

**“Intento de dejar una huella poética de lo intraducible en términos de lenguaje...”**

**Una conversación con Yornel Martínez Elías**

**Suset Sánchez**

**Incubadora ediciones**

Yornel Martínez Elías ha sido durante la última década un artista bastante atendido por la crítica de arte y favorecido con la atención de curadores e investigadores de distintas generaciones y registros discursivos. Algunas de las ideas que se reiteran en los textos que se han aproximado a su poética, han señalado insistentemente que en este productor se manifiesta una combinación de ética personal rigurosa, casi ascética, con una postura profesional al margen de tendencias, operaciones de mercado y modas, particularmente evidente en la presente situación histórica en la que se encuentra inmersa la escena cultural cubana. Se ha mencionado de modo recurrente el hecho de que su obra no comulga con la agenda coyuntural de una generación creativa absolutamente marcada por las políticas comerciales y de visibilidad de la institución arte insular.

En las próximas páginas, trataremos de reproducir una conversación sostenida con Yornel Martínez sobre las implicaciones que para él tiene, en tanto joven artista cuya investigación estética se realiza desde el paisaje creativo de hoy, ocupar un espacio intelectual en el campo del arte contemporáneo y en el contexto de la sociedad civil en Cuba en el segundo decenio del siglo XXI. Todo ello, mientras su carrera profesional se consolida poco a poco, lo que demuestra su nominación para importantes becas y residencias internacionales, su inclusión en las exposiciones más relevantes curadas en derredor al arte cubano en los años recientes y la creciente atención que se vuelca sobre su trabajo.

Al margen de esos flujos en la circulación y visibilidad de su trabajo, la propuesta visual de Yornel Martínez parece escurridiza y esquiva, imposible de definir con comodines identitarios si se quiere echar mano de las sobre-explotadas lecturas

que han rondado al Nuevo Arte Cubano desde los años ochenta del pasado siglo. Con la obra de Yornel, podríamos aventurarnos a hablar de un post-conceptualismo lingüístico que recurre a la imagen en tanto construcción textualizada, valiéndose para ello de la potencial semiosis de los materiales y de un idilio con la tradición de la forma mínima. Sus operaciones de sentido se regodean en métodos que apuntan a la abstracción, la síntesis, el corte... De ahí que su imaginario poético-visivo, a la par que peculiar dentro del territorio simbólico en el cual emerge, resulte en una presencia evanescente y delicada, que se vale de su condición para articular una reflexión de orden meta-textual en torno a su propia posibilidad de existencia.

**SS:** El catálogo de la exposición personal *Mi mano derecha no sabe lo que escribe mi mano izquierda* (2016) se cerraba con un suerte de mapa mental, una cartografía que aparentemente diagramaba el régimen de influencias y referencias que atraviesa tu producción de sentido. El esquema planteaba un heterogéneo paisaje intertextual-epistemológico que anclaba su geografía en plurales tradiciones del pensamiento literario, filosófico y artístico y las relacionaba con propuestas específicas dentro de tu obra. Me gustaría iniciar esta conversación pidiéndote que revisaras ese mapa en el que confluyen tu trabajo y tus investigaciones estéticas para que expliques cómo funcionan esos referentes en tu obra y por qué has tenido la necesidad de indexarlos en un sistema de visualización de datos que acompañó esa muestra individual. ¿Qué modificaciones ha experimentado ese modelo en este tiempo?

**YME:** Me ha interesado siempre llevar mi investigación intelectual, o como se le quiera llamar, conjuntamente con la producción objetual. Este esquema o mapa mental intertextual es una forma de graficar ciertas inquietudes y referentes, un *statement*. Como toda estructura rizomática, este esquema o mapa mental pudiera tener una lógica fractal, con muchos hipervínculos.

Ante tu pregunta me surge otra interrogante: ¿Cómo mantener cierta cordura en un "orden" que tiende constantemente a la esquizofrenia?. Creo que tenemos

que incorporar a nuestra práctica cierta dosis de cinismo autocrítico.

