

Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández *

Beatriz Herráez: Tus primeros trabajos fueron realizados bajo las siglas CVA. ¿A qué respondía este proyecto? ¿Erais concedores de prácticas de crítica institucional que se desarrollaban en el ámbito internacional haciendo uso de estrategias similares a las planteadas en CVA?

MLF: Lo mejor de este periodo fue la libertad, y la “alegría conceptual” con la que me acerqué a la práctica artística. Si nos cuestionábamos algo era la AUTORIDAD, no la autoría. El descubrimiento de que *todo en el mundo* podía volverse extraño, experimentar la desviación del sentido... sacar la basura cerrada con un lazo de regalo, escribir en cuadernos un millón de números, cajas sin hueco, bloques de cemento con enchufe a lo Nauman. Una gran valla de publicidad que encontramos y que sirvió para enmarcar un árbol y la tierra que lo rodeaba, todo pintado de verde... Más tarde a ese mismo marco *le dimos la vuelta* y de pronto desapareció... *PV (Punto de vista)* y *Cicatriz en la matriz*¹ son la explosión de ese primer marco. También el arte postal o arte por correo fue una práctica habitual de CVA, una práctica libre y divertida que se mantenía fuera de los espacios institucionales, una práctica sin restos para el mercado, o eso creíamos, porque en un viaje a París descubrí que en algunas galerías de la ciudad estaban a la venta catálogos que recogían obras de arte postal y libros de artistas. Al regresar a Bilbao de este viaje con un par de esos catálogos, para comenzar un nuevo curso creamos el Comité de Vigilancia Artística. Con más humor que eficacia, CVA pretendía *vigilar* la libertad del arte y liberarlo del mercado.

Las obras de esta exposición en AZ fueron producidas en el estudio del muelle de Uribitarte en Bilbao. ¿Qué supuso tu paso por la Escuela de BB.AA. y tu pertenencia a la generación-grupo definido como “nueva escultura vasca”?

CVA surgió de prácticas que no estaban ligadas a los sistemas convencionales, tanto en el aprendizaje de habilidades como en los procesos creadores, y eso fue posible también por la existencia de un grupo anterior a CVA, una *escuela libre* y paralela a la Escuela de BB.AA. de Bilbao. Éramos un grupo no muy grande y manteníamos mucha relación, nos reuníamos en la Escuela pero sobre todo fuera de ella. Estudiábamos lo que creíamos que era interesante, estábamos atentos a revistas y libros, viajábamos para ver arte y para conocer artistas. La sensación de libertad en relación con el aprendizaje que conservo de ese periodo hace que cada vez lo valore más. El muelle de Uribitarte, los estudios que alquilamos en el mismo edificio, fueron la prolongación de ese primer grupo, rodeada de vecinos artistas. Generación por contacto, como “sin querer”, tal y como alguien se refirió a él... o por formularlo de otra manera, decir que “no es el arte el que hace el vínculo, sino el vínculo el que hace el arte”²

La figura de Jorge Oteiza (1908-2003) es especialmente relevante en su relación con la trasmisión y la pedagogía del arte en el País Vasco. Desconozco si estabas en Bilbao en el momento en que el escultor irrumpió en la Escuela de BB.AA. en 1978 reivindicando un cambio en los modelos de enseñanza. ¿Cómo defines tu posición en relación a esta figura y a su influencia?

“Para y óyeme ¡oh sol! yo te saludo” es el inicio de un poema de Espronceda...³ Algo recuerdo, mucho movimiento en la Escuela, el patio lleno, la figura “tronante”... Efectivamente Oteiza ha sido un modelo para muchos artistas en el País Vasco y seguro que lo sigue siendo hoy. Mi sensación es que de una autoría libre se pasó a la AUTORIDAD y Jorge Oteiza representaba esa nueva autoridad. En este

*Entrevista publicada en el libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

momento también se produce un cambio importante en el modo de comprender la práctica artística que generó una tensión entre un complejo enorme respecto a la teoría y un dominio absoluto de la pasión. Un momento que fue también crítico para mi práctica. En la primera exposición que tuve en la Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, en el mes de junio de 1986, se pedía que el artista diera una conferencia... Lo único que pude hacer, lo único que hice, fue llevar una lista de cosas que me gustaban y que no me gustaban en relación al arte y a la vida cotidiana. Seguiré buscando aquella lista, de la que hemos hablado a menudo.

