

UNA CONVERSACIÓN ENTRE TERESA SOLAR ABBOUD Y CECILIA ALEMANI

CA Las estrategias de repetición y metamorfosis ocupan un lugar central en tu trabajo. ¿Puedes hablarnos sobre los elementos narrativos y de temporalidad en tu obra?

TSA Efectivamente, repetición y cambio son conceptos fundamentales en mi pensamiento y en mi metodología artística. Cuando empecé a trabajar con vídeo, en mis primeras películas, estaba muy interesada en contar historias sobre cosas triviales a través, por ejemplo, de inmensos paisajes. También disfrutaba mucho creando colecciones de imágenes que contuvieran algún tipo de repetición y que, al mismo tiempo, fueran cambiando gradualmente, convirtiéndose en otra cosa.

El vídeo siempre me ha parecido un medio muy fértil, aunque últimamente es la escultura la que ha secuestrado mi práctica con todas sus maravillosas posibilidades. Aun así, las estrategias y los métodos narrativos del vídeo siguen estando muy presentes en mi trabajo cuando creo instalaciones. Creo que hay grandes posibilidades en la fusión de ambos ámbitos.

En ese sentido, la instalación *Cabalga, cabalga, cabalga*, que tuvo lugar en Matadero Madrid en 2018, fue clave. En la muestra, intenté trasladar los conceptos del relato interrelacionado y la contraposición de escalas al espacio físico mediante una forma –un arco– que variaba y mutaba en escala, intención y tamaño. Las esculturas eran semejantes pero siempre distintas. Es una idea que fluye, que parte de una etapa anterior pero alcanza otra diferente; un concepto que se multiplica y ramifica para crear un ecosistema más amplio de pensamiento.

CA Te refieres a una «evolución» de formas. Háblame de esa idea de movimiento y avance.

TSA En la instalación en la que trabajo actualmente, *Pájaro sueño de máquina* (2024), dos órganos corporales, dos miembros, emergen de unos túneles de barro y mutan de forma en cuatro actos, en cuatro eventos. La instalación ahonda en esas nociones de repetición y modificación de las que hablaba antes al mencionar la idea de evolución. Desde mi perspectiva, esta transformación formal no va unida a la idea de un progreso lineal sino a la de exuberancia y multiplicidad; una exuberancia de la forma que tiene lugar en el acto mismo de crecer y desplegarse. Las formas son entidades llenas de posibilidades, igual que lo son los nexos celulares que integran nuestro cuerpo y nuestro mundo. Más que proponer un progreso hacia una finalidad concreta, encarnan una infinidad de futuros posibles,

de posibilidades. En vez de invocar la imagen de un pasillo, lo que busco es generar un amplio horizonte.

CA Tu madre es egipcia y te enseñó árabe cuando eras pequeña. ¿Cómo ha influido eso en tu práctica artística?

TSA Sí, mi madre es egipcia, aunque emigró a España en 1981. Todos sus hijos nacimos y nos criamos en España. Ella siempre le dio mucha importancia a que aprendiésemos su lengua materna para que pudiéramos comunicarnos en árabe con ella y con su familia, pero a mí el árabe siempre me ha costado mucho. Es como si los sonidos no salieran de mi boca como es debido, como si mi lengua o mi garganta no fuesen capaces de articular los tonos correctos. Me parece muy interesante que la posibilidad o imposibilidad de articular un lenguaje esté inserta en la musculatura de nuestro cuerpo, en el ensamblaje de los tendones, en los pliegues de nuestra garganta, y cómo esa musculatura, educada para producir un significado, puede convertirse en un lugar de resistencia al lenguaje. A menudo, el acto de comunicar acaba fracasando o se ve tergiversado por una dicción deficiente. Esta imposibilidad de articular, esta resistencia recíproca, vincula el lenguaje al espacio intrínsecamente material del cuerpo.

CA ¿Cómo interacciona o interfiere el cuerpo con tu trabajo? ¿Puedes ampliar esa idea de la lengua –como órgano y como lenguaje– y del acto de hablar y articular un lenguaje?

