

PROCESOS (IRREVERSIBLES)

I

SUSANA: Esta exposición recoge preocupaciones y líneas de trabajo en las que llevas inmersa varios años. ¿Podríamos decir que, en cierta manera, sintetiza esas búsquedas y avanza un paso más? La pieza central, *Trampa del bienestar*, parece que funciona como elemento aglutinador de muchos subtemas que ya abordabas anteriormente, tanto a nivel formal como conceptual.

BENE: Quizá tenga siempre la misma sensación en cada proceso de trabajo, pero esta exposición, “*irreversible*”, es para mí una nueva manera de afrontar un proyecto. Teniendo en cuenta que una exposición es un proceso vital que desemboca en el entorno social, a través del lugar que el mundo del arte ocupa en el sistema, en esta exposición quiero aportar un nivel de comunicación lateral visibilizando cuestiones relacionadas con la industria alimentaria y la sobreexplotación de la tierra que vienen acompañándome en mis preocupaciones desde hace años.

Al fin y al cabo, somos lo que comemos, y la alimentación —y todo lo que conlleva— es un síntoma y un símbolo del modo en el que vivimos y nos relacionamos con el mundo.

En nuestra primera reunión para dialogar sobre la orientación de este catálogo, hablamos del título del libro de Patricia Aguirre *Ricos flacos, gordos pobres*, que recoge muy bien el espíritu de esta sociedad con una profunda crisis de sostenibilidad.

Recuerdo una anécdota que deja entrever la manera en la que he ido, a lo largo de mi vida, articulando mi mirada. Cuando estaba en el colegio en Bilbao, con 11 o 12 años, nos llevaron de visita a la fábrica de Coca-Cola para explicarnos el proceso de fabricación. Me viene a la memoria la sensación de hundirme en el sillón de la sala en la que estábamos viendo el reportaje sobre la elaboración, y en el que al final agitaban un mejunje y salía la botella llena perfecta. A la salida, una persona muy amable nos daba una Cola-Cola de regalo a cada una y yo fui la única que no la cogí. Después de aquel día, creo que habré bebido cinco como máximo en toda mi vida.

“Irreversible” fue el título de una exposición que hice en 2004 en la galería Espacio Mínimo de Madrid. He querido volver a utilizarlo para hacer referencia a esta gran amenaza de la que no se puede evitar tratar en este siglo, y que determina uno de los paradigmas de la transformación global a la que nos estamos enfrentando: En los próximos 30 años vamos a tener unas nuevas reglas de juego y posibles nuevas condiciones ambientales, climáticas y geológicas. En algunos casos podremos adaptarnos, pero en otros las consecuencias pueden ser irreversibles.

Me impactó mucho leer en el libro *La revolución de una brizna de paja*, de Masanobu Fukuoka, lo que comentó al llegar a Mallorca hace más de 20 años. Recorriendo las carreteras del centro de la isla dijo que había que ponerse a trabajar rápidamente porque el proceso de desertización y empobrecimiento vegetal ya había comenzado, y donde nosotros veíamos un paisaje aceptable él observaba el principio del fin.

Ver que hay muchas personas trabajando desde campos de estudio como la economía, el derecho, la identidad, la filosofía..., hasta la agricultura y la ganadería familiar extensiva, en un intento de concienciación y reconciliación con el mundo real del que dependemos, es muy emocionante, aunque todas coincidan en lo insostenible que es la situación vital de nuestro planeta.

Estas cuestiones son parte de los materiales y las motivaciones que encierran las obras de esta exposición, entremezcladas con otras más poéticas, otras más formales, otras más técnicas, otras más simbólicas...

S: Hay muchas vivencias, lecturas e investigaciones previas en tu proceso, pero al final entras en la sala y todo ese deseo se sintetiza en la inmensa red, en esa instalación monumental que articula el proyecto en el espacio. ¿En qué momento visualizaste esta pieza? Imagino que cuando viste la arquitectura de la Sala Alcalá 31, surgió la posibilidad de realizar una pieza central. La sala no solo posee unas características determinadas debido a su gran nave abovedada y a la monumentalidad de su arquitectura, sino también porque lleva asociada una memoria económica, política, histórica..., que ha dejado una determinada impronta e induce una determinada experiencia corporal cuando se recorre. En tu proceso, trabajar con el espacio donde vas a instalar las piezas es importante.

B: Esta sala, con su planta basilical y su pasado bancario, la percibí desde el principio como un organismo. La instalación central: *Trampa del bienestar*, la veo como un gran sistema digestivo devorador; y el panel central de la parte superior, con el vídeo *Prospecto*, en el que van pasando a modo de créditos cinematográficos un listado de todos los aditivos alimenticios aprobados por la Unión Europea, como una especie de representación de un cerebro trabajando o la lista de empresas del IBEX 35.

Toda la exposición gira en torno a la articulación de dos instalaciones *Prospecto* y *Trampa del bienestar*. Son dos obras crudas, sin aderezos. He intentado que el edificio se muestre desnudo, sin elementos adicionales, para intensificar así la presencia de la relación con mi intervención.

Algo que aprendí de proyectos anteriores es a conocer las peculiaridades del espacio. Hay salas expositivas que tienen muchas zonas protegidas, como en este caso, y eso determina el tipo de intervención. Yo he estado trabajando en instalaciones en las que podías pasear por debajo. Estaban suspendidas. En Alcalá 31 decidí bajar al suelo, y los términos se han invertido, por eso es tan importante la vista desde la planta superior, que permite apreciar su dimensión total.

S: Deteniéndonos en la pieza central, diría que esta gran “trampa” lleva al máximo nivel rasgos y cualidades de trabajos anteriores: la rotundidad física en su relación con el espacio sin perder la ambigüedad... Una fragilidad y una apertura a la que el material (la red, los hilos, el tejido) ayudan mucho.

B: En términos de procesuales, cada obra provoca sus sucesoras, así que esta nueva trampa desarrolla las anteriores. La instalación central, *Trampa del bienestar*, es una trampa nasa a escala humana, con un embudo de no retorno similar al de las nasas de pesca.

Por una parte, es una instalación de gran envergadura relacionada con dos de mis series más desarrolladas, como son “trampas” y las instalaciones de “huevos de basura”.

En “huevos de basura”, huevos de diferentes dimensiones quedaban suspendidos en grandes redes usadas en el campo para hacer las llamadas trampas-libro. La red de color tierra funcionaba allí como un almacén y como un nido. Estos huevos de diferentes dimensiones, bajo el aspecto de huevos muy realistas de diferentes colores, eran contenedores de desechos plásticos. Como los huevos que se consumen habitualmente, que llevan en la cáscara una marca de trazabilidad, cada uno de los huevos de basura estaba marcado con un código compuesto por un sistema de gestión ambiental, la

composición química de un tipo de envase de alimentación y las fórmulas genéricas de los materiales con los que está construido el huevo mismo.

La red de *Trampa del bienestar* es negra y se asemeja a muchas de las nasas convencionales. Se cierra sobre unas estructuras metálicas cuyas formas recorren la historia del vano arquitectónico, desde el círculo al arco de medio punto, generando un espacio interior donde se acumula, a modo de asentamiento, un depósito de seres-saco-contenedores como si fuesen simultáneamente presas y señuelos...

