Lucía Vallejo Garay

Un lugar donde reposar para siempre

Begoña Torres

El interés por el tiempo pasado es, en realidad, una evasión del propio tiempo. El mensaje de Nietzsche del “eterno retorno” va acompañado siempre de la constante interrogación acerca del propio ser. El tiempo es un círculo, y la eternidad pasada y la eternidad futura no son caminos rectos, sino que acaban por encontrarse. La memoria del pasado actúa en el presente en tanto que motivación inconsciente.

El origen inicial de esta idea se encuentra en la poética de lo “sublime” y su recuperación del componente histórico-religioso. Los románticos, en su huida de la sociedad, en su desilusión y cansancio, se refugian en el espacio interior, aspiran al infinito, a lo sobrenatural, al entendimiento de la belleza como símbolo de lo oculto.

Ese desencanto del artista por la vida de su tiempo le empuja, finalmente, a adoptar una única solución: la retirada a la inacción y al sueño. Las obras de Villiers de l’Isle-Adam, Gautier –recordemos *Le Roman de la Momie* (1858) o *Une nuit de Cléopâtre* (1839)– o Baudelaire, pasando por los decadentistas, por Poe o Huysmans, entre muchos otros, remiten a cosmologías y mitologías remotas, pero profundamente enraizadas en el inconsciente colectivo.

Esta corriente no es tampoco ajena a nuestros días. Dieter Roelstraete, en sus “Notas de campo. Sobre el imaginario arqueológico en el arte” comenta acertadamente que, una de las ironías determinantes de nuestro tiempo, es que gran parte de la producción artística más avanzada se ocupa (en la elección de la materia, así como en la selección de técnicas, en su forma y en su contenido) de lo antiguo, de lo obsoleto, de lo pasado de moda, del pasado. Las obras de arte se interpretan como las esquirlas, como los fragmentos de un todo desconocido, irrecuperable.

La fragmentación ha sido una condición propia de ver el pasado; el hombre sólo ha tenido ocasión de conocer este pasado a través de sus restos arqueológicos, a través de sus fragmentos. Muchos artistas de la modernidad han debatido sobre el poder evocador de estos interesantes “añicos”.

Y es precisamente aquí donde quiero situar la instalación de Lucía Vallejo para la sala La Fragua de Tabacalera. En ella, la artista ha conseguido convertir una arquitectura de marcado carácter industrial, en un lugar arcaico y antropológico, donde reverberan los ecos y recovecos de la muerte.

Lucía consigue acentuar el carácter dramático, ambiguo y misterioso del espacio, falsificar la realidad, intensificar la similitud con un diorama, despertar una impresión de artificialidad. Se diría que hemos desembocado repentinamente en una cámara funeraria del antiguo Egipto, donde reposan varias momias que parecen mantenerse, de algún modo, conservadas todavía en una especie de urnas funerarias, en las que permanecen inalterables e inmóviles, como durmientes encapsulados de una película de ciencia ficción.

Podríamos decir que la artista construye un "relicario" que se ubica, además, dentro de una sala de exposiciones de un posible museo –el nuevo santuario–, un lugar donde se recogen religiosamente, en un área reservada, todos los ajuares funerarios, como los tesoros sepultados por los faraones.

E. Jünger comparaba las tumbas del antiguo Egipto con nuestros museos contemporáneos para subrayar su relativa equivalencia: se trata en ambos casos de alejarse del miedo a la muerte y a la desaparición.

Las piezas de esta instalación, como si hubieran sobrevivido a una catástrofe, se sitúan aisladas entre si y en permanente diálogo con este espacio elegido: un lugar extraño, mágico, fuera del tiempo, donde parece que éstas respiran despacio y se escuchan, con tranquilidad.

Sin embargo, la vida en su verdadero sentido, se encuentra totalmente ausente. Estas figuras son "los otros", imágenes de muertos, sobrias, despersonalizadas y esquemáticas, que tratan de representar la "idea" del hombre y, en este caso concreto, de la mujer, como un registro fósil.

Es también la representación de lo orgánico en lo inorgánico, de lo vivo en lo muerto y por ello tiene mucho que ver con el fetiche. El fetiche cosifica a las personas, dividiendo sus cuerpos en partes que se convierten en elementos materiales u objetos fácilmente tocables. Una imagen de unidad entre muerte y vida, como si se tratara de una cinta espiritual y vibrante que logra atar los dos mundos.

Aunque estas sensaciones puedan parecer propias de algo muy lejano en el tiempo, la realidad es que muchos artistas contemporáneos han explotado la repugnancia y el desasosiego que producen en el espectador. Sólo por poner un ejemplo, señalaremos los relicarios laicos de Damiens Hirst, que exhiben el mismo gusto por los materiales gastados y polvorientos o sus cajas de metacrilato con animales "embalsamados", que recuerdan aquellas probetas con restos humanos o fetos malformados que se coleccionaban en los primitivos museos de ciencias.

Lucía, sin embargo, juega siempre con un simbolismo delicado, evitando conscientemente todo aquello que pueda tener que ver con una cercanía a lo corporal, a lo visceral, a lo putrefacto o a lo abyecto.

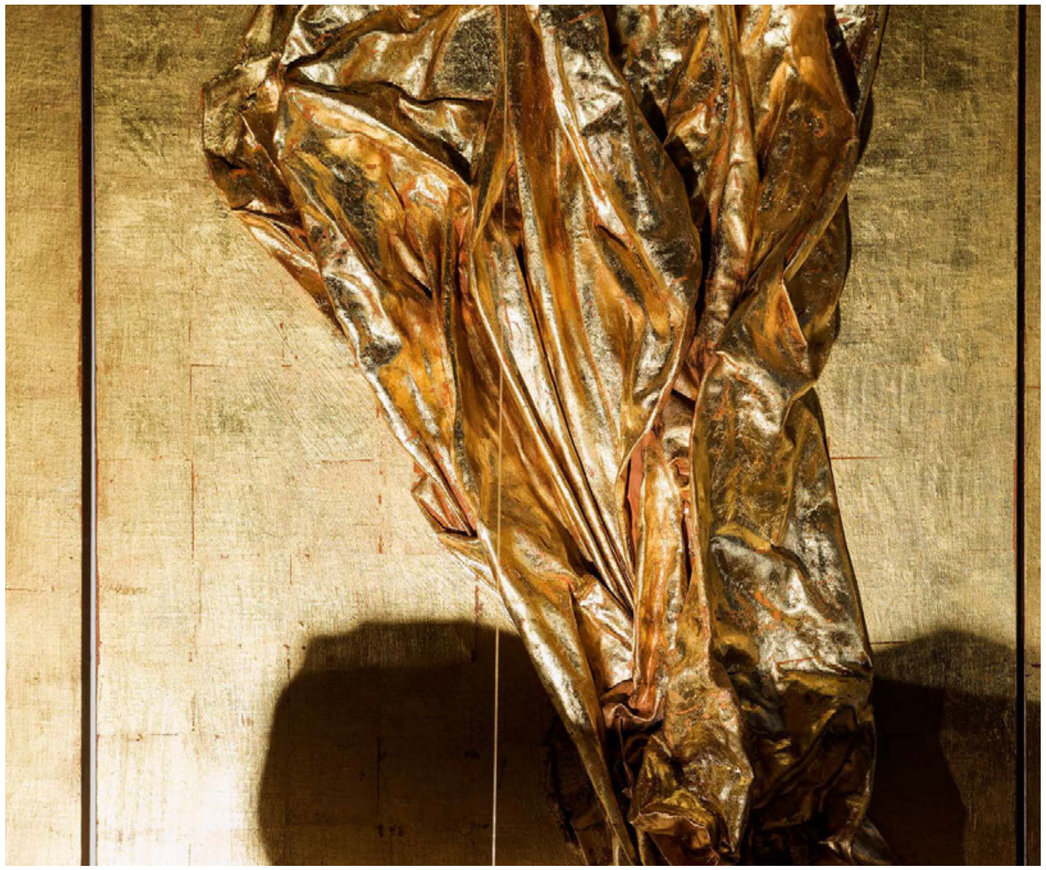
De carácter irreal y alusivo, su instalación es una escenografía que nace de imágenes artísticas, literarias y también cinematográficas, adormiladas en nuestro subconsciente y preparadas para estallar al menor ruido.

