

Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández *

Beatriz Herráez: Os teus primeiros traballos foron realizados baixo as siglas CVA. A que respondía este proxecto? Erades coñecedores de prácticas de crítica institucional que se desenvolvían no ámbito internacional facendo uso de estratexias similares ás formuladas en CVA?

MLF: O mellor deste período foi a liberdade, e a “ledicia conceptual” coa que me acheguei á práctica artística. Se nos cuestionabamos algo era a AUTORIDADE, non a autoría. O descubrimento de que *todo no mundo* podía mudar estraño, experimentar a desviación do sentido... sacar o lixo pechado cun lazo de agasallo, escribir en cadernos un millón de números, caixas sen oco, bloques de cemento con enchufe *ao Nauman*. Unha grande valla de publicidade que atopamos e que serviu para enmarcar unha árbore e a terra que a rodeaba, todo pintado de verde... Máis tarde a ese mesmo marco *lle dimos a volta* e de súpeto desapareceu... *PV (Punto de vista)* y *Cicatriz en la matriz*¹ son a explosión dese primeiro marco. Tamén a arte postal ou arte por correo foi unha práctica habitual de CVA, unha práctica libre e divertida que se mantiña fóra dos espazos institucionais, unha práctica sen restos para o mercado, ou iso criamos, porque nunha viaxe a París descubrín que nalgunhas galerías da cidade estaban á venda catálogos que recollían obras de arte postal e libros de artistas. Ao regresar a Bilbao desta viaxe cun par deses catálogos, para comezar un novo curso creamos o Comité de Vixilancia Artística. Con máis humor ca eficacia, CVA pretendía *vixiar* a liberdade da arte e liberala do mercado.

As obras desta exposición en AZ foron producidas no estudio do peirao de Uribitarte en Bilbao. Que supuxo o teu paso pola Escola de Belas Artes e a túa *pertenza* á xeración-grupo definido como “nova escultura vasca”?

CVA xurdiu de prácticas que non estaban ligadas aos sistemas convencionais, tanto na aprendizaxe de habilidades coma nos procesos creadores, e iso foi posible tamén pola existencia dun grupo anterior a CVA, unha *escuela libre* e paralela á Escola de Belas Artes de Bilbao. Eramos un grupo non moi grande e mantiñamos moita relación, reuniámonos na Escola pero sobre todo fóra dela. Estudabamos o que criamos que era interesante, estabamos atentos a revistas e libros, viaxabamos para ver arte e para coñecer artistas. A sensación de liberdade en relación coa aprendizaxe que conservo dese período fai que cada vez o valore máis. O peirao de Uribitarte, os estudos que alugamos no mesmo edificio, foron a prolongación dese primeiro grupo, rodeada de veciños artistas. Xeración por contacto, como “sen querer”, tal e como alguén se referiu a el..., ou por formulalo doutro xeito, dicir que “non é a arte a que fai o vínculo, senón o vínculo o que fai a arte”²

A figura de Jorge Oteiza (1908-2003) é especialmente relevante na súa relación coa transmisión e a pedagogía da arte no País Vasco. Descoñezo se estabas en Bilbao no momento en que o escultor irrompeu na Escola de Belas Artes en 1978 reivindicando un cambio nos modelos de ensino. Como defines a túa posición en relación a esta figura e á súa influencia?

“Para y óyeme ¡oh sol! Yo te saludo” é o inicio dun poema de Espronceda...³ Algo lembro, moito movemento na Escola, o patio cheo, a figura “tronante”... Efectivamente Oteiza foi un modelo para moitos artistas no País Vasco e seguro que o segue a ser hoxe. A miña sensación é que dunha autoría libre se pasou á AUTORIDADE e Jorge Oteiza representaba esa nova autoridade. Neste momento tamén se

*Entrevista publicada no libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

produce un cambio importante no modo de comprender a práctica artística que xerou unha tensión entre un complexo enorme respecto á teoría e un dominio absoluto da paixón. Un momento que foi tamén crítico para a miña práctica. Na primeira exposición que tiveron na Caja de Ahorros Municipal de Bilbao, no mes de xuño de 1986, pedíase que o artista dese unha conferencia... O único que puideron facer, o único que fixeron, foi levar unha lista de cousas que me gustaban e que non me gustaban en relación á arte e á vida cotiá. Seguirei buscando aquela lista, da que falamos a miúdo.

