

From: Eulalia Valldosera <e.valldosera@telefonica.net>
To: Chantal Maillard <hainuwele77@hotmail.com>
Subject: 1
Date: Sat, 28 Apr 2007 22:11:34 +0200

Querida Chantal,

Hace días de nuestro encuentro. Antes de partir me dejaste con una terrible pregunta que cuestiona la misma naturaleza de la publicación de **El Ombbligo del Mundo**, y que aún carece de forma: ¿por qué tengo necesidad de publicar mis notas de trabajo? Es como desnudarse...

Mientras te mostraba las diapositivas de los trabajos en su orden cronológico, datadas del 1990 al 1992, exponía verbalmente el relato de esa experiencia iniciática. Un relato que actualizo una y otra vez en cada una de mis conferencias, que surgió a posteriori, y que a mi entender potencia la comprensión y el disfrute de las obras. Así es, el relato discurre paralelo a las obras y las nutre. Es más, ahora el relato me interesa casi más que las obras, y que la visión de una sola obra. Son cosas distintas: una imagen, un conjunto estructurado de imágenes, y un conjunto de imágenes estructuradas por un relato. Reconozco la necesidad de reivindicar el cuerpo de la obra.

En el otro extremo estaban los **Cuadernos** y las imágenes almacenadas en mis archivos que apenas abordamos, pues carecen de relato. Son discurso sin forma. La única explicación que acerté a pronunciar, creo, era sobre el tiempo mítico del libro (en contraposición a la pantalla donde texto e imagen conviven en redes complejas de archivos que se superponen y, a veces, extravían, sin la mediación del dibujo o de la anotación). La secuencialidad intacta de las páginas de los **Cuadernos** responden el paso lineal de los días. Reflexiones que se iban acumulando, inconexas, reiterativas, mapas mentales que reconstruyo una y otra vez. Ordenes internas previas a la ejecución de un trabajo, análisis posteriores a éstos...No hay edición, todo queda en un mismo plano, un libro es una larguísima página en blanco subdividida en páginas que recogen las marcas que deja nuestro paso por ellas. Toda sensación, todo pensamiento, lectura, interlocución, toda imagen que pasaba por mi mente quedaba registrada. Releyéndolo compruebo que apenas existen anotaciones de la ejecución de las obras que luego a conocido el público. De ellas sólo aparecen las dudas, desde luego que algunas reflexiones anteriores o posteriores, pero cuando cedía al impulso de actuar, apenas quedaba rastro de ello en los **Cuadernos**. Nunca fueron un fin en sí mismos sino una herramienta que mediaba entre la obra y yo, la ejecutora de la obra, (y a veces, entre la ejecutora de la obra y yo, mi persona). No obstante la obra, tal como la entiendo, es un trabajo de largo recorrido. En consecuencia cualquier material, cualquier acto es válido para llevarla a cabo. La obra consiste en dotar de sentido... producir sentido.

Con el uso cotidiano de los **Cuadernos** me concentraba en crear un cuerpo lo suficientemente sólido como para permitirme generar obras a largo plazo. Escribo y dibujo para relatarme, para observarme. Sus páginas están hechas del material en crudo con el que me fabrico una identidad, un sistema, una

imagen del mundo, es decir, paso de la narración en primera persona a la tercera persona. De los **Cuadernos** nacerán los diversos "statements", es decir, la base conceptual o el lugar desde el cual deseo dirigirme al público.

En mi relectura constato la tremenda dificultad en encarnar y crear obras sólidas –de carácter objetual- que padecía. A medida que avanzan mis notas, voy tomando el pulso al carácter procesual del trabajo: la convicción que debo valorar cada paso, cada gesto en el flujo que va desde el primer impulso hasta la última concreción y presentar al público todo ello en la diversidad de formatos que sean necesarios. Cuando ya consigo este estadio, que enfatiza la temporalidad y el carácter efímero del Arte, puedo al fin enfrentarme a aquello de lo que vengo huyendo desde el inicio: el objeto. En uno de los últimos **Cuadernos** aparece la obsesión por el objeto, en realidad por su negación: "Guerra al objeto", escribo, y uno diría –ahora, con toda la distancia que dispongo para ver la cara oculta de esa actitud rebelde- que cada página escrita responde a la incapacidad de objetualizar, de actuar, de formalizar y producir una obra concreta.

Pero justamente esta calidad seminal de los **Cuadernos** me genera, aún hoy, una gran energía: ideas en estado magmático, descripciones de multitud de piezas que nunca fueron llevadas a cabo, balbuceos que se resistieron a convertirse en algo. La negación, el dejar de hacer, el producir lo mínimo indispensable, lo realmente necesario para crecer. En realidad se trata de un exhaustiva labor de limpieza de todo aquello que uno cree debe hacer para ser artista: no producir objetos, no creerse, dejar de seguir el impulso que autoexpresa y seguir otro tipo de impulso más sutil, la búsqueda de una construcción de orden filosófico que bordea lo estético... escribirlo y anotarlo para que pierda fuerza, desaparezca, y sólo se lleve a cabo, se ejecute lo realmente indispensable, aquello de lo que es difícil hablar ni teorizar cuando está sucediendo.

Así que... si a pesar de los cuadernos fui capaz de generar obras fue porque debía hacerlas. Todo lo demás sólo tenía necesidad de existir en forma de pensamiento. Las descripciones de obras, de performances, de instalaciones que nunca materialicé ni realicé, para mí existieron realmente y fueron pasos indispensables para llegar a posteriores conclusiones. Es más, si los hubiera llevado a cabo, -si hubiera dispuesto de los medios y la demanda necesarios para realizar cada una de las propuestas expresadas en los **Cuadernos** (aunque sé que no sólo se trataba de ese tipo de carencia)- no creo que hubiera podido alcanzar en tan poco tiempo los estadios posteriores en mi trabajo. En dos años comprendí y superé décadas enteras de práctica artística, que van desde la pintura pintura a la desmaterialización que supuso el uso de los medios audiovisuales y la naturaleza performática de mis trabajos.

De esa incapacidad de materializar mis ideas nació el tema de mis primeras instalaciones y performances. En ellas el proceso de ejecución está implícito en el resultado final. Mi intención es hacer transparente mi actuación. La elección y ubicación de los objetos banales en un espacio dado no conlleva manipulación "artística" alguna. El espectador deduce mis pasos, y se convierte en agente de la obra, en hacedor, debe reunir los diversos fragmentos y encontrar un relato, viéndose forzado a asumir que sólo dispone de su propio relato. Aun así, soy muy crítica al respecto. Mis obras son, en definitiva, poco autónomas. Frágiles, poco durables, tienden al desorden, necesitan de su constante reactualización. Su puesta en escena es difícil sin mi intervención. Necesitan cuidados constantes, su mantenimiento me roba energías para afrontar el

presente sin la carga que supone seguir amamantando todas esas instalaciones y acciones que se sucedieron en el pasado, levantadas en lugares y ocasiones concretos, y que se me pide mostrar una y otra vez... Esa falta de autonomía ha llegado a agotarme, a apartarme de mi trabajo como te había dicho... Son obras sin piel, sin envoltorio, el acabado final no depende solamente de mí, debo negociar cada vez con las circunstancias, los espacios expositivos, los gestores, los políticos...



