MATERIA Y CUERPO EN EL TERRITORIO DE LO SUTIL

UNA CONVERSACIÓN CON LA ARTISTA MÓNICA FUSTER

MÓNICA FUSTER Nunca sabemos el porqué de los momentos trascendentales que marcan nuestras vidas y, sin lugar a dudas, uno de los vuestros fue el del verano del 2014, cuando os re-conocisteis la una en la otra en los talleres de obra gráfica de la Fundació Miró Mallorca. Lo digo con certeza porque también yo estuve allí explorando la *mezzotinta*, antiguamente conocida como "grabado al humo", elemento que os unió a través de matices sutiles y de inquietantes claroscuros.

Pasado ese encuentro mágico, cada una de vosotras buscó la orientación en su propio camino, pero permanecisteis siempre en contacto, compartiendo vuestros hallazgos artísticos. En 2019 determinasteis presentar un proyecto en colaboración titulado *Un punto fijo para orientarse*, que obtuvo el Premio Pilar Juncosa y Sotheby's de creación artística, para brindarnos, así, en 2021, el regalo de una exposición que se desarrollaba en los diferentes espacios de la Fundació Miró.

Agradezco la invitación para hablar sobre esta exposición y me gustaría abordar tres aspectos conceptuales y formales que tratáis desde la sutilidad y la revalorización del proceso creativo. El primero, aunque el orden no es relevante dada la simultaneidad de los elementos que ponéis en juego, la enfatización, tanto en la gráfica como en la escultura, del sentido de la repetición, focalizando la mirada en la ritualización de ese acto táctil y en su potencial simbólico. El segundo, vuestras reflexiones y prácticas en torno al tratamiento de la matriz en la obra gráfica y la importancia del vacío. El tercero, la necesidad de buscar un centro/eje desde el cual orientarse, concepto que da título y sentido a toda la muestra. Y, finalmente, un aspecto que, hoy en día, puede resultar más escurridizo y complejo: cómo, a través de la organicidad de la materia, puede vislumbrase vuestra dimensión

espiritual, algo que de por sí subyace en los tres bloques temáticos. De esta manera, os propongo hacer un recorrido-diálogo que tensa el arco que va desde la materia hacia la luz, del peso a la levedad, o desde lo tangible a lo intangible, a través de vuestro proyecto expositivo.

TACTO

¿Qué os parece si empezamos hablando del tacto y de esa corporeidad que reclamáis como resistencia activa a ese paradigma tecnológico que nos envuelve?

Hay una serie de gestos corporales, vinculados a la materia y registrados en fotografías y vídeos, que tratáis con una gran carga emocional. Me gustaría que os adentraseis a dialogar en el sentido de la fisicidad radical (de raíz) que comportan acciones como la de "amasar", "apretar", "cortar", "fragmentar", "trazar", "reubicar" y "reorganizar". ¿Qué estructura habita bajo la piel en estos gestos? ¿Cómo entendéis su impacto visual desde una simplicidad de formas y medios que parece concebida desde y en el seno de un silencio proteico? Teniendo en cuenta la carga sensual que transmiten, ¿pensáis que el espectador participa de vuestros gestos sin que sea necesario ningún excurso textual explicativo que corra en paralelo con la pureza sobre la que se sostiene la autonomía de la obra? Sencillamente pienso que vuestra obra habla y también calla, por sí misma, lo que constituye un inmenso logro.

INMA HERRERA Antes de empezar a abordar las preguntas que nos planteas, me gustaría volver a destacar el hecho de que las tres, Shirin, tú y yo, nos conociéramos en la Fundació Miró, en este preciso lugar. Hace ya más de ocho años de esta sincronicidad, y aún me sigue pareciendo un milagro, sobre todo, porque ha conseguido perpetuar hasta hoy su fuerza catalizadora en tanto que hemos seguido creando y pensando en torno a este punto que nos conectó. Creo que esta conversación a tres bandas va a ayudarnos a desgranar los lugares comunes desde los que entendemos lo artístico, ya que compartimos una especial relación con lo matérico y con su antagónica dimensión más etérea, que, efectivamente, se atisba más compleja y delicada.

Cuando la materia se transforma, su estructura se ve alterada tanto interna como externamente. Lo veamos o no, es un acto inherente a la existencia. Ya sea por una transformación interior, trasladando su impulso formal y semántico al exterior, o por una alteración epidérmica, cuyo vector se dirija hacia el núcleo. Esta condición bidireccional, esta dinámica solidaria entre acciones y re-acciones, responde a la naturaleza dual del mundo material en que habitamos.

En este sentido, nuestra aproximación a la materia empieza en la cáscara, en esa piel protectora y visible que se deja explorar por nuestras manos. Iniciamos, así, un diálogo interno que podríamos llamar de doble dividendo, porque va de afuera adentro y vuelve sobre

sí, invirtiendo el camino y generando, al paso, modificaciones sucesivas que tienen su correlato más allá de la materia.

Amasar, apretar, enrollar, cortar, quebrar, fragmentar... Estas acciones nos permiten entender las propiedades de cada materia y jugar con ellas, con el objeto de reterritorializarla y resignificarla. Son los movimientos que nos han acompañado a lo largo de todo el proceso de creación del proyecto. Los vídeos *La esperanza del navegante* y *Puzle rojo* que presentamos en Espai Zero durante la exposición, señalan instantes de interacción con los materiales aparentemente arcaicos. Si lo piensas, la corporeidad de los gestos escogidos es tremendamente sencilla. Un golpe de martillo sobre una piedra o una masa de barro entre dos manos que la voltean, la palpan y la dejan caer contra la mesa: ¿quién no ha visto o incluso experimentado esto en su propia carne? De niños pellizcamos el pan, de adultos lo amasamos... Ciertamente, estos gestos tienen algo de ancestral y, como contrapunto del paradigma actual, cada vez más tecnológico y descorporeizado, son para nosotras un espacio en el que nos resguardamos de un mundo que relega el quehacer manual a una suerte de ejercicio disciplinario. Shirin y yo lo entendemos de una forma distinta. Sentimos que, por el contrario, el hacer y el tacto nos anclan en el presente y lo convierten en afirmación.

Siento que apuntamos a una patología del presentismo que hace que el tacto se escurra entre las rendijas de lo instantáneo, de lo líquidamente amorfo. La sociedad líquida de Zygmunt Bauman. Un imperio de lo efímero, como ya lo definía Gilles Lipovetski, no porque le falte materialidad, sino porque no da lugar a acciones que cristalicen como conocimiento o experiencia significativa. Mil cuestiones se despliegan aquí. Y yo diría que la primera de todas apunta directamente a la revalorización de un hacer desde un cuerpo que se reconoce en su dimensión más reflexiva y profunda, en donde el gesto, aunque silencioso, se sabe certero. Somos cuerpo y pensamos a través de él. Es nuestro cuerpo, humano, sensible, sometido y condicionado por sus capacidades cognitivas, el que determina nuestra concepción del mundo.

Cuando nosotras registramos procesos, por ejemplo, el entramado circular que limpia una plancha, la disolución del sulfato de cobre, o el movimiento del torno –todas ellas acciones pertenecientes al ámbito de la escultura y del grabado–, nos vinculamos con un vocabulario gestual que participa del lenguaje de lo cotidiano. Lo dotamos de un nuevo marco espacio-temporal que lo ritualiza y lo expande en connotaciones innumerables que modifican su competencia simbólica. Así, no sólo nos reconocemos en nuestra actividad, sino que permitimos a los demás que se reconozcan.

Josep Maria Esquirol, un autor de referencia para nosotras, define el cuenco formado con las manos como el espacio en el que se da y se ofrece. Son el "don". Sólo una mirada atenta hará que el cuenco emprenda el camino de la metáfora. Adentro. Afuera. Curvatura.

Concavidad. Continente... A partir de este grado mínimo de la experiencia estética, invitamos al espectador a que viaje a bordo de sus propios sentidos. El cuenco, el espacio entre las manos que tratan de recomponer las piezas de un puzle irresoluble, es sólo un pretexto para generar nuevas textualidades. Una fuga sin fin. Eso es lo que pretendemos.

