es totalmente inusual», pero insistí y acabó quitando la alfombra y los cojines con unos guantes blancos. Aún puedo escuchar sus movimientos. Era un hombre bastante mayor y respiraba con dificultad. «El modelo descubierto es sorprendentemente sencillo, y en la tela de algodón desnudo del sofá pude ver todo tipo de manchas y otras huellas humanas. Tenía una hermosa vida en su interior.

»Cuando regresé a casa, estuve contemplando las fotografías, pero aún no sabía qué hacer. Sin embargo, empecé a dibujar el sofá, a observarlo en mi propio ambiente.

Lo pinté un poco más grande que el sofá real, pero todavía era demasiado pequeño para mí. Quería encajar yo misma también, así que lo adapté a mí y

lo pinté más alargado que el modelo original. Utilizar un objeto me resultó bastante extraño. Trabajaba pensando que era materia viva, pero durante mucho tiempo se mantuvo en su estado natural: no era más que un simple sofá, sin transformar. Creo que permaneció en mi estudio durante un año entero. Lo miraba todos los días, cambiaba algún detalle insignificante, pero no acababa de convertirse en arte. Se estaba muriendo y me estaba matando a mí.

JCA: ¿Demasiado denso?



ES: Sí, el sofá es un objeto polvoriento de por sí, pero, al mismo tiempo, me

atraía que estuviera tan cargado de implicaciones. En casa de Freud cada centímetro cuadrado estaba ocupado, no se podía respirar. Me pareció una atmósfera muy claustrofóbica. ¿Cómo podía un artista reflejar eso? Crear la ilusión de la presencia del sofá en mi estudio despertó mi imaginación en cierta medida, pero no lo suficiente. Intentaba descubrir cómo podía enfrentarme a la masa del sofá. La densidad y el peso del sofá lo retrasaban todo, como si ese objeto fuera capaz de alargar el tiempo.

JCA: Creo que es un símbolo de lo que sucede en tu cabeza. Es como un punto culminante de todo lo que habías realizado hasta ese momento. Como si interpretaras que la punta del iceberg es un símbolo y, a la vez, la propia obra. La obra es fantasmagórica en conjunto, pero lo interesante es que esa cualidad no se basa en algo que existía con antelación. No podemos decir que sea surrealista, ni arte marginal, ni arte fronterizo, ni nada por el estilo. »Tus construcciones fantasmagóricas poseen una autenticidad que también se plasma en los propios materiales. »Y la materialidad es un proceso, lleva tiempo. Suelen invertir una gran cantidad de tiempo en cada una de estas piezas.

ES: Paso más tiempo contemplando mis obras que trabajando en ellas. Y para contemplar se necesita tiempo. Sigo trabajando en una obra hasta que llega a un punto en que me confiesa, «Sí, soy un tótem».

A partir de ese momento, cabe la posibilidad de que se convierta en algo sublime. No sublime en el sentido clásico, estético, sino en el sentido del enfrentamiento con lo desconocido.

Por eso a veces hay que trabajar incesantemente en los detalles, pero también en las zonas abiertas, despejadas. Así se puede sustituir la aversión por un estado más contemplativo. Quiero superar el miedo instintivo. Quiero que mi planteamiento sea la franqueza del «horror» con un sentimiento contemplativo.

JCA: ¿Qué es para ti un tótem?

ES: El tótem se presenta casi siempre como una confrontación, se te encara. Pero la presencia del enfrentamiento también puede volverse transparente. Quiero decir que cuando se está convirtiendo en una parte de ti el componente de la confrontación desaparece.

JCA: Te pasas años trabajando en una pieza. Otros artistas trabajan sobre lienzo, pero tú utilizas papel con grafito y pinturas al óleo. El resultado es similar a un almacén en el que las cosas cristalizan, pero al mismo tiempo permanecen ocultas.

»Cuando contemplo *Freud's Sofa* [El sofá de Freud] pienso en el siguiente problema; el famoso cineasta Olivier Assayas dijo en cierta ocasión que en Europa la historia se ha acabado porque la historia la hacen las guerras y, afortunadamente, ya no estamos en guerra. Pero, en realidad, la historia se ha acabado porque ya no hay visiones colectivas como las del siglo XX. Utopías como la de la Bauhaus, la del constructivismo o la de Mondrian eran orientaciones más cerradas que abiertas. Después del fin de las vanguardias históricas a mediados de los setenta cualquier cosa era posible. Y si

asumimos que vivimos en una sociedad en la que el individualismo es cada vez más fuerte porque el único futuro previsible es el que he descrito antes, el de la tecnología, la biomedicina, la bioquímica, entonces necesitamos pensar en lo opuesto, un estado de intimidad radical.

»La intimidad es algo que todos compartimos, a diferencia de la privacidad.

Lo privado es una noción en la que no interviene la sociedad, pero la intimidad une a la gente.

Y, después de contemplar tu obra, pienso que es evidente que tienes una gran capacidad de diferenciación, pero la gente todavía no se ha dado cuenta de ello. La gente siempre tarda mucho en darse cuenta de que la persona a la que se enfrentan son ellos mismos. ¿Qué hace un verdadero artista, entonces?

Los artistas auténticos hacen cosas que nos conmueven a todos. Son una suerte de derviches y tú lo eres. En el sentido de que lo colectivo es algo que ya no nos resulta familiar.

»Cuando un artista crea algo, hace más hincapié en la historia vital colectiva que en los sueños colectivos. Y, por tanto, creo que Sigmund Freud y tú os parecéis en cierto sentido, pues él fue el primero que interpretó que los propios sueños eran historias vitales colectivas. Los sueños pueden ejercer cierta presión en una persona y causarle problemas. Y a veces, de hecho, es mejor reprimirlos. Ése es un logro muy importante, ser capaz de reprimir los sueños, aunque a veces no funciona, porque la represión provoca muchos problemas. Del mismo modo, siempre recordamos los momentos más

hermosos de nuestra vida, a menos que suceda algo terrible y entonces el trauma nos obsesione. Has dicho que empezaste a trabajar en el sofá en 2007. ¿Habías leído a Freud antes?

ES: Me interesaba más analizar su vida que estudiar sus teorías, pero me gustaba su libro *Tótem y tabú*, y recuerdo la frase final: «En el principio era la acción», que nos remite al *Fausto* de Goethe. Sin embargo, mientras trabajaba en la pieza del sofá intenté olvidar la información y centrarme únicamente en la pintura. Fue la decoración lo que atrajo mi atención; quería que se desprendiera del objeto y se instalara en el espacio que la rodeaba sin perder el contacto con el objeto en sí.

JCA: Para hacernos una idea de lo que quiero decir, la obra *Tutto* de Alighiero Boetti podría servir de ejemplo. Se trata de una enorme pieza integrada por muchos objetos diferentes que versa sobre el orden y el desorden. Por tanto, creo que deberíamos contextualizar el término «decoración». Una de las reglas del método de Freud era no hacer preguntas. Aunque el paciente se quedara sentado sin decir palabra, la sesión costaba lo mismo. Freud no quería plantear preguntas, sino que esperaba a que al paciente se le ocurrieran sus propias ideas. Quizá la expresión inglesa *pattern* es una palabra que nos puede ayudar a entender mejor el significado de “decoración”.