Cuaderno, VI (1991)

Querida Eulalia,

Al final de nuestro encuentro, después de que me hicieras aquel precioso recorrido fotográfico de tus trabajos de aquellos dos años, me detuve ante la larga mesa de trabajo en la que se apilaban, bien ordenados en sus carpetas transparentes, los archivos de tus anotaciones. Cuadernos y manuscritos llenaban el espacio. Me habías sugerido que te ayudara a organizarlos. Era la primera vez que nos veíamos. Me resultó insólita la petición. Me sentí como un mago en bancarrota. Lo que me pedías me desbordaba, y te lo dije. Y no tanto por la cantidad de papeles en los que, de acceder a tal invitación, pensaba tener que bucear, sino porque lo que entendí que tenía ante mis ojos era tu propia vida. Era tu vida, sí, tu propia vida replegada, y lo que tú me pedías era que ordenara sus pliegues, que los alisara para que cobrasen sentido, para que pudieses contemplarlos, leerlos, y luego volver a plegar en el orden adecuado. Toda tú –porque ¿qué otra cosa somos, al fin y al cabo, que la propia vida? – era lo que tenía ante mí, plegado –y desplegado– en las carpetas.

Me pareció comprender entonces la relación de estos escritos con las obras que me acababas de enseñar. En ellas, en efecto, la constante era tu propio cuerpo desnudo. Ése era tu material, un cuerpo tuyo nunca acabo de definir, un cuerpo que procuraba autodefinirse ex-poniéndose. Poner fuera para ver, pro-yectar para comprender. Es la función de los rituales, la razón de la fabricación de ídolos, de la creación de dioses. Pero eso no era suficiente; también necesitabas mostrar las entrañas de las obras, exponer su trama, su engranaje. Como si con ello le presentaras a los espectadores el mismo requerimiento que me habías hecho a mí: aquí tenéis el mecanismo, los fragmentos, las partes, los materiales, la estructura, las pautas, incluso el material secundario, la bibliografía, los cruces, podéis remontaros hasta la génesis, no os ocultó nada en absoluto. No solamente se trata de una voluntad de *exposición* (situar fuera: *ex-ponere*) sino también de *exhibición* (tener fuera: *ex-habere*).

Era coherente. Fue entonces cuando te hice la pregunta: por qué esa necesidad de desnudarlo todo, de desnudarte... Ahora, al leer la carta que me envías, me reafirmo en

aquellas impresiones, y me dan ganas de poner en marcha, contigo, un juego que me resultó interesante en otra etapa de mi vida.

EL JUEGO

Durante algunos años (hace ya de esto más de siete) dirigí unas tertulias. Los participantes, un grupo de diez o doce personas, solían ser antiguos alumnos míos de Filosofía, de Filología y de Arte. Los temas de las sesiones podían ser teóricos o prácticos y correspondían a los intereses de quien le tocase proponer. En algún caso, propuse un ejercicio cuyo origen tenía que ver con las terapias guesálticas. Cada uno debía escribir un cuento muy breve que tuviese, como en cualquier cuento, uno o varios personajes. Acto seguido, les pedía que leyeran su cuento poniendo a todos los personajes en primera persona. El cuento resultaba ser, el cien por cien de las veces, una proyección de la interioridad fragmentada de cada cual. Siempre resultaba asombrosamente esclarecedor para el autor del cuento.

Bien, pues, al leer tu carta me asombró la facilidad con que, en mi lectura, el personaje principal (la obra) se me proponía para ser reemplazado por la primera persona del singular, o sea, tú, Eulalia. Te propongo que juegues conmigo, que trastokes conmigo ciertas partes de tu carta de manera que donde te refieras a “la obra” puedan leerse pronombres personales y adjetivos posesivos en primera persona del singular. Por ejemplo, ahí donde escribes “una necesidad de reivindicar *el cuerpo de la obra*”, ¿qué pasaría si escribiésemos “una necesidad de reivindicar *mi cuerpo*”?

O bien, si el siguiente párrafo: “(...) *la obra*, tal como la entiendo, es un trabajo de largo recorrido. En consecuencia cualquier material, cualquier acto es válido para *llevarla a cabo*. *La obra* consiste en *dotar* de sentido.” lo leyésemos de esta manera: “(...) *yo*, tal como *me* entiendo, *soy* un trabajo de largo recorrido. En consecuencia cualquier material, cualquier acto es válido para *llevarme a cabo*. Consiste en *dotarme* de sentido.”

Sin duda, lo que sigue no haría más que corroborar esta versión: “Escribo y dibujo para relatarme, para observarme, Los cuadernos están hechos del material en crudo con el que me fabrico una identidad, un sistema, una imagen del mundo, es decir, paso de la narración en primera persona a la tercera persona”... Sí, la tercera persona requerida por el relato, esa es la estrategia. Toda proyección requiere el uso de una tercera persona. Para el artista, generalmente, la propia obra cumple con este propósito.

Espero que me perdones, no quiero con ello simplificar lo que dices. Tergiverso con un fin, la de llegar a una respuesta acerca de la naturaleza de estos cuadernos y su función en tu obra. Tergiverso tu escritura, no tu obra. Dices que “su lectura escenifica la tremenda dificultad *en encarnar y crear obras sólidas* que padecía”... ¿la tremenda dificultad *en encarnarte y crearte sólida*? E insisto, no puedo, a la vista de este párrafo, dejar de hacerlo:

“El espectador deduce mis pasos, y se convierte en *mi agente*, en *mi hacedor*, debe reunir *mis* diversos fragmentos y encontrar un relato, su propio relato. (...) *Yo soy*, en definitiva, *poco autónoma*. *Frágil, poco durable, tiendo* al desorden, *necesito* de una constante reactualización. (...) *Necesito* cuidados constantes, *mi* mantenimiento me roba energías para afrontar el presente sin la carga que supone seguir **amamantando** [subrayo la palabra por lo que tiene de significativo en tus obras del período 90-92] *todas esas representaciones* que se sucedieron en el pasado, *levantados* en lugares y

ocasiones concretos, y que se me pide mostrar una y otra vez... Esa falta de autonomía ha llegado a agotarme (...) *Soy un yo sin piel, sin envoltorio (...)*”

Espero que me perdones la intromisión, tal vez equivocada, en un terreno que desde un ámbito profano se definiría como “tan personal”. El material que me presentas no me da otra opción. El material eres tú misma. Siempre ocurre así, con los artistas, me dirás. Sí, puede. Pero pocas veces con tan exigente evidencia.

Me pediste que te ayudara a organizar tus manuscritos. Estamos ante la mesa, la larga mesa de trabajo. Estamos trabajando...

Un abrazo
Chantal

Me desarmas.

Haces que me acuerde del discurso que mi psicoanalista generó alrededor de mi relación con mi madre. Recuerdo perfectamente estar recostada en el diván, en penumbra, y mientras escuchaba sus argumentos aparecía ante mí una de mis primeras instalaciones: estaba describiendo una obra que nunca había visto!

¿No crees que es peligroso quedarse con esta lectura donde la omnipresencia del yo da pie a argumentar las obras de un artista mediante su biografía? Críticos y público utilizan a menudo esta estrategia ya que sienten la necesidad de defenderse de aquellos contenidos que les incomodan. Nuestra labor no sólo responde a una necesidad de autoexpresión. Si así fuera habría un artista en cada ser humano. Aunque eso es algo que no podemos negar. Siempre he pensado que cuando el espectador articula una determinada lectura de uno de mis trabajos, en realidad está hablando de sí mismo. El intercambio con la obra pone en evidencia sus temores, sus ilusiones, la obra actúa como un espejo. El espectador crea un relato propio acerca de una obra, y esa obra recoge ese relato y la densifica, de modo que la obra va adquiriendo un poder, una energía, que ya no le pertenece al artista. Mi propio relato sobre mis trabajos es uno más entre otros relatos posibles.