Como ocurría con las Wunderkammern –cámaras de maravillas o gabinetes de curiosidades–, donde se pretendía recoger, de forma sistemática, todo aquello que existía en el mundo, en un sueño de conocimiento científico total, que incluyera todo lo extraordinario e inaudito: piedras, conchas, esqueletos de animales curiosos, cuerpos humanos, fetos, fósiles, momias, ruinas, etc., esta exposición contiene, en sí misma, algo de enigmático, algo que hay que descifrar, como un emblema.

Tiene también muchas conexiones con esas naturalezas muertas holandesas –*vanitas vanitatem* (vanidad de vanidades) *memento mori* (recuerda que has de morir)– que subrayan cuántas de las cosas que ocupan nuestro tiempo son realmente efímeras; en un mundo en el que nada es permanente, nada es importante.

La vida es efímera, pero su huella podría continuar indefinidamente. A Lucía le interesa el rastro casi borrado, la ruina entendida cómo huella y prueba (o anticipo) de la existencia de algo previo, a la que sólo se puede volver oblicuamente, mediante la evocación.

Interesada en las cualidades emocionales de los materiales, en el cruce entre pintura y forma escultórica, en el objeto como metáfora corpórea, logra crear una imagen que bascula entre lo alegórico y lo decorativo, una relación ambigua entre forma escultórica y pintura, que se "encarna" en un lugar y crea espacio, un "cuerpo".



Los artistas de las vanguardias ya habían comenzado a afrontar la práctica pictórica por territorios inexplorados, que podían clasificarse como campo expandido. Fue una ruptura de los límites del cuadro de caballete, la abolición de la dialéctica de la ventana y del espejo, sobre la que se edificó el espacio de la representación pictórica desde el Renacimiento.

La forma pintada se expande, se libera de la superficie de la tela, para adquirir una existencia independiente en el espacio tridimensional. También el paso de la pintura al objeto marca un giro en la obra de Lucía, que ha experimentado, desde sus inicios, con los límites de la visión frontal y estática, con la restricción que supone el bastidor, con la delimitación física de la pintura, con la ambivalencia visual y plástica de los objetos.

Las contraposiciones que la artista lleva a cabo entre contenedor y contenido, materia y color, objeto y superficie, forma y espacio, requieren también una respuesta intuitiva por parte del visitante, que puede deambular dentro del espacio de la sala, entre las piezas, lo que estimula otros sentidos, además del de la vista, que afectan al propio cuerpo del espectador.

Las momias no son retratos, no tienen facciones diferenciadas, pero sí son símbolos plásticos, con una identidad sexuada (gender) y una envoltura textil que, a modo de piel, parece cubrir un cuerpo. Se diría que el material textil –el lienzo– ablanda el perfil de la sólida figura que se supone se encuentra debajo.

Han tomado el valor de un descubrimiento arqueológico, se mueven en el terreno de las excavaciones; tienen algo de visionario, de quimérico, ya que permiten oír una voz largo tiempo inaudible, enterrada, que trata de otorgar sentido a aquello que resulta inasible: el paso del tiempo y la narración de nuestro tránsito por el mundo.

Memento [mori] y razón áurica
figuras momificadas se ríen

María de Fátima Lambert

> Si tomo un momento en el tiempo, ese momento no está ni hoy, ni mañana, ni ayer. Pero si tomo el ahora, eso incluye todo el tiempo

Maestro Eckhart, *Tratados y sermones*

> La memoria es esa claridad ficticia de las sobreposiciones que se anulan. El significado es esa especie de mapa de las intervenciones que se cruzan como cicatrices de los sucesivos golpes

Ana Hatherly, *351 tisanas*

> Su mirada se vuelve pálida
> con las estatuas –como por error–
> A veces se cruzan
> (¿Dónde el cavilar antiguo del viaje?)

Sophia de Mello-Breyner, *El sol el muro el mar,* Islas

Memento mori es un archivo de simulacros, donde la luz es silenciosa (como el título de la película de Carlos Reygadas, 2007).
En la iconografía, y en términos de la historiografía del arte occidental, *Memento mori* es la designación que reciben aquellas pinturas cuyo tema se considera que señala o alerta sobre la transitoriedad de la vida, la conciencia de que toda persona debe «recordar que es mortal», que se debe huir de lo mundano y sobre la vanidad que seducía a los mortales. Curiosamente, y a pesar de que se usaba la expresión latina, en el mundo clásico era más recurrente el lema *carpe diem,* que reenvía a un entendimiento dicotómico al aconsejarse que se disfrute de la vida, ya que la muerte es segura.
La consolidación del cristianismo introduce de lleno el mito del paraíso, haciéndose cada vez más pregnante y expandida la idea de *memento mori.* Sin embargo, en términos esenciales, ya se propugne el lema *carpe diem* o el *memento mori,* la admisión de la mortalidad humana es un hecho irreversible que incentiva la iconicidad de las creaciones artísticas de valor simbólico e incluso alegórico. Durante la Edad Media se conformaron los términos de "lisibilidade" del concepto, determinándose elementos visuales que resultarán en una iconografía explícita e directa, entre ellos: cráneos, relojes de arena, la Parca empuñando la guadaña o lanzando cartas, dados sobre el globo terrestre (p. ej.), un cadáver mostrado como esqueleto, etc. Es decir, todos aquellos símbolos visuales que recuerden lo efímero de lo humano.

> Notre vie est un voyage
> Dans l'Hiver et dans la Nuit,
> Nous cherchons notre passage
> Dans le Ciel où rien ne luit

Chanson des Gardes Suisses. 1793

Así reza el epígrafe de *Viaje al final de la noche* de [Louis Ferdinand] Céline. El concepto de lo efímero implícito en este marco conceptual –ontológico y antropológico– fue absorbido y se extendió por la cultura europea, tomando acepciones rizomáticas en la praxis artística que simultáneamente se enfrentaban a él como indicio de seducción estética y amenaza irreversible de lo humano. Cabe explicitar que, inicialmente, la denominación "ephemera" designaba fragmentos, objetos, artefactos, etc., incluidos en colecciones, a pesar de no tener inicialmente esa intención o funcionalidad (papeles, telas, diferentes tipos de pequeños o medianos objetos de uso personal o familiar de valor no perenne, etc.). Tales objetos correspondían a un periodo de tiempo de la vida de las personas. Hacían explícita la temporalidad medida en la linealidad de lo mundano, fuera del círculo del eterno retorno expresado por lo sagrado, lo que, por analogía, se asocia a los rituales fúnebres de los egipcios. Por su parte, poéticamente, la metáfora del viaje se articula con la irrevocabilidad de lo efímero en una dimensión existencial. La momia, en su apariencia hierática, estabilizaría el ímpetu del viaje. Las telas drapeadas significarían la inequívoca pulsión de huida y viaje más allá de las limitaciones insuperables.

Afines a la categoría [literaria y] pictórica *memento mori,* las vanitas configuran otra subtipología perteneciente al género naturaleza muerta. Ambas proliferaron, sobre todo, a partir del siglo XVII y representaban calaveras, espejos, relojes, velas encendidas o apagadas, frutas o flores. Otros objetos también son válidos como elementos simbólicos para exponer la condición de mortalidad y han sido representados en la pintura europea instrumentos musicales, libros, vino, etc., dando a entender que todo –en la vida– es vano. El término "vanitas" en la acepción adoptada por teólogos, filósofos, artistas y estetas, proviene del *Libro del Eclesiastés* [1:2] "Vanidad de las vanidades, dijo el Predicador, todo es vanidad". En aquella época, la convicción religiosa generalizada consistía en creer que la vida en la Tierra era simplemente una transición preparatoria para la vida eterna, posterior a la muerte. En la continuidad de la producción artística y, sobre todo, en el arte moderno y contemporáneo se identifican otros elementos visuales, de valor simbólico, que aumentaron las Iconologías posteriores a Cesare Ripa.