ES: Es mejor definirlo así.

JCA: El momento en el que el orden y el desorden se materializan en objetos que apuntan a la imaginación. También puede darse el caso de que el paciente se reprima. Puede que se muestre reacio a hablar de la masturbación. Y, entonces, esto se convierte en la clave, pues el paciente se pone nervioso y empieza a mirar a su alrededor. Volviendo a tu obra, creo, por tanto, que el estampado en este caso no es sólo el dibujo de la tela del sofá de Freud, sino que es un dibujo formado por diminutos remolinos. Por pequeños tsunamis. Turbulencia emocional.

ES: Quería crear algo monstruoso y agobiante, una masa pesada que tuviera a la vez una apariencia fantasmagórica, y que aun así se mantuviera activa. Mostrar la ilusión a través de una actividad fantasmagórica, liviana, como un fosfeno.

JCA: En la parte superior se puede ver una especie de torrente. Pero el torrente remite, de tal manera que lo que queda es el lugar, es decir, el sofá. Quizá deberíamos hablar de tu ambigüedad, la de tus primeras obras, en las que aparecía una mujer desnuda con la máscara de un animal. Y también de tu trabajo de investigación sobre la figura de Goya, que siempre interpretaba el papel masculino y femenino simultáneamente. Esta sexualidad dual es algo que a la gente le cuesta aceptar en esta parte del mundo. Entre los nativos americanos los transexuales eran muy respetados, pues

consideraban que eran los que mejor negociaban con el hombre blanco.

»¿Es además esta sexualidad dual algo que sientes dentro de ti y que estimula tu creatividad, o reflexionas sobre el mundo masculino desde el punto de vista de una mujer para obtener energía? ¿Y qué relación guarda todo esto con Sigmund Freud? ¿Eres un «ser alado», que pasa de lo masculino a lo femenino y viceversa, una criatura mitológica, un híbrido entre humano y animal?

ES: Creo que en esencia las personas son seres amorfos, y que, por tanto, son capaces de crear distintos papeles. Cuando consigo concentrarme correctamente, me convierto en los temas que represento en mis pinturas. Cuando pinté este sofá, pensé también en lo que pensaba el propio Freud cuando escuchaba todas aquellas historias, a qué estado le conducía aquello. Me identifico con él, pero también con el paciente, en realidad con todos los pacientes, todo en el mismo espacio. Por eso me resultaba tan difícil terminarlo, necesitaba descansar de vez en cuando.

»Durante el proceso me enfrentaba constantemente con infinitos cambios de pensamiento y de actividad. Pero, por otra parte, cuando la obra inacabada, insatisfactoria, se encontraba de pie y enrollada en mi estudio, y yo dejaba de contemplarla, también estaba presente. Las obras inacabadas son una presencia constante, y esperan. Terminé *Freud's Sofa* a finales de diciembre de 2012, de modo que tardé cinco o seis años en total. El suelo fue lo último que pinté, para crear una ilusión más auténtica y tender un puente con el espectador.

»Siempre hay un momento en el que sencillamente quiero deshacerme de la obra en cuestión y actúo de una forma más rigurosa, una vez que me libero del pensamiento. Y, casi siempre, cuando me descuido, sucede algo interesante que me pilla desprevenida. Entonces la obra se abre paso a través de sí misma de tal manera que incluso el espacio invisible que hay encima del sofá también puede abrirse. Libera los instintos. Y, de este modo, la propia imaginación acaba adquiriendo una presencia visual.

JCA: A esto se refería Arthur Rimbaud cuando decía «Yo es otro», que significa que el «ello» pinta o el «ello» escribe.

ES: Creo que Freud tendría mucha curiosidad por saber cómo nos va a los humanos en esta nueva época, cómo estamos evolucionado. A veces pienso que él, y algunos otros personajes, todavía están entre nosotros. Es una idea que, si la dejas fluir, te puede dar fuerzas.

JCA: El premio nobel Jacques Monod hablaba de los orígenes del mundo en un libro titulado *Le hasard et la nécessité*, publicado en 1970: *Azar y necesidad*. Monod explica que la búsqueda y el descubrimiento son procesos que se repiten constantemente. Sólo aquél que busca se acaba perdiendo. Los que se limitan a descubrir se sacrifican al azar. Buscar y encontrar es un fenómeno osmótico, complementario, y requiere un orden, un desorden y una repetición. Søren Kierkegaard escribió de forma anónima en 1843 que debemos recordar desde el futuro. Debes recordarte en el futuro, lo que

significa que debes repetirte, pero sólo para traer el pasado al presente, y, de este modo, también al futuro. Creo que se trata de uno de los principios fundacionales de la creatividad. Alguien puede nacer como una criatura inquieta, creadora. Pero si no observa este principio, retrocederá. Lo podemos ver en la naturaleza. Una colmena es una catedral y los panales tienen seis ángulos claramente definidos, igual que los átomos de carbono. Los artistas son capaces de visualizar los increíbles procesos que tienen lugar dentro de las personas. Hoy en día todos hablamos de los estudios neurológicos. Quizá dentro de veinte o treinta años podamos explicar cómo funciona el cerebro exactamente. Pero nunca podremos explicar cómo Goya hizo realidad sus obras, ni cómo James Joyce, o cualquier otro poeta o escritor, crearon un universo. Y ése es el secreto. Y creo que cuando reflexionamos sobre este gran secreto, descubrimos que el arte, la física y la religión no habían estado nunca tan cerca. Cuanto más profundizamos en el universo, mayor es el secreto. El arte y la religión forman los principios fundacionales, y son lo opuesto a la teología, pues la teología se basa en una ideología. El arte surge del cosmos humano, y tu obra, en mi opinión, tiene una maravillosa dimensión cósmica porque se expande en todas direcciones, lo absorbe todo, no se cierra a nada.

»Eres el prototipo del artista que explora en su propio interior, y por tanto no crea la obra, sino que la hace realidad. En otras palabras, permite lo que Freud define como el control absoluto del «ello» y deja que suceda realmente aquello de lo que hablaba Rimbaud.

ES: De hecho, el «ello» está presente en mi nombre. Firmo como ES.

JCA: Cuando reflexiono sobre los secretos, y cuando hablo con estudiantes o artistas jóvenes y les escucho decir «Todo está hecho ya», les contesto, «Todo está hecho, todo está escrito en la Biblia y lo dijo Salomón. Pero en eso radica nuestra energía y nuestro poder, en que podemos visualizarlo y hacer algo con ello».

»Yo mismo soy consciente de que todo está inventado, pero queda mucho por descubrir. Y lo que de verdad me hace disfrutar de tu obra, lo que me proporciona un placer erótico, incluso, es que, más que inventar, siempre descubres cosas; siempre me encuentro con tu fuerza visionaria. Me refiero a la sensualidad de tu obra, la transformación del cuerpo en un elemento sensual. Concedes al cuerpo una forma sensual en una imagen. El criterio del arte es investigar el yo, sobre la base de la reflexión sobre el presente y la consciencia del presente. Hoy no hay nada a lo que podamos aferrarnos, salvo la tradición, y no existe en este planeta una tradición tan rica como la de lo accidental, una tradición que sigue vigente. Se extiende desde el arte carolingio a Marcel Duchamp, pero ¿dónde está? Eso sí que es una tradición verdaderamente rica. Necesitamos seguir este ejemplo, en lugar de ceñirnos a las utopías o a los estilos del pasado. Convertirnos en nuestras propias víctimas. Si te das cuenta de que eres una víctima, entonces sufrirás, y el artista se encuentra inmerso en un proceso creativo de sufrimiento, porque, como dijo Duchamp en cierta ocasión, todo artista es su propia novia o su propio novio.