En una entrevista en *Zehar*⁴ relacionabas tus esculturas de la serie *Máculas* con las formas de hacer de las labores en el campo y la labranza vinculadas con una “memoria del cultivo”. ¿Existen lugares, paisajes concretos con los que se relacionan tus obras?

La Tierra de Campos en Palencia es el espacio que más he *admirado* desde que, muy joven, pasaba en tren por ese lugar todas las vacaciones, cruzando llanuras infinitas, ni un árbol, ni una casa en muchos kilómetros. Lo he fotografiado miles de veces pero la imagen no conservaba ni rastro de lo que era ese lugar. No es posible. Muchas de las obras de la serie *Máculas* de ese periodo son intentos de llevar al mundo del arte parte de este paisaje, como también lo hicieron muchos escultores castellanos. Me quedé pasmada cuando en Nueva York conocí la obra de Walter de Maria *Earth Room* (1977): llevar a la galería la mismísima tierra, sólo como material, la tierra negra que se ajusta a los contornos de la galería, de la que se elimina todo rastro de vida. Algo en la negrura y en la geometría de las piezas acerca esa instalación a las obras negras de ese periodo.

Buscando en el diccionario el término “mácula”, hay una entrada, “mácula lútea”, definida como “cada una de las partes oscuras que se observan en el disco del Sol o de la Luna”, que puede vincularse con el título de la exposición presentada en AZ. ¿Por qué la luna es un elemento tan recurrente?

“Debo tener un cuerpo porque hay algo oscuro en mí”, decía Deleuze⁵. *Je, je... luna* es un guiño de lunática a lunática. Ser reflejo más que fuente de energía, afectada por el sol y afectando a la tierra que es el cuerpo y también la obra. La luna es un poder discreto si lo comparamos con el sol. No es el sol, es la LUNA. La luna afecta a los cuerpos por su proximidad, afecta directamente a lo físico. El sol afecta a la vida, somos parte de su sistema. Sin sol no habría vida, pero queda tan lejos, y su luz es tan neutra que el sentido es otro, más “conceptual” y alejado del efecto.

Las formas lunares que incluyes en tus obras se han relacionado con esculturas de planos de Jorge Oteiza –flotaciones– pero tú las vinculas de un modo más directo con el escultor Alberto Sánchez (1895-1962), a quien Oteiza se refiere en distintas ocasiones en sus escritos...

Sí, las relaciono con las formas lunares de ciertas esculturas de Alberto y con el carácter totémico que presentan. Creo que sí se puede afirmar que se establecen ciertos vínculos y relaciones con esas referencias que pertenecen al imaginario de una cierta sobriedad castellana... Sus partes oscuras, los huecos y agujeros, son formas muy lunares que siempre me han atraído.

Volviendo a Bilbao... Leía, preparando la exposición, el libro *Vieja luna de Bilbao*⁶, donde se recoge una cita de un poema de Gabriel Aresti (1933-1975) que, como indica Zulaika, “define la ciudad en base a la polaridad luna/sol”: “Aquí Bilbao. Ciudad dormida, vida. / Aletargadamente conseguida / Sale un rayo de luna, y en seguida / Que somos hijos del sol se nos olvida”...

Hay un poema de Jorge Manrique sobre la seducción titulado “Escala de Amor” que empieza diciendo “Estando triste, seguro...” y en el que los sentidos no informan, sino que se encargan de “abrirle el costado” y permitir que “por ahí entren los amores”. Los siente *ahí*... es algo corporal, físico. El cuerpo también participa en el arte, es corporal, como el amor. La cultura está regida por proyectos, con ideas, claridad, sentido. Ese “deber ser” que se nos olvida con la noche cuando el cuerpo se hace presente. Creo que Bilbao siempre ha tenido que ver más con los *artistas de noche* que con los *artistas de día* a pesar del proyecto solar que define la ciudad.