> Tu momia está en el Museo Británico
> entre las hileras tristes de la segunda planta (...)
> Te secaste así serenamente, mientras
> quien tú eras se perdió deprisa
> en las memorias humanas que habitaste.

Jorge de Sena, *Artemidoro,* Metamorfosis [Poesia II]

En el caso de Lucía Vallejo, las momias se integran en el glosario iconográfico que sistematiza los símbolos de *memento mori* de modo muy explícito y muy legítimamente.
Las momias simbolizan lo humano en "estado de suspensión", pero no su exclusión de esa categoría, atendiendo al significado y la pragmática que los egipcios les atribuían. Y, también, la sucesión de "sudarios", rígidos y extendidos por los pliegues curvos y barrocos, envoltorios dorados, luminosos y vacíos, haciendo presente la negación de la muerte. La momificación era un estadio de negación, siendo la muerte entendida como un paso. La momificación, pasando por una concatenación de acciones premeditadas, se asumía como metodología y ritual, cumpliendo su papel en la negación de la muerte, ambicionando "anularla", en una determinada acción que persistiría bajo otras consideraciones más diluidas y menos antropomórficamente directas; son innumerables los retratos, primero dibujados, pintados o esculpidos y, más recientemente, fotografiados, grabados en vídeo o en el cine. Por otro lado, las máscaras funerarias siguieron presentes en las prácticas simbólicas culturales (y artísticas) aplicadas a las personas cuya memoria era necesario preservar. Contrariar el movimiento del tiempo que no permite la permanencia, la reminiscencia amarrada, atada, inmovilizada para no ser seducida por la voluptuosidad de la muerte, quizás... Pues:

> ...los sueños no sobreviven. Prometeo liberado perderá su fulgor...
> El tiempo deprisa despacha a quien lo despacha aprisa.
> Saturno devora a sus propios hijos...

Fernando Pessoa, *Páginas de estética y de teoría literarias*

Los cuerpos, las momias ascendieron, localizándose en ese territorio de transición. En cierta forma, estamos en un "templo dorado" donde se propaga el silencio. La suspensión de lo cotidiano es una decisión autoral, transcendiendo las dominancias objetuales y direccionándolas hacia la inmaterialidad. Es decir, a pesar de la reverberación de las unidades tridimensionales que se representan en momias casi fisicalizadas, hay una huida hacia la inmaterialidad; un clamor.

> ...Me dejo de incluir
> Dentro de mí. No hay
> Ni aquí dentro ni allí fuera.
> Y el desierto está ahora
> vuelto hacia abajo.
> La noción de moverme
> se olvidó de mi nombre

Fernando Pessoa, *«Episodios - La momia», Poesías*

El espectador que accede a la sala, aproximándose y colocándose a una menor distancia, se encuentra con un escenario grandioso. Subsiste una vocación hacia la grandiosidad y el temor, calificativos y constitutivos de la experiencia de lo sublime. Se destacan las once piezas tridimensionales con un abordaje inesperado, pues a las momias se les encuentra habitualmente

vedada la posibilidad de ser apreciadas en términos estéticos. Se diría que la vivencia que propagan se caracteriza por ascender a un estadio de sublimidad espontánea.
Las once momias de género femenino agudizan el estremecimiento que la experiencia de lo sublime puede impulsar. Se sitúan, en términos argumentativos, entre los dos polos opuestos que el arte del siglo xx sobrepasó y animó: entre la expansividad y/o predominancia de la condición aurática y su erradicación; la aniquilación [destrucción]. La momia, en una extrapolación arrebatada como esta, podrá por analogía y metáfora, externalizar la aporía de una cierta definición de arte [moderno y contemporáneo].

Las piezas escultóricas de tal densidad nos invaden hasta las entrañas, por simbiosis de ausencia, de no existencia. Esas entrañas que se encuentran transpuestas y plasmadas en el ocultamiento que las tiras de telas envuelven en acto de simulacro. Es decir, en las piezas tridimensionales de Lucía Vallejo, bajo el estigma y el designio de la momia, preside la obsesión [quizá] de redimir la inevitabilidad de la muerte con un glamur que ilusiona y engaña al espectador. La lucidez se sobrepone, rápidamente, al pasmo ante una escenografía trágica que domina la lección que los griegos arcaicos nos enseñaron: las artes expresivas saben propiciar la vivencia extrema, suscitando el desagravio de las pulsiones más reprimidas. La catarsis, alcanzada mediante el crescendo excesivo *[pathos],* era garantía de salud mental [ya los antepasados griegos se habían dado cuenta al cumplir una estrategia junto a la audiencia y demostrar cómo la relación estética de las artes por el público es un hecho perdido en el tiempo]: a través de la experiencia emotiva radical y la liberación del exceso dramático urgía la remisión del dolor y del sufrimiento. Así, se despegaba a la persona humana de las construcciones que su propia humanidad le otorgaba e imponía de forma inequívoca.
En una momia se identifica una triple función consustancial al ser artefacto/restos, reliquia/cuerpo y obra/museologizada, situándose, por lo tanto, mucho más allá de la condición literal del cuerpo individual que, casi siempre, es también anónimo. El cuerpo en la momia se vuelve ausente. Se estabiliza, se encuentra en suspensión. Prevalecerá una cartografía psicoafectiva, transtemporalizada y desindividualizada, conquistada y poseída, más por lo societario que por lo [inter]subjetivo. Se observa como paradigma o como paradoja, en consonancia con las cuestiones que sean verbalizadas, pero raramente mantiene su denominación. Y se sabe cómo el nombre de cada cual es determinante (para bien o para mal). Almada Negreiros *dixit* en su novela *Nome de Guerra,* de 1925, destacando el poder y las consecuencias de la denominación individualizada. Las momias, que no disfrutan del nombre, se protegen, pero no obtienen/disfrutan de los sentimientos que les son vendados por esa especie de película protectora a la que se refería Clarice Lispector:

> “Y quien no tenga fuerza, que antes cubra cada nervio con una película protectora, con una película de muerte para poder tolerar la vida”

Clarice Lispector, *El descubrimiento del mundo,* 23 de noviembre de 1968

La momia pierde el afecto del amante, del marido, de los hijos, de la familia, de los amigos... Mantendrá, perdurará en la herencia de los súbditos, en la proximidad generacional e histórica. En el cadáver, debilitado de forma progresiva, se evidencia la pulsión de subsistencia, a pesar de la irreversibilidad de lo corpóreo. La muerte que es destrucción simultánea del “sí” y del “yo”, por tanto.
“Más callada que una momia”. Es una expresión muy popular en Portugal cuando se pretende señalar que alguien no sabe, no puede o no rompe un estadio de silencio. Carga, por tanto, con una impotencia o una decisión de “callar”, de no comunicar. Significa, en otra acepción, mantenerse en una suspensión dialogal y tantos otros entendimientos que se pueden extrapolar según el contexto de la afirmación expresada. Por otro lado, son innumerables los proverbios y dichos populares que celebran y loan la sabiduría del silencio. El silencio es oro.
Las momias de Lucía Vallejo alimentan la necesidad del cuestionamiento en la sociedad actual; nos exigen recorrer un pasillo (en la mastaba/sala de exposiciones) donde los enigmas no son los de una esfinge, sino que radican en nosotros mismos. Las momias son astutas, domesticas y ambiguas, existiendo entre la verdad de tener cuerpo de maniquí de escaparate y la realidad ficcionada de convertirse en figuras de oro y tela. Oro y tela son materiales casi antagónicos: simbolizan la riqueza y la pobreza. No obstante, son iguales en la quietud, en el hieratismo que protagonizan en la instalación “Memento mori” de Lucía Vallejo, pues el oro congela y la tela, apretando los cuerpo, los vuelve aún más inmóviles.