ES: Eso lo descubrí literalmente a través de mi collage *Goya y Goya*. Están abrazados y nos miran. El espectador también tiene un papel importante. Sin él, la obra no existe. Me gusta incluir la mirada del espectador en los títulos, por ejemplo, *Your Look Will Gives the Angels Strength* [Tu mirada dará fuerza a los ángeles], o *Your Portrait* [Tu retrato], o *When you read this, my dearest, I will be near you* [Cuando leas esto, querido mío, estaré cerca de ti].



JCA: Creo que la tarea del artista es exactamente la misma de antaño, pero la orientación general ahora es de 360 grados, lo cual dificulta la percepción.

ES: Como tú dices, esa es la razón de que las relaciones personales sean aún más importantes hoy. Por mi parte, ya no experimento las cosas como un sufrimiento. Cuando vives el momento puedes elegir. Siempre hay una opción, de modo que, para mí, el sufrimiento no está relacionado con el proceso de creación. Creo que la falta de certidumbre crea confusión. Pero si

aceptas la confusión surgen posibilidades reales.

JCA: Por eso me gustaría desarrollar un poco más esta idea. Dices que todo el mundo puede elegir. Pero los que pueden hacerlo eligen una cosa u otra, pero no suelen encontrarse a sí mismos. Mi pregunta, por tanto, es ¿cuándo supiste que tenías que convertirte en artista? ¿Qué edad tenías? ¿O acaso no lo elegiste tú, sino que el arte te eligió a ti?

ES: Creo que lo decidí yo. Hace poco leí un cuento que escribí a los doce años. Teníamos que escribir un relato de ficción sobre nuestro futuro. Yo fantaseaba con convertirme en profesora de dibujo. En mi tiempo libre pintaba retratos y árboles, y decía que quería mostrar cómo crece un árbol. Pero no siempre lo tuve tan claro. Cuando vuelvo la vista atrás y contemplo mi vida, descubro que durante un tiempo quise ser arqueóloga o restauradora. Después, consideré la posibilidad de dedicarme a la terapia creativa, pero decidí que no quería hacerlo. En 1979 se empezó a impartir en mi instituto de Holanda la asignatura de arte, de modo que cambié de opción y dejé la biología por el arte. Me di cuenta de que tenía una sensibilidad natural, innata para el arte, y así fue como se me ocurrió matricularme en una academia de arte.

JCA: Algunos artistas logran entenderlo enseguida, y encuentran el camino que quieren seguir, y a veces surgen otros artistas que entran en una etapa en la que, de pronto, se quedan sin ideas, porque ya las han tenido todas.

Entonces se abandonan a su estilo, un estilo que ya han definido, y se basan en su «estilo», un estilo que les dice: «Hoy te puedes quedar en la cama todo el día». Y después están las mujeres artistas, y una vez más es algo que se refleja en tu obra, por eso quiero hablar de ello. El pensamiento masculino es lineal, el femenino circular —soy consciente de que estoy afirmando que son categorías excluyentes—. Hasta 1968, había mujeres que se dedicaban al arte, pero a partir de entonces existen mujeres artistas. A mediados de los setenta se produjo un cambio en el pensamiento, se pasó de lo lineal a lo circular, y el pensamiento femenino dejó de ser el feudo exclusivo de las mujeres. Los hombres pudieron y tuvieron que aprender a pensar de otra forma. Tu manera de pensar es increíblemente circular, lo que significa que cada vez eres más fuerte y piensas mejor de esta manera. En la actualidad te encuentras inmersa de lleno en este proceso, y cada vez desarrollas más este pensamiento circular.

»Louise Bourgeois también desarrollaba gradualmente su pensamiento circular a medida que se hacía mayor. El pensamiento lineal está siempre condenado a morir, pues llega un día en el que se quiebra. El pensamiento circular siempre lleva el centro consigo. Cuando trabajas en una pieza, o en varias a la vez, siempre incorporas tu obra anterior, y creo que cuando pensamos en el proceso de creación, tu obra es un gran ejemplo, pues tiene una estructura circular.

ES: Ahora entiendo mejor cómo puede funcionar. Las mujeres artistas eran menos conocidas. Una artista como Ana Mendieta confirió a la mística

femenina una forma a través de su consciencia física, pero murió joven. Las obras de Hilma af Klint, médium y pionera de la pintura abstracta, no se conocieron hasta veinte años después de su muerte. Eso era precisamente lo que ella quería, porque pensaba que la gente aún no estaba preparada para valorarlas.

»En mi caso, creo que las cosas surgieron cuando estaba preparada para controlarlas. En la academia de arte ya me había acercado a mis temas, los mismos temas que sigo tratando en la actualidad; fue algo puramente intuitivo y siempre basado en la observación. No he cambiado demasiado, pero he desarrollado un enfoque más preciso. Crecí porque aprendí a entender el lugar que ocupan las formas en el tiempo, y, de este modo, desarrollé una mayor capacidad de transformación, y pude ver y manejar las formas en su esencia.

»Hubo un tiempo en el que buscaba un medio de comunicación más instantáneo, telepático, sin el obstáculo del cuerpo. La ventaja de este medio era que las cosas irían mucho más rápido. Después, me centré más, y me di cuenta de que nuestro cuerpo es nuestra herramienta y nuestro hogar. La demora es un factor positivo que concede algo de tiempo a la encarnación. Me permite profundizar en la sincronía de mis experiencias en lugar de sentirme abrumada por este fenómeno. Siempre he experimentado mi vida como una vida dentro de una vida, una vida que puedo hacer más comprensible y plena a través del arte.

»El cineasta indio Satyajit Ray concibió una maravillosa trilogía llamada *La trilogía de Apu*. Estas películas de ficción en blanco y negro son

prácticamente documentales. La cámara se mueve muy despacio, de modo que la sincronía entre la interpretación y el entorno se vuelve bastante patente. Es casi como un sueño lleno de acciones cotidianas. Hay tanta belleza cuando percibes esta simultaneidad..., entonces puedes experimentar tu propia persona en silencio.

JCA: ¿Consideras que eres una artista que, por así decirlo, hace un reportaje de la época en la que vive?

