

# Cross Body.

A Conversation between June Crespo and Susana González

June Crespo's art practice is generally classified as sculpture, a medium in which she deploys a language predicated on methods like collage or assemblage coupled with an experimental use of the image. The origins of her work can usually be found in the affective and dialectic bonds between forms and functional objects from her surrounding environs. Intuition is a starting point for touching on all kinds of interests and concerns in her works, though without addressing them explicitly or premeditatedly in the initial conception.

Her methodological strategy is grounded in the material transformation of pre-existing elements and other forms which she appropriates by means of reproducing them with casts. Crespo interferes in the way the objects are interpreted, unleashing

their associative potential in a process that involves engaging in a whole set of operations that range from combination, reconfiguration or organization of the different parts to the incorporation of processual contingencies, like fragments, breakages, imperfections or traces. These "events" are co-opted into the work, reinforce its materiality, enhance its tactile quality and enrich the narrative connotation of the proposed new structures.

The ambition of this text is to operate like an assemblage made up of extracts of written correspondence and transcriptions of video-chats between June Crespo and Susana González which took place over the months of March to May 2020. The conversation includes an exchange of images and texts that crisscross each other in the structure of the contents.

I Didi-Huberman, Georges, *ATLAS. How to Carry the World on One's Back?*, Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

Didi-Huberman<sup>1</sup> spoke about the inevitability of the gaze when analysing the symptoms of the image; following Freud, he espoused opening doors to discover the heterogeneous articulation of their underlying meanings. To this end, he borrowed his framework from the thinking of the historian Aby Warburg, who was intrigued by the unconscious memory of the image and what lies latent in it. In his *Mnemosyne Atlas*, Warburg, by means of multiple images grouped by internal analogies, seeks to shape a worldview that can be restructured in infinite networks of possible associations. For the case at hand, the conversation with June Crespo wishes to offer insights into her work, into her own personal atlas of images and objects, and, in doing so, to outline a mental path through what is there to be seen and what can be intuited, a path that will allow us, insofar as possible, to uncover concealed or less evident aspects of her work.

We could begin by talking about your formative years. You studied at the School of Fine Arts in Leioa, which is known for its strong tradition in sculpture. First we have the so-called Basque School; then, in the eighties, with New Basque Sculpture, and artists like Ángel Bados, Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza and María Luisa Fernández; which were followed by another generation of artists in the nineties, made up of Itziar Okariz, Iñaki Garmendia, Jon Mikel Euba, Asier Mendizabal and Sergio Prego, among others, which, though studying at Leioa, also took an active part in the artistic debate that rose around the Arteleku art centre. How did these precedents influence your work?

I respect and admire the work of all the artists you've mentioned, as well as their commitment with their practice, their stance and the help they have given me through their voices and texts. Be that as

it may, I would say that the most direct influence on my work is Ángel Bados, because he was an incredibly important teacher for me. Equally germane is the work and example of my fellow generation and other kindred artists like Lorea Alfaro, Elena Aitzkoa, Oier Iruretagoiena, Claudia R. Lorenzo, Raúl Domínguez, Josu Bilbao, etc., or artists from other contexts with whom I've shared experiences like Julia Spínola, David Bestué, Giulia Cenci or Evita Vasiljeva.

The context of the Basque art scene is also important, although I wouldn't say that it is any more influential than the many artists with whom I identify, those who I look up to and served as an example for my own desire to be an artist. These have been many and changing over time: Miriam Cahn, Isa Genzken, Louise Bourgeois, Lygia Clark, Eva Hesse, Alina Szapocznikow, Běla Kolářová, Marisa Merz, Eva Rothschild, Carol Bove, Nairy Baghramian, Olga Balema... Likewise, discovering María Luisa Fernández's work in 2015 was an incredible surprise and the work of Ana Laura Aláez, Gema Intxausti and Idoia Montón has had an impact on my practice as an artist or sculptor at intermittent points.

**Speaking of the artists from your generation and other younger ones, what is your take on sculpture at the present moment in time? And, where do you see yourself within that context?**

I don't know whether I'm able to visualize a present moment in sculpture... but I'll give it a go. Apart from the exhibitions I visit in person, I'm aware of the majority of what is going on thanks to social media and platforms that promote exhibitions in all kinds of venues all over the world, or museums and biennials which have the power to legitimize discourses. In a globalized world where images circulate this way, I suppose that the whole idea of context is diluted or expanded. For some years now,

perhaps since my time at Ateliers in Amsterdam, I have been very conscious of an aesthetic which I believe is widespread today. Certain kinds of forms, materials and methods used in sculpture by artists from different contexts and generations, with various approximations and nuances but which give rise to many resonances.

I recognize this line, perhaps because I can identify with it, and I think that my work can be included within this stream in which sensuality, corporality and metabolic processes, organicness and abjection, formlessness and chance, discarded elements, precariousness and contingency are often thrown into relief by industrial and structural components. In this regard, and even at the risk of oversimplifying or treating their work superficially, I would like to mention some artists in who I can see certain aspects related with some of my own interests.

I love Daiga Grantina's work with its highly sensual forms, with lots of interwoven layers and materials, yet other times empty, like skins or shells, bright almost humid surfaces ... the kind of qualities I also see in the work of Sandra Cuesta or Lucía C. Pino.

Organic forms, positive or negative, full or empty, opaque or translucent like those of Nairy Baghramian; somewhere between fluid and solid in Raphaela Vogel's plastic sculptures ... or the bone-like architectural configurations by Jean-Luc Moulène in his latest exhibition at the Sculpture Centre in New York, in which I can see resonances of the work of Henry Moore or Barbara Hepworth. Formally speaking they remind me of sculptures by Isabelle Andriessen, though in her case she subjects them to chemical or electrical treatments in such a way that they sweat, melt or the surfaces begin to oxidize or crystalize, making them seem alive. These types of processes of transformation or deterioration of the materials are also visible in works by Olga Balema. I'm fascinated by her vacuum-packed plastic pieces filled with



Sergio Prego. Untitled, 2011,  
Galería Soledad Lorenzo.  
Courtesy of: Sergio Prego

water, iron, textiles and other materials, with their horizontality, their self-containment and weight or the magnetism with the floor. They remind me of organs in the middle of digesting something.

And continuing with this idea of membrane, I am also interested in how Sergio Prego engages with the idea of the body, by reducing it to cylindrical or tubular forms in pneumatic or inflatable structures. Organic structures that operate in a relationship of interdependence between the internal and external pressure of the object, which is managed through its orifices: sometimes like a skin full of folds adapted to the space, other times like retracted tubular surfaces that create paths and take over the architectural space, using the minimum amount of mass. Like Sergio's cement pieces, in Michael Dean's work I am also drawn to the image of a retracted body or forms that touch or mutually support each other. I love the carnality he obtains through cement poured horizontally, which he gives form to by containing it with plastic film, and then elevates as vertical figures. Michael Dean starts out from a process of writing which he translates into tangible objects; he tries to capture the layers of language and moments of intensity and attraction, ultimately physically involving the spectator.



Claudia R. Lorenzo.  
Untitled, 2017.  
Photograph: Daniel Mera

it with an internal tension that sustains it as an entity with a vibrant and quasi-animalistic presence; entities that are made and unmade before the eyes of anyone wishing to perceive their form as still or fixed. The same additive drive can be seen in the rolling of sellotape over and over itself in the sculptures by Claudia R. Lorenzo or Gema Intxausti, until obtaining a translucent and sticky, crystalline and visceral consistency in objects that, to my way of thinking, have points in common with so-called eccentric abstraction, a term used to describe the work of Eva Hesse and Louise Bourgeois. I admit that I am fascinated by this detour of minimalism towards eccentricity which co-opted vital and sensual components that took advantage of the connotative potential of the materials; a certain metaphorical perversity and a veiled aesthetic of obscenity, which prompted the works to recreate sentient experiences and which, before being the object of intellectual interpretation, were objects of desire of physical appropriation.

That being said, another aspect in which I recognize my personal interest is the focus on the body and roles from a gender perspective not just from a

Katinka Bock and Teresa Solar also exploit the ductile properties of material, in their case ceramic, to capture the print of gestures: performative signs that materialize a language; processes of extruding or turning that involve hypnotic movement and the precise sustained pressure of the hand or simple, repeated gestures like folding, crushing or rolling, all of which are directly legible in the final form of modular objects.

The accumulation of gestures is also critical in Julia Spínola's recent sculptures at Galería Heinrich Ehrhardt, using folded and pressed cardboard. She builds volume through a prolonged action, until injecting

material but also figurative and sometimes sexually explicit angle, with humour and a degree of transgression: Sarah Lucas, Alexandra Bircken, Alina Szapocznikow, Laure Prouvost, Anthea Hamilton, Andra Ursuta, Anna Uddenberg, Cathy Wilkes...

**Taking a look at other artistic references, though not necessarily visual artists, who would you say has been most influential for you?**

Apart from the artists I mentioned earlier, there are several points of references I always return to or which are always there in the back of mind—even though in some cases I don't know there work in depth—and with which I have a kind of emotional attachment. They are like models or voices that speak to me. Writers like Clarice Lispector or Chantal Maillard, Luce Irigaray, Virginia Woolf, Julia Kristeva... At certain moments in time, a poem, a book, a chapter, or simply a title can trigger or produce an understanding that has a transformative or nurturing effect on me.

**Curiously, the artistic or literary references you identify with are mostly women. Why is this the case?**

Of course there are also a lot of men too, like Bruce Nauman or Brancusi, among others, and their work has also had a magnetic or influential effect on me, but I identify more with the authors or artists I mentioned, who are models of women who have made significant and fairly singular contributions in their practice and thinking. It is a way of reminding myself that it is possible to be a woman and an artist, philosopher, writer... and to dedicate yourself fully to it. It is also a conscious and political decision to



Alina Szapocznikow.  
*Goldfinger*, 1965.  
Photograph: Tomczyk

choose to name them and counteract the attention already received by many of the male artists who interest me or who have influenced my work.

**I believe that pretty much covers your influences, references and identifications. Perhaps if you could tell us a bit about your practice, we will surely begin to see some of those echoes and associations. You have said that among the ideas that you picked up at art school and which marked your approach to artmaking is the idea of structure and the “revelation of the truth of the subject.” How do you translate these precepts to your work?**

I'm not sure I'm able to answer your question. How can you reveal something if you don't even know what it is? I suppose it takes place, or not, within the very articulation and synthesis of the work, in the negotiation and transformation, both conscious and unconscious, that one sets in motion during the process. According to Moraza, art facilitates the manifestation or revelation of something that happens inside the subject, it holds out the possibility that some of the complexity of the subject will somehow be intensified or registered.<sup>2</sup> I suppose I am referring to how one, as a subject, is rendered in one's way of making objects, in one's way of writing, and so on.

My friend Elena Aitzkoa<sup>3</sup> spoke about the negotiation between desire per se and her true desire in the working process. Art does not materialize desire, rather it makes it present as desire. It is something that one discovers, or a motive that appears. I agree very much with the way Iñaki Imaz described it in a conversation called “Ejercicio y motivo”:

This motive suddenly condenses all the desires that you were not even aware of having. And it becomes a reason to continue painting, in such a way that, at the same time, it is both origin and end. In discovering it, one can reaffirm and reconfigure oneself in accordance with it ...

<sup>2</sup> Moraza, Juan Luis, lecture on “El deseo del artista” given at Colegio de Psicoanálisis in April 2009. Transcription by Carmen Delgado corrected by the author, published in *El deseo. Textos y conferencias*, Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.

<sup>3</sup> Aitzkoa, Elena, Julia Spínola & Lucia C. Pino, “Tres escultoras conversan”, *El Estado Mental*, 2016.



Therefore, the *motive* is not that which I want to paint, but what I actually paint.

Iñaki says that “through exercise, one becomes oneself. A self that, in consequence, is an effect of the work, and not the other way round. That means that it is not us who express ourselves in the work rather than it is the work that expresses us.”<sup>4</sup>

Returning to the idea of structure, I believe that it is something I understand from the optic of practice and can perceive when I am in front of the work, but which I find very difficult to explain theoretically. It has to do with the clarity of how something is constructed, with the relationship or connection between the parts and the whole.

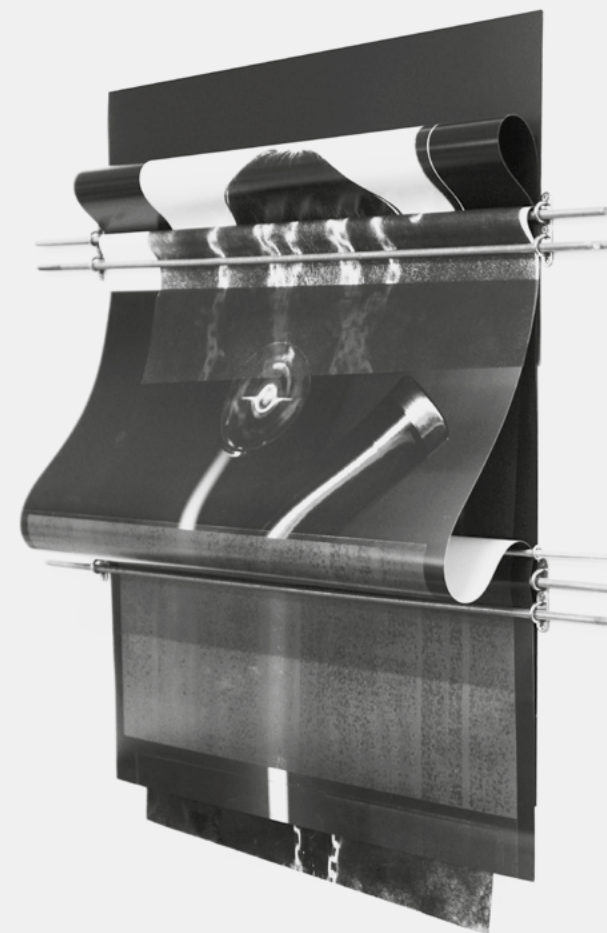
**Let’s take a look at the material elements which serve as the starting point for many of your works, some of which you return to once and again over the course of time. For instance, pre-existing images and how they interact with your interest in the graphic arts. Am I right in thinking that they appeared for the first time in *Instruments and Fetishes*, a show held at the Montehermoso Cultural Centre in Vitoria in 2011?**

I started to use images in small sculptures while I was still a student. They were generally photocopies or prints which I folded, sewed and assembled with other materials. I was interested in the image, but more so in materially manipulating the support, the paper. These ranged from personal photos to found magazines, or packaging with pre-existing images. It came natural to me to integrate them in sculptural assemblages and in the graphic and printing experiments I was doing at the same time.

So for the show at Montehermoso I used printed material that had been left over or discarded from other uses. They were images made by placing objects on a scanner and some laboratory experiments

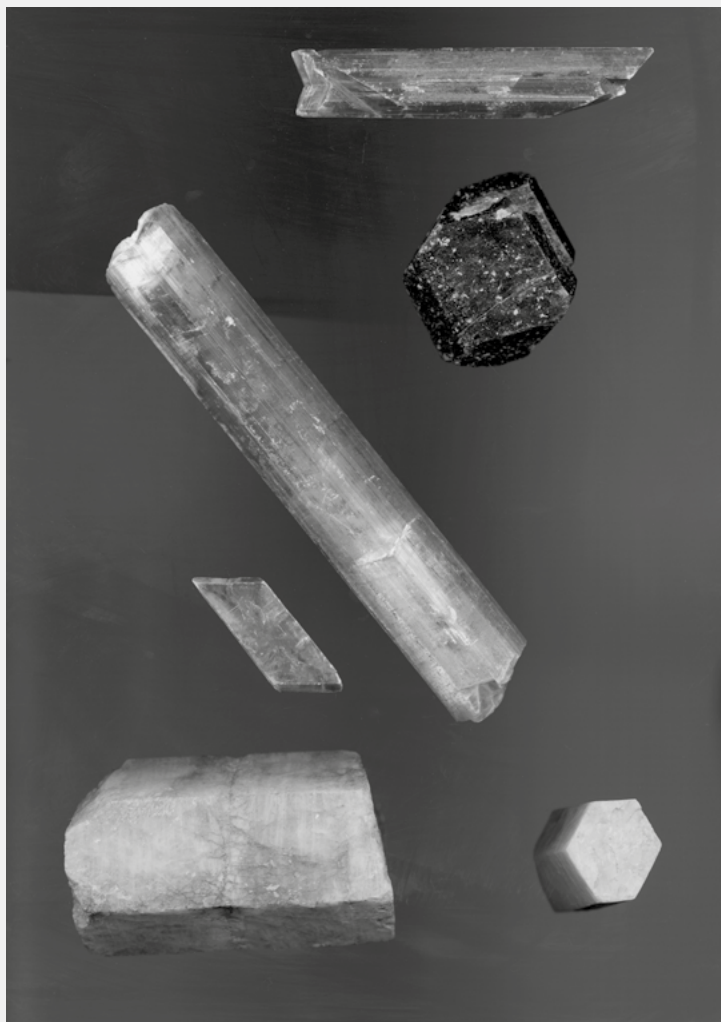
4 Imaz, Iñaki, talk on “Ejercicio y motivo”, II ARTE-ARQUITECTURA International Symposium, EHU-UPV Bilbao, 2018.

Lushka, 2011,  
Montehermoso,  
Vitoria, 2011



with photograms. In 2011, after publishing the first volume of *Escanografías*, I had a lot of leftover material, and so I decided to expand it and try to give it some use. Because they had no autonomy as images in their own right, I used the accumulated, fragmented, superimposed and folded pieces to produce a series of wall pieces that brought into play a game of both revealing and hiding.

**Besides playing with the arrangement of the form of the supports, one could also underline your experimentation with processes. For instance, in the project *Piedras / Against Classification* (2013), you used an image reproduction technique which is very unusual in your practice.**



*Piedras / Against classification*,  
2013

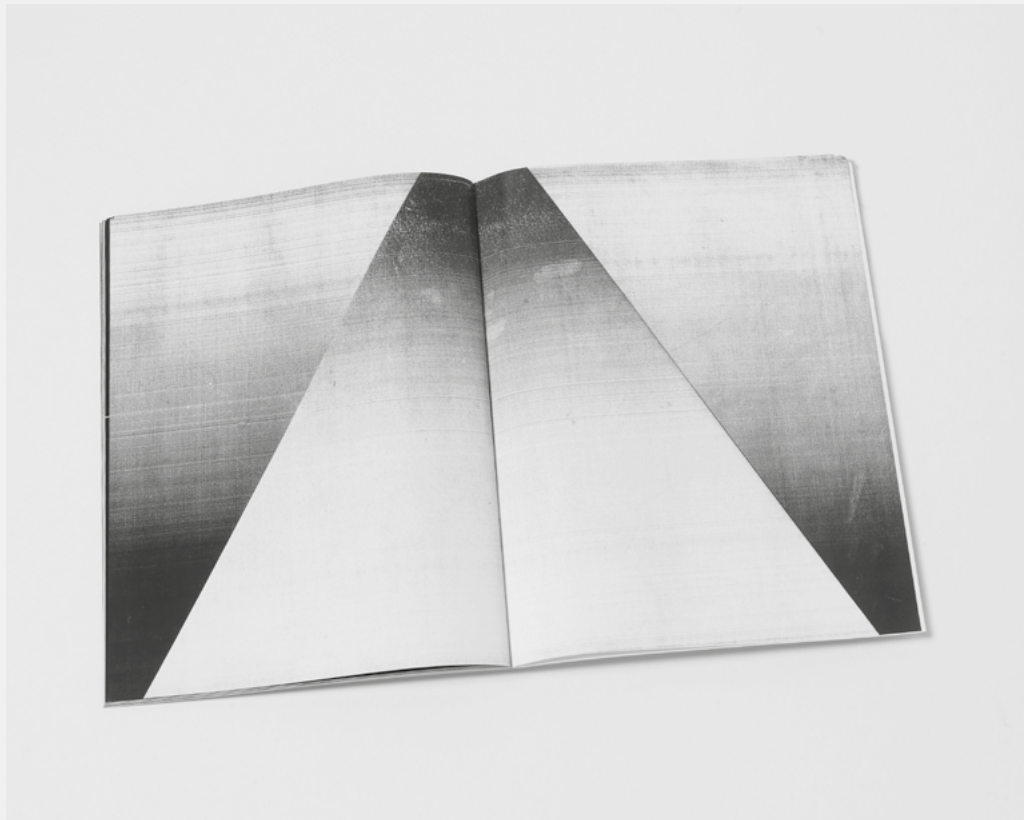
The series of images *Piedras / Against Classification* (2013) came about from the opportunity or the permission to use a university's collection of minerals. The images are the result of capturing different minerals by the light of a scanner. The technique harks back to the more experimental and scientific side of the origins of photography before cameras; from the cyanotypes of Anna Atkins, which captured botanical samples, to the photograms which MoholyNagy, Man Ray and other avant-garde artists experimented with, directly placing objects on a light-sensitive surface and exposing them to light.

Pages from *Escanografías*,  
volumen I, 2010, Coop  
Ediciones



In fact, it is the same technique that I had used a few years earlier when I was working on material for the publication *Escanografías*, a two-volume artist's book I made jointly with Peio Aguirre between 2010 and 2011. It included various materials: collages, photocopies of flowers I had had since my childhood, photographs of small assemblages or compositions of found objects. The elements were activated within a mechanism and poetics of arranging that was based on affective and associative gestures with compiled materials, including garments that I had once worn myself.

The focus was limited to a few centimetres of the volume of the objects which are in contact with the scanner surface and seem to be clipped, floating over the ground. As they were photocopies and scans made with the top open, the place where the scanner was situated entered the image on a secondary plane. I experimented with prolonging the duration of the scanning, increasing the resolution of the machine which was able to pick up the small variations in the light that entered the room. In the case of *Piedras / Against Classification*, I went a step further by experimenting with grounds of degraded colours,



generated from light projected on the ceiling and passed through colour filters.

You situate your practice and use of the found object close to the *bricoleur*,<sup>5</sup> a concept coined by Lévi-Strauss to refer to someone who responds to what he is doing with what is at hand. In this way, after first gathering, you create new taxonomies from pre-existing fragments: structures based on other previous ones and in which the composition prevails over the paucity of materials.

That's right. When I read about Lévi-Strauss's idea of the *bricoleur* I immediately identified with his method. These fragments that describe the *bricoleur's* way of working still make a lot of sense to me and my practice even today:

Pages from *Escanografías*, volumen I, 2010, Coop Ediciones

5 Lévi-Strauss, Claude: *The Savage Mind*, Oxford University Press, Oxford, 1996, pp. 16-22.

The *bricoleur* is adept at performing a large number of diverse tasks but he does not subordinate each of them to the availability of raw materials and tools conceived and procured for the purpose of the project.

The set of the *bricoleur's* means cannot therefore be defined in terms of a project; it is to be defined only by its potential use or, putting this another way and in the language of the *bricoleur* himself, because the elements are collected or retained on the principle that **'they may always come in handy'**... His universe of instruments is closed and **the rules of his game are always to make do with 'whatever is at hand'**.

[...] excited by his project, his first practical step is retrospective. He has to turn back to an already existent set of tools and materials; to consider or reconsider what it contains and, finally and above all, to engage in a sort of dialogue with it ... **He interrogates all the heterogeneous objects of which his treasury is composed to discover what each of them could 'signify'**.

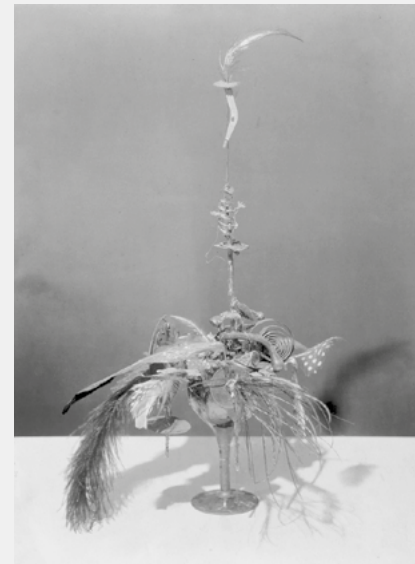
[The *bricoleur*] **'speaks' not only with things but also through the medium of things**, giving an account of his personality and life by the choices he makes between the limited possibilities. **The *bricoleur* may not ever complete his purpose but he always put something of himself into it.**

Your engagement with this approach can be seen when you take a series of found objects which could, a priori, be attributed with specific semantic loads and you remove them from their context. We could start with one example you have recently incorporated: the high-heel shoes in *Instruments and Fetishes* (2019); an everyday object with a potential sexual meaning. This element has a long tradition in art, since it was first introduced by Salvador Dalí in 1931 and then by Meret Oppenheim in 1936; both with fetishistic connotations impinging upon the construction of femininity.





*Instruments and Fetishes*, 2019. Photograph: Jesús Rodríguez. Courtesy of: P420, Bologna



Elsa von Freytag-Loringhoven.  
*Portrait of Marcel Duchamp*,  
1920

As you were saying, I have recently used the same title for another set of works made with high-heel shoes, although I believe that the end result has a more organic look and the significance of the primary objects is relegated to a secondary plane.

With reference to the use of found objects in the sculptural creations of various avant-garde artists, I am particularly interested in the idea of the object-portrait, which can be seen in some domestic scale assemblages by Dada artists, like the controversial Baroness Elsa Hildegard von Freytag-Loringhoven—an iconoclast artist who challenged conventional notions of gender, sexuality and identity—about whom there is unfortunately very little documentation. I find it inspirational to transfer the distinctive attributes of an individual into a layering of objects. With this in mind, I am fascinated by her *Portrait of Marcel Duchamp* (1920), or perhaps it is more a portrait of Rose Selaví, in a sculpture made from mechanical parts, feathers, chicken bones, wine glasses and fishing tackle. Another of her

I started using the term *instruments and fetishes* for a series of small bronze assemblages I made in 2011 using casts of insignificant everyday objects at a small scale, which I complied without any particular meaning: vinyl records of different sizes, the base of a broken glass, a permanent marker, a threaded rod and nut, perspex figurines ... I started with the cabinet of curiosities I used in the scannings. Between 2017 and 2018 I returned to and developed this series with combinations of fragments of CDs that could formally recall Lygia Clark's *Bichos* or Jorge Oteiza's variations on *Par móvil*. But the partici-

pative concrete geometry of *Bichos* and the rigorous research into structural dynamism in Oteiza's sculptures were, in my case, contaminated by unprocessed kitsch components.

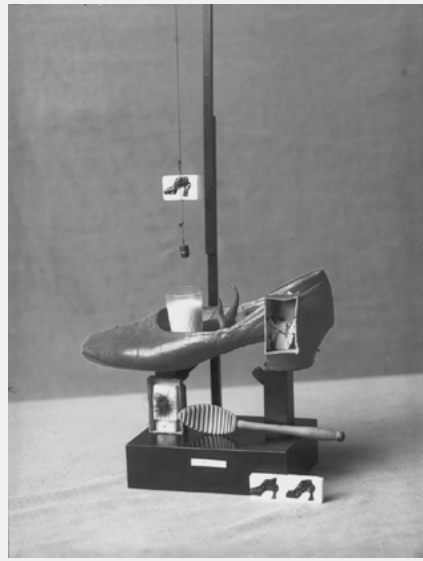
As you were saying, I have recently used the same title for another set of works made with high-heel shoes, although I believe that the end result has a more organic look and the significance of the primary objects is relegated to a secondary plane.