El oro magnificente reviste las iglesias desde el Barroco, asociándose a las tinieblas y llenando de espanto el rostro de los visitantes que, por fuera, veían iglesias de piedra oscurecida y con el peso geométrico asistiéndoles. El miedo retrocede hasta encontrarse en el tiempo de los imperios por saqueo de las riquezas, así como misión de aculturación implícita. En el caso de España, se asocian a las incursiones territoriales y a las edificaciones arquitectónicas religiosas, al descubrimiento de civilizaciones y culturas sólidas y con detallados pormenores perfeccionados y formidables: las momias concentraban en ellas mismas la densidad de la extrañeza estética llevada a un grado de apreciación superior. Detalles virtuosos caracterizan algunas de esas reliquias que perduran y que podemos admirar en contextos museológicos.

El siglo de oro español, aún hoy, ya sea en el imaginario europeo o en el sudamericano, proporcionó rutas equívocas que circulaban entre la conciencia actualizada de la era poscolonial y los mitos incuestionados de periodos anteriores de la historia ibérica. Es la fascinación, la voluptuosidad aplicada a la creación de artefactos y realizaciones poéticas y artísticas superiores que leemos, vemos y disfrutamos. Que se propagan en las fabulaciones que siempre nos propician.
Las momias de Lucía Vallejo fueron tocadas por el oro; relucen. Podría pensarse que un efecto toque de Midas, siendo este un gesto prohibido y castigador, las alcanzó. No porque las momias primasen la ambición o se manifestaran impulsivas y con ansias de poder: *Turn iron (or stone) into gold by the touch.* El organismo vivo, o artefacto tocado por Midas, perdía su condición existencial, convirtiéndose en oro y muriendo, convirtiéndose el rey en un excluido. En el caso de las momias purpurinadas, quizá sea exactamente lo opuesto que la atención del público debe percibir. Por ausentarse de la voluptuosidad, fueron castigadas por la historia. Ideas que se desprenden de la carga simbólica, de la polisemia que el oro transporta. Las edades del mundo, derivadas de la mitología griega, aún dominan las fabulaciones y son metáforas frecuentes: edad del Hierro, del Bronce, de la Plata y, sin duda, edad del Oro.

En una época en que los artistas privilegian la noción de archivo (en su inmaterialidad), en relación a las sustancias diversificadas que los integran, Lucía Vallejo desarrolla una discusión estética que incide en su efectividad simbólica y en la repercusión de sus obras finamente eruditas, alegorías a las cuales el público puede acceder, expandiendo sus propias interpretaciones, extrapolando contenidos e imágenes. Podrían formularse algunas preguntas cómplices: ¿cómo se observa, analiza o interpreta, cómo evalúa el público las diferentes acepciones en que los archivos se transfiguran en obras que se perpetúan en el arte contemporáneo? ¿Cómo se confrontan las variantes, sucedidas por las filosofías del imaginario, en tanto en cuanto bases conceptuales para sistematizar (y estimular) visiones que muestran ser de mayor intensidad, incidiendo en la situación global de la sociedad europea occidental, en lo que respecta a lo que su historia les atribuyó como a lo que objetivamente sucedió?
Las civilizaciones precolombinas nos inundaron de objetos, artefactos y obras cuya axiología es triple: valor estético, valor artístico y valor “mercantil”. Todos estos valores están sometidos al valor simbólico que les reconoce la dominancia intertemporal.

En la obra de Lucía Vallejo se piensa sobre el silencio, en la forma como emana, considerado dentro de las matrices del imaginario occidental. Para cumplir con este presupuesto, la escultora retrocede hasta una etapa mítica, atrás en el tiempo: evoca estos constructos en la morfología de estas once figuras anónimas, envueltas en sí mismas y que evidencian la inequivocidad del destino. No exhala simplemente nostalgia, tampoco solo melancolía. Nos claman, nos alertan para que deseemos actuar, exhibiéndose más allá de la piel convencional que la “momia” posee en nuestra cultura. En ellas convergen la sobreposición, la densidad opaca del tiempo histórico de todos los nombres que quedaron por decir, que ya no son llamados queridos. Mudas, bajo las tiras de tela impoluta y luminosa, desde dentro irradiando la identidad redentora que repone, finalmente, el poder de la palabra («La palabra es plata y el silencio es oro».)

Lucía Vallejo y las edades de oro

Blanca de la Torre

> Quien conozca esta fórmula estará intacto sobre la tierra, cerca de Re, y podrá tener una bella sepultura cerca de Osiris. Es muy útil (el conocimiento de esta fórmula) al hombre en el Más Allá. Los panes de ofrenda no le faltarán y podrá presentarse ante (Re) en el transcurso de cada día. Esto ha sido verdaderamente eficaz millones de veces
>
> Capitulo 71, *Libro de los muertos*

Una gran pieza dorada de pared, a modo de retablo, se acompaña de once momias en estado de levitación bajo las cuales se proyectan sus sombras terrenales a través de telas empañadas en oro logrando un juego espacial sofisticado y de elegante coreografía.

En coherencia con sus trabajos anteriores, Vallejo da un paso más en su manera de esculpir la pintura, arrancarla del bastidor. Hace ya tiempo que la artista comenzó a tallar sus telas, descomponer la pintura y modelar sus formas hasta llevarla al bulto redondo en un proceso de desestructuración y reestructuración; un proceso de extracción del lienzo que aquí se revela a modo de instalación rotunda, severa, donde cada pieza afirma su autonomía al tiempo que refuerza el carácter casi operístico del conjunto escultórico.

Se cuenta que, para Miguel Ángel, la escultura se hacía sencillamente retirando del bloque de mármol todo lo innecesario. Un cierto *pathos* miguelangelesco está también contenido en el trabajo de Vallejo en ese gesto de despojar la escultura contenida en pintura, en la liberación de su bidimensionalidad. Para el artista renacentista “la buena pintura es del tipo que se parece a la escultura”.

La obra de Vallejo, aunque en apariencia sencilla y desnuda, contiene toda la historia del arte en un gesto. Habla de metamorfosis, de procesos de transformación, de medios, de formas, de cuerpo, de materia.

Su obra nos permite además seguir múltiples hilos de la historia del arte, uno de los cuales podría ser el oro. Desde su aparición seis milenios antes de nuestra era, en la edad de oro del Paleolítico ha sido un material ligado a la historia de las civilizaciones, a sus momentos álgidos y de decadencia.

Ya en la Prehistoria aparecen los primeros ejemplos, uno de los más antiguos un carro votivo hallado en Trundholm (Dinamarca), realizado en oro y bronce como ofrenda al dios Sol y datado hacia el año 3000 a. C.

Será Egipto quien se consolide como la mayor potencia aurífera de la antigüedad, alcanzando uno de sus puntos álgidos durante la dinastía de los Ptolomeos. La propia Lucía Vallejo se inspira en una momia de mujer que puede verse en el Museo Arqueológico de Madrid cuyos cartonajes corresponden a esta misma dinastía. Las momias egipcias de la realeza y clases nobles solían

cubrirse con máscaras de oro, metal presente también en gran parte del ajuar funerario que las acompañaba. Las de Vallejo se forman a partir de maniquíes, también de mujer, envueltos en esa suerte de arpilleras, material que también nos serviría para trazar otra de esas posibles historias del arte.

Para los fenicios el oro era el objetivo de sus transacciones comerciales, e incluso Herodoto señala los intercambios de mercancías por oro que los cartaginenses hacían a través de la costa de África occidental. Y será ya en época de Constantino cuando se imponga la obligación de que los impuestos se efectúen también en el precioso metal.

El trabajo de Vallejo apela al espíritu y a la materia, y nos recuerda la vinculación telúrica entre el oro y la muerte: los ritos funerarios de los egipcios, pero también de los griegos, que colocaban monedas de oro en los ojos de los muertos (o una rama de oro) como pago a Caronte para atravesar la laguna Estigia, frontera con el inframundo.

Aquí, en Grecia, serán principalmente las islas del Egeo y las regiones costeras las principales fuentes de oro. En Creta destacará a través del tesoro del rey Midas, en el periodo minoico, que posiblemente dio origen al famoso relato del monarca que convertía en oro todo lo que tocaba.