MÓNICA FUSTER Amasar, apretar, enrollar, cortar, quebrar, fragmentar... Estas acciones me llevan a otras analogías entre nosotras, y a otros artistas, muy especialmente al relacionar el conjunto de pequeñas piezas de barro en las que hemos convergido totalmente. Son las huellas impresas en el material producidas por nuestras manos al presionarlo, y que en vuestro caso agrupasteis en semicírculos, triángulos y cúmulos en el Patio Sert y denomináis *Gravedad y curvatura*, y, en el mío, trasladé a base de moldes a piezas de vidrio colado para una pequeña edición que denominé *ESTELIÓN* y que consistió en cinco piezas de vidrio interrelacionadas y enfundadas en seda ajustable en la cintura a modo de amuleto protector. Es, pues, otra bella coincidencia entre nosotras veinte años después. A este propósito, recuerdo un trabajo similar realizado por Gabriel Orozco en 1991, *Mis manos son mi corazón*, consistente en un corazón de arcilla creado a partir de la presión de sus manos sobre ésta, y que encierra una gran carga poética en su contundente correlación entre el título y la simplicidad de la acción.

Me agrada esa unión entre mundos partiendo de gestos tan primarios y que, cerrando círculos, remiten al primitivismo de los siurells de la cultura popular mallorquina, tradición que atrajo singularmente a artistas como Joan Miró y Apel·les Fenosa, o a escritores y arquitectos afincados en la isla como Robert Graves o Erwin Broner. Todos ellos sintieron la enigmática seducción de estas figuritas de barro realizadas a base de gestos muy primarios y posteriormente encaladas y pintadas con trazos expresivos limitados al verde y al rojo. Les cautivó su condición de artefacto simple y misterioso y esa mezcla de inmutabilidad y expresividad tan comunes en Creta, Jordania y Cerdeña o en países tan remotos como Uzbekistán y Kazajistán. En cualquier caso, no se sabe con certeza – al menos en el caso de los siurells mallorquines- cuál es su origen, su significado simbólico o su utilidad, ya que pudieron haber cumplido una función lúdica o decorativa, o, tal vez, como señala Robert Graves en *La diosa blanca*, revestir un carácter mágico y protector contra los vientos tempestuosos.

Ya en 1965, Anni Albers da comienzo a su ensayo sobre *La sensibilidad táctil* diciendo que "todo progreso, al parecer, se conecta con la regresión en otro lado". Subrayar este movimiento paralelo de avance y retroceso de la sensibilidad, como hace Albers, es poner el dedo en la llaga de todo aquello que se pierde cuando desaparece la conexión con alguno de nuestros sentidos, en este caso el tacto. La industrialización nos ha ahorrado gravosas e interminables faenas,

pero, bifronte, como Jano, también nos impide tomar parte en la configuración del material y no sólo deja de lado la experiencia del "tocar", "palpar", "rozar", "acariciar" o "modelar", sino también las facultades (per)formativas estimuladas en el ejercicio infinitivo de su "poética".

La idea que Albers apunta es la de que tocamos para tomar conciencia de la realidad. Personalmente, creo que el hecho de afianzarnos en ella resulta fundamental en el desarrollo y configuración de nuestras obras. No quiero dejar de remarcar, por tanto, que, en vuestro proyecto expositivo, esta particularidad se vislumbra con prístina claridad.

Anni Albers diferenciaba entre la cualidad "superficial" de la materia (*matière*) como medio para el artista, y la cualidad y consistencia de la estructura interna de la materia como medio para el científico y el ingeniero. La *matière*, como el color, al no ser funcional, no puede experimentarse intelectualmente. Tiene que abordarse de manera "receptiva" y requiere del concurso de nuestra sensibilidad en su articulación táctil, del mismo modo que sólo un ojo entrenado y una mente estéticamente receptiva son capaces de descubrir el sentido que atesora el color.

Por otra parte, como apuntó el escultor Tom Doyle acerca de su esposa, la artista Eva Hesse, a veces las formas extremadamente orgánicas también pueden llevarnos a estados de sensopercepción más opacos vinculados al inestable universo de la materia. Así le ocurrió a Hesse, a veces angustiada por la propia naturaleza de su obra, caótica y desordenada, donde las formas manufacturadas sugerían toda una gama de asociaciones, estados de ánimo, impulsos y deseos que, en ocasiones, la llevaban al sombrío territorio del bloqueo creativo. Teniendo en cuenta que, tal como todo artista experimenta en el proceso y evolución de la obra, la propia indagación estética tiene su contrapunto en el silencio, un silencio que puede nacer de una extrema depuración formal, pero que también tiene que ver con lo inefable que nos habita y que no nos sentimos capaces de aprehender por ningún medio.

Estas reflexiones las encontré en los *Escritos de Sol Lewitt* y me llamó la atención que tanto para él como para Anni y Joseph Albers, de forma diametralmente opuesta a la experiencia de Hesse, sustentasen sus procesos de creación y la materialización de los mismos en un sistema volcado en la claridad de la geometría y el orden.

A propósito de estas alteridades, me pregunto de qué manera procedéis en vuestra inmersión táctil en la materia, y, aunque la tratéis desde una percepción muy sensitiva, percibo que establecéis límites a través de la disposición de la obra en sistemas ordenados y sutiles, que os permiten reflexionar sobre ellos y avanzar. También encuentro muy enriquecedor, sano y generoso, el hecho de que estéis compartiendo en profundidad las peculiaridades de vuestro proceso creativo y de su materialización.

Para finalizar este apartado sobre el tacto y la materia me remitiré de nuevo a Anni Albers y su texto *El material como metáfora*. Vamos encontrando nuestro lenguaje, y, al avanzar, aprendemos a obedecer sus reglas y a respetar sus límites. Estamos involucrados en un diálogo constante con nuestro medio. Algo así como el sacerdocio de una escucha y un intercambio interminables. Cuanto más profunda y sutilmente nos sincronicemos con él, más inventivas serán nuestras acciones. No "escucharlo" lleva al fracaso. "Puedes ir a cualquier parte desde cualquier parte". El material es un medio de comunicación. No hay que dominarlo, hay que "prestarle oídos" desde una actitud casi contemplativa. Es eso lo que nos hace verdaderamente activos, es decir, que para ser activos hay que someterse a esa presunta pasividad del que escucha y contempla. Cuanto más fina es nuestra sintonía con el material, más cerca estamos del arte.

Añado esta reflexión porque la siento totalmente vinculada a vuestra propuesta, también en el sentido de las posibilidades estéticas y simbólicas de materiales como el cobre y el barro, tanto en la gráfica como en la escultura, e, incluso, y no en menor grado, en el desconcierto que pueden generar las cosas reconvertidas, trans-formadas. Su intrínseco misterio. Su otredad.

SHIRIN SALEHI Desde el inicio de nuestro proyecto hubo una claridad común en la comprensión y ordenación de las cosas. Esta sintonía que habéis mencionado las dos me sigue asombrando y maravillando. Inicialmente nos planteamos trabajar con el texto *Lo sagrado y lo profano* del historiador de las religiones Mircea Eliade, una lectura que se enriqueció con muchas otras que le siguieron en esta primera coautoría. El punto de partida era pensar sobre nuestra relación con espacios que presentan cierta sacralidad; cómo nos aproximamos a ellos, cómo los habitamos, desde un tiempo y una geografía (los nuestros) donde las creencias ancestrales han sido radicalmente transformadas y las religiones, monoteístas o no, han dejado de ser el eje al que aferrarse en respuesta a las preguntas fundacionales que, encalladas en un silencio sin respuestas, constituyen la esencia y la conciencia del ser humano.

Eliade sostiene que "nada puede comenzar, hacerse, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. (...) Para vivir el mundo, hay que fundarlo." Proyectar un punto fijo, un centro o un *axis mundi* para orientarse. ¿Qué sentido podría tener plantear esta pregunta desde nuestro tiempo? Viniendo cada una de contextos culturales distintos, en este reencuentro decidimos explorar esta cuestión desde la creación artística, viendo las posibilidades que nos encontraríamos ahondando en la poética del grabado y la escultura.

Desde los primeros dibujos tuvimos presentes dos bases para la creación de las obras: la primera, pensar representaciones simbólicas con referencia a elementos formales reconocibles en la historia de lo

sagrado tales como el pilar, la escalera, los recorridos y los umbrales, etc.; y la segunda, que las decisiones que íbamos consensuando en torno a la escala fueran siempre guiadas por una sensibilidad dirigida hacia la intimidad y cercanía con el espectador, convocado a relacionarse con nosotras de corazón a corazón. Así, por ejemplo, en el planteamiento de las dos piezas principales del proyecto, los pilares cerámicos *La tierra en relación con el cielo, I y II*, ambos fueron erguidos en alturas de siete y ocho metros, sosteniendo metafóricamente la verticalidad de Espai Cúbic y recreando la noción del axis mundi, mientras su anchura estuvo pensada en base al tamaño de dos manos entrelazándose en forma de concavidad, una idea que nos traslada de nuevo a la imagen del cuenco que describía Josep Maria Esquirol: un vacío que se ofrece como receptáculo que acoge y ampara.