With reference to the use of found objects in the sculptural creations of various avant-garde artists, I am particularly interested in the idea of the object-portrait, which can be seen in some domestic scale assemblages by Dada artists, like the controversial Baroness Elsa Hildegard von Freytag-Loringhoven—an iconoclast artist who challenged conventional notions of gender, sexuality and identity—about whom there is unfortunately very little documentation. I find it inspirational to transfer the distinctive attributes of an individual into a layering of objects. With this in mind, I am fascinated by her *Portrait of Marcel Duchamp* (1920), or perhaps it is more a portrait of Rose Selaví, in a sculpture made from mechanical parts, feathers, chicken bones, wine glasses and fishing tackle. Another of her

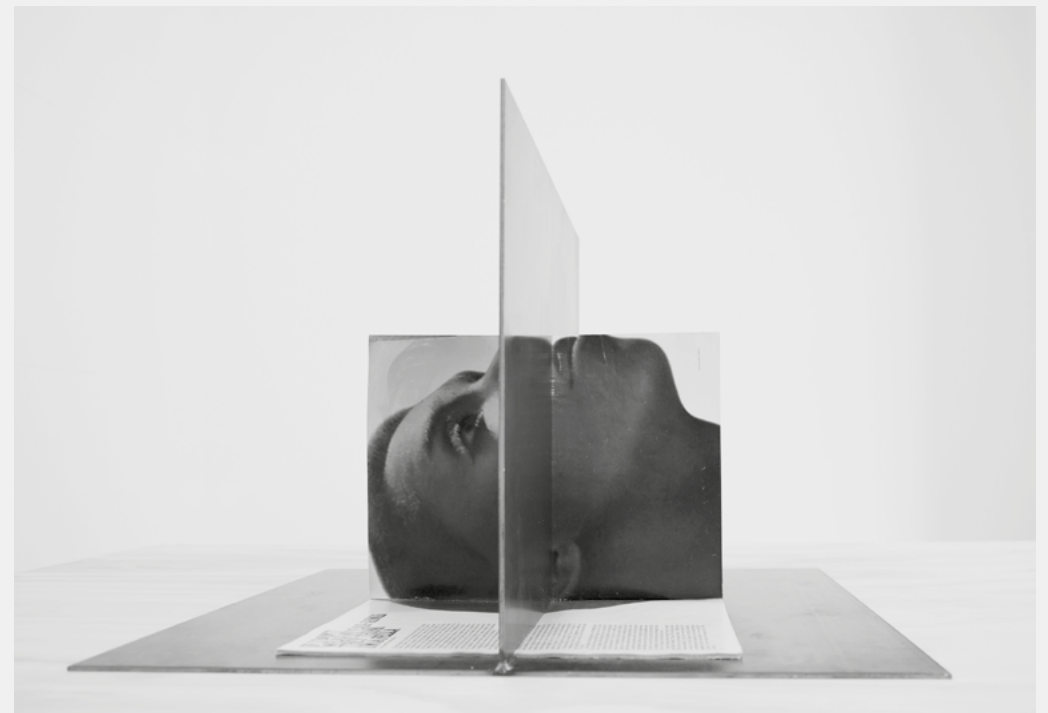
seminal sculptures was *God* (1917), an upside-down piece of cast-iron plumbing on a wooden mitre box, a readymade which, with scant manipulation, provokes a clash of ideas by designating as *God* this ordinary functional element through which all kinds of substances and wastes flow.

Returning to the use of the image, we have seen how you directly introduced magazines from the sixties and seventies. You once spoke about your interest in the graphic style of the era and you have repeated its use with journals like *Nova*, *Cover*, *Queen* and *Chance*. These publications, mostly aimed at audiences specifically gender-defined as male or female, shared the common features of addressing the concerns and movements of the time, as well as dealing with issues that, in their day, could have been considered taboo. In this sense, you have almost always shown feminine images with a certain sexual content; we could see as much in exhibitions or series like *Hitting It Off*, P!, 2014; *Wild Things*, *The Green Parrot*, 2014; *Chance Album*, etHALL 2016; *Daytime Regime*, 2014-2020...

The first collectors' magazines I got my hands on I picked up by chance on a trip to London in 2011. They were mostly erotic. My idea at the time was to use them to make collages but, as they were lying around the studio, I ended up including them in a sculpture, crushing various issues between blocks of plaster. After that first experience, I started to add all kinds of magazines into the repertoire of objects and materials I collected and used in different ways: between blocks of cement with steel plates, as part of collages or wall assemblages. In all cases, I was interested not only in the images they contained, but also in the magazine as object, and intervening in them as a form of editing.



Salvador Dalí. *Objet à fonctionnement symbolique*, 1931



*Daytime Regime (Elaine)*, 2015

I collected various issues of the British magazine *Nova*, described in its day as “a new magazine for a new woman” aimed at “intellectual women, politically radical and beautifully designed”. Later on I got my hands on a few issues of *Avant-Garde*, an American magazine published by Ralph Ginzburg and designed by Herb Lubalin, which was released briefly in the late-sixties and early-seventies in New York. It dealt with a number of concerns I am interested in, like the communes of the period, psychedelics, the struggle for sexual emancipation and anti-war movements, etcetera. Whenever I included these magazines, I was interested in taking them out of their context and establishing new relationships with their contents and images, without preventing them from continuing to portray the time they came from.

Among the magazines used in *Daytime Regime (Brigitte)*, 2015, I was interested specifically in covers with close-ups of faces that practically took over the whole page, like the old glamour close-ups of film



stars. Laura Mulvey<sup>6</sup> wrote about how the close-up in cinema became an image that condenses female beauty as spectacle and erotic sign which would seem to be intimately bound to the fetishization of consumption. Women's fragmented body and face suspend the narrative structure and the flow of action in moments of contemplation and eroticized visual pleasure.

To speak about *Daytime Regime (Elaine)*, another sculpture I made around the same time, I am going to use a fragment of a text by Miren Jaio published in *El Estado Mental* no. 6 (2015).<sup>7</sup> Translating the formal structure of the sculpture to her text and the layout of the page, Miren Jaio undertook, on one hand, various formal approaches to my sculpture and, in the footnotes, she develops a parallel discourse that becomes a homage to the actor and director Delphine Seyrig. In the last of her considerations on my sculpture, Miren said that:

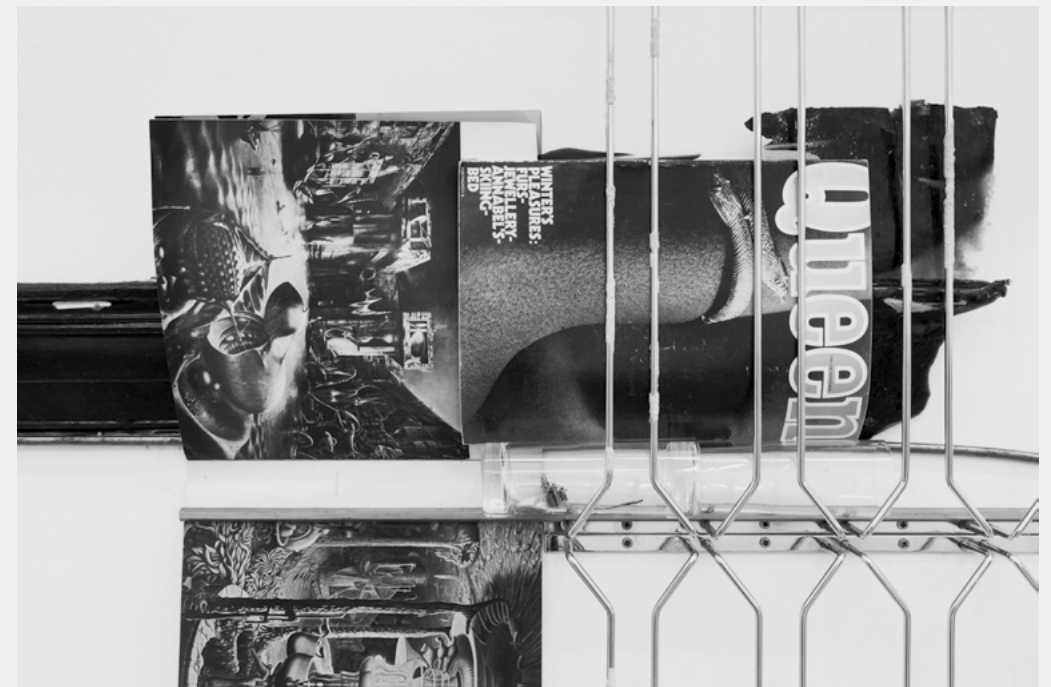
The sculpture belongs to the category of "broken sculpture". The breakage is produced by the action of sectioning: the metal plate that cuts through the pages of the magazine *Nova* dissects and mutilates faces and bodies. In the sculpture, the verb "to section" takes on a twofold meaning: on one hand, it implies structuring the space in parts; and, on the other, destroying images. The combination of the two operations of sectioning in *Homenaje a Delphine Seyrig*<sup>8</sup> produces the end result of a structure which we could say hosts two formal drives, constructive and iconoclast. The fact is that it is hard to say where one begins and the other ends: any action of formal production necessarily involves the destruction of pre-existing forms.

In the case of *Chance Album (Queen)*, 2016, I wanted it to have content that you could not see but which would still be implicitly present. There were contents of the magazine that in the end were not visible but had been part of the whole process and so they are still somehow present in the different elements.

6 Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, 1996.

7 Jaio, Miren. "Varios acercamientos formales a una escultura de June Crespo", *El Estado Mental* no. 6, 2015.

8 In her text Miren renamed the sculpture *Homenaje a Delphine Seyrig*.

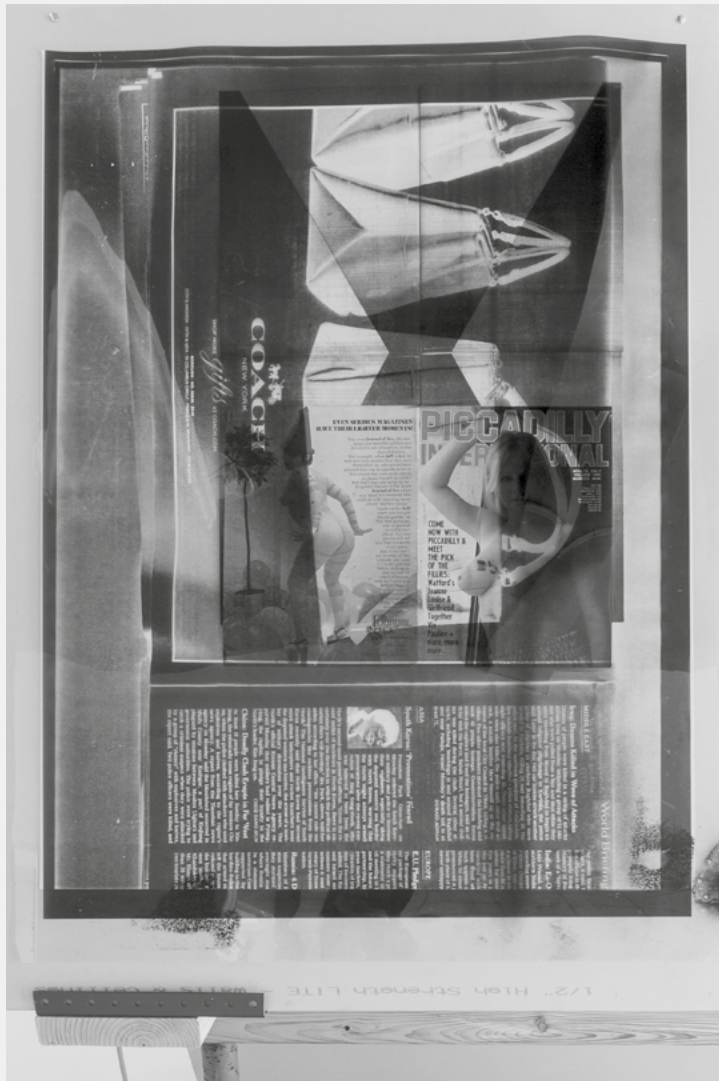


*Chance Album (Queen)*, 2016 (detail), etHALL gallery, Barcelona, 2016. Photograph: Juande Jarillo

In the issue of *Avant Garde* I included in the piece, there was a photo-report on young people injecting heroin; there was an image of someone shooting up which was bled to cover the whole page. In close up, a girl holds out her arm to create a diagonal across the page, biting on a cloth tied around her arm, while the needle pierces her skin. In the image there is a tense triangle formed by the cloth extending from her arm to her teeth, the extended arm, and the needle. Pressure, tension and distension; one fluid entering another fluid. Confronting this image caused a strong physical feeling and I finally decided that it would not be visible; I wanted the spectator to be able to relate with the piece in a much more open way, but, for me, the idea of shooting-up lingered in the other elements.

In the series of assemblages called *Chance Album no. 1* (2016) I showed at the etHALL gallery, I was interested in constructing by bringing together two planes: on one hand, the imaginary and symbolic, together with notes from some of my dreams, and, on

the other, my immediate material and sentient world. I chose materials that called to mind mental and affective landscapes through found objects, magazine and book covers or illustrations, etc., which would replace parts of the dreamed scenes or which would arouse different sensations or memories associated with them. For me, the sculptural operation of assemblage or collage functions like the unconscious, where thoughts, memories, physical perception, textures, surfaces are all on the same level and there are no time divisions. It was a kind of inner dialogue that



*Night Regime (Masquerade)*, 2014. Photograph: Naho Kubota



*Night Regime*, 2014 (detail), *Retroalimentación* exhibition, Sala de Arte Joven, Madrid. Photograph: Jose A. Carrillo

9 Extract published in the interview with Marc Navarro "Forma cerrada pero rota", *El Estado Mental*, 2016.

continued in time and took shape in the combination and relationships of the chosen objects. I associate the structural relationships and divergences between physical and formal properties with affects and physical sensation, or a kind of thinking that does not seek to build a rational meaning. I was responding to a thinking which is more poetic than logical.<sup>9</sup>

The exhibition *Hitting It Off* was held at P!, New York, in early 2014. It came about thanks to an invitation from the curators Manuela Moscoso and Sarah Demeuse to design a display for the work of Philippe Van Snick, my own work and a publication edited by Rivet together with Prem Krishnamurthy, the manager of the singular space P!. The display had the double function of acting as a support and as an autonomous material entity, incorporating the space by means of the pressure in the vertical floor-to-ceiling axis and the horizontal wall-to-wall axis.

*Night Regime (Masquerade)* was the title of a series of collages made up of different layers of superimposed magazines and acetates, which placed the

bodies of the women on the cover on a par with advertising for luxury items in the publications printed in negative, which I included in some of the displays I made in 2014.

**In recent works you have begun to introduce less pre-existing images. This might seem to suggest that you are winding down the use of this recourse. However, you have gone back to it again and provided continuity to the works we have just discussed.**

I conceive my work as a continuous exercise and practice in which I introduce, discard or return to different ways of working because I believe that they are somehow unfinished. Depending on the context or the invitation, I use one part of my language or another, and I take the opportunity to return to perceptions that appeared or which I detected in a certain process but which, owing to the direction the pieces ultimately took, had remained concealed or covered.

With the use of images, besides my decision to continue using them or not, in certain periods I have imposed some limitations on myself, or I have restricted their use in order to force myself to resolve the pieces in a different way, so that the images would not have so much weight. When you introduce elements that contain powerful or strong images in order to organize the elements within a sculpture, they sometimes end up imposing themselves and hierarchizing attention and meaning. We do not engage equally with an image as we do with the texture or surface of a material. It is almost inevitable that we interpret an image, although I try to make sure that its material aspect is to the fore, because for me images are bound to their support, whether that be a magazine—which is in itself an object—or prints on transparent plastic and photographs, which can be overlapped, folded and so on.

**Following what you have just said, with regards this idea of returning to or closing off ways of working, in the course of your creative process you embark on an exercise of change, of reshaping or compositional modification that can continue over a more or less extended period of time. How does this affect the process of rethinking pieces when they are included within a specific exhibition or project and, therefore, in a new spatial context?**

Whenever I return to ideas that had somehow been left pending, at times because of invitations that involve exhibiting works which I believe have been overexposed—or with which I am over-identified—I try to avoid always being represented in the same way. So, for instance, when I am commissioned to undertake something specific, I like to produce alternative pieces and return to images that I have intuited or detected in other processes. I try to materialize potential pieces that had fallen by the wayside.

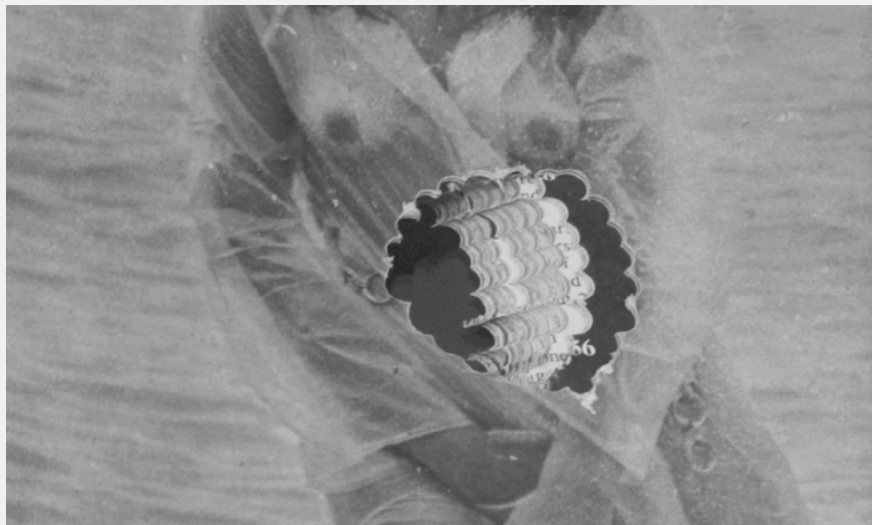
Another thing that happens is that, even though I might have exhibited a certain work, I sometimes think that it isn't really finished, or I feel the need to change it. And so, the first version of *Daytime Regime (Brigitte)* was shown in *Wild Things* at The Green Parrot in 2014, and a second version in CarrerasMugica, in the exhibition *Cosa y tú*, in 2015. Over the intervening time, the piece grew and, in the process, something was lost and something gained. As it grew in height, I realized that the column of alternating blocks of cement and magazines needed greater solidity. To stabilize it, I made a larger base with a vertical solid bar of metal running through the centre. I had to bore a hole in the cement blocks and punch holes through the magazines and slot them onto this core axis which remains invisible. Punching the magazines produced a lot of completely fortuitous images inside, piercing through bodies and scenes. As the bar pushed through the covers and reams of paper, it



created an estrangement in the images, which became like caricatures of obscene sequences—literally— but at the same time were also humorous for me.

This material—which came about at the same time as the process of *Daytime Regime (Brigitte)*— is what I wanted to return to in recent works on show in the exhibition *A través de la Arena* (CentroCentro, 2020). By means of simple gestures like cutting through, sectioning or piling, I intervene in this mechanism in paper which, in its contents and advertising, diffuses and reinforces models of domination and oppression, implements different mechanisms for the

Process images, *Daytime Regime (Brigitte)*, 2015



RD2020, *A través de la arena* exhibition, CentroCentro Madrid, 2020. Photograph: Lukasz Michalak

construction of identity and functions like a vehicle that not only reflects but also produces norms and expectations for the roles of women.

In this action of stripping a cultural object bare to expose what is condensed inside it, I am very interested in the performance *Martha Rosler Reads Vogue* from 1982, broadcast live on a TV program. In it, Martha Rosler sits at a dressing table, in the conventional codes of a television presenter, leafing through the *Vogue* fashion magazine as she comments on, or simply reads, some of the content. Afterwards, she alternates images from the magazine with recordings from a sweatshop in Asia. She not only applies a critical gaze on publications aimed at women, but also denounces the working conditions on which the fashion industry is sustained.

*What is Vogue? What is fashion?*

*It is glamour. It is excitement, romance, drama, wishing, dreaming, winning, success...*

*What is Vogue?*

*It is luxury, it is allure, mystery, romance, excitement, love, splendor. It is fashion, it is clothes, exercise, diet, accessories, it is loving and losing, loving and winning, it is career, it is travel, it is knowing how and knowing who and knowing when. It is inspiration, ambience, it is art, it is furniture, it is architecture, it is cosmetics.*



Martha Rosler Reads Vogue (still), 1982. Electronic Arts Intermix (EAI), New York

*It's the new you, the you you want to be, and can be, the one you wish you weren't, the you you don't have to be anymore, it is the hair, the eyes, the skin, the pose of glamour.*

*What is Vogue?*

*It is a magazine for women, for the woman who wishes and wants and hopes and identifies with her social betters: with the rich, with the upper class, with royalty, with comfort, with luxury, with having it all— with having it all, all, all: clothes, fur, perfume, liquor, men—expensive men—expensive perfumes—liquor, sex, romance, love. It is theater, drama, celebrity. It is superlatives. It is revelations. It is designer chic. It is shopping. It is hoping. It is dreaming and spending. It is the you that you knew you were always meant to be. It is Vogue. Vogue: worldwide circulation 1,217,453 with editions published in Italy, Great Britain, France, Australia, and special editions for kids, men, and patterns. A full-page ad in black-and-white costs \$8,100.*

*What it is Vogue? What is fashion?*

*It is the figure, the fortune, the shape of things to come. The face, the skin, the skin of luxury. It is above all the face, the look, the cosmetics.*

*What is Vogue?*

*It is the new face under the old face, it's the pose, the look, the skin of narcissism, the sex hidden under veils, and swaths and ropes and strands.*

*It is the old you that you don't want to be anymore, becoming the new you, the you that you want to be, it is the new face under the old bad face, it is the weak face covered over by the strong face.<sup>10</sup>*

<sup>10</sup> Transcription of extracts from Martha Rosler Reads Vogue, Electronic Arts Intermix (EAI), New York, 1982.

In publications that elaborate a sociocultural construct of the notion of women, the body is situated at the core of the articulation of the impositional process. In this regard, since the sixties it has been a territory of political-ideological demands and engagement, which acts like an object of subjection and violence and gives rise to very different artistic practices. In relationship with this, we have seen your positioning in the use of recovered images, which instil women's bodies with physicity by means of the later use of fragments.

In a brief historical aside, we could underscore that the fragmentation of the body has pervaded art since Romanticism, with the concept of the "partial figure"<sup>11</sup>right up to the mutilated body which Deleuze and Guattari called "desiring machines."<sup>12</sup> The terms have changed, as have the forms they adopt and the very concept. The iconography was violently explored by Théodore Géricault with his disturbing still-lives of heads and extremities. Or by Rodin, who already espoused new forms of perception closer to modernism. Afterwards Max Ernst, Jean Arp, Magritte or Giacometti, among others, used the image of the fragmented body at one time or another. In all these cases, the part is presented in contradistinction to the whole body, a provocative and transgressive idea that was born with revolution and which, in modernity, takes on a conclusive social notion.

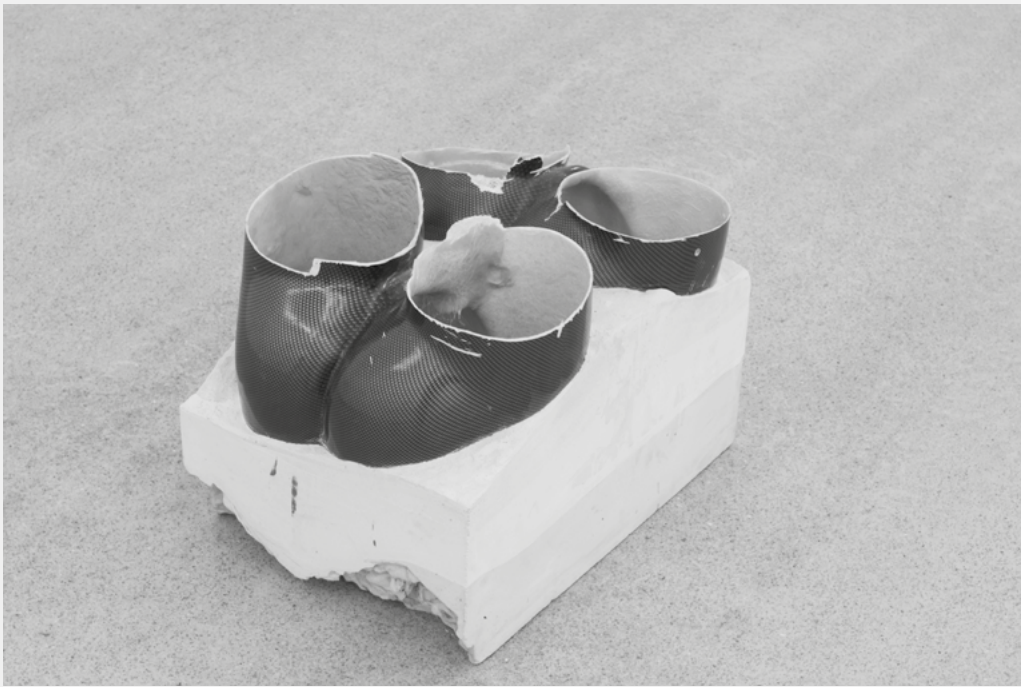
In your art practice, you work with the female body and anatomical fragments: thorax, legs, hips, pelvis or heads. We saw them in works like *Cheek to Cheek* (2015), in which, by means of different strategies of assemblage, the pieces are coupled together, overlapped or assembled. What criteria do you use to choose and join the different parts?

I sometimes recognize an association between some pieces and a certain part of myself—whether

<sup>11</sup> Cortés, José Miguel G., *El cuerpo, Arte, Estética y Pensamiento*, Direcció General de Museus i Belles Arts, Valencia, 1996.

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Anti-Oedipus*, The Athlone Press, London, 1983.





physical or psychological— as if they referred to that area of register, but this does not necessarily happen in the pieces where I use fragments of bodies figuratively. Generally speaking, the opposite is true: I translate a number of sensations and affects in elements that have nothing to do directly with the body. There are arrangements and articulations of materials that speak of the body without mentioning it literally. Perhaps the body is implicitly more involved in materialness, in the form of falling or rising, in the weight or in the flexibility of abstract elements or functional objects which I reproduce and modify.

In the cases in which I introduced a figurative allusion to the body explicitly, I did so through mannequins, which in themselves are an abstraction of the human body. The group of sculptures *Cheek to Cheek* is made up of layers of cement elements casts from parts of the one mannequin. The starting point was none other than my intention to reproduce the impact caused in me when I saw a mannequin in a window display with the waist cut like a rock and wearing

S-H/ff, 2016



Marcel Duchamp. Moule à pièces pour "Feuille de vigne femelle", 1950- 1951  
© Philippe Migeat - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP  
© Succession Marcel Duchamp / Adagp, Paris

tight jeans. A closed yet broken form. I started to make copies in cement, using technically flawed plaster moulds and, in this way, the accidents, irregular surfaces and imperfections took on greater import and affected the direction the work took. Depending on the proportions —slightly different in each case— or on how they are dressed, the pieces are redolent both of sexualized advertising images as well as an imaginary related with

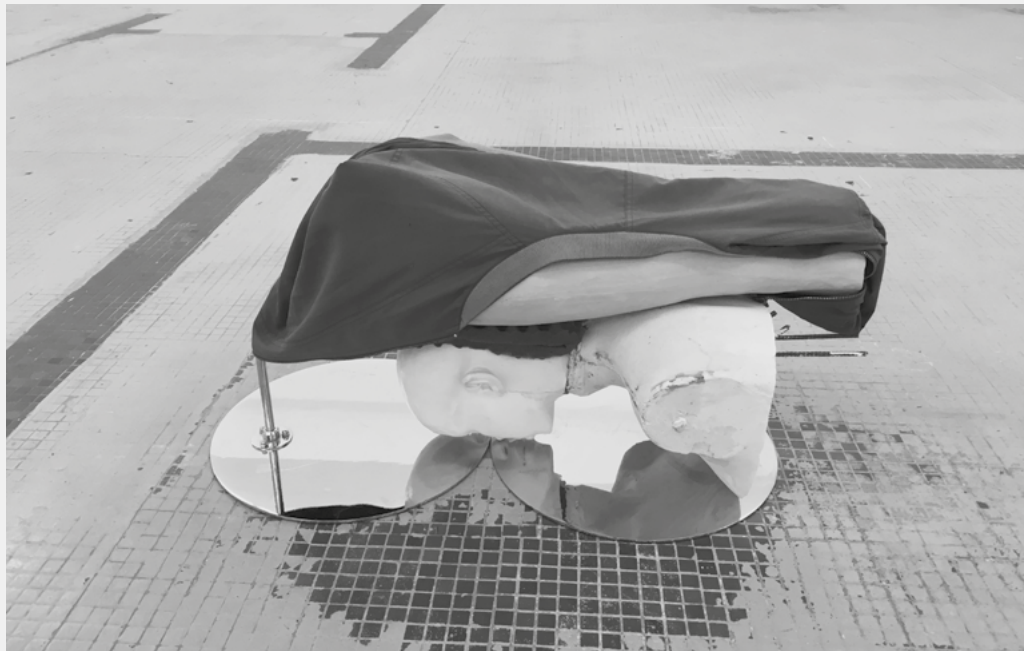
the history of sculpture, like the hieratic posture of the kouros, the kiss of Brancusi and so on.

Depending on the point of view, the pieces change a lot. I was struck by the two ovals in the cut of the mannequin's waist, one over the other, or the very dark cavity created in the gap between the legs of the two overlapping pieces. These perspectives, in which the narrative reading is interrupted, were the most appealing or mysterious for me.

**It's interesting how these cavities become part of the structure of the work. They are accidents that become immaterial spaces but which arise equally as a condition of fullness. They are to be found between solid forms, giving rise to hollow spaces and cavities that give it unity and form. They are also spaces of friction, that take place in the slight misalignments that happen when coupling different elements.**

**Among the compositional strategies that enhance or foster these encounters, you employ superimposition, repetition or balance between the elements. In many cases there is a play of duplicity or reiteration of form and, sometimes, you even seem to reinforce it by the inclusion of a mirror.**

Around that time, I had just been working with geometric modular pieces, stacked on top of one another to create columns, and I then applied the same



*Nao, 2018, Internal View*  
exhibition, Galeria Stereo,  
Warsaw

constructive logic to these figurative elements. I tried to overlay more than two elements but it didn't work; and one was not enough on its own. I had taken on board the duplicity, dimensions, volume and mass which are brought into play between two elements. I often rely on the rhythmic elaboration of repetition and a combinatory method. What ultimately decides the number and position of the elements is their ability to fit in and become one, always paying attention to their proportions, form, contour and so on.