Pero el oro griego ha sido, posiblemente, más conocido a través de sus mitos que de su historia. Como el de Jasón y los argonautas, grupo de príncipes que se embarcan en la nave de Argos en busca del vellocino de oro, hazaña que finalmente lograrán gracias a la ayuda de Medea, enamorada de Jasón. O a través de la hija del rey de Argos, Dánae, encerrada por su padre bajo miedo a que se cumplan las predicciones de un oráculo que vaticina que será asesinado por el hijo de ésta. Esto no impedirá que Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, caiga sobre ella dejándola embarazada de Perseo, quien finalmente cumplirá la fatídica profecía. Y cómo olvidar las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que proporcionaban la inmortalidad –dos conceptos unidos hasta hoy– y primero de los trabajos que le fue asignado a Ulises.

Si nos remitimos a otra historiografía, Plinio el Viejo (23-75 d. C.) señala que la primera joya de la historia es el anillo que Zeus obligó a llevar a Prometeo liberado, una joya “engastada en un cuerno de oro guardada en el templo romano de la Concordia”. El autor sitúa la procedencia de este material en una región de la India donde las hormigas lo desenterraban.

> “De aquí que buscamos nosotros mismos por nuestro entorno y a través de nuestros mensajeros abundancia de perlas y piedras preciosas y preparamos el material de aderezo de oro y piedras preciosas lo mas hermoso que pudimos hallar; y mandamos venir de lugares diversos a expertos artesanos...”

Panofsky, E., *El abad Suger sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*

Durante la Edad Media serán los Imperios bizantinos y carolingio quienes hagan un uso del oro por su componente simbólico, tanto político como religioso, aunque serán los libros miniados y las artes suntuarias los que mejor reflejen la impronta de poder que significaba el uso de este material.

Estas atribuciones alegóricas fueron bien entendidas por el hombre que sentará las bases del arte gótico y la opulencia asociada a todo el arte religioso: el abate Suger de Saint Denis (1140), consejero de Luis VII de Francia y opositor de las concepciones estéticas de Bernardo de Claraval, promotor del arte cisterciense. Para Suger, el oro y las riquezas acercaban al hombre a Dios, así como las iglesias no eran solo lugares de oración sino también lugar para que los laicos, al contemplar la luz que penetraba a través de las vidrieras e incidía sobre el oro la sintieran como el reflejo de la luz divina.

En ésta época la relación entre el mineral y el mito la encontramos tanto en *El oro del Rin* de *El anillo de los Nibelungos,* leyenda germánica que más tarde inspiraría la tetralogía de óperas de Wagner, como en el amplio capítulo que abriríamos si pensamos en la alquimia.

> “...y con manos impías saquearon las entrañas de su madre Tierra en busca de tesoros más ocultos. Pronto la horda abrió en la colina una gran herida y excavó en las vetas de oro”

Milton J., *El Paraíso perdido*

El oro continuará protagonizando la cultura del Renacimiento, esa categoría historiográfico-cultural que nos introduce Vasari y aún perdura para periodizar el desarrollo de Occidente. Fra Angelico, Masaccio, Piero de la Francesca…, pero también Brueghel y Van Leyden.

Pero será en el Barroco, especialmente en Caravaggio, donde encontraremos más referencias de Lucía Vallejo: claroscuros, retablos y altares, *memento mori,* paños mojados, gusto por la teatralidad, dramática vivacidad y complejas composiciones y estructuras.

Sus telas, tanto las que la artista cubre con pan de oro como las de trabajos anteriores, generalmente de exaltados rojos y azules conseguidos a partir de pigmentos puros, adoptan el mismo movimiento y dinamismo barrocos, esa exaltación lenta y violenta que a la vez revela una irrebatible influencia manierista. Podría ser en el trabajo de dos grandes mujeres artistas de esta época de donde recortásemos sus paños y ropajes: los de la flamenca Clara Peeters o la italiana Artemisia Gentileschi.

A pesar de que su obra remite claramente a Italia, y sobre todo a Flandes, Vallejo también se recrea en un patetismo próximo al de la escultura barroca española. El encolado de los maniquíes vendados

nos aproxima a las pieles Gregorio Fernández, y les otorga una pátina de brillo similar a la que potencia la tensión de huesos y músculos de las obras del vallisoletano. Pero también podríamos atisbar influencias de la escuela sevillana, en esos mantos de la Inmaculada a los que Martínez Montañés aplica la técnica del estofado.

Y la obsesión por la muerte. Una retórica de la muerte y de la vida, no necesariamente religiosa aunque si cercana a un ejercicio de espiritualidad y solemnidad en la obra de Vallejo, nos remite a esa iconografía sacra poblada de calaveras. La artista se aproxima a la "vanitas" con la misma valentía que deconstruye y construye sus propias esculturas pictóricas.

Resulta difícil hablar de oro sin aludir a lo prehispánico y lo colonial. Algunos maravillosos ejemplos de arte precolombino pueden observarse en el Museo del Oro de Bogotá, aquí no necesariamente símbolo de riqueza aunque sí de poder y cualidades divinas. Algunos ejemplos de arte colonial dieron lugar a un hermoso sincretismo de elementos, como la dorada columna salomónica con hojarasca decorativa indígena del Perú. Y dorada también, la poderosa armadura de Hernán Cortés, a quien cuenta la leyenda que los aztecas confunden con Quetzalcoatl, y que abrirá el capítulo de sangrienta colonización magistralmente retratada por Werner Herzog en *Aguirre, la ira de Dios* (1972).

Tampoco faltaron en esta época las ficciones, y pocas serán las tierras de donde el oro no brotase de las aguas a través de mitos como el Dorado o el oro de Atahualpa.

> "Si coloco miel y oro en mi cabeza, se infiere que estoy haciendo algo relativo al pensar"
>
> Joseph Beuys

Romanticismo, Art Nouveau, Art Decó, Secesión vienesa…, el llamado arte contemporáneo está poblado de todo un abanico de períodos y escuelas marcadas por el oro. Curiosamente la etapa dorada de Gustav Klimt será la que le proporcionará su gran éxito comercial.

Louise Bourgeois, Orlan, Silvie Fleury, Jannis Kounellis, Georg Baselitz, Andy Warhol, Franz West, Terence Koh, Teresa Margolles…, no son pocos los artistas contemporáneos que se han visto tentados a caer en el poder del preciado material. Inevitable pensar en la pintura dorada horizontal de Yves Klein o en sus *gold-body prints*, en el urinario de Sherry Levine, los fondos de las pinturas de Gabriel Orozco, las *gold paintings* de Robert Rauschenberg, la bandera de EE. UU. sobre cartón de Dahn Vo, las balas de Chris Burden… En un Festival de Arte en Praga del cual fui una de las comisarias durante tres ediciones, un artista suizo, Enrico Centonze, ofrecía sopa de oro a los espectadores. O incluso museos como el Bass de Miami y el PS1 han dedicado exposiciones específicas a artistas que trabajan con oro.

El oro de las sábanas de Vallejo sustituye al tiempo, es una pintura que muere y renace, un proceso de transmutación que nos habla de la vida de la materia, de cierto misticismo que consuma un viejo sueño del Homo faber: el de colaborar al perfeccionamiento de la materia, asegurando al mismo tiempo su propia perfección, que diría Mircea Cantor.

Esa asociación de oro e inmortalidad desde la Antigüedad perdura, pues aún se anuncia éste como ingrediente estrella en algunas cremas para luchar contra el inevitable paso del tiempo o incluso como componente del agua embotellada. Señales como éstas son las que Gilles Lipovetsky interpreta como reflejo de un nuevo concepto de consumo, signo de la voluntad por trascender en nuestro entorno: el lujo eterno de los tiempos hipermodernos.