Levantamos los pilares a base de la unión de decenas de cilindros de arcilla que habían sido previamente creados en el torno cerámico en acciones repetidas durante nuestra estancia en Palma. Cada cilindro recogía el hueco de unas manos cuyos dedos se enlazaban y se tocaban entre sí –juntura y unión– mientras la corporeidad de la materia se transformaba por medio del oficio, los sentidos y la atención. En este caso eran las manos de Joan Oliver las que nos apoyaban en la parte cerámica del proyecto, manos que preparaban los cilindros de arcilla para que luego las nuestras, también en el torno, generasen dibujos y grafías sobre la materia o deformasen la perfección de las formas. Los cilindros presentan alturas e incisiones variadas, de dimensión humilde y sencillez de formas. Al pensar cada cilindro como un cuerpo matérico que cabe en la cavidad interior de dos manos que se sostienen, si bien las esculturas ascendían como a través de una escala mística, aportábamos, a la vez, en virtud de la escala humana de cada una de sus partes, un sentimiento de cercanía e intimidad.

Este planteamiento se repitió en las demás piezas escultóricas, como *Umbral del blanco*, una hilera de finos bloques de escayola con incisiones geométricas cubiertas de arena, dispuesta en el suelo del Espai Cúbic, o Umbral del sol, una escalera de cobre, montada contra la vertical ascendente de los muros. Estos rasgos que caracterizan las obras están íntimamente vinculados a los espacios de la Fundació. La complejidad del proyecto, más allá de las cuestiones técnicas, radica en la disposición espacial de conceptos y acciones que acontecían simultáneamente. La poética del espacio tuvo para las dos una esencial relevancia por la memoria viva de Miró. Queríamos proponer una ordenación no invasiva que los habitara sutilmente desde las definiciones del propio espacio. De ahí que consideremos el vacío, la síntesis, los juegos de distancia y la semiótica como partes integrantes de las obras.

Las nociones abarcadas en el proyecto, desde el análisis de los lenguajes del grabado y la escultura hasta su resignificación en el ámbito de lo ritual y lo sagrado, adquirieron mayor hondura gracias a la estrecha relación que se ha ido construyendo entre nosotras a

través de un continuo intercambio de pensamiento y percepciones, tarea a la que no estábamos acostumbradas dada la cualidad solitaria del hacer artístico. Esta complicidad la encontrarás detrás de todas las obras o más bien en su piel, desde las esculturas a los vídeos. Me hace pensar en la *tessera hospitalis*, tablilla, plancha grabada u objeto zoomorfo usado en la antigüedad a modo de salvo-conducto y sello de amistad. Se utilizaban materiales como la arcilla o el metal donde inscribir el pacto. Ambos son medios habituales en nuestra práctica compartida. Resulta bello pensar la materia como aliada en este vínculo de compromiso y reconocimiento entre la una y la otra.

Antes mencionabas la importancia de la actitud de "prestar oídos" en el ámbito de la creación. Si a ella le añades la presencia de otra persona creadora, ambas adentrándonos en esa escucha, se activa algo mágico. María Zambrano, en su estética de la razón poética, deslinda la escucha plena, entendida como un encuentro con la raíz del misterio y con la verdad simbólica que trasciende la subjetividad, de la que sería su interpretación errónea reducida a la pasividad de los sentidos y las acciones. Por el contrario, la escucha es ejercer con la firmeza de un militante la plenitud de la atención y prestación de sentidos a la otredad que yace fuera y también en nuestro interior. Esto me lleva a pensar en uno de tus trabajos, *INCERTIDUMBRE*, una instalación efímera que llevaste a cabo en 2013 en la galería Galería Maserre de Barcelona, y que, en muchas ocasiones, he compartido con mis alumnas para hablarles del lugar del azar, lo incierto y lo impredecible en los procesos de creación, que, desde nuestros ojos, ahora volviendo a Inma y a mí, es esencial en nuestro trabajo. La acción que desplegabas, cito de tu página web, consistía en "cultivar la palabra *INCERTIDUMBRE* y contemplar la posibilidad de que el mismo concepto pueda germinar en un período de tiempo determinado dejando un espacio a la duda. La palabra creada a través de semillas de mostaza germinaba sobre una superficie de pulpa de papel concebida como sustrato". Así, las semillas brotaban ofreciendo bellísimos paisajes hasta cerrar el ciclo de vida y muerte con su natural descomposición. La palabra incertidumbre crecía y se transformaba, generando una infinidad de lecturas desde su implantación hasta su desintegración.

MATRIZ

MÓNICA FUSTER Ahora me gustaría pasar a una segunda cuestión en la que también me reconozco afín a vuestro sentir y quehacer y que he mostrado abiertamente en varias de mis exposiciones y más concretamente en TRAÇ (con la Ç invertida), neologismo que daba título a la múltiple instalación que también discurría en diversos espacios de la Fundació Miró (Estanque, Espai Cúbic y Espai Zero). Mediante una escultura constituida por prismas de acero, matrices de metacrilato, gofrados y películas animadas por sombras, unifiqué palabras tanto del

catalán como del castellano que hacían referencia, por una parte, a la posición de estar "detrás" o "más allá" o "al otro lado de" algo, y a su vez al término "rastro", como signo, marca o incluso corte e incisión. Ahí me refiero específicamente al tratamiento de la matriz en la obra gráfica y a la importancia del vacío. El trazo en concreto *TRAÇ* tenía acepciones que unían la materialidad de la línea con la inmaterialidad del gesto finalmente plasmado en el espacio y siempre a través de sus relaciones con la luz. Por tanto, las matrices podían devenir objetos esculturales táctiles, pictóricos, lumínicos, o bien ser un soporte para el dibujo, el trazo o la pura incisión.

Al incidir la luz sobre las planchas se conseguía realizar una traslación del dibujo, grabado en ellas, al espacio, provocando un juego de imágenes fugaces y cinemáticas. Todo este entramado permitía jugar con las veladuras, distancias y emplazamientos de los motivos dibujados, que se veían sustituidos por su propia sombra proyectada en el muro, o por la luz que se dibuja en las figuras grabadas en las matrices al penetrar ésta en las incisiones y provocar una nueva existencia de trazos de luz en el espacio.

En vuestra exposición también hay una intrincada y finalmente equilibrada estructura en la que se rompen los roles, se difuminan los formatos y se expanden los límites.

Hoy vivimos en una dispersión constante (la *distentio*, la llamaba San Agustín), convocados e incluso urgidos a atender a flujos fugaces de información e hipercomunicación que nos distraen del tejido del mundo. Yo diría de su "ánima", de su "matriz", e, incluso, de su "humus", palabra que, por cierto, guarda una estrecha relación con la palabra "humildad", hecho que percibo en vuestro quehacer artístico, en ese compartir desde el corazón, en ese regalar y regalarse.

A partir de aquí se puede establecer una analogía entre la idea de la matriz, el humus y el uso que hacéis de la arcilla. ¿Me podéis explicar vuestra aproximación a la matriz como materia-mater y el interés por el vacío que esta os puede generar y en qué forma?

SHIRIN SALEHI Entre las distintas afinidades que nos convocan a las tres en esta conversación, tal vez la relación que tenemos con la gráfica sea la primera a destacar, porque es justamente desde el punto de partida gráfico desde donde nos adentramos en una práctica que va más allá de las dimensiones físicas.

En nuestro caso, en el trabajo previo a este proyecto común, cada una de nosotras se había aproximado al grabado desde un lugar que deseaba explorarse más allá de la gramática del oficio, intentando traducir al lenguaje contemporáneo la poética de sus procesos que, en resumidas cuentas, es una reflexión sobre la construcción de la imagen.

Una primera revisión trataría de abordar la noción de "matriz" en el grabado. A ella indudablemente le es inherente su cualidad multiplicadora, aunque antes de ser una entidad generadora de otras, nos encontramos con su materialidad, su ser-materia. Tomando la

noción de "materia-mater" de las reflexiones de José Ángel Valente, en su ensayo *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, voy a trasladar su planteamiento a nuestro ámbito: "La [práctica] poética cuando se manifiesta, (...) nos invita a entrar en ese territorio extremo. Territorio de la extrema interioridad. Lugar del no lugar. Espacio vacío y generador, concavidad, matriz, materia mater, materia memoria, material memoria."