⁴Entrevista publicada en el libro *je, je... luna*. María Luisa Fernández. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

De los títulos de tus exposiciones y obras se deduce la importancia de *nombrar* las cosas en tu trabajo. ¿Cómo se relacionan títulos y obras?

Los títulos son apuestas que se lanzan en la jugada del arte por si funcionan. Las palabras entran en el mundo del arte con la condición de que contribuyan a poner en suspenso el sentido. Pertenecen a dos formas de lenguaje diferentes, pertenecen a dos mundos diferentes..., si es posible definirlo de este modo, que seguro es del todo ajustado o demasiado preciso. Los títulos provienen de fuentes y momentos distintos: *Anda, dímelo andando, dímelo andando, que si tú llevas miedo, yo voy temblando* es un dicho popular, un refrán castellano que empleé como título de una exposición en la galería Oliva Arauna a finales de los años ochenta. Aquel título respondía de algún modo a una frase de otro artista que estaba exponiendo en el mismo momento en la ciudad, era una contestación, una reacción, un comentario. También recuerdo una exposición en Valencia donde presenté la serie de *Esculturas rojas*... De camino, en el tren a la inauguración, llevaba un libro de Aristóteles a partir del cual fui bautizando todas y cada una de las piezas. En aquel texto se hacía referencia a distintos proverbios que también derivaron en títulos: *Lo semejante, un Dios lo junta siempre; Lo semejante, un Dios lo separa siempre*... También surgen de esas lecturas *Las virtudes*, que son los términos medios, lo que queda en medio, el *intermedio: Entre el amor y el odio*, por ejemplo. En algunos títulos se mantendrán esos “términos medios” suprimiendo las virtudes. En otros, son las virtudes –prudencia, sabiduría, justicia– las que quedan en el centro. Los *Artistas ideales* recogen también algo de este modo de proceder con pares de nombres: *conciso/claro, bella/interesante, profundo/profunda*, que titulan las piezas. He releído hace unos días esa entrevista que has mencionado en *Zehar* donde decía “me gusta que las esculturas tengan nombre” pero también que “no es tanto el título como la referencia a una forma ya existente lo que me interesa”, las relaciones que se establecen con esa palabra. Creo que es una afirmación que sigue siendo válida hoy todavía.

Existe un grupo de obras que no hemos podido presentar en esta exposición, al ser incapaces de localizarlas o debido a su estado de conservación. Entre ellas se encuentra *La trenza de Freud*. ¿Se relacionaba de algún modo esta obra con la serie de piezas colgantes tituladas *Melenas*?

La trenza de Freud es una pieza que existió y que se vinculaba con esa forma de fetichismo referida en el título. Un fetichismo que consistía en cortar –contra su voluntad– a las jóvenes sus trenzas y que implicaba, siempre según el análisis del psicoanálisis, ¡la castración femenina! Existió una legislación específica contra los “cortadores de trenzas”, que se convirtieron en un motivo de verdadera alarma social. Unos “cortadores de trenzas” que, por otra parte y a corto plazo, según mi opinión, serían siempre mejor, o menos peligrosos, que los cortadores de cabezas. O eso creo... Me ha venido a la mente respondiendo a esta pregunta la figura de la reina de corazones de *Alicia en el País de las Maravillas*, descrita por Carroll como una monarca desubicada y de muy mal genio, “llena de furia ciega”, rápida para sentenciar a la decapitación a quien osaba ofenderla mínimamente. Del “que le corten la cabeza” de la reina de corazones al “que se suelten la melena”. En toda la mitología, y en las representaciones que atañen a las decapitaciones, cuando se corta la cabeza a alguien se la agarra por la melena. Hay excepciones como Judith, que la presenta en una bandeja. Las trenzas se relacionan con las melenas, que a su vez remiten a formas similares a los collares.

Gilles Deleuze⁷ hace referencia a estos “cortadores de trenzas” catalogados en la antología de perversiones de la *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing y llama la atención sobre el modo en que “los nervios del psiquiatra parecen desatarse” al referirse a ellos...