El modo de Vallejo de aprehender la historia con el gesto, arcaico y contemporáneo, apela a esas grandes historias, esas que Arundhati Roy decía que su gran secreto era precisamente no tenerlo. La obra de Lucía Vallejo se resuelve con una acertada síntesis de influencias dispares: oriente y occidente, lo pagano y lo profano, épocas, estilos y corrientes diferentes, conteniendo una suerte de vademécum historiográfico. Siempre son de agradecer los artistas que nos recuerdan que las historias del arte se hicieron sin etapas ni cortes, y que lo contemporáneo nunca es tal. Vallejo señala el palimpsesto que es la propia historia del arte, más allá de épocas, periodos o edades y es que tal vez, como decía Gombrich, en realidad el arte como tal no existe, y solo existen los artistas.

Conversación con Lucía Vallejo

Carolina Díaz Amunarriz

Entrar en la exposición “Memento Mori”, por mucho que nos recuerde nuestra propia mortalidad, nos transmite que antes viene la experiencia vital.

La instalación que Lucía Vallejo ha realizado, expresamente para la sala La Fragua, es impactante y de una gran belleza. Once momias levitan a escasos centímetros del suelo. En su ascenso hacia el otro mundo dejan los vestigios de su existencia mortal a través de lo que fueran sus valiosas pertenencias. Once piezas en las que moldea la tela. Once sudarios de oro que nos recuerdan lo que nunca fue nuestro.

En esta conversación Lucía afronta diferentes temas como la muerte, la enfermedad, los miedos, la pintura, los maestros que admira, el color, la creación, los sueños… En pocas palabras, su vida.

¿Cómo surge la idea de esta exposición?

Visité el museo arqueológico y me interesaron mucho las momias. Empecé a sacar fotos de forma muy intuitiva, y al ver las similitudes que había entre las momias y mi forma de trabajar la tela, me vi muy sugerida por ellas.

Empecé a investigar sobre los egipcios y pude aprender mucho, no sólo de las momias, sino de la forma que ellos doraban, algo que yo ya había hecho en muchas de mis piezas.

De una forma racional pensé en una instalación que, aunque partiendo de la momia, expresara lo que yo sentía, que era lo opuesto a lo que los egipcios hacían. Me inspiré en ellos pero conscientemente quería llevarles la contraria porque mis ideas son radicalmente distintas. Yo no querría llevarme nada cuando me muera ya que de nada me valdría, excepto mi alma.

En un primer momento mi idea era trabajar en la línea de la momia, pero en el camino se ha mezclado con mis sentimientos, como el miedo a la muerte, al paso del tiempo, al envejecimiento y a la enfermedad. Mi intención era reflejar mi concepto de momia, muy al contrario de la de los egipcios, pero al ir realizando la pieza he ido impregnando en ella mi huella y en esta obra dejo al descubierto mucho de mí.

¿Qué significa la momia?

El cuerpo, la mente, el tiempo y la enfermedad.

¿Y el oro?

La riqueza, la belleza, lo terrenal.

Me ha parecido muy sugerente esta idea de anti-momia.
¿Puedes hablar un poco más de ella?

Lo que me interesa de la momia es la parte sicológica de ir en contra del tiempo, el cuerpo envejece y se descompone, y nosotros queremos ir en contra. Pero lo que de verdad me da miedo no es envejecer y morir, sino la enfermedad, más que la propia muerte. Ver cómo la enfermedad merma un cuerpo es muy duro.

A mí también me cuesta aceptar el paso del tiempo aunque no esté de acuerdo con esta manera de vivir. Vivo en una sociedad que lucha contra él y todo alrededor nuestro nos envía mensajes de la necesidad de la búsqueda de la juventud. Y, al final he acabado haciendo once momias de once cuerpos de mujeres perfectos.

¿Por qué momias mujeres?

Puede que en un momento lo hiciera de forma inconsciente pero siempre me ha interesado mi parte femenina, ser mujer, ser madre y además, me ha atraído siempre la obra de las mujeres. Me interesa todo el universo de las mujeres.

Siempre hay una parte femenina en mi obra. En ésta, son momias mujeres; en la anterior del Casal Solleric, había vestidos. Me reconozco en un cuerpo de mujer, me siento más cómoda, pero lo hago de forma inconsciente, me lo pide el cuerpo.

¿Qué tiene que ver que la momia y la no-descomposición del cuerpo?
En tu obra tú descompones el lienzo que es todo lo contrario.

Casualmente estoy haciendo momias que van en contra de la desaparición del cuerpo, pero, a la vez, sigo descomponiendo el lienzo. Lo hago también con la pintura desde hace tiempo porque me interesa mucho este movimiento del que formo parte. Quiero seguir trabajando en esta línea porque me supone un reto diario y eso me aporta mucho personalmente.

Dices que te has inspeccionado a ti misma. ¿Qué tiene de ti?

Es una obra autobiográfica. Cuenta una parte de mi vida.

¿Habla de tus miedos?

Una de las claves de esta exposición es el miedo. El miedo a la enfermedad, a la muerte, al paso del tiempo y a la descomposición del cuerpo.

¿Es la muerte una obsesión?

Yo creo que no, tengo el miedo normal que sentimos hacia lo desconocido. Pero la muerte es un tema que me sugiere y sobre el que además tengo un interés filosófico.

Lo espiritual y lo terrenal aunque parezcan conceptos irreconciliables, ambos están presentes de forma indisoluble en tu obra. ¿Encuentro o desencuentro entre ambos?

Me interesa el simbolismo de la contraposición entre las dos partes. La muerte se sitúa frente a toda esa belleza porque en el momento de la muerte todo se desvanece en un segundo y sólo queda el alma. El oro es la forma de simbolizar lo temporal.

Siempre me ha interesado la muerte, de hecho la primera pieza que hice fue una calavera. Hace poco he sufrido una muerte muy cercana y eso se refleja en esta obra.

También he trabajado con el oro desde hace tiempo. Por ejemplo una de mis primeras obras *Corrupción,* ya era de oro. Es mi forma de simbolizar lo mundano, es hermoso, pero no puro.

Las experiencias hacen que podamos contar mejor las cosas. El concepto muerte ha pasado a ser realidad muerte, ¿es esta la diferencia que ha hecho que se haya producido un salto cualitativo en tu obra y que transmita mucha más fuerza?

Sí es verdad, no sólo he tenido siempre miedo a la muerte sino que al vivirla de cerca ese miedo es más real. Pero no es sólo miedo, como he dicho antes, tengo un interés en ella desde siempre.

¿Deseas hacernos conscientes de una mortalidad que en nuestra sociedad estamos siempre tratando de apartar?

Claro que quiero que seamos conscientes de nuestra mortalidad y que lo tengamos presente en nuestra vida.

Con estas piezas quiero además reflejar todo lo opuesto a lo que la sociedad busca en relación al paso del tiempo. El temor a envejecer hace que se anhele la eterna juventud, como las momias que van en contra del tiempo y lo intentan detener. Con esta obra me gustaría poner en relieve la importancia que tiene el poder envejecer.

Las piezas doradas, aunque hacen alusión a lo terrenal, tienen la apariencia de sudarios. ¿Es tu manera de mostrar la muerte, no solo del cuerpo sino de los bienes materiales?

Sí, lo veo clarísimo, es un sudario. Es la huella de la persona, cubierta de oro, pero su huella, lo que conlleva el vacío.

He ido explorando el vacío durante bastante tiempo. La exposición de Distrito 4 que hice hace unos años se titulaba “Plegando el vacío”. Realicé una obra, *Absence,* que reflejaba a través de una instalación la ausencia del ser. Es la descripción física y sicológica del vacío que deja el cuerpo una vez que ha muerto.

En esa misma exposición se mostró una obra clave en mi trayectoria, *Ofelia,* que esculpía sobre la tela el perfil de un cuerpo de mujer.

Me impactaron enormemente los sudarios de Zurbarán y estoy muy influenciada por ellos. La esencia del vacío que crea un alma me interesa muchísimo. Asimismo, cuando empecé a investigar las momias, vi reflejadas mis piezas de los velos, en las huellas de los cuerpos.

En la obra *Alma*, una tela vuela como si un sudario de Zurbarán se alzara al cielo. En la sábana confluyen lo terrenal y el reino de las sombras.