I also liked walking around the pieces and discovering the implicit capacity of the free-standing sculpture. When circling the pieces, you activated different ways of engaging with the object, the reading became more complex and each point of view produced an estrangement with respect to the previous one. The way I see it, the different faces of the sculpture revealed the complexity of what is unfolded in an "image". Generally speaking, I want an object to be able to contain very different associations and to point in various directions at the same time. I seek to interrupt the way in which I perceive known forms and

engage myself with them through their physical and material presence, or to discover how they look back at me, how they question me personally.

**As you say, you can create as many possibilities as there are combinations between the positions of the pieces. The key lies in your ability to look for and find the relationships between them and to define the visual connections you wish to establish.**

True. In that sense, when I installed them, one piece underscored the estrangement you couldn't perceive in another. I placed them in such a way that when you were looking at one of the pieces in all its narrative and figurative splendour, to put it one way, you were always aware of the view of another that pointed you in the opposite direction. Maybe not the opposite, but definitely to something that spoke in another language. One counteracted the other. As the mounting emphasized, the relationship between the pieces was circular; it responded, on another scale, to the same logic of circling I talked about earlier. The same happens with the group as with each individual piece.

**Earlier you mentioned the use of the mannequin which you keep returning to as a model to reproduce some of its parts. The mannequin has a heavy symbolic charge and was the focus of artists' interest in the early twentieth century. For the surrealists it acted as a product, an erotic object and simulacrum, while at once recalling Freud's "uncanny"; we can see it in artists like Raoul Hausmann or Man Ray, who employed a grammar of desire that used the mannequin as a fetish object, or in Hans Bellmer, who charged it with a reject or abject eroticism, conceiving it as an object-woman, by means of detachable pieces almost like an anthropomorphic puzzle. With regards this element, other**



women artists used it with the woman as subject. We could recall, for instance, Kati Horna, who operated from intimacy, or, later on, Cindy Sherman, who fragmented it grotesquely and recombined its parts randomly.

In your case, you claim that it functions as a simplified form of the body. I understand that the mannequin allows you a flexible and mutable vision of the body in order to posit new processes of reconstruction. However, they are female mannequins whose attribution is connoted in the selection of the parts, as happens in the choices you make of images from the magazines. Is there an intentionality in the construction of discourses associated with gender identity? And to what extent do you identify with them?

My work starts out with a process of digestion, of posing questions that intrigue me on different levels and which I try to use to string together a dialogue. My work is not discursively driven, but I do accept that some of the elements I use are associated with gender identities. I believe that I myself act as a mediator or filter for what emerges in my work ... Both what I consciously think—and what I could ascribe to ideologically— as well as what I unconsciously activate or bring into play are expressed through me. This could lead to possible contradictions, like those that sometimes happen between what we think and what we do, unintentionally, in everyday life, in affective relationships, etc. I believe that we are in process and that somehow we also channel what we share culturally. Art is a field that is open to ambiguity and contradiction, without necessarily adopting a position of authority, or presenting a response or solution.

I remember once, at a symposium on feminist theoretical and artistic production, one of the speakers thought that my work had the male gaze that Laura Mulvey talked about.<sup>13</sup> One could look at it that way,

<sup>13</sup> Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, 1975.



Kati Horna. *Winter in the Courtyard*, 1939. Kati and José Horna Private Archive of Photography and Graphics

or think that you are presenting what is there, and are pointing out something that already exists, whenever you use a series of elements from popular culture that circulate (condense and reproduce) a series of beliefs and forms of behaviour linked to gender identity that are oppressive. At the end of the day, we are still surrounded by images that objectify women.

Laura Mulvey defends, first of all, a break with regimes of visual pleasure and the construction of other forms of

reading in relationship to the body; I believe that this is also true for your work. At the same time, in your choice of fragments and how you manipulate them, I think that you look for a certain ambiguity in the representation of the female body. You include heads that have an androgynous quality; I am thinking for instance of the self-portrait by the photographer Claude Cahun. In others, you erase all female attributes, as happens in some works from the series *Nao* (2018) or in *Helmets*, in which you mutilate the breasts. These actions, together with others of a more material and compositional nature, go towards breaking down the boundaries between the body and the abstract form, while also reaffirming this indeterminacy, reinforcing the confusion and the object's curiosity.

I envisage my alternative proposal to hegemonic representation in these forms and articulations I build. In my work I usually alter and estrange those elements associated with gender—whether they be magazines, fragments of mannequins, shoes or whatever. I subject them to an iconoclastic gesture, I resituate them, I assemble them with other fragments, or I intervene in them in a material process in which they are radically transformed into another thing,

though they are still recognizable. I don't know where my fixation with using pre-existing objects with this charge actually comes from, but I do know that my interest is not so much in what they bring with them as in the new forms I can create through them. In fact, this kind of recontextualization happens with all kinds of objects, which I appropriate or reproduce using casts or moulds. In a way, I am interested in emptying the meanings embedded in things and relating with them through their form, their base matter, etc.; to subvert their purpose and try to see them as if for the first time. When I eliminate parts of the objects —like the breasts of the mannequin— my intention is simply for the forms to fit together better, to level the object and draw a horizontal line... to abstract this representation of the body.

For me, the possible meanings emerge in the very arrangement of the components in a piece, which I build following an interest in discovering something personal —or which transcends the personal— and to resolve it abiding by the formal rules of sculpture. Whoever engages with my work does so from their own personal interests, which means that they will perceive and pay attention to certain aspects rather than others. The interpretations and approaches do not depend on me. I want the work to remain open.

**In any case, these peculiar representations of body fragments do not partake in the abjection and cruelty often associated with the presentation of body parts, and instead underline another kind of anxiety and subversion. Your forms and organic structures, and also how they are composed, suggest other connotations, of a more sexual and sensual bent.**

Mannequins are rigid objects, without working joints, an abstraction that has little to do with the body, and for me they have no defined gender.



*Parentescos (Ama-alaba)*,  
Galerie Nordenhake,  
Mexico City, 2019.  
Photograph: Betty Sokol

Reduced to fragments, to tubes or a shell, they underscore the idea of the body as a place of transit. Torsos, legs, the empty spaces between them which I turn into positive ... are objects I return to in order to engage with forms that convey certain physical sensations for me, that point out a direction, that generate a desire to grasp, to possess, to penetrate or be penetrated. I can see these qualities of tension, anxiety and sexuality in some of my wall pieces, in which I stretch cloth fabrics which I hold in tension by means of objects like drills or tubes. I also believe that tenderness and other affective gestures are very much to the fore in my work. Somehow, these affective qualities are translated in my way of combining the different layers and elements of the pieces. In other words, it is meaningful for me how some heavy elements rest on other padded elements or how they are protected or wrapped with soft, warm materials.

For instance, in some pieces from the exhibition *Parentescos* I included hand-embroidered Mexican textiles, more specifically two Nahua blouses

—in different sizes, a girl’s and an adult woman’s— as well as blankets and small mats, together with some of my own clothes. These materials brought out an intimate and caring quality that spoke of the embrace between different generations of women handing down from one to another. It was a way of bringing out a facet of mine that I rarely show.

**Personally speaking, I believe that the works in which you use fabrics to wrap and protect other objects are incredibly poetic and sensitive, and the ductile and flexible elements also take on an epidermal quality. These cloths act as both contention and distension, like skin, in operations in which they are folded, and others in which they are unfolded.**

I recognize the skin-like appearance of some of my textiles pieces to which I add latex or some other stiffening product. Once the textiles are soaked in these products, they take on a wet or morbid look. They are presented as moults, skin-garments in tension or distension, evincing their flexibility and their folds. In other cases, they maintain traces of the body in negative, expressing its absence.

There is a series of works I have been making called *Axes*, in which I include clothes I have used until they started to rip through the wear and tear of the friction of my body movements. I am referring to time axes and also to axes of physical direction. On one hand, the elements point to one or various directions in the space and, on the other, they join two points in time. I am interested in the physical resonance you can perceive in front of the work; some have to do with bodily postures and with the suspension or projection of the body that takes place, for instance, in dance. I was excited about the connection which the choreographer Meg Stuart sensed with one of these pieces, when she sat on the jury for the Paulo Cunha e Silva Art Prize for which I was shortlisted.



*S-H/ff*, 2016, *fluxesfeverfuturesfiction* exhibition, Azkuna Zentroa Bilbao, 2016. Photograph: Jaime Gartzia

14 Miren Jaio is speaking about the exhibition *Foreign bodies* at P420 gallery in Bologna, where the work was on view.

15 Jaio, Miren, “Desde aquí hasta el fin del mundo 2008-2018”, text in the catalogue for the exhibition *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018*, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

She told me that she couldn’t help dancing in front of the piece when she was alone with it.

*Axes* (Amsterdam January 2017-Bilbao December 2017) (2018) hanging from the wall. Two crossed cement drill bits and a pair of black jeans. Rigid materials and soft, pliable materials intertwined in a relationship of tension. The form and the objects that comprise the piece allude to the “other body” of the exhibition’s leitmotiv<sup>14</sup> and, more explicitly, to the idea of a tortured, disjointed body—the central figure in Jusepe de Ribera’s *Martyrdom of Saint Philip* (1639) springs to mind. Figurative allusions aside, the sculpture appeals directly to the viewer’s sensory experience. Looking almost amounts to touching what one is seeing, standing in the place of the structure before one’s eyes, experiencing the pushes and pulls that define and shape it.”<sup>15</sup>

**In other cases, you show pieces that could be hollow, that are presented as channels, as elements for the circulation of vital fluids, secretions or other liquids. Nonetheless, these liquids do not actually**





*Axes (Bilbao-Porto)*, 2018,  
Finalistas Paulo Cunha e Silva  
exhibition, Galeria Municipal  
do Porto, 2018. Photograph:  
Pedro Magalhães

appear and, instead, they leave the body empty, or emptied might be a better word. To my way of thinking, as you said before, the abject vanishes, as well as the occult and the more human condition of the fragment. Deleuze and Guattari developed the idea of the empty body:

A body without organs is made in such a way that it can be occupied, populated only by intensities. Only intensities pass and circulate. Still, the body without organs is not a scene, a place, or even a support upon which something comes to pass. It is nothing to do with phantasy, there is nothing to interpret. The body without

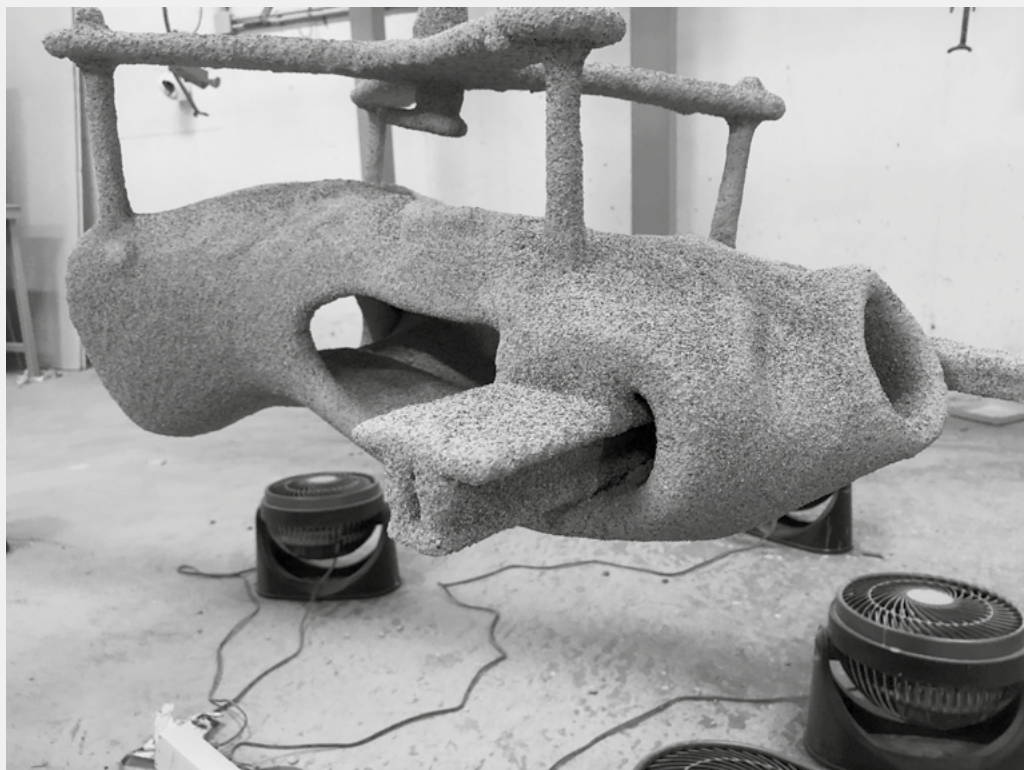
<sup>16</sup> Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*, The Athlone Press, London, 1988, p. 153.

organs causes intensities to pass; it produces and distributes them in a *spatium* that is itself intensive, lacking extension.<sup>16</sup>

They were referring to the process of self-discovery by means of destruction and a new symbolic reconstruction, the reversible practice of becoming, that liberates and constructs a new level of well-being. This body without organs is a possibility, it is a metaphor of the limit place of experience, it speaks of replacing interpretation with experimentation. This is something I perceive in your work, which shifts from the appropriation of forms to the reconfiguration of new personal narratives, in consonance with your concerns at each given moment in time.

To put all this in context, a good example would be *Helmets*, 2019, the work that won the María José Jove Foundation VII International Art Prize. In it, the materials, the metal and ceramic, accentuate the deformation of the two coupled torsos, the form is distorted, but once again one can appreciate connection and passage, inside and outside, unity and disunity.

I first started to work on this mannequin torso with ceramic. That meant that the pieces could be hollow, unlike the previous solid works made in cement. After arriving to Holland for a residency at a ceramic school in summer 2018 I got my hands on a mannequin which I then quartered. I had no idea where to begin and time was precious, so I decided to opt for a known element. I was learning basic techniques like press moulding and, as I was saying, the very material itself and the technique demanded that the piece be hollow and finally this became almost the most important thing about it. During the process with clay I became very aware of the identification of a kind of grotesque mouth in the opening being shaped at the height of the mannequin's hip. Using the same mould, I came up with other pieces, cutting



*Helmet*, foundry process

and deforming them and then balancing them in pairs. The dark masses—created by the empty hollow spaces—served as a kind of ordering principle and my focus was concentrated on unifying the two pieces, paying attention to their entrances and exits, volumes and holes. I called these pieces *Nao*. On one hand, it was the name printed on the mannequin and, on the other, I like the association between the sound and the shape of the mouth when pronouncing it with the form of the cavities of the pieces. When I returned from Holland I continued working with the same modular torso, in a series of cast-metal sculptures I called *Helmets*. In a free association, it refers to Henry Moore's series *Helmets Heads*, which I discovered while I was doing my first ceramic pieces.

In this new process I added to the wax some industrial metal profiles, like the aluminium windows in the work acquired by the María José Jove Foundation. Adding those profiles tested the lost wax



Henri Moore. *Helmet Head*  
No. 2, 1950

casting process, producing unexpected accidents. In this way, factors like chance, lack of control and the behaviour of the material took on greater weight. Once cast, I decided to keep part of leftovers from the specific casting process, such as the ceramic coating or the burrs. These structural, functional elements cut across anatomical components and, when materially merged together, they form an organic and mechanical, manual and industrial hybrid.

The form gradually sheds the character of the original mannequin, moving away from a superficial, stereotyped image of the body. I try to come up with another object that operates like a channel, where the unity of inside and outside, through the holes, is absolutely key. The title suggests that it is closer to a piece of armour or a helmet—something to cover or protect yourself with—than a body in itself. I am also interested in how, through the title, the head and torso are linked together.

In the in-hall handout for *Ser dos*, and referring to other sculptures that share some features with *Helmets*, Catalina Lozano said that: "Its cavities almost secrete the remnants of its fabrication. The word *orifice* comes from the Latin *orificium*, which is at once formed by *os* "mouth", and *facere*, "to make". It is an active cavity".<sup>17</sup> In this regard, for me the sensuality these pieces contain is not so much in the narrative scene of the two overlapping bodies, but in the erogenous component inherent in the orifices and the tactile aspects of the surfaces. It is true that about this aspect, which I am really interested in, the form of the initial object imposes itself and that can weigh too much. I am slightly frustrated not to be able to rid myself sufficiently of the attributes that ensure that it is still recognizable as a mannequin torso. For me the following step would be to make an abstract form that would be tauter though equally open, with connecting orifices through which

<sup>17</sup> Lozano, Catalina, text for the exhibition *Ser dos*, CarrerasMugica gallery, 2017.



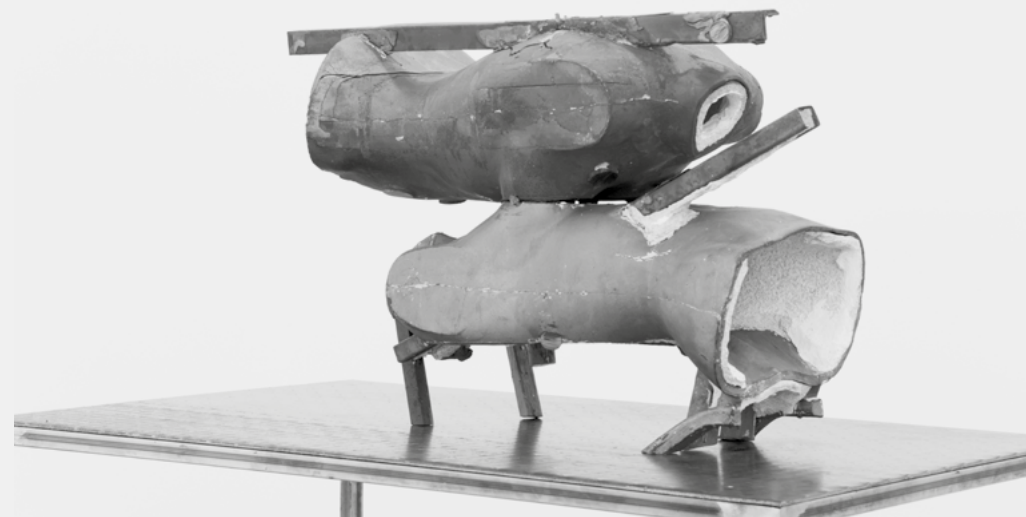


Work in progress, 2020.  
Photograph: Javi Urtasun

you can see and circulate with the gaze. At the moment, I have taken on the challenge of going a step further in the transformation of forms I come across in the objects I choose, and I do so through changes of scale, simplifying or translating the forms of existing objects by modelling in clay, sculpting blocks of porexpan, scanning and 3D printing, etc.

Speaking of forms which are increasingly removed from the original referent, Rosalind Krauss uses the term *formless*<sup>18</sup> to make another definition of modernism predicated on horizontality, base

<sup>18</sup> Bois, Yve-Alain and Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.



*Helmets V*, 2019. Photograph: Daniel Mera. Courtesy of: CarrerasMugica gallery

materialism and entropy. According to Krauss, the *formless* breaks down the distinctions separating some realities, like human and animal, interior and exterior, male and female. In addition, in re-inscribing the concept, she gives it a structural quality, associated with the overthrowing of the pedestal, because it yields to gravity.

In my case, I'm not so sure that what I produce actually ever reaches that formlessness ... I believe that it is more a case that I have a strong tendency towards searching for autonomy and raising the form: "reaching a form like reaching the right to be in the world," as Txomin Badiola put it.<sup>19</sup>

What is very important for me is working on the ground. I usually arrange my things on the floor, and I spend a lot of time moving and reordering them, piling them up ... with a low point of view, at the height of the objects. A more animal point of view that combines sight and touch in connection with the ground.

Funnily, in *Helmets* you recover the classic concept of the plinth or pedestal by placing the torsos

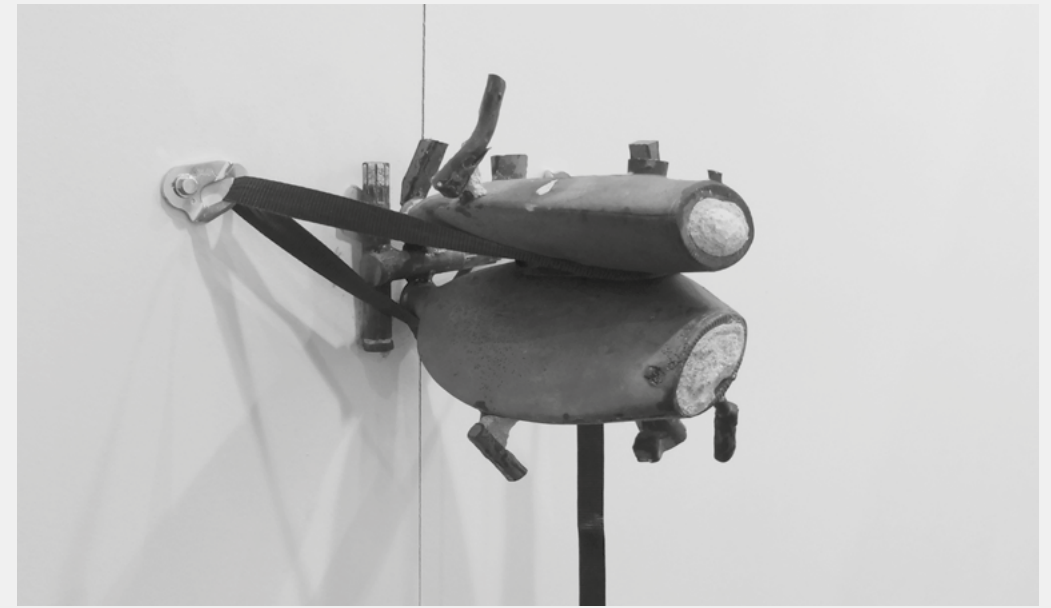
<sup>19</sup> Badiola, Txomin, *Malformalismo*, Caniche Editorial, 2019.

**on a light iron table. It's not often that your works are at human eye level; does this respond to an action of legitimization or a defence of the classic status of sculpture?**

I worked with it on a table—to weld it and to cut the burrs—and that's when I realized that the height enabled a point of view I was more interested in, it invited the eye to enter the holes and it enhanced the surface. Ideally speaking, I would have liked to display them on the foundry's hydraulic elevators, but I chose to make my own support, bearing in mind the bases which Isa Genzken uses in some of her cement pieces from the 1980s and 90s. I conceived them in pairs, each one with a support with different proportions. The material of the surfaces is recycled, lending it the appearance of a working table with a history to it.

These pieces have not been seen very much and I have not had the chance to see them as a group, which is why I plan on bringing them together in an exhibition to be held at Artium in a few months and I am wondering about the best way to present them.

**You talk about the importance of working on the floor, where you try out different situations in function of the emplacement. This introduces some basic sculptural ideas such as movement and the action of circulating around them, which, in your work, is a fully conscious exercise, a relationship between subject and object that involves a dialectic connection between the mind and the body. Following on from our focus on the body as a material element—in relationship to the analysis of its parts—I would now like to speak about the body as a focal point of experience. In this regard, from a corporal perception and in relation to a specific postural consciousness, how do you foster these connections between the body and the work?**



*To be two*, 2017. ARCO Madrid 2018, etHALL gallery

I believe that resonance with the body is one of the core guidelines in my work, as a motivation during the process, and also when it comes to perceiving it after it is finished. I don't usually interpret the objects, but instead I perceive them physically. The dimensions of my works are for the most part related to the human scale because, for me, the body-to-body relationship is crucial. That being said, beyond the body, there is also its place in the space and the place which, in its own way, the object gives to me with its presence. When mounting an exhibition, I pay a lot of attention to how the objects activate the space, to how the visual aspect is coupled with movement and with my proprioception, with the relationship between the objects mediated by my own experience of walking between them.

**Let's talk about materials: you use cement, concrete, clay, plaster, metal, fabric, resin, wax and plastic. You have said that the choice could be motivated by an affinity with their individual properties, but also by permeability with the context in which you are working. Whatever the material you ultimately choose, you are interested in experimenting**

with their properties and how they respond in the processes of production of the pieces. For instance, *Helmets* recalls other previous pieces in which you also left the traces of accidents involved in the process of experimentation with the materials.

A technical error meant that the vases kept cracking or breaking, which left the coating trapped inside. I was actually very pleased because the result was much better than I had expected. Afterwards, once I was aware of the kind of accidents that could happen, I began to experiment with this margin of error. It's what attracted me to the process. I've had more problems when the pieces turned out completely true to the wax, because although the form is the same, the leap from one material to the other is huge and I needed to adjust something in the piece in the new material. When I do the waxes, I work with them as if they were definitive because my contact with the softness and the transparency of the material is very much in the moment. When I work with wax I am not thinking about the following step. I simply respond to the material in my hands and take it to its ultimate consequences. When they are returned to me—cast in bronze or steel—they have changed drastically. The tension of the material is different and there is also the addition of traces from the casting process, like the coating or the burrs, which I find hard to get rid of or ignore. I react to the cast piece from scratch. In an entirely new phase I start to edit the elements added to the previous wax form. Now my goal is to give the pieces other finishes and to purify elements. I am currently experimenting with partially polishing them, as up to now I've normally left them untouched without blast-cleaning or patinating them.

**I've seen that you have just posted a video on Instagram in which you run your hand along a long,**

smooth piece. You seem to be underscoring the role that touch plays, within our perceptive experience, in recognizing the properties of the material, as well as the relationship with the body, insofar as the pressure and tension exercised. The action, when coupled with your concept of bodily perception, brings to mind what Pallasmaa said about the meaning of touch, arguing that "[...] the senses are specialisations of skin tissue, and all sensory experiences are modes of touching, and thus related to tactility. Our contact with the world takes place at the boundary line of the self through specialised parts of our enveloping membrane."<sup>20</sup> Are these videos more than a simple recording of an action?

<sup>20</sup> Pallasmaa, Juhani, *The Eyes of the Skin. Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons, Chichester, 2012, p. 12.

The videos are a way of sharing this tactility, the qualities of the texture and surface, a kind of haptic close-up vision that portrays what I experience first-hand in the process. This piece follows in that direction. In fact, I would like it to be a kind of handrail. I am experimenting with polishing them because there is something I like about how public sculptures wear and tear or change colour over the course of time with the patina of the sweat or grease of the many hands that touch them. I want people to be able to touch this piece, to handle it and caress it as they walk along it. To reinforce a sense of continuity interrupted by intervals. In the wax phase I was working with repeated or modular elements on the floor either aligned or intertwined in twos and threes with the odd discontinuity. There is no fixed extension but I would like to anchor it on the wall and adapt it to the dimensions of the space where it will be installed. I would also underscore that the wax pieces are taken from the cast of a mannequin's legs—the front and the back in separate pieces—which I deformed to make them even more stylized. It's yet another layer, the idea of caressing an infinite leg with the hand.



There's nothing new about this interest in touch or exploring forms by caressing or feeling them. In a joint experience with Giulia Cenci for *L'occasione*, where we were invited by Susana Talayero and Amparo Badiola, we proposed several experiments that involved exploring spaces or objects blindly, by touch and other senses. We prepared a blind session to examine the architecture of the place, its long corridor and rooms around a central courtyard. Participants went in one by one with a guide who led them along the corridor, which they explored with their fingers while listening to an audio from a Tarkovsky film which is a big influence on Giulia. One could hear traffic in a long tunnel which, coupled with the texture of the wall, aroused the sensation of a gaping abyss. This brings me back to the handrail piece and the idea of advancing while paying attention to the detail of the surface. A tactile feeling associated with displacement.

In another part of our project for *L'occasione*, people were blindfolded and allowed to touch my pieces and materials with their hands and to fit them to other parts of the body. I was thinking about Emanuel Almborg's video *Talking Hands* (2016), which included documentation from a Soviet school for deaf-blind children, in which the students felt a number of sculptures in the public space. The images were very evocative and aroused my interest in making some forms that could only be known by touch.

**Wax, precisely, is a very tactile material with highly particular features. It is neither hard nor soft, it is somewhat oily and warm. In the case of wax, you have altered its role in your work, and instead of using it for moulds you now employ it as a material in its own right.**

I recently got my hands of a few kilos of virgin beeswax from a beekeeper, which had a very intense smell, and I thought about interspersing some uncast wax

elements in the handrail. In that regard, I had already made a piece for the exhibition *10 Best Fake Flowers* at Yabi, the independent space in Madrid, which also acted on this desire to leverage the potential of wax in its own right, as a more unstable or ephemeral material. In this case, it is also a linear piece, made up of a series of shoes strung together, anchored to the wall at a relatively low height. I brought some elements with me to the space and adapted them *in situ* by means of heat. It's a very immediate process. In that piece the high-heel shoes were the starting point but what I was really interested in was the intriguing animal aspect that appeared when cutting and assembling the wax. I was reminded of those intense holes that always found their way into Lee Bontecou's work.