Nunha entrevista en *Zehar*⁴ relacionabas as túas esculturas da serie *Máculas* coas formas de facer dos labores no campo e a labranza vinculadas cunha “memoria do cultivo”. Existen lugares, paisaxes concretas coas que se relacionan as túas obras?

A Terra de Campos en Palencia é o espazo que máis *admirei* dende que, moi nova, pasaba en tren por ese lugar todas as vacacións, cruzando chairas infinitas, nin unha árbore, nin unha casa en moitos quilómetros. Fotografeino miles de veces pero a imaxe non conservaba nin rastro do que era ese lugar. Non é posible. Moitas das obras da serie *Máculas* dese período son intentos de levar ao mundo da arte parte desta paisaxe, como tamén o fixeron moitos escultores casteláns. Quedei pasmada cando en Nova York coñecín a obra de Walter de Maria *Earth Room* (1977): levar á galería a terra mesma, só como material, a terra negra que se axusta aos contornos da galería, da que se elimina todo rastro de vida. Algo na negrura e na xeometría das pezas achega esa instalación ás obras negras dese período.

Buscando no dicionario o termo “mácula”, hai unha entrada, “mácula lútea”, definida como “cada unha das partes escuras que se observan no disco do Sol ou da Lúa”, que pode vincularse co título da exposición presentada en AZ. Por que a lúa é un elemento tan *recorrente*?

“Debo ter un corpo porque hai algo escuro en min”, dicía Deleuze⁵. *Je, je... luna* é un aceno de lunática a lunática. Ser reflexo máis que fonte de enerxía, afectada polo sol e afectando á terra que é o corpo e tamén a obra. A lúa é un poder discreto se o comparamos co sol. Non é o sol, é a LÚA. A lúa afecta aos corpos pola súa proximidade, afecta directamente ao físico. O sol afecta á vida, somos parte do seu sistema. Sen sol non habería vida, pero queda tan lonxe, e a súa luz é tan neutra que o sentido é outro, máis “conceptual” e afastado do efecto.

As formas lunares que inclúes nas túas obras relacionáronse con esculturas de planos de Jorge Oteiza —*flotacións*— pero ti vincúlalas dun modo máis directo co escultor Alberto Sánchez (1895-1962), a quen Oteiza se refire en distintas ocasións nos seus escritos...

Si, relaciónoas coas formas lunares de certas esculturas de Alberto e co carácter totémico que presentan. Creo que si se pode afirmar que se establecen certos vínculos e relacións con esas referencias que pertencen ao imaxinario de certa sobriedade castelá... As súas partes escuras, os ocos e buratos, son formas moi lunares que sempre me atraeron.

Volvendo a Bilbao... Lúa, preparando a exposición, o libro *Vieja luna de Bilbao*⁶, onde se recolle unha cita dun poema de Gabriel Aresti (1933-1975) que, como indica Zulaika, “define a cidade en base á polaridade lúa/sol”: “*Aquí Bilbao. Ciudad dormida, vida. / Aletargadamente conseguida / Sale un rayo de luna, y en seguida / Que somos hijos del sol se nos olvida*”...

Hai un poema de Jorge Manrique sobre a sedución titulado “Escala de Amor” que empeza dicindo “Estando triste, seguro...” e no que os sentidos non informan, senón que se encargan de “abrirle o costado” e permitir que “por aí entren os amores”. Senteos *ái...* é algo corporal, físico. O corpo tamén participa na arte, é corporal, como o amor. A cultura está rexida por proxectos, con ideas, claridade, sentido. Ese “deber ser” que se nos esquece coa noite cando o corpo se fai presente. Creo que Bilbao sempre tivo que ver máis cos *artistas de noite* ca cos *artistas de día* malia o proxecto solar que define a cidade.

