

## Conversación

Sandra Santana y Laura Mesa

**S. S. Comencemos con el título de la exposición: *Pensar el final compromete el final*. Si aplicamos esta máxima a la creación artística, parecería sugerir que el resultado del proyecto esté siempre implicado, como idea, germen o potencia, en el inicio del proceso creativo y qué, por tanto, no hay espacio en ella para lo imprevisto, que todo se desarrolla según un plan. Sin embargo, en obras anteriores (pienso en *Epicultura* o *Estratos* de 2017 o, en la más reciente, *Pero no el mundo*) se percibe un diálogo con lo azaroso, con lo imprevisible. ¿Hasta qué punto tu trabajo tiene que ver con la línea que define y abre la figura en el papel, o con la mancha, con el borrón, con la negación, con el accidente?**

L. M. Es cierto que los proyectos que he desarrollado hasta la fecha, tal y como concibo la práctica artística, están estructurados, desde el inicio, en base a un fin que suelo tener bastante claro. Tal vez, pensándolo bien, más que finalidad, debería hablar de una reflexión como objetivo. Son las indagaciones teóricas y prácticas las que confluyen en la comprensión de que, en gran medida, ese objetivo final que establezco no es otra cosa que el proceso en sí mismo. Sé que se puede generar una cierta paradoja, cuando propongo que aquello que pretendo alcanzar es la acción de crear, y eso nos puede llevar a ciertas preguntas: ¿podemos decir que este es un fin suficientemente recio como para no dar cabida al error? ¿O, tal vez, al ser la acción de dibujar el objetivo, se minimiza la importancia del resultado objetual? Lo cierto es que se va produciendo una especie de ósmosis entre ambos abordajes, un vaivén que, normalmente, permite y subraya cómo aquellas partes del proceso que incumben a la reflexión teórica y a la reflexión práctica se admiten, se potencian o se retan.

Cada proyecto contiene y me permite pensar una –digamos– temática que marca el pulso y la dirección concreta de las obras que lo conforman. Sin embargo, y de manera subyacente en los últimos años, esas temáticas específicas coexisten con intereses e investigaciones generales sobre el propio lenguaje del arte. Así, la problemática entre

la realidad y la representación, y el papel del dibujo en relación a ella, han tenido una gran influencia tanto en las gramáticas con las que trabajo como en los procesos que empleo. Y te cuento esto porque fue en un punto del largo proceso de reflexión en torno a estas ideas cuando el concepto deleuziano de error cobró importancia, en tanto es una falla en la representación que no da cuenta de la representación sino de sí. De esta manera, la presencia del error, del borrón que mencionas o incluso la rotura, si bien no es intencionada, sí que es muy importante en cuanto se relaciona con la realidad de lo representado, con la realidad de la pieza e incluso con el propio concepto de realidad. Nunca trato de eliminar un error, de realizar retoques o falseamientos, al contrario, los presento –si los hay– como un elemento tan sustancial como los materiales que utilizo, porque si en algo el dibujo es real, es en tanto es un medio especialmente honesto con su estatus de representación.

**S. S. Se me ocurre que, tal vez no es posible el error —o éste adquiere una categoría diferente— allí donde la representación no pretende ser copia de una realidad externa a la pieza. Esto es, la obra no es una realidad de segundo grado, no está en lugar de otra cosa. ¿Se podría afirmar que el error nos hace, en alguna medida, tomar conciencia de la materialidad de la representación?**