I have absolutely no interest in the faithful serial copy. I do use a matrix but I want each element to be different. When I reproduce objects, during the process of making the mould and then the cast, I seek to add qualities that gradually transform the original object; for instance, an abject quality of silicone, or clay in the empty spaces of the radiator, the deformation of the morbid quality of silicone, or the addition of organic materials. In the case of wax, I deform and add material by heat and when I work with other materials like cement or concrete, I modify the form by introducing materials in the mould itself: flowers, clay, stones ... These additions generate surfaces, qualities and forms that I often associate with physical sensations or images related with the body.

**In that regard, I have also heard you say that you have an affective association with materials. I presume that their physical properties influence your choice at any given moment. That said, I also imagine that, on occasion, you can reproduce the one same element in different materials. More specifically, in this particular case, you have also produced it in cement and bronze.**



That's right. These materials give the piece a more bone-like quality. I made this mould for the exhibition *Parentescos* in Mexico City, where I used it for the first time with cement. In fact, I actually chose the shoes because, just before travelling to Mexico, when I saw photos of the exhibition space—a house with a staircase—I wanted to do a piece that would connect with steps coming down the stairs. I kept hearing the sound of footsteps. At first, I didn't think that they were high-heel shoes but that was what caught my attention when I visited a flea market looking for materials to start developing an idea in that direction. With these decisions the piece gradually changed to another thing.

Speaking about materials, other times you use highly disparate references to time and place, just as you also combine mechanical and artisan modes of production. This happens, for instance, in *Kanala* (2016) where, in addition, you also leave evidence of the artisan's work as a kind of reminder.

*Instruments and Fetishes*, 2019. Photograph: Jesús Rodríguez. Courtesy of: P420, Bologna

The project involved a prior investigation into artisan know-how which you undertook with Tomás López, a potter from Gundivós, before using the potter's wheel to model a series of pieces in clay. During the process, you use cylindrical, tubular or hollow pieces to draw an analogy between constructive elements and the orifices and channels through which body fluids circulate.

The title *Kanala* referenced both an artificial waterway and the conduits of the body. I wanted to continue my enquiry into how to translate physical sensations, more specifically the idea of flight, circulation, transit, speed and the ability to float in nothingness. I produced it in collaboration with the potter Tomás López, thanks to an invitation from Ángel Calvo, the curator of the exhibition at MARCO, to develop a project in relationship to the context. Over several intensive periods, I worked closely with Tomás in taking decisions as he worked the potter's wheel. I took the decision to limit the project and only make hollow cylindrical dovetailed pieces, which, formally speaking, recalled old ceramic pipes but also the minimum expression of organs and bodily metaphors. The size of the clay pieces was conditioned by the reach of the arm and, as you said, the work with the wheel is implicit in the gestures. The whole thing was driven by Tomás's know-how and all the objects (pots, jugs, vases and so on) that he has made previously. I believe that this memory-technique is visible in the finish of the edges, in the entrances and exits of the pieces.

I think that the various forms of canalization that appeared in my work after the exhibition *Kanala* referred to an underground quality, a substratum that engages with the occult and the unconscious, while at once revealing an emptiness and also operating as a symbol of the depths and intersections of the human psyche.



**Your interest in adding new functional elements as exemplified in simple construction materials like piping or radiators —included as is, or replicated— continued after *Kanala*. You culled some of them from your personal environs, as happened during the two years you spent in Amsterdam for the art residency at Ateliers. How did that experience work out?**

Working alongside some of my colleagues during my time at Ateliers was particularly important, because of the intense exchange, cross-contamination and learning of new techniques.

The fact of being in a new city also made me more receptive to other urban materials, to vast scrapyards, or second-hand mannequins and workshops specialized in ceramic or glass, which were readily accessible for us. During my second year at Ateliers, I moved into a bigger studio and spent some time living in the empty space. Everything I found there struck me as a potential starting point for something.

*Chance Album (Isa)*, 2016,  
ART-O-RAMA 2016,  
Marseille. Courtesy of:  
The Green Parrot

The building itself, the elements of the studio where I lived and worked, started to permeate my work. I began to incorporate elements from my surroundings, registering their surfaces or appropriating functional elements. I reproduced ceramic pipes, sinkholes, hinges and moulding, heating system ... Divested of their original purpose, for me these functional elements were bearers of subjective information. They spoke of physical and symbolic functions, like the image of joints and conduits through which substances circulate, both vital internal (corporal) and external (water, gas and electricity) substances, holes of two kinds: architectural and bodily.

That's where I made the sculptures for the exhibition *Ser dos* at the CarrerasMugica gallery. One of the pieces that came about from the place where I lived and worked in Amsterdam was *Expansión Horizontal* (2017). It initially comprised cement boards that reproduced surfaces and sinkholes and cracks on my studio floor; later on, I followed my impulse to layer them on top of each other and see through their holes. I wanted to see the floor below, below another floor ... I stacked and separated the boards with metal structures supports I had designed for another purpose. I also added other warmer and brightly coloured materials, like magazines, rolls of fabric, motorcycle jackets, which helped me to level it and maintain the balance and horizontality. In fact, the elements which I am somehow identified with and which are part of my vocabulary, like the fabrics and the magazines, were barely visible; it was a means of including my signifiers without the need to show them. Here they were more functional, used to level the irregular thickness of the plates and structures. They were squashed and barely visible, like a rhythmic element of colour that brought together the piece as a whole.

I started to work with this sculpture in a fairly large space that allowed me to distance myself from it but, just as the piece was beginning to become more



complex, I had to move to a much smaller studio which forced me to work with it much closer up, from above, which strengthened the circulation of the gaze through the holes and fissures. The piece was never higher than my waist. I didn't want to go beyond that. Consciously or not, I had some idea that this point of my body was the limit. It's strange but in my work there is an association between the pieces and certain parts of me, of my body and a kind of register of my person. In this case, it was all about from the waist down. Though there is no meaning as such that you could decode or interpret, I know that there are pieces that speak to a part of me. At the time I was reading a book by Bachelard<sup>21</sup> on images of intimacy and repose, and this piece, together with other sculptures I was working on at the same time using moulds of radiators, all belonged to the same register. Several sentences struck me as very redolent in relationship to how I understand the relationship between objects and materials: "it seems, moreover, that an interior night that guards our personal mysteries is in communication with the night of things ...".<sup>22</sup>

When I installed the work at CarrerasMugica and could see it from a distance, my perception of the piece was completely changed. I called it *horizontal expansion* because it reminded me of the sensation of having your arms wide open, like when you are doing the breaststroke while swimming. The most important thing was the space between the boards. The distance allowed me to understand the space between them. Seen from a certain distance the sculpture seemed nude and almost became a few lines of insistent horizontality. The allusion to the underground, the emphasis on the details of the cracks and the view through it ... mattered very little when I managed to see this empty space which generated space.

**You mention the physical and psychic relationship between the works and different parts of the**

21 Bachelard, Gaston, *Earth and Reveries of Repose: An Essay on Images of Interiority*, trans. Mary McAllester Jones, Dallas Institute Publications, 2011.

22 *Op. cit.*, p. 18.



*Horizontal Expansion*, 2017, *Ser dos* exhibition, CarrerasMugica gallery, Bilbao

**body or personal registers. This strikes me as very important. Could you tell us how it happens?**

I usually make this kind of association after finishing the work, when I observe it and try to see what it says to me, or recall in hindsight the steps and decisions taken during the process and what was going on in my life around that time. I never begin with a specific intention, and very often I am not aware of any during the process, but realize it afterwards. For instance, there are pieces or exhibitions like *Chance Album no. 1* (2016) which, for me, have to do with mental aspects—in which the memory and imagination are to the fore—and which belong, so to speak, to the register of "from the shoulders up". A different example would be the association with a uterus-like environment or the action of being born or giving birth, an umbilical sensation ... which I began to detect in the pieces I was making for the exhibition *No osso*, at the Uma Certa Falta de Coerência artist-run space in Porto.



No osso, Uma Certa Falta de Coerência, Porto, 2019.  
Photograph: Pedro Magalhães

There is something of this association of forms and states in how Bachelard examines the values of intimacy of the inner space. In his conception, the philosopher makes a connection between the soul and the house<sup>23</sup> which discloses an attachment to the individual's primary place and to the physical framework for the construction of privacy. The house is imagined as a vertical being and its construction is polarized between cellar and attic: the top floors house the rational areas of intellectual projects and the basement or cellar is the locus of the depths of the unconscious. Furthermore, this relationship has its parallels in other dualities like heaven and earth,

<sup>23</sup> Bachelard, Gaston, *The Poetics of Space*, Beacon Press, Boston, 1994.

safety and fear, light and shadow. For its part, it introduces the image of the cellar as the archetype of depth and the refuge of intimacy, referring to the container, speaking of the perfect first and last cavity, the image of birth and of death.

But, returning specifically to *Uma Certa Falta de Coerência*, this space has a highly connoted spatial semantics which comes from the state of the building. What importance do you give to the container that hosts your work? How does the architectural space condition the way you conceive an exhibition project?

Very often, the physical and architectural features of the space can be determining factors. When the exhibition space presents a challenge for me, it places me in the predicament of having to take decisions that I would not take otherwise. In these cases, having to think about the space helps me to choose a direction and make certain decisions about an overall concept, certain axes that will structure the space or the walkthrough.

If I know that I am going to have an exhibition in a specific space and it is on the horizon, I think about a concept for the exhibition, an image, an environment that has to do with something that creates tension between my pieces and the space. Something that begins to point in a direction or that I launch into the future in the sense of imagining, or letting myself be contaminated, or picking up on a feeling that sticks with me during the process until the end, and here the space also comes into play. Then I return to the present, to the studio, and I try to forget the future image, so that it doesn't condition me too much but still motivates me to start working. It's a back and forth movement and two different but simultaneous ways of looking at work: projecting an idea or final image and tackling the work from action or immersion, almost blind, in such a way that the responses come from the work itself. I steer between the two. I come and go between

working really closely and at the same time from a very distant overall vision. And so, the projection of the final image is modified as the work progresses, responding to how the pieces take shape and what starts to happen between them.

Some pieces are self-contained, they emerge and are finished in themselves—and have a high degree of freedom and independence with regards the space where they are shown— while I sometimes complete other pieces, whose structure is more open and their components not completely fixed or joined, in the actual exhibition space, during the mounting, in relationship to the space and the rest of the pieces. Other times I feel that, during the mounting, the pieces are transformed by their relationship to the space. This happened in Porto, in that special space run by the artists Mauro Cerqueira and André Sousa in Rua dos Caldeiros. Initially I didn't conceive site-specific pieces but I believe that the setting somehow modified the character of my sculptures. The space was so highly charged and is laid out in such a way, in small interconnected rooms, that I was not able to make a visual relationship between pieces as I was able to do in my studio. I had to adapt them to the space but I believe that it provided me with the clues to do it. When installing them, as I distributed the pieces intuitively in the different spaces, they all seemed to click together.

**Besides the influence of the specific context or space on how you conceive an exhibition project, how is it affected by the limited period for production that goes with it?**

In recent years, there have been a few occasions when I have had to produce the work for an exhibition in 3-4 week periods for unknown contexts. That's the way I worked in Galicia for the exhibition *Kanala* (MARCO, Vigo, 2016), in Bologna for *Foreign bodies* (P420, 2018), in Mexico City for the exhibition *Parentescos*

(NordenhakeMX, 2019) and also in Porto. Besides lowering transport costs, when you produce near the venue, it facilitates working in relationship with the specific space, establishing collaborations with local agents and introducing elements from the local context.

In my case, working under pressure accelerates the processes and feeling the pressure helps me to take decisions, which can be more or less meditated or impulsive. When the period of production is limited you can't allow yourself to be blocked. If something gets stuck, you have to transform it and run the risk of losing work in order to gain time and find new solutions. For me, moments of pressure are very productive and show me the path to take. Generally speaking, once an exhibition for which I had to produce under pressure is over, I am left with many things I want to develop with greater calm. Spending more time with my works helps them to repose and allows me to modify them in an ongoing organic process. Whereas, when you have to resolve something urgently, the work is condensed, and I can finally define something that I had been mulling over for some time. This moment is like a very physical process, like a push or shove.

**You mention *Parentescos* (2019), the project in which you presented a series of concrete objects including ornamental construction elements and radiators, which you had used before. These pieces are made from cast moulds, a method you often use to reproduce models. And you use both the positive and the negative. In the process there is a kind of changeability, both in time and in form, combining past and present, as well as full and empty. In the end result, on the other hand, there is evidence of traces of the model, the print. These accidents, textures or marks of the objects on the material, as well as their fragmentary nature, could equally be related with another idea, that of the ruin. And not just because of the above, but also**



**because of the relationship to the used object, as a kind of remnant of contemporaneity.**

Personally, I don't see the connection with the ruin. I realize that, given the materials I use, their fragmentariness and the broken contours of many of my pieces, they could look like they were recovered or rescued, but there is no intention for them to seem like they are from another time. The starting point in some pieces from the exhibition *Parentescos* came about through observing small empty spaces between buildings, often left as a safety measure against seismic movements or indeed created by them. I looked at the fact that, over time, buildings are joined, squashed together or separated slightly from one another, like the emotional proximity or distancing between people over the course of a life. When I arrived in Mexico I decided to make a mould of the space between two adjoining buildings of very different styles in the neighbourhood of Colonia Juárez. The positive in cement from the mould, like a freestanding column, took out of context a fragment of the crack between the two buildings and their decorative elements, while at once transforming it. I added the trace in negative of functional elements, like the cubes used to mix cement and, at once, I cut and reorganized the silicone mould in such a way that the direct trace of the building took on a more organic character, redolent of folds and cavities that might be bodily. Besides these cracks, sourced from the moulds, I experimented with introducing a large quantity of flowers in the cement, in a way that they could be taken out and leave formless cavities in the surface and break the geometry of the formwork.

The year before, in a different context, I wanted to transfer to the architecture and its structural elements its own affects and agencies. When I was preparing for the exhibition *Foreign bodies* in Bologna I was modelling a piece in the workshop of a ceramist who, among other things, made ornamental

*Space between us*, 2019,  
*Parentescos* exhibition,  
Galerie Nordenhake, Mexico  
City, 2019. Photograph:  
Betty Sokol



terracotta elements for buildings in the city. A very popular element was a kind of twisted or undulating column. I used its negative and the empty space between two of these elements to make a sculpture that activated the image of two buildings that attracted each other, like magnets or as if they were about to kiss. They were two facing vertical columns with a space between them that was active. The form of one was positive and the other formed a kind of crack in negative that seemed able to absorb the other.

I don't usually work in relationship to specific sites in a way that involves prior research—nor do



Core, 2019, *La plaça* project,  
Hospitalet, Barcelona

I believe it is respectful to engage superficially in a context I don't know— but I am always permeable to the surrounding environs where I am working. My relationship with it is experiential. Through the elements I find, coincidences, repetitions that make space for the image and enable it to travel and be activated in new sites. There must be an association between the new location and its stimuli that connects with my previous interests or experiences.

**Another project that seems to be a prolongation of sorts of the works seen in *Parentescos* (2019) is the one you presented in Plaza de Can Colom, a public space in L'Hospitalet de Llobregat, curated by David Bestué. Nonetheless, on that occasion, you inverted the dimension, and placed all the elements horizontally on the ground.**

Yes, it's true. When I visited the plaza in Hospitalet I immediately realized that I wanted to continue exploring this form which is the negative of the cubes. I presented a group of sculptures at a larger scale and more synthetic formally speaking and I was convinced that I wanted to flatten the verticality of the column because I wanted to propose negative spaces where people could rest. The starting point

was my memory of the experience of lying down in a tomb of a necropolis dug out from the stone in the mountain. The references for the forms I designed was the negative horizontal space able to contain a body and offer a point of view and an unusual physical position in the city. To be able to see the sky, the plaza, the buildings and trees from below.

They were going to be elements put to the test temporarily in a public space and David's proposal was to think in terms of functional elements or urban fixtures. When I visited the plaza, the image of the necropolis morphed towards something that I was already working on. There were many tubular cylindrical elements that reminded me of the column in *Parentescos*. I decided to use the cavities and diameters of the different functional elements I found in the plaza as a reference: the pillars from the porches of buildings, ventilation outlets from underground car parks, tree trunks ... and working with the measurements of those elements in relationship with the human scale. I took into consideration who the potential users of the plaza were: young people hanging out, children accompanied by adults who go to playgrounds, etc. and I used different average heights according to people of different ages. Besides the fact that they could be coupled with the forms I proposed, seated or prostrate, I am interested



Core, 2019, *9kg de oxigénio*  
exhibition, Galeria Municipal  
do Porto. Photograph: Miguel  
Nogueira

in a versatile use. That the forms, in their simplicity and lack of ornament, were sufficiently open. They were not obviously a bench and a child could play, jump, run on them ... In fact, that experience led to a desire to create a longer-lasting and larger scale project for the public space in the future. Something like a Brutalist park, made in collaboration with architects, engineers and designers.

I took some decisions at the time of placing them in the plaza, like separating pieces that in the project were together, and there were unexpected accidents, which in my opinion added a lot to the end result: the blue trace of the paint pots that stuck to the concrete, the undefined borders and the appearance of the texture of the material in certain areas ...

**Another interesting aspect is the inversion of the size of the pieces. In this case, we can see how the same element is presented both vertically as well as horizontally. This change of position conditions the visual perception and the posture of the spectator. Are you trying to establish some kind of association between the arrangement of the elements and the position of the body?**

With regards postures and the vertical and horizontal positions of the pieces and their associations, there is also a reference in some of the titles of my works like *Daytime Regime* and *Night-time Regime*. I borrowed them from the classification made by the anthropologist Gilbert Durand in his book *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Over the years I've found them very useful in conceiving and organizing my works, organizing them according to their qualities within one model or the other. Day and night correspond to a classification that defines structures of the imaginary and the symbolic universe in relationship to models associated with different postures, gestures and bodily processes. Gilbert Durand associates the

daytime regime with vertically, the upright position, the affirmative and the heroic; with those images and symbols that possess great power to polarize or are organized in exclusive and antithetical varieties. On the other hand, the *night-time regime* embraces two reflexes: the digestive reflex and the interrelationship of the human being with the Other, and the copulative reflex, associated with cyclical movements and rhythmic gestures. What I am particularly interested in is the ability he attributes to the night-time regime to combine different values in its constituent images and to enable a unitary vision of opposing phenomena.

**Over the course of this conversation, we have looked at different correlations that operate within your practice, such as the last-named pairing of horizontal and vertical. But there are others we have touched on earlier, like empty full, inside outside, visible invisible, and conscious unconscious; they all speak to many other connotations associated with the channelling of your emotions through the body. I believe that this connection between artistic practice and bodily perception/association is actually one of the chief characteristics running through your work, the fact that your body is presented as a sensitive instance between the idea and its materialization.**

**This condition, and continuing with Bachelard, to which we have both referred in our conversation, leads me to his theory of material imagination,<sup>24</sup> that which deepens in the interior, an overtaking or exceeding of the immediate being, and analyses intuition, and which, from a twofold perspective, deepens into intimacy and into the inner substance of the inert object. Your work recovers what has been concealed. I am not only thinking in terms of materials, but also in terms of experience or, as the author might say, you materialize the imaginary in that need for penetration.**

**We are now coming to the end. In this text, *Cross Body*, we have negotiated a path through different**

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston, *Air and Dreams: An Essay on the Imagination of Movement*, Dallas Institute Publications, 1988.



facets of your work, we have spoken about a large part of your projects and touched on the main features of your work. We started off speaking about your formative years in the School of Fine Arts in Leioa; now, to finish, let's return to the same place. As well as your practice as an artist, you also teach at this same school. What are the intersections between your art practice and your work as a teacher?

The relationship between my artwork and teaching is a feedback process. Teaching forces me to continue learning, to incorporate new resources and tools. Also, the contact with students, and the singularity of each one, keeps me alert and active. There are some starting points in my work that come from what I've observed in class. I share with them everything I detect in my practice as an artist and whatever has helped me in my own experience as a student or in workshops and residencies.

I don't have that much experience teaching classes and I am learning as I go along. Very often I master things that are new for me, I improvise and use my intuition. I try to keep alert to what they bring with them and propose, what they actually do and not so much what they wish to do. In other words, I address classes in a similar way to how I approach my practice as an artist. But here my role consists in highlighting, helping them to see, to stir things up or simply to accompany them as best I can in their personal search, without intervening, or perhaps positing conditions that will help them to develop their potential.

I realize that the reality of the classroom is similar to the studio. Some days are chaotic, with experiments and trying things out together in a shared experience. I always tell them that it's OK if something turns out to be a disaster and that it is still real work. Even if it is a failure it serves as an example, in another context and as a shared experiment, of what happens in the studio. It's how you discover new things.



# Cuerpo a través.

Conversación entre June Crespo y Susana González

La práctica artística de June Crespo se identifica en gran medida con la escultura, donde desarrolla un lenguaje basado en procedimientos como el collage o el ensamblaje y en el uso experimental de la imagen. El punto de partida de su trabajo son aquellos vínculos de tipo afectivo y dialéctico que se establecen entre formas y objetos funcionales que la interpelan desde su entorno más cercano. La intuición será el detonante para digerir intereses y preocupaciones de distinta índole, sin que estos se muestren explícitamente o de manera premeditada en la concepción inicial de la obra.

Su estrategia metodológica se asienta en la transformación material de elementos preexistentes y de otras formas de las que se apropia mediante su reproducción con moldes. Crespo interfiere en el modo de lectura de los objetos liberando

su potencial asociativo, en un proceso que implica establecer una serie de relaciones que van desde la combinación, la reconfiguración o la ordenación de las diferentes partes hasta la incorporación de las contingencias procesuales, como el fragmento, la rotura, la imperfección o la huella. Estos «acontecimientos» se incorporan en la obra reforzando su materialidad, potenciando la cualidad táctil y enriqueciendo la connotación narrativa de las nuevas estructuras propuestas.

La ambición de este texto es operar como un conjunto de extractos de correspondencia escrita y transcripciones de encuentros por videollamada entre June Crespo y Susana González que tuvieron lugar entre marzo y mayo de 2020. La conversación fue acogiendo un intercambio de imágenes y textos que se cruzaron en la estructura de los contenidos.

I Didi-Huberman, Georges, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Ed. Museo Reina Sofía, Madrid, 2010.

Didi-Huberman<sup>1</sup> hace referencia al carácter ineludible de la mirada para analizar los síntomas de la imagen; remitiéndose a Freud, propone abrir puertas para conocer la articulación heterogénea de sus significaciones subyacentes. Habla de ello en el marco del pensamiento del historiador Aby Warburg, el cual se interesa por la memoria inconsciente de la imagen, aquella que se encuentra latente. En su *Atlas Mnemosyne*, busca, mediante múltiples imágenes agrupadas por analogías internas, configurar una cosmovisión susceptible de reestructurarse en infinitas redes de asociaciones posibles. En nuestro caso, la conversación con June Crespo pretende acercarnos a su obra, a su particular atlas de imágenes y objetos, y proponer así un itinerario de pensamiento, sobre lo que se ve y lo que se intuye, que nos permita, en la medida de lo posible, desvelar algunos de estos aspectos solapados o menos evidentes de su trabajo.

Podríamos comenzar hablando de tu formación; estudiaste en la Facultad de Bellas Artes de Leioa, en un contexto de fuerte tradición escultórica. Primero la denominada Escuela Vasca; después, en los años ochenta, con la Nueva Escultura Vasca, en torno a artistas como Ángel Bados, Txomin Badiola, Pello Irazu, Juan Luis Moraza y María Luisa Fernández. O la generación de artistas de los noventa, constituida por Itziar Okariz, Iñaki Garmendia, Jon Mikel Euba, Asier Mendizabal o Sergio Prego, entre otros, que, aunque estudiando en Leioa, participaron después del debate artístico generado en torno al centro Arteleku. ¿De qué manera han influido estos precedentes en tu obra?

Respeto y admiro el trabajo de todos los artistas mencionados, así como el compromiso con su práctica, su posicionamiento y la ayuda que me han prestado a través de sus voces y textos. La influencia más

directa en mi trabajo diría que es la de Ángel Bados, porque fue un profesor importante para mí durante la carrera, pero ha sido, y es igualmente importante, el trabajo y el ejemplo de mis compañeros de generación y otros artistas cercanos, como Lorea Alfaro, Elena Aitzkoa, Oier Iruretagoiena, Claudia R. Lorenzo, Raúl Domínguez, Josu Bilbao, etc., o artistas de otros contextos con las que también he convivido e intercambiado como Julia Spínola, David Bestué, Giulia Cenci o Evita Vasiljeva.

El contexto del arte vasco es importante, pero no creo que lo sea más que la influencia de muchas artistas con las que me identifico, y que para mí han sido ejemplo y donde he proyectado mi propio deseo de ser artista. Estas han ido variando y acompañándome en el tiempo: Miriam Cahn, Isa Genzken, Louise Bourgeois, Lygia Clark, Eva Hesse, Alina Szapocznikow, Běla Kolářová, Marisa Merz, Eva Rosthchild, Carol Bove, Nairy Baghramian, Olga Balema... Conocer el trabajo de María Luisa Fernández en 2015 fue una gran sorpresa y el trabajo de Ana Laura Aláez, Gema Intxausti o Idoia Montón ha estado presente de manera intermitente en diferentes momentos de mi hacer como artista o escultora.

**Mencionas a artistas de tu generación y a otros más jóvenes. ¿Qué lectura harías del momento actual en relación a la escultura? ¿Cuál consideras que es tu posición en ese contexto?**

No sé si soy capaz de visualizar un momento actual en la escultura... pero voy a hacer un intento. Aparte de las exposiciones que puedo visitar físicamente, la mayoría de lo que se hace me llega a través de redes sociales o plataformas que promocionan exposiciones en todo tipo de sedes internacionales, o las instituciones o bienales que tienen un gran poder legitimador. En un mundo globalizado y donde las imágenes circulan de esta manera, supongo que

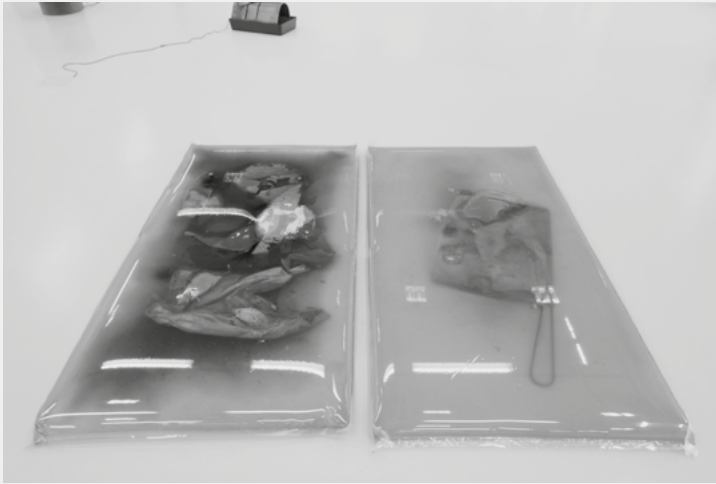
la noción de contexto se diluye o expande. Desde hace unos años, quizás durante mi estancia en Ateliers (Ámsterdam) y tras ella, he sido más consciente de una estética que considero extendida hoy en día. Un tipo de formas, materiales y procedimientos utilizados en la escultura por artistas de diferentes contextos y generaciones, con diversas aproximaciones y matices pero en los que creo que se dan resonancias.

Reconozco esta línea, quizás porque me reconozco en ella, y creo que mi trabajo podría incluirse también en esta vía donde lo sensual, lo corporal y sus procesos metabólicos, lo orgánico y la abyección, lo informe y lo casual, los elementos de desecho, lo precario y contingente aparece a menudo en contraste con componentes industriales y estructurales. En este sentido, y aún a riesgo de simplificar y acercarme de manera superficial a sus trabajos, me gustaría mencionar a algunos artistas en los que encuentro aspectos que se relacionan con algunos de mis intereses.

Me seduce el trabajo de Daiga Grantina, con formas de gran sensualidad, con muchas capas y materiales imbricados, otras veces vacías, como pieles o cáscaras, superficies brillantes, casi húmedas... cualidades que también encuentro en el trabajo de Sandra Cuesta o Lucía C. Pino.

Formas orgánicas, positivas o negativas, llenas o huecas, opacas o translúcidas como las de Nairy Baghramian; entre lo fluido y lo sólido en las esculturas de plástico de Raphaela Vogel... o configuraciones óseas y arquitectónicas como las de Jean-Luc Moulène en su última exposición en el Sculpture Centre de Nueva York, donde encuentro ecos del trabajo de Henry Moore o Barbara Hepworth. Formalmente me recuerdan a las esculturas que produce Isabelle Andriessen, y que en su caso somete a tratamientos químicos o eléctricos haciendo que estas suden, se derritan o que proliferen cristales y procesos de oxidación en sus superficies, logrando que parezcan vivas. Este tipo de procesos de transformación o





Olga Balema. Sin título, 2014, vista de la instalación *Nature after Nature*, Fridericianum, Kassel, 2014. Cortesía: Croy Nielsen, Viena. Fotografía: Niels Klinger

degradación de los materiales también está presente en algunas de las piezas de Olga Balema. Me fascinan sus piezas de plástico llenas de agua, con hierros, textiles y otros materiales encapsulados al vacío, por su horizontalidad, su autocontención y el peso o la imantación que generan con el suelo. Para mí aparecen como órganos llevando a cabo un proceso de digestión.

