





Esculpir desde adentro, esculpir desde afuera. Me parece un gusto la posibilidad de trabajar desde esos dos estados. Hacer hueco, hacer espacio, vaciar. Acción y movimiento van creciendo, funcionan como capas que se suman. Capas de gestos como capas de vaciado. Pienso esta acumulación de formas desde la acción del movimiento en relación con la decisión que vienes tomando desde hace un tiempo de tener entre manos una materia que es más expansiva que contenida. Que trabajar a la vez con esa materia -sea la arena, sea la paja- necesita de un proceso de contención para luego tomar forma. Pero esa sujeción no es tanto un ejercicio de control sino que ante de todo es un modo de entendimiento.

Hay una comprensión previa de las balas de paja, que pasa por un deseo de percibir cómo eso que acostumbramos a ver con otros usos y en otros lugares tiene la potencia para ser en varios estados un elemento de conversación, forma y fuerza. El entendimiento puede ser un intercambio en el tiempo. Primero se da una sintonía, sintonizarte con el material, entender su comportamiento, cómo se contrae, cómo se solidifica, se preserva y cómo se le puede poner en relación con otras materias.

Cuando empezaste a trabajar la paja, venías de hacerlo con la arena. Al principio me costaba entender cómo habías hecho estas piezas. Una superficie fina, llena de partículas y de granos que se sostiene sobre sí misma y no se deshace, una forma que contiene movimiento. Fue al ver fotos del proceso, tú en la arena por encima haciendo presión y ángulo, que entendí cómo se conforman.

El trabajo con las balas de paja vino tiempo después, pero no me sorprendió de que eligieras este material. Tratas de traspasar cualidades del cemento a la paja durante el proceso. Fragmentos cuadrados, bloques y varillas, como elementos primeros y una torsión. Mucha fuerza aquí también. Hay además un estudio de la imagen escultórica, de la postura, del giro, los ángulos, la presión. Y a la vez, continuas una práctica con el trabajo en arena, una sensación de arrastre y traslado. De ojo, a cabeza, a la imagen, y de material a movimiento.

Recopilas imágenes de esculturas yacentes griegas, copias romanas y de otras épocas de la historia del arte. ¿Sería para ti la suma de imágenes un detonante para pasar a una acción y al mismo tiempo una fuga? Una imagen hecha de muchas imágenes. ¿Es el gesto y la tensión pie-cadera-torso-cabeza la que las relaciona y agrupa? Pienso en una imagen, más mental que existente, de una torsión por acumulación. Un movimiento que se arrastra con el gesto. Y ahora, con María en el taller, las dos trabajando en paralelo cada una con una imagen de referencia que se va transformando, ¿se abandona la imagen en la acción?

Trabajar desde un lugar conocido pero sabiendo que irá hacia otro punto. Pasa un poco eso, ¿no? Vas entendiendo la técnica con la que estás trabajando la paja. Pero es un proceso que consta de pocas referencias y ejemplos. Por eso has ido haciendo y definiendo unos procedimientos, adaptándolos. Una técnica propia que te permite pensar, construir, conectar. Y para estas piezas has traducido un mecanismo cercano al oficio y previo a la máquina, ¿trasladar un modo de hacer?

También has incorporado consejos e ideas al hablar con otrxs artistas: las cajas, la altura, la presión, el gato, la sierra de sable. Tengo la impresión de que has ido extendiendo el proceso de diferente manera y e intensidad. Y que en la comprensión de este modo de hacer, que pasa por ese arranque de deseo e imagen, por la contingencia del material y su manipulación, ocurre todo el rato algo inesperado. Hay huecos donde la imagen de referencia se olvida y se abren otros caminos.

En parte esto ocurre, como mencionaba antes, por el trabajo con María: en conexión pero sin mucha decisión conjunta previa, un dejarse haciendo juntas. No solo la imagen se abandona en la acción al sumarse nuevas imágenes-movimiento, sino que se pierde la réplica al seguir el gesto y trabajáis la pieza alejándoos para mirarla.

¿Cómo es para ti trabajar varias piezas simultáneamente? Una multitud a la vez pero sin perder intensidad. Prácticamente todas las piezas están en el mismo momento de avance, hay poca variación de tiempo entre ellas, como si mantuvieran una conversación a tres. Cada una de las obras corresponde a una imagen y vibración diferentes. Ningún fardo es igual a otro a pesar de haberse hecho mediante el mismo proceso: la contingencia de cada uno es dispar, varía el color por la humedad, los brotes aparecen por sorpresa. Pienso en en cómo debe ser moverse de una pieza a otra durante el trabajo, ¿cómo se mezclan las superficies entre sí?

Texto: Vera Martín Zelich



