En algunas de mis primeras obras había representado seres híbridos, a veces como personajes de un futuro hipotético, que habitaban espacios. En este caso, el asentamiento de seres-saco que están dentro de la "trampa" es también una intersección entre crisálidas, momias y sacos de dormir de diferentes escalas, como si fuese un nido de seres antes de eclosionar, o que están embalsamados, o durmientes, protegiéndose del frío de la noche, entre acurrucados y almacenados, entre germinaciones y desperdicios. Estos sacos son depósitos de materiales y semillas. Están llenos de ingredientes y de desperdicios. Al igual que las ánforas que acompañan a las momias egipcias.

Me doy cuenta de que estas ambivalencias se han manifestado muchas veces en obras anteriores. La exposición "Señuelos" jugaba con el doble sentido de las señales, que se comportaban como signos y al mismo tiempo como cebos. Es el juego de la visibilidad y la invisibilidad, que se aprecia muy bien en la fragilidad visual de la red y la presencia rotunda de la trampa.

Por una parte, la nasa ocupa el lugar privilegiado del centro de atención, pero al mismo tiempo la sutil fisicidad de la red, que es muy aérea, funciona como un gran dibujo en el espacio, un poco invisible, como corresponde al funcionamiento de una trampa. Lo que en realidad funciona como señuelo es el espacio mismo, que está ocupado por ese asentamiento en el lugar más interno de la nasa. Es como si la nasa y su presencia, por su propia funcionalidad, no debieran ser demasiado autosignificantes. Un poco como los "objetos específicos" minimalistas, que pretendían tener una fuerte presencia en el espacio, sin ser ellos mismos relevantes. Cualquier trampa tiene que invisibilizarse como trampa, y visibilizarse como reclamo...

Esta nueva *trampa*, junto con el vídeo *Prospecto*, me han hecho introducirme temáticamente en las claves de los asuntos alrededor de los que llevo trabajando desde hace años: la alimentación como mercancía, las repercusiones que está generando la industria de la alimentación, la farmacéutica y la química, y el petróleo como la energía más completa y a la vez devastadora de la historia de la humanidad.

S: Estos pequeños seres híbridos a los que aludes, que han ido ocupando el interior de la nasa en los últimos meses de trabajo, me interesan mucho porque, efectivamente, resuenan a tus primeras esculturas de personajes de un tiempo futuro que proyectaban nuevas posibilidades de vida; y aquí veo también esperanza en una posible "reoblación" de las actitudes y de la vida en general... *Trampa del bienestar* me inspira un consuelo que no encontraba en la serie de las trampas anteriores, que siempre me han causado inquietud y desazón. Diría que las primeras trampas me transmitían el punto más álgido de dolor, que expresaba pocas posibilidades de salida a la hecatombe ambiental inminente.

B: En el año 2016, en la exposición "Señuelos", que hice en la galería Espacio Mínimo, fue donde realice *Trampa I*, que también era un "hábitat"; La serie giraba alrededor de la idea de que aquello que nos protege, también nos encierra. La primera obra era una jaula real utilizada para cazar jabalíes, pero que solicité que me pintaran de blanco. La forma

ortogonal me acercaba a las obras constructivistas y minimalistas, aquí impregnadas de emociones dramáticas. Le añadí ingredientes que la convirtieran en un hábitat humano convencional: *parquet* de madera, lienzos blancos... Algún señuelo y algunos restos orgánicos de la presa o habitante ausente; y todos estos elementos, fundidos en bronce. En muchas de mis piezas la técnica se convierte en tema. Por ejemplo, el bronce es un material noble, escultórico, que habla de la durabilidad, de la permanencia. El bronce ha estado más bien desnudo en otras épocas. Lo reconocemos como material estable, pesado, duro. Sin embargo, en muchas de mis piezas aparece reproduciendo objetos efímeros, desechables: unos platos rotos o unas hojas de berza en descomposición. Me interesa mucho ese conflicto que genera el bronce con la representación de lo efímero.

Utilicé este tipo de procedimiento en todas las esculturas de esta serie, aunque comencé a fabricar las jaulas para intensificar una relación de escala humana. Quería que la presencia de estas jaulas tan reales produjese un vínculo corporal inmediato, como si la jaula fuera un espacio virtualmente ocupado u ocupable por el espectador en diferentes posturas.

Sí creo que son impactantes, pero yo no diría que escenifican una imposibilidad de escape. Más bien tratan de las condiciones de vida, y lo que niegan es la idealidad de una vida sin limitaciones. No sé si fue Marx quien decía que todos tenemos la tentación de sacar brillo a nuestras cadenas, pero yo más bien pienso que incluso en las circunstancias más terribles podemos ser capaces de acomodarnos para hacer hogar. Y esto no tiene que ver con escapar de algo físico, sino con la adaptabilidad de la vida, que yo creo que es una condición para la libertad. Así que en realidad las trampas quizá celebran la fuerza de adaptación más que las limitaciones.

La *Trampa del bienestar* continúa esta lógica. No la veo de forma más esperanzadora, sino más bien como un desarrollo más consciente de esa exigencia de adaptación. Las semillas que están dentro de algunos de los sacos, al igual que los *nendo dango* que contienen las bombas bióticas, son en sí mismas posibilidades de futuro.

S: El vídeo es un elemento que dirige la mirada nada más entrar y que, junto a la nasa central, genera un fuerte impacto. Son dos elementos crudos y muy directos que denotan una cierta espectacularización, pero enseguida se percibe que está muy contenida..., diría que es casi una antiespectacularización... El vídeo *Prospecto* se sitúa en la superficie de la bóveda, en un lugar preferencial, en ese sitio utilizado en la mayoría de las muestras para exponer lo grandioso. Y en este caso, decides colocar un vídeo, que, a modo de rodillo de créditos cinematográficos, nos está recordando los aditivos alimenticios que nos contaminan, que nos enferman silenciosamente cada día. Digamos que sería un vídeo que nos "chafa la fiesta" del entretenimiento y el escapismo en el que se han convertido la mayoría de las exposiciones, pues nos avisa de la verdadera cara oculta de esta cuestión. Detrás de la belleza y del atractivo de los alimentos y de sus coloridos envases, se agazapa la intoxicación provocada por todos esos nombres impresos sobre un austero fondo negro.

B: En efecto, la proyección *Prospecto* ocupa el lugar central y superior que tienen en los espacios basilicales los retablos. Es una de las piezas más minimalistas que he hecho nunca y, a la vez, creo que una de las más impactantes temáticamente. Ir viendo pasar esa cantidad de ingredientes, que no son nutrientes, añadidos en nuestros productos de alimentación: colorantes, conservantes, antioxidantes, estabilizantes, espesantes, gasificantes, edulcorantes, emulsionantes, reguladores de PH, acidificantes, antiapelmazantes, reguladores de acidez, potenciadores de sabor, ceras, agentes de

recubrimiento, mejorantes, gases de empaquetamiento, formadores de espuma..., como si fueran los créditos de una película, es algo inquietante.

Los alimentos procesados generados por la industria introducen toda una serie de ingredientes en sus preparados que se justifican por necesidades sanitarias y de conservación, y que intentan resolver problemas creados por el propio procesamiento y por la producción en masa. La mayoría de esos compuestos son estéticos, se añaden para convertir la alimentación en un espectáculo para los sentidos, es decir, para fidelizar el consumo mediante la potenciación de los aspectos atractivo**S**: sabores, colores, texturas... Todos estos ingredientes intensifican las vivencias sensoriales inmediatas.