Dos títulos das túas exposicións e obras dedúcese a importancia de *nomear* as cousas no teu traballo. Como se relacionan títulos e obras?

*Entrevista publicada no libro *je, je... luna*. María Luisa Fernández. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

Os títulos son apostas que se lanzan na xogada da arte por se funcionan. As palabras entran no mundo da arte coa condición de que contribúan a poñer en suspenso o sentido. Pertencen a dúas formas de linguaxe diferentes, pertencen a dous mundos diferentes..., se é posible definilo deste modo, que seguro é de todo axustado ou demasiado preciso. Os títulos proveñen de fontes e momentos distintos: *Anda, dímelo andando, dímelo andando, que si tú llevas medo, yo voy temblando* é un dito popular, un refrán castelán que empreguei como título dunha exposición na galería Oliva Arauna a finais dos anos oitenta. Aquel título respondía dalgún modo a unha frase doutro artista que estaba a expoñer no mesmo momento na cidade, era unha contestación, unha reacción, un comentario. Tamén recordo unha exposición en Valencia onde presentei a serie de *Esculturas rojas*... De camiño, no tren á inauguración, levaba un libro de Aristóteles a partir do cal fun bautizando todas e cada unha das pezas. Naquel texto facíase referencia a distintos proverbios que tamén derivaron en títulos: *Lo semejante, un Dios lo junta siempre; Lo semejante, un Dios lo separa siempre*... Tamén xorden desas lecturas *Las virtudes*, que son os termos medios, o que queda no medio, o *intermedio: Entre o amor e o odio*, por exemplo. Nalgúns títulos manteranse eses “termos medios” suprimindo as virtudes. Noutros, son as virtudes —prudencia, sabedoría, xustiza— as que quedan no centro. Os *Artistas ideales* recollen tamén algo deste xeito de proceder con pares de nomes: *conciso/claro, bella/interesante, profundo/profunda*, que titulan as pezas. Relín hai uns días esa entrevista que mencionaches en *Zehar* onde dicía “gústame que as esculturas teñan nome” pero tamén que “non é tanto o título como a referencia a unha forma xa existente o que me interesa”, as relacións que se establecen con esa palabra. Creo que é unha afirmación que segue a ser válida hoxe aínda.

Existe un grupo de obras que non podemos presentar nesta exposición, ao ser incapaces de localizalas ou debido ao seu estado de conservación. Entre elas atópase *La trenza de Freud*. Relacionábase dalgún modo esta obra coa serie de pezas colgantes tituladas *Melenas*?

La trenza de Freud é unha peza que existiu e que se vinculaba con esa forma de fetichismo referida no título. Un fetichismo que consistía en cortar —contra a súa vontade— ás mozas as súas trenzas e que implicaba, sempre segundo a análise da psicanálise, a castración feminina! Existiu unha lexislación específica contra os “cortadores de trenzas”, que se converteron nun motivo de verdadeira alarma social. Uns “cortadores de trenzas” que, por outra parte e a curto prazo, segundo a miña opinión, serían sempre mellor, ou menos perigosos, cós cortadores de cabezas. Ou iso creo... Veume á mente respondendo a esta pregunta a figura da raíña de corazóns de *Alicia no País das Marabillas*, descrita por Carroll como unha monarca fóra de lugar e de moi mal xenio, “chea de furia cega”, rápida para sentenciar á decapitación a quen ousaba ofendela minimamente. Do “que lle corten a cabeza” da raíña de corazóns ao “que se solten a melena”. En toda a mitoloxía, e nas representacións que atinxen ás decapitacións, cando se lle corta a cabeza a alguén agárrase pola melena. Hai excepcións como Judith, que a presenta nunha bandexa. As trenzas relaciónanse coas melenas, que á súa vez remiten a formas similares aos colares.