Dices que cuando te vas sólo dejas bienes materiales, que no queda nada de la esencia de la persona, pero esto no es cierto del todo, también se deja huella aunque ésta sea inmaterial.

Sí, hay una parte de ser artista que es la respuesta a todo esto, quieres dejar algo en esta tierra. Es unos de los retos que tenemos los artistas. En la obra de arte sí dejas una parte de ti. Es la respuesta a la vida. La única cosa que puedes dejar en la vida es el arte.

A través de la creación dejas tus miedos a un lado y vuelas. Afrontas lo desconocido, no sólo con valentía sino que te deleitas en ello.

Me gusta el proceso creativo y no tengo miedo al lienzo en blanco.

Todo el desarrollo conlleva amor y odio, hay momentos de altibajos terribles. Es muy frustrante no poder siempre materializar un concepto. La realización de la obra es un momento difícil porque estás tan inmerso en él que durante el proceso sólo eres capaz de ver los fallos, me refiero a los fallos técnicos, que a veces te nublan la idea.

Siento un placer extremo cuando empiezo a concebir las obras pero después se torna en sufrimiento y tedio. El momento de la materialización me parece menos excitante, pero al cabo del tiempo puedo volver a disfrutar y terminar estando satisfecha con la obra.

Háblanos del paso de la pintura a escultura.

Hay una parte del trabajo que me da placer, el ir en contra de las reglas. Si el lienzo es plano yo quiero retorcerlo y cortarlo. Un material de dos dimensiones quiero que tenga tres. Si el cuerpo se descompone yo lo quiero retener.

Aunque ya hubo un momento anterior, que fue un puente entre la obra de lienzo y las esculturas-pinturas; me refiero a la obra *Ofelia.* Esta pieza fue la primera que transformó la obra de lienzo en escultura-pintura y marcó el fin de una época y el inicio de otra. Con ella empiezo a esculpir el lienzo y por primera vez utilizo el cuerpo humano aunque no deja de ser una pintura porque sigo utilizando el color y los pigmentos.

Las rajas anteriores pasan a ser pliegues. Por otro lado, la obra pasa a ser menos abstracta. También un cambio conceptual porque es el momento en el que empiezo a hablar de la muerte.

¿Y de la escultura a la instalación? Esta exposición es tu segundo proyecto in situ para una sala. La primera fue en el Casal Solleric pero, ésta es más madura y más ambiciosa. ¿Cómo ha sido el paso de trabajar piezas a hacerlo con instalaciones mucho más complejas?

El paso más grande lo di en el Casal Solleric. Hice una exposición que era la lógica continuación de *Ofelia* pero con un gran cambio porque la obra se convirtió en instalación. Realicé un vídeo reflejando cómo es una instalación y lo concebí como un todo.

Este tipo de obras es mucho más permisiva para el artista pero a la vez es un reto mucho mayor. El video mostraba cómo surge una instalación, desde que se concibe, cómo llega una idea, toda la filosofía que hay detrás, los miedos a los que me enfrento, muestro mi personalidad, hablo de la literatura que leo y del proceso de realización de la obra.

En aquella instalación seguí trabajando con el cuerpo humano a través de los trajes vacíos de mujeres. El siguiente paso me ha llevado a las momias.

Pero con las momias hay otro avance importante, ya no esculpo el vacío porque la momia se ha convertido en un objeto sólido y figurativo. Pero sigo utilizando la abstracción con las piezas doradas.

Una vez dado ese paso ya no puedes retroceder, sólo puedes avanzar.

Incluso las piezas doradas son más densas y pierden la ligereza que tienen otras piezas anteriores ¿Por qué es todo más pesado y adquiere esa corporeidad?

Estoy entrando en una fase nueva de trabajo. Por un lado cada vez me siento más fuerte y por otro mi interés por lo estético es cada vez menor.

Las momias podían haber surgido también de los pliegues de la tela como *Ofelia*, ¿por qué has querido darles una apariencia más real?

Es el paso siguiente. Es un avance más. Pasé del pliegue al pliegue + cuerpo y ahora abandono en parte el pliegue para centrarme más en el cuerpo.

En cambio las piezas de suelo son más abstractas y a través del manto dorado das continuidad a tu trabajo anterior ¿Por qué retuerces los pliegues?

Es algo instintivo. Desde que era pequeña hacía obras en las que esculpía gente que se retorcía y sacaba sus manos o piernas de cuerpos sin tronco.

En una entrevista que leí de Bacon decía que él no quería hacer cosas distorsionadas *per se,* sino porque quería demostrar fuerza. Yo siento lo mismo.
Siempre me ha interesado el expresionismo. Un artista que me ha influido mucho fue Egon Schiele. Sus dibujos me apasionan desde que tuve mi primer contacto con ellos. ¡Cómo expresaban las emociones!

Otra obra con la que me sucedía lo mismo era *El Grito* de Munch.

Hablando de tus influencias. Sé que Bacon es un artista importantísimo para ti, ¿qué tienes de él en tu obra?

De él me interesa todo y es un artista que me ha influenciado mucho, no sólo por los temas que aborda sino por la fuerza con que lo transmite. Es un maestro. Comparto su ansia de aportar algo nuevo a la historia del arte y el análisis que realizaba sobre sí mismo es algo que yo también pongo en práctica.

¿Qué otros artistas han sido tus referentes?

Lucien Freud, por sus texturas y la carne.

Louise Bourgeois, porque me hace reflexionar.

Me gustan las obras que me hacen vibrar, que tienen alma y que hablan por sí mismas. Que me transmitan algo y me hagan sentir.

En mi obra yo también busco lo mismo. Quiero que expresen. Incluso voy más allá y quiero expresar dolor que en algunos momentos se puede tornar en agresividad. No quiero transmitir en la obra sentimientos como la ira, pero inconscientemente descargo en ella mi ira, frustración, miedo y rabia. De hecho me ocurre que cuanto peor me encuentro de estado de ánimo, mejor trabajo.

En general me interesan todos los expresionistas, es una forma de vivir, yo soy muy expresiva y a través de la creación realizo una terapia.

Otro artista que también siempre me ha atraído es Lucio Fontana. Me gustaba mucho como era capaz de transformar una obra plana y convencional en otra tridimensional a base de rajas. También me interesaba su parte más racional, desvelar una raja y ver a través de ella. Al rajar la obra no sólo la transgredía sino que la elevaba a otra categoría. Rompe los esquemas y es lo yo quiero hacer.

¿Qué pretendes con ello?

¿Por qué las cosas deben ser de una manera determinada preestablecida? Me atrae la parte sicológica de romper, sobre todo, los estereotipos.

Hace años hice una obra que se titulaba *Struggling to fit in* en la que rajaba el papel y lo comprimía, de esta manera se pasaba de una obra de dos dimensiones a una obra en tres. Después la introduje en una urna más pequeña que la propia pieza por lo que difícilmente podía encajar. La encerré y la escultura en parte, se estrujaba en el cubículo y en parte, se expandía hacia fuera.

Esta pieza hablaba de cómo la gente no encaja en los estereotipos. De hecho yo era así hasta que me fui a estudiar a Inglaterra donde me sentí libre por primera vez. Este país fue un gran descubrimiento para mí, no sólo a nivel artístico. Allí me dejaron ser creativa, a fin de cuentas, ser cómo era. Sentí una liberación absoluta y entonces empecé a desarrollarme como artista, aunque fuera muy joven.

Mi primera escultura la realicé a los 13 años. En aquel momento ya tenía sentía curiosidad por desprender la forma plana de un material para pasarlo a una escultura.

Por otro lado, necesito que mi obra exprese dolor y agresividad cuando tengo rabia.

Yo veo fuerza pero no agresividad

Ojalá, en lo más íntimo yo no quiero transmitir agresividad pero eso es lo que creo que me sale cuando me siento frustrada. El taller hace que salga todo.

Entonces, ¿qué te gustaría que viera el espectador en tu obra?