**SS:** Hay un itinerario que traza la fortuna crítica que ha acompañado a tu obra en años recientes. Resulta llamativo la reiteración de determinados discursos e interpretaciones sobre tus propuestas, que insisten en el signo híbrido texto-imagen, en definiciones como "post-conceptual", "poesía visual"; en la importancia del carácter procesual en tus proyectos, y el rol que desempeña la reflexión lingüística -diría que metalingüística- en tu obra. ¿Te sientes cómodo siendo ubicado dentro de esos marcos interpretativos? ¿Acaso se torna una camisa de fuerza?

**YME:** Siempre me han molestado esas taxonomías, la crítica siempre intenta meterte en un molde. El trabajo de todo artista si quiere seguir vivo, al menos eso creo, es intentar zafarse del eslogan al que te condena la crítica de arte para seguir tu propio camino como creador.

**SS:** Un recorrido por tus distintos proyectos permite intuir una tensión con determinadas categorías historicistas pertenecientes a los repertorios disciplinares de la Historia del Arte, al tiempo que es posible advertir un discurso crítico sobre la manera en que han sido fijados determinados modos de ver en tanto condicionantes determinantes de la mirada. Algo así parece ocurrir con el género del paisaje en una pieza como *El caballo de las praderas* (2006). En esta obra, además de someter a escrutinio la pertinencia de conceptos asociados a la representación del género, o elementos recurrentes y estructurantes del discurso histórico y estético sobre el arte, como el valor mimético y la noción de verdad; podemos desvelar también otro orden de ideas relacionado con la capacidad mnémica de la visión dentro los mecanismos de percepción, o el lugar que ocupa el paisaje rural en las construcciones identitarias del arte cubano. ¿Podrías comentar cómo y en qué contexto surgió este proyecto?

**YME:** *El caballo de las praderas* es una acción que intenta hacer explícita mi relación con el paisaje, desde una intervención muy sutil. Me interesa mucho el

sumi-e y el Zen (concepto japonés de la jardinería) sin intentar hacer demasiadas modificaciones en el paisaje, construir un espacio que propicie de manera natural la contemplación.

La pieza forma parte de un tipo de obra que realicé durante mi formación en el ISA, que tenía que ver con una revisitación al paisaje. Es una manera particular de entender el concepto de paisaje. Es una obra que hice en el año 2004-2005, en esa etapa de estudio en el Instituto. Es el resultado de pasar tantas horas en ese espacio, que es un contexto con una arquitectura y un paisaje muy bien diseñado, que propicia e invita a la contemplación. Creo que la obra tiene mucha relación con ese ambiente. Ya te había hablado de la relación con algunas lecturas que estaba realizando en ese momento, relacionadas con la pintura de tinta china y japonesa, la pintura de paisaje de la tradición china de los siglos XII-XIII, que a la misma vez captan con extrema sencillez el espíritu del paisaje. Es una forma de aprehender el paisaje no desde la imitación o la representación, sino desde una síntesis. También está relacionada con los conceptos que maneja el zen en el diseño de los jardines y cómo se acercan a la naturaleza sin colonizar demasiado el espacio y sin que se vea demasiado la impronta del ser humano sobre ésta. Una intervención mínima que guarda una relación armónica con el todo. El hombre se integra a ese paisaje y dialoga con él de una manera armónica. Este proyecto dialoga con estas ideas no desde lo explícito, pero sí es en esta tradición de pensamiento y en estas lecturas donde nace una obra como ésta. Básicamente es una acción efímera que he documentado con fotografía. El registro de la obra es una secuencia fotográfica donde la figura del paisaje va desapareciendo gradualmente hasta que se pierde en el cuerpo del caballo hecho con agua. Es una obra bastante grande respecto a la escala natural, está hecha en una explanada, un patio de aproximadamente 15 metros.