Al hilo de esta idea de membrana, me interesa también cómo se presenta la idea de cuerpo en el trabajo de Sergio Prego, a través de la reducción a formas cilíndricas o tubulares en sus estructuras neumáticas o hinchables. Estructuras orgánicas que se erigen en una relación de interdependencia entre la presión interior y exterior del objeto, y que es gestionada a través de sus orificios: a veces como una piel llena de pliegues adaptada al espacio, otras veces como superficies tubulares replegadas, que forman recorridos y ocupan el espacio arquitectónico, utilizando el mínimo de masa. Como en las piezas de cemento de Sergio, también en el trabajo de Michael Dean me atrae la imagen de un cuerpo replegado o las formas que se tocan a sí mismas o apoyan mutuamente. Me encanta ese aspecto carnal que consigue a partir de un material como el cemento vertido en horizontal, al que da forma conteniéndolo con

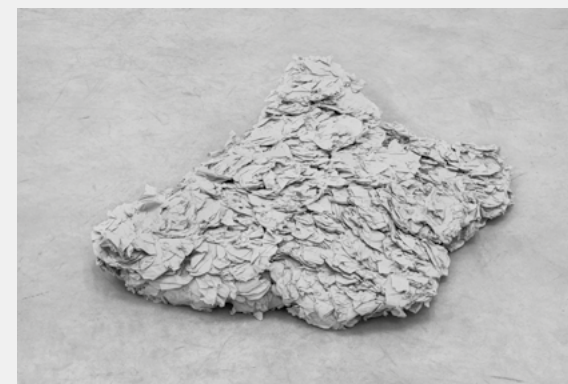
Julia Spínola. Vistas de la exposición V, Galería Heinrich Ehrhardt, 2019. Fotografías: Jonas Bel

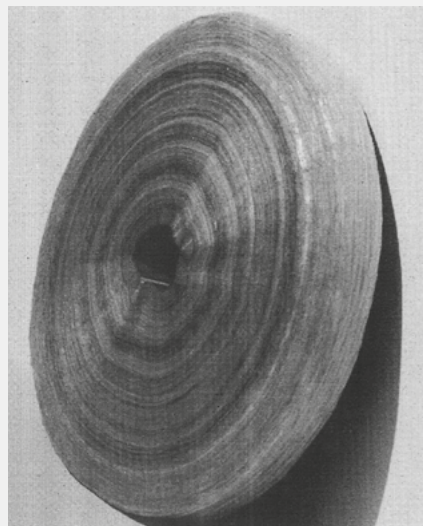
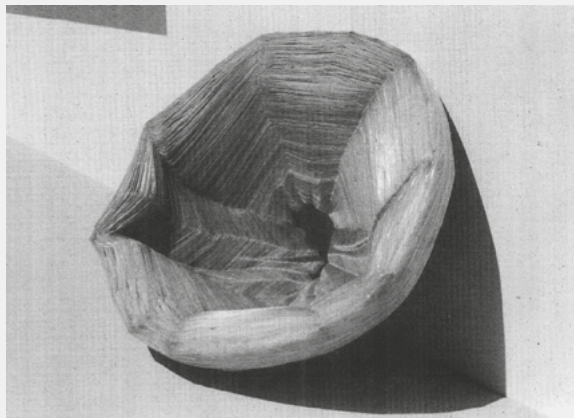


film plástico, y que posteriormente levanta como figuras verticales. Michael Dean parte de un proceso de escritura que traduce en objetos tangibles; intenta capturar las capas del lenguaje y los momentos de intensidad y atracción, para terminar implicando físicamente al espectador.

El trabajo de Katinka Bock o Teresa Solar es también exponente de la explotación de las propiedades dúctiles del material, en este caso la cerámica, en relación a la impresión de gestos: signos performativos que materializan un lenguaje; procesos de extrusión o torneado que implican un movimiento hipnótico y una presión precisa y sostenida de la mano, o gestos sencillos y repetidos como plegar, aplastar o enrollar, directamente legibles en la forma final de objetos modulares.

La acumulación de gestos también contribuye a formar las últimas esculturas de Julia Spínola en la galería Heinrich Ehrhardt, a partir de hojas de papel plegado y amasado. La persistencia de una acción construye un volumen, hasta dotarlo de una tensión interna que lo sostiene como una





Gema Intxausti.  
Sin título, 1991

entidad de presencia vibrante y casi animal; entidades que se hacen y deshacen ante los ojos de quien quiere percibir su forma como algo fijo o quieto. La misma pulsión aditiva enrolla sobre sí mismo el celo en las esculturas de Claudia R. Lorenzo o Gema Intxausti, hasta obtener, por acumulación, una consistencia translúcida y pringosa, cristalina y visceral, en objetos que se acercan, desde mi punto de vista, a la abstracción excéntrica bajo la que acuñaron en su momento el trabajo de Eva Hesse y Louise Bourgeois. Reconozco que me interesa mucho esta desviación de lo minimalista hacia lo excéntrico que incorporaba componentes vitalistas y sensuales aprovechando el potencial connotativo de los materiales; cierta perversidad metafórica y una velada estética de la obscenidad, que inducía a que las obras recreasen experiencias sensitivas y que, antes de ser objeto de lectura o interpretación intelectual, fuesen objeto del deseo de apropiación física.

Por otro lado, otra vertiente en la que reconozco un interés personal es la que aborda de una manera, no solo material sino también figurativa y a veces sexualmente explícita, con humor y cierta voluntad de transgresión, el cuerpo y los roles desde una perspectiva de género: Sarah Lucas, Alexandra Bircken,

Alina Szapocznikow, Laure Prouvost, Anthea Hamilton, Andra Ursuta, Anna Uddenberg, Cathy Wilkes...

**¿Podríamos revisar otras referencias artísticas, no necesariamente artistas visuales, que, por su influencia, sean o hayan sido importantes para ti?**

Aparte de las artistas que ya he mencionado, tengo referentes, a los que siempre vuelvo o me quedo fijada —aunque en algunos casos no conozca su obra en profundidad—, con los que establezco una especie de vínculo emocional y que se vuelven modelos o voces que me ayudan. Escritoras como Clarice Lispector o Chantal Maillard, Luce Irigaray, Virginia Woolf, Julia Kristeva... En momentos puntuales, un poema, un libro, un capítulo, o simplemente un título, disparan o producen un entendimiento que tiene un efecto, me transforman y nutren.

**Curiosamente expones tu identificación con una serie de referencias artísticas o literarias que mayoritariamente provienen de mujeres. ¿Por qué se da esta circunstancia?**

Evidentemente también tengo referentes hombres, como Bruce Nauman o Brancusi, entre otros, y también su trabajo ha tenido ese magnetismo o importancia para mí, pero me identifico más con las autoras mencionadas y suponen para mí modelos de mujeres que han hecho aportaciones importantes y bastante singulares desde su práctica y pensamiento. Es una manera de recordarme que es posible ser mujer y ejercer como artista, filósofa, escritora... y dedicarse plenamente a ello. También es una decisión consciente y política inclinarme a nombrarlas y contrarrestar la atención que ya han tenido muchos de los autores que también me interesan o han tenido influencia en mi trabajo.

Con estas respuestas ha quedado dibujado un contexto de influencias, referencias o identificaciones. Ahora podrías hablar de tu práctica, que seguramente nos irá desvelando algunos de estos ecos y asociaciones. Has comentado que, entre las nociones aprendidas en la facultad y que han marcado tu manera de afrontar la creación, se encuentra la idea de estructura y la de «revelación de la verdad del sujeto». ¿Cómo se traducen estos planteamientos en tu trabajo?

No sé si sé responder a esta pregunta. Supongo que uno no puede plantearse revelar algo que ni siquiera conoce. Supongo que acontece o no, en la articulación y síntesis propia del trabajo, en la negociación y transformación, consciente e inconsciente, que uno pone en marcha en el proceso. Según Moraza, el arte permite la manifestación o la revelación de algo que sucede en el interior del sujeto, ofrece la posibilidad de que algo de la complejidad misma del sujeto quede intensificado o registrado de alguna manera.<sup>2</sup> Supongo que me refiero a cómo uno, como sujeto, queda trazado en su manera de hacer objetos, en su manera de escribir, etc.

Mi amiga Elena Aitzkoa<sup>3</sup> habla sobre la negociación entre el deseo y su verdadero deseo en el proceso de trabajo. El arte no realiza el deseo, sino que lo hace presente como deseo. Es algo que se descubre, o un motivo que aparece. Me resulta muy acertado cómo lo planteó Iñaki Imaz en una charla titulada «Ejercicio y motivo»:

Ese motivo condensa, de repente, todos los deseos que ni siquiera éramos conscientes de tener. Y se convierte en razón para continuar pintando, de tal manera que es, a la vez, origen y final. A través de él, uno se puede reafirmar en su descubrimiento y reconfigurarse de acuerdo al mismo... El *motivo*, por tanto, no es aquello que yo quiero pintar, sino lo que efectivamente pinto.

Iñaki señala que «a través del ejercicio, se deviene un sí mismo. Sí mismo que, en consecuencia, es efecto de la obra, y no al revés. De tal modo que no somos nosotros

2 Moraza, Juan Luis, conferencia «El deseo del artista» dictada en el Colegio de Psicoanálisis en abril de 2009. Transcripción de Carmen Delgado corregida por el autor, publicada en *El deseo. Textos y conferencias*, Colegio de Psicoanálisis del Campo Lacaniano de Madrid.

3 Elena Aitzkoa, Julia Spínola y Lucía C. Pino, «Tres escultoras conversan», *El Estado Mental*, 2016.

4 Imaz, Iñaki, charla «Ejercicio y motivo», II Seminario Internacional ARTE-ARQUITECTURA, EHU-UPV Bilbao, 2018.

quienes nos expresamos en la obra sino, en todo caso, la obra quien nos expresa».<sup>4</sup>

En cuanto a la noción de estructura, creo que es algo que entiendo desde la práctica y puedo percibir estando delante de una obra, pero que me cuesta explicar de una manera teórica. Tiene que ver con la claridad de cómo algo se construye, con la relación de conexión entre partes y todo.

**Revisemos esos elementos materiales que son el principio para la articulación de tus obras. En ocasiones, se repiten reiterativamente y su uso se prolonga en el tiempo. La imagen preexistente, por ejemplo, y su relación con tu interés por las artes gráficas, ¿aparece por primera vez en la muestra *Instruments and fetishes*, presentada en el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria), en 2011?**

Las primeras veces que empecé a utilizar imágenes en pequeñas esculturas fue mientras estudiaba, a través de fotocopias o estampaciones que plegaba, cosía y ensamblaba con otros materiales. Me interesaba la imagen, pero sobre todo manipular materialmente su soporte, el papel, que iba desde mis fotos personales hasta revistas encontradas, o envases con imágenes preexistentes. Fue una manera natural de integrar, en ensamblajes escultóricos, los experimentos gráficos y de estampación que realizaba de forma paralela.

Como entonces, en Montehermoso utilicé material impreso que descartaba para otros usos. Eran fotografías realizadas colocando objetos sobre la superficie del escáner y algunos experimentos con fotogramas hechos en el laboratorio. En 2011, después de haber publicado el primer volumen de *Escanografías*, tenía mucho material sobrante, así que decidí ampliarlo e intentar darle algún uso. Debido a su falta de autonomía como imagen, las impresiones acumuladas, fragmentadas, superpuestas y plegadas dieron

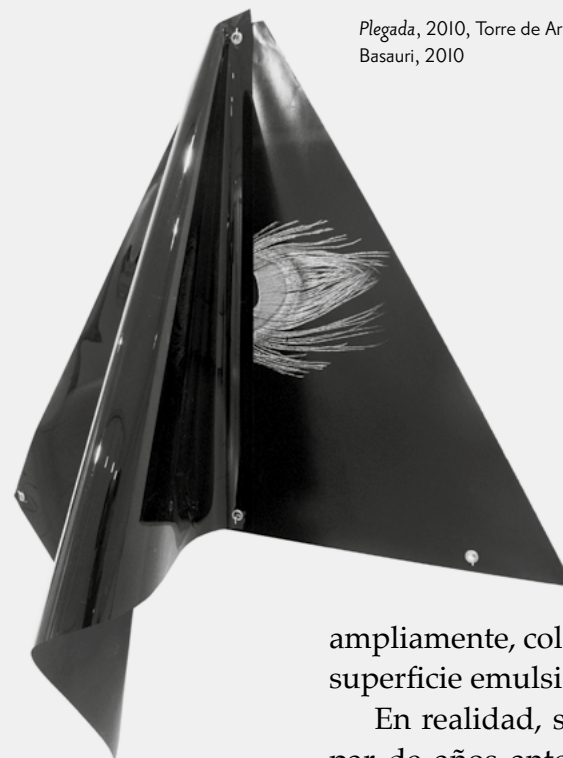


como resultado una serie de piezas de pared donde se ponía en marcha un juego entre mostrar y ocultar.

**Al juego en la disposición de la forma de los soportes se suma la experimentación con los procesos. Por ejemplo, en el proyecto *Piedras/Against classification* (2013), utilizas una técnica de reproducción de la imagen poco habitual en tu trabajo.**

La serie de imágenes *Piedras/Against classification* (2013) surge de la oportunidad o del permiso para utilizar una colección de minerales de una universidad. Las imágenes son el resultado de diferentes minerales sometidos a la luz de un escáner. La técnica recuerda a los orígenes de la fotografía sin cámara en su vertiente experimental y científica; desde las cianotipias de Anna Atkins, que capturaban muestras de botánica, a los fotogramas que MoholyNagy, Man Ray y otros artistas de las vanguardias exploraron

Vista de la exposición *Esta puerta pide clavo*, 2012, comisariada por Rivet en la galería Tatjana Pieters, Gante

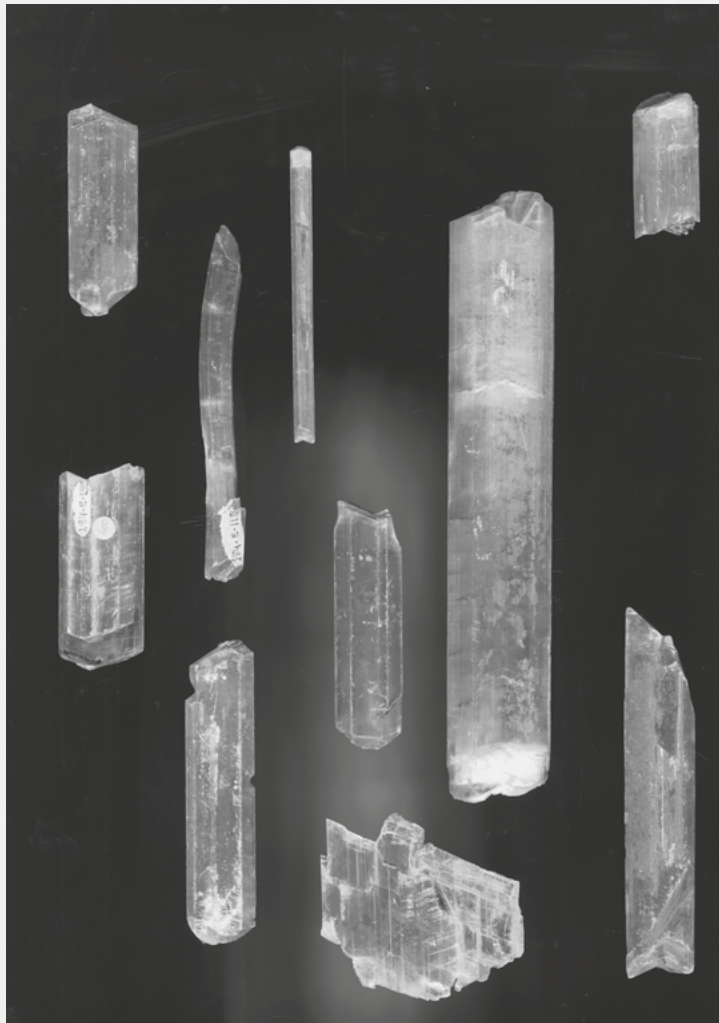


*Plegada*, 2010, Torre de Ariz, Basauri, 2010

ampliamente, colocando directamente objetos en una superficie emulsionada y exponiéndolos a la luz.

En realidad, se trata de la misma técnica que un par de años antes había puesto en marcha cuando producía material para la publicación *Escanografías*. Este libro de artista con dos volúmenes lo realicé en colaboración con Peio Aguirre entre 2010 y 2011. Incluía materiales diversos: collages, fotocopias de flores que guardaba desde mi infancia, fotografías de pequeños ensamblajes o composiciones de objetos encontrados. Activaba los elementos dentro de una mecánica y poética del disponer que partía de gestos afectivos y asociativos sobre materiales recopilados, incluyendo prendas que yo misma vestía.

El enfoque se limita a unos pocos centímetros del volumen de los objetos que están en contacto con la superficie del escáner y aparecen recortados, flotando sobre el fondo. Como se trataba de fotocopias y escaneos que realizaba con la tapa abierta, el lugar donde estaba situado el escáner se colaba en un segundo plano de la imagen. Experimentaba prolongando la duración de escaneo, aumentando la resolución del aparato, que era capaz así de registrar las pequeñas variaciones en la luz que entraba en la habitación.



Piedras / *Against classification*,  
2013

En el caso de *Piedras / Against classification*, di un paso más probando a hacer fondos de colores degradados, generados a partir de luz proyectada sobre el techo y tamizada por filtros de color.

Sitúas tu práctica ante el uso del objeto encontrado próxima al concepto de *bricoleur*,<sup>5</sup> acuñado por Lévi-Strauss para referirse a quien responde a lo que está haciendo con lo que tiene a su disposición. De esta manera, tras la recolección, creas nuevas taxonomías a partir de fragmentos preexistentes: estructuras que parten de otras anteriores

5 Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Páginas de la publicación  
*Escanografías*, volumen I,  
2010, Coop Ediciones



y en las que se impone la composición frente a la parquedad de los materiales.

Sí, cuando leí sobre la noción de *bricoleur* de Lévi-Strauss me sentí inmediatamente identificada con su proceder. Estos fragmentos que describen la manera de obrar del *bricoleur* siguen teniendo mucho sentido con mi práctica hasta la actualidad:

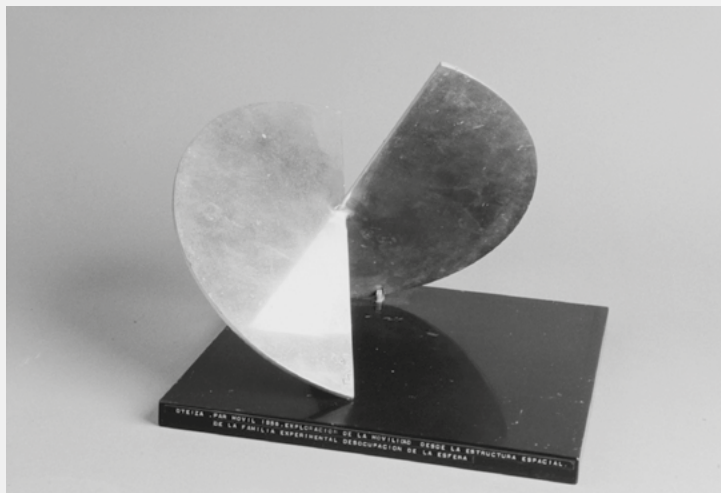
El *bricoleur* es el que obra sin plan previo y con medios y procedimientos apartados de los usos tecnológicos normales. No opera con materias primas, sino ya elaboradas, con fragmentos de obras, con sobras y trozos. El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto; se define solamente por su instrumentalidad o —dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*— por el hecho de que los elementos se recogen y se conservan en razón del principio de que «para algo habrán de servir»... Su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre arreglárselas «con lo que tenga». [...] Excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto por herramientas y materiales; hacer, o rehacer, el inventario; por último

y, sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo...  
Todos estos objetos heteróclitos, que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría «significar».

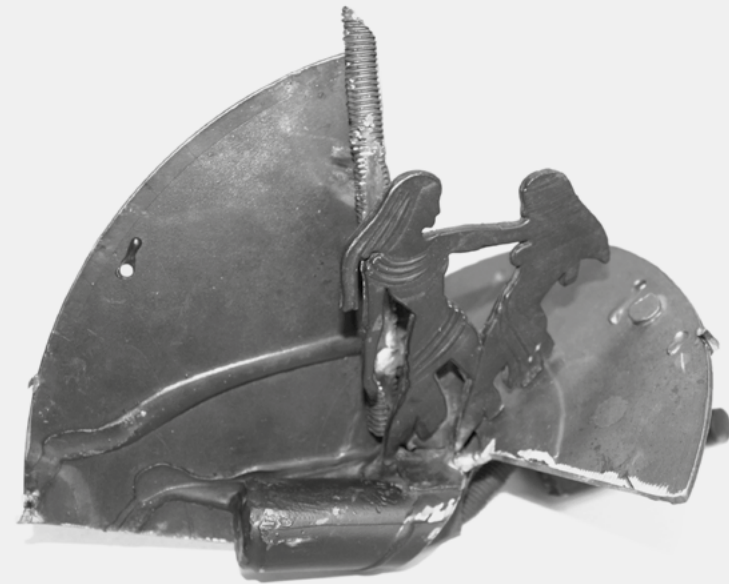
[El *bricoleur*] «habla», no solamente con las cosas, sino también por medio de las cosas: contando por medio de la elección que efectúa entre posibles limitados, el carácter y la vida de su autor. Sin lograr su proyecto por completo, el *bricoleur* pone siempre algo de sí mismo.

Tu aproximación a este comportamiento se observa cuando, a menudo, extraes del entorno una serie de objetos encontrados a los que a priori se le podrían atribuir unas cargas semánticas concretas. Podríamos empezar por uno de los que has incorporado recientemente: los zapatos de tacón de *Instrumentos y fetiches* (2019); un objeto ordinario con un posible significado sexual. Este elemento tiene una histórica tradición en el arte, desde que fue introducido por Salvador Dalí en 1931 y después por Meret Oppenheim, en 1936; ambos con connotaciones fetichistas referidas a la construcción de la feminidad.

Empecé llamando *Instrumentos y fetiches* a una serie de pequeños ensamblajes de bronce que realicé en



Jorge Oteiza. *Par espacial ingrávulo / Par móvil*, 1956.  
Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza.  
Jorge Oteiza © Pilar Oteiza, A+V Agencia de Creadores Visuales, 2020



*Instrumentos y fetiches*, 2011

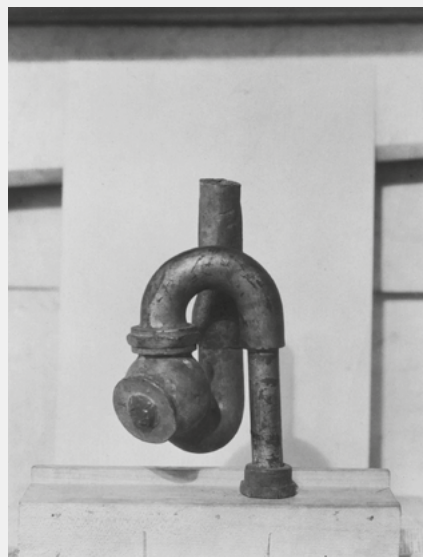
2011 a partir de moldes de objetos cotidianos e insignificantes a pequeña escala, que recopilaba sin un sentido particular: discos de diferentes tamaños, la base de una copa rota, un rotulador permanente, una varilla rosca-da con una tuerca, unas figuritas de metacrilato... parte del gabinete de curiosidades que utilicé en las escanografías. Entre 2017 y 2018 retomé y desarrollé esta serie con combinaciones de fragmentos de discos que formalmente podían recordar a los *Bichos* de Lygia Clark o a las variaciones alrededor del *Par móvil* de Jorge Oteiza. Pero aquella geometría concreta y participativa de los *Bichos* y la investigación rigurosa sobre el dinamismo estructural en las esculturas de Oteiza estaban, en mi caso, contaminados por componentes de un carácter kitsch y bruto.

Como comentas, recientemente he reunido bajo el mismo título otras piezas realizadas con zapatos de tacón como punto de partida, aunque creo que el resultado tiene un aspecto orgánico donde la significación de los objetos de partida queda en un segundo plano.

En relación al uso de objetos encontrados en la creación escultórica de diferentes artistas de las vanguardias, me interesa especialmente la idea de



retrato-objeto, presente en algunos ensamblajes de escala doméstica de artistas dadaístas, como la controvertida baronesa Elsa von Freytag —artista iconoclasta frente a las tradicionales nociones de género, sexualidad e identidad—, de quien por desgracia no hay mucha documentación. Me resulta estimulante trasladar a una superposición de objetos los atributos distintivos de un individuo. En relación a esto, me fascina su *Retrato de Marcel Duchamp* (1920), o quizás también Rose Selaví, en una escultura hecha de partes mecánicas, plumas, huesos de pollo, un vaso y anzuelos de pesca. Otra de sus principales esculturas fue *God* (1917), una pieza de desagüe colocada al revés sobre una caja de ingletes de madera, *ready-made* que, con una manipulación muy escueta, provoca una colisión de ideas al designar como *Dios* este elemento funcional y ordinario donde son vertidas todo tipo de sustancias y desperdicios.



Elsa von Freytag-Loringhoven.  
*Dios*, 1917

**Retomando el uso de la imagen, hemos visto la introducción directa de revistas de las décadas de los sesenta y setenta. Declaraste en alguna ocasión tu interés por el estilo gráfico de la época y has reiterado su uso al emplear revistas como *Nova*, *Cover*, *Queen* o *Chance*. Estas publicaciones, en su mayoría dedicadas a un público definido específicamente como femenino o masculino, presentaban como características comunes el hecho de abordar inquietudes y movimientos del momento, así como tratar temas que en la época podrían ser considerados tabúes. En este sentido, casi siempre has mostrado imágenes femeninas con cierto contenido sexual; lo vemos en exposiciones o series como *Hitting It Off*, *P!*, 2014; *Wild Things*, *The Green Parrot*, 2014; *Chance Album*, etHALL 2016; *Régimen diurno* 2014-2020...**

Las primeras revistas de coleccionismo que tuve a mano las compré de manera casual en un viaje a Londres en 2011. Eran en su mayoría eróticas. Tenía la intención de hacer collages con ellas pero, como estaban alrededor en el estudio, acabé por incluirlas también dentro de una escultura que aplastaba algunos números entre unos bloques de escayola. A partir de esta primera experiencia, revistas de diferente tipo pasaron a formar parte del repertorio de objetos y materiales que recopilaba y usaba de distintas maneras: entre bloques de hormigón y atravesadas o seccionadas por chapas de acero, como parte de collages o ensamblajes de pared. En todos los casos me interesaban no solo sus imágenes, sino también la revista como objeto e intervenir en ellas como una propuesta de edición.

Recopilé varios números de la revista británica *Nova*, descrita en su día como «una nueva revista para una nueva mujer» destinada a «mujeres intelectuales, políticamente radical y bellamente

*De un no un sí*, 2012-2015 (I)



diseñada». Más adelante me hice con algunos números de la revista americana *Avant-Garde*, una publicación editada por Ralph Ginzburg y diseñada por Herb Lubalin, que se publicó brevemente a finales de los años sesenta y principios de los setenta en Nueva York. En ella se tratan una serie de temáticas que me atraen, como las comunas de la época, la psicodelia, la lucha por la liberación sexual y contra la guerra, etc. Cuando incluía este tipo de publicaciones, me interesaba sacarlas de contexto y establecer nuevas relaciones con sus contenidos e imágenes, sin impedir que siguiesen retratando la época a la que pertenecían.

De las revistas que integran la pieza *Régimen diurno* (Brigitte) de 2015, me interesaban en concreto las portadas con rostros en primer plano ocupando casi toda la página, al modo de los primeros planos de los iconos femeninos del cine. Laura Mulvey<sup>6</sup> describe cómo el *close-up* del cine se convierte en una imagen que condensa la belleza femenina como espectáculo y signo erótico y que aparece íntimamente vinculada a la fetichización del consumo. El rostro y el cuerpo fragmentado femeninos detienen la estructura narrativa y el flujo de la acción en momentos de contemplación y placer visual erotizado.