Las dos obras —el vídeo *Prospecto* y la instalación central *Trampa del bienestar*— son cómplices en el espacio y en el contenido. Curiosamente, el vídeo no tiene sonido. Sin embargo, *Trampa del bienestar* incorpora en la parte de las alas, en la entrada inaccesible, un conjunto de micrófonos que recogen las voces de las personas a su paso. La obra crea su propio latido, su propia vida, con el sonido que captura.

S: Todo el proyecto central despliega un diálogo sutil entre lo que se ve y lo que no se ve. Hay algo de fabricación misteriosa, de alquimia de taller no desvelada... que se traslada al recorrido, al visitante, que no puede acceder a todos los elementos expuestos... pues hay partes que conscientemente se han hecho inaccesibles.

B: Muchas veces me he visto inmersa en procesos de lenta elaboración muy sofisticados, y he visto como estos son percibidos de forma inmediata, cómo pueden parecer invisibles todas las capas de elaboración y contenido. Digamos que he disfrutado haciendo que la técnica se haga invisible. A eso me refería cuando hablaba de hiperrealismo. Tiene algo de magia. Un elemento que se percibe como orgánico y degradable, directamente tomado de la huerta o del basurero..., que es el resultado de un proceso laborioso de modelado, fundición y pintura; como la inversión lógica de “no es lo que parece” en un “es lo que no parece”. Es un nuevo sentido de los “señuelos” como trampas perceptivas que reflexionan sobre la hiperrealidad en nuestra vida cotidiana. Más allá de los estilos artísticos, estamos totalmente inmersos en una ficción hiperreal, y las cosas reales son ya representaciones. A eso se refería Claude Fischler cuando definió los OCNIS, objetos comestibles no identificados**S**: una fresa madurada y coloreada mediante gases, el brillo de las manzanas barnizadas, el sabor artificial de una mermelada de fresa, unas espinacas reverdecidas con sulfato de cobre, un vino coloreado con fucsina y ácido sulfúrico...

En efecto, en la exposición hay muchos juegos de visibilidad e invisibilidad, de técnica y transparencia, de misterio y evidencia. Recuerdo que Oteiza hablaba de que la imagen en la prehistoria era una forma de trampa. Y más recientemente, el antropólogo Alfred Gell identifica la obra de arte como trampa, asociándola a las trampas, tanto reales como simbólicas, que se han utilizado desde siempre como técnicas de caza, y como conjuro contra el miedo. Las trampas y los señuelos son parte de la magia de la representación, pero también, en las obras, son algo así como trampas para las trampas de la representación.

S: *Descomposición sobre peana*, compuesta por doce cajas de frutas y verduras en bronce, intuyo que va a ser una de las piezas preferidas por buena parte del público, porque crea un impacto distorsionante que funciona bien a muchos niveles. Por ejemplo, nos interpela sobre cuáles deberían ser los motivos, los temas que merecen ser representados por el arte (¿unas verduras en bronce? ¿Puede lo perecedero cosificarse?). Y también estaríamos

hablando de la resistencia de los envases (residuos de plásticos, cajas, envases varios) y de las jerarquías entre los objetos... Estoy segura de que estas obras serán valoradas desde muchos lugares, por ejemplo, desde el humor y la ironía.

B: La obra *Descomposición sobre peana* estuvo en ARCO en 2019, y tuvo una gran acogida. Sin embargo, en el periódico digital *El Español* fue destacada como una de las piezas más disparatadas, diciendo: “De una lechuga por 55000 euros a un palo rojo de 5000”. Este tipo de titular que cierta prensa repite todos los años resulta irónico, porque es muy posible que la obra *Descomposición sobre peana* fuese una de las piezas con un coste de producción más elevado y con un proceso de elaboración más complejo de toda la feria en ese año. Son doce cajas de fruta fundidas en bronce y más de treinta objetos de bronce (berzas, hojas y pequeños objetos) pintados al óleo.

Cada vez que he mostrado en la feria ARCO obras con representaciones de alimentos, elementos perecederos o esculturas contenedores de envoltorios de plástico, como los huevos de basura, ha pasado esto. Alguna prensa juega a confundir lo real con la representación, insistiendo en la perpetua sospecha de que el arte engaña dando “gato por liebre”, “mierda por oro”, cuando en realidad, el arte es uno de los pocos lugares de creación que suele dar valor a fondo perdido...

Esta sospecha respecto al arte contemporáneo debería aplicarse a lo que comemos, donde una apariencia imponente y atractiva oculta en muchas ocasiones productos de sospechosa calidad. Por otra parte, también creo que esos titulares confirman el poco valor que se le otorga a la cuestión alimentaria. ¿Acaso el comentario hubiera sido el mismo si el bronce pintado hubiera representado un lingote de oro o un Smartphone de última generación? Las tres representaciones podrían haberse hecho con la misma cantidad de bronce, pero hay algo en el comentario sobre la humilde lechuga que denota desprecio, una falta de valor. Algo que tiene que ver con lo vegetal, con la agricultura, con la tierra.

La reflexión sobre las paradojas de la hiperrealidad en nuestra vida cotidiana se convierte en los elementos alimenticios una cuestión fundamental. En ese sentido, la alimentación contemporánea hiperprocesada se podría decir que forma parte, tanto de la historia de la alimentación como de la historia de la representación, del género bodegón o naturaleza muerta. Si este género surgió en un principio como un modo de evocar la prosperidad, o como un signo territorial de opulencia..., hoy en día es parte de un sistema de alimentación imaginaria: la apariencia apela a nuestra memoria, a nuestro imaginario, y ello permite que nos desentendamos de la realidad de lo que comemos. Aludí a la fábula del rey Midas en los platos de bronce mordisqueados de la serie “Ornamento y veneno”, algunos de los cuales se incluyen en *Gliptoteca*. De hecho, el oro forma parte de los aditivos alimentarios usados actualmente, aparece en el listado de *Prospecto* y es una medida de valor superior a cualquier otra en su materialidad, no en su forma.

S: En relación con lo que mencionas sobre estas divergencias entre las apariencias y las sustancias, ha surgido con frecuencia en nuestras conversaciones tu fascinación formal hacia los envases industriales usados como recipientes o envoltorios. Y también sobre el lugar que ocupan en la cuestión de lo irreversible...

B: Siempre he sentido fascinación por los objetos. En muchas ocasiones les he otorgado un poder animado que choca con la desatención que provocan en una sociedad que aparentemente gira alrededor de su fabricación sin límites. Los fetichiza e inmediatamente los condena a una eternidad acumulativa y contaminante. Y como escultora, he observado

como cualquier elemento que pasaba por mis manos, envoltorios y demás objetos desechables, se convertía automáticamente en basura.

Leyendo el fascinante libro de Susan Freinkel, *Plástico. Un idilio tóxico*, he constatado que la era de la desechabilidad ha cambiado por completo nuestra relación con los objetos que nos rodean, ya sean naturales o artificiales. Susan explica muy bien cómo los plásticos (polímeros) liberaron a la humanidad de los límites materiales del mundo natural y de la escasez de recursos, y cómo esta nueva flexibilidad también difuminó las fronteras sociales: la llegada de una fuente inmensa de energía y de materiales tan flexibles y versátiles aumentó la capacidad para producir y crear un sinfín de nuevos productos a precios asequibles. Era la promesa de una nueva democracia material y cultural, y de un crecimiento ilimitado, una promesa cumplida en forma de una abundancia sin precedentes en toda la historia de la humanidad. Pero todo tiene un precio.