**SS:** ¿Por qué la opción de documentar en fotografía y no en vídeo?

**YME:** Realmente tiene que ver con las condiciones técnicas que tenía en ese momento. O sea, lo que tenía a mano era una cámara de fotos y esa fue la opción para el registro documental. Creo que sería bonito poder realizar la acción nuevamente y documentarla en vídeo, para que se pueda apreciar el transcurso del tiempo, la pérdida de la figura; pero sin estetizar demasiado ese recurso, y sin otorgarle una grandilocuencia más allá de lo que es la obra en sí, que es una intervención en el espacio. Por otro lado me he resistido a convertir la foto en un recurso terminado para la galería. Siempre me ha generado un problema el uso del documento fotográfico como obra terminada. Creo que eso tiende a confundir lo que es la obra, si es la documentación o si es la intervención. En el caso de las marquesinas de los cines en la pieza *Exergo* (2012-2014) me sucede lo mismo.

**SS:** ¿Entiendo entonces que este tipo de obra no se exhibe a través de fotografías en una exposición?

**YME:** Exacto, las muestro en las presentaciones públicas, en catálogos donde he priorizado la publicación de imágenes relativas a este tipo de obra, que por el carácter efímero que tienen me interesa que pervivan en el soporte editorial, pero nunca a través de la fotografía impresa para circular en el formato galería.

**SS:** Hay otras obras tuyas donde la figura animal cobra preponderancia, y uno pudiera llegar a pensar incluso en una suerte de bestiario personal. La crítica ha puesto énfasis en identificar tu obra con una interpelación de la realidad desde un modo que podríamos definir como evanescente, hasta cierto punto subliminal, que escapa a una retórica o a un lenguaje directo. Estamos indefectiblemente marcados por los relatos en torno al arte cuando nos acercamos a la cultura visual del presente. En consecuencia, inmediatamente dentro de las referencias artísticas, surgen alusiones a los mundos simbólicos o a los imaginarios del surrealismo, al componente onírico y sus representaciones en el sistema de las imágenes. En el caso de las elaboraciones de una imaginería popular de los sueños en Cuba, como ese ámbito que comenta la realidad, pero desde la

evasión o de un nivel de interpelación no consciente, no racional, la animalística vuelve a aparecer en la charada en tanto sistema simbólico de representación de los sueños y de una numerología en el juego de azar. Hay una serie de signos que apuntan a ese mundo animal, que aparece de forma esporádica en tu obra. A lo que se suma el modo en que se articula la representación, pensando por ejemplo en obras como *Caballito de mar que tiene visiones* (2008), *El cumpleaños del elefante* (2008), *Mariposa aplastada por astro* (2009), o en la misma imagen del cisne en tu pintura *El blanco de Mallarme* (2015). De alguna forma son imágenes ambivalentemente potentes y esquivas. De ahí que uno intente trazar esas posibles conexiones entre un bestiario simbólico y lo onírico en tu trabajo.

**YME:** No tiene un carácter simbólico, no suelo trabajar desde esa perspectiva. Esa idea del bestiario no tiene que ver con crear una especie de diccionario de zoología y atribuirle a cada uno de esos animales una historia, que de por sí ya la tienen si hacemos un análisis simbólico de determinadas figuras. Ese es otro nivel de lectura. Particularmente dejo esos referentes abiertos, no me interesa crear un sistema simbólico o un alfabeto de significaciones como sí solía hacer Joseph Beuys con el uso del coyote o la liebre. Más bien, en mi obra esto está asociado con un libro muy raro y curioso que escribió Jorge Luis Borges titulado *Manual de zoología fantástica* (FCE, México, 1957). Esta mirada retrospectiva sobre mi propio trabajo me advierte que esa fauna no ha sido construida de manera consciente, o al menos esa no ha sido la intención, ya que este tipo de obra no responde a una serie particular, ni se ha mostrado tampoco bajo esa lógica. Aunque es válida la reflexión porque sí hay una idea de crear una especie de zoología poética, que pone a estos animales en ciertas situaciones de extrañeza, que sí ha sido algo que me ha interesado. Cómo dialoga un elemento con otro, cómo se crean relaciones entre ellos. Cuando vas a crear una imagen o una composición, en sí misma ella ya posee un hábitat donde conviven varios elementos. Ese universo ya empieza a tener sus propias leyes, como el mundo en que nosotros convivimos con los animales y otras circunstancias.