Para hablar de *Régimen diurno* (Elaine), otra escultura que hice en la misma época, voy a servirme de un fragmento de un texto de Miren Jaio publicado en el *Estado Mental* n.º 6 (2015).<sup>7</sup> Trasladando la estructura formal de la escultura a su texto y a la maquetación de la página, Miren Jaio hace, por un lado, varios acercamientos formales a mi escultura y, en las notas al pie, desarrolla un discurso paralelo que deviene en homenaje a la actriz y directora Delphine Seyrig. En la última de sus consideraciones sobre mi escultura, Miren dice así:

La escultura pertenece a la categoría de la «escultura rota». La rotura se produce por acción de un seccionamiento: la plancha de metal que atraviesa

6 Mulvey, Laura, *Fetishism and Curiosity*, Indiana University Press, 1996.

7 Jaio, Miren. «Varios acercamientos formales a una escultura de June Crespo», *El Estado Mental* n.º 6, 2015.

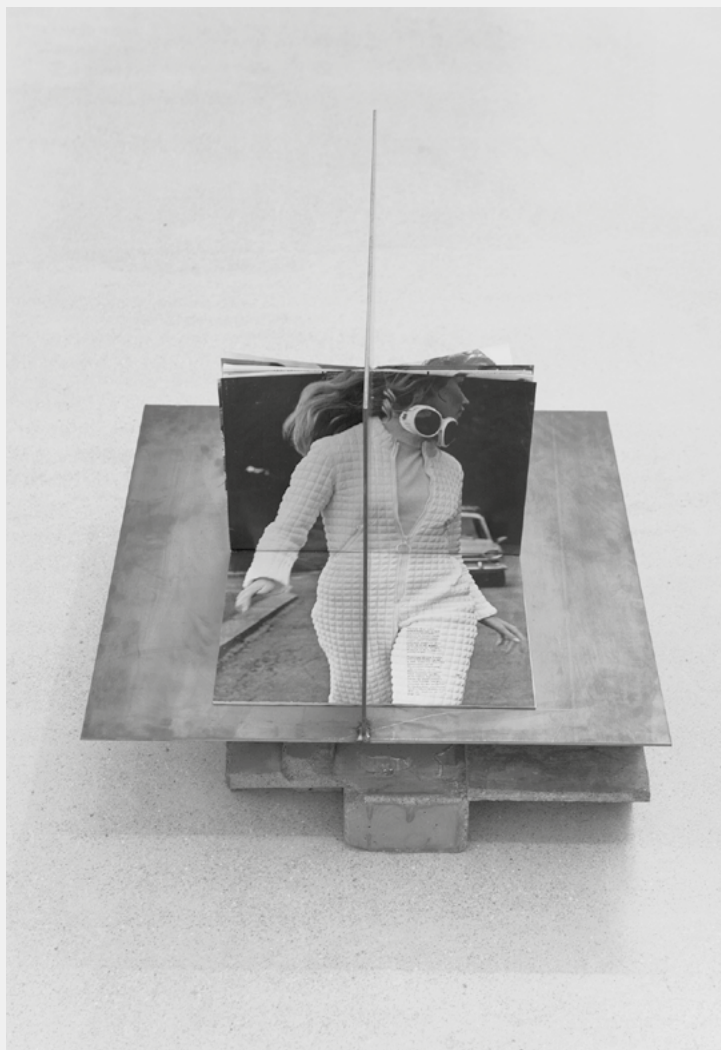
*Régimen diurno* (Brigitte), 2015, exposición *Wild Things*, The Green Parrot, Barcelona 2014. Fotografía: Roberto Ruiz



las hojas de la revista *Nova* saja y mutila rostros y cuerpos. En la escultura, el término «seccionar» toma así un doble sentido: por un lado, implica estructurar el espacio en partes; por otro, destruir imágenes. La combinación de las dos operaciones de seccionamiento en *Homenaje a Delphine Seyrig*<sup>8</sup> da como resultado una estructura de la que podría decirse que acoge dos pulsiones formales, la constructora y la iconoclasta. El hecho es que resulta difícil decir dónde comienza una y dónde termina la otra: cualquier acción de producción formal implica necesariamente la destrucción de formas preexistentes.

8 Miren ha rebautizado la escultura en su texto como *Homenaje a Delphine Seyrig*.





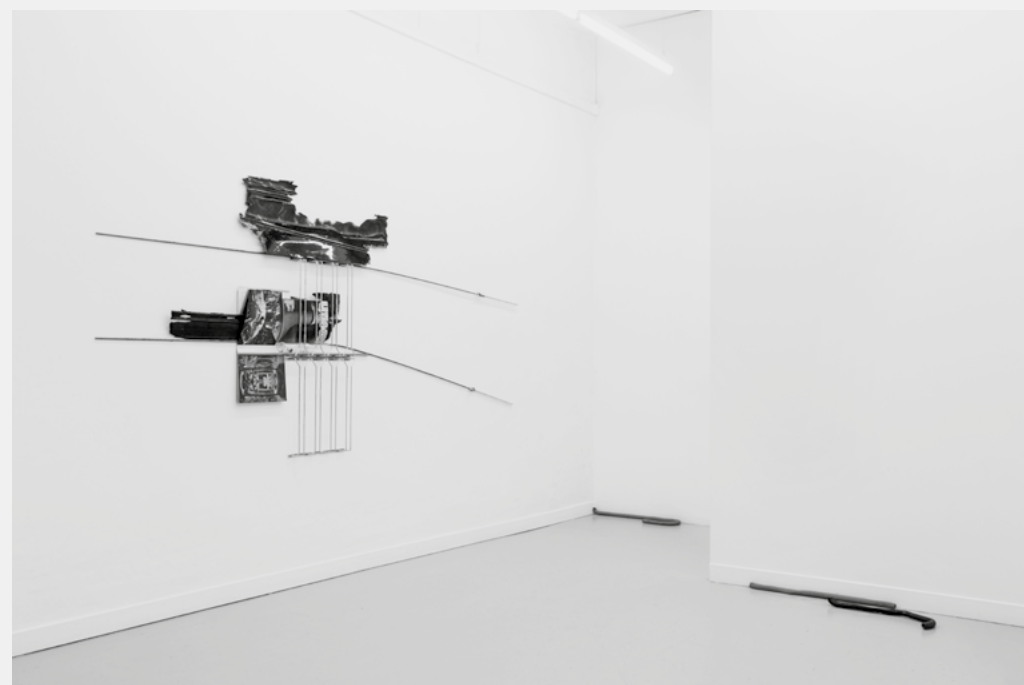
*Régimen diurno (Elaine)*,  
2015, exposición Cosa y  
tú, galería CarrerasMugica,  
Bilbao, 2015. Fotografía:  
Daniel Mera

En el caso de *Chance Album (Queen)*, de 2016, me interesaba que existiera un contenido que no pudieras ver pero que seguía presente implícitamente. Había contenidos de la revista que finalmente no quedaban visibles, pero que sí lo han estado durante todo el proceso y que, en cierta manera, seguían presentes en los distintos elementos. En el número de la revista *Avant Garde*, que incluí en la pieza, había un reportaje fotográfico de unos jóvenes inyectándose heroína; aparecía la imagen de un chute maquettata a sangre. En primer plano, una chica extendía su brazo formando una diagonal en la página, mordía una tela atada alrededor del brazo,

mientras la aguja entraba en su piel. En la imagen se formaba un triángulo tenso entre la dirección de la tela desde el brazo hasta los dientes, el brazo extendido y la aguja penetrando. Presión, tensión y distensión; un fluido entrando en otro fluido. Confrontar esta imagen me producía una fuerte sensación física y finalmente decidí que no estuviera visible; quería que uno pudiera relacionarse de una manera más abierta con la pieza, pero para mí la idea del chute permanecía en los demás elementos que la conformaban.

En la serie de ensamblajes que reuní bajo el título *Chance Album no. 1* (2016) en la galería etHALL, me interesaba construir poniendo en contacto dos planos: por un lado, el imaginario y simbólico, junto a anotaciones de algunos de mis sueños, y, por otro, mi mundo material y sensible más inmediato. Seleccioné materiales que remitían a paisajes mentales y afectivos a través de objetos encontrados, portadas o ilustraciones de revistas, de libros, etc., que vienen a sustituir partes de escenas soñadas o que despiertan distintas sensaciones o memorias asociadas a estas. La operación escultórica

*Chance Album (Queen)*, 2016,  
galería etHALL, Barcelona,  
2016. Fotografía: |juande |arillo







Vista de la exposición *Hitting it off* en P!, Nueva York, 2014.  
Fotografía: Naho Kubota

de ensamblaje o collage para mí funcionaba como en el inconsciente, donde pensamientos, memorias, percepciones físicas, texturas, superficies están al mismo nivel y no existen divisiones temporales. Se trataba de un diálogo interno que se prolongaba y tomaba forma en las combinaciones y relaciones de objetos que proponía. Asocio las relaciones estructurales y los contrastes entre cualidades físicas y formales a afectos, sensaciones físicas, o un tipo de pensamiento que no busca construir un sentido racional. Respondía a un tipo de pensamiento más poético que lógico.<sup>9</sup>

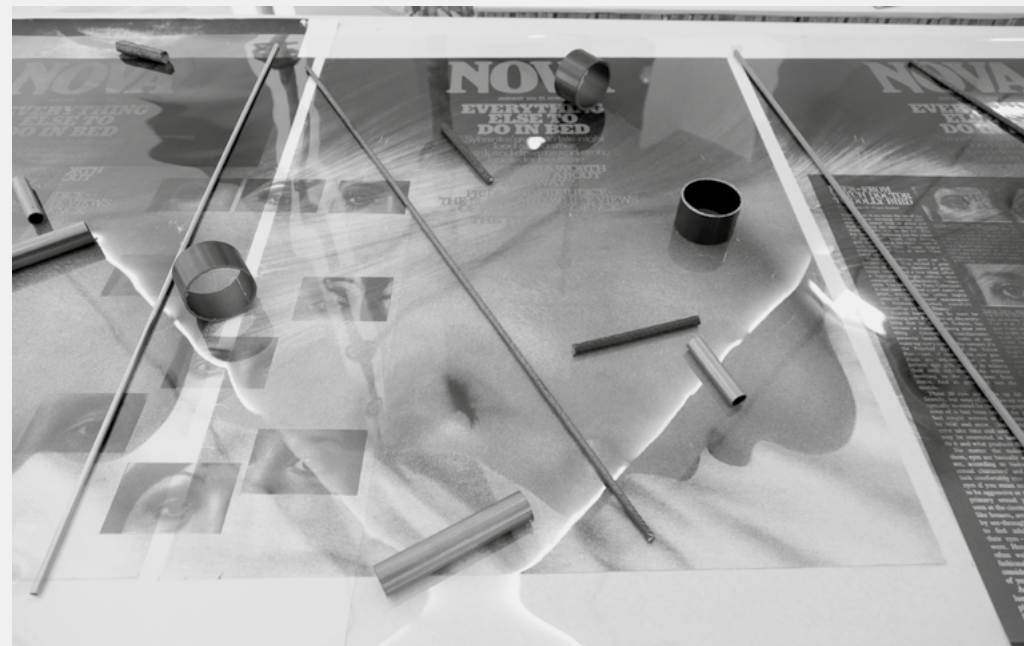
<sup>9</sup> Fragmento publicado en la entrevista por Marc Navarro «Forma cerrada pero rota», *El Estado Mental*, 2016.

La exposición *Hitting it off* tuvo lugar a principios de 2014 en P! (Nueva York). Respondió a una invitación de las comisarias Manuela Moscoso y Sarah Demeuse para que diseñase el display de un trabajo de Philippe Van Snick, mi propio trabajo y una publicación editada por Rivet junto a Prem Krishnamurthy, gerente del singular espacio P!. El display tenía la doble función de servir como soporte y como entidad material autónoma, incorporando el espacio a través de la presión en el eje vertical suelo-techo y el eje horizontal de pared a pared.

*Régimen Nocturno (Mascarada)* era el título de una serie de collages formados por diferentes capas de revistas y acetatos superpuestos, que ponen al mismo nivel los cuerpos de las mujeres-portada y la publicidad de periódicos con objetos de lujo impresos en negativo, que incluí en algunos de estos displays que realicé durante 2014.

**En las últimas obras has introducido un número menor de imágenes preexistentes. Este hecho podría predecir la finalización del empleo de este recurso. Sin embargo, lo has vuelto a retomar dando continuidad a los trabajos que acabamos de revisar.**

*Régimen nocturno*, 2014.  
Fotografía: Jose A. Carrillo





*Régimen diurno*, 2020.  
Fotografía: Javier Urtasun

Concibo mi trabajo como una práctica y un ejercicio continuo donde abro, desecho o reanudo vías de trabajo, porque de alguna manera considero que son líneas inacabadas. Dependiendo del contexto o de cuál sea la invitación, utilizo una parte de mi lenguaje u otra, y aprovecho para retomar percepciones que han aparecido o he detectado en un determinado proceso y que finalmente, por la deriva que han tomado las piezas, habían quedado ocultas o atrás.

Con el uso de las imágenes, al margen de que tenga voluntad de seguir o no incorporándolas, en algunas temporadas me he impuesto algunas limitaciones, o he

restringido su uso para forzarme a resolver las piezas de otra manera. Para que las imágenes no tengan tanto peso. Cuando introduces elementos que contienen imágenes con tanta fuerza o poder para organizar los elementos dentro de una escultura, estas se imponen y jerarquizan la atención y el sentido. No nos interpela de la misma manera una imagen que la textura o la superficie de un material. La imagen parece inevitable leerla, aunque intente que esté presente su aspecto material, ya que para mí las imágenes están ligadas a su soporte, ya sean revistas —que son de hecho ya un objeto— o impresiones sobre plástico transparente y fotografías, que pueden ser superpuestas, plegadas, etc.

**Al hilo de lo que acabas de comentar, en relación con esta idea de retomar o cerrar vías de trabajo, en el transcurso del proceso de creación planteas un ejercicio de cambio, de reconfiguración o de modificación compositiva que puede ser más o menos prolongado en el tiempo. ¿Cómo afecta este proceso de repensar las piezas cuando se integran en un proyecto expositivo concreto y, por tanto, en un nuevo contexto espacial?**

En este retomar ideas que se me han quedado pendientes, a veces, ante algunas invitaciones que implican exponer piezas que creo que se han sobreexponen —o con las que se me identifica en exceso—, intento no representarme siempre con lo mismo. Así, ante algunas peticiones concretas, propongo producir piezas alternativas y vuelvo atrás a imágenes que he identificado y registrado en otros procesos. Intento llevar a cabo piezas potenciales que se habían quedado en el camino.

También me ocurre que, aunque haya expuesto una pieza, a veces no considero que esté terminada, o siento la necesidad de modificarla. Por ejemplo, *Régimen diurno* (*Brigitte*) tuvo una primera versión en *Wild Things* (The Green Parrot 2014) y una segunda versión



en CarrerasMugica, en la exposición *Cosa y tú*, en 2015. En ese lapso, la pieza fue creciendo y tuvo, en su proceso, una pérdida y una ganancia. A medida que la pieza ganaba altura, vi la necesidad de darle más solidez a aquella especie de columna que alternaba bloques de hormigón y revistas dispuestas en equilibrio. Para estabilizarla, hice una base más ancha, que ya contenía un eje o barra de metal maciza y vertical. Tuve que agujerear los bloques y troquelar las revistas para atravesarlas y vertebrarlas con el eje que quedaba invisible. El troquelado de las revistas produjo muchas imágenes fortuitas en el interior de las revistas, agujereando cuerpos y escenas, al mismo tiempo que la barra, atravesando las portadas y tacos de papel, generaba un extrañamiento en las imágenes, que se convertían en caricaturas de secuencias obscenas —muy literales— pero que para mí no dejaban de tener cierto humor.

Este material —que surgió en paralelo al proceso de *Régimen diurno (Brigitte)*— es lo que he querido retomar en unas piezas recientes expuestas en la exposición *A través de la Arena* (CentroCentro, 2020). Mediante gestos sencillos como atravesar, seccionar o apilar, intervengo sobre este dispositivo en papel que, en sus contenidos y publicidad, difunde y refuerza modelos de dominación y opresión, exhibe distintos mecanismos de construcción de identidades y funciona como un vehículo que no solo refleja sino que también produce normas y expectativas sobre los roles de las mujeres.

En esta acción de desnudar un objeto cultural para mostrar lo que este ya condensa, me interesa mucho la performance *Martha Rosler Reads Vogue* de 1982, emitida en directo en un programa de televisión. En ella, Martha Rosler, sentada ante un tocador, adoptando el código de una presentadora de televisión, pasa las hojas de la conocida revista de moda *Vogue* mientras comenta, o simplemente lee, parte del contenido de la publicación. Posteriormente intercala imágenes de la revista con grabaciones de un taller de confección de ropa en países no



*Martha Rosler Reads Vogue*, 1982, Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York

occidentales. No solo aporta una mirada crítica a las publicaciones destinadas a un público femenino, sino que también denuncia las condiciones laborales que sustentan la industria de la moda.

«What is Vogue? What is fashion?

It is glamour. It is excitement, romance, drama, wishing, dreaming, winning, success...

What is Vogue?

It is luxury, it is allure, mystery, romance, excitement, love, splendor. It is fashion, it is clothes, exercise, diet, accessories, it is loving and losing, loving and winning, it is career, it is travel, it is knowing how and knowing who and knowing when.

It is inspiration, ambience, it is art, it is furniture, it is architecture, it is cosmetics.

It's the new you, the you you want to be, and can be, the one you wish you weren't, the you you don't have to be anymore, it is the hair, the eyes, the skin, the pose of glamour.

What is Vogue?

It is a magazine for women, for the woman who wishes and wants and hopes and identifies with her social betters: with the rich, with the upper class, with royalty, with comfort, with luxury, with having it all—with having it all, all, all: clothes, fur, perfume, liquor, men—expensive men—expensive perfumes—liquor, sex, romance, love. It is theater, drama, celebrity. It is superlatives. It is revelations. It is designer chic. It is shopping. It is hoping. It is dreaming and spending. It is the you that you knew you were always meant to be. It is Vogue. Vogue: worldwide circulation 1,217,453 with editions published in Italy, Great Britain, France, Australia, and special editions for kids, men, and patterns. A full-page ad in black-and-white costs \$8,100. What is it Vogue? What is fashion?



It is the figure, the fortune, the shape of things to come. The face, the skin, the skin of luxury. It is above all the face, the look, the cosmetics.

What is Vogue?

It is the new face under the old face, it's the pose, the look, the skin of narcissism, the sex hidden under veils, and swaths and ropes and strands.

It is the old you that you don't want to be anymore, becoming the new you, the you that you want to be, it is the new face under the old bad face, it is the weak face covered over by the strong face.»<sup>10</sup>

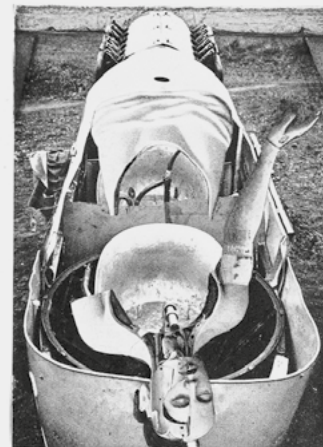
**En las publicaciones que elaboran una construcción sociocultural alrededor de la noción de la mujer, el cuerpo se sitúa en el centro de la articulación del proceso impositivo. En este sentido, este ha sido, desde la década de los sesenta, un territorio de compromiso y reivindicaciones político-ideológicas, que actúa como objeto de sometimiento y violencia y da lugar a prácticas artísticas muy diferentes. En relación a esto, hemos visto tu posicionamiento en el uso de las imágenes rescatadas, que dotan al cuerpo de la mujer de fisicidad mediante la utilización posterior de fragmentos.**

**Por hacer una breve reflexión histórica, podemos apuntar que la fragmentación del cuerpo se manifiesta desde el Romanticismo, con el concepto de «la figura parcial»<sup>11</sup> hasta el cuerpo mutilado que Deleuze y Guattari denominan «máquinas deseantes».<sup>12</sup> El término ha ido cambiando, al igual que la forma adoptada y el concepto. Su iconografía fue explorada violentamente por Théodore Géricault con sus perturbadores bodegones de cabezas o extremidades. O por Rodin, que ya plantea nuevas formas de percepción adscritas a la modernidad. Después Max Ernst, Jean Arp, Magritte o Giacometti, entre otros, usaron en algún momento la imagen del cuerpo fragmentado. En todos ellos se presenta la parte frente al cuerpo completo, se trata de una**

<sup>10</sup> Transcripción de fragmentos de *Martha Rosler Reads Vogue*, Electronic Arts Intermix (EAI), Nueva York, 1982.

<sup>11</sup> Cortés, José Miguel G., *El cuerpo mutilado*, colección Arte, Estética y Pensamiento, Dirección General de Museos i Belles Arts, Valencia, 1996.

<sup>12</sup> Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *El Anti Edipo*, Paidós, Barcelona, 1995.



Max Ernst. *Die Anatomie als Braut* (Anatomie jeune mariée), 1921. © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP © Adagp, París

**idea provocadora y transgresora que nace con la revolución y que en la modernidad adquiere una concluyente noción social.**

**En tu práctica artística, trabajas el cuerpo femenino mostrando fragmentos anatómicos: tórax, piernas, caderas, pelvis o cabezas. Las vemos ya en obras como *Cheek to Cheek* (2015), en las que, mediante distintas estrategias de ensamblaje, las piezas se acoplan, se superponen o se ensamblan. ¿Qué criterio de elección y asociación se establece entre las partes?**

A veces reconozco esa asociación de unas piezas con cierta parte de mí —tanto física como psicológica—, como si aludieran a esa zona o registro, pero no es necesariamente en las piezas donde utilizo fragmentos de cuerpos de una manera figurativa. Generalmente me sucede lo contrario: estoy traduciendo una serie de sensaciones y afectos en elementos que no tienen que ver directamente con el cuerpo. Hay organizaciones y articulaciones de materiales que hablan del cuerpo sin citarlo literalmente. Quizás el cuerpo está implícitamente más presente en la materialidad, en la forma de caer o erguirse, en el peso o en cierta flexibilidad de elementos abstractos u objetos funcionales que reproduzco y modifico.

En aquellos casos en los que he introducido una alusión figurativa del cuerpo de una manera explícita, lo he hecho a través de maniqués, que ya en sí mismos son una abstracción del cuerpo humano. El grupo de esculturas *Cheek to Cheek* se componía de elementos de cemento superpuestos a partir de moldes de un mismo maniquí. El punto de partida no fue otro que mi intención de reproducir el impacto que me supuso ver en un escaparate un maniquí con la cintura cortada como una roca y unos vaqueros ajustados. Una forma cerrada pero rota. Empecé a hacer copias en cemento, a través de moldes de escayola técnicamente fallidos y, de esta manera los



*Cheek to Cheek, 2015*

accidentes, superficies irregulares e imperfecciones fueron tomando importancia y dominaron la dirección del trabajo. Dependiendo de las proporciones —ligeramente diferentes en cada caso— o según cómo las vestía, vinculaba las piezas tanto a imágenes publicitarias sexualizadas como a un imaginario relacionado con la historia de la escultura, como la postura hierática de los kurós, el beso de Brancusi...

Según el punto de vista, las piezas cambiaban muchísimo. Me llamaban la atención los dos óvalos del corte de la cintura del maniquí, uno sobre el otro, o la ranura muy oscura que se creaba en el hueco entre las piernas de ambas piezas superpuestas. Estos puntos de vista, donde la lectura narrativa se veía interrumpida, eran los más atractivos o misteriosos para mí.

**Es interesante cómo estos vacíos pasan a formar parte de la estructura de la obra. Son accidentes que se presentan como espacios inmateriales pero surgen igualmente como condición de lo lleno, se**

encuentran entre las formas sólidas, dando lugar a huecos y oquedades que completan la unidad. Son también espacios de fricción, que ocurren en los ligeros desajustes que se producen en los encajes entre los diferentes elementos.

Entre las estrategias compositivas que fomentan o potencian estos encuentros, empleas la superposición, la repetición o el equilibrio entre los elementos. Existe, en muchos casos, un juego de duplicidad o reiteración de la forma y, en algún caso, parece potenciarlo introduciendo incluso un espejo.

En aquel momento venía de trabajar con piezas modulares geométricas, amontonadas formando columnas, y apliqué la misma lógica constructiva a estos elementos figurativos. Intenté superponer más de dos elementos pero no funcionaban; tampoco uno solo bastaba. Había asumido la duplicidad, las dimensiones, el volumen y la masa que se formaba entre dos elementos. A menudo me apoyo en la elaboración rítmica de la repetición y un método combinatorio. Lo que determina el número de elementos que amontoño y su posición es su capacidad de encajar y hacerse uno, fijándome en sus proporciones, su forma, su contorno...

También disfrutaba mucho de caminar rodeando estas piezas y descubrir la capacidad implícita de la escultura exenta. Al rodear las piezas, se activaban diferentes maneras de implicarse con el objeto, su lectura se volvía más compleja y cada punto de vista producía un extrañamiento con respecto al anterior. En mi opinión, las diferentes caras de la escultura revelaban la complejidad de lo que despliega una «imagen». De manera general, me interesa que un objeto pueda reunir asociaciones muy diferentes y apuntar en varias direcciones al mismo tiempo. Busco interrumpir el modo en el que percibo las formas conocidas para implicarme con ellas desde su presencia física y material, o descubrir cómo me miran, cómo me interpelan personalmente.

Como apuntabas, puedes generar tantas posibilidades como combinaciones entre las posiciones de las piezas. La clave radica en tu capacidad para ir buscando las relaciones entre ellas y definiendo las conexiones visuales que pretendes que se establezcan.

Sí, en ese sentido, cuando las instalé, una pieza señalaba la extrañeza que no podías percibir en otra. Las coloqué de manera que cuando estabas viendo una de las piezas en su esplendor narrativo y figurativo, digamos, siempre tenías presente la vista de otra que te señalaba todo lo contrario. O no lo contrario... pero sí algo que te hablaba con otro lenguaje. Unas contrarrestaban a las otras. Tal y como proponía el montaje, la relación era circular entre las piezas; respondía, en otra escala, a la misma lógica de rodeo que he descrito antes. Sucedió como grupo lo mismo que con cada pieza individualmente.

**Anteriormente mencionabas la utilización del maniquí al que recurre insistentemente como modelo para reproducir alguna de sus partes. Este elemento cuenta con una importante carga simbólica y ha sido objeto de interés en autores desde principios del siglo xx. Para los surrealistas actúa como producto, objeto erótico y simulacro, a la vez que remite a la «inquietante extrañeza» definida por Sigmund Freud; lo vemos en autores como Raoul Hausmann o Man Ray, que utilizaron una gramática del deseo que usaba el maniquí como objeto fetiche, o en Hans Bellmer, que lo introduce con un erotismo descartado y abyecto, concibiéndolo como objeto-mujer, por medio de piezas desmontables a modo de puzle antropomórfico. En relación a este elemento, son otras autoras las que lo usan con la mujer actuando como sujeto. Podríamos recordar, por poner algún ejemplo, a Kati Horna, que opera desde la intimidad, o posteriormente a Cindy Sherman, que lo fragmenta de forma grotesca combinando sus partes de forma aleatoria.**

**En tu caso, apuntas a que opera como forma simplificada del cuerpo, entiendo que el maniquí te permite una visión flexible y mutable del cuerpo para plantear procesos de reconstrucción nuevos. Sin embargo, se trata de maniqués femeninos cuya atribución es connotada en la selección de las partes, así como sucedía en la elección que realizabas de las imágenes de las revistas. ¿Existe intencionalidad en la construcción de discursos asociados a la identidad de género? ¿Hasta qué punto te identificas con ellos?**

Mi trabajo parte de un proceso de digestión, de una elaboración de cuestiones que me atraviesan a diferentes niveles y con las que intento articular un diálogo. Mi obra no tiene una vocación discursiva, pero asumo que hay ciertos elementos que introduzco que están asociados a las identidades de género. Creo que yo misma actúo como mediadora o como filtro de lo que emerge en mi trabajo... A través de mí se manifiesta tanto lo que conscientemente pienso —y a lo que ideológicamente me pueda adscribir— como lo que inconscientemente actúo o pongo en relación. Esto puede derivar en posibles contradicciones, como las que a veces se dan entre lo que pensamos y cómo actuamos, sin querer, en la vida cotidiana, en las relaciones afectivas, etc. Considero que estamos en proceso y que de alguna manera también vehiculamos lo compartido culturalmente. El arte puede ser un terreno que se permita acoger lo ambiguo y contradictorio, sin necesidad de presentar una posición de autoridad, una respuesta o solución.

Recuerdo que, en el contexto de un seminario sobre producción teórica y artística feminista, a una de las ponentes le pareció que en mi trabajo existía la mirada masculina de la que habla Laura Mulvey.<sup>13</sup> Se puede entender así, o pensar que presentas lo que hay —y estás señalando algo que ya existe—, al utilizar una serie de elementos de la cultura popular que

<sup>13</sup> Mulvey, Laura, *Placer visual y cine narrativo*, 1975.



circulan —y que condensan y reproducen— una serie de creencias, comportamientos ligados a la identidad de género, que resultan opresivos. Al fin y al cabo, seguimos rodeadas de imágenes que objetifican a las mujeres.