La criminalización de esta forma de fetichismo es producto del psicoanálisis. Hemos tenido y tenemos una “ciencia de riesgo” por seguir con el *juego* que supone habitar en la “sociedad de riesgo”⁸... Si la tecnología y la ciencia han supuesto mejoras, también han supuesto muchísimos inconvenientes. La justificación de la ciencia olvida los problemas ocasionados. Hay excepciones a las ofensas de los científicos a través de acciones de “descargo” como la de la hija del famoso académico y fisiólogo Iván Pavlov, Valentina Yermakova, quien dedicó su vida a salvar perros como acto de penitencia por los

*Entrevista publicada en el libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

excesos llevados a cabo por su padre en su búsqueda de certezas científicas. Las relaciones entre psicopatía y ciencia darían para mucho. Alguien dijo que con la llegada del psicoanálisis se dejó de hablar de amor.

El crítico Manel Clot hace referencia a tu obra como un lugar donde “se intuye y rastrea un aspecto marcadamente relacionado con el ser humano (...), pero que lejos de constituir un ámbito de orden antropomórfico –como parece lógico– o incluso antropológico, tiende más bien hacia algo que podríamos calificar como antropométrico”⁹. La búsqueda de un *Artista ideal* es un tema constante en tus trabajos. ¿En qué consiste la figura de ese *Artista*? ¿Significa la búsqueda de este *Artista* una crítica a la desaparición de una *singularidad irreductible* frente a las leyes y proporciones de la estadística?

Definé el *Artista ideal* en aquella entrevista en *Zehar* como “un conglomerado de cosas, un tanto por cierto de distintos componentes que tienen que tener...”. Xabier Sáenz de Gorbea se refirió a ellos en el texto de la exposición *Burlas expresionistas* diciendo que “esta utilización de los usos de las encuestas tiende a ironizar el yo egolátrico del artista enfrentado al poder. Cada ser con una probabilidad de probabilidades. Una hipótesis”¹⁰. Las obras de la serie son composiciones que responden a la lógica de los tantos por ciento: porcentajes que quedan fijados, que se “encarnan” en los gráficos “de tarta” generando formas en equilibrios inestables. La estadística *permite* esa idealidad, artistas ideales que pueden ser materializados, con cuerpo. Hay una idealidad diferente a la de la estadística que es la de ese instante en el que un grupo de profesionales se pone de acuerdo y dice “éste es el artista que queremos”, el artista “de consenso”. De pronto un colectivo *descubre* en determinados artistas esas cualidades que responderían a lo “teórico ideal”, por ejemplo los artistas que aparecen retratados en las fotografías de *Burlas expresionistas*. El artista ideal es aquel que casi nunca coincide con lo que tú eres.

Tus obras se asocian con el uso de procesos “fríos” como en el minimal, pero también remiten a ese campo de humor y “extrañeza” contenido en la *abstracción excéntrica* descrita por Lucy Lippard¹¹. ¿Cómo te relacionas con estas categorías que se emplean para referirse a tus piezas?

Recuerdo una pieza de Richard Serra que fue de las primeras que vi cuando estaba aún estudiando y que se titulaba precisamente *Bilbao*. Consistía en un bloque de hierro sobre otro segundo bloque. No muy grandes. Dos bloques de hierro que parecían recién salidos de la fundición. Se mantenían en un equilibrio muy característico de las obras de Serra en ese momento. Recuerdo con precisión aquella pieza en la exposición –era *5 escultores, 5 arquitectos*¹² en el Museo de Bellas Artes de Bilbao– y la fascinación que me produjo. Salía de la sala donde había estado sola con la pieza y tenía que volver a entrar. Las emociones son tan intensas con Bernini y el *Éxtasis de Santa Teresa* como con Serra y la pieza de Bilbao, no hay procesos “fríos” en el arte. También los textos de “encuentros” de los artistas minimalistas con objetos y paisajes –una caja negra en una esquina, un cubo negro o un paisaje en un viaje– demuestran esta relación con la extrañeza de lo simple, con la “mística”; son objetos “extraterrestres”... Siempre tenemos que interrogarnos acerca de dónde proviene la emoción en nuestra relación con los objetos.