TSA Este tipo de reflexiones me llevan a preguntas del tipo «¿Dónde está el lenguaje?», «¿es el lenguaje una agencia desconocida que opera dentro de nosotros?» o «¿hay alguien desconocido dentro de mí?». Estos sentimientos de extrañamiento respecto a mí misma son relevantes a la hora de entender mi práctica. La idea de duplicar, de trabajar con lo doble, es una constante que ha calado en mi universo escultórico en un sentido literal; por ejemplo, mediante cuerpos alargados en los que se manifiesta una discontinuidad entre el comienzo y el final de la figura.

CA Háblanos de los materiales que empleas en tus esculturas, empezando por la arcilla.

TSA Podría decirse que mis trabajos en arcilla, que abarcan una década de práctica, se dividen en tres fases interrelacionadas entre sí. La primera, que se inicia en 2014, estaba muy influida por esa idea del lenguaje que he mencionado antes. En las primeras piezas de esa fase, como *CHICKEN*, cogía trozos de arcilla del torno con las manos y, sin dete-

nerlo, marcaba en ellos distintos gestos de la lengua de signos –una lengua que se habla con las manos–, de tal forma que se crease una fuerte fricción entre el trozo de arcilla y la mano. Así, en la intersección entre la mano y la arcilla se generaba un signo deforme. En la frontera, en el límite creado entre esas dos superficies, surgía un significado.

2014 fue un gran año. Fue cuando empecé a desarrollar este tipo de trabajos, que dieron comienzo de forma algo más oficial, por decirlo así, a mi fase escultórica. Pero ese año también me inicié en un maravilloso deporte llamado *roller derby*, un deporte de contacto que se juega sobre patines de ruedas. Podría decirse que mi cuerpo como escultora se desarrolló en paralelo a mi cuerpo como patinadora.

Durante meses, viví con la sensación de que estaba haciendo lo mismo en el taller y en la pista de patinaje: igual que, en las esculturas, intentaba influir en los límites de un trozo de arcilla en rotación, en *roller derby* la patinadora intenta cruzar una muralla, una frontera, un límite formado por cuerpos humanos. Esta idea de límite que busca ser deformado o roto violentamente era algo recurrente. De nuevo, el material –el cuerpo humano– existe interpuesto a un signo. A esto se le añade el concepto de abrasión y colisión de un signo que es deformado por aquello contra lo que está chocando.

La segunda fase de mi trabajo con arcilla se originó en estas ideas de abrasión y límite. Se trataba de traspasar esos límites, de satisfacer el deseo de penetrar en esos espacios. En ese momento entraron en juego diferentes metáforas relacionadas con las propiedades de la arcilla, especialmente las de impermeabilidad y aislamiento. La arcilla es un material sumamente aislante, hasta el punto de que el exterior de las naves espaciales se reviste con compuestos cerámicos de última generación para que soporten la inmensa fricción que se produce durante su reentrada en la atmósfera.

En esta fase, ya en 2020, aparecieron las *Formas de fuga*. Son túneles por los que puedes escapar o en los que puedes aislarte. Creo que, a través de estos trabajos, intentaba establecer un vínculo entre el estado psicológico de aislamiento y soledad y las propiedades de la arcilla mediante la creación de estructuras «psicogeográficas». Hablar de arcilla supone, por extensión, hablar de la Tierra. Hablar de excavar túneles es hablar de la relación entre los seres humanos y el manto de la Tierra. Pienso en este manto cuando tomo el metro diariamente, cuando me adentro en las profundidades de los túneles horadados en la tierra en cómodas escaleras mecánicas; pienso en cómo el acceso a la tierra, esa superficie pisada todos los días por todos nosotros, es una tierra ignota, incomprensible en su magnitud, a la que accedemos a través de las herramientas propias del hombre: excavadoras y martillos neumáticos.

Creo que es teniendo la cabeza dentro de estos túneles cuando surgieron las *Tuneladoras*. Era una manera de reimaginar ese territorio desconocido del que hablo. Estas piezas son un intento de habitar los múltiples tiempos de la Tierra –su edad geológica y la de los seres apelmazados que la componen– y, al mismo tiempo, el tiempo de los seres humanos, de sus instrumentos de interferencia y conocimiento.

CA ¿Podrías decir algo más sobre la división naturaleza/cultura?