Gilles Deleuze⁷ fai referencia a estes “cortadores de trenzas” catalogados na antoloxía de perversións da *Psychopathia sexualis* de Krafft-Ebing e chama a atención sobre o modo en que “os nervios do psiquiatra parecen desatarse” ao referirse a eles...

A criminalización desta forma de fetichismo é produto da psicanálise. Tivemos e temos unha “ciencia de risco” por seguir co *xogo* que supón habitar na “sociedade de risco”⁸... Se a tecnoloxía e a ciencia supuxeron melloras, tamén supuxeron moitísimos inconvenientes. A xustificación da ciencia esquece os problemas ocasionados. Hai excepcións ás ofensas dos científicos a través de accións de “descargo” como a da filla do famoso académico e fisiólogo Ivan Pavlov, Valentina Yermakova, quen dedicou a súa vida a salvar cans como acto de penitencia polos excesos levados a cabo polo seu pai na súa busca de certezas científicas. As relacións entre psicopatía e ciencia darían para moito. Alguén dixo que coa chegada da psicanálise se deixou de falar de amor.

O crítico Manel Clot fai referencia á túa obra como un lugar onde “se” intúe e rastrexa un aspecto marcadamente relacionado co ser humano (...), pero que lonxe de constituír un ámbito de orde antropomórfico —como parece lóxico— ou mesmo antropolóxico, tende máis ben cara a algo que

^{*}Entrevista publicada no libro *je, je... luna. María Luisa Fernández*. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

poderíamos cualificar como antropométrico”⁹. A busca dun *Artista ideal* é un tema constante nos teus traballos. En que consiste a figura dese *Artista*? Significa a busca deste *Artista* unha crítica á desaparición dunha *singularidade irreductible* fronte ás leis e proporcións da estatística?

Definín o *Artista ideal* naquela entrevista en *Zehar* como “un conglomerado de cousas, un tanto por certo de distintos compoñentes que teñen que ter...”. Xabier Sáenz de Gorbea referiuse a eles no texto da exposición *Burlas expresionistas* dicindo que “esta utilización dos usos das enquisas tende a ironizar o eu egolátrico do artista enfrontado ao poder. Cada ser cunha probabilidade de probabilidades. Unha hipótese”¹⁰. As obras da serie son composicións que responden á lóxica dos tantos por cento: porcentaxes que quedan fixadas, que se “encarnan” nos gráficos “de torta” xerando formas en equilibrios inestables. A estatística *permite* esa idealidade, artistas ideais que poden ser materializados, con corpo. Existe unha idealidade diferente á da estatística que é a dese instante no que un grupo de profesionais se pon de acordo e di “este é o artista que queremos”, o artista “de consenso”. De súpeto un colectivo *descobre* en determinados artistas esas calidades que responderían ao “teórico ideal”, por exemplo os artistas que aparecen retratados nas fotografías de *Burlas expresionistas*. O artista ideal é aquel que case nunca coincide co que ti es.

As túas obras asóciáanse co uso de procesos “fríos” como no mínimo, pero tamén remiten a ese campo de humor e “estrañeza” contido na *abstracción excéntrica* descrita por Lucy Lippard¹¹. Como te relacionas con estas categorías que se empregan para referirse ás túas pezas?