Distinguir la estampa como entidad autónoma de la matriz y rescatar esta última de la invisibilidad a la que históricamente ha sido relegada, nos concede un material –una materia– cuya poética, superando la tradición y el tecnicismo, ofrece un inmenso espacio para la indagación artística. Previa a la reproducción, la matriz es transformada por medio de múltiples procesos, lo que lleva a que bajo el espesor de su superficie se encuentre intrínsecamente apilado el palimpsesto de una memoria. Desde aquí trasladamos la matriz hacia otros territorios, tomando su cuerpo como escultura, mientras sigue preservando las huellas de un aguafuerte o una aguatinta. De modo que el cobre, concebido en todo momento como materia escultórica, no se desliga de su ser-matriz contenedora de huellas, una superficie incisa con los procedimientos tradicionales del grabado, ahora ubicada en el umbral entre un lenguaje y otro.

Un claro ejemplo es *Umbral del sol*, conformada por treinta y tres tubos de cobre que ascienden hacia el techo en el muro de Espai Cúbic. Los dibujos están incisos sobre la materia por medio de la acción del percloruro férrico, y los restos del barniz calcográfico protector -mezcla de cera, resina y betún de Judea- han quedado conscientemente adheridos al metal creando una piel pictórica que hace un guiño a los procesos ocultos del grabado. También hemos trasladado los gestos y las acciones inherentes a los procesos de la gráfica a otros ámbitos. Otro ejemplo se asoma en la columna gris donde la arcilla seca se ha tallado con gubias xilográficas, transportando los gestos de talla en madera sobre arcilla. Estos gestos aprendidos en los que nos reconocemos desde la gráfica mudan por medio de la materia a otros lenguajes artísticos, traduciéndose en nuevas posibilidades plásticas mientras mantienen su raíz en la memoria de nuestros cuerpos. La evocación de esta memoria sentida se vuelve tarea urgente hoy al encontrarnos violentamente expuestos a una avalancha de imágenes y datos que nos aturden y distraen de la esencia de las cosas. Volviendo a la materia, a los cuerpos y los sentidos, despojándonos de los ruidos circundantes, podremos introducirnos en ese territorio extremo de interioridad al que apuntaba Valente, y en consecuencia, alcanzar una conciencia más clara de la alteridad y del mundo que nos rodea.

CENTRO

MÓNICA FUSTER Tengo la sensación de que ese *comienzo imposible* sin una orientación previa, sin una implicación concreta en torno a ese "punto fijo" que se formula en vuestra propuesta expositiva, no deja de ser el testimonio de una paradoja. Lo digo porque la labor de la ciencia y la filosofía, en particular durante los siglos XIX y XX, ha consistido, precisamente, en desposeernos de un centro, o de un punto fijo (quiero subrayar estas palabras) para orientarnos.

Como menciona la escritora Inés Marful: "Hemos dejado de ser el centro del universo para habitar en una galaxia más que baila en una danza vertiginosa entre cientos de millones de galaxias. Hemos dejado atrás la metafísica que nos remitía a una dimensión trascendental en la que hallar respuesta para las contingencias de la vida. Transitamos, pues, como señala Nietzsche, del centro hacia la x".

Los romanos pensaban que había sido Rómulo el que había construido un pequeño recinto circular, muy cerca del altar de Saturno, de donde partían todas las arterias del imperio romano. Lo llamaron *umbilicus mundi*. Los habitantes de la Isla de Pascua creyeron que su isla era el *Te Hêmua*, es decir, otro *umbilicus mundi*. Y Cuzco, que viene de *QosQo*, fue la variante inca de la misma obsesión por ponerle un centro a las derivas que habitamos, inocentes de que, si existe un centro, nunca atinaremos a saber dónde está. De hecho, la historia de las culturas nos revela que los centros proliferan: un pilar cósmico, un árbol sagrado, una piedra de Betel... ¿Con respecto a qué centro podríamos, entonces, ordenar nuestra experiencia del mundo?

Yo diría que como único centro sólo nos queda nuestro cuerpo. Pero ese centro, como el propio sujeto, es sumamente inestable. No hay centro ni punto fijo, a no ser que ambos sean metáforas de una forma provisional de *estar*, y ya no de *ser*. ¿Qué pensáis sobre esto?

Como menciona Eduardo Cirlot, ya la misma anatomía humana, con su esquema en cierto modo rectangular, simétrico bilateral, nos daría acaso la clave de la idea original de la orientación cuaternaria en la superficie, pero septenaria en lo tridimensional (norte, sur, este, oeste, cénit, nadir, centro). En estrecha relación, asimismo, con el significado de los puntos cardinales y de la orientación, están los gestos y movimientos del cuerpo, como expresiones de la voluntad dirigida a un término u otro.

Otra idea sobre el centro que me parece relevante es la de la intersección que a su vez expresa la dimensión de "profundización infinita", esa que posee el espacio en ese preciso lugar, considerado como germen del eterno fluir y refluir de las formas y de los seres e, incluso, de las propias dimensiones.

Por otra parte, la orientación forma parte de muchísimos ritos y ceremonias universales y a su vez en la geografía del cielo hay otro lugar -símbolo del "agujero" del espacio-tiempo y del aristotélico

"motor inmóvil"-, que es la estrella polar que nos orienta en esa danza vertiginosa de las galaxias que mencionábamos.

Estas apreciaciones pueden ayudarnos a traspasar el umbral y hablar de la espiritualidad en vuestras obras ya que todas las actitudes de concentración señalan la internalización del centro en el corazón.

Así las cosas, pienso que ésta sería la clave: reformular desde el CORAZÓN.

INMA HERRERA Recuerdo las primeras conversaciones en las que Shirin y yo tratamos de poner sobre la mesa lo común de nuestras prácticas individuales. En esa búsqueda vimos que había un aspecto que, aunque latente, se sentía tímido y huía de lo explícito. Se trata de recuperar el ritual como praxis y germen espiritual. Encontramos aquí una grieta común, una herida abierta que sentimos va más allá de preocupaciones personales y que se pregunta por el alma de las cosas.

En este periplo, los textos de Mircea Eliade en torno a lo sagrado y lo profano supusieron un gran aliciente y alimento. Descubrimos el concepto de *hierofanía* (del griego *hieros*: sagrado y *pháneia*: manifestarse), es decir, la manifestación de una realidad sacra. Una piedra, un pilar, un punto en la tierra, una cueva: son todos ellos existencias que conjuran la homogeneidad caótica del mundo a la que te refieres. Cuando les otorgamos un significado, se transforman en puntos fijos, centros únicos desde los que refundar el mundo y volver a dotar de sentido a la existencia. "Al manifestar lo sagrado, un objeto cualquiera se convierte en otra cosa sin dejar de ser él mismo, pues continúa participando del medio cósmico circundante."

Todas las piezas del proyecto desgranan, circunnavegan y hurgan en el concepto de centro, articulándose a partir de símbolos en los que reconocerse. Desde el punto de vista escultórico, planteamos una ontología de las formas que especifico a continuación: a modo de *eje* que conecta espacios y alturas (las columnas, *La tierra en relación con el cielo* o la escultura *Umbral del sol*, como orificio, abertura, o hueco incógnito por el que mirar; el vídeo *La esperanza del navegante* o la serie fotográfica *Ni yo, ni mundo*, donde nos encontramos con la mirilla como cuerpo celestre), como "interioridad" y "cobijo" (pensemos en la instalación *Gravedad y curvatura* del Patio Sert), y, por último, como el cuenco entre la manos. Hay en nuestra obra un espacio de referencia corporal entre el yo y el mundo exterior, entendiendo ese espacio en el sentido de una co-yuntura y un anclaje para la interioridad, la interconexión, la comunión, el cobijo y el cuenco. Ese es el lugar desde el que Shirin y yo fundamos nuestro centro.