TSA En estos tiempos de multiplicidad –al mismo tiempo profundos y muy superficiales– ya no hay división entre naturaleza y cultura. Estamos viviendo un estado totalmente híbrido en el que ya no se producen ese tipo de divisiones. Los elementos que emanan de las *Tuneladoras* son fragmentos híbridos: trozos de picos y aletas de los seres prehistóricos que componen el subsuelo pero que al mismo tiempo tienen una apariencia muy limpia, muy diseñada, igual que las máquinas que los descubren y extraen. Podría decirse que estas piezas son aves prehistóricas que sueñan con ser excavadoras; quizás sean un taladro percutor pensándose a sí mismo como pájaro.

CA A menudo te refieres al fondo marino como un lugar de inspiración. ¿Podrías ampliar esa idea?

TSA Creo que mi trabajo está muy enraizado en sucesos de actualidad. Cuando empecé a pensar en las *Tuneladoras* estaba leyendo sobre el deshielo del permafrost y cómo este provocará grandes emisiones de metano. Recuerdo haber leído también una noticia sobre unos pescadores que encontraron un gran colmillo de mamut en el delta de un río de Siberia, también por el deshielo del permafrost. El tiempo profundo y podrido de los eones de la Tierra está cambiando muy deprisa. Supongo que lo que yo hago es algo así como observar esos cambios desde un lugar tranquilo, igual que Rachel Carson observaba el mar. En 1951, Carson escribió un libro maravilloso, *El mar que nos rodea*, en el que habla de «la interminable nevada». La interminable nevada son las toneladas y toneladas de depósitos de animales muertos y materiales heterogéneos que durante cientos y miles de millones de años acaban conformando los fondos del mar y que, finalmente, formarán las nuevas tierras cuando los mares se retiren, también dentro de millones de años.

En mi obra, la noción de escala tiene que ver con la evocación de esos largos periodos; igual que el metano liberado a nuestra atmósfera constituye un fenómeno enorme, un proceso dilatado en el tiempo. Esto se puso de manifiesto en *Cabalga, cabalga, cabalga*, cuando articulé por primera vez piezas grandes y pequeñas al modo de una sucesión coordinada de eventos macro y micro.

CA ¿Qué puedes decirnos sobre el empleo de colores tan vibrantes en tus esculturas e instalaciones?

TSA Cada color tiene un significado y su uso me permite ampliar las cualidades e interpretaciones de las esculturas. Así, por ejemplo, los intensos naranjas de *Formas de fuga* remiten a la ropa de faena de los trabajadores del metro y de los mineros, que visten ese color para que se les distinga en la oscuridad. Para mí, el color es una manera de dar nombre a la oscuridad que cubre un determinado espacio. Las esculturas de la instalación *Osteoclast*, de 2021, están pintadas de rojo fluorescente porque ese es el color de las balizas en el mar, que es una superficie tan inmensa como

indistinta. En las *Tuneladoras*, el tratamiento del color es más libre, inspirado como está en fósiles y animales acuáticos, pero su base cromática suele ser amarilla, naranja, azul o roja; colores saturados que se emplean para pintar grúas, puentes portuarios, martillos y toda clase de herramientas y estructuras industriales.

Aunque tengo que decir que, a partir de las *Tuneladoras*, todo se ha vuelto más complejo. Desde el principio de la serie he trabajado degradando los colores que revisten las piezas; al trabajar con luces y sombras pintadas, la pintura falsea la escultura. Si consideramos que las piezas llaman a imaginar un mundo desconocido e irrepresentable, tiene sentido trabajar con pinturas que funcionan a modo de un trampantojo. Aunque las *Tuneladoras* son siempre piezas más bien planas, la pintura las aplana todavía más y les da un carácter virtual que me parece muy potente.

Ahora estoy explorando una nueva fase en estos procesos pictóricos. Aunque lo primero que creo en el taller son los barrotes, las formas que surgen de ellos, todas esas extremidades de las *Tuneladoras*, están diseñadas en 3D. Así que estas esculturas, que ocupan el espacio físico, proceden de un espacio virtual. Y, al final, las vuelvo a pintar creando efectos de color basados en modelos virtuales. En otras palabras, son esculturas físicas revestidas de virtualidad.

CA Me interesa el papel del cuerpo y de los cuerpos en tu obra. En tus piezas siempre hay algo muy físico, algo que atrae al cuerpo, que exige que el cuerpo esté ahí, que esté presente, que sienta; es una experiencia corporal. Tengo curiosidad por saber cómo piensas en tu propio cuerpo y en el cuerpo de los espectadores. ¿Y en qué cuerpos piensas cuando concibes tus exposiciones y tus proyectos?