ES: Nunca lo formularía en esos términos, pero me atrae la figura del «reportero». En cierto sentido, soy mi arte, paso largas jornadas en mi estudio, vivo en compañía de mis obras, y soy la encarnación de mis temas. En esta conexión, yo soy. Reflexiono porque los temas que represento tienen que ver con diferentes estados del ser, describen nuestra condición, que surge sobre todo de la propia forma, y está relacionada con nuestra época. Nuestra condición tiene que ver con el contemplar y el ser. ¿Conoces este hermoso pequeño dibujo que realizó Goya en sus últimos años, llamado *Aún aprendo*? Aparece un anciano apoyado en dos bastones que, a pesar de ello, camina como un mago. En este momento me siento un poco como ese personaje, pero, por supuesto, en mi propio cuerpo. En cierto modo, Goya me ayudó a comprender España, y nunca dejo de descubrir nuevos estratos en su obra. Es como una especie de desvelamiento. Hasta hace poco no me había dado cuenta de que la figura de «Jesús», el hombre anónimo con camisa blanca que aparece en la famosa pintura *El tres de mayo de 1808 en*

Madrid tiene un estigma en la mano derecha. Mostrar la vulnerabilidad de la humanidad de este modo es como duplicar nuestra memoria colectiva.

JCA: En cierta ocasión me hablaste de los frescos que Goya pintó en la pequeña cúpula de la ermita de San Antonio de la Florida.

ES: Es uno de mis lugares favoritos de Madrid. Pintó la historia de un muerto resucitado por San Antonio para demostrar la inocencia de su padre. Goya trasladó este episodio de Lisboa a Madrid, algo que ya había hecho Giotto al situar sus frescos en la Toscana en lugar de en Jerusalén, y, en una época muy posterior, James Ensor, que pintó a Jesucristo entrando en Bruselas. Ellos también humanizaban los personajes que pintaban a través de la expresión de su rostro.

»En la obra que concibió Goya para el círculo superior de la cúpula, San Antonio aparece rodeado de madrileños corrientes, situados detrás de una balaustrada ilusoria, como si el milagro fuera un acontecimiento cotidiano. He visto esta obra en varias ocasiones. Debajo representó los ángeles de una forma bastante novedosa, pues los pintó como mujeres reales, muy atractivas. Estas figuras son un puente entre el espectador, que contempla la escena de pie, debajo de esta pequeña cúpula, y la gente corriente representada en lo alto. Bajo el suelo de la ermita está enterrado el propio Goya. Ésta fue su última morada, después de que su cuerpo se trasladara en dos ocasiones. Estos cuatro estratos conceden una relevancia real a las dimensiones de este espacio.

»Lo más curioso es que los restos del artista descansan allí sin su cabeza. Cuando le volvieron a enterrar, mientras buscaban el lugar adecuado para sepultarle, alguien robó la calavera. De ese modo se puede decir que, como sus restos están diseminados, el artista está en todas partes. Goya se convirtió, literalmente, en un personaje multidimensional. Yo realicé una serie integrada por cinco obras inspiradas en esta atmósfera y en este lugar, y la titulé *Para Goya*.



JCA: Goya ha sido una influencia muy importante para ti.

ES: En cierta ocasión tuve una experiencia especial. Goya pintó dos autorretratos bastante parecidos cuando tenía sesenta y nueve años. En uno, aparece con el rostro más inclinado, de manera que se le ve mejor el cuello. Uno está en el Prado, el otro en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y fue éste en particular el que despertó algo en mí. Estuve contemplando detenidamente su cara, quizá durante unos cinco minutos, y de pronto vi que cobraba vida. ¡Sus ojos se salieron de la pintura! Goya se hizo real, estaba en el mismo espacio que yo, y me quedé completamente

estupefacta. He contemplado muchos autorretratos de artistas, pero nunca había tenido una experiencia parecida. Ya sabes, cuando un artista pinta un autorretrato, aunque mire fijamente al espectador con ambos ojos, uno de ellos siempre se encuentra en otro lugar. El pintor se reserva un ojo para sí. Pero ante esta pintura de Goya, era la primera vez que un autorretrato de otro artista me miraba con los dos ojos. De modo que se puede deducir que tenía la capacidad real de contemplarse a sí mismo. Y creo que tenía la fuerza para hacerlo, para entregarse totalmente a sí mismo, pues poco antes de pintar este autorretrato había estado tan enfermo que ya no tenía miedo de nada. Siempre que vengo a Madrid acudo a ver este retrato, y siempre tengo la misma experiencia, es decir, que se ha convertido en una parte de mí.



JCA: En la obra de Goya hay algunos dibujos curiosos basados en el motivo del espejo; aparecen dos figuras enfrentadas y la que se refleja en el espejo es diferente de la que está mirando. De este modo, el artista consigue que el espectador preste atención a cosas muy extrañas, en concreto a la falta de identidad entre la persona que se asoma al espejo y la que aparece reflejada.

Y esta falta de identidad es polimorfa, pues el espejo devuelve otras figuras, animales incluso. ¿Te sirvieron de inspiración estas obras para crear algunas de tus pinturas, por ejemplo la de la mujer con una máscara de animal, o la de la mujer con el rostro totalmente cubierto por un velo?



En una de ellas apareces con el rostro completamente velado. ¿La pintaste bajo la influencia de Goya?

ES: Concebí esas imágenes antes de conocer los espejos de Goya.

JCA: ¿De modo que encontraste en Goya una especie de alter ego?

ES: Para mí no existen los alter ego, sólo el ego, aunque no me refiero a una

representación central del ego.

JCA: Entiendo: piensas que tu ego tiene numerosas facetas.

»Pero me parece muy hermoso comparar la introspección que llevó a cabo Goya en estos dibujos con la manera en que tú te retratas a ti misma.

ES: También me gustan sus pinturas con espejos. Parece que las creó ayer, pero lo hizo antes de que naciera Darwin.

JCA: ¿Crees que la crueldad es un tema de representación? En tu obra aparecen esas mujeres con máscaras. ¿Son crueles? También has pintado cabezas decapitadas, ¿son un símbolo de la crueldad?

ES: Creo que son soluciones; más bien son soluciones a la crueldad.

JCA: ¿Forma la crueldad parte de todos nosotros?

ES: Llevamos en nuestro interior muchos aspectos del pasado.

JCA: Los animales no son crueles, tienen hambre. Pero la gente es cruel. ¿Es la transformación de la crueldad en un ritual una manera de ejercerla? Lo expresaré de la siguiente manera: ¿Acaso la Inquisición legitima la crueldad? ¿Es la guerra una manera de hacer que la crueldad sea legítimamente posible? En el contexto de la guerra, la crueldad se vuelve legítima, por

exceso, no intencionadamente, sino que se convierte en un daño colateral. Hay un enemigo contra el que luchar, en un sentido elemental, general. La crueldad es además una prolongación del dolor, la víctima no es un enemigo que uno quiere matar con una bala o con un hacha, sino que desea verlo sufrir. La crueldad es además este placer que se obtiene del sufrimiento. A veces, en la obra de Goya, uno tiene la sensación de que en *Los desastres de la guerra* no sólo actuó con rebeldía, sino que además obtenía su energía de la crueldad que estaba teniendo lugar.

ES: El poder de Goya residía en su capacidad para transformar en arte lo que veía. Creo que la crueldad se libera gracias a la energía de sus obras. De esa manera, podía asimilar la guerra sin sentirse paralizado. El título original que Goya puso a estos aguafuertes fue *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos en 85 estampas*. Estuvo muy enfermo en varias ocasiones, y después se quedó sordo a los cuarenta años; todas las obras que creó a partir de entonces ejercen un impacto visual mucho mayor que las anteriores. Creo que para procesar las crueldades representaba el sufrimiento personal de la guerra, una práctica verdaderamente innovadora. No le asustaba mirar.