Creo que, de alguna manera, el error es aquello que aún nos conecta, como creadores, con la condición humana. Estamos inmersos en un mundo en el que están presentes medios tecnológicos y digitales cada vez más sofisticados en todos los ámbitos de la vida. Para nuestro acomodado entorno primermundista, el consumo de productos elaborados por industrias en las que el ser humano solo supervisa el correcto funcionamiento de un sistema productivo puramente mecánico, está a la orden del día. Cada vez más, es un lujo poder optar a rodearnos de objetos artesanales elaborados totalmente a mano y con materiales no industriales. En mi opinión, el arte parece resistirse a estas cotas de digitalización, pero me resulta de una ternura irremplazable el que una de las pocas formas que aún tengamos de validar nuestra autoría frente a una producción mecanizada sea a través del error, del diferenciarnos de la perfección, aunque paradójicamente sea algo que, por otro lado, ansiamos conseguir. Y aquí me estoy refiriendo a cualquier tipo de falla. Como bien

dices, podríamos diferenciar la falta de perfección técnica a la hora de copiar una realidad sensible, pero en mi caso también hago referencia a aquellos defectos que se producen en la producción de una obra de arte sin que necesariamente impliquen una falta de pericia mimética. La representación evidenciada en el error se establece, en cierto modo, como una manera de relacionarnos con el mundo a través de la práctica artística, como un devenir a través del acto de crear que queda atrapado en él.

Respondiendo a tu pregunta, observar el error no solo nos hace tomar conciencia de la realidad –en tanto materia– de la representación sino también de nuestra incapacidad de lograr en todo momento y en cualquier acción la perfección. Y eso me parece estupendo, lo entiendo como un ejercicio de toma de conciencia de ciertos límites irrenunciables e inherentes al hecho de existir.

**S. S. En *Pero no el mundo te servías de una cita de Habermas (que retomas en esta nueva exposición) para mostrar cómo las cifras globales que ofrece la ONU (índices geográficos, tasas de natalidad y mortalidad, etc.) resultan absurdas para dar cuenta de esa dimensión de la vida donde se gestan y desarrollan las subjetividades. La pretensión racionalista y tecnológica, según la cual todo puede reducirse a cifras, se rompía ante la fragilidad de una mano que obsesivamente recordaba mediante finos papeles de seda, la dificultad de representar el mundo. En general, ¿constituye tu trabajo una lucha con esa dificultad de representar esa realidad vivida?***

L. M. Desde luego. Actualmente vivimos una extraordinaria tensión al enfrentarnos a una nueva representacionalidad que ya no está ligada a la verdad empírica. El paradigma está roto y no es más que un ejemplo de que, tal vez, determinadas problemáticas no hacen más que resucitar, a pesar de que las creamos aniquiladas. Podemos hablar de imágenes metarrealistas, de postmaterialismo o, incluso, de lógicas intermediales. Pero sería del todo absurdo, en pleno s. XXI, obviar la existencia de constantes redefiniciones de las realidades hipermedia o multimedia que se han beneficiado de la existencia de aquella realidad débil apuntada por Vattimo y cuyo sostén depende de una interpretación transversal que se confronte con la soberanía

de una jerarquización categorial. En ese sentido, mi trabajo intenta evidenciar constantemente nuestra capacidad de toma de conciencia de la realidad.

Este tipo de cuestiones me llevó a abordar, por ejemplo, *Pero no el mundo*. Con Habermas como punto de partida, desarrollé una búsqueda de comprensión de ese mundo vivido del que hablas, frente a una categorización de mundo que trata de definirnos. Buceo en la posibilidad que nos da el filósofo alemán al distinguir el "mundo de la vida" del "mundo sistemático", para posicionar, a través del dibujo, la capacidad del ser humano de reivindicar la importancia de las causas; lo vital de analizar la suma de las circunstancias que son las que, realmente, delimitan lo que somos y nuestra capacidad de actuación. Así, es la acción dibujística la que me permite humanizar, en ese acto repetido de generación de sustratos a través de más de 27.000 hojas de papel cortadas a mano, una radiografía de la realidad que nos sitúa como meros resultados, pero que obvia otros componentes de la ecuación, aquellos que nos hacen ser humanos.