Tomamos sustancias naturales creadas a lo largo de millones de años como es el petróleo, y las consumimos en apenas unos instantes para devolverlas al planeta en forma de basura imperecedera... Desde luego es muy espectacular la masa continental de residuos plásticos, pero es aún más tremenda la contaminación invisible. Es curioso que "polímero" en griego signifique "muchas partes", porque en la lenta degradación de los plásticos se van convirtiendo en microplásticos, que los seres vivos vamos absorbiendo sin contar con metabolismos preparados para asimilarlos. Así que lo no-biodegradable es en realidad bio-degradador. A través de la cadena alimenticia, los plásticos microscópicos ya forman parte de nuestra dieta. De hecho, hay estudios que muestran restos de plástico en tejidos del cuerpo humano en los años 50. Y nuestra dieta plástica, consecuencia de la adicción generalizada a la comodidad, aumenta día a día. Como dice Javier Guzmán, director de Justicia Alimentaria, "Nosotros comemos petróleo". Todo nuestro sistema agrario actual depende de la energía fósil. El 80 % del coste de la agricultura hoy es el petróleo.

La alimentación es un ejemplo flagrante de los ciclos de generación, elaboración y desperdicio en los que estamos siempre enredados. Muchas veces compramos algo que consumimos en un instante, con un envoltorio de plástico moldeado muy sofisticado, en sí mismo una joya de la producción industrial... que se vuelve inútil en el mismo momento en el que sacamos su contenido. Tanto en términos de valor como de impacto ambiental, los contenedores y los aditamentos son mucho más costosos que los propios alimentos. Y fíjate que incluso acaban intercambiando sus componentes y sus funciones, porque en la actualidad ya se usan bolsas fabricadas con patata, y también caramelos hechos de petróleo. Así que la alimentación está dentro de la misma lógica. Es el primer problema de salud a nivel mundial. El sistema agroalimentario global está creando obesidad, desnutrición y cambio climático. No es lo mismo comer que alimentarse.

S: Piezas como *Hojas de Gaia* (2015) y *Tiempos de moho* (2018) me evocan tu interés en toda esta problemática que tanto has estudiado, por los datos, por los gráficos, por los mapas que ordenan una información ingente y confusa... Representaciones gráficas que muchas veces son de todo menos clarificadoras..., pero que tienen una estética atractiva.

B: Esta serie de obras son imágenes construidas con fragmentos de organismos vivos convertidos en mapas. Macrofotografías de hojas cuya forma es el resultado de la acción de caracoles, de cosas orgánicas en descomposición. El resultado son esas imágenes que parecen islas, y cuyo color transformé con un simple gesto convirtiendo el verde de los vegetales en el rosa de la piel de un mamífero.

Hojas de Gaia hace referencia a la hipótesis de Gaia, propuesta por James Lovelock en 1979, que nos muestra el funcionamiento del planeta Tierra como un superorganismo. Este mapa sería un indicador de decadencia vital del propio territorio. Es la vida la que lo ha ido modificando y, por lo tanto, las condiciones resultantes son consecuencia y responsabilidad de la vida que lo habita.

En *Tiempos del moho*, la mezcla de la imagen de putrefacción de una planta y los códigos de color de los procesos de descomposición de la carne, me da la posibilidad de generar el resultado de un paisaje literal y metafórico, que relaciono con la complejidad de las interacciones y los límites temporales de lo habitable.

Como decía hablando sobre la representación, los datos siempre responden a cierto sistema de medida que nunca es neutral. Es decir, que primero son el interés y la respuesta, y después el sistema que la permita. Las obras de arte no pretenden decir “cómo es el mundo”, más bien muestran como alguien lo ha interpretado. Los datos, al contrario, se presentan como índices de lo real. Pero el poder de la ciencia y de la técnica es tan fuerte, que es a ellas a las que se les concede la autoridad de explicar el mundo. Incluso aunque el mito de la objetividad sea ya insostenible.

En muchas ocasiones, partiendo del prestigio de la ciencia, los datos se utilizan para justificar decisiones ideológicas o políticas. Pero los datos son la consecuencia de unos sistemas de parámetros establecidos de antemano y que pueden cambiarse en cualquier momento para obtener unos u otros resultados. Basta un pequeño cambio en los indicadores y los baremos, para sacar conclusiones completamente opuestas. Es como si los datos estuviesen secuestrados por los intereses. De ese modo, la supuesta objetividad de los datos y las “planificaciones estratégicas” se legitiman recíprocamente: los datos son argumentos para las decisiones, las decisiones se derivan de los datos..., pero esa circularidad oculta unos procesos que no son científicos, sino políticos.

La “estética de los datos” que utilizo habla de esa parcialidad en los sistemas de medida, y de algún modo, mis mapas y gráficos se refieren a estas paradojas. Son datos locos, como medir lo inmedible.

S: Ya sabes que introducir *Gliptoteca II* (2021) en la muestra, esta suerte de retrospectiva sintética de tu trabajo construida a partir del amontonamiento y ordenación algo dispar de obras de diferentes épocas, era importante para mí, porque creo que permite contextualizar de un modo muy inteligente las obras nuevas dentro de toda tu trayectoria. En la estantería, las piezas parecen situarse en un curioso limbo atemporal, en casi una habitación mental propia a la que se accede para sumergirse en distintas temporalidades y situaciones de tu vida creativa, porque también hay recuerdos, objetos, material complementario...; sin seguir ninguna ordenación lineal, sino un diálogo fragmentario y subjetivo, como lo son en realidad todos los procesos de la memoria. ¿Qué diferencias hay respecto a la versión que vimos en MUSAC?

B Desde el primer momento, me pareció bien tu sugerencia de instalar de nuevo *Gliptoteca*, incluso aunque globalmente fuera un proyecto totalmente diferente.

El título *Gliptoteca* alude a un “gabinete de esculturas”. En *Gliptoteca I*, la posibilidad de utilizar estanterías de almacén como las que tengo en mi taller me llevó a la instalación de J. Beuys de 1980 titulada *Valores económicos*. En *Gliptoteca I* representé la estantería con la misma distribución que la de Beuys, pero en espejo. Donde él colocaba productos alimenticios, herramientas, utensilios de cocina, semillas, etcétera, de Alemania y Países del Este, y que confrontaba con los cuadros del siglo XIX pertenecientes al museo fundiendo las

categorías de mercancía y arte, yo coloqué parte de mi laboratorio: materiales, productos, herramientas o procesos de trabajo para dar a entender cómo son mis métodos de búsqueda. Se pueden ver piezas sin terminar, libros, catálogos...

Para *Gliptoteca II* he prescindido de la configuración beuysiana, pero no del tipo de estantería industrial que usé. Para adecuarla al espacio de la planta superior, donde va instalada, he optado por una configuración lineal y no exenta. Conserva el espíritu de gabinete de esculturas al tiempo que ofrece un “tiempo de proceso”, que incluye obras de diferentes momentos, así como materiales tanto físicos como mentales. Más que un limbo atemporal, es un almacén de lo disponible, de todo lo que de una u otra manera sigue disponible para ser utilizado, reutilizado, reinterpretado. Es decir, que no solo es una mirada retrospectiva, sino también prospectiva. Como si cada obra, contemplada desde el presente, se transformase para adecuarse a un futuro que está por hacer.

S: Veremos, además, muchos materiales y obras que ayudan a entender todo el proyecto de “Irreversible”.