JCA: En otra de tus obras pintaste unas enormes plumas de pavo real, tres plumas, y lo interesante de esta pintura es que, en primer lugar, se trata de plumas de pavo real auténticas y, en segundo lugar, los ojos de las plumas, que suelen tener connotaciones masculinas, han sido suprimidos. El ojo de la

pluma del pavo real representa el orgullo masculino, y tú lo has castrado a propósito. Por supuesto, podemos interpretar esta decisión en un sentido feminista, pero ¿era ésta tu intención?

ES: Desde luego que no. Por supuesto, el título, *Castration*, evoca esa idea, y hace referencia a ese acto concreto, pero nos referimos a un ojo. Siempre que aparece un ojo en una imagen, aunque sea el ojo de una pluma de pavo real, un ojo inmóvil, que no tiene iris, siento cierto desasosiego. El ojo es un elemento agobiante, pues la mirada es una parte importante del juego de seducción que tiene lugar antes del apareamiento. La eliminación del elemento más hermoso tiene que ver con la supresión de la seducción. Sólo quería presentar una imagen sin ese componente. No quería que la vanidad de la belleza estuviera presente en esa imagen. Lo que quedó fue un lugar vacío, y cuando contemplé este lugar vacío me di cuenta de que se había creado un nuevo espacio, y este nuevo espacio era un lugar para el ojo del espectador.

JCA: Pero esto es demasiado neutro, pues el lugar vacío deja de ser un espacio de seducción. Desde el punto de vista del contenido, este lugar vacío es formal. Quiero decir que el lugar vacío deja espacio para las plumas. Antes, el significado de las plumas se concentraba en el aspecto de la seducción. Antes, todo estaba conectado con los ojos de las plumas, pero ahora, al faltar los ojos, las plumas se convierten en líneas, y, desde el punto de vista del dibujo, tienen un significado más profundo. ¿Era éste el objetivo

de la pieza?

ES: Eso fue lo que sucedió. Estaba jugando con una pluma de pavo real auténtica, recorté el ojo y me gustó el resultado. Se convirtió en una forma receptiva. De modo que sí, se podría decir que doté a la pluma de cierta belleza, nunca lo había expresado así, pero lo cierto es que también percibí la belleza que tenían las líneas una vez despojadas del orgullo y del poder del ojo.

JCA: Eso significa, entonces, que en términos de contenido situaste lo masculino y lo femenino en el mismo plano.



ES: Exacto, pero no me di cuenta hasta que expuse las plumas de pavo real entre dos obras distintas. Las plumas de pavo real estaban escoltadas por otras dos pinturas. Parecía un matrimonio. En las otras dos obras, que titulé

Bride [Novia] y *Two New Brides* [Dos nuevas novias], aparecían figuras femeninas que presentaban una forma fálica. Al exponerlas juntas fue como si las formas masculinas y las femeninas estuvieran casadas. Ambas partes estaban presentes por partida doble y podían representarse mutuamente dos veces.

JCA: Volviendo de nuevo a la idea del ojo recortado. ¿Crees que existe una creatividad femenina que se opone a la creatividad masculina? ¿Son diferentes, condiciona esta diferencia nuestra actitud cuando visitamos una exposición? ¿Acaso las mujeres artistas tienen una sensibilidad distinta a la de los hombres?

ES: No creo que exista una dualidad tan acentuada. Sin embargo, creo que el planteamiento puede ser diferente.

JCA: No me refiero al artista como persona, sino más bien al principio de la creatividad. Permíteme que vuelva a lo que dije antes. Hasta 1968, había mujeres que creaban obras de arte, y después se empezó a hablar de artistas que eran mujeres. Además, no debemos olvidar algo que las generaciones más jóvenes no pueden recordar, que a mediados de los sesenta la píldora anticonceptiva se difundió rápidamente y de forma generalizada, y este fenómeno creó una nueva conciencia entre las mujeres.

»Si analizas ahora el modo en que has recortado con las tijeras el ojo de una pluma de pavo real, puedes decir que no querías conseguir el efecto real de

la castración, sino aludir al principio de la igualdad entre hombres y mujeres en el ámbito del pensamiento creativo. ¿Conservas aún el trozo que recortaste de la pluma de pavo real?

ES: Conservo todas las piezas y las plumas, con ojos y sin ojos.

JCA: ¿Y cómo se te ocurrió esta idea?

ES: Fue pura atracción. Compramos cosas porque tenemos la sensación de que puede llegar un momento en que las necesitemos o les encontremos una utilidad, sin saber cómo o cuándo. Recuerdo que en aquel entonces estaba obsesionada con la historia de Salomé. Es una historia compleja en la que se plasman muchas formas diferentes de relación y de amor.

»Pinté una enorme figura de pie con una máscara de gorila y un vestido de novia blanco. La figura sujetaba la parte inferior del vestido. De esta forma, parecía que llevaba a otra persona en brazos y cruzaba la puerta con ella, como hacen los recién casados. El título, *Speak woman, what shall I give you?* [Habla, mujer, ¿qué quieres de mí?], hace referencia a la pregunta que Herodes le planteó a su hija Salomé. Yo misma posé para pintar esa figura, y llevar esa máscara me hizo sentir que había vencido al miedo al amor. La máscara no era sólo frontal, sino que me cubría toda la cabeza. Una sensación de claustrofobia. Cuando apenas puedes respirar la huida se convierte en algo urgente. Llevar puesta una cabeza extraña es un acto aún más radical que sostener una cabeza cortada en un plato, la imagen de San

Juan Bautista. Así que le busqué a la figura una nueva cabeza y la cabeza encontró un nuevo cuerpo. Si analizamos esta imagen desde una perspectiva freudiana, podríamos decir que llevar puesta una máscara de gorila como ésta es un triunfo sobre el miedo al instinto, un triunfo del «ello». Esto fue posible gracias al vestido de novia.

»De este modo quizá podemos concluir que la cabeza de Juan Bautista, un pensador espiritual, tenía que separarse del cuerpo para recordarnos que debemos establecer una nueva conexión entre el cuerpo y el alma.



JCA: Te planteaste esta pregunta como si fueras un hombre.

ES: Invitarse a uno mismo a hablar es una invitación a profundizar más en las decisiones que han influido en mi obra. De hecho, equivale a preguntarse por la propia esencia de uno. Preguntarme esto de esta manera hace que sea más completo, es como una historia de amor.



»Quizá tienes razón, quizá sea necesario hacer algo cruel para descubrir cómo eres. Esto me recuerda a la pieza de Lucas Cranach en la que aparecen Judith y Holofernes. Cranach pintó este episodio en varias ocasiones; me encantan esas obras. También abordan el motivo de la decapitación, pero de un modo diferente. »Intenté comprender estas obras copiándolas. Suprimí la cara de Judith, para que pudiera representar a todas

las mujeres. Lucas Cranach pintó a Judith en una postura muy altiva. Yo le concedí aún más poder, de tal manera que era casi como un sol, pero con una melena de león. Conseguí aislar el poder del cuerpo, el acto en sí, desprovisto de la identidad personal.