La necesidad de visitar y publicar el material que conservo de esos años para reconstruir un cuerpo de trabajo que quedó disperso e inconcluso por circunstancias internas y externas a mí. Algunas obras sí fueron terminadas, otras de ellas permanecen inéditas, algunas de ellas solo pudieron ser materializadas a medias, otras solamente ha sido exhibidas años más tarde, y de manera fragmentada... Deseo dar la posibilidad de que el lector remembre las partes, conozca y sitúe esa etapa de mi obra en el contexto histórico que le corresponde y le dé su justa medida. Es una necesidad interna que hago extensiva al contexto artístico que en su momento no fue capaz de acoger mis propuestas en toda su dimensión. Mis primeras presentaciones fueron muy accidentadas. Tuve que salvar resistencias tremendas a mi forma de hacer, de querer mostrar la índole del trabajo mediante formatos que aún no eran aceptados en el contexto artístico y por tanto, a menudo sufrí una forma de censura que seguramente sigue vigente en la actualidad: no hay medios –económicos o materiales- para la

producción, no hay obra. Aun recuerdo cómo mi primera instalación de un suelo con colillas fue pisoteado poco antes de abrir la sala al público, cómo una mano invisible neutralizaba el hedor a colilla en la sala expositiva, como arrancaban mis pobres fotocopias clavadas con simples chinchetas en la pared, como la preparación de mi primera película en celuloide que iba a registrar desde el techo mi primera barrida fue despreciada... Sin embargo su concepción y planificación sí está en los **Cuadernos**... Una vez abandonados los soportes conocidos, me encuentro que sólo puedo llevar a cabo las obras si el contexto me lo permite. En el taller, con mis medios, sólo puedo ensayar y resolver partes de la obra que pretendo llevar a cabo en el espacio expositivo. Para ello paso a depender del contexto expositivo. En nuestro país en aquel momento, y aún hoy, el mercado ha tenido un papel dominante por lo que a la presentación de los trabajos artísticos respecta. Hasta el punto de contagiar a las instituciones públicas, mucho más recientes que los espacios privados, con esa mentalidad mercantil que usa el bisturí para separar lo que es vendible de lo que no lo es. Ha habido una tremenda ausencia de interlocutores independientes, preparados para editar y presentar los trabajos. Y esa es la razón por la cual estuve ausente durante tantos años de la escena local, aun cuando los inicios de mi trayectoria se entienden mejor, creo, teniendo en cuenta el contexto cultural del que provengo y no el contexto centroeuropeo donde sí tuve la oportunidad de darme a conocer.

Ya dije que se trata de un material que justamente por su estado seminal, caótico, informe, tiene la capacidad de nutrir, o nutrirme, -aún hoy en día-, como lectora, me dejan espacio para participar, para engarzar unas notas con otras, me permite el pensamiento asociativo. Preservar esa cualidad desnuda, salvaje, requiere que no debamos darle forma, ni editarlo, ni borrar partes, ni añadirles nada, es decir, no traducirlos. Lo mejor sería editar unos facsímiles, y nada más. Pero es cierto que, paralelamente se hace necesario un relato. De hecho ya fue verbalizado en numerosas conferencias que desafortunadamente nadie se tomó la molestia de transcribir. También en numerosos textos que muchos críticos se han apropiado sin la deferencia de reconocer su autoría porque, dentro de nuestras fronteras, el artista carece de discurso, es decir, en general no se le reconoce la capacidad de verbalizar.

(Perder la capacidad de relatarse es perder la necesidad de exhibirse).

El Ombligo del Mundo (*) marca un punto de inflexión en mi trayectoria. Supone un corte respecto a todo lo que había realizado hasta entonces, y pone al descubierto una realidad a la que me rindo plenamente: el material de mi trabajo voy a ser yo misma.

Propongo otra sustitución menos audaz, quizás, pero igualmente perturbadora. Donde dice “obra” leer “cuerpo”. Hablar del cuerpo de mi trabajo, sí, es hablar de mi propio cuerpo. Pero, ¿y si mi cuerpo fuera todos los cuerpos? Entonces, ¿qué les ha ocurrido a nuestros cuerpos? ¿En qué medida mi trabajo responde a una necesidad, en aquellos años, de reconocernos en un cuerpo? Devolvemos al cuerpo. Descubrir y admitir que estoy hecha de la sombra del cuerpo de mi madre, de mi abuela, de la abuela de mi madre... Herencia. Unos cuerpos se proyectan en otros. Cada subjetividad formada de múltiples otras subjetividades. ¿Qué cuerpo habrán vivido ellas? Me han dado un cuerpo disfuncional, descarnado, relegado a la oscuridad del mundo del inconsciente, negado, marcado por el género, temido, educado en los rígidos arquetipos de la religión católica, estigmatizado, deshollado... Me encuentro reparando todo eso,

mi cuerpo y los cuerpos que me anteceden. Desplazo la atención al propio cuerpo. Busco un centro. Busco el punto de vista propio. Busco un espejo que me permita reconstruirlo. El cuerpo como materia prima, la única posible.

La descomunal tarea de reelaborar una cartografía del Arte que incluya a la mujer artista. La ausencia de modelos a los que atenerme en un mundo preñado de imágenes de lo femenino en las que no me reconozco. Nuestra cultura que ha negado el cuerpo y el único cuerpo que ha concebido es el cuerpo del otro, el femenino, aunque desdoblado en dos, por un lado el cuerpo erótico de la mujer y por otro el cuerpo antierótico de la parturienta....

Es de todos conocida la serie de grabados que Picasso llevó a cabo con el tema del pintor y su modelo, un viejo tema del cual sería interesante rastrear sus orígenes históricos. El pintor ante su lienzo y más allá, la mujer desnuda posando para él. Picasso nos define así la función del artista: convierte a la mujer en objeto de creación. La libido es el nexo de unión energético entre ambos. Para el hombre, la mujer se sitúa en la misma categoría que la obra. El cuerpo de su trabajo es el cuerpo de la mujer. Y entonces ¿qué ocurre cuando la mujer y la modelo son la misma? ¿Como procesamos el hecho de encontrarnos en dos lugares a la vez?

Cuando realicé la serie de fotografías **Quemaduras** (1991-92), me encontré perfectamente entrenada para efectuar dos operaciones al unísono: a la vez que posaba ante la cámara debía situarme mentalmente tras de ella en un gran esfuerzo imaginativo de la imagen final que buscaba. Posaba inmóvil durante los largos segundos que esas exposiciones a la luz del proyector requerían y, simultáneamente, viajaba con la mirada tras el objetivo fotográfico saliendo virtualmente fuera de mí. (Aún me sentía incapaz de tener una modelo posando para mí). Este ejercicio de la mirada marcó todo mi trabajo posterior, aunque ya venía preparándose en previas experiencias, cuando realizaba el suelo con colillas. Arrodillada en la alfombra, mi mirada sólo abarcaba una pequeña área. Una y otra vez me levantaba para observar, a través del objetivo de la cámara, la parte que había estado rellenando con colillas. La cámara que juntaba las partes sustituía el ojo del espectador.



*instalación de **El Culo del Mundo (El Ombligo...#3)** en la Fundació A. Tàpies, 2001*

En las tintas de **El ombligo...** realizo una transferencia: el cuerpo de mi trabajo es mi propio cuerpo. La extensión del papel es la extensión de mi piel. A medida que doy forma a ese vientre, a esos pechos, tomo conciencia de esas zonas, de lo centrales

que son en mi ser, en un proceso de sanación. Sin darme cuenta entonces, en las fechas en que estoy intentando dejar el tabaco me dedico a dibujar la zona pectoral, de modo que mi práctica no dejaba de ser un medio en cierto modo terapéutico.