**SS:** La figura del atlas está cargada de significados que atañen a la taxonomía y

la descripción. De hecho, uno de los ejemplos paradigmáticos al respecto dentro de la historiografía y la teoría es el del *Atlas Mnemosyne* del historiador alemán Aby Warburg, que intentó desmenuzar una ciencia de las imágenes, una iconología que tradujera las condiciones antropológicas, históricas y formales que median entre las imágenes y sus significados variables y persistentes en el tiempo y el espacio. A contracorriente, tu personal *Atlas* (2014-2015) fija el gesto de la desmaterialización, la desaparición de las huellas que han dado paso a la construcción de la imagen. ¿Podríamos adentrarnos en el proceso de realización de esta obra?

**YME:** *Atlas* es una compilación de paños que he usado para limpiar las brochas y pinceles, donde el título viene a darle un giro al asunto. Es una metáfora, pero también puede ser una meta-pintura. Es una cartografía poética y un libro objeto. Al respecto, me interesa el concepto que desarrollaron los situacionistas sobre la psicogeografía y la deriva, el libro de *Las ciudades invisibles* (1972) de Italo Calvino, Borges...

**SS:** Cuál es el interés que despiertan las políticas de archivo en tu trabajo. Tomando como punto de partida obras como *Monográfico* (2015) o *Lecturas arbitrarias* (2015), podrías comentar esta línea de investigación artística que se aprecia en tu obra.

**YME:** Como decía Michel Foucault, el archivo es el sistema de enunciabilidad a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado. Cuando trabajo con la figura del archivo desde mi práctica artística, es para crear de alguna manera nuevas formas de subjetivación, distorsionar o crear narraciones con el corpus archivístico. Me interesa más que nada como *praxis* subversiva, como ocurre en la serie *Lecturas arbitrarias* (2015). Desorganizar o alterar el orden del archivo, distorsionar o crear otras narraciones.

**SS:** ¿Cuándo y por qué surge *P350*? ¿Por qué la defines como una revista/blog?

**YME:** En algunas conversaciones que sostuvimos el poeta Omar Pérez y yo alrededor del año 2009, surgió la idea de fomentar un proyecto editorial que dialogara con nuestro contexto: flexible, mutante, independiente de la industria editorial. Un proyecto que desde la horizontalidad reuniera un caudal de información que lograra amplificar otras voces, evitando la jerarquización del discurso y que pretendiera además abrir un espacio desde lo creativo, con el fin de conseguir una autonomía cultural.

*P350* es un cuadernillo de hojas, un soporte. Recibe su nombre básicamente del propio soporte donde se asienta. Es la marca de los sacos de cemento, bolsas de papel que por fuera dicen "Portland P350", y esto es parte importante de la conceptualización del proyecto. Cuando normalmente en Cuba se usa el cemento, se tira el cartucho en que viene envasado el polvo. Nosotros comenzamos a reciclar ese papel y lo reutilizamos como soporte para construir este block.*P350*, como edición de arte, trabaja al margen de los imperativos comerciales y surge como un espacio de publicación, en el concepto más amplio, expandiendo al máximo las posibilidades gráficas y artísticas del formato físico. Concebido como una zona de encuentro y yuxtaposición azarosa de miradas, y de interconexión entre las diversas prácticas artísticas y literarias. En el sentido estricto, *P350* no es una revista ni un fanzine, sino un terreno de libertad creativa que cuestiona el protagonismo de la gestión editorial, una plataforma horizontal que analiza el hecho mismo de la revista como la entendemos tradicionalmente —consejo editorial, serialidad, redes de producción y distribución— y que, por ejemplo, no paga ISBN y se declara anti-copyright.