Varias veces en tus textos te refieres al Peroísmo, un movimiento definido como un “sí pero no” que parece reivindicar una posición de duda e inconclusión (y que además eres clara en diferenciar de “cualquier acto de heroísmo o indiferencia duchampiana”). Pero... ¿cómo conviven estos enunciados de duda e indeterminación con la presencia rotunda y afirmativa de tus esculturas en el espacio de exposición?

El Peroísmo es mi juego con el arte, no digo con el arte y con la vida, porque prácticamente toda mi vida está relacionada con el arte, salvo un poquito de vida cotidiana que me queda por ahí. Escribí el manifiesto peroísta en un momento muy especial, estando ya en Galicia, cuando por primera vez fui capaz de ironizar con la tragedia. El Peroísmo es mi estilo tragicómico. En un catálogo decía: “Yo, habitante de la adversidad, de la oposición o la contrariedad, he dispuesto para mi propio uso el Peroísmo y no es más que la exhaustiva utilización de la conjunción adversativa, Pero. Sin nada que ver con el heroísmo negador o afirmador de cualquiera de las vanguardias, o de cualquier arte de manifiestos; el Pero, como el no, congestiona el rostro, encoge el estómago, nunca se da sin gasto emocional pero es más disimulado que el no, parece que no, pero sí. Sí; pero no, se cree en ideologías. Sí; pero no, se desea una nueva

*Entrevista publicada en el libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

identidad artística. Sí; pero no, sirven modelos de otros lenguajes. Sí; pero no, se desea ser crítico. Se intenta construir, pero resulta difícil”¹³. Releyéndolo ahora se podría decir que el “sí pero no” es el canto al vértigo, ya querido por familiar, de lo que no deja de cambiar, de lo que no deja que nada se asiente del todo. El pensamiento de esa ida y venida constante y continua. Algo que no sucede en el *hacer*. Cuando se está haciendo uno puede quedarse *en suspenso*; ese murmullo, ese grito, el vértigo, para, se detiene.

En una (auto)entrevista realizada con motivo de una retrospectiva en el museo Artium¹⁴ (2004) te planteabas la pregunta: “¿Por qué dejar de hacer?” Once años más tarde te pregunto: ¿qué supone vivir de nuevo “en el hacer”?

En la construcción del pensamiento es tan importante lo que una hace como lo que no hace. La parada es una posibilidad importante y rica. Tengo la misma pasión de antaño y a la vez una tranquilidad que no tenía entonces para entenderla mejor. Estoy ilusionada, tengo ganas y tengo un buen espacio, ¿se puede pedir algo más?

Esta exposición itineraria al MARCO de Vigo, donde resides desde que dejaste Bilbao para trabajar como profesora de escultura en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra. También formas parte del primer claustro puesto en marcha en una escuela experimental¹⁵ gestionada por un grupo de artistas en Donostia-San Sebastián. ¿Cómo es tu relación con la enseñanza del arte?

Me interesa el hecho de que los estudiantes convivan en un espacio intenso y cargado en todos los sentidos. Me gustaría que lo vivieran sintiéndose libres, que crearan vínculos entre ellos, que aprendieran lo que se puede aprender sin interferir demasiado... Pero (de *peroísmo*) por otra parte mis años de experiencia en la facultad de Pontevedra me dicen que la trasmisión no es una tarea fácil. No hay fórmulas o ideas perfectas que se enseñen, que se puedan enseñar... Pero sí hay una manera de trabajar. Se puede cuestionar el espacio, los materiales, o trabajar con los objetos de una manera u otra. Es a partir de estos cuestionamientos donde vas viendo reflejado tu extrañamiento del mundo.

¿Cuáles son las decisiones que te llevan a trabajar como artista?

Soy la típica artista *vocacional*, una palabra corta en desuso completamente por sus vinculaciones con lo religioso pero que aún entendemos y que nos sirve para no liarnos con otros tipos de inteligencias tan de moda hoy en día: las prácticas, emocionales, sociales...