B: En esta gliptoteca voy a incluir algunas obras que creo que pueden enriquecer las cuestiones que trata “Irreversible”, y que en su día aventuraban asuntos que ahora se han hecho más explícitos o han encontrado un desarrollo diferente. Es como si volver a obras anteriores desde las preocupaciones actuales, las transformase, y al mismo tiempo tienes la sensación de que aquellas obras estaban intuyendo o predestinando las actuales. En todo caso, van constituyendo un cuerpo, un sentido que se aprecia mejor cuanto más puedes ponerlas en relación. Y creo que eso es muy fructífero.

Incluyo, por ejemplo, algunos platos de bronce lacado pertenecientes a la serie que en su día titulé “Ornamento y veneno”, y también los que formaban parte de la instalación *Encuentro y ornamento*. Como te decía antes, esta serie fue importante para mí porque centraba muchos asuntos que ya apuntaban a la cuestión alimenticia. Estos platos tienen la apariencia de la porcelana, pero tanto sus detalles ornamentales como los detalles en los cantos rotos o las marcas de mordido dejan ver el metal dorado que los asocia al valor. La idea de comerse los platos me parecía que era una buena metáfora, tanto de la aidez sin freno como de la naturaleza venenosa de lo que podemos llegar a comer. Por otra parte, los signos ornamentales en la serie “Ornamento y veneno” eran siempre iconos internacionales asociados a peligros, fuesen químicos, radioactivos, electromagnéticos, etc.

También incluyo algunas de las piezas flotantes de la obra *Fosa* que son también contenedores de botellas de plástico desechables, pero con un tratamiento de superficie lacada que las convierte, aparentemente, en bolsas de porcelana. En las distintas instalaciones y obras de la serie, estas piezas flotantes rememoraban las islas de plástico que van creciendo en extensión día a día, y que ya se han identificado como un sexto continente. Como en el caso de los huevos de la obra *Huevos de basura*, estaban hechas, literalmente, de los residuos plásticos generados por mí en la vida cotidiana, por lo que son una forma extraña de reciclaje y de capsula del tiempo.

Y en todo caso, el conjunto de lo que incluyo en esta nueva *Gliptoteca II* tampoco pretende formar un todo coherente, sino esa situación de taller, tanto referida a un proceso como a lo que se ofrece como disponible. No es una obra como tal, sino un conjunto de obras y materiales más abierto y cambiante.

S: La exposición se puede experimentar desde la nave central, a pie de tierra, y también desde arriba, desde el piso superior. ¿De qué manera nos puede abrir y completar la visión

tener esta experiencia doble del proyecto, a la que se añade, por supuesto, el recorrido pormenorizado, ya más libre, de cada pieza?

B: Creo que esto que dices es una de las peculiaridades teatrales de esta sala: la posibilidad de ver el espacio central desde la parte superior. *Trampa del bienestar* se puede rodear y contemplar su interior, pero la visión desde arriba es clave para completar su imagen de nasa de pesca a escala humana. La visión a ras del suelo hace de la nasa un espacio habitable, incluso aunque sea intransitable. Mientras que la visión aérea, desde el primer piso, permite ver la nasa en una escala de objeto, convirtiendo a los espectadores en pequeños organismos.

Además, *Trampa del bienestar* define de forma radical los recorridos de los espectadores; como en los “corredores” de Nauman, se define un espacio limitante. Una vez que se entra en la sala, esta gran red central define un recorrido lineal y envolvente, pero impide el acceso a su interior, por lo que los visitantes quedan reducidos a espectadores que miran la escena interior desde el exterior; digamos que no pueden quedar atrapados en la trampa, pero es ella la que dirige su recorrido, aunque también aquí hay una ambivalencia. La gran nasa ocupa el espacio como un gran organismo que organiza el espacio y el tiempo, porque invalida, además, la diferencia entre “estar fuera” y “estar dentro”. Como en un zoo, la jaula protege al humano del animal, y al animal del humano.

S: Me gustaría que me contaras brevemente algún aspecto relevante de la serie “Filtros” (2021). Creo que son piezas muy destiladas, de hecho, son las más recientes. Parece que tienen una parte conceptual muy potente (son textos que sintetizan tus investigaciones), pero también aportan en su forma. Por ejemplo, por el uso de materiales inhibidores y filtradores de ondas y materias no visibles por el ojo humano. Forma y contenido están hablando de diferentes maneras. Y al igual que *Trampa del bienestar*, trabajan con lo que no se ve o solo se percibe parcialmente.

B: “Filtros” es una serie compuesta por lienzos revestidos con tejidos de protección electromagnética que se fundamentan en crear cajas de aislamiento. Las cajas de Faraday usan tejidos conductores de electricidad para crear espacios internos libres de radiaciones; utilizan la electricidad para contener la electricidad... Un filtro es también una red, que discrimina lo que deja y lo que no deja pasar. En estos “filtros” la red es, además, lienzo pictórico y viceversa: el lienzo pictórico se propone como metáfora de una trama y una urdimbre que filtra algo. Un lienzo convencional para la historia de la pintura se vuelve literalmente un filtro que impide el paso de energía electromagnética. Estas telas aislantes, utilizadas como lienzos pictóricos, sugieren la idea de la imagen como una superficie limitada, abierta, que no cierra el espacio, por lo que el tejido aislante fragmenta y disminuye su capacidad de protección como consecuencia del aislamiento de las partes, de los planos aislados que se exponen a modo de muestrario, pero que no se articulan con otros para conseguir un espacio protegido.

Como parte de esta lógica de tramas y urdimbres que tejen una red, la obra “*Filtros*” intercala una serie de definiciones impresas directamente sobre la pared, semejantes a las de los diccionarios. Así que se trataría, más bien, de un símbolo de protección que de una protección real. Es la sensación que tengo muchas veces respecto a las formas fragmentadas con las que nos relacionamos a la hora de enfrentar los problemas...

La lista de definiciones compone un fragmento de glosario con algunos términos y expresiones que puntualizan claves de las que estamos hablando.

S: En la señalética de la muestra se ha cuidado mucho el detenerse en lo esencial. Incluso los textos de pared funcionan como piezas integradas en el conjunto. No se busca una separación entre las piezas y los escritos, sino un todo en el que hay una intención clara de apartarse de las fórmulas habituales del montaje de exposiciones y de la museografía clásica en la que los elementos gráficos (textos, vinilos, cartelas, dispositivos) explican, interpretan, traducen, empaquetan o aderezan las obras.

B: Sí, así es, en esta exposición es importante cuidar la continuidad entre objetos, imágenes y textos. A mí me interesa que las piezas tengan información cerca para poder consultar si es necesario, pero formalmente no me gustan las cartelas convencionales porque se convierten en pequeños objetos que se multiplican por la sala. En cierto modo, las definiciones intercaladas entre los lienzos de los “Filtros”, funcionan como cartelas desproporcionadas y al mismo tiempo como poemas visuales...

II

S: La reflexión sobre la comida y sus procesos, incluidos la producción de los alimentos y sus residuos, es una de tus preocupaciones desde hace muchos años. Recientemente hemos profundizado sobre estas ideas en el Congreso Soberanía Alimentaria, de la Universidad Complutense¹, que escuchamos juntas, y que nos mostró la complejidad de un tema que debe abarcarse desde ángulos científicos, filosóficos, históricos... Imagino que trasladar al arte tantas ideas e inquietudes, durante tantos años estudiadas, sobre temas tan importantes y a la vez tan cotidianos (el hecho de comer es el acto más esencial para la vida) es un proceso muy intenso para ti por la cantidad de capas de significado que se evocan al mismo tiempo.