**SS:** Podríamos decir que lo que conocemos por "poesía visual" en su evolución formal y conceptual es un género *in-between* (entre-medio), un intersticio que media entre tradiciones culturales y lingüísticas diferentes, una práctica de frontera y de traducción que conecta y escinde -de modo ambivalente y al unísono- lo visual y lo textual, lo artístico y lo literario. Evidentemente, la poesía visual evade la representación convencional y la *mimesis*, estando más ligada a la connotación de la catarsis en tanto mecanismo de la psiquis, específicamente



a la conciliación con el lenguaje y la realidad que sobreviene a esa experiencia y a la posibilidad de conocimiento que ella genera en tanto síntesis. Economía de medios, simplificación y abstracción son características comunes en estos procedimientos de escritura visual. ¿Podrías ahondar en la importancia que la genealogía de esta práctica creativa tiene en tu producción?

**YME:** El intersticio donde trata de entrar la poesía visual está a medio camino entre dos disciplinas, entre la literatura y las artes visuales. Ese moverse entre lo artístico y lo literario dentro de mi propio trabajo explora la tradición de un movimiento interesante que se inicia a finales del siglo XIX con Stéphane Mallarmé en el campo de la literatura, específicamente de la poesía, en algunos movimientos formales que él realiza con la utilización del verso libre en el libro *Un golpe de dado jamás podrá abolir el azar* (*Un coup de désjamais n'abolira le hasard*, 1897). Este libro tuvo una repercusión posterior en toda la vanguardia artística de principios del XX, y eso me resulta muy interesante. Hay una conectividad que se halla atravesada por René Magritte, piénsese por ejemplo en *Esto no es una pipa* (*Ceci n'est pas une pipe*, 1929); se refleja en el trabajo de Marcel Duchamp -no por gusto éste era un gran conocedor de todas estas referencias, Arthur Rimbaud, Mallarmé, etc.-, y en cómo él maneja por ejemplo los suplementos verbales, los títulos, siendo muy hábil en ello. Eso tiene también una repercusión posterior en la obra de Marcel Broodthaers, que tiene formación como poeta y decidió en un punto abandonar la poesía como género para dedicarse a las artes visuales; pero es curioso porque él trasladó muchas de sus inquietudes desde el campo de lo poético al arte. Cuando hablo de poesía visual, acotando aquí un elemento que es importante, no me estoy refiriendo a la poesía como género, sino que estoy aludiendo precisamente al uso de ciertos recursos que se trasladan y se mueven de manera interdisciplinar de un lado a otro.

**SS:** Podrías comentar cómo planteas tu proceso creativo, si sigues determinados rituales o metodologías de trabajo y en qué medida definen éstas la estructura de la obra, el lenguaje, soporte o su concreción física.

**YME:** En sentido general el aura que rodea a un artista o a un escritor está antecedido por ese momento mágico que se le ha atribuido al espacio o al momento cuando nace la obra o la idea: que si Ernest Hemingway escribía de pie y desnudo frente a la máquina de escribir; que si los poetas franceses de finales del siglo XIX consumían opio... Particularmente no concedo una importancia a esos rituales. Sin embargo, si debo reconocer que me gusta llevar siempre un cuaderno con anotaciones y muchas veces hay un proceso de relación entre el dibujo primario, el boceto inicial de la idea y un texto o anotación. La idea simplemente la puedo anotar con palabras, escribir o tomar una nota, o hacer un dibujo. Muchas veces los dibujos nacen primero, y luego, a partir de una reflexión ya más consciente, nace el título, o viceversa, desde un texto nace una imagen. Estos procesos se dan de manera orgánica, no muy controlada, y surgen a partir de diversas motivaciones, la lectura, ver ciertos referentes que activan y disparan mecanismos de conexión, analogías, etc..

**SS:** Cuando hablas de esa mitificación o el aura del acto creativo, no puedo evitar pensar en el modo en que diferentes agentes del campo del arte se refieren a ti como artista y a tu propia obra. Adjetivos como serio o introspectivo emergen fácilmente. He escuchado que no eres un artista particularmente gremial, en el buen sentido, es decir, que eres una figura bastante solitaria dentro de la escena actual del arte cubano, por el tipo de práctica que llevas a cabo, por la manera en que se ha ido construyendo tu poética, tu selectiva participación dentro del circuito del arte cubano contemporáneo. Elvia Rosa Castro, por citar un ejemplo, menciona cómo te has mantenido al margen del itinerario de la generación a la que supuestamente deberías pertenecer, en relación con las voces emergentes en años recientes dentro del paisaje plástico nacional. No podemos sustraernos muchas veces de asociar esas ideas sobre el proceso creativo, ese instante decisivo de la creación, con las exégesis que realizamos de una producción determinada. De ahí que cuando desarticulas ese relato en tu discurso, resulta sumamente curioso cómo interpelas al aparato crítico e historiográfico que ha acompañado a tu obra, y cómo pones en tensión