En los **Cuadernos** cito a Mondrian, me sorprende cuando dice que para él es básico separar los caminos del arte y los de la vida. Yo descubrí lo contrario. No había otro modo de enfrentarme a la práctica artística que juntando esas dos vías. Y dado que el vivir es un proceso, una experiencia en constante reactualización, investigo la manera de hacer comunicable este proceso, resistiéndome a producir objetos y estudiando cómo generar obras que transmitan ese dato temporal, efímero, de la existencia.

() con este título denomino la serie completa de tintas así como la totalidad del ciclo realizado con residuos, sobretudo con las colillas en suelos de algodón, sus fotografías, sus barridas, en 1990 y 1991*

Ch.M.

El cuerpo-objeto para el pintor... Seguimos hablando de proyección, del artista como “exhibicionista”, aquel que necesita tenerse fuera. Lo que proyectamos, por supuesto, es aquello que ocupa nuestra mente y, en el caso del varón, es evidente que sus deseos sexuales o, digamos mejor, su pulsión reproductiva es, a lo largo de su existencia la más obsesiva de sus pre-ocupaciones. Aquel cuadro de Magritte que, si no recuerdo mal, se llama Freud, es un buen retrato del tema.

Sin duda, ninguna mujer que no haya sido educada en el imaginario masculino podría reconocerse en aquellas representaciones puesto que no se trata en ningún caso de representaciones de su persona, ni singular ni universalmente, sino de la pre-ocupación de aquellos señores.

Claro que ninguna de nosotras ha resultado indemne a aquellas representaciones, que no sólo fueron pictóricas, sino también, por supuesto, literarias, filosóficas, etc. ¿Quién, de entre nosotras, se percataría, por ejemplo, de que aquella sirenita que admirábamos de niñas, sentada sobre el nenúfar del lago, es la proyección más clara de la mujer inaccesible? De senos atrayentes, pero selladas del ombligo para abajo, las sirenas son la perfecta representación del atormentado anhelo masculino.

El cuerpo-objeto, el tuyo, Eulalia, es el de todas, por supuesto. El arte universaliza, y ha de hacerlo, pues de lo contrario nada puede ser transmitido. Personalmente, creo que uno de los criterios para establecer desde un punto de vista objetivo la validez de un producto artístico debiera ser precisamente su capacidad de universalización. Pero nuestra tarea, la tuya como artista, la mía como escritora, la de todas las que trabajamos con la expresión, es ardua: no nos compete solamente exponer un imaginario femenino (para lo cual, primero, hay que crearlo entre todas) sino mostrar la evidencia del falso universalismo de los productos históricos, denunciar la ilegítima universalización de unos patrones que derivan de proyecciones que nos son ajenas. Esto, sin duda, lo haces.

En **Envases: El Culto a la Madre** (1996) lograste plasmar a la perfección esa dificultad que tenemos para habitar un mundo interpretado de esa manera. Imposible reconocernos en esas imágenes que nunca han ocupado nuestra mente, sí la de ellos. La mujer-objeto (de-deseo) se presenta, en aquellas obras, como la mujer-objeto con todas las letras: objetos de los que ella, recluida, se sirve para mantener limpio el lugar de reclusión, el de esa imagen, como tú bien dices, desdoblada en la expresión de dos

funciones: la erótica y la materna. Ella es, en la luz, la sombra del objeto. La luz –la tuya, la que tú pones: tu mirada- la proyecta. El juego metafórico que estableces se realiza desde un núcleo analógico: el recipiente. Vientre vacío, hueco que atrae para ser preñado, vientre receptor, generador, y vientre vacío, de nuevo, pero matriarca.



Envases...#4 Seductora, 2001 (Fundació A. Tàpies, Barcelona)

Después de la denuncia, viene la parte más importante: la creación de modelos propios, representaciones en las que reconocernos. La luz alumbrá entonces tu propio cuerpo, un cuerpo fragmentario en busca del reconocimiento de su unidad, que no es la unidad ideal, sino la del fragmento. **El Ombligo del Mundo** muestra partes de mujer herida, más aún, de una mujer cuya trama son las heridas; quemaduras, los núcleos del entramado, estructura doliente. Quemadura y residuo, las colillas de su tiempo primero, luego el hollín, formando trama. Red y residuo a un tiempo. Fragmentos dibujados con la sustancia residual. La carne, la propia carne, ausente.

IDENTIDAD FRAGMENTARIA

1. desdoblamiento. Dentro y fuera, tras la cámara y frente al objetivo. Observadora y actora. Cómo, estando expuesta, la mirada se comba para situarse tras la cámara. Ejercicio de re-flexión. La reflexión ha sido, para los filósofos griegos, un ejercicio de la mirada. La *theoría* era una mirada. Es la mirada, en la cultura europea, la que condiciona el pensamiento. De ahí el culto a la imagen, actualmente. El culto a la imagen no hubiese podido generarse en otro tipo de cultura.

2. transferencia (“el cuerpo de mi trabajo es mi propio cuerpo, la extensión del papel es la extensión de mi piel”) para la sanación. Dibujar para poder curar. Ex-poner para reconocer. Reconocerse. En los fragmentos. Inversión del trayecto que se supone evidente: hacer acopio de los fragmentos para hallar la totalidad, una totalidad que, desde Platón, se entiende como sinónimo de identidad. La reducción al uno pasa por la unidad. Unidad-totalidad. Reducción unificadora. Unidad reductora. Aquí, en cambio, (“a medida que doy forma a ese vientre, a esos pechos, tomo conciencia de mi vientre, de mis pechos”), la totalidad está dada. Vas de la totalidad a los fragmentos para reconocerte. Es ésta una trayectoria interesantísima por cuanto que invalida la evidencia racional. La identidad se fragua en el reconocimiento de los fragmentos a medida que éstos aparecen (son “dados a luz”) en la imagen. Fragmentos aislados que surgen de una totalidad previa, magmática, que tiene vida propia antes de ser reflexionada. Reflexión por la imagen, por la imagen-luz. Darse a luz, al contrario de lo que propugnan las filosofías místicas o afines, no tiene lugar como génesis “ideal” (la idea-unidad toda entera) sino más bien al modo de las estrellas de mar: la identidad por la parte. Reconstruyendo. Sin el concurso del otro. La metáfora pertinente, en este trabajo, no es el huevo, ni el óvulo, sino la parte.

3. cuerpo-luz

“We shall not attain enlightenment by imagining figures of light, but by rendering darkness conscious” - Hacer consciente la oscuridad. La luz que proyectas. Los objetos que proyectas. Los fragmentos que proyectas. Objetos-luz, cuerpo hecho luz en sus fragmentos. Partes del cuerpo humano, del propio cuerpo humano, pero no sólo. También son fragmentos propios esos objetos a los que entrevistas, esos objetos que revolotean en el aire acotado de la habitación mental. Objetos-fragmentos de identidad de una mujer en sí misma objeto en su propia casa-objeto, en su mente-habitación. Cuerpo-luz que muestra los estantes oscuros (de una nevera, de una cocina, de un hospital) en los que los medicamentos (vitaminas, analgésicos, tranquilizantes) se amontonan mezclados con los productos de limpieza. Obsesión por la cura, ¿obsesión por la insanidad?- Cuerpo-luz que muestra la oscura convergencia de los opuestos: las manos que limpian y el culo embadurnado, los gestos eróticos y el camastro de hospital. Sin grito. Sin aspavientos. El rostro neutro. Los gestos, contenidos. ¿Será que la exhibición del cuerpo requiere una inhibición (*in-habere*: tener dentro) expresiva? ¿O que esto sea, en este tipo de manifestación, requerido por la necesaria universalidad del arte? ¿Por qué esa neutralidad del gesto, esa lenta monotonía de la acción, en el barrido de los cigarrillos, por ejemplo, o en la conducción de la cama de hospital? ¿Cuál es el recorrido interior de esa neutralización expresiva?