Lembro unha peza de Richard Serra que foi das primeiras que vin cando estaba aínda a estudar e que se titulaba precisamente *Bilbao*. Consistía nun bloque de ferro sobre outro segundo bloque. Non moi grandes. Dous bloques de ferro que semellaban acabados de saír da fundición. Mantíñanse nun equilibrio moi característico das obras de Serra nese momento. Lembro con precisión aquela peza na exposición — era *5 escultores, 5 arquitectos*¹² no Museo de Belas Artes de Bilbao— e a fascinación que me produciu. Saía da sala onde estivera soa coa peza e tiña que volver entrar. As emocións son tan intensas con Bernini e a *Éxtase de Santa Teresa* como con Serra e a peza de Bilbao, non hai procesos “fríos” na arte. Tamén os textos de “encontros” dos artistas minimalistas con obxectos e paisaxes —unha caixa negra nun recuncho, un cubo negro ou unha paisaxe nunha viaxe— demostran esta relación coa estrañeza do simple, coa “mística”; son obxectos “extraterrestres”... Sempre temos que interrogarnos acerca de onde provén a emoción na nosa relación cos obxectos.

Varias veces nos teus textos refírestes ao Peroísmo, un *movemento* definido como un “si pero non” que parece reivindicar unha posición de dúbida e inconclusión (e que ademais es clara en diferenciar de “calquera acto de heroísmo ou indiferenza duchampiana”). *Pero...* como conviven estes enunciados de dúbida e indeterminación coa presenza rotunda e afirmativa das túas esculturas no espazo de exposición?

O Peroísmo é o meu xogo coa arte, non digo coa arte e coa vida, porque practicamente toda a miña vida está relacionada coa arte, agás un anaquiño de vida cotiá que me queda por aí. Escribín o manifesto peroísta nun momento moi especial, estando xa en Galicia, cando por primeira vez fun quen de ironizar coa traxedia. O Peroísmo é o meu estilo traxicómico. Nun catálogo dicía: “Eu, habitante da adversidade, da oposición ou a contrariedade, dispuxen para o meu propio uso o Peroísmo e non é máis ca exhaustiva utilización da conxunción adversativa, pero. Sen nada que ver co heroísmo negador ou afirmador de calquera das vangardas, ou de calquera arte de manifestos; o Pero, como o non, conxestiona o rostro, encolle o estómago, nunca se dá sen gasto emocional pero é máis disimulado có non, parece que non, pero si. Si; pero non, crese en ideoloxías. Si; pero non, deséxase unha nova identidade artística. Si; pero non, serven modelos doutras linguaxes. Si; pero non, deséxase ser crítico. Inténtase construír, pero resulta difícil”¹³. Reléndoo agora poderíase dicir que o “si pero non” é o canto á vertixe, xa querida por familiar, do que non deixa de cambiar, do que non deixa que nada se asente de todo. O pensamento desa ida e vinda constante e continua. Algo que non sucede en *facere*. Cando se está a facer un pode quedar *en suspenso*; ese murmurio, ese berro, a vertixe, para, detense.

*Entrevista publicada no libro *je, je... luna*. María Luisa Fernández. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

Nunha (auto)entrevista realizada co gallo dunha retrospectiva no museo Artium¹⁴ (2004) formulábase a pregunta: “Por que deixar de facer?” Once anos máis tarde preguntóche: que supón vivir de novo “no facer”?

Na construción do pensamento é tan importante o que unha fai como o que non fai. A parada é unha posibilidade importante e rica. Teño a mesma paixón de antano e á vez unha tranquilidade que non tiña entón para entendela mellor. Estou ilusionada, teño ganas e teño un bo espazo, pódese pedir algo máis?

Esta exposición itineraria ao MARCO de Vigo, onde resides dende que deixaches Bilbao para traballar como profesora de escultura na Facultade de Belas Artes de Pontevedra. Tamén formas parte do primeiro claustro posto en marcha nunha escola experimental¹⁵ xestionada por un grupo de artistas en Donostia-San Sebastián. Como é a túa relación co ensino da arte?