**S. S. Hablas aquí de ese acto reiterativo en la generación de la pieza. La repetición, la serie, son aspectos muy relevantes en tu producción que claramente entroncan con el arte del siglo XX. Sin embargo, la serialidad de tu trabajo es artesanal y no mecánica o industrial, como sucede en el ready-made, el minimal o el pop. Parece que en tus trabajos la repetición se vuelve más hacia el proceso que hacia el resultado, eliminando espontaneidad y gestualidad que, tradicionalmente, se atribuyen al dibujo. ¿Estaríamos hablando aquí de una ética del trabajo? ¿Qué es lo que te lleva a iniciar procesos tan laboriosos?**

L. M. Al contrario de lo que puede parecer a primera vista, más que hablar de serie, donde se encuentra la clave –y por lo tanto cabe centrar la atención– es en la repetición, dado que cada una de estas obras están conformadas por una multitud de piezas idénticas. O, aún más relevante, lo importante reside en que estos procesos de producción se definen, no tanto en la objetualización resultante –que también–, sino en la acción dibujística repetida un ingente número de veces. Los movimientos reiterados, una y otra vez, en un proceso francamente extenuante en ocasiones, llegan

a tensionar mi propia conciencia del acto creativo y mi compromiso con el mismo, obligándome a anteponer el cuestionamiento de la representación al propio proceso y a la práctica que devienen de él, con todo lo que ello implica. Se trata de producciones sumamente largas y concienzudas; son procesos de resistencia en los que se deja sentir, muy hondamente en ocasiones, el peso –real y simbólico– del acto de repetir una misma acción. Se me ha cuestionado alguna vez el hecho de hacerme cargo de todas y cada una de las partes del proceso, incluso de aquellas en que técnicamente sería factible delegar; pero se trata de mi trabajo, ¿cómo no hacerlo? En esa medida, sí, hay un componente ético en mi modo de hacer, pero yo no lo llamaría ética del trabajo sino ética del proceso artístico, en un compromiso que redundaría en la afirmación de mi autonomía como sujeto. A pesar de que Benjamin sentenció este hecho hace más de medio siglo, entiendo que, si la filosofía utiliza el lenguaje para reflexionar, el arte lo hace a través de las manos. De ello se deriva que parte de mi labor como artista es, también, utilizarlas.

Esta mimada dedicación en el acto de dibujar parte de la constatación del nuevo paradigma que se está construyendo a nuestro alrededor en torno a la representación. Vivimos un momento en el que los, cada vez más avanzados, medios digitales son capaces de generar imágenes que engañan con mucho a nuestra percepción. Tener conciencia de la realidad que nos rodea hasta ahora solo dependía de los sentidos – ver algo, por ejemplo, implicaba que ese algo existía–, sin embargo, actualmente, este hecho está sobrepasado por una hiperrealidad de origen tecnológico. Esta necesidad de pensar la realidad desde mi trabajo me llevó a dar un paso hacia la tridimensionalidad, con clara intención de cuestionar la propia representacionalidad de las obras y del propio lenguaje del dibujo. ¿Por qué un dibujo ha de ser bidimensional cuando puede ser construido desde el dibujo en la tridimensionalidad? Se trata de que, al eliminar una capa de representacionalidad, la obra se acerque más a esa tensión entre la realidad y su representación sobre la que reflexiono. En medio de esta investigación, que es a la vez teórica y formal, recalco en el concepto de diferencia deleuziana, en el que me apoyo para abordar la identidad de lo real. Y así

llego a la repetición, o más bien a la acción de repetir como proceso del que se derivan producciones muy largas y complejas.