O tal vez la búsqueda de una identidad requiera del guía, una figura guía extremadamente atenta, no emocionalmente implicada, para la salvaguarda de esa identidad naciente. La que guía el camastro en **Vendajes**. Pues no se trata de curar el propio cuerpo: el yo, dices bien, no es, o no exclusivamente, biográfico. Se trata de curar el cuerpo genérico. Lo que arrastras en el camastro es toda tu estirpe y, con ella, todas las que fuimos, las que somos y también las que seremos.

E.V.

Vendajes es, entre otras cosas, un ejercicio de contención de la libido. Ciertamente recorro a la auto-observación.



*raíles del travelling cinematográfico utilizados tanto para el rodaje como para la puesta en escena de **Vendajes**, 1992*

Conduzco la cama, serena, concentrada: trabajo. El obrero que arrastra el carro cargado de carbón no está expresando nada –vaya, ahora recuerdo Marina Abramovic contándome que ese obrero era su ideal masculino- sin embargo, la imagen del obrero empujando la carga por los raíles, formando parte de su carga, fundido en ella, nos habla de sumisión a una maquinaria, a un engranaje mucho más grande que él. El Trabajo.

Humildad y esfuerzo. No obstante cuando hablamos de trabajo nos estamos refiriendo a un ámbito muy reducido, pues sólo se le nombra en función de la productividad. Fuera de ella sólo conozco una situación a la que se define, en inglés, como trabajo: el proceso de parir (labour). Y más allá, la redención por el trabajo, filosofía en la muchos nos criamos, en resonancia al esfuerzo por recuperar lo que la guerra nos quitó. En Holanda, donde realicé **Vendajes**, cuna del calvinismo, el trabajo es uno de los más altos valores de la sociedad, expresión de la propia responsabilidad para con Dios. Pero **Vendajes** se refiere a otro tipo de trabajo: la invisibilidad del quehacer diario. De hecho todas mis acciones han venido a recrear aquellas actividades que tradicionalmente vienen asociadas al mundo femenino: nutrir, limpiar, servir, cuidar, sanar. Trabajos sin voz. Recreo una imagen de la dedicación rutinaria, repetitiva, necesariamente inexpresiva, y la convierto en ritual. Ante el espectador se transforma en ritual. De este modo trasciende lo estrictamente privado y personal. Trabajar en lo inevitable, en renovar nuestra cotidianeidad, es un fin en sí mismo, sirve para alinearnos con nosotros mismos y estar en el presente. Aunque en un principio va destinado al otro, a los objetos o espacios, uno puede dedicárselo a sí mismo, autoproyectárselo: lavar los platos y así limpiar las propias heridas, barrer el suelo y así, despedirnos de aquello que dejamos atrás... Nutrirnos sin alimento. Ordenarnos. Es una labor absolutamente necesaria y en cambio no ocupa lugar alguno en la constelación de lo social.

La escoba, la cama, la bayeta, son inexpresivos. Mediatizan la acción. Objetos que me ligan al mundo, al lugar, al presente. Sin ellos, carezco de lugar.

El lugar.

El lugar que se me ha asignado. El lugar que ocupó en el mundo. El último lugar en la cadena de mujeres de las que he heredado su mudez, y yo ocupando el lugar de la rabia. No encuentro otro lugar que mi vientre, existo en la medida que reivindico ese lugar. De este modo me convierto en objeto. En objeto de mi labor. En tema de mi trabajo. Me desprendo de todo objeto y me convierto en mi propio objeto. “Guerra al Objeto” se titulan algunas páginas en los **Cuadernos**. Porque los objetos siguen hablando de uno. En el camino a la despersonalización (el ritual), hacia la universalización de la que hablas, me topo con los objetos. A ellos hay que cuidarles también, nutrirlos y repararlos. Nos mantienen atados a nuestra propia historia. Nos hacen dependientes.

Con las tintas logré deshacerme de mi piel surcada por una identidad adquirida y no querida –en un proceso que puede seguirse del primer al último de los dibujos y del que podemos hablar en otro momento-. Ahora me enfrentaba a esa segunda piel de la que está formada nuestra casa: los objetos que la pueblan, residuos del vivir que, al igual que las manchas de tinta en el papel, dibujaban un mapa de mi cuerpo. Un día procedí a clasificar los objetos que vivían en casa. Sin atender a lo que significaran, sin atender a su función, amontoné y separé todo lo que encontraba en una absurda clasificación. Los blancos a un lado, los negros al otro. Objetos de la más diversa índole

se agrupaban en una cohabitación inesperada. “Guerra al objeto”. Los objetos enferman. Rabia. Desactivar el fetiche. En esa desazonada convivencia que generaba una plancha junto a un cenicero, un anillo o un plato, cada objeto se vaciaba de su contenido, de su significado en cualquier sistema de significados que le pudiéramos aplicar. Apilaba mis cosas, las cosas, como aquella mujer que, en el mercado de segunda mano de Waterloo Plein en Amsterdam mostraba perfectamente alineados objetos de la más inverosímil procedencia, la inmensa mayoría sin valor alguno, cuidadosamente ordenados por tamaños en una bella progresión lineal de mayor a menor. Imagen inolvidable.

Ya después de **Vendajes**, ya después de la desnudez y la luz que ilumina mi vientre y recorre la pared muda de la sala de exposiciones, ya después de practicar el ejercicio de aparecer y desaparecer, un buen día cogí un saco y me fui a ese mercado a la hora de cerrar. Cargaba con lo que encontraba en el suelo, objetos que habían pasado de mano en mano, invendibles, yacían abandonados en el suelo. Despojos. Ahora por fin disponía de un material nuevo, virgen, un material maleable, flexible, dispuesto a ser moldeado en mis trabajos. Dejaba atrás el soporte bidimensional de las alfombras, los manteles, las sábanas, con su suciedad y el rastro del trabajo, y me enfrentaba a las estancias vacías, limpias y silenciosas de mi cuerpo, de mi casa, del museo. Así empecé **Apariencias**.

Ch.M.

EL TRABAJO. EL RITUAL

El obrero viste de oscuro. Polvo, mugre del que el obrero ha de extraer... Tú, en cambio, vistes de blanco...

Interesantes y curiosas, las asociaciones que llevan consigo las palabras en cada idioma. La que con tanto acierto señalas, la palabra inglesa *labour*, trabajo, en realidad, si lo miras bien, se trata, igualmente de una producción: la mujer produce otros seres para la familia, para el clan, la tribu o la nación; es una producción con todas las de la ley (nunca mejor dicho, lo de ley, pues la ley patriarcal ha considerado siempre a la mujer paridora como una obrera al servicio no sólo de los varones en particular, sino, sobre todo, de la sociedad de varones: la nación). En francés, *el accouchement*, connota la posición física, la de estar acostada (*couchée*) la mujer pero, también, la posición del niño, acostado en sus primeros meses. También a los pañales se les llamaba *les couches*.

En castellano, en cambio, *el parto* señala la división (parir: partir, dividir) y la duplicación; producción, pues, también, al fin y al cabo, la que resulta de la multiplicación por escisión, una escisión dolorosa, aunque el dolor no se contemple en la palabra. Pero, también, fonéticamente, connota la partida, la ida, y es que el venir al mundo supone una primera huida o un primer abandono, el del vientre materno. De ese vientre hablaremos pronto.