Interésame o feito de que os estudantes convivan nun espazo intenso e cargado en todos os sentidos. Gustaríame que o vivisen sentíndose libres, que creasen vínculos entre eles, que aprendesen o que se pode aprender sen interferir demasiado... Pero (de *peroísmo*) por outra parte os meus anos de experiencia na facultade de Pontevedra dinme que a transmisión non é unha tarefa doada. Non hai fórmulas ou ideas perfectas que se ensinen, que se poidan ensinar... Pero si hai un xeito de traballar. Pódese cuestionar o espazo, os materiais, ou traballar cos obxectos dun xeito ou doutro. É a partir destes cuestionamentos onde vas vendo reflectido o teu estrañamento do mundo.

Cales son as decisións que te levan a traballar como artista?

Son a típica artista *vocacional*, unha palabra corta en desuso completamente polas súas vinculacións co relixioso pero que aínda entendemos e que nos serve para non nos liar con outros tipos de intelixencias tan de moda hoxe en día: as prácticas, emocionais, sociais...

*Entrevista publicada no libro *je, je... luna*. María Luisa Fernández. Bilbao, Azkuna Zentroa, 2015

Notas

1. Títulos de dúas instalacións 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 á artista realizada por Maya Aguiriano en *Zehar, Boletín de Arteleku*, n.º 7 (novembro-decembro de 1990). *Zehar* era a publicación do centro Arteleku de Donostia-San Sebastián.
5. “Eu hei ter un corpo, é unha necesidade moral, unha esixencia. E, en primeiro lugar, hei ter un corpo porque hai algo escuro en min” (Traducido ao galego de 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 unha trenza, neste sentido, non parece implicar, en absoluto, ningunha hostilidade cara ao fetiche; é máis ben unha condición para a constitución do fetiche (illamento, suspense). Ao facer referencia a estes feticistas ‘cortadores de trenzas’ non podemos menos de aludir tamén a un problema de psiquiatría historicamente importante. A *Psychopathia sexualis*, de Krafft-Ebing, revisada por Moll, 1923, é a grande antoloxía dos casos de perversión máis abominables, ‘para uso de médicos e xuristas’, como se di no subtítulo. Os atentados e crimes, as bestialidades, os destripamentos, as necrofilias, etcétera, atópanse nesta obra narrados con rigor científico, sen a máis leve sombra de paixón nin xuízos de valor sobre eles. Pero ao chegar á observación 396 (p. 830), o ton cambia: ‘Un perigoso feticista de trenzas sementaba a inquietude en Berlín...’; e, agora, o comentario: ‘Este tipo de xente é tan perigoso que sería de todo punto necesario internalos sen máis nun sanatorio psiquiátrico ata a súa total curación. Non merecen, en absoluto, ningunha comiseración... Cando penso na inmensa dor desas familias, que ven unha das súas fillas privada da súa fermosa cabeleira, non son quen de entender como non se encerra para sempre a estes homes... Esperemos que a nova lei penal traia algunha mellora a este respecto’. Tal explosión de indignación contra unha perversión modesta e benigna, dentro do que cabe, fainos pensar que o autor está movido por poderosas motivacións persoais que o apartan do seu método científico ordinario. Hai que concluír que, polo menos a nivel da observación 396, os nervios do psiquiatra se desataron... Debería ser unha lección para todo o mundo”. Traducido ao galego 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 innombrables. (La casa natal)”, *María Luisa Fernández* [cat. exp.]. Barcelona: Galería Berini, xaneiro-febreiro de 1991.
10. Xabier Sáenz de Gorbea: “Lógica de la provisionalidad”, *Burlas expresionistas* [cat. exp.]. Vitoria-Gasteiz: Trayecto Galería, febreiro-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) e Museo de Bellas Artes (Bilbao), 1982.
13. Marisa Fernández: “Peroísmo”, *9 with something* [cat. exp.]. Edimburgo: Edinburgh College of Art, agosto-setembro de 1995, p. 86.
14. María Luisa Fernández: “Consentimiento Natural. Autoentrevista”, *CVA (1980-1984)* [cat. exp.]. Do 28 de outubro de 2004 ao 9 de xaneiro de 2005. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, 2005.
15. <http://kalostra.eus/es/node/13>