JCA: En esta obra, *The Marriage* [El matrimonio], que se divide en cuatro secciones, podemos ver en el centro las plumas de pavo real sin el ojo, y a la izquierda y a la derecha, esas figuras cubiertas que tú denominas «novias».

ES: De alguna manera, las novias, las figuras cubiertas, también han sido castradas; ya no podemos ver su identidad completa. En ese momento, establecí una relación entre una novia y una obra de arte. La novia siempre lleva un velo cuando aparece por primera vez. Cuando compras una obra de arte, te la puedes llevar a casa, entonces es toda tuya y en su momento desvelas la obra en relación con tu propia persona.

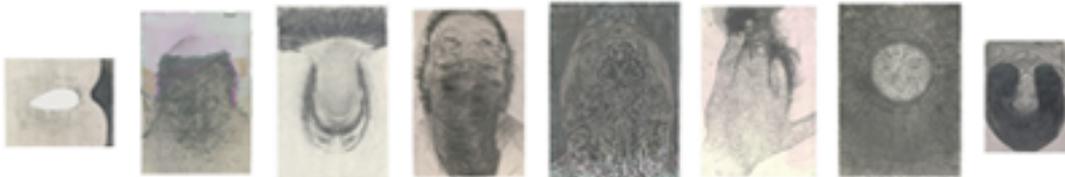
JCA: Podríamos decir que la obra de la izquierda es una vagina, envuelta en un velo. También parece una apertura que conduce a una cabeza cubierta. Y en la otra obra, en la de la derecha, ahí vemos una figura totalmente cubierta, como si llevara puesto un chador.

ES: Las novias están ocultas en el sentido de que llevan un velo. Su apariencia es fálica por la forma en la que aparecen. La apertura, que puedes considerar que es una vagina, es la entrada que permite acceder a la forma.

JCA: Siempre resulta interesante analizar el modo en que lo masculino y lo femenino se complementan en tu mundo creativo.

» ¿Es esta especie de expansión algo que también te motiva? Y, de ser así, ¿en qué temas o en qué formas se traduce esta motivación? ¿O acaso se trata de un análisis a largo plazo?

ES: La expansión puede producirse en cualquier forma u objeto. Depende del tratamiento que le dispenses. Yo trabajo en obras diferentes continuamente, pero hablar de ellas antes de terminarlas sería apresurarse demasiado, como si se forjaran en palabras. No quiero aferrarme a los deseos, pues entonces la flexibilidad de la elección desaparece.



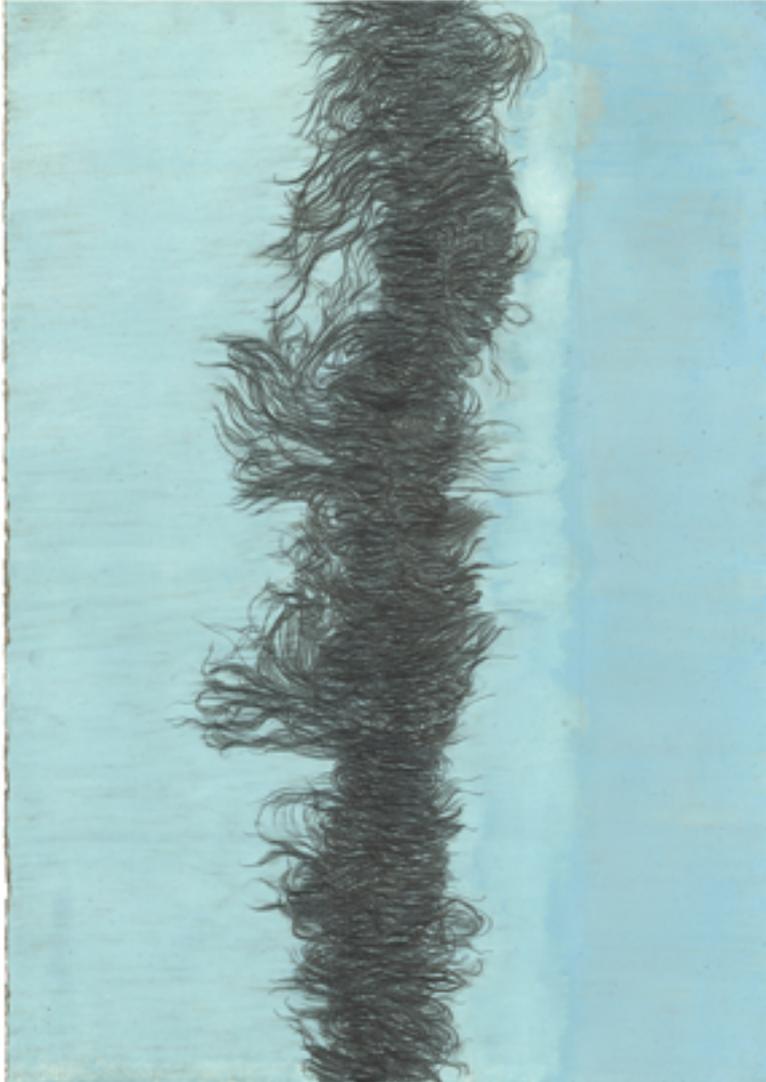
Hemos hecho un libro juntos sobre la obra *The Bride Fertilized by Herself* [La novia fertilizada por ella misma]. Está formado por ocho dibujos que muestran estas conexiones que todavía sigo buscando, y a veces me acerco más a la fecundación del «ello». Entonces, puedo seguir estableciendo conexiones. Las conexiones crean espacio, y de hecho la obra se crea a sí misma. Si todo va bien, tendrá resonancia. En todos mis proyectos estudio las reflexiones sobre nuestra condición, sobre el significado de ser un humano, e intento

incorporar mis experiencias a estas reflexiones. Mi obra no versa sobre mí, yo sólo la encarno. Se podría decir que todo lo que he aprendido de mí misma lo he hecho a través de mi obra, sin prestar atención a mi persona. Siempre trato de reforzar las conexiones que he encontrado, hasta que alcanzan la misma fuerza que puedes sentir cuando contemplas un tótem.



»La desconexión también es importante. Las obras con cuerdas tienen que ver con una variedad de desconexión. La desconexión provoca una mayor unidad. La vitalidad del proceso depende de la aceptación, la pasión y la compasión. Cuanta más paciencia desarrollo, más fácil me resulta alcanzar una imagen intensa que sea a la vez monumental e íntima. Para la exposición del Reina Sofía he ordenado cuidadosamente mi obra en diferentes motivos, y he descubierto que el misticismo y el renacer son más importantes de lo que pensaba. La relación con mi propia persona, mi cuerpo y mi mente, junto con

la unidad o la imposibilidad de esta unidad, siempre han estado presentes en mi obra. De algún modo, la expansión es más consciente ahora. En el cosmos, las partes iguales se atraen entre sí. En cierto sentido, un montón de cosas me hablan en este momento.