**Laura Mulvey reivindica, en primera instancia, la ruptura con los regímenes de placer visual y la construcción de otras formas de lectura en relación al cuerpo; creo que hay mucho de esto en tu obra. Al mismo tiempo, en la elección de los fragmentos y su manipulación, pienso que persigues cierta ambigüedad en la representación de las formas corporales femeninas. Presentas cabezas que adquieren un carácter andrógino; aquí me viene a la memoria la imagen del autorretrato de la fotógrafa Claude Cahun. En otras, eliminas los atributos femeninos, como sucede en algunas obras de la serie *Nao* (2018) o en *Helmets*, en las que mutilas los pechos. Estas acciones, junto a otras de índole material y compositivo, contribuyen a disolver las fronteras entre cuerpo y forma abstracta, a la vez que reafirman esa indeterminación, reforzando la confusión y la curiosidad por el objeto.**

Considero que mi propuesta alternativa a la representación predominante está en esas formas y articulaciones que construyo. Normalmente, en mi trabajo, dichos elementos ligados al género aparecen alterados y extrañados —ya sean revistas, fragmentos de maniqués, zapatos, etc.—; ejerzo un gesto iconoclasta hacia ellos, los reubico, los ensablo con otros fragmentos, o los intervengo, en un proceso material en el que se transforman radicalmente en otra cosa, aunque sigan siendo reconocibles. No sé de dónde viene mi fijación por utilizar algunos objetos preexistentes con esta carga, pero sí sé que mi interés no está tanto en lo que portan como en las nuevas formas que puedo generar a través de ellos.



Claude Cahun. *Que me veux tu?*, 1929

En realidad, este tipo de recontextualización se da en todo tipo de objetos, de los que me apropio o reproduzco mediante moldes. De alguna manera, me interesa vaciar los significados incrustados en las cosas y relacionarme con ellas desde su forma, materialidad, etc.; subvertir su finalidad y tratar de verlos como por primera vez. Cuando elimino partes de los objetos —como los pechos del maniquí—, mi intención es simplemente que

las formas encajen mejor, que se nivele el objeto y dibuje una horizontal... que esa representación del cuerpo se abstraiga.

Para mí los posibles sentidos emergen de la propia organización de los componentes de una pieza, que construyo guiada por un interés en detectar algo personal —o que trasciende lo personal— y de resolverlo acatando las reglas formales de la escultura. Quien se acerca a mi trabajo lo hace desde unos intereses personales que harán que perciban y pongan

*To be two*, 2018. Fotografía: Carlo Favero. Cortesía: P420, Bolonia



más atención en unos aspectos o en otros. Las interpretaciones y acercamientos no dependen de mí. Me interesa que el trabajo se mantenga abierto.

**En cualquier caso, estas peculiares representaciones del fragmento corporal dejan de lado la abyección y la crueldad frecuentemente asociada a la presentación de las partes, para denotar otro tipo de desgarramiento y subversión. En tus formas y estructuras orgánicas, así como en su disposición, devienen otras connotaciones, más de tipo sexual y sensual.**

Los maniqués son un objeto rígido, sin articulaciones, una abstracción que poco tiene que ver con el cuerpo, y que para mí no tiene un género definido. Reducidos a un fragmento, a un tubo, una cáscara, inciden en la idea de cuerpo como un lugar de paso. Torsos, piernas, espacios vacíos entre ellas que convierto en positivo... son objetos a los que recorro para acercarme a formas que para mí traducen determinadas sensaciones físicas, marcan una dirección, generan un deseo de asir, poseer, penetrar o ser penetrado. Esas cualidades de tensión, desgarramiento y el carácter sexual las identifiqué en algunas piezas de pared, en las que estiro tejidos que mantengo en tensión mediante objetos como brocas o tubos. También creo que la ternura y otros gestos afectivos están muy presentes en mi trabajo. De alguna manera, traslado cualidades afectivas en la manera de articular las diferentes capas y elementos que forman parte de las piezas. Es decir, para mí se vuelve significativo cómo algunos elementos pesados descansan sobre otros acolchados o son protegidos o envueltos con materiales suaves o cálidos.

Por ejemplo, en algunas piezas de la exposición *Parentescos* incorporé textiles con bordados artesanales mexicanos, en concreto dos blusas Nahuas —de dos tamaños, de niña y mujer adulta— y mantas y pequeños tapetes junto con algunas prendas mías. Con estos materiales fueron emergiendo unas piezas de carácter íntimo y cierta cualidad amorosa, que



No osso, 2019, Uma Certa  
Falta de Coerência, Oporto

hablaban de la transmisión y el abrazo entre diferentes generaciones de mujeres. Fue una manera de hacer visible una faceta mía que pocas veces me he permitido exponer.

**En relación a esto, personalmente, me resultan absolutamente poéticas y sensibles las obras en las que los tejidos que empleas envuelven, protegen o arrojan a otros objetos, y los elementos dúctiles y flexibles adquieren también un carácter epidérmico. Esas telas actúan de contención y distensión, como la piel, en operaciones en las que se pliegan, frente a otras en las que se despliegan.**

Reconozco esta apariencia de piel en algunas piezas textiles a las que les añado látex o algún producto endurecedor. Embebidos los textiles en estos productos, toman un aspecto mojado o mórbido. Se presentan como mudas, prendas-piel en tensión o



*Axes* (Amsterdam Jan. 2017  
Bilbao Dec. 17), 2018,  
exposición *Foreign bodies*,  
P420, Bolonia. Fotografía:  
Carlo Favero

distensión, evidenciando su flexibilidad y sus pliegues. En otros casos guardan la huella del cuerpo en negativo, manifestando su ausencia.

Hay una serie de piezas —que he ido haciendo bajo el título *Axes*— en las que incluyo ropas que he usado hasta que se rompen por el desgaste y la fricción del movimiento con mi cuerpo. Me refiero a ejes temporales y de dirección física. Por un lado, los elementos marcan una o varias direcciones en el espacio y, por otro, unen dos puntos temporales. Me interesa la resonancia física que uno puede sentir delante del trabajo; algunas de ellas tienen que ver con posturas corporales y con la suspensión o proyección del cuerpo que se da en la danza, por ejemplo. Me hizo

14 Miren Jaio se refiere a la exposición *Foreign bodies*, donde se expuso la obra, en la galería P420 de Bolonia.

15 Jaio, Miren, «Desde aquí hasta el fin del mundo 2008-2018», texto del catálogo de la exposición *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968-2018*, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

16 Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil Mesetas*, Pre-Textos, Madrid, 2002.

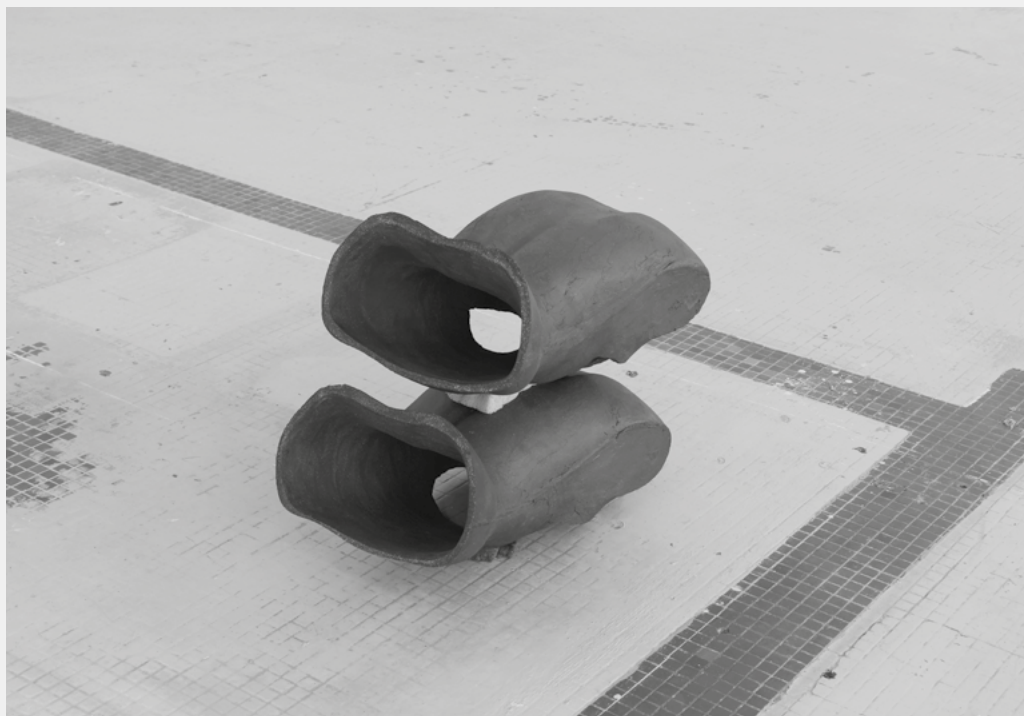
ilusión la conexión que sintió con una de estas piezas la coreógrafa Meg Stuart, cuando era parte del jurado del premio *Paulo Cunha e Silva* en el que yo exponía como finalista. Me dijo que no pudo evitar ponerse a bailar frente a la pieza cuando estuvo a solas con ella.

*Axes* (Ámsterdam enero 2017-Bilbao diciembre 2017) (2018) colgada de la pared. Dos brocas para taladrar cemento cruzadas y unos vaqueros negros. Materiales rígidos y materiales blandos y dúctiles entreverados en una relación de tensión. La forma y los objetos que conforman la pieza remiten a ese «cuerpo otro» *leit motiv* de la exposición<sup>14</sup> y, más directamente, a la idea de un cuerpo torturado y descoyuntado —a la mente viene la figura central de Martirio de San Felipe (1639) de José de Ribera—. Más allá de referencias figurativas, la escultura apela directamente a la experiencia sensorial del espectador. Mirar equivale a tocar lo que se está viendo, ponerse en el lugar de la estructura que se tiene delante y experimentar los empujes y tensiones que la constituyen y dan forman.<sup>15</sup>

**En otros casos muestras piezas que pueden estar huecas, que se presentan como canales, como elementos de circulación de fluidos vitales, secreciones u otros líquidos. Sin embargo, estos líquidos no aparecen y, en su defecto, dejan el cuerpo vacío, o más bien vaciado. Desde mi punto de vista, como apuntábamos, desaparece lo abyecto, a la vez que lo oculto y la condición más humana del fragmento. Deleuze y Guattari exponen la idea de cuerpo vacío:**

Un cuerpo sin órganos está hecho de tal forma que solo puede ser ocupado, poblado por intensidades. Solo las intensidades pasan y circulan. Además, el cuerpo sin órganos no es una escena, un lugar, ni tampoco un soporte en el que pasaría algo. Nada tiene que ver con un fantasma, nada hay que interpretar. El cuerpo sin órganos hace pasar intensidades, las produce y las distribuye en un *spatium* a su vez intensivo, inextenso.<sup>16</sup>





Los autores se refieren a un proceso de autodescubrimiento por medio de la destrucción y la nueva reconstrucción simbólica, la práctica de devenir reversible, que libera y que construye un nuevo nivel de bienestar. Este cuerpo sin órganos es una posibilidad, es la metáfora del lugar límite de la experiencia, habla de sustituir la interpretación por la experimentación. Encuentro esto en tu trabajo, que pasa por la apropiación de la forma a la reconfiguración de nuevas narrativas personales, en consonancia con las preocupaciones que te atraviesan en cada momento concreto.

Un buen ejemplo para contextualizar lo comentado podría ser la obra ganadora del VII Premio Internacional de Arte Fundación María José Jove, *Helmets* (2019). En ella, los materiales, el metal y la cerámica contribuyen a la deformación de los dos torsos acoplados, la forma se distorsiona, pero de nuevo aparece la conexión y el paso, el interior y el exterior, la unión y la desunión.

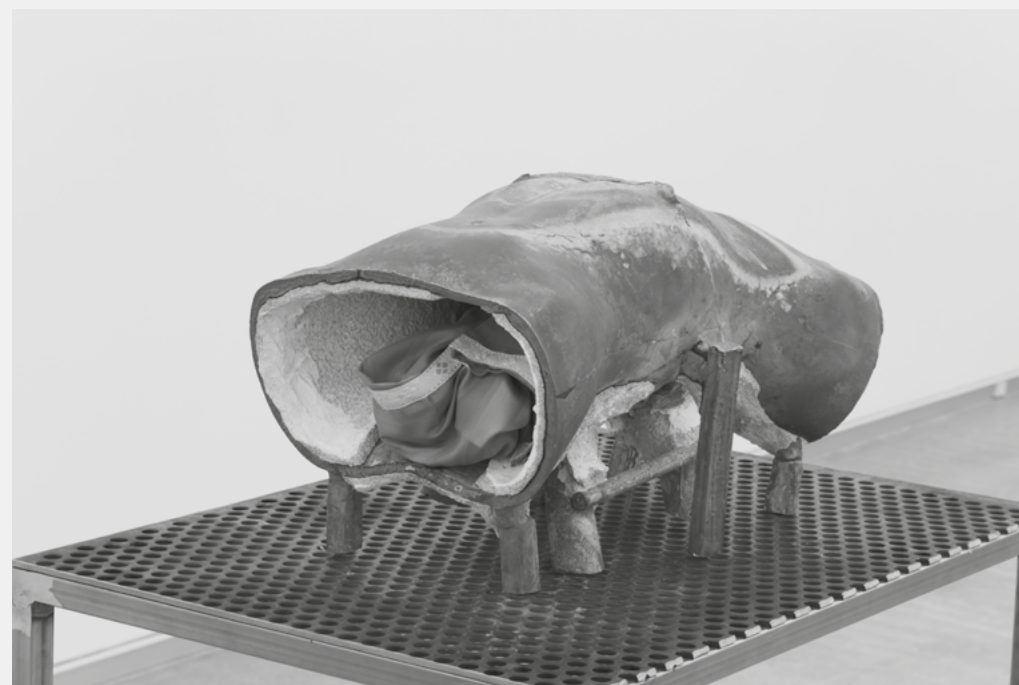
Nao, 2018, exposición *Internal view*, Galería Stereo, Varsovia. Fotografía: Michal Lasota



Henry Moore. *Helmet Head No. 1*, 1950

*Helmets III*, 2019. Fotografía: Daniel Mera. Cortesía: Galería CarrerasMugica

El primer material con el que trabajé ese torso de maniquí fue la cerámica y el material permitía que las piezas fueran huecas, al contrario de otras obras sólidas previas, realizadas en cemento. Despiecé un maniquí que conseguí al llegar a Holanda, en el contexto de una residencia en un centro de cerámica el verano del 2018. No sabía por dónde empezar a trabajar y el tiempo era oro, así que me decidí por un elemento conocido. Estaba aprendiendo algunas técnicas básicas como el *press molding* y, como decía, el propio material y la técnica exige que las piezas sean huecas y finalmente esto se convirtió casi en lo más importante. Durante el proceso con el barro se hizo muy presente la identificación de una especie de boca grotesca en la apertura que se formaba a la altura de la cadera del maniquí. A partir de una misma matriz surgieron varias piezas, sometidas a cortes y deformaciones, que colocaba en equilibrio por pares. Las masas oscuras —que provocaban

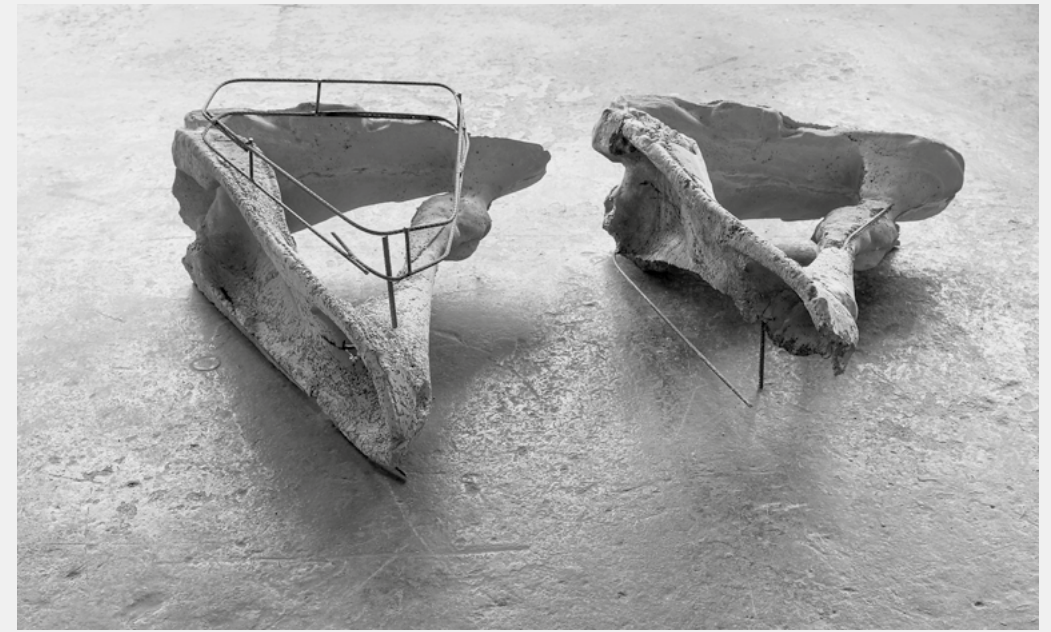


los huecos— tenían un principio ordenador y mi intención estaba puesta en unificar las dos piezas, atendiendo a sus entrantes y salientes, volúmenes y agujeros. A estas piezas las llamé *Nao*. Por un lado, era el propio nombre que tenía grabado el maniquí y, por otro, porque asociaba su sonoridad y la posición de la boca para pronunciarlo con la forma del hueco que tenían las piezas. A la vuelta de Holanda continué trabajando con ese mismo torso modular, en una serie de esculturas fundidas en metal cuyo título es *Helmets*. En una asociación libre, hace referencia a la serie de obras *Helmets Heads* de Henry Moore, que descubrí mientras hacía las primeras piezas de cerámica.

En este nuevo proceso incorporé en las ceras perfiles de metal industriales, como los de las ventanas de aluminio de la obra adquirida por la Fundación María José Jove. Añadir los perfiles ponía a prueba el proceso de fundición a la cera perdida, produciendo accidentes inesperados. De esta manera, factores como el azar, la falta de control y el comportamiento material adquirieron mayor peso. Una vez fundidas, decidí mantener parte de los restos del proceso específico de fundición, como el revestimiento cerámico o los bebederos. Este tipo de elementos estructurales y funcionales atravesaban componentes de carácter anatómico y, fusionados materialmente, forman un híbrido orgánico y mecánico, manual e industrial.

La forma va dejando atrás el carácter del maniquí original, alejándose de una imagen exterior y estereotipada del cuerpo. Trato de proponer otro objeto que funciona como canal, donde la unión del interior y el exterior, a través de los agujeros, resulta clave. El título sugiere que está más cerca de ser una armadura o una carcasa —algo para vestirse o con lo que protegerse— que un cuerpo en sí. Me interesa también cómo, mediante el título, cabeza y torso quedan vinculados.

Catalina Lozano escribía para la hoja de sala de *Ser dos*, refiriéndose a otras esculturas que comparten algunas características con *Helmets*: «Sus oquedades casi



Vistas del estudio, 2020, piezas en proceso. Fotografía: Javier Urtasun

17 Lozano, Catalina, texto para la exposición *Ser dos*, galería CarrerasMugica, 2017.

secretan los restos de su fabricación. La palabra *orificio* viene del latín *orificium*, que a su vez está formada por *os* o *or*, «boca», y *facere*, «hacer». Es un hueco activo». <sup>17</sup> En este sentido, lo sensual que pueden tener estas piezas para mí no está tanto en la escena narrativa de dos cuerpos superpuestos, sino en el componente erógeno que tienen de por sí los orificios y los aspectos táctiles de las superficies. Es cierto que sobre este aspecto, que a mí me interesa tanto, se impone la forma del objeto de partida y este puede pesar demasiado. Me produce un poco de frustración no llegar a deshacerme lo suficiente de los atributos que hacen que se siga reconociendo como un torso de maniquí. Para mí el siguiente paso sería llegar a realizar una forma abstracta, más estirada, abierta igualmente, con orificios comunicados a través de los cuales ver y circular con la mirada. Actualmente, tengo como reto ir más lejos en esa transformación de las formas que encuentro en los objetos que selecciono y lo estoy haciendo a través de cambios de escala, simplificando o traduciendo las formas de objetos existentes mediante el modelado en barro, tallando bloques de porexpan, escaneo e impresión 3D, etc.



En relación a estas formas que se van alejando del referente, Rosalind Krauss se sirve del término informe<sup>18</sup> para establecer otra definición de la modernidad basada en la horizontalidad, en lo material y lo entrópico. Según Krauss, lo informe disuelve las barreras que organizan algunas realidades, como lo humano y lo animal, el interior y el exterior, lo masculino y lo femenino. Además, en su reescritura del concepto, le atribuye un carácter estructural, asociado al derribo de la forma del pedestal, por su condición de cesión a la gravedad.

En mi caso no estoy segura de que lo que produzco llegue a tener ese carácter informe... Creo que, más bien, tengo una fuerte tendencia y búsqueda de la autonomía y del levantamiento de la forma: «alcanzar una forma como alcanzar el derecho de estar en el mundo», como afirma Txomin Badiola.<sup>19</sup>

Lo que sí cobra mucha importancia para mí es trabajar en el suelo. Organizo generalmente mis cosas sobre él, paso mucho tiempo moviendo y reordenándolas, amontonándolas... con un punto de vista bajo, a la altura de los objetos. Un punto de vista más animal que, en conexión con el suelo, enlaza la vista y el tacto.

**Curiosamente, en *Helmets* recuperas el concepto clásico de peana, al situar los torsos sobre una ligera mesa de hierro. Rara vez tus obras se sitúan a la altura de la vista del espectador; ¿este acto podría responder a una acción de legitimación o reivindicación del estatus clásico de escultura?**

El paso de las piezas desde el suelo a un soporte elevado no fue premeditado, simplemente tuve que asumir que cuando fundí las piezas en metal, éstas no no funcionaban en el suelo. Las trabajé sobre una mesa —para soldarlas y cortar los bebederos— y ahí detecté que la altura facilitaba un punto de vista que

18 Bois, Yve-Alain y Rosalind Krauss, *L'informe: mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, París, 1996.

19 Badiola, Txomin, *Malformalismo*, Caniche Editorial, 2019.



*Helmets I-II*, 2018. Fotografía: López de Zubiría. Cortesía: P420, Bolonia

me interesaba más, invitaba más a entrar en los huecos y potenciaba la superficie. Idealmente me hubiera gustado exponerlas sobre las mesas elevadoras hidráulicas de la fundición, pero opté por hacer mi propio soporte, teniendo como modelo las bases que Isa Genzken utiliza en unas piezas de cemento de los ochenta y noventa. Las he concebido como parejas de piezas, cada una con un soporte de proporciones diferentes. El material de las superficies es reciclado, dando el aspecto de una mesa de trabajo con cierto trasiego.

Son piezas que apenas han tenido visibilidad y no he tenido ocasión de verlas todas juntas, por lo que planeo reunir las en una exposición que tendrá lugar en Artium en unos meses y estoy pensando cuál puede ser la mejor manera de presentarlas juntas.

**Hablabas de la importancia de trabajar en el suelo, donde propones diferentes situaciones en función del emplazamiento. Con ello se introducen algunas nociones escultóricas básicas como el**



movimiento y la acción de circular al alrededor de ellas, algo que en tu trabajo pasa a ser un ejercicio plenamente consciente, una relación sujeto y objeto que implica la conexión dialéctica entre lo mental y lo corporal. Si con anterioridad revisábamos el cuerpo como elemento material —en relación al análisis de sus partes—, me gustaría aquí hablar del cuerpo como centro de la experiencia. En este sentido, desde la percepción corporal y en relación a una conciencia postural concreta, ¿cómo se propician estas conexiones cuerpo-obra?

Creo que la resonancia con el cuerpo es uno de los aspectos que guían mi trabajo, como motivación durante el proceso, y también a la hora de percibirlo una vez terminado. No tiendo a leer los objetos, sino a percibirlos de una manera muy física. Las dimensiones de mis trabajos generalmente se mantienen sujetas a la escala humana porque para mí es importante esa relación cuerpo a cuerpo. Pero, más allá del cuerpo, también está su lugar en el espacio y el lugar que, a su manera, el objeto me da a mí con su presencia. En el montaje de una exposición, estoy muy atenta a cómo los objetos activan el espacio, a cómo lo visual se mezcla con el movimiento y con mi propiocepción, a la relación entre los objetos mediada por mi propia experiencia al caminar entre ellos.

**Podríamos hablar de los materiales: utilizas cemento, hormigón, barro, yeso, metal, tela, resina, cera o plástico; has comentado que la elección puede venir dada por la afinidad con sus propiedades, pero también por la permeabilidad del contexto en el que puedas estar trabajando. Sea cual sea el material seleccionado, te interesa experimentar con sus propiedades y ver cómo responden en los procesos de producción de las piezas. Por ejemplo, *Helmets* remite a otras piezas anteriores en las que también se muestran accidentes derivados del proceso de experimentación con los materiales.**

Sí, *To be two* fueron las piezas accidentadas que realicé en fundición y que abrieron un camino que continuó en *Helmets*. Por un error técnico, los jarrones se rajaron o explotaron, el revestimiento quedó aprensado dentro... Lo agradecí mucho porque el resultado fue mucho mejor de lo previsto. Posteriormente, más consciente de accidentes que pudieran ocurrir, he experimentado con ese margen de error. Es lo que me atrae de ese proceso. He tenido más problemas cuando las piezas han salido totalmente fieles a las ceras, porque a pesar de que la forma es igual, el salto material es enorme y necesito actualizar algo frente a la pieza en el nuevo material. Cuando me ocupo de las ceras, las trabajo como si fueran definitivas porque me estoy relacionando muy en presente con el material y sus cualidades: es blanda, translúcida... Trabajo la cera y no estoy pensando en el siguiente paso, respondo al material que tengo entre manos y voy hasta el final con las decisiones. Cuando me las devuelven —fundidas en bronce o acero— han cambiado muchísimo. La tensión del material es otra y ya vienen añadidos una serie de restos del proceso específico de fundición, como el revestimiento o los bebederos, de los cuales me cuesta deshacerme o abstraerme. Me relaciono con la pieza fundida casi de cero, es un nuevo estadio y comienza un proceso de edición de los elementos añadidos a la forma previa de cera. Ahora mi reto es llevar las piezas a otros acabados y restar elementos. Estoy experimentando con pulir parcialmente mis piezas, porque hasta ahora dejaba un acabado muy crudo. Normalmente no granallo, ni limpio, ni doy pátina a mis piezas.

He visto que acabas de publicar un vídeo en Instagram en el que recorres con tu mano una pieza de forma alargada y pulida. En este caso parece que apelas al papel que juega el tacto, en nuestra experiencia perceptiva, para el reconocimiento de las propiedades de la materia, así como la relación que



L'Ocasionne, 2017. Giulia Cenci y June Crespo.  
Documentación:  
Carla Fernández



se establece con el cuerpo, en cuanto a la presión y a la tensión ejercida. Esta acción, que se suma a tu planteamiento de percepción corporal, me remite a las palabras de Pallasmaa cuando amplía el significado del tacto afirmando que «[...] los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo, y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar. Nuestro contacto con el mundo tiene lugar en la línea limítrofe del yo, a través de partes especializadas de nuestra membrana envolvente».<sup>20</sup> ¿Estos videos son únicamente una forma de registro de la acción?

Estos vídeos que grabo son una manera de acercar o compartir este aspecto táctil, los valores de textura y superficie, un tipo de visión próxima y háptica que retrata lo que yo vivo de cerca en el proceso. Esta pieza va en esa dirección, de hecho es una pieza que

<sup>20</sup> Pallasmaa, Juhani, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014.

me gustaría que fuera un pasamanos. Estoy probando a pulirlas porque hay algo que me gusta en cómo se desgastan o cambian de color las esculturas públicas, cuando la gente las toca a lo largo del tiempo. Una pátina que da el sudor o la grasa de las manos. Me interesa que esta pieza se pueda tocar, asir y recorrer a medida que se avanza caminando. Reforzar una sensación de continuidad interrumpida por intervalos. Ya en cera fui planteando en el suelo unos elementos repetidos o modulares enlazados y alineados en tramos de dos y tres elementos con algunas discontinuidades. Su extensión no está definida pero me gustaría anclarla a la pared y adaptarla a las dimensiones del espacio donde se instale. También es notable que las ceras están sacadas de un molde de unas piernas de maniquí —la parte delantera y trasera por separado— que he deformado para que fuera todavía más estilizada. Es una capa más, la idea de recorrer una pierna infinita con la mano.