Los hombres y mujeres de las sociedades tradicionales necesitaban, como bien dices, vivir en ese "centro", recreándolo ritualmente con la simbología, al modo de un ombligo del mundo, lo cual propiciaba una comunicación continua con lo trascendente. La historia de las religiones y culturas ancestrales, incluso la propia geometría, hermana de las matemáticas, nos revela la universalidad de algunos símbolos, como

el punto, la línea, la circunferencia o el triángulo y la omnipresencia de materias puras terrestres como la piedra, el barro o el metal. Esta consciencia del plano material está en la línea de pensamiento de Richard Sennet que, en su obra El artesano, propone la noción de una "antropomorfosis", presente desde la prehistoria, que otorga a los materiales atributos humanos tales como la modestia, la honestidad, la virtud o la pureza. Así se realza su valor y somos capaces de reconocernos en ellos a través de lo que simbolizan.

Byung Chul-Han, en su ensayo y análisis crítico de las sociedades modernas *La desaparición de los rituales*, hace hincapié en la necesidad de tomar conciencia de los símbolos porque el mundo sin ellos es contingente, desalmado, vacío de sentido. Es un lugar sin armazón, un flujo inconsistente. De ahí que se crearan los rituales para dotar de sentido a la vida. El ritual como técnica simbólica de instalación de un hogar transforma el "estar en el mundo" en el "estar en casa": resignifica y da refugio.

Al hilo de lo que estamos hablando, encuentro aquí otra similitud con una obra de la que nos hablaste cuando nos conocimos, en el verano de 2014. Recuerdo una conversación sobre mi inminente partida a Finlandia en la que tú mencionabas una pieza que realizaste durante una residencia artística en Islandia. Siempre buscando el Norte para orientarnos, ¿no? Se trata de *Andvarp* (suspiro). Para mí, este trabajo pone de relieve las relaciones entre los materiales y el entorno, al tiempo que presenta la idea de refugio de basalto como convexidad: un punto que protege de la intemperie y dureza del viento que azota en esa latitud y orografía específicas. Ese cobijo se torna un cuerpo con vida propia que insufla el aire de sus pulmones en la pieza de tela fluorescente que a su vez juega y se transforma con el viento. Una mirada animista que dialoga con "el pasado prehistórico y la experiencia presente", como tú remarcas.

Continuando con geografías humanas, mencionas que los incas ya situaban Cuzco en el centro geográfico del mundo (*QosQo*), que en su tradición espiritual se sitúa también en el ombligo, centro corpóreo. Pero para los incas, el corazón, *SonQo*, es otro centro, tan importante, si no más, que el anterior. El eje que traza la unión de estos dos puntos, el *axis mundi*, es el espacio por el que nuestra semilla se desplaza. Esta semilla es para ellos la matriz generadora y contenedora del poder personal que reside en cada uno de nosotros. La semilla es esencia, potencia y germen en estado puro. Y gran parte de la tradición espiritual andina de los *PaQos* estriba en *recordar* (pasar una y otra vez por el corazón) y volver al centro interior en el que se sitúa la semilla. La semilla es otro punto, centro fundacional del ser físico y espiritual.

¿Cómo abordar estas cuestiones en un mundo plagado de centros en los que difícilmente encontramos asidero? El corazón, como manifestación de lo sagrado, es realmente el centro al que volver. Entendiendo lo sagrado como código inviolable, nuestra praxis se reconoce en el hacer desde lo corpóreo y sacraliza el acto creativo,

proponiendo la obra como una ofrenda de sentido y un asidero simbólico, matérico y poético.

MÓNICA FUSTER Así pues, la obra de arte, al menos en lo que a nosotras atañe, no sería sino un símbolo del centro desde donde irradian miradas de posibilidades de crear sentido y de hacer advenir al mundo una verdad tan profunda que no acertaremos nunca a desvelarla. Es necesario acogerla como un misterio numinoso que se ofrece a todo aquel que, al hacerle sitio en su corazón, la multiplica y la trasciende. Hacerla nuestra y aceptarla como un *regalo del alma*, como la esencia poética de un presente que fluye sin cesar, como las aguas del río heraclitano. Muchas gracias a las dos por este grato reencuentro.

BODY AND MATTER IN THE REALM OF THE SUBTLE

A CONVERSATION WITH ARTIST MÓNICA FUSTER

MÓNICA FUSTER We never know the reasons behind the momentous events that mark our lives; what is clear, though, is that, for the two of you, one such event was the summer of 2014, when each of you saw something of yourself in the other at Fundació Miró Mallorca's printmaking studios. I say this as an eye-witness, since I was also there exploring the mezzotint printmaking process, which brought the three of us together through its subtle nuances and mysterious chiaroscuros.

After that magical first encounter, each of you sought out your own path, but always stayed in touch, sharing your artistic discoveries. In 2019 you decided to submit a joint application to the Pilar Juncosa and Sotheby's Award, which you won, with the project *A Fixed Point to be Oriented*, which was shown in 2021 in various spaces throughout the Fundació Miró.

I'd like to thank both of you for inviting me to talk about this exhibition, which I want to tackle using three conceptual and formal aspects you deal with both from a place of subtlety, and with a mind to reassessing the value of the creative process. The first (although the order is irrelevant, since you deal with all three aspects simultaneously) is your emphasis, both in printmaking and in sculpture, on the significance of repetition, focusing your gaze on the ritualization of this tactile action and its symbolic potential. The second are your reflections and practices concerning how to interact with the printing plate (in Spanish *matriz*, "matrix/womb/mold") and the importance of empty space. The third is the need to seek out a center or axis with which to orient oneself – the concept from which the title and overall meaning of the show are drawn. Lastly, there is another aspect that nowadays can prove slippery and complex, which is how, through the organic side of the materials, one can catch glimpses of the spiritual

dimension of your work, which is an underlying aspect of all three thematic blocks.

What I propose, then, is an overview/dialogue spanning from matter to light, weight to lightness, tangible to intangible, through the work in your show.

TOUCH

How about if we start by talking about the sense of touch, and the bodily aspect that you defend as a form of active resistance against the technological paradigm we're immersed in?

There are a series of bodily gestures, linked to the materials you work with and recorded in photos and videos, that you execute with great emotion. I'd like the two of you to get into the radical (as in "root") physicality involved in actions like "kneading," "pressing," "cutting," "breaking apart," "tracing," "relocating" and "reorganizing." What is the structure under the skin of these sorts of gestures? How do you understand their visual impact, from the perspective of simple shapes and media that seem to have been conceived deep within a protean silence? Given the sensuous energy they transmit, do you think that the viewer can take part in your gestures without any textual apparatus running in parallel to the purity upon which the work's autonomy resides? Put simply, I get the sense that your work both speaks, and stays silent, all on its own, which is a huge achievement.

INMA HERRERA Before I start to answer all these questions, I'd like to just go back and highlight the fact that the three of us – Shirin, you and I – met at the Fundació Miró, in this very place. This synchronicity has been going on now for eight years, and it still strikes me as miraculous, especially because it continues to act as a catalyst to this day, insofar as we've kept making and thinking around this point that brought us together. I think that this three-way conversation can help us to pick apart the clichés that inform our understanding of what it means to be artistic, since we share a special relationship with the material, and with its most ethereal, antagonistic dimension, which might seem more complex and delicate.

When matter is transformed, its structure is altered both inwardly and outwardly. Whether we see them or not, such acts are part and parcel of existence. This is true both of an internal transformation whose formal and semantic thrust moves outward, and of a skin-level change that then ripples down into the core. This bidirectionality, this single dynamic encompassing both action and reaction, responds to the dual nature of the material world we inhabit.

In this sense, our approach to matter begins with the outer shell, that protective, visible skin that offers itself to our hands for exploration. This allows us to enter into a dialogue whose payoff is twofold, traveling from

outside to in, then doubling back on itself, inverting the pathway and, in the process, generating successive modifications that extend on and beyond the material.

Kneading, pressing, rolling, cutting, cracking, breaking apart – these are all actions that allow us to understand the properties of each material and to play with them, for the purpose of reterritorializing and resignifying them. They're the movements that have accompanied us throughout the process of creating this project. The videos *The Hope of the Navigator* and *The Red Puzzle*, which we showed in Espai Zero during the exhibition, point to moments of interaction with apparently archaic materials. If you think about it, the bodily aspect of the gestures we chose is incredibly simple. A hammer striking a rock, or a pair of hands turning over and pressing a ball of clay, then dropping it against the tabletop – who hasn't seen or done these things? As children we pinch off a piece of bread, as adults we knead it... So there's something ancestral about these gestures and, as a counterpoint to the current paradigm, which is increasingly technological and disembodied, we find in them a space in which to take shelter from a world that relegates manual tasks to a sort of disciplinarian exercise. Shirin and I have a different take on it. What we feel is that making and touching anchor us in the present, and turn that present into an affirmation.