Todavía tengo la sensación de que mi obra no está acabada y me siento vinculada a ella como progenitora y como hija. Mantengo la concentración cuando trabajo. Reflexionar sobre la obra y situarla es algo que siempre se mantiene a unos cuantos pasos por detrás.

»¿Te parece que presente una nueva obra?

JCA: He aquí una obra de grandes dimensiones, partida en dos; arriba, una zona plateada y, debajo, otra formada por distintos estratos. En conjunto, constituye un retrato, la imagen de una cabeza. La parte superior creo que está elaborada con plata auténtica, a juzgar por las hojas que se pueden distinguir. La parte de abajo es bastante cruda, podemos ver un collar, una nariz fálica y unos ojos o lentes de gafas. En la parte plateada es casi imposible distinguir algo, salvo la prolongación de una nariz y unos ojos insinuados.

»Bueno, ¿nos encontramos de nuevo ante una interpretación femenino/masculino? ¿Es la parte plateada la parte femenina y la masculina la que me ha parecido más cruda, dada su brutalidad?

ES: Para mí, la parte brillante, la parte plateada, es más bien la sabiduría, y debajo se puede ver una bruja. Es, por tanto, la parte bestial. Es una obra bastante compleja, pues forma una máscara, y también es una caricatura, en cierto sentido. Y, sí, la nariz es bastante cruda, y, por supuesto, es fálica. Creo que una bruja lo puede tener todo. Puedes ver cómo sonrío.

JCA: Es una pieza dura, no invita al espectador. Dices que es una máscara. Cees Nooteboom escribió un relato titulado *¡Mokusei!* Un fotógrafo se enamora perdidamente de una joven japonesa. Se gasta un montón de florines en llamadas telefónicas a Japón desde Holanda; la visita y se quiere casar con ella. Ella no le rechaza, pero tampoco parece demasiado convencida. Y un buen día le cuenta que se ha casado con otro. «¿Pero no

sabías que te amo y que me quería casar contigo?», le dice él. Y ella contesta. «Lo han decidido mis padres». Pero antes de esto, el protagonista del relato explica: «¿He querido a esta mujer pensando que me quería, y todo este tiempo ella ha llevado una máscara?».

»Lo que quiere decir Nootboom con esto es que consideramos que las cosas son máscaras cuando en realidad no lo son; sólo son culturas distintas. Las máscaras aparecen una y otra vez en tu obra, al igual que los rostros cubiertos y las calaveras, que podríamos considerar que son también una forma de máscara, en la medida en que están desprovistas de toda la individualidad. Ahora hablas de otra máscara cuya parte inferior representa la dimensión emotiva. La has comparado con una bruja.

ES: Una máscara es un mecanismo que permite a una persona desarrollarse; creo que, en cierto modo, las máscaras permiten crear una percepción más aguda.

JCA: Me gustaría aclarar una vez más que las máscaras que aparecen en estas pinturas son auténticas, que tú te pusiste una máscara y luego sacaste una fotografía.

ES: Lo hice así desde principios del año 2000 hasta 2004.

JCA: ¿De modo que te pusiste la máscara para poder afinar tu percepción? ¿Era acaso una forma de protección? ¿Era esta protección la que te permitía agudizar la percepción?

ES: Una nueva forma te permite encontrar algo diferente. Cuando conectas con otra persona o con otra cultura te relacionas contigo mismo de un modo

diferente, pero también puedes hacer esto a solas, en casa.

JCA: ¿Está uno desnudo cuando no lleva una máscara?

ES: No consiste en eso, no consiste en protegerse por miedo a quedar expuesto; es la división en dos partes la que juega un papel importante. La plata se repite tres veces, de modo que cubre en realidad todos los materiales que hay debajo, y por tanto es totalmente reflectante.



JCA: También podríamos considerar que la parte plateada es la parte cartesiana y la inferior la parte arcaica, lo cual nos retrotrae al principio masculino/femenino. Pero eso también podría significar que ambos elementos sólo existen por oposición. De modo que no podemos tener lo uno sin lo otro, como hiciste con las plumas de pavo real, aun cuando el ojo de la

pluma había desaparecido y el énfasis se situaba en las plumas, y eran lo mismo tanto para los hombres como para las mujeres. Esto significaría que existe cierta complementariedad entre lo arcaico y lo cartesiano. De modo que es necesario que las dos partes estén ahí al mismo tiempo.

ES: Si sólo observas la parte inferior, te pierdes.

JCA: La parte inferior es mucho más brutal, entre otras cosas porque la parte plateada asfixia la composición. Es casi africana en su apariencia escultórica.

ES: De hecho, trabajé mucho en esta parte.

JCA: Y también resulta interesante... algo en lo que podemos profundizar, la parte inferior, la parte arcaica, que tú relacionas con una bruja..., la nariz es increíblemente fálica. Todo el mundo lo sabe, por supuesto, es un hecho que para nosotros los hombres el falo es un símbolo increíblemente poderoso. Y este símbolo fálico de la bruja expresa su capacidad de tener múltiples orgasmos, una capacidad que el hombre no tiene. Es decir, no ha sido una decisión deliberada por tu parte, pero es así. Las brujas no tienen falo, pero poseen una capacidad para el orgasmo que el hombre no tiene.

»Hay una famosa fotografía de Araki en la que aparece Yayoi Kusama cortando un falo confeccionado con un material artificial, un enorme miembro masculino extremadamente realista. No es una pieza artística misógina, todo lo contrario.



© Araki



Expresa la insatisfacción que provocan los consoladores; es una mujer que exige un pene. Lo interesante de la parte inferior es que no hay boca.

ES: Está ahí, insinuada.

JCA: Entonces, es evidente que la boca ocupa una posición demasiado elevada, parece un agujero. Se parece mucho más al sexo femenino que a una boca. Es un agujero, y a través de este agujero, este ser arcaico expresa un deseo. Y, no estoy seguro, quizá estoy psicoanalizando demasiado, pero esta nariz, que a mi modo de ver tiene forma fálica, está intentando penetrar en el agujero.

ES: ¿Has visto alguna vez una bruja riendo?



JCA: Hay unas esculturas antiguas, llamadas Baubos. George Devereux, el psicoanalista, hablaba de ellas en un libro. Están sentadas en el suelo, con las piernas abiertas, y muestran su sexo abierto, y además sonríen. Lo más probable es que esto asustara a los hombres.

ES: Quería decir que la boca de una bruja que ríe tendría que estar a esa altura. Soy muy consciente de mis intenciones en esta obra. La titulé *El espejo mágico*, pero todavía me resulta extraño contemplarla, quería ver hasta dónde podía adentrarme en la oscuridad de una bruja sin quedar embrujada. El collar sirve de contrapeso a la parte plateada.

JCA: Las mujeres tienen un fuerte sentido de la memoria física. Se trata de una característica biográfica, genética, autorreferencial y cultural. Todos los meses la mujer recuerda esto porque sangra. Esto hace que la mujer tenga un vínculo muy profundo con su cuerpo y con su intimidad.

ES: Algo parecido sucede con mi pieza *Collective Memory* [Memoria colectiva]. En esta obra, la mirada se encuentra con unas piernas abiertas.



Eros es una presencia constante en el arte. Para mí, estas dos obras guardan cierta relación, no necesariamente en lo que respecta al contenido, sino en el tratamiento del material.