ciertos axiomas que han descrito tu hacer. Efectivamente, parte de las narraciones que se han construido a partir de tu producción están asociadas a esa imagen donde confluyen subjetividad, el individuo en tanto sujeto social, agente político y actante en un contexto local determinado, en este caso la sociedad cubana del siglo XXI. Esos vicios, que apuntan a la persistencia de antiguos modelos historiográficos como el relato de la vida y obra de los autores, son difíciles de destruir. No extraña entonces el vínculo que esas lecturas buscan en tu propuesta artística con determinadas prácticas culturales, filosóficas, etc., como el zen, el yoga, las filosofías orientales, que forman parte de tu propia experiencia de vida, sin que ello signifique apelar a un discurso biográfico maniqueo como punto de partida hermenéutico para enfrentar tu trabajo.

**YME:** Trato siempre, o en la medida de lo posible, de ir evadiendo ciertos clichés o taxonomías que la crítica traza sobre mi obra. Eso es algo que disfruto o con lo que me siento contento, pero que a la vez podría ser contraproducente, hablando en términos de mercado o sobre construir y profesionalizar una carrera. Mi práctica artística, mi producción visual, no está supeditada a la búsqueda de un estilo, entendido tradicionalmente; sino que hay una serie de problemáticas que se hallan hilvanadas por un hilo conductor que se mueve de un medio a otro, que varía soportes. Ahí está enfocada mi búsqueda personal, como yo la he concebido, con ciertas particularidades donde prima un interés por defender la experimentación, la vitalidad que pueda tener la propia obra, más que quedarme preso de una forma. Independientemente de que algunos críticos dentro del arte cubano, hablando de una posible generación, han empleado definiciones como “orientalismo”, “nueva pintura” o un tipo de arte “postconceptual”, esas son asociaciones que están ahí, pero a las cuales no me siento apegado, o que al menos no pesan sobre mis decisiones estéticas.

**SS:** Al margen de cómo la definamos, y sin apelar a una categoría historicista en crisis hace mucho tiempo para las ciencias del arte como la de estilo, sí considero que en tu obra hay ciertas operaciones constructivas que poseen un sello y que se evidencian en la forma en que se resuelve la propia visualidad, el contenido o

la estructura significativa de la pieza. Me refiero a aspectos como la primacía que adquiere el signo en tanto imagen en tu obra, y como ese signo -entiendo que derivado de las enseñanzas del conceptualismo lingüístico tradicional- de alguna manera se convierte en texto que regula o prescribe determinados significados. Por eso quizás te preguntaba por el elemento paratextual en tu propuesta. En tu práctica, que bebe de ese legado importante del conceptualismo, se manifiesta una capacidad de abstracción en la que el signo deviene imagen para aludir a un paisaje como condición de la mirada que se posiciona frente a una "realidad". Y eso se puede observar tanto en tus caligramas como en tu pintura, es decir, hay una opción por los mínimos recursos que potencian la visión hacia un detalle donde se intenta llamar la atención del espectador, que seduce o cautiva al ojo, que exige un diálogo con ciertas referencias y un estrato intertextual. Tu obra utiliza recursos formales que incluso en determinado momento podrían llegar a parecer naïf si uno no intuyera que hay una orquestación de una estructura semiótica detrás, que alude a referencias literarias, vitales y epistemológicas de un orden más complejo. Por eso indagaba antes por la pintura, porque hay un trasvase de la visualidad con independencia de los lenguajes empleados como medio. Quizás, en las intervenciones públicas es donde te dejas llevar más por la creación de estructuras visuales cuya solución muestra una conciencia sobre el hecho de que necesitan competir con una madeja de efectos, sensaciones y estímulos que demandan atención en el espacio público urbano, de la calle. De ahí que sean estructuras visuales más sólidas, que detonan una fuerza inusual en su andamiaje formal para poder dirigir u orientar la mirada del transeúnte.