No es nuevo este interés por el tacto o por conocer las formas palpando o acariciando. En una experiencia con Giulia Cenci para *L'occasione*, invitadas por Susana Talayero y Amparo Badiola, propusimos distintas experiencias que implicaban recorrer espacios u objetos a ciegas, través del tacto y uniendo a este otros sentidos. Planteamos una sesión a ciegas en la que conocer la arquitectura de la casa, con un largo pasillo y estancias alrededor de un patio central. Los participantes entraban de uno en uno, acompañados por alguien que les guiaba por un pasillo largo, que recorrían con los dedos y escuchando simultáneamente el audio de una película de Tarkovski referente para Giulia. Se escuchaba el tráfico a través de un largo túnel que, junto a la textura de la pared, para mí despertaba cierta sensación de abismo. Relaciono con esta pieza del pasamanos el hecho de ir hacia delante con la atención puesta en cada detalle de la superficie. Una sensación táctil ligada a un desplazamiento.

Para otro momento de la propuesta en L'occasione, yo llevé algunas de mis piezas y materiales para conocer a ciegas, tocar con las manos o encajarlas en otras partes del cuerpo. Recordaba el video *Talking hands* (2016) de Emanuel Almborg, que incluía fragmentos de documentación de una escuela soviética para ciegos, en la que los estudiantes palpaban una serie de esculturas en el espacio público. Las imágenes eran muy sugerentes y despertaron mi interés por hacer algunas formas a las que se accediera solamente a través del tacto.

**Precisamente la cera presenta unas características táctiles muy peculiares por ser semidura, untuosa y cálida. En el caso de este material, llevas a cabo una alteración en el uso, pasa de ser el empleado en molde al definitivo de la obra.**

Recientemente he conseguido algunos kilos de cera virgen de apicultor —con un olor, un color intenso— y me planteo intercalar en este pasamanos algunos elementos sin fundir, directamente en cera. En este sentido, hay una pieza previa que hice para la exposición *10 Best fake flowers* en el espacio independiente Yabi (Madrid) que se alinea con este deseo de utilizar el potencial de la cera como material definitivo y de carácter más inestable o efímero. En este caso se trataba también de una pieza lineal, formada por una serie de zapatos engarzados, anclada a la pared a una altura bastante baja. Llevé al espacio algunos elementos y adapté su configuración *in situ* mediante el calor, en un proceso más inmediato. En aquella pieza los zapatos de tacón fueron el punto de partida pero lo que me interesaba era ese aspecto animal, intrigante, que fue apareciendo al cortar y ensamblar las ceras. Me recordaba a esos agujeros tan intensos y constantes en el trabajo de Lee Bontecou.

La copia fidedigna y seriada es algo que no me interesa en ningún caso, utilizo una matriz pero

me estimula que cada elemento sea diferente. Cuando reproduzco estos objetos, busco que, en el proceso de hacer el molde y en su posterior vaciado, se vayan añadiendo cualidades que van transformando el objeto original; por ejemplo, una cualidad abyecta de la silicona, o barro en las ranuras del radiador, cierta deformación por la cualidad mórbida de la silicona, o por el añadido de materiales orgánicos. En el caso de la cera, deforme y añado material mediante calor y, cuando trabajo con otros materiales como el cemento u hormigón, modifico la forma introduciendo materiales en el propio molde: flores, barro, piedras... Estos añadidos generan superficies, cualidades y formas que muchas veces asocio a sensaciones físicas o imágenes relacionadas con el cuerpo.

**En este sentido, también te he oído comentar que estableces asociaciones afectivas con los materiales. Entiendo que sus propiedades físicas condicionan su elección en cada momento pero también sucede que, en ocasiones, puedes reproducir un mismo elemento en diferentes materiales. Concretamente, en este caso, también lo has realizado en cemento y bronce.**

Sí, en estos materiales la pieza adquiere un carácter más óseo. Este molde lo hice en el contexto de la exposición *Parentescos* en Ciudad de México y lo usé por primera vez allí con cemento. De hecho, en realidad, elegí los zapatos porque antes de viajar a México, cuando me enseñaron fotos del espacio expositivo —que era una casa con una escalera—, quería hacer una pieza que tuviera relación con unos pasos bajando la escalera. Oía recurrentemente el sonido de las pisadas. En un principio no pensé que fueran zapatos de tacón pero fueron los que más me atraieron cuando fui a un rastro de segunda mano, en búsqueda de materiales para empezar a plantear algo en esa dirección. Con estas decisiones, la pieza fue derivando hacia otra cosa.



**En otras ocasiones, en relación a los materiales, puedes utilizar referencias locales o temporales dispares, de la misma manera que pones en contraste modos de producción mecánicos o artesanales. Sucede en *Kanala* (2016) donde, además, dejas a modo de memoria la constancia de la huella del trabajo del artesano. En el proyecto hubo un estudio vinculado al conocimiento de la labor artesanal de la mano del ollero de Gundivós, Tomás López, para modelar en torno una serie de piezas de barro. En este trabajo, a través de piezas cilíndricas, tubulares o huecas, estableces una analogía entre elementos constructivos y los orificios y canales de flujo corporal.**

Con el título *Kanala* aludía al cauce artificial y a los conductos del cuerpo. Quería seguir trabajando con una traducción de sensaciones físicas, en concreto una idea de fuga, circulación, tránsito, velocidad o la capacidad de sostenerse en el vacío. En aquella ocasión trabajé en colaboración con el artesano Tomás López, como invitación de Ángel Calvo —comisario de aquella exposición en el MARCO— a que desarrollase un proyecto en relación al contexto. Trabajé en estancias intensivas, acompañando de cerca a Tomás para tomar las decisiones mientras él trabajaba en el torno. Tomé la decisión de acotar la propuesta y hacer únicamente piezas huecas y cilíndricas machihembradas, que formalmente remiten a antiguas canalizaciones de cerámica pero que también podrían ser la mínima expresión de órganos y metáforas corporales. Las dimensiones de las piezas de barro tenían que ver con el alcance del brazo y, como comentas, el trabajo con el torno estaba implícito en los gestos empleados, conducían el saber hacer de Tomás y todos los objetos fabricados previamente (vasijas, jarros, cazuelas y otros) grabados en sus manos. Me parecía que esa memoria-técnica aparecía en la terminación de los bordes, en los entrantes y salientes de las piezas.

Para mí, las distintas formas de canalización que incorporé en mi trabajo a partir de aquella experiencia de la exposición *Kanala* hacen referencia a una cualidad subterránea, un substrato que apela a lo oculto e inconsciente, desvelan también un vacío y funcionan como símbolo de las profundidades e intersecciones de la psique humana.

**El interés por sumar nuevos elementos funcionales en relación con materiales constructivos simples, como tuberías o radiadores —que se incluyen directamente o replicados— continúa después de *Kanala*. Algunos de ellos provienen de tus espacios más personales, como sucedió durante tu estancia de dos años en *Ámsterdam* con motivo de la residencia artística en *Ateliers*. ¿Cómo se desarrolló esta experiencia?**

Durante mi estancia en *Ateliers*, fue especialmente importante trabajar cerca de algunos compañeros, debido al intenso intercambio, contaminación y aprendizaje de nuevas técnicas...

También el contexto de una nueva ciudad me hacía receptiva a otros materiales urbanos frecuentes, o almacenes enormes de chatarra, o maniqués de segunda mano y talleres especializados en cerámica o vidrio, a los que pude acceder con facilidad. En mi segundo año en *Ateliers*, al mudarme a un estudio mayor y pasar un tiempo habitando el espacio vacío, todo lo que allí encontraba me llamaba la atención o podía ser un punto de partida potencial. El propio edificio, los elementos del estudio donde trabajaba y vivía, fueron permeando mi trabajo. Comencé a incorporar elementos de mi entorno más próximo, registrando las superficies o apropiándome de elementos funcionales. Reproduje tuberías en cerámica, sumideros, bisagras y molduras, sistemas de calefacción... Desprovistos de su cometido original, aquellos elementos funcionales para mí eran portadores



Vista del estudio en Ateliers (Ámsterdam), 2016

de información subjetiva. Hablaban de funciones físicas y simbólicas, como imagen de articulaciones o conductos donde circulan sustancias vitales internas (corporales) y externas (agua, gas y electricidad...), orificios de dos tipos: arquitectónicos o del cuerpo.

Allí produje las esculturas que componían la exposición *Ser dos* en la galería CarrerasMugica. Una de las piezas que surgió vinculada a los espacios donde viví y trabajé en Ámsterdam fue *Expansión Horizontal* (2017). Estaba compuesta en un principio por placas de cemento que reproducían superficies y sumideros y grietas del suelo del estudio donde trabajaba; posteriormente, seguí el deseo de superponerlas y ser capaz de ver a través de los huecos. Quería ver un suelo bajo, bajo otro suelo... fui alzando y separando las placas con unas estructurassoporte metálicas que había diseñado con otro propósito. También introduje otros materiales más cálidos y vivos en cuanto al color, como revistas, rollos de tela, unos elevadores de moto, que me servían para nivelar y mantener el

equilibrio y la horizontalidad. De hecho, esos elementos, que de alguna manera me identifican o son parte de mi lenguaje, como las telas o las revistas, apenas eran visibles; era una manera de incluir mis significantes pero no necesitaba mostrarlos. Eran más bien elementos funcionales: nivelaban el grosor irregular de las placas y estructuras y aparecían ligeramente y aplastados, como un elemento rítmico de color que articulaba la pieza en su totalidad.

Esta escultura empecé a trabajarla en un espacio bastante amplio que me permitía distanciarme pero, justo en el momento en que la pieza empezaba a ser más compleja, tuve que mudarme a un estudio bastante pequeño que me obligó a trabajarla con un punto de vista muy próximo, desde arriba, potenciando la circulación de la mirada a través de sus huecos y fisuras. La altura de la pieza nunca superó la altura de mi cintura. No quise superar esa altura. Consciente o inconscientemente, tenía algún sentido que fuera hasta ese punto de mi cuerpo. Este hecho es curioso, ocurre en mi trabajo una asociación de las piezas con ciertas partes de mí, de mi cuerpo y de un tipo de registro de mi persona. En este caso, es de cintura para abajo de lo que hablaba. Aunque no tengan un sentido que puedas descifrar o leer, sé que hay piezas que le hablan a una parte de mí. También en ese momento estaba leyendo un libro de Bachelard<sup>21</sup> sobre las imágenes de la intimidad y el reposo, y esta pieza, junto a otras esculturas que estaba realizando simultáneamente a partir de moldes de radiadores, pertenecían a ese mismo registro. Hay varias frases que me resultaban muy sugerentes en relación a cómo entiendo la relación con los objetos y materiales: «Pareciera que una noche íntima, que guarda nuestros misterios personales, se pusiera en comunicación con la noche de las cosas...».<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Bachelard, Gaston, *La tierra y las ensueños del reposo* (1948), Fondo de Cultura Económica, 2006.

<sup>22</sup> *Op. cit.*



me recordaba a la sensación de tener los brazos bien abiertos, como cuando nadas a braza. Lo más importante era ese espacio *entre* las placas. La distancia me permitió entender el espacio entre ellas. A cierta distancia la escultura aparecía desnuda y se convertía casi en unas líneas de insistente horizontalidad. La alusión a lo subterráneo, el recrearse en los detalles de las grietas y su visión a través... poco importaba, cuando llegué a ver ese espacio vacío que generaba espacio.

**Haces referencia a la relación física y psíquica que se establece entre las obras y diferentes partes del cuerpo o registros personales; esto me parece muy relevante, ¿podrías desarrollar cómo sucede?**

Normalmente este tipo de asociación la hago después de terminar el trabajo, cuando lo observo e intento ver qué me dice, o recuerdo en retrospectiva cuáles han sido los pasos y decisiones tomadas en un proceso y lo que pasaba en mi vida en ese momento. No parto de una intención concreta, y muchas veces

*Expansión horizontal*, 2017, exposición *Ser dos*, galería CarrerasMugica, Bilbao. Fotografía: Daniel Mera

<sup>23</sup> Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

no soy consciente durante el proceso, sino que lo detecto posteriormente. Por ejemplo, hay piezas o exposiciones como *Chance Album no. 1* (2016) que para mí tienen que ver con aspectos mentales —donde la memoria, lo imaginario está más presente— y que pertenecen, por decirlo de algún modo, al registro «de hombros para arriba». Un ejemplo diferente sería la asociación a un ambiente uterino o a la acción de nacer o parir, a una sensación umbilical... que fui observando en las piezas que realicé para la exposición *No osso*, en el espacio *Uma Certa Falta de Coerência*, en Oporto.

**Hay algo de esta asociación de formas y estados en cómo estudia Bachelard los valores de la intimidad del espacio interior. En su planteamiento, el filósofo establece una relación entre el alma y la casa<sup>23</sup> que revela una adhesión al lugar primigenio del individuo y al marco físico para la construcción de lo privado. Es imaginada en la verticalidad y su construcción se polariza entre el arriba y el abajo: los pisos altos situarían la zona racional de los proyectos intelectuales y la parte inferior, el sótano, activaría la profundidad, el inconsciente. Además, esta relación encuentra equivalencia en otras dualidades como cielo-tierra, seguridad-miedo o luz-sombra. Por su lado, introduce la imagen de la gruta como arquetipo de la profundidad y del refugio de la intimidad, se refiere al continente, habla de cavidad perfecta primera y última, imagen de la maternidad y de la muerte.**

**Pero, volviendo a *Uma Certa Falta de Coerência* concretamente, ese espacio contiene una semántica espacial muy marcada que viene dada por el estado de la construcción. ¿Qué importancia le concedes al contenedor que acoge tu obra? ¿De qué manera condiciona el espacio arquitectónico la concepción de un proyecto expositivo?**





Muchas veces, las características físicas y arquitectónicas del espacio tienen importancia. Cuando el espacio expositivo supone un reto para mí, me pone en la tesitura de tomar unas decisiones que de otra manera no tomaría. En estos casos, pensar en el espacio me sirve para tomar una dirección y algunas decisiones de un planteamiento general, ciertos ejes que estructuren el espacio o el recorrido.

Si sé que voy a exponer en un espacio concreto y lo tengo en el horizonte, voy pensando en una idea de exposición, una imagen, un ambiente que tiene que ver con algo que se pone en tensión en las relaciones entre mis piezas y el espacio. Algo que va apuntando o voy lanzando hacia el futuro en ese sentido de imaginar, o contaminarme, o entrar en una sensación que me acompaña durante el proceso en relación a un final, y ahí entra también el espacio. Vuelvo al presente, al estudio, e intento olvidarme de esa imagen futura, para que esta no cierre o condicione demasiado pero sí me motive para empezar a trabajar. Es un ir y volver y dos maneras de posicionarse ante el trabajo que son simultáneas:

No osso, 2019, Uma Certa Falta de Coerência, Oporto.  
Fotografía: Pedro Magalhães

proyectando una idea o imagen final y enfrentándome al trabajo desde la acción o inmersión, casi a ciegas, de manera que las respuestas van dándose desde el interior del trabajo. Voy manejándome entre las dos. Voy y vengo entre trabajar muy pegada al trabajo y hacerlo con una visión de conjunto más distante. Así, la imagen final proyectada va modificándose según trabajo, respondiendo a cómo se conforman las piezas y a lo que se va construyendo entre ellas.

Algunas piezas emergen y se terminan en sí mismas —y tienen un grado de autonomía e independencia mayor sobre el espacio donde las muestro— y otras piezas, cuya estructura es más abierta y sus componentes no están totalmente fijos o unidos, a veces las termino de definir en el propio espacio, durante el montaje, en relación al espacio y al conjunto de piezas. Otras veces siento que, en el montaje, las piezas se transforman en relación al espacio. Así me ocurrió en Oporto, en este espacio tan especial que gestionan los artistas Mauro Cerqueira y André Sousa en la Rua dos Caldereiros. En un principio no planteé piezas *site-specific* pero creo que el ambiente se extendió y modificó el carácter de mis esculturas. El espacio tiene tanta carga y está distribuido de tal manera, en pequeñas estancias concatenadas, que no me permitía establecer relación visual entre las piezas como lo estaba haciendo en el estudio. Tuve que adaptarlas al espacio pero siento que este me daba pistas sobre cómo hacerlo. Al instalarlas, en cuanto distribuí intuitivamente las piezas en los diferentes espacios, hicieron clic incorporándose mutuamente.

**Has hablado sobre la influencia que ejerce un contexto o un espacio específico en el planteamiento de un proyecto expositivo. Además de esta circunstancia, ¿cómo afectan en su desarrollo los tiempos de producción limitados?**

En los últimos años se han dado varias ocasiones en las que he tenido que producir el trabajo para una

exposición en periodos de 3-4 semanas en contextos desconocidos. Trabajé así en Galicia para la exposición *Kanala* (MARCO, Vigo, 2016), en Boloña para *Foreign bodies* (P420, 2018), en Ciudad de México para la exposición *Parentescos* (NordenhakeMX, 2019) y también en Oporto. Producir cerca del sitio de exposición, además de abaratar gastos de transporte, facilita trabajar en relación a los espacios de exposición específicos, establecer colaboraciones con agentes locales e incorporar elementos del contexto.

En mi caso, trabajar bajo presión acelera los procesos y sentirla me ayuda a tomar decisiones más o menos meditadas o impulsivas. En este tipo de periodos de producción limitados no puedes permitirte estancarte. Algo fallido lo tienes que transformar a otro ritmo y arriesgarte a perder trabajo para poder ganar y encontrar nuevas soluciones. Los momentos de presión me resultan muy productivos y me dan pistas de por dónde seguir. Por norma general, después de terminar una exposición que he tenido que producir en estas circunstancias de presión, me quedan muchas cosas pendientes para desarrollar con más calma. Convivir con mi trabajo más tiempo me ayuda a reposarlas, a modificarlas en un proceso orgánico y dilatado. Mientras que, cuando hay que resolver algo con cierta urgencia, el trabajo se condensa, concreto cuestiones que de alguna manera ya manejaba. Ese momento lo asemejo a un proceso muy físico, como un pulso, un empuje.

**Mencionas el proyecto *Parentescos* (2019), en el que presentas una serie de objetos en hormigón entre los que se encuentran elementos constructivos ornamentales o radiadores, con los que ya habías trabajado anteriormente. Estas piezas están realizadas con moldes, un método que utilizas con frecuencia para la reproducción de los modelos, del que aprovechas tanto el positivo como el negativo. En el proceso se produce una alterabilidad, tanto de tiempo como de forma, introduciendo pasado y**

*To be two*, 2018, exposición  
*Foreign bodies*, P420,  
Bologna. Fotografía:  
Carlo Favero



**presente, así como lleno y vacío. En el resultado final, por otra parte, queda constancia de la impronta del modelo, de su huella. Igualmente estos accidentes, texturas o marcas de los objetos sobre el material, así como su condición fragmentaria, podrían relacionarse con otra idea, la de ruina. No solo por ello sino también en relación al uso del objeto usado, como remanente de la contemporaneidad.**

No me reconozco mucho en el carácter de ruina, entiendo que, por los materiales que utilizo, el carácter fragmentario y los contornos rotos de muchas de mis piezas, estas pueden parecer rescatadas, pero no es una intención que parezcan de otro tiempo. El punto de partida en algunas piezas de la exposición *Parentescos* surge de observar los pequeños espacios vacíos entre los edificios, creados como medida de seguridad ante los movimientos sísmicos o generados por ellos. Asocio el hecho de que, a lo largo del tiempo, los edificios se unen, se aprietan o se separan ligeramente unos de otros, como los acercamientos y alejamientos emocionales de las personas a lo largo de la vida. Cuando llegué a México decidí hacer un molde de un espacio entre dos edificios adyacentes y de diferentes estilos situados en la Colonia Juárez. El nuevo positivo en cemento, a modo de columna exenta, sacaba de contexto un fragmento de la ranura entre ambos edificios y sus elementos decorativos, a la par que lo iba transformando. Incorporé la huella en negativo de elementos funcionales, como los cubos utilizados para mezclar el cemento y, al mismo tiempo, corté y reorganicé el molde de silicona de manera que la huella directa del edificio tomaba un carácter más orgánico y vinculado a pliegues y cavidades que podrían ser corporales. Además de estas hendiduras resultado de los moldes, experimenté introduciendo una gran cantidad de flores en el cemento, de manera que pudiera quitarlas y producir huecos informes en su superficie y que rompieran la geometría del encofrado.

El año anterior, en otro contexto, quise transferir a la arquitectura y sus elementos estructurales sus propios afectos y agencias. Cuando trabajé en Boloña para la exposición *Foreign bodies* estuve modelando una pieza en el taller de un ceramista que producía, entre otras cosas, motivos ornamentales de terracota que se insertaban en la arquitectura de la ciudad. Era muy común una especie de columna ondulada o retorcida con una dirección ascendente. Utilicé su negativo y el espacio vacío entre dos de estos elementos para hacer una escultura que activó en mí la imagen de dos edificios que se atraían, imantaban o acercaban hasta llegar a besarse. Se trataba de dos columnas verticales, una frente a otra, con un espacio entre ellas que estaba activo. La forma de una era positiva y la de la otra formaba una especie de hendidura en negativo que parecía capaz de absorber a la otra.

No suelo trabajar en relación a los sitios específicos de una manera que implique una investigación previa —y tampoco me parece respetuoso acercarme superficialmente a un contexto que no conozco— pero existe una permeabilidad al entorno en el que estoy trabajando. Mi relación con él es vivencial. A través de elementos que me encuentro, casualidades, repeticiones que hacen que se instale una imagen y esta imagen viaje y se active en nuevos sitios. Se tiene que dar un encaje entre la nueva localización y sus estímulos que se vincule con mis intereses o experiencias previas.

**Otro proyecto que parece dar continuidad a las obras mostradas en *Parentescos* (2019) es el que presentas en el espacio público de la Plaza de Can Colom, en L'Hospitalet de Llobregat, comisariado por David Bestué. Sin embargo, en esa ocasión, inviertes la dimensión, tumbas los elementos situándolos a ras de suelo.**

Sí, es cierto. En el momento que visité la plaza de Hospitalet vi claro que quería continuar explorando esa





forma que adoptaba el negativo de los cubos. Allí presenté un grupo de esculturas de mayor escala y síntesis formal y tuve claro que quería abatir la verticalidad de la columna porque quería proponer unos espacios negativos donde la gente pudiera descansar. El punto de partida fue mi recuerdo de la experiencia de tumbarme en la tumba de una necrópolis excavada en la piedra en la montaña. Las formas que diseñé tenían como referencia ese espacio negativo horizontal capaz de contener un cuerpo y ofrecer un punto de vista y una posición física inusual en la ciudad. Poder ver el cielo, la plaza, los edificios y árboles desde abajo.

Iban a ser elementos testados temporalmente en un espacio público y la propuesta de David era que pensáramos en elementos funcionales o de mobiliario urbano. Cuando visité la plaza, la imagen de la necrópolis se desvió hacia algo que yo ya estaba trabajando. Había muchos elementos tubulares o cilíndricos que me recordaban a aquella columna de *Parentescos*. Decidí tomar como referencia los huecos y diámetros de diferentes elementos funcionales que encontré en la plaza: pilares de soportales de edificios, tubos de ventilación

Core, 2019, proyecto La plaza, Hospitalet. Fotografía: Juande Jarillo

del parking subterráneo, troncos de árboles... y trabajar con las medidas de aquellos elementos en relación a la escala humana. Tuve en cuenta quiénes eran los usuarios y público potencial de aquella plaza: jóvenes que se reúnen, niños con adultos que van al parque de los columpios, etc. y utilicé diversas estaturas medias correspondientes a personas de edades diferentes. Más allá de que estos se pudieran acoplar a las formas que yo ofrecía sentados o tumbados, me interesaba un uso versátil. Que las propias formas, desde su sencillez y falta de ornamento, fueran lo suficientemente abiertas. No eran claramente un banco, un niño podría recorrerlas, saltar, jugar... De hecho, aquella experiencia me generó un gran deseo de realizar en un futuro algún proyecto para el espacio público más duradero y de mayor escala. Algo así como un parque brutalista, realizado en colaboración con arquitectos, ingenieros y diseñadores.

Tomé algunas decisiones en el momento de colocarlas en la plaza, como separar piezas que en mi proyecto iban juntas, y hubo accidentes que no me esperaba, que en mi opinión aportaron mucho al resultado: el rastro





Core, 2019, exposición *9kg de oxígeno*, Galería Municipal do Porto. Fotografía: Miguel Nogueira

azul de la pintura de los bidones que quedó adherida al hormigón, los bordes indefinidos y la aparición de la textura del material en ciertas zonas...

Otro aspecto interesante es la inversión en la dimensión de las piezas. En este caso vemos cómo el mismo elemento se presenta tanto en vertical como en horizontal. Se trata de un cambio de posición que condiciona la percepción visual y la postura del espectador. ¿Aquí estableces algún tipo de asociación entre la disposición de los elementos y el cuerpo?

En relación a las posturas y las posiciones verticales y horizontales de las piezas y sus asociaciones, existe en mi trabajo una referencia a través de algunos títulos como *Régimen diurno* y *Régimen nocturno*. Estos títulos vienen de una clasificación que hace el antropólogo Gilbert Durand en su libro *Estructuras antropológicas del imaginario* y me ha sido útil para pensar y organizar mi trabajo durante años, organizándolo por sus cualidades dentro de uno u otro modelo. Régimen diurno y régimen nocturno corresponden a una clasificación que define las estructuras del imaginario y el universo simbólico en relación a modelos vinculados a diferentes posturas, gestos y procesos corporales. Gilbert Durand

asocia el régimen diurno al esquema vertical, la posición erguida, a lo afirmativo y lo heroico; a aquellas imágenes y símbolos que poseen gran fuerza de polarización o se organizan en variedades excluyentes y antitéticas. Por otro lado, el *régimen nocturno* comprende dos esquemas: el descenso digestivo y la interrelación del ser humano con lo otro y el esquema copulativo, vinculado con los movimientos cíclicos y los gestos rítmicos. Lo que me interesa especialmente es la capacidad que atribuye al sistema nocturno para conjugar diferentes valores en las imágenes que lo componen y permitir una visión unitaria de fenómenos contrarios.

A lo largo del texto, hemos revisado diferentes correlaciones que se dan en tu trabajo, esta última, horizontal-vertical, sería una de ellas. Pero existen otras que hemos ido comentando, como vacío-lleño, interior-exterior, visible-invisible o consciente-inconsciente; todas remiten a otras tantas connotaciones vinculadas a la canalización de tus emociones a través del cuerpo. Pienso que esta conexión entre práctica artística y percepción/asociación corporal pasa a ser una de las características principales de tu trabajo, el hecho de que tu cuerpo se presente como instancia sensitiva entre la idea y la materialización de la misma.

Esta condición, y siguiendo con Bachelard, al que nos hemos referido ambas a lo largo del texto, me lleva a su idea de imaginación material,<sup>24</sup> aquella que ahonda en el interior, la que supera al ser inmediato y desmenuza la intuición y que, desde una doble perspectiva, profundiza en la intimidad y en el interior sustancial del objeto inerte. Tu trabajo rescata lo que se encuentra oculto, no solo piensas la materia, sino que la vives o, como refiere el autor, en esta necesidad de penetración, materializas lo imaginario.

June, vamos llegando al final. En este texto, *Cuerpo a través*, hemos trazado un recorrido por

<sup>24</sup> Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, Ed. Todo de Cultura Económica, México, 2012.



diferentes vertientes de tu trabajo, hemos revisado gran parte de sus proyectos y desvelado los principales rasgos de tu obra. Comenzábamos hablando de tu formación en la Facultad de Bellas Artes de Leioa; volvamos, para terminar, al mismo lugar. En paralelo a tu práctica artística, ejerces como profesora en esa misma Facultad. ¿Qué cruces se dan entre tus obras y tu actual labor docente?

La relación entre mi trabajo y la docencia es un flujo de ida y vuelta. La docencia me obliga a continuar aprendiendo, para incorporar recursos y herramientas, y el contacto con los estudiantes y la singularidad de cada uno me mantiene viva y activa. Ha habido puntos de partida en mi trabajo que han tenido lugar a partir de lo que observo en clase. Comparto con ellos todo lo que detecto en mi práctica como artista y me ha servido en mi vivencia previa como estudiante o participante en talleres o residencias.

Mi experiencia dando clases no es muy extensa y voy aprendiendo sobre la marcha. Muchas veces hago con lo que no sé, improviso y soy intuitiva, intento estar atenta a lo que ellos traen y proponen, a lo que efectivamente hacen y no tanto a lo que pretenden. Es decir, abordo las clases de manera parecida a la labor artística. Pero aquí mi papel consiste en señalar, ayudarles a ver, agitar, mover, o simplemente acompañarles como mejor puedo en su propia búsqueda, sin intervenir o planteando condiciones que les ayuden a desarrollar su potencial.

Me doy cuenta de que la experiencia en la clase es similar a la del taller. Hay días de caos, de experimentos y de probar cosas juntos durante una puesta en común. Hago explícito que vamos a permitirnos que a veces sea un desastre pero que sea trabajo real. Aunque sea fallido es un ejemplo, en otro contexto y de manera vivencial y compartida, de lo que ocurre en el estudio. Es la manera de encontrar cosas.

*To be two (nero)*, 2018,  
exposición *Foreign bodies*,  
P420, Bolonia. Fotografía:  
Carlo Favero