*Entrevista publicada en el libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

Notas

1. Títulos de dos instalaciones realizadas por CVA.
2. Régis Debray: *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* [1992]. Barcelona: Paidós, 1994, p. 213.
3. José de Espronceda: "Himno al sol" [1840]. Poesías, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-12/html/ff07eac6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html
4. Entrevista a la artista realizada por Maya Aguiriano en *Zehar, Boletín de Arteleku*, n.º 7 (noviembre-diciembre de 1990). *Zehar* era la publicación del centro Arteleku de Donostia-San Sebastián.
5. "Yo debo tener un cuerpo, es una necesidad moral, una exigencia. Y, en primer lugar, debo tener un cuerpo porque hay algo oscuro en mí" (Gilles Deleuze: *Le Pli*. París: Les Éditions de Minuit, 1988).
6. Joseba Zulaika: *Vieja luna de Bilbao. Crónicas de mi generación*. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2014, p. 256.
7. "Cortar una trenza, en este sentido, no parece implicar, en absoluto, ninguna hostilidad hacia el fetiche; es más bien una condición para la constitución del fetiche (aislamiento, suspense). Al hacer referencia a estos fetichistas 'cortadores de trenzas' no podemos menos de aludir también a un problema de psiquiatría históricamente importante. La *Psychopathia sexualis*, de Krafft-Ebing, revisada por Moll, 1923, es la gran antología de los casos de perversión más abominables, 'para uso de médicos y juristas', como se dice en el subtítulo. Los atentados y crímenes, las bestialidades, los destripamientos, las necrofilias, etcétera, se encuentran en esta obra narrados con rigor científico, sin la más leve sombra de pasión ni juicios de valor sobre ellos. Pero al llegar a la observación 396 (p. 830), el tono cambia: 'Un peligroso fetichista de trenzas sembraba la inquietud en Berlín...'; y, ahora, el comentario: 'Este tipo de gente es tan peligroso que sería de todo punto necesario internarles sin más en un sanatorio psiquiátrico hasta su total curación. No merecen, en absoluto, ninguna conmisericordia... Cuando pienso en el inmenso dolor de esas familias, que ven a una de sus hijas privada de su bonita cabellera, no alcanzo a entender cómo no se les encierra para siempre a estos hombres... Esperemos que la nueva ley penal traiga alguna mejora a este respecto.' Tal explosión de indignación contra una perversión modesta y benigna, dentro de lo que cabe, nos hace pensar que el autor está movido por poderosas motivaciones personales que le apartan de su método científico ordinario. Hay que concluir que, por lo menos a nivel de la observación 396, los nervios del psiquiatra se han desatado... Debería ser una lección para todo el mundo." Extraído de Gilles Deleuze: *Presentación de Sacher-Masoch. El frío y el cruel* [1967]. Madrid: Taurus, 1973, p. 36.
8. Ulrich Beck: *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad* [1986]. Barcelona: Paidós, 2006.
9. Manel Clot: "Tránsitos. Estancias inenarrables. (La casa natal)", *María Luisa Fernández* [cat. exp.]. Barcelona: Galería Berini, enero-febrero de 1991.
10. Xabier Sáenz de Gorbea: "Lógica de la provisionalidad", *Burlas expresionistas* [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Trayecto Galería, febrero-marzo de 1993.
11. Lucy Lippard: "Eccentric Abstraction", *Art International*, vol. 10, núm. 9 (1966).
12. *Correspondencias: 5 arquitectos, 5 escultores*. Palacio de las Alhajas (Madrid) y Museo de Bellas Artes (Bilbao), 1982.
13. Marisa Fernández: "Peroísmo", *9 with something* [cat. exp.]. Edimburgo: Edinburgh College of Art, agosto-septiembre de 1995, p. 86.
14. María Luisa Fernández: "Consentimiento Natural. Autoentrevista", *CVA (1980-1984)* [cat. exp.]. Del 28 de octubre de 2004 al 9 de enero de 2005. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2005.
15. <http://kalostra.eus/es/node/13>