TSA A la hora de pensar en cómo crear esos espacios, siempre me viene a la cabeza el libro *Gestarescala* de Philip K. Dick, que es uno de mis autores favoritos. En este libro hay un personaje que intenta reflotar una catedral hundida. Este personaje, al hablar acerca de su empeño por reflotar la catedral, dice algo muy potente que yo tengo muy presente: «Trato de adivinar el límite de mi fuerza.» Es decir, que el hecho de reflotar la catedral no es realmente lo importante sino que se trata de todo un viaje por encontrar los límites propios. Creo que esa idea rige mi forma de entender lo que hago. Tiene que ver con poner en tensión el cuerpo y la psique para que lleguen lo más lejos posible. También aplico esa idea a los materiales con los que trabajo, especialmente a la arcilla, que, como he explicado antes, es a la vez una metáfora y una prolongación de mí misma. Veo el resultado de estos procesos como cuerpos en tensión, alerta, a punto de romperse o de ejecutar un difícil ejercicio de equilibrio. Creo que trato de transmitir esa energía al espacio y a los cuerpos de los espectadores.

CA Pareces moverte con gran fluidez entre los espacios del cubo blanco, otros más singulares o arquitectónicos, como los de Venecia, y las instalaciones al aire

libre. ¿Qué importancia tiene para ti el lugar expositivo, tanto por el espacio en sí como por el contexto más amplio de cada lugar, cada país, cada ciudad?

TSA Le doy muchísima importancia al espacio expositivo. Cuando visito por primera vez un espacio en el que voy a trabajar procuro entender cómo me afecta. Creo que antes no lo hacía de una manera tan deliberada, pero ahora presto especial atención a las reacciones inmediatas, viscerales, que experimento en cada espacio. Intento trabajar a partir del espacio mismo, con independencia del proyecto que quiera desarrollar y de la investigación que vaya a hacer *in situ*. Pienso que es probable que mis sensaciones se parezcan a las de las personas que transitan y viven en ese espacio concreto, así que pueden ser el mejor puente para conectar con ellas.

CA ¿A qué artistas admiras y cuáles te han influido?

TSA Como hija de historiadores, creo que mis primeras referencias vienen del arte antiguo. Por ejemplo, el arte faraónico y el arte románico tienen una presencia muy profunda en mi pensamiento y en mi obra. Cuando estudiaba, las obras de Janet Cardiff –sobre todo sus extraordinarias ideas sobre escenografía y espacios sonoros– fueron muy importantes para mí. La praxis de Matthew Barney también fue crucial para mi comprensión de las relaciones entre el objeto escultórico y el espacio, la acción y lo performativo. Y, por supuesto, hablando de ámbitos formativos, nunca olvidaré las obras de escritores como J. G. Ballard y Philip K. Dick, a quien ya he mencionado. Ambos autores –y por extensión la ciencia ficción– han sido esenciales a la hora de establecer las bases de mi pensamiento. Pero, siempre y por encima de todo, mis amigos: esa gran generación de artistas madrileños con los que crecí y estudié. Creo que donde mejor puedes balbucear e intercambiar ideas es con tus amigos, en quienes puedes apoyarte y junto a quienes te descubres como artista.

CA ¿Cómo es la experimentación en tu práctica?

TSA Ya hace algún tiempo que la experimentación se expresa en mi trabajo igual que la nevada de la que hablaba Rachel Carson. Mi proceso creativo es un espacio liminal, paralelo, en el que caben todo tipo de cosas, como si fuera una caja de compostaje. Se compone de muchas entidades y de diferentes flujos. Hay momentos de digestión, momentos de compresión y momentos de expansión. Es como una gran nevada de referencias constantes. Algunas de ellas se repiten, pues son intereses arraigados a los que vuelvo una y otra vez, pero siempre mezcladas con el día a día, con los sucesos cotidianos de la vida. Me gusta crear a partir de las últimas noticias que leo en el periódico, pero siempre con largos periodos de investigación y amplias líneas de interés que se entrecruzan continuamente con lo corriente, con lo que pasa en el metro, con los titulares... Hay algo hermoso en ese proceso de compostaje en el cual siempre intervienen elementos que podríamos considerar banales.