JCA: Eros ya existía antes de Sigmund Freud, aun cuando se tratara de una figura metafísica, y después de eso hablamos de la sexualidad.

ES: La sexualidad es una de las cosas que pone la vida en movimiento, es una forma de convertirse en una unidad. Creo que esta es la razón por la cual suelo hacer referencia a la unión en mi obra. Cuando observo esas dos pequeñas obras que al final titulé *La Muerte y el Amor*, descubro una historia

completa. El punto de partida de la pintura azul era el deseo de acercarme más al rostro de María en *El descendimiento de la cruz* de Roger van der Weyden.

»La primera vez que vi esta obra, hace diez años, me conmovió la enorme sensibilidad con la que el artista había pintado la herida y la sangre de Jesús, era una imagen casi erótica. Pensé que no lloraban por el sufrimiento de Jesús, sino que parecían sufrir al haberse dado cuenta de su propia lujuria como un goce perverso oculto en la belleza del cuerpo sin vida de Jesús.

»La última vez que vi este cuadro, tuvo un efecto profundamente emotivo sobre mí, porque parecía tan real que pensé que el descenso había tenido lugar de verdad. Es una obra muy potente, aunque la pintura, que se puede ver en el Prado, está colgada en una posición demasiado elevada.

»El cuerpo de María está pintado en la misma posición que el cuerpo casi desnudo de Jesús, pero ella lleva un vestido azul. Además, sus manos también están representadas simétricamente. No soy muy católica, pero esta sincronización, o este eco —así podría definirse—, captó por completo mi atención. Cuando miras de cerca el rostro de María descubres que sus ojos, sus lágrimas y su boca tienen una profunda carga erótica.

»Éste fue el punto de partida para la pintura azul de mi díptico, pero dejé que creciera a su aire; no quería estudiar más a fondo las connotaciones religiosas. Lo desarrollé en una dirección que entroncaba con *Der Tod und das Mädchen* [La muerte y la doncella]. Lo más difícil fue fundir estos dos motivos en una sola obra.

JCA: Entonces ¿trabajaste en las dos obras a la vez o las uniste después?

ES: No tardaron demasiado en unirse, y desde ese momento trabajé en los dos conjuntamente.

JCA: ¿Cuál fue la primera?

ES: «La Muerte», pero al principio no estaba claro que fuera la muerte. Quizá la muerte nunca es la muerte.

JCA: ¿Crees que la «muerte» es un hombre?

ES: La representé con un rostro masculino. Es peludo y la pintura fue creciendo hasta adoptar la forma que tiene ahora. Había una fugacidad muy acentuada en el modo en que realicé el dibujo, y por eso la transformación parece bastante natural. La muerte se convirtió en una apariencia visual. A menudo pienso en la condición de la vida y en la condición de la muerte. Durante mucho tiempo creí que vivir era no estar muerto.

JCA: La muerte es como una imagen arrepentida, una imagen introvertida. ¿Tiene algo que ver la «muerte» con la «doncella», o es sólo una conexión que tú has establecido?

ES: Poseen una resonancia mutua e independiente, al mismo tiempo. Por eso

están unidas, pero tienen marcos separados, para que conserven su propio espacio. Una vez que decidí unirlos, tuve que afinar mucho para que funcionaran juntas de verdad.

»En el título definitivo sustituí «La doncella» por «El Amor». «El amor» contiene ambos géneros, claramente. Es como si sobreviviera a «La Muerte», se fecundan mutuamente. De hecho, quería ocultar la historia cristiana y sustituirla por una historia humana.



JCA.: La historia cristiana está oculta, porque hay un periodo prolongado en la vida de Jesús del que no sabemos nada. Pensar en la parte oculta de la vida de Jesús es como contemplar la etapa humana, porque es una etapa de la que la Iglesia no dice nada. »Hemos hablado de la función de los remolinos en *Modo de volar*, y tú has relacionado el vuelo con una forma de expansión. ¿Tiene que ver el vuelo además con el hecho de volverse más

ligero?

ES: Volar es ser capaz de perder gravedad.

JCA: Y, al mismo tiempo, trabajas con la gravedad en muchos niveles diferentes; ¿es la gravedad una fuerza opuesta?

ES: Sí, es lo que hace posible que estemos aquí y ahora.

JCA: Podríamos decir que María Magdalena es la fuerza femenina opuesta a Jesús, en un sentido antropológico, quiero decir. En términos teológicos, Jesús tiene un peso tremendo. No deberíamos hablar de teología, pero Jesús sólo existe porque murió en la cruz. Es como si estuviera predestinado, tuvo que morir para convertirse en Jesús, pero no sabemos si en realidad murió o no. Quería describirlo como un peso, una fuerza opuesta. Y María Magdalena es una mujer que posiblemente tuvo hijos, pues él era un rabino, y en este caso debería considerarse que ella era la figura femenina de la liviandad, pues no sabemos casi nada, o nada, de ella.

»En la fotografía en la que apareces con el halcón también hay una fuerza masculina opuesta, y a través de los remolinos puedes ver cómo esta imagen se licua treinta años después.

ES: Creo que no se puede hablar de un alma femenina o un alma masculina, pero sí de cuerpos diferentes; cada uno nace con un cuerpo diferente. En

cada cuerpo están presentes los aspectos masculinos y femeninos, y la sensación es más completa cuando permites que ambas facetas se desarrollen en tu interior. Creo que en el cuerpo emocional se produce una encarnación real, y después puedes dejar que tu cuerpo físico funcione como tú quieras.

»El aspecto metafísico es algo que se puede alcanzar cuando uno entra en contacto consigo mismo.

»Giotto pintó un maravilloso detalle en los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua. Se trata de un detalle del Juicio Final pintado en la parte más alta, a derecha y a izquierda, un ángel que enrolla el cielo azul para descubrir el espacio que hay detrás de él, donde puede verse una puerta dorada. Giotto lo pintó en torno a 1300. Pintar un cielo que literalmente se enrolla sobre sí mismo es algo que me parece verdaderamente conmovedor.

JCA: Es una buena idea.

ES: Abrir los cielos es un acto que define nuestra época a la perfección, aunque hoy en día no vamos vestidos de guerreros, que es el atuendo con el que el Giotto vistió a esos dos ángeles. Hace unos días, improvisé un pequeño dibujo.



Era un autorretrato de perfil, como un ángel, aunque se trata de un ángel un poco extraño. Llené toda la superficie de líneas, como si fueran interminables, y de pronto me di cuenta de que la obra estaba acabada.

»Antes decías que los estampados y los remolinos son como pequeños tsunamis. Éste surgió de pronto y terminó con una rapidez inesperada. Para mí, una obra está acabada cuando deja de interrogarte. No tenía un plan establecido cuando llegué al estudio, pero, por lo general, se tarda mucho más en conseguir que una obra tome tierra.



»No *somos*.
Nosotros *éramos* esto o aquello »,
procede del poema »Se han ido«, (1929 - 1930) de Rafael Alberti

The text of this conversation is also published in 2014 in 'Ghosts, Brides and other Companions' by Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid and AsaMER. Paper Kunsthalle, Ghent.