B: He vivido un proceso gradual de atención a la alimentación y todo lo que la acompaña: envases, etiquetados, etc. Quizá porque atiendo y aprendo de mi entorno, y es a partir de donde empiezo a cuestionarme cosas. Que somos lo que comemos es una sensación que he tenido desde hace años. Y que lo que comemos no viene de las fábricas, sino de la tierra, también. Cuando comemos, nos comemos el mundo, y ya no hay exterior e interior, sino una interacción total con el ambiente: nuestro cuerpo está literalmente hecho de lo que comemos —sea lo que sea, para bien o para mal—; y al revés, comernos el mundo cambia el mundo. Es la actividad de contacto y comunicación más profunda con el ambiente, que nos recuerda que también nosotros somos el mundo, y que tenemos un destino común. Por eso alrededor de la comida se resume toda la cuestión ambiental, y viceversa. Un ecosistema es un festín donde los unos nos comemos a los otros...

Cuando empezamos a hablar del proyecto, recuerdo que te comenté que quería abordar el tema de la alimentación desde un punto de vista contextual. Saber qué está ocurriendo en nuestro país para poder situarnos en el entorno global. El que pudieras localizar este curso sobre soberanía alimentaria desarrollado en la Facultad de Veterinaria

¹ Curso SOBERANÍA ALIMENTARIA: ¿Lo que comemos construye o destruye? (19-27 de febrero de 2020). Universidad Complutense de Madrid. Organizado por la Facultad de Veterinaria, por la Unidad de Sostenibilidad y Medio Ambiente del Vicerrectorado de Tecnología y Sostenibilidad, y por Justicia Alimentaria. <<https://www.ucm.es/agroecologia/soberania.alimentaria>>.

de la Complutense en 2019 ha sido, creo que para las dos, catárquico. Era lo que necesitaba para tener una visión del momento actual en relación a una problemática que está marcando en buena parte el devenir del planeta y que se encuentra con muy poca visibilidad social.

Que, además, este curso esté propuesto por tres estudiantes mujeres de la Facultad de veterinaria es muy alentador. A nuestra juventud le interpela tomar las riendas de las grandes problemáticas que las energías fósiles, las industrias de la alimentación y el capitalismo del bienestar han generado en el planeta. A pesar de la dureza del contenido de este curso, ha sido apasionante compartir contigo las primeras escuchas y haber conocido a través de ti a Saioa Alabort, estudiante de Veterinaria y miembro de la organización del curso, y a Alicia Sevilla, responsable del Área de Educación de la Delegación de Madrid de Justicia Alimentaria. Conocer a tantas personas trabajando en estos campos desde ámbitos tan diferentes como el universitario, los organismos gubernamentales y no gubernamentales, disciplinas tan variadas como la veterinaria, la ingeniería, la economía, la agricultura o la ganadería han hecho mucho más real mi trabajo.

S: Es cierto que encontrar este curso en Navidad nos cargó de energía y dio un impulso teórico importante al proyecto ya que este curso aborda, de un modo ameno y sintético, muchos de los temas que tú ya investigabas. Para mí, conocer personalmente a Saioa Alabort, una de las estudiantes impulsoras del curso, a la que solo conocía por el vídeo de las conferencias, se convirtió en una misión. Necesitaba agradecerle en persona ese esfuerzo a fondo perdido que ellas estaban haciendo por la salud de todos nosotros. Saioa Alabort nos presentó a Alicia Sevilla, que organiza cursos sobre alimentación dentro de la organización Justicia Alimentaria. Las conversaciones con ellas dos, y el testimonio del agricultor Manuel García González, al que tú conocías, han sido fundamentales para asentar y entender el proyecto desde la acción y los afectos, y no solo desde el arte o el pensamiento.

B: Sí, también recuerdo cuando, charlando en la cafetería de al lado de la Sala Alcalá 31 sobre cómo íbamos a organizar el contenido del catálogo, te propuse encargarme de buscar a una persona trabajadora del campo. En ese momento sentí que esa era la persona con quien yo me identificaba en esta historia. Esto, junto con mi tendencia a trabajar con mi entorno, hizo que surgiera Manuel. Él y su familia son los que producen las verduras, las hortalizas y la miel que comemos en mi familia. Poder tener su voz a través de la entrevista que acompaña a la nuestra es para mí un privilegio. Estoy muy orgullosa de esta familia, que ha consagrado su vida a luchar por su tierra preservándola de concentraciones parcelarias, pesticidas, purines..., y que ha hecho posible la convivencia donde hay tanta despoblación.

Mi relación con el campo y el pueblo a través de mis padres ha sido fundamental en mi configuración como persona, por lo que visibilizar la problemática que genera la industria de la alimentación, la deslocalización de la agricultura, el despoblamiento rural o la desmineralización de la tierra, como frentes a través de los que hay que abordar el cambio climático, son aspectos de mi reflexión en un momento de fricción y de crisis en la tierra y de la tierra.

Tengo recuerdos de los últimos coletazos de la agricultura y la ganadería tradicional sostenible, y de los ciclos cerrados en el pueblo de mis abuelos maternos cuando era muy pequeña, y después he vivido el paso a las concentraciones parcelarias y la agricultura de

monocultivo subvencionada en todos los pueblos del valle. Este tipo de agricultura y ganadería intensiva al servicio de los grandes oligopolios empresariales ha provocado un despoblamiento rural difícilmente reversible. Las ayudas van dirigidas siempre a una producción no sostenible, que prima la cantidad y se olvida de sus consecuencias, la más importante, la destrucción de la capa fértil de la tierra, contribuyendo con ello a la desertización incuestionable de nuestro país y del resto de territorios. La desertización no entiende de fronteras...

El respeto por el proceso y sus tiempos en la elaboración de lo que se tiene entre manos es lo que me hace entender esta idea de la agricultura ecológica familiar “de la huerta a la mesa”, sin intermediación. Por mi manera de situarme en el arte me siento agricultora, ganadera, productora. Como autora, me hago responsable de todo el proceso, y no solo de las obras como productos. El tiempo del proceso no es el tiempo de la productividad. Entiendo el trabajo de elaboración como un tiempo en el que me encuentro con situaciones reales, con materias y contenidos, con aspectos que en parte conozco y en parte desconozco, con fuerzas y cosas que están en continuo cambio, con decisiones que abren nuevas posibilidades y que prescinden de otras; y atender a esos “elementos” no siempre garantiza una “buena cosecha”, pero la experiencia misma del proceso es la vida y lo que te hace vivir. Es un tiempo abierto, en el que la vivencia es más importante incluso que el resultado, aunque intente que la obra contenga y transmita de algún modo la riqueza de ese tiempo vivido. Es ahí donde me siento cercana a las personas que trabajan con la tierra, aunque mis materiales no sean los mismos.

Soy consciente de que es imposible estar libre de las contradicciones de vivir en nuestras sociedades avanzadas, pero intentar ser consecuente es lo que nos queda por hacer a nivel individual. El mundo del arte es algo particular, las obras de arte se libran del destino fungible de la mayoría de los productos. Y los privilegios del arte nos comprometen a la responsabilidad de enseñar a valorar la vida.