**YME:** He pensado en el lugar que ocupa dentro de mis inquietudes o mis referentes la crítica a la filosofía que hace Ludwig Wittgenstein desde el lenguaje, que es una crítica a la metafísica tradicional entendida como discurso filosófico. Un ataque a la historia de la filosofía, a la construcción de categorías filosóficas y a la especulación filosófica desde el mismo lenguaje. Él establece una distinción entre el lenguaje como duplicado de la propia realidad. Me interesa encontrar una llave de acceso para desplazarme de un campo a otro, o para hallar ciertas

fisuras entre la realidad y el lenguaje; descubrir determinadas similitudes que devengan potenciales campos de análisis para mi producción visual. Por otro lado, pienso en la importancia que posee la economía de recursos, de medios, algo que tiene relación con la precisión del minimalismo, con la introducción de cuestiones que participan de una rigurosa selección que lleva a hacer más con menos, a ir despojando lo decorativo, lo que sobra. Es un ejercicio de negación, una estética de la negación de la que participa mi proceso creativo. O sea, me interrogo constantemente por lo que no hace falta, por lo que sobra. Ese procedimiento de depuración es una preocupación constante en mi investigación estética.

En mi trabajo el gesto no implica una acción o una performance en términos tradicionales, pero sí hay un elemento subyacente de performatividad que se expresa en muchas de mis obras. Algo que coloca al espectador ante esa visión. Por ejemplo, en la publicación *P-350*, las presentaciones públicas -en tanto hechos para gestionar y servir como mediador en el proyecto editorial-, cobran una fuerza increíble que no estaba preconcebida de antemano. Éstas se han convertido en una especie de performance donde sucede una serie de cosas, se convierten en un evento, en una revista evento, donde el objeto queda en un papel secundario con respecto a la propia presentación y a la participación del público o las dinámicas y relaciones que surgen a través de ese acontecimiento. Si vamos a una obra como *Atlas* (2014), consumes un libro objeto tradicional, pero cuya construcción está atravesada por el gesto de limpiar las brochas y los pinceles en los paños. Es una solución puramente estética, pero que participa de esa mediación en la que deviene la performatividad. No como performance tradicional en el espacio de la galería, sino como documento del gesto, de lo que sucede antes de concretarse la experiencia en un objeto.

**SS:** Regresando al tema del paisaje en tu obra como un interés por interpelar las estructuras visuales a través de las cuales se ha representado el género, me gustaría ahondar en los modos mediante los cuales te aproximas a esos espacios de representación y construcción de la imagen cargados de historicidad y de un

peso que se expresa en estructuras visuales que perviven hasta la actualidad en la reflexión sobre el paisaje como género, espacio habitable, de contemplación o situación en la que el sujeto se emplaza y donde organiza su mirada.

**YME:** Uno participa de muchas realidades en un mismo momento. En mi caso, con relación a lo que comentábamos sobre el espacio del sueño, del espacio de una ciudad imaginaria que uno descubre, que no es la que normalmente aparece en las guías para turistas, el espacio de lo político, todo eso está sucediendo en un mismo momento y está siendo atravesado por muchas miradas y muchas maneras de entender. Evidentemente se nos escapan muchas cosas, o decidimos mirar hacia un punto, focalizar la mirada en un punto concreto. La idea que tengo de paisaje, cuando me enfrento a obras como *Mariposa aplastada por astro*, que es una imagen que intento atrapar, pone en evidencia una distancia tan grande entre un elemento y otro, que es precisamente ese lugar el que me interesa como paisaje. Lo que es tan amplio como el universo y tan específico y minúsculo como un átomo. En ese espacio pueden transcurrir y atravesarse muchas experiencias, muchas miradas. Creo que es eso lo que intento apresar desde lo sensorial, desde lo sensitivo.