**S. S. En gran parte de tus trabajos los instrumentos del dibujo (el grafito, la tinta china), que habitualmente desaparecen a favor de la forma y el trazo, cobran protagonismo y se convierten en la materia misma de la obra. Al tiempo, la labor de dibujar, a la que se le suele atribuir un carácter de inmediatez respecto de la idea, se transforma en un proceso meditado y complejo. ¿En qué sentido guarda tu obra todavía un vínculo con la esencia tradicional del dibujo?**

L. M. La tradición del dibujo marca varias pautas que sería interesante reseñar brevemente. Por un lado, el dibujo se ha situado históricamente, y hasta el s. XX, entre dos aspectos que determinan su conceptualización, teorización y pensamiento: por una parte, en tanto acompaña la primera fase de gestación de una idea que, posteriormente, se convertirá en pintura o escultura, y, por otra, en cuanto es el medio académicamente utilizado para la formación, implicando con él la comprensión de la materialización de la mirada. Por otro lado, encontramos las características propias de su ejecución y materialidad: la presencia de la línea como recurso constructivo por antonomasia, la monocromía, el uso del carboncillo, grafito o tinta, la utilización del papel como soporte, los formatos pequeños o medios, la rapidez en la ejecución, los simulacros limitados o su portabilidad han definido históricamente lo que es un dibujo.

A partir de estas premisas, y en base a lo explicado anteriormente, cuando propongo que el dibujo dé un paso hacia la tridimensionalidad solo lo puede hacer, para que se entienda como tal, desde su materialidad. El soporte bidimensional, la rapidez en la ejecución o los formatos pequeños pueden desaparecer solo si, a cambio, los materiales más representativos de la práctica dibujística engrandecen su presencia. De tal manera que el papel, el grafito –que nos remite directamente a la línea ejecutada– y la tinta china –como paradigma de la mancha dibujada– necesariamente se yerguen absolutos protagonistas en mis obras. A la par, hay una intención clara de mantener aquella honestidad mencionada anteriormente que marca una fuerte línea de investigación plástica. De esta manera, los procesos en los que trabajo renuncian a la

utilización de artificios estructurales; carecen de cualquier tipo de armazón, sostén interno o soporte. Esto deriva en que los procesos técnicos de solidificación de la tinta y del grafito se hayan convertido, en la práctica, en una investigación crucial en mi trabajo, permeando con la base teórica de mi obra y aportando un notable enriquecimiento a la experiencia estética que busca proporcionar las piezas. Por ejemplo, en la solidificación del grafito, aquello que considero un dibujo sólido es, además, una mina, literalmente un lápiz con el que, a su vez, se puede dibujar. La solidificación de la tinta lleva largos periodos (hablamos de meses, en función del tamaño y complejidad de la pieza) en los cuales han de estar controlados en todo momento los niveles de humedad y temperatura. El método de trabajo, desde luego, carece de espontaneidad e inmediatez, pero justo porque se dobla al propio concepto de dibujo, o, al menos, a su conceptualización.

**S. S. En esta exposición (al igual que en otras piezas tuyas) el soporte del dibujo pierde su ligereza y se hace presente, cobra cuerpo, materia, gravedad. Asimismo, la sala, en lugar de servir de espacio neutro —en tanto que cubo blanco—, se satura de modo que se diría que nada puede aparecer en ella. Sin embargo, tanto el título, como las piezas que encontramos en la sala (que evocan las articulaciones del cuerpo humano, pero también la mediación que constituye el papel entre lo que se piensa y lo que se dibuja), hacen pensar en una posición de apertura, de transformación. ¿Reside en el arte y el pensamiento un espacio social para el cambio?**

L. M. Estoy totalmente convencida de esto. La supervivencia de la experiencia artística a las constantes crisis e intentos de asesinato perpetrados, durante el último siglo, por artistas y teóricos, a través de su reducción al axioma, al fichero, al absurdo, a la nada, nos da clara cuenta de ello. Entiendo el arte como una necesidad intrínseca del ser humano que nos dignifica como especie. En un mundo —humano— que, en demasiadas ocasiones, parece abocado a la autodestrucción, la presencia de la cultura, el arte y el pensamiento se presentan como, tal vez, los únicos reductos en los que la acción del ser humano va dirigida hacia un análisis de lo que somos, complejizados por unas circunstancias que delimitan nuestro marco de actuación. Es un espacio donde no nos debemos más que a la necesidad de ser y que es capaz de interpelarnos directamente

para sacudirnos en algunas ocasiones, atravesarnos en otras, o permitirnos espacios desde los que construir una posibilidad de cambio real.