I feel that we are pointing out a pathology of the present ethos, whereby the sense of touch seeps through the cracks of the instantaneous, of the liquid and amorphous – it's Zygmunt Bauman's liquid society. An empire of the ephemeral, as defined by Gilles Lipovetski, not because it lacks materiality, but because it does not give rise to actions that crystallize into significant knowledge or experience. This is where thousands of questions arise. I would say that the first one has to do with reassigning value to ways of doing based on bodies that are aware of their most reflexive and profound dimension, wherein gestures, no matter how silent, are sure to hit the mark. We are bodies, and we think with our bodies. It is our sentient human body, conditioned by its cognitive capacities, that determines our conception of the world.

When Shirin and I record our processes, whether the overlapping circles of wiping a printing plate clean, the dissolution of copper sulfate, or the spinning of the potter's wheel – all of which belong to the sphere of sculpture and printmaking – we are also tapping into a vocabulary of gestures drawn from everyday life. We give it a new spatial and temporal framework that ritualizes and expands it into countless connotations that alter its symbolic capacities. This way, it's not just us who can see ourselves in our actions; we leave room for others to see themselves too.

Josep Maria Esquirol, one of our go-to authors, has defined two hands cupped into a bowl as the space in which one gives and offers. They are gift and giving. But the bowl will only set off down the path of metaphor if we look at it attentively. Inside. Outside. Curvature. Concavity. Container... Starting from this minimal degree of aesthetic experience, we invite the viewer to travel aboard their own senses.

The bowl, the space between the hands trying to put back together an impossible puzzle, is just a pretext for generating new textual realities. To flee endlessly; that's what we're aiming for.

MÓNICA FUSTER Kneading, pressing, rolling, cutting, cracking, breaking apart… These actions make me think of other analogies between the three of us, and other artists too, especially in the use of tiny lumps of clay, where we've overlapped completely. They're the marks our hands make in the material by pressing it, and which in your case, in *Gravity and Curvature*, the two of you grouped into semicircles, triangles and piles in the foundation's Patio Sert courtyard, and in mine I transposed, using molds, into cast glass pieces for a small edition I called *ESTELIÓN*, which consisted of five interrelated glass pieces inside silk cases that could be worn around the waist like a protective amulet. It's yet another lovely coincidence between us, twenty years later. Along these lines, I remember a similar piece made by Gabriel Orozco in 1991, *My Hands Are my Heart*, a clay heart he made by pressing a ball of clay between his hands, and which is extremely poetic in the blunt correlation between the title and the simplicity of the action.

I like this union between worlds starting from such basic gestures that, coming full circle, recall the primitiveness of the clay *siurell* figures in the folk culture of Majorca – a tradition that had a special allure for artists like Joan Miró and Apel·les Fenosa, or writers and architects living on the island, like Robert Graves or Erwin Broner.
All of them felt the enigmatic draw of these clay figures crafted using very basic gestures, then whitewashed and painted with expressive green and red brushstrokes. They were captivated by their simplicity and mystique, and that cross between impassivity and expressiveness that's so common in Crete, Jordan and Sardinia, or in countries as far afield as Uzbekistan and Kazakhstan. At any rate, at least in the case of the siurells of Majorca, their origin, symbolic meaning and purpose are unclear; they could have been used as toys or decorations, or, as suggested by Robert Graves in *The White Goddess*, they may have had a magical function, to ward off storm winds.

Already in 1965, Anni Albers opened her essay *The Tactile Sensibility* with the statement, "All progress, so it seems, is coupled to regression elsewhere." To underline this parallel movement of progress and regression in the field of sensibility, as Albers does, goes right to the heart of all that is lost when we become cut off from one of our senses – in this case the sense of touch. Industrialization has spared us from grueling, backbreaking work, but, like two-faced Janus, it also prevents us from fully participating in the shaping of our material surroundings. It precludes not just the experience of "touching," "pressing," "rubbing," "caressing" or "modelling," but also the (per)formative faculties stimulated through the infinite exercise of their "poetics."

What Albers's idea comes down to is that we touch in order to take stock of reality. Personally, I think that this conviction is crucial to how

our work develops and takes shape. So I really want to highlight the fact that in your show, this particular feature comes through crystal clear.

Anni Albers distinguishes between the "surface" quality of the material as an artist's medium, and the quality and consistency of the material's internal structure as a medium for scientists and engineers. Material, like color, is not functional, and therefore cannot be experienced intellectually. It must be approached in a "receptive" manner, and relies on our sensory perception, in this case touch, in the same way that the trained eye and an aesthetically receptive mind are able to uncover color's wealth of meaning.

Moreover, as noted by sculptor Tom Doyle when discussing the work of his wife, artist Eva Hesse, sometimes extremely organic forms can transport us into more opaque states of sensory perception connected to the unstable universe of matter. This is what happened to Hesse, who sometimes despaired over the nature of her chaotic and disorderly work, where the hand-wrought forms suggested a whole range of associations, moods, impulses and desires that would sometimes push her into the dark realm of creative block. As any artist will find during a piece's development and evolution, aesthetic inquiry finds its counterpoint in silence – a silence that may be born of extreme formal refinement, but also has to do with the ineffable that dwells within us, and which we feel wholly unable to comprehend.

I came across these reflections reading the writings of Sol Lewitt, and I was struck by the fact that both for him as well as for Anni and Joseph Albers – in diametrical opposition to the experience of Hesse – the creative process, and the process of bringing it into being, was built on a foundation of geometric clarity and order.

With these other artists' experiences in mind, I was wondering how the two of you face your tactile immersion in the materials, and, although you rely on a very sensitive form of perception, in my view you establish limits by displaying the work within orderly and subtle systems, which enable you to reflect on them and move forward. I also find it greatly enriching, healthy and generous that you are sharing in so much depth the ins and outs of your creative process and how it takes shape.

To close this section on touch and material, I'd like to turn once more to Anni Albers and her essay *Material as Metaphor*. We gradually find our own language, and, as we move along, we learn to follow its rules and stay within its bounds. We're constantly in dialogue with our medium. It's something like a priesthood of endless listening and exchange. The more deeply and subtly we synchronize with it, the more inventive our actions become. A failure to "listen" to it will only lead to failure. "You can go anywhere from anywhere." Material is a means of communication. We shouldn't dominate it, but "lend it an ear" in an almost contemplative state. This is what will make us truly active; in other words, to become active, we must first engage in this apparently passive state of listening and contemplation. The more acutely in tune we are with the material, the closer we are to art.

I'm adding this reflection because I think it is totally connected with your work, also in terms of the aesthetic and symbolic potential of materials like copper and clay, both in printmaking and in sculpture, and even, to an equal extent, in terms of the unsettling effect of seeing things restructured, trans-formed. Their intrinsic mystery. Their otherness.

SHIRIN SALEHI From the beginning of the project we've had a shared clarity as to the how to understand and organize things. The fact of all three being on the same wavelength, as both of you have said, never ceases to amaze me. We had initially talked about working with the text *The Sacred and the Profane*, by historian of religions Mircea Eliade, a reading that was enriched by many others in this first period of joint authorship. The starting point was to think about our relationship to spaces that are somehow sacred; how do we approach them, who do we inhabit them, in a time and geography (our own) in which age-old beliefs have been radically transformed and religions – whether monotheistic or otherwise – have ceased to be the central axis to grab hold of for answers to those foundational questions that, run aground in a silence without answers, constitute the essence and awareness of the human condition.

Eliade asserts that "nothing can begin, nothing can be done, without a previous orientation – and any orientation implies acquiring a fixed point. (...) If the world is to be lived in, it must be founded". It's about projecting a fixed point, a center, or an *axis mundi* to find one's bearings. Does it make sense to ask this question in our time? Since we both hail from very different cultural backgrounds, as we came together we decided to explore this issue through artistic practice, seeing what possibilities we would find by delving into the poetics of printmaking and sculpture.

Starting with the first sketches, we had in mind two principles for creating the works. The first was to think of symbolic representations related to recognizable formal elements from the history of the sacred, like pillars, ladders, paths and thresholds, etc. The second was that our joint decisions regarding scale should always be guided by a sensitivity aimed at creating intimacy with the viewer, calling on them to relate to us heart to heart. So, for example, in coming up with the project's two central pieces, the ceramic pillars *The Earth in Relation to the Sky, I and II*, they were designed to stand seven and eight meters high, metaphorically holding up the verticality of the Espai Cúbic gallery and recreating the notion of an *axis mundi*. At the same time, their diameter was meant to reference the size of two hands interlocking to form a concave shape, an idea that brings us back to the image of the cupped hands described by Josep Maria Esquirol: an empty space offered up as a vessel that both welcomes and protects.