Tus **Vendajes** participan, a mi entender del universo semántico de los tres idiomas, y no es casualidad, me parece, que mencionas el parto, pues lo que ocurre en *Vendajes* es trabajo, como lo has descrito, pero es también un trabajo que se realiza acostado, y la mesa de trabajo en la que se realiza es una camilla de hospital o, también, una mesa de

operaciones. Tú operas en ella, con el dolor, desde el dolor hasta el placer, combinando ambas cosas: “Los gritos, los gestos, los movimientos mecánicos que emitimos en el dolor físico son a menudo indistinguibles de aquellos que provocan el placer”, escribes en uno de los catálogos de esta obra. Y ¿qué otro acto, además del parto, es aquél que puede provocar, en quien padece, esa reacción ambigua de dolor y placer, de muerte y esperanza? Dividirse, ¿acaso no es morir en cierta manera?, ¿acaso no es perder la identidad que creíamos ser?

Hablas de los trabajos sin voz. El parto es tal vez el único de los trabajos de una mujer en el que siempre se le ha permitido emitir voz, una voz no particular, no privada, sino una voz unánime: la del grito. En el grito todas somos una; en el silencio, no.

Convertir lo anodino en ritual, dices, **para trascender lo estrictamente personal y privado**. Ciertamente, el arte, tiene la capacidad de transformar, para quien lo realiza y para quien lo recibe adecuadamente, los gestos y los objetos cotidianos en objetos rituales...

Pero déjame llevar esto a otro terreno, el de la actividad metafórica. Dices: “lavar los platos y así limpiar las propias heridas, barrer el suelo y así, despedirnos de aquello que dejamos atrás...”. Conocemos por analogía, funcionamos por analogía. Esto es, para mí, desde hace mucho tiempo, una evidencia. La pregunta es ¿cuándo se convierte el proceso analógico en actividad ritual? ¿Cuándo elevamos a universal sus contenidos?

En tus trabajos, Eulalia, como todo buen artista, has elevado a categoría universal cosas que en principios eran y siguen siendo particulares. Pero, además de particulares, estos objetos (o gestos), eran y son también considerados como anodinos e, incluso, despreciables. Elevas, pues, a categoría universal, cosas, en principio, despreciables porque despreciadas. Y, nuevamente, nos encontramos en el ámbito laboral del que hacías mención, tan acertadamente: lo que se desprecia es aquello a lo que se le quita el valor, y el valor lo tienen, en principio, las mercancías. Al trabajo (o a los trabajos) que realizan las mujeres se les ha considerado (¿y se les considera?) nulos desde el punto de vista mercantil. Interesaba (¿interesa?) que así fuese.

Los rituales son gestos destinados, o bien a transformar un estado de cosas indeseado, o bien a mantener un estado de cosas apropiado. Un ritual es un conjuro. Generalmente, el ritual se realiza en un ámbito distinto del cotidiano, o profano. El templo cumple esa función. De alguna manera, los ámbitos del arte pueden cumplir una función parecida: descontextualizados, los gestos habituales adquieren otra virtud y, también, otro valor. No hablamos en términos de mercancía, pero sí de ganancia: quien gana, en virtud (en poder, en fuerza) es quien los realiza de esta manera.

Cuando barres las colillas, en **El Ombligo del Mundo**, no estás realizando tan sólo una actividad simbólica. El símbolo es aquello que representa otra cosa, el símbolo está “en el lugar de” otra cosa. Y tú no estás barriendo para representar ningún otro barrer, sino que estás barriendo el mal que te atosiga, el daño en los pulmones, y... algo más, sin duda. Estás barriendo allí, en ese instante, colillas reales, y algo más, algo que estás barriendo al tiempo que las colillas, ritualmente: los gestos que dejas atrás.

EL VIENTRE. EL PUNTO. Las tintas del Ombligo.

“No encuentro otro lugar que mi vientre, existo en la medida que reivindico ese lugar”. Pero, ¿cuál es ese lugar, realmente? Hablas de la piel. Hablas de los lugares como de pieles y de tu piel como de un lugar del que te has de ir. En tus tintas, veo

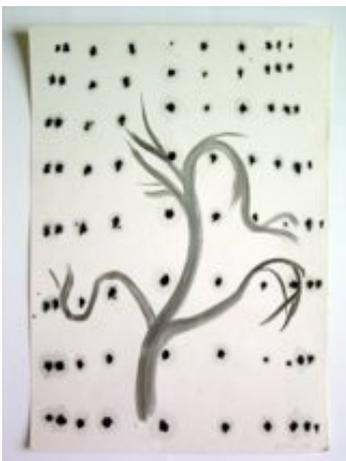
redes, mallas. ¿Es el camino de la piel al músculo aquel que va de la apariencia a la estructura? O ¿hay algo más? ¿Qué hallaste debajo de la piel? Veo tramas reticulares que respiran, fibras que se comban, redes elásticas, vivientes. ¿Cuál fue, realmente, el proceso y a donde te llevó?

Esto nos conduce a las tintas, evidentemente. A partir de unas primeras figuraciones de carácter claramente sexual que desembocan en la denominada **Violación (Subconsciente #33)** de 1985-86, en la serie de **El Ombligo del Mundo** asistimos a un proceso de progresiva abstracción, que desemboca en el despojamiento de las apariencias y la emergencia del núcleo.

Démosle un breve repaso de las tintas.

En realidad, el proceso empieza en **Arboles/Dualidad (#17)**, datada justo antes del inicio de la serie de **El Ombligo...** Las series anteriores fueron realizadas mucho antes, en 1985-86. Su presencia ilustra convenientemente el violento trato de las formas en su dualidad, la búsqueda complicada de la identificación de los opuestos y la soledad difícil, el robo, la vejación y el maltrato de las identidades, tanto reales como imaginadas en la subconciencia. El mundo de las apariencias es el de las mentes presas de los impulsos, identificadas con ellos.

La figura **Arboles/Dualidad** con la que el proceso se abre, es la de dos árboles entrelazados, formando una X, es decir, una cruz que en vez de sostenerse en uno de sus vértices, se sostiene en dos de ellos. Cada uno de los troncos sufre la violencia del otro, que lo enlaza, queriéndolo atraer, tirando de su centro hacia su propio lado. Los troncos parecen calcinados, las ramas, despobladas. A esta figura le sigue la **La Cicatriz (El ombligo...#4)**. Aparecen los puntos, que aquí son de sutura, y que en **El ombligo...#6** forman una cruz y en **Árboles/Dualidad #121**, una trama sobre la que se destaca la sombra de otro árbol, esta vez solitario y armonioso. Árbol sobre universo, ramas curvándose, musicales, intentando, aunque con dificultad, elevarse y consiguiéndolo en las ramas nuevas que brotan, derechas, en la parte superior.