*Pensar el final compromete el final* reflexiona justo sobre esta posibilidad. El título alude directamente a la contingencia de un final que se nos plantea como único y predeterminado, pero a la vez abre una posibilidad de cambio que pasa necesariamente por el pensamiento. De esta manera se coloca en la reflexión una capacidad de transformación que, en el arte, ha de atravesar todo el proceso creativo. Así, lo que planteo –y hago– es redibujar la propia sala de arte, reposicionarla, rotar toda su estructura arquitectónica con el fin de poner en cuestión su veracidad, creando un nuevo dentro-fuera y, yendo un poco más allá, buscando señalar su condición de estructura base de un edificio que es un potente espacio simbólico, como sede de importantes estructuras culturales, entre otras la Biblioteca Pública del Estado. Mi acción, por tanto, implica redibujar todo un simulacro de aceptaciones de verdad, en un proceso que, lógicamente, cuestiona también el propio concepto de dibujo. Con una intención clara de tensionar un espacio que normalmente funciona como soporte –a priori neutro y blanco– en su relación con las construcciones culturales que lo ocupan y las personas que lo transitan, replanteo sus límites con el objetivo de dibujar un nuevo espacio, escenario, contexto, donde no solo sea posible la articulación de esas posibilidades, sino también su percepción. Comencé este proyecto hace más de dos años para indagar en la problemática de la condición del concepto de realidad en una época en que se concibe, cada vez más, como un determinado conjunto de datos, para continuar ahora, siendo consecuentes, cuestionando sus propias estructuras en aras de un cambio, porque si “pensar el final compromete el final, pero no el mundo”, solo nos cabe construir tentativas que nos ayuden a dibujar otro desenlace posible.

**S. S. Hablas de nuevos desenlaces y de un cuestionamiento de las estructuras que dan forma al presente. Sin embargo, me ha llamado la atención ese delicado fragmento de *Las andanzas del impresor Zollinger* de Pablo d'Ors que incluyes en el catálogo. Es una alabanza al trabajo bien hecho, a la humanidad que reside en artesanía y a la labor manual frente a una sociedad burocratizada donde sólo**



**parecen importar los números. ¿Pensar el final pasaría en tu opinión, al menos en cierto sentido, por una vuelta a la tradición?**

Pasa, en el caso del arte, por las manos, y si eso es una vuelta a la tradición, que así sea. d'Ors hace una bella aproximación a una manera de ser en el mundo muy particular, a una manera de estar ante y en el trabajo sumamente consciente, convirtiendo el exquisito, y a la vez férreo, gesto de sellar en una nueva realidad posible. Tras un predecesor chapucero y descuidado, Zollinger es capaz de concentrar su mundo y destilarlo, poco a poco, en el acto de sellar, cientos, infinitas veces cada día. Pot, pot, pot, poc, pot, poc... De esta manera posibilita la creación de una nueva constelación de lo real, capaz de humanizar e insuflar aliento, como bien dices, a la vida más alienante y anónima, utilizando, simplemente, un sello, tinta y papel. Y aunque esto solo puede ocurrir desde la concentración, desde la puesta en atención de todas las partes del ser –físicas e intelectuales– en cada movimiento concreto, lo cierto es que solo es posible a través de la acción misma de sellar. Y para eso, hacen falta las manos. Son ellas, es decir, la acción física de crear, de materializar una obra – en mi caso un dibujo– las que posibilitan el lenguaje del arte en cualquiera de sus extensiones. Y por eso son vitales, porque reflexionan transformando y modificando su propio espacio de acción para afectar el espacio de quien ve, de quien lee, a través de la creación de una experiencia. Zollinger lo logra, modestamente, casi imperceptiblemente. A mi, de algún modo, me gustaría parecerme a él.