We built up the pillars by joining together dozens of clay cylinders made through repetitive actions at the potter's wheel during our stay in Palma. Each cylinder corresponds to the empty space formed by

interlocking the fingers of two hands – joint and union – while the corporeality of the material was transformed by craft, sense and attention. In this case it was Joan Oliver and his hands who supported us through the ceramic aspect of the project; his hands formed the clay cylinders so that ours could then, also on the wheel, make patterns and marks in the material, or deform them to make them less perfect. The height of the cylinders and the incisions made on them vary, but they are always modestly sized and simply shaped. Since each cylinder was conceived as a material body that could fit inside the empty space between two joined hands, even though the sculptures rose high, taking on a sort of mystical scale, we also ensured, though the very human scale of each of its parts, a sense of intimacy and closeness.

We adopted this same approach again for the other sculptural works, such as *White Threshold*, a thin line of plaster blocks incised with geometric patterns, covered in sand and placed on the ground in the Espai Cúbic, or *Sun Threshold*, a copper ladder that rises up the vertical plane of the walls. These traits that characterize the works are intimately tied up with the spaces of the Fundació. The complexity of the project, on and beyond its technical aspects, is rooted in the spatial arrangement of concepts and actions taking place simultaneously. The poetics of the space had a primordial significance for both of us as a living testament to Miró. We wanted to propose a non-invasive distribution that would inhabit the spaces subtly, taking its cues from the space itself. This is why, for us, the empty spaces, syntheses, distances and semiotics are an integral part of the work.

The notions we've dealt with in the project, from an analysis of the vocabularies of printmaking and sculpture to their resignification in the field of ritual and the sacred, took on greater depth thanks to the close relationship we've been building with one another through a constant exchange of thoughts and perceptions – a task neither of us was familiar with, given the otherwise solitary aspect of our artistic practices. This mutual understanding is in the background of each of the works – or, rather, it's on their very skin, whether it's the sculptures or the videos. This reminds me of the *tessera hospitalis*, a tablet, engraved plate or zoomorphic object used in the ancient world to ensure safe conduct or seal a friendship pact. The pact was inscribed on materials like clay or metal, both of which are common elements in our shared practice. It's beautiful to think of the materials as our allies in this bond of mutual commitment and recognition between the two of us.

Earlier you mentioned the importance of the approach of "lending your ears" in the sphere of art-making. If, on top of it, there are two people making the art alongside each other, both of them taking part in this act of listening, something magical takes place. Philosopher María Zambrano, in her aesthetics of poetic reason, makes a distinction between, on the one hand, full listening, understood as an encounter with the roots of mystery and with the symbolic truth that transcends subjectivity, and, on the other, a faulty understanding of listening,

reduced to passive senses and actions. Indeed, to listen is to exercise, with the determination of a fighter, our full attention, and to fully lend our senses to that otherness that lies both beyond us and within us. This brings to my mind your temporary installation *INCERTIDUMBRE* ("UNCERTAINTY"), which you showed in 2013 at Galería Maserre in Barcelona. I've often shared it with my students when discussing chance, uncertainty and the unpredictable in the creative process – which, coming back to Inma and myself, we see as essential in our work. Quoting from your website, the piece consisted of "cultivating the word *INCERTIDUMBRE* and allowing for the possibility that the concept itself could sprout in a set period of time, leaving space open for doubt. The word, created out of mustard seeds, germinated on a surface of paper pulp intended as a substrate." The seeds sprouted, offering up beautiful landscapes, until finally closing the cycle of life and death with the sprouts' own natural decomposition. The word "uncertainty" grew and transformed, giving rise to infinite readings from beginning to end.

MATRIX

MÓNICA FUSTER Now I'd like to turn to a second area in which I also feel in tune with your way of feeling and doing, and which I've dealt with explicitly in several of my shows, in particular *TRAÇ* (spelled with the Ç written backwards), a neologism that served as an umbrella term for a multi-part installation that, like your project, occupied several different spaces throughout the Fundació Miró (Estanque, Espai Cúbic and Espai Zero). Through a sculpture made up of steel prisms, plexiglass plates, blind-embossed prints and shadow-puppet animations, I brought together, via the made-up term *traç*, words from both Catalan and Spanish that, through the root tras, have to do with being "behind," "beyond" or "on the other side of" something, and also, through the root *traz/traç*, refer to "traces," in the sense of a sign or a mark, but also a cut or an incision. More specifically, I was talking about interacting with the printing plate, and the importance of empty space. So, the term *TRAÇ* had a range of meanings that tied together the materiality of the line with the immateriality of gesture, which here was ultimately materialized in space through its relationship with light. The "plates" in this project could evolve into tactile, pictorial or light-based sculptures, or could serve as a medium for drawing, tracing or pure engraving.

When light shined on the plates, it projected the drawings engraved on them into the space as fleeting, cinematic images. This set-up enabled me to play with the overlapping layers, distances and placement of the drawings, which gave way to their own shadows cast onto the walls, or to the light caught in the figures engraved in the plates, turning them into lines cast by light within the space.

In your show there was also an intricate and ultimately balanced structure that broke down roles, blurred the separation between mediums, and pushed boundaries.

Today we live in a state of constant distraction (the *distentio* of St. Augustine), as fleeting flows of information and hypercommunication clamor for our attention and shift our gaze away from the fabric of the real world. More than fabric, I would even say its "spirit", its "matrix" or its "humus," which shares the same root as "humility" – a trait I also perceive in your artistic practice, in your way of sharing from the heart, of giving and getting given.

Out of this there emerges an analogy between the idea of a "matrix," humus, and the way in which you use clay. In Spanish, the word *matriz* means both "womb" and "printing plate/mold", and comes from the Latin *matrix* ("womb"), which is in turn derived, like "material", from the root matr-/mother. Can you explain to me your approach to the concept of *matriz* or "matrix" in printmaking and sculpture as a sort of *materia-mater*, and how it relates to your interest in empty space?

SHIRIN SALEHI Of the different affinities that have brought us together for this conversation, printmaking stands out because it is the point of departure from which we have all embarked upon a practice that extends beyond the physical dimension.

In the case of Inma and me, in our work prior to this common project, each of us had approached printmaking with the desire of exploring beyond the tools of the trade, attempting to translate into a contemporary idiom the poetics of printmaking processes, which is essentially a reflection on how images are made.

We might first think about the notion of the "matrix" in printmaking, in this case referring to the printing plate or block. Although one of its inherent qualities is, of course, the ability to multiply, it is also true that before becoming an entity that in turn generates others, we can reflect on its own materiality, its being-as-matter. Taking the notion of materia-mater from the reflections of poet José Ángel Valente in his book of essays, *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro* ("Variations on the Bird and the Net; preceded by The Stone and the Center"), I will adapt his ideas to our sphere: "The poetic word, when it manifests, (...) invites us to enter that furthermost domain. The domain of the furthermost inner world. The place of placelessness. Empty and generative space, concavity, matrix, *materia mater*, memory matter, material memory."

Viewing the print as an entity independent of the plate, and recovering the latter from the invisible role to which it has historically been relegated, presents us with material – matter – whose poetics, on and beyond the printmaking tradition and its techniques, offers a vast space for artistic experimentation. Before any reproduction takes place, the matrix is transformed through multiple processes, meaning that beneath the thickness of its surface a palimpsest of memory intrinsically piles up. From here we transfer the concept of the plate or matrix into other territories, as a sculptural object that still bears the marks of the etching or aquatint process. In this way, copper, treated in all cases as a sculptural

material, is not cut off from its being-as-matrix that contains traces: it remains a surface engraved using traditional printmaking processes, now placed on the threshold between one medium and another.