**SS:** Se ha hablado mucho en el pensamiento científico y la filosofía de ese espectro tan amplio de experiencias y realidades que pueden existir paralelamente y que son inabarcables, inaprensibles, conviviendo simultáneamente en una topología espacio-temporal inconmensurable. Esa imagen de un agujero de gusano en el que se conectarían distintas dimensiones según la física teórica podría servir como metáfora de tu obra. Se hace alusión continuamente a tus influencias poéticas, literarias, filosóficas, ¿pero eres lector también de literatura científica que pueda estar influyendo en tu imaginario?

**YME:** Básicamente, a partir de mis lecturas de filosofía oriental, me desplazé en algún momento hacia lecturas que tienen que ver con la teoría de la complejidad, mecánica cuántica, teoría del caos. Una serie de lecturas que están relacionadas con la física teórica, rama del saber que en el mundo

contemporáneo ha ocupado el rol de la filosofía como género en muchos casos. Hay bastante físicos teóricos que han llegado a desarrollar teorías que involucran maneras de percibir y acercarnos a la realidad. Esto me ha interesado de las ciencias. Más recientemente he estado explorando, a través del dibujo como medio, como éste nos ha servido, mucho antes que la fotografía, como forma de conocer y de acercarnos a la realidad perceptible. Por ejemplo, los tratados de anatomía de finales del siglo XIX o incluso los dibujos de Leonardo da Vinci. Haciendo una genealogía de esa línea de proyectos: dibujos, dibujos técnicos, ilustraciones de experimentos científicos en el XIX, tratados de biología, libros de anatomía, nos sirven para saber cómo se ilustraba ese conocimiento a través del dibujo en tanto lenguaje en convivencia con las ciencias. Esta exploración personal entronca con una necesidad de entender el dibujo desde otra lógica, o de ampliar el prisma o de borrar los límites entre lo que se considera un dibujo técnico y un dibujo artístico. Muchas veces eran dibujos anónimos, que no tenían autoría, pero estaban muy bien realizados e ilustraban un conocimiento, cumplían una función práctica. Luego me interesa especialmente cómo se expande el concepto de dibujo, cómo éste transita hacia otras formalizaciones. Por ejemplo, cómo una obra como *Línea verde* (Jerusalén, 2004) de Francis Alÿs se convierte en un dibujo. Un dibujo es también un gesto. Cuando uno señala el horizonte, que hace una línea; o un tatuaje o un pelo. Empiezas a ver cómo se difumina el concepto de dibujo. Algo que entronca con la idea de obras como *Atlas, Círculos cromáticos* (2015) o *Meditación a la orilla de un lago* (2010), donde intento expandir el concepto de pintura, que en este se dirige hacia el objeto. Son obras que han surgido específicamente de mi trabajo cotidiano en el taller, con la pintura, pero que exigen otros soportes, porque la noción de pintura tradicional se ha desbordado de su marco, del bastidor, de la tela.

**SS:** En el ensayo *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Georges Didi-Huberman expresa una idea que posiblemente podría describir los mecanismos cognitivos que se activan en tu obra, donde parece aplicarse esa operación de corte epistemológico y auto-proyección que describe Didi-Huberman como parte esencial del proceso de construcción de las estructuras

visuales: "...el detalle plantea ante todo la pregunta: ¿desde dónde mirar? Y no se trata aquí de percepción, sino de la situación (o lugar) del *sujeto* (...), es como si el sujeto descriptivo, en el movimiento mismo de la «puesta en trozos» que constituye la operación del detalle, en lugar de proceder a la serena reciprocidad de una totalización, recondujera a pesar suyo y *sobre sí mismo* el acto primero, violento, de la dislocación. Sujeto cognitivo recortando lo visible para totalizar mejor, pero padeciendo él mismo el efecto de semejante escisión..."<sup>1</sup>.

**YME:** Apenas intento dejar una huella poética de lo intraducible en términos de lenguaje...

---

<sup>1</sup>Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, CENDEAC, 2010, pp. 298-299.