S: Sorprende el desconocimiento sobre los graves problemas medioambientales que nos acechan, teniendo en cuenta que en los últimos años son innumerables los estudios y las advertencias que se han hecho en este sentido. Quizá ser parte activa del sistema que criticamos nos impide reflexionar y mirar desde fuera. Por ejemplo, en los últimos años se ha citado mucho la teoría de la Gran Aceleración (Will Steffen, Wendy Broadgate, Lisa Deutsch, Owen Gaffney y Cornelia Ludwig, 2015), que afirma que estaríamos viviendo un momento sin precedentes en la historia de la humanidad, con consecuencias ecológicas y sociales devastadoras. Según el informe del Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) de 2014, la alteración humana de la atmósfera y de la biosfera, si no se toman medidas de mitigación, generará "impactos graves, generalizados e irreversibles" para la humanidad y nuestro entorno.

B: Creo que la situación es tan abrumadora que, aunque estos asuntos no sean desconocidos, son ignorados. Que no se tenga suficiente conciencia de los graves problemas medioambientales, o que se ignoren, creo que se debe, por una parte a lo inabarcable del problema a nivel individual y por otra a los cambios estructurales profundos que implicaría en nuestra forma de vida. Puede parecer que nuestro modo de vida no es negociable, pero a medio plazo habrá que cambiarlo. La conciencia implica responsabilidad, pero cuando esta no puede traducirse en decisiones y acciones, se ignora o se transforma. Nuestra vida está escindida entre nuestros actos y nuestros pensamientos, entre el lenguaje

y la conducta y creo que este abismo convierte lo ambiental en un asunto sobre el que se trata, y no en algo de lo que nos ocupamos.

Mientras la humanidad sigue creciendo talamos árboles a una velocidad mayor a la de la capacidad de la tierra para regenerarse, pescamos más peces de los que los océanos pueden reponer y emitimos más gases de efecto invernadero a la atmósfera de lo que los bosques y océanos pueden absorber. Por eso resulta globalmente difícil que seamos suficientemente conscientes de que en los últimos 70 años la presión de la humanidad sobre la naturaleza ha excedido la capacidad de la Tierra para regenerar los recursos que consumimos. Vivimos a lo grande con un presupuesto pequeño, creyendo que puede existir una economía independiente de una ecología... Y como el crecimiento actual de la economía es exponencial, cuanto mayor es la actividad económica, mayor es el crecimiento, cuanto mayor es el crecimiento, mayor es la explotación de una Tierra que es finita, que no es ilimitada. Nuestro impacto es tan grande que hoy necesitamos varios planetas para satisfacer nuestro consumo, pero solo contamos con uno.

La cuestión es cómo regenerar la Tierra, cómo regenerar los suelos, los bosques, las sociedades..., porque la alternativa es una escasez, y una degradación ambiental y social cada vez mayores, es decir, un colapso. Sé que suena terrible, pero nos conviene tener una visión global. De poco servirá pensar que el problema es un conflicto entre clases sociales, o entre facciones ideológicas, entre ambientalistas y negacionistas, entre izquierdas y derechas, entre dirigentes y dirigidos... Sospecho que incluso esas diferencias pertenecen ya a un pasado. Nosotros mismos estamos afectados por una crisis social en la que todos somos dirigentes y obedientes, todos víctimas y agentes del desastre. Incluso si, como nos cuenta Bruno Latour, en realidad "desde hace 30 años, las élites ya no quieren dirigir, sino ponerse a salvo". Incluso si junto a una gran industria de la información hay otra gran industria de la desinformación, incluso si el sueño moderno de una sociedad de lo común desfallece en una era posmoderna o premoderna de juegos de interés, incluso si el poder se ejerce molecularmente desde cada uno de los habitantes y las responsabilidades son siempre personales.

Asumir esa responsabilidad me ha hecho estar en este momento en un periodo de formación e información sobre toda esta situación que nos embarga. Está en juego la vida de las próximas generaciones, la vida de nuestras hijas, de nuestros hijos. Lo que está en juego no es la vida en el planeta, sino la sostenibilidad de vida humana tal y como la conocemos. Todos los síntomas de la degradación de la Tierra, y de las tierra**S**: acidificación de los océanos, aumento de la temperatura, proporción de dióxido de carbono y de nitrógeno, disminución de la fauna y la flora, desaparición de especies, empobrecimiento mineral del manto terráqueo, aumento de la urbanización y domesticación de la tierra, pérdida de masa forestal, disminución de la capa de ozono, etc., pueden suponer, por encima de todo, el colapso de las sociedades humanas tal como las conocemos.

Necesitamos una economía que no se base en un crecimiento constante para crear bienestar, y necesitamos recuperar muchos procesos y tiempos de vida que hemos dejado por el camino.

S: Cuando empezamos este proyecto aún no había empezado la pandemia de la COVID-19, que parece estar relacionada con estas dinámicas de deterioro ambiental. La destrucción de hábitats naturales y la pérdida de biodiversidad aumentan notablemente la probabilidad de que surjan grandes pandemias. Es evidente que la difusión del virus SARS-CoV-2 y sus consecuencias sanitarias, económicas y sociales están mostrando la fragilidad del sistema en el que vivimos.

B: Las bacterias y los virus existen en este planeta mucho antes de que existiesen los vegetales y los animales y seguramente nos sobrevivirán. Cuando una especie excede los límites de su propio desarrollo, acaba convirtiendo las consecuencias de su éxito en las causas de su fracaso. El planeta en sí mismo sobrevivirá a todos los desastres, pues su estado actual es también la consecuencia de muchas catástrofes sufridas durante millones de años, y de los que surgieron, sin ninguna prisa, todas las formas de vida. Lo que estamos viviendo es seguramente una de esos conflictos de desarrollo entre especies. Y lo que se muestra es la fragilidad de la fantasía de nuestro crecimiento ilimitado, la ilusión de una libertad sin responsabilidad, de unas formas de vida opulenta por encima de las posibilidades planetarias.

Estoy de acuerdo con Bruno Latour cuando en una entrevista reciente dice que la covid nos ha dado un modelo de contaminación, que muestra cómo algo puede volverse global con solo ir de una boca a otra. Por tanto no podemos pensar en lo personal y lo colectivo como dos niveles distintos. La sociedad es una red de interdependencias en las que todos estamos afectados por todos. La magnitud de los asuntos ambientales puede hacer que cada persona se sienta impotente, incapaz de afrontar una responsabilidad, pero el virus está haciendo muy evidente que todos influimos en todos, y estoy segura de que esto también vale para la empatía y la responsabilidad.

S: Sin embargo, es triste que, pese a conocer estas conexiones, el modelo neoliberal paradójicamente siempre encuentra nuevas vías de expansión, siguiendo una dinámica que se ha denominado “capitalismo del desastre” (Naomi Klein, 2007) y que transforma incluso las catástrofes socioambientales más graves en oportunidades para su provecho económico.

B: Bueno, la lógica del crecimiento parece contraria a la de la regulación. Si tenemos en cuenta que en el mundo circula una cantidad de dinero varias veces superior al coste del planeta —incluida la Tierra entera y todo lo que existe sobre ella: edificios, máquinas, cosas, etc., nos daremos cuenta de que la economía del crecimiento es ajena a lo real. Es una economía de fantasía. Que el desarrollo de esta fantasía capitalice incluso los desastres, es una forma más de su delirio.