A clear example of this is *Sun Threshold*, which is made up of thirty-three sections of copper pipe that climb up toward the ceiling along the wall of Espai Cúbic. The drawings were etched into the metal using ferric chloride, and the bits of leftover etching ground – a mixture of wax, resin and asphaltum – have intentionally been left on the metal, creating a pictorial skin that acknowledges the hidden processes of printmaking. We have also transferred the gestures and actions inherent to graphic arts processes into other spheres. There is another example that shows up in the gray column, where the dry clay has been carved with woodcut gouges, applying the gestures of woodcarving to clay. These acquired gestures we are so familiar with from printmaking move, via the materials, into other artistic media, which translates into new visual possibilities, while at the same time staying rooted in the memory of our bodies. Today it has become an urgent task to conjure this sensed memory, as we are violently exposed to hordes of images and data that bewilder us and distract us from the essence of things. Returning to matter, bodies and the senses, by stripping ourselves of the noise that surrounds us, we can make our way into that furthermost inner world of Valente, and thereby attain a keener awareness of otherness and of the world around us.

CENTER

MÓNICA FUSTER I get the feeling that this *impossible beginning* without prior orientation, without concrete involvement around that "fixed point" formulated in your exhibition, ultimately bears witness to a paradox. I say this because the task of science and philosophy, in particular over the course of the nineteenth and twentieth centuries, has consisted of depriving us of a center, or of a fixed point (I want to underscore these words) to orient ourselves.

In the words of writer Inés Marful, "We have ceased to be the center of the universe, instead inhabiting just another galaxy caught up in a dizzying dance with millions of other galaxies. We have left behind the metaphysics that once redirected us to a transcendental plane on which we might find answers to life's vicissitudes. As Nietzsche said, we have been rolling from the center toward X."

In Ancient Rome, near the Altar of Saturn, where all the roads of the Roman Empire converged, there was a small circular enclosure that the Romans believed had been built by Romulus himself. It was known as the *umbilicus mundi* or "navel of the world." The inhabitants of Easter Island used the same concept to refer to their island, *Te Hêmua*, another *umbilicus mundi*. And Cuzco, which comes from the Quechua *QosQo*, was the Incas' version of this same obsession with endowing

our footloose existence with a center, overlooking the fact that, if there is a center, we will never be able to figure out where it really lies. Indeed, cultural history tells us that centers abound: cosmic pillars, sacred trees, stones of Jacob... Around which of these many centers, then, are we to organize our experience of the world?

I would say that the only center left to us is our own body. But that center, like subjecthood itself, is highly unstable. There is no fixed center or point, unless they are seen as metaphors of a provisional state, rather than an unchanging *nature*. What do you two think?

Writer Juan Eduardo Cirlot wrote that human anatomy itself, with its quasi-rectangular structure and bilateral symmetry, could hold the key to the original idea of four-way orientation on a flat surface, but seven-way orientation in three dimensions (north, south, east, west, zenith, nadir, center). Likewise, closely related to the meaning of the cardinal points and orientation are the gestures and movements of the body, as expressions of the will aimed at one end-point or another.

Another center-related concept that I find relevant is that of the intersection, which in turn expresses the dimension of "infinite delving" that space has at that particular point, taken as the seed of the eternal flux and reflux of forms and beings, and even of the dimensions themselves.

At the same time, orientation is a part of so many universal rituals and ceremonies; and in the geography of the sky there is another place – a symbol of the "hole" in space-time and of Aristotle's "unmoved mover" – which is the pole star that shows us the way in that dizzying dance of the galaxies that I mentioned earlier.

These thoughts can help us cross the threshold and broach the subject of spirituality in your work, since concentration always signals the heart's internalization of the center.

As such, I think the key idea is this: reformulating from the HEART.

INMA HERRERA I remember the first conversations when Shirin and I tried to lay out on the table what our practices had in common. In that search we found an underlying aspect that was always present, but was shy and avoided coming out into the open. This aspect was the return to ritual as practice and as the seed of spirituality. We found there a common fissure, an open wound that we felt went beyond personal concerns, instead inquiring into the soul of things.

On that journey, the texts of Mircea Eliade about the sacred and the profane were extremely motivating and nourishing. We discovered the concept of *hierophany* (from the Greek *hieros*: "sacred" and *phainein*: "to show, reveal"), meaning the manifestation of a sacred reality. A stone, a pillar, a point on the ground, a cave: all of them are existences that conjure the chaotic homogeneity of the world that you've touched on. When we endow them with meaning, they transform into fixed points, unique centers from which to found the world anew, and once again lend meaning to existence.

"By manifesting the sacred, any object becomes something else, yet it continues to remain *itself*, for it continues to participate in its surrounding cosmic milieu."

All the pieces in the project pick apart, circumnavigate and rummage through the concept of the center, and are formulated through symbols in which to recognize ourselves. From a sculptural perspective, we propose the following ontology of forms: as an axis connecting spaces and heights (the columns, *The Earth in Relation to the Sky* or the sculpture *Sun Threshold*, as an unexplored orifice, opening or hole through which to look; the video *The Hope of the Navigator* or the series of photographs *Neither I, nor World*, where the peephole becomes a celestial body), as an inner world and shelter (for example the installation *Gravity and Curvature* in the Patio Sert), and, lastly, as hands cupped into a bowl. In our work there is a space for bodily reference between the self and the outside world, a space understood in the sense of a common juncture, an anchor point for inner worlds, interconnection, communion – a shelter and a bowl. It is out of this place that Shirin and I have founded our center.

Men and women in traditional societies needed, as you've said, to experience that "center," recreating it ritually through symbolism, as a "navel of the world," which was conducive to continual communication with the transcendental. The history of religions and ancestral cultures, even geometry itself (the sister of mathematics), all reveal the universality of certain symbols, such as the point, the line, the circumference or the triangle, and the omnipresence of pure earthly materials like stone, clay or metal. This awareness of the material plane is in line with the work of sociologist Richard Sennet. In his book *The Craftsman*, he puts forward the notion of "anthropomorphosis," a phenomenon that has existed since prehistoric times, whereby we assign to raw materials human qualities such as modesty, honesty, virtue or purity. By doing this, we bring out their value and are able to recognize ourselves in them through the qualities they symbolize.

In his critical analysis of modern society, *The Disappearance of Rituals*, philosopher Byung-Chul Han emphasizes the need for greater awareness of symbols, since without them the world is contingent, soulless, devoid of meaning. It is a place with no backbone, a haphazard flux. This is why rituals arose, to infuse life with meaning. Ritual as a symbolic technique for settling into a home transforms mere "being in the world" into "being at home": it resignifies and provides shelter.

Along the lines of what we've been discussing, I see here another similarity with a work you told us about when we met in the summer of 2014. I recall a conversation about my upcoming move to Finland in which you mentioned a piece you had made during an artist residency in Iceland – we're always looking to the north for orientation, aren't we? The piece is called *Andvarp* ("Sigh"). For me, it highlights the relationships between the materials and their surroundings, while at the same time presenting the idea of a basalt shelter as a convex form:

a place that offers protection from the elements and the fierce winds that sweep through that specific latitude and topography. This shelter becomes a body with a life of its own that blows air out of its lungs into the fluorescent fabric that, in turn, dances around and morphs in the wind. It's an animistic gaze that dialogues with, in your own words, "the prehistoric past and the experience of the present."

On the subject of human geographies, you mentioned that for the Incas, Cuzco was the geographical center of the world (*QosQo*), which in their spiritual tradition was also located in the navel, the center of the body. For the Incas, the heart, *SonQo*, was another center that was just as important as the navel, if not more. The axis connecting these two points, the *axis mundi*, is the space along which our seed travels. For them, this seed is the matrix that generates and contains the personal power that resides in each and every one of us. The seed is pure essence, power and potential. Much of the Andean spiritual tradition practiced by the *PaQos* is rooted in remembering and returning to the inner center where the seed is located. The seed is another point, a foundational center of the physical and spiritual being.

How are we to tackle these questions in a world teeming with centers, few of which offer us the slightest foothold? The heart, as a manifestation of the sacred, is really the center to which we ought to return. If we regard the sacred as an inviolable code, our practice reflects a way of making rooted in the body, and sacralizes the creative act. The work that comes out of it is like an offering of meaning and a symbolic, material and poetic foothold.

MÓNICA FUSTER So the work of art, at least as far as the three of us are concerned, is really the symbol of a center from which to gaze out at potential ways of creating meaning and bringing about in this world a truth so profound that we will never fully manage to reveal it. It can only be taken in as a numinous mystery that offers itself to anyone willing to make room for it in their heart, thereby multiplying and transcending it. Making it our own and accepting it as a *gift of the soul*, as the poetic essence of a present moment that flows on endlessly, like the waters of Heraclitus's river. Many thanks to both of you for this lovely reunion.