Sobre todo fuerza. No me interesa su juicio en cuanto a la estética. Mi intención no es que parezca bella o no, sino que le transmita algo más profundo que haga que no se quede en lo superficial. Quiero que las obras posean alma propia. Supongo que este es el objetivo de todos los artistas…

Recuerdo también una exposición que vi en Londres de Munch. No podía dejar de llorar y eso que era un artista que no me atraía especialmente.

Por ejemplo, ninguna pieza de Louise Bourgeois me ha dejado indiferente.

El componente conceptual en tu obra es muy importante. Cómo es el proceso, ¿piensas qué quieres transmitir y buscar la manera de hacerlo o trabajas inconscientemente?

Las dos cosas, intento transmitir el concepto pero a veces el concepto es más fuerte que yo.

Por ejemplo, en esta obra quería hablar del alma, que no te llevas nada al más allá, pero hay cosas que salen después de manera espontánea y que en ningún momento te habías planteado.

Eres muy vital. ¿Por qué siempre enfocas tu obra hacia la muerte?

Porque la vida es eso. La vida se acaba en la muerte, no hay vida sin muerte. Van unidas, aprender a vivir es saber que se va en un minuto, no sufrir pensando en ello pero sí dándole el valor que tiene.

Tengo mucho miedo a los cambios en mi vida. De pequeña me refugiaba en mi mundo de fantasía y ahora tengo ese refugio en la realización de las obras.

Tienes miedo a los cambios en tu vida y por el contrario, no te da miedo enfrentarte a una obra nueva, que conlleva siempre un cambio, de hecho es un gran momento de disfrute. ¿Es tu manera de afrontarlo y liberarte?

La parte creativa de concebir algo nuevo e intentar plasmarlo es lo más excitante. Crear constantemente se ha convertido en una necesidad. A mayor reto más placer.

Para ti el proceso creativo es tan importante como el resultado en sí. Pero a su vez, el proceso se puede dividir en dos: la parte puramente creativa, la que a ti te gusta y la materialización de la obra, la parte más aburrida pero necesaria. ¿Por qué te importa tanto trasladar al público el proceso creativo en tu obra?

Porque me da pena que la gente se quede sólo con la parte estética de la obra. No todo el mundo investiga más allá de lo visual. Me gustaría que profundizaran más y sé que cuanta más información les des más comprensible puede llegar a ser la obra. No quiero que se queden con la parte superficial y por ello me gusta recordarles que hay mucho más. Esta es una de las razones de realizar instalaciones. Es un trabajo más complejo en el que se puede contar muchas más cosas.

Me interesa que el espectador conozca el origen de los recursos, cómo se ha concebido la obra, qué he investigado para llegar a ella. Cuando entiendes el proceso la pieza te interesa mucho más.

No me gustaría que mi obra fuera puramente estética, necesito transmitir el concepto. Rechazo la estética si esta no deja ver la esencia, y que el exterior pueda nublar el interior.
Necesito que todo tenga una explicación. Puede que sea porque soy historiadora del arte además de artista, pero doy el mismo valor al concepto como al resultado final.

A veces la estética puede ser una barrera que no deja ver quién eres. Cuando empecé a trabajar, creo que era lo que buscaba, consciente o inconscientemente no quería dejar que vieran quién era, quien había detrás de cada obra. Ahora que he perdido el miedo, siento todo lo contrario, no me gustaría que el espectador no me viera a mí.

Creo que esta negación de la belleza en la obra es algo mental pero que no se corresponde con la realidad de tu obra. Tus primeras piezas en las que la elaboración era más mecánica, menos pensadas pero con una intención más estética, eran sin duda mucho menos bellas que las últimas en las que primas el concepto por encima de todo

Es cierto, he crecido como artista. La belleza radica en la fuerza. Me siento más fuerte y libre para sacar mi yo, como cuando era niña.

Háblanos de los materiales que utilizas. ¿Por qué te interesan los pigmentos puros?

La utilización de los pigmentos puros viene de una crisis que tuve en un momento dado. Necesitaba romper con todo lo anterior y eso me forzó a investigar y una vez más tuve que reinventarme.

Lo primero que me planteé fue dejar los brillos de la pintura. Como historiadora me puse a buscar en nuestro patrimonio artístico y encontré lo que buscaba en la pintura antigua. Al final todo sale y mi carrera anterior ha tenido mucha influencia.

Preparé la tesina sobre Giorgione porque me interesaba mucho el manierismo, el alargamiento de las figuras y sus colores fríos. Es un movimiento que siempre me ha fascinado. La perfección ya había llegado con el Renacimiento, proporciones, colores, así que tuvieron que reinventar la pintura y empezaron a cambiar las perspectivas, los colores… Recurro mucho al manierismo, es unos de los movimientos más importantes para mí de la historia del arte. Por aquel entonces iba al Prado regularmente y busqué mi propia inspiración a través de los clásicos. Empecé a hacer obras contemporáneas a partir de lo que hemos aprendido de la historia de la pintura.

Es entonces cuando comencé a tratar los pigmentos como lo hacían ellos. A investigar sobre los colores y materiales que utilizaban. Fue un gran reto para mí.

Otro movimiento que también me ha influenciado mucho son los prerrafaelitas, que pude conocer a fondo en mi etapa en Inglaterra.

Hoy en día vivimos un momento muy parecido al que vivieron ellos. Lo que entonces fue la revolución industrial es ahora la revolución tecnológica, o te subías al carro de la revolución o te quedabas en un momento más nostálgico, como decidieron hacer ellos.

Me interesa la idea de la vuelta a los orígenes e, incluso, el rechazo a esa revolución. Pero yo no me identifico con ello hasta llegar a ese extremo de obviar la tecnología, de hecho me sirvo de ella, pero sí siento nostalgia de otros tiempos más rudimentarios y artesanales. Como ocurrió con lo prerrafaelitas, yo he escogido seguir mi camino y me gusta esa parte de los clásicos. También he trabajado mucho sobre el verde de El Greco. Me gusta porque es un color ácido que me inspira.

A través de mis estudios de la pintura holandesa he intentado rescatar otros colores que hoy en día estamos perdiendo, por eso me parece importante bucear y recuperar en nuestra historia. El bodegón holandés del siglo XVII y sus "*vanitas*" han sido uno de mis referentes.
A día de hoy sigo trabajando sobre los pliegues que hacían los clásicos. Un pequeño fragmento de sus cuadros es una obra contemporánea en sí misma.

¿Qué te gustaría que no se olvidara de esta obra?

Quisiera transmitir el sentimiento de amar y valorar la vida pero sin olvidar en ningún momento nuestra naturaleza mortal, ya que ésta nos hace ver la importancia que tienen las cosas y poner cada una en su sitio. Lo inmaterial frente a lo material.

Pero lo que me gustaría de verdad, es que el espectador pueda sentir algo al ver la obra. A cada uno le sugerirá algo diferente y brotarán sentimientos distintos. Pero si consigo despertar algo en él, habré conseguido mi objetivo.

M E M E N T O M O R I

L u c í a V a l l e j o G a r a y

d e l 2 8 d e a b r i l a l 1 1 d e j u n i o d e 2 0 1 7

La Fragua. Tabacalera

c/Embajadores, 51. Madrid

De martes a viernes de 12 a 20 h. Sábados, domingos y festivos de 11 a 20 h. Lunes cerrado

Organiza Ministerio de Educación, Cultura y Deporte
Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes

Transporte y Montaje expositivo
SGR Exposiciones

Comisariado
Carolina Díaz Amunarriz

Iluminación
Intervento

Coordinación
Sara Rivera

Seguro
Poolsegur-Hiscox

Diseño gráfico
Gabriel Corchero Studio

Comunicación
Conchita Sánchez

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

PROMOCIÓNDELARTE

Edita: © MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
Secretaría General Técnica. S. G. de Documentación y Publicaciones
NIPO: 030-17-058-7. Depósito legal: M-10993-2017.

© de los textos, sus autores
© de las obras, Lucía Vallejo Garay
© de las fotografías, Andrés Arranz