Nuestro “estado del bienestar” es una ilusión a la que cuesta renunciar. Imagina un gobierno de cualquier nación que decida asumir compromisos serios de carácter ambiental; si acaso consiguiera convencer a sus ciudadanos para asumir una vida menos opulenta, más sencilla, menos irresponsable en términos ambientales, menos cómoda, aún tendría que someterse a las sanciones de los organismos internacionales por no poder asumir las deudas que ya tuviera contraídas... Aunque a través de los movimientos ambientalistas se logre un gran impacto mediático, solo las pequeñas decisiones personales en la vida cotidiana pueden realmente transformar las cosas. Si actuáramos personalmente de manera corresponsable sería posible una auténtica transformación.

S: Me pregunto qué aportaciones pueden realizarse desde la creación artística al debate sobre la degradación de los ecosistemas naturales y, en concreto, sobre la crisis alimentaria. ¿De qué manera puede la creación artística contemporánea vinculada a la ecología abrir espacios de diálogo con otras disciplinas y con otros sistemas de conocimiento? ¿Pueden las experiencias artísticas alimentar procesos de ideación de alternativas socioculturales basadas en la justicia social y ambiental?

B: Tú y yo hemos tenido conversaciones sobre cómo orientar el contenido de este catálogo. Es muy tentador hablar desde lugares que ya tienen una voz potente en lo social. Pero creo que a veces los árboles no nos dejan ver el bosque. Todos los campos están tan instrumentalizados en lo social que generan dicotomía **S:** o tú o yo. Parece que no todos entramos en la ecuación. Hablar desde una tribuna impide que todos puedan escuchar. Y eso que lo que estamos tratando nos concierne a todos, seamos de la ideología que seamos. Es difícil no tener hoy en día la sensación de que lo social se ha sustituido por un continuo conflicto. Una vez que hemos ido abandonando los vínculos con lo que nos rodea, hacemos lo mismo entre nosotros, desde el nivel más próximo o familiar, hasta el más global de la geopolítica. Del sueño moderno de lo común, de una sociedad igualitaria y justa, se ha ido pasando a una creencia generalizada de que no cabemos todos.

El arte también es un lugar muchas veces instrumentalizado. Como decía el historiador Ángel González, “se habla de arte para no hablar de lo que el arte habla”. Pero el arte también tiene un lugar en lo simbólico de la actividad humana desde la prehistoria, un espacio que apela a la subjetividad del espectador. Se activan diferentes mecanismos viendo una exposición que escuchando un mitin.

Las temáticas que utilizamos los artistas son las que nos mueven a trabajar en el mundo y con el mundo. Son aquello de lo que tratamos. El arte es el modo en que lo tratamos. Y si podemos aportar o contribuir a educar, es seguramente por esa tensión entre el qué y el cómo.

Mi modesta aportación en esta exposición ha sido la de ampliar mi información y tratar de transmitir un estado de consciencia.

En un momento concreto de la historia del arte, el paisaje se convirtió en un género justo cuando surgió la idea de un espectador que lo contemplaba- Desde los primeros paisajes pintados a los parques protegidos, el “paisaje” no es donde vivimos, sino lo que contemplamos...

Hemos ido perdiendo la cultura de la tierra. Vemos el mundo como un paisaje al que ir de vacaciones. Yo aprendí con Fukuoka a mirar de otra manera. Y ahora, donde mucha gente ve naturaleza cuando contempla el césped o un campo de siembra de girasoles, yo veo desierto. Estamos tan desapegados de la fisicidad de la vida y tan empoderados como especie en nuestro trono de reyes del planeta que se nos olvida lo que somos y de dónde venimos. Pero ese desapego tiene mucho que ver con el lenguaje, que nos ha permitido separar el pensamiento de la vida: Esto permite hablar de un modo y actuar de otro.

Es más difícil afrontar los problemas mediante planificaciones estratégicas responsables, que proyectar las representaciones de buenas conductas mediante signos o estéticas ambientales que limpien la conciencia personal y la imagen de las empresas o las administraciones mediante lo que ya se denomina como *greenwashing*... Este abismo entre las imágenes y las políticas, entre las palabras y los hechos, permite que nos mantengamos a menudo en el mundo de las disputas humanas, mientras la Tierra es devastada hasta hacer inviable la vida. El silencio sobre ese abismo entre los hechos y las palabras es abrumador.

Nos conviene recuperar una sensación de pertenencia a la Tierra porque, al fin y al cabo, como dijo Margarita Mediavilla en el decurso de Soberanía Alimentaria de la Complutense de 2019: *“la vida depende de algo tan sencillo y humilde como las plantas”*.

S: La manera de trabajar desde lo cercano, desde el propio contexto, en tu caso se extiende a las personas que participan en tus proyectos..., y para mí es un honor que me eligieras para estar en tu equipo, por la carga afectiva que atesoramos y compartimos con mis hermanas, que lo son todo para mí. Tu obra me acompañó en mi etapa de madurez, de los treinta a los cincuenta. Podría ilustrar momentos claves de mi biografía con tus obras. Estoy recordando, por ejemplo, la serie de las *monitas*. Solo mirándolas ya sonrío, y puedo traerme a la piel cómo yo sentía a finales de los noventa, los temas que me preocupaban, las cosas que hacía. Y el caso extremo es cuando mi biografía colisionó con tu obra, como pasó con el vídeo *Persiojos* (2004), que hiciste en homenaje a nuestro Dani. Una obra que me gusta mucho porque expresa la manera en la que los niños (y muchos artistas) os acercáis a la vida: construyendo mundos imaginarios, jugando...

B: Nos conocemos desde hace más de 20 años, al poco de llegar yo a Madrid, cuando Mónica y tú me incluisteis en un programa de Metrópolis que estabais desarrollando. Desde entonces hemos estado unidas por unos lazos invisibles. La desaparición de Dani fue algo que nos marcó a todas, y por supuesto a ti te cambió la vida. Recuerdo ese día y ese instante cuando me llamó Mónica para contármelo. Recuerdo dónde estaba y lo que estaba mirando. Compartir este proyecto contigo me ha hecho volver a recordar muchas veces aquellos momentos, al vernos con la perspectiva del tiempo en esta época tan dura por el COVID, trabajando de nuevo juntas con esta temática tan apocalíptica. Me has ofrecido lo mejor de ti, como siempre, y te estoy muy agradecida por haberme acercado al curso de la Complutense sobre soberanía alimentaria y haber compartido conmigo aquellas escuchas en la Navidad pasada.

Siento que la empatía es algo que pertenece al proceso, a ese tiempo extraño de lo que está abierto a posibilidades imprevisibles, y abierto a los demás. Como si el propio proceso creativo fuese una forma de empatía, de atención y de cuidado hacia lo que tienes cerca. Sabes que tiendo a estar muy atenta a mi entorno, a las experiencias con las personas con las que vivo y trabajo, y con cuyas colaboraciones compartidas doy forma a mis discursos y preocupaciones. Cada pequeño grupo de convivientes genera una microsociedad, interdependiente de otras, que representa muchos de los puntos de inflexión de la sociedad en su conjunto. Estar atenta a lo pequeño, a lo próximo, me hace no dejarme llevar con facilidad por las mareas o las tendencias sociales. Mi discurso, mis reflexiones y todo el conocimiento adquirido desde la experiencia transmigra a mis piezas e instalaciones, y a través de las exposiciones se traslada inevitablemente al ámbito cultural y social. La proximidad es al espacio lo que el proceso es al tiempo: por mucho que quiera pensar en la globalidad del mundo, no puedo saltarme lo cercano, a través de lo que puedo ver lo lejano. Es la única manera de evitar que el bosque no me deje ver el árbol.