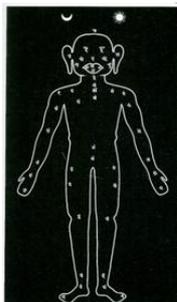


*“Árbol en trama de puntos”(serie: Árboles/Dualidad #121), 1989/9
Tinta china sobre papel acuarela 50,3 x35 cm.*

En los estudios sucesivos de **El ombligo...**, del #12 al #30, va apareciendo el pecho femenino. El magma corpuscular de los estudios iniciales da paso a la retícula, los puntos formando nudos en la trama, hasta ponderar centros vitales: pezones, corazón y ombligo principalmente en la #30. Luego, la figura se agranda formando torso. En la #34 aparece el vientre con su ombligo y éste aparece, por fin, como punto vital en la

#39 junto con el del corazón. En la #42 aparece la primera silueta en la que los puntos dibujan claramente una estructura, digamos de puntos neurálgicos: pezones y ombligo forman un primer triángulo. Triángulo de punta hacia abajo, que me trae a la memoria la representación prototípica de la Shakti, el poder femenino en el hinduismo tántrico. El triángulo invertido es el yantra o representación diagramática de la Diosa. (Este triángulo suele combinarse, en los yantras shivaístas, con otro triángulo, de punta hacia arriba, que representa al propio Shiva. Imbricándose, forman una estrella de David, que simboliza la unidad). Pero la #42 no sólo marca esta triangularización, sino que otros puntos aparecen trazando la silueta: la del pubis, las articulaciones de los brazos, las manos, las rodillas. Esta imagen prelude la subserie **Estructura Humana**, donde por fin aparece representado el cuerpo entero.

Abandono entonces la visión del diagrama shaktista y recuerdo la disposición de las letras del alfabeto sánscrito en el cuerpo humano en ciertos dibujos también tántricos.



Las diversas partes de la anatomía, según el hinduismo, se relacionan con los sonidos de las letras, que guardan una correspondencia con los sonidos cósmicos. Sonidos capaces de curar, de armonizar la materia, porque ésta no es, en sí misma, otra cosa que vibración sonora. Y me viene a la mente, también, tan sólo por asociación gráfica, la representación de los sephirats, virtudes que la tradición hebrea inscribe igualmente en el cuerpo del Adam Kadmon, el hombre arquetípico.



La cabeza, el pubis y las manos son los puntos dominantes. La triangulación varía: cabeza y pezones, pubis y manos en la #88, corazón y manos en la #94, pubis y manos #93. Los puntos van cobrando importancia, destacándose cada vez más como centros. La palabra *chakra* podría ser la adecuada, pues literalmente significa rueda o círculo, y estos puntos se han convertido en círculos que señalan núcleos vitales, y aunque no coincidan específicamente con la localización de los *chakras* del sistema tradicional yóguico, qué duda cabe de que son, para quien así los destaca, lugares estratégicos de la anatomía. La estructura humana de las tintas es una radiografía de puntos neurálgicos y, lo que la hace más interesante es que no procede de grafismos ajenos. Se trata, por el contrario, de un proceso de progresiva depuración de la forma orgánica que deja transparentar los puntos dolientes, o dolidos que, a la vez son centros de fuerza y potencias para la cura. Se trata de la progresiva elaboración de unas formas puras, no las de un *Purusha* o prototipo ideal que, en el hinduismo tanto como en las tradiciones del Libro, eran las del varón, sino del cuerpo femenino reducido a sus puntos o núcleos de negatividad lumínica. Pues, en efecto, los puntos se nos presentan oscuros, pero en

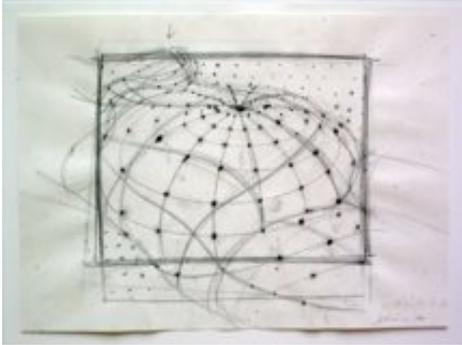
realidad, siendo centros de energía, han de ser lumínicos. Gráficamente, se nos presenta, a nuestros sentidos, el negativo. Y ¿qué otra cosa podríamos esperar? ¿Acaso este mundo no es, para un espíritu idealista (ya sea hindú o platónico) el negativo de la realidad? ¿Acaso pueden nuestros sentidos captar otras cosas que imágenes invertidas? ¿No es acaso el mundo ese árbol invertido del que habla el vedanta, que refleja el árbol del *brahman*?

No ha de ser casualidad que el Punto, el punto único, simple, sea el que concluya la serie, en las tres últimas tintas tituladas **Mandalas (El ombligo...#137, #138, #139)**. Todos los puntos reducidos a un solo punto, un punto de luz en negativo, un punto oscuro, matricial. También los taoístas hablaban de la Hembra oscura, el abismo genesiaco del que emergen los diez mil seres. De nuevo estamos en el terreno que, por otra parte, nunca hemos abandonado, el de la Madre Tierra, la Diosa Madre. No ha de pasar desapercibido que en la #97, la última **Estructura** de la serie y que introduce la serie nuclear de los **Mandalas** aparece representada en positivo sobre un fondo negro en forma de mandorla. La mandorla, como es sabido, es la representación del sexo femenino (tal vez por eso reaparece en el lienzo realizado un año más tarde titulado **Coño (#134)**). Es, pues, el sexo femenino el que se reduce, en las tres últimas tintas, al punto. Punto germen, pues, oscuro y lumínico a un tiempo, luz expresada como únicamente puede hacerse para los ojos: como oscuridad y materia. Materia: una palabra inseparable de estas otras: matriz, matricial, madre.

La madre, la diosa madre, venerada en India bajo múltiples formas y nombradas de múltiples maneras es la *shakti*. Su diagrama (*yantra*), el triángulo invertido, suele llevar, en su centro, un punto, el germen.

No me parece pertinente, como he dicho antes, hacer asociaciones del tipo: “Esto son los chakras, esto es un mandala, esto es tal o cual...”. Sin duda hay símbolos universales porque las fórmulas de representación no son ilimitadas. Pero el parecido no tiene porque significar que el referente sea el mismo. Y, en caso de que lo sea, el símbolo se activa cuando alguien descubre algo y lo representa. De nada o de bien poco sirve reproducir los que están dados, pues esto no proporciona el acceso a lo que representan, sobre todo cuando el símbolo como tal, es decir, su poder vinculante, está muerto porque el referente se ha perdido, que es lo que ocurre generalmente con los símbolos religiosos o místicos. Como ya dije antes, el interés, a este respecto, de las tintas del Ombligo está, precisamente, que se han realizado sin el apoyo de los grafismos tradicionales y, por supuesto, sin la intención de reproducirlos.

Los puntos que aquí encontramos aparecen como el resultado de un proceso de elaboración artístico y también personal (¿qué es el arte actual si no lleva aparejado un proceso personal?) en el que, más que la intención de desvelar misterios, había, según entiendo, y constato en los cuadernos, referentes de tipo subconsciente, como los puntos negros en las paredes de la habitación a oscuras, y conexiones metafóricas o asociativas diversas, como el punteado sonoro de un reloj, las gotas de aceite cayendo en el agua, el punto de una diana y sus círculos, la cruz que señala el centro de las pantallas de un mando de aviación con el punto móvil que se enfoca y, también, los puntos de acupuntura, puntos de cura, y los de las articulaciones, puntos que se definen, en los mismos cuadernos, como de tensión soterrada.



*“Estudio (lateral)” (serie: El ombligo del mundo #131), 1990
Lápiz y tinta s. papel 30 x 40 cm*

Lees en Cirlot (según anotaciones de los cuadernos) que el mundo aparece como una tela que oculta la visión de la realidad verdadera. ¿Quisiste desvelar una realidad?

El presente no engendra nada, es un punto sin dimensión. Sólo lo fugitivo permanece, dices. ¿Puntos que se fugan como aquellos que insertas en la serie, los de la estructura y las manos tiznadas? ¿La tizne como huella del tránsito? Huellas: ¿estigmas? ¿Los que deja un niño a su paso por el vientre materno, los que dejamos día a día, los que dejamos al morir?...

E.V.

La actuación que en **Estigmas (El ombligo...#78)** surge brusca e inexplicable, marca un punto y aparte en la serie de tintas e intuye el fin de éstas, en el pleno sentido de una revelación. A partir de esta obra aparece una nueva forma de percibir y representar el cuerpo, ya no desde la descripción externa sino desde la representación interna. Progresivamente se desvela un mapa, una cartografía anterior a mí, representada en diversidad de culturas que desconozco en ese momento. En **Estigmas** conviven aún la idea del cuerpo como materia (la impresión directa de mis manos en el papel) y el cuerpo como proyección energética (los puntos que aparecen en los extremos de las yemas de los dedos, en el centro de la palma de las manos). Esta nueva visión nace en las manos, como rindiendo tributo a la herramienta que hace de mediadora entre la mente y el cuerpo, entre la imagen ordenadora y la materia informe.



*Estigmas (serie: El ombligo del mundo #78), 1990
Tinta china sobre papel acuarela 45 x 65 cm.*

Después de esta experiencia es inútil ya partir de lo orgánico, de la representación de la superficie del cuerpo, de sus protuberancias, sus huellas, como si de la corteza terrestre

se tratara: ahora puedo representarlo como objeto mediador, por su capacidad proyectiva, hacia dentro o hacia fuera, de la energía que vive en él. Y justamente recurro a la palma de mi mano para proceder a medirme de pies a cabeza, a lo largo y a lo ancho. Un palmo es un hueco, una medida, el tránsito de un lugar a otro lugar. Tomo como punto de partida el entrecejo. Desde allí hacia donde alcanza el palmo, sitúo un punto. Los palmos bajan por el centro de mi cuerpo y señalan lugares. Lugares como ojos. Consigo una estructura que representa la totalidad de un cuerpo de pie.

La mente traza líneas imaginarias entre los puntos. Ninguno destaca más que el otro. Al medirme, recreo por última vez aquella situación de la mujer que se encuentra en dos lugares a la vez: como modelo y como artista, como sujeto y objeto a la vez. Rasgo al fin la piel que quedó representada en todas las tintas anteriores, con su historia, sus accidentes... Sin piel, esa encrucijada de puntos puede superponerse ya en cualquier ámbito. Es una cartografía. Una radiografía. Titulé la serie **Estructuras humanas**. Y si al principio de la serie esos puntos aún nos recuerdan piedras, agujeros o cualquier otra materia, en los últimos dibujos la textura máterica desaparece y los puntos sólo informan de ciertas intensidades lumínicas. Ello tendrá trascendencia en el futuro, pues un año más tarde escojo la luz como materia base con la que construir mis trabajos.

Lo más importante: que esa serie de tintas marcan un punto de inflexión en mi trayectoria. Todo lo que hice antes a esa serie desaparece. Atención: destruyo todo el trabajo anterior. La “obra” se inicia con esta serie de tintas. Es una “iniciación”. De ahí que, cuando sintetizo la estructura humana en un solo punto en la serie **Mandalas**, doy por terminada mi práctica con la tinta china. Dejo las herramientas tradicionales y paso a experimentar y crear otros lenguajes con medios absolutamente nuevos para mí. Al principio como testimonio, la cámara fotográfica documenta acciones en las que realizo configuraciones efímeras. Más adelante la cámara será un agente activo. Pero al principio la cámara observa, me observa, ya hablé de ello.

Las tintas se han convertido en mapas susceptibles de ser recreados con los materiales que me proporciona mi realidad inmediata. Las tintas me han enseñado que la materia es un estado determinado de la energía, y así los materiales que escojo a partir de ahora para recrear esos mapas remiten a un estado energético, en relación al cuerpo, a su consumación, a su temporalidad, a su pasividad, a la universalidad del entorno privado, negado. Reconsidero el valor que le damos a la suciedad. Los restos son huellas nobles aunque efímeras, al igual los objetos, entendidos éstos como desechos de la actividad cotidiana, mediadores en nuestros rituales cotidianos, impersonales, comunes, que hacen comunidad, que nos trascienden. Abandono el soporte seguro y acotado del papel, como quien abandona el hogar, y decido apropiarme de los soportes que me ofrece mi entorno inmediato. En el plano de una mesa, de una alfombra, y de una cama, aplico rigurosamente el mapa hecho inicialmente de rastros de tinta y recurro a los desechos para seguir emitiendo huellas: las migas de pan, las colillas, las arrugas...

Primero son las acumulaciones, superficies labradas por el tiempo, después, con el uso de los objetos y las fuentes lumínicas, las acumulaciones reticulares se despliegan articulando recorridos. Hemos llegado al trabajo instalativo de **Apariencias**, donde me interesa señalar el tiempo implícito en que un haz invisible de luz une unos objetos con otros. Ambas operaciones, la acumulativa, la estructurada en recorridos, remiten a un mapa que el espectador redescubre al observar la obra o su reproducción. Los objetos,

los grumos residuales, son nudos energéticos en un plano, e un espacio. Esculpo el vacío. El espectador debe rellenar los huecos, dibujar las líneas ausentes entre los puntos. La mente ordena, proyecta, la materia encarna, es la madre, encarna y destruye: son obras difícilmente recreables, desaparecen conmigo, se clausuran al final de su exposición, permanece la experiencia del lector atento a su deseo de ordenar, de rellenar el vacío.

Los *chakras* de los que hablas, esos nudos energéticos que represento en las “Estructura para el humano”, son los *ñawis* para los indios quecos del Perú. Muy recientemente acabo de tomar contacto con una técnica que utiliza el centro energético del vientre para, como ellos dicen, comerse la energía pesada. En su sistema de pensamiento existen dos tipos de energías: la energía ligera (positiva en nuestro lenguaje occidental) y la pesada (la energía que nos impide fluir, el dolor, la duda, la enfermedad...) Uno de los pasos indispensables hacia el fluir es saber comerse la energía pesada con el *qosqo* (el vientre), devorarla, digerirla y mandarla hacia la tierra, la madre tierra, que para ella es alimento. Ella a su vez nos nutre. Es lo que sucede en “La Barrida”, ¿no? Creo que esta toma de conciencia de los deshechos, las huellas, la suciedad, se podría entender como el paso iniciático que parece ser el requisito previo en toda iniciación mística. Como una ecología del espíritu. La verdad que usar todas estas palabras dista mucho del impulso que me llevó a guardar cada una de las colillas que fumaba después de mi fracaso al intentar dejarlo.... Digamos que haciendo una traducción al lenguaje escrito de lo que experimenté haciendo estos trabajos entro en una dimensión muy delicada. Como bien dices. Lo mío es la materia. O mejor dicho, la materia es un medio, en el sentido de mediar, medir, mediatizar, *medium* para... (Volvemos a la madre. ¿Dónde está la madre? ¿por qué necesito recrearla una y otra vez en mi obra?) Sin embargo, llegar a esta concepción que me apartaba de un arte que hasta entonces rendía culto a la materia y me acercaba a un modo de hacer conceptual, me permitió dar el salto y empezar a utilizar los medios analógicos y electrónicos a mi alcance en ese momento: una cámara fotográfica, un proyector de diapositivas...

Ch.M.

Creo que podemos interrumpir aquí esta conversación. Dejaremos al lector, como bien dices, la tarea de rellenar los huecos, de trazar las líneas ausentes. También aquí. Pues esta escritura es igualmente un estado de la energía, materia sonora, como toda materia al fin y al cabo, o así la entiendo. Dejemos, pues, a la madre que nos envuelva a todos en su resonancia y dejemos que otros ecos completen lo que aquí dejamos incompleto.