

CLARA CARVAJAL

POR UNHA BIOLOXÍA DA IMAXE

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

22 outubro 2021 / 23 xaneiro 2022

Dobre Espazo

A exposición *Por unha bioloxía da imaxe* presenta dúas series sucesivas de Clara Carvajal: *Dioses de la frontera* e *Argucia*. Ambas as dúas inscribíense na súa primeira aproximación á bioloxía da imaxe, concepto plenamente innovador co cal a artista se interroga sobre a capacidade de transformación da imaxe que, sen deixar de ser fiel a si mesma, se actualiza en cada novo medio e, grazas a este percorrido, se engrandece e engrandece a nosa mirada. Clara Carvajal indaga, mediante este concepto, na dimensión plástica e escultórica da imaxe fotográfica.

Dioses de la frontera abre camiño a unha viaxe expositiva e vital: Beirut, esas mil e unha cidades desde onde Clara Carvajal resignifica as imaxes da Arab Image Foundation, os arquivos do xornal *An-Nahar* e do fotógrafo Emile Boulos Divers. *Dioses de la frontera* trata de desentrañar as formas culturais que se mostran nas poses dos personaxes das fotografías á busca dunha cosmovisión do pobo libanés. A artista ábrenos así outros camiños de lectura e as súas madeiras talladas de memoria revélanse polisémicas a partir do arquetipo social que representan.

A imaxe transita por catro materializacións distintas: a fotografía impresa, o texto escrito (a suxestiva palabra de Teo Millán, adherida á imaxe, funciona como relato referencial de enorme carga evocadora), a talla en madeira e a súa estampaxe. Cada unha ábrese a un relato ou a multitude de relatos dunha sociedade pertencente a un país en plena construción identitaria despois da independencia do mandato francés.

Argucia supón un paso máis nesta pescuda ao incorporar a tridimensionalidade en sete caixas que funcionan como contornos abertos. Nestas pequenas esculturas, tributo ao *Museo portátil* de Duchamp, Clara Carvajal interrógase sobre aquilo que se desvela ao contemplarmos certas imaxes: Converxen dalgún modo? Son imaxes que apuntan a unha mesma orixe na que un sentido ideal de formas sociais é asistido por outras formas que se poderían chamar corruptas?



Con ambas as series, Clara Carvajal mergullouse nunha exploración orixinal na que a arte se converte no medio natural para se somerxer na procura das formas sociais, das formas políticas, nun xogo de espellos onde as imaxes rexorden en distintos medios para reafirmaren a súa existencia.

Zara Fernández de Moya (MED-OCC)

CLARA CARVAJAL. CONVERSA CON ZARA FERNÁNDEZ DE MOYA

Zara Fernández de Moya: Clara, comparto contigo, desde hai tempo, a necesidade de buscar espazos de intercambio nos que resignificar a arte contemporánea a través dunha experiencia de inmersión en países como O Líbano, Marrocos ou Irán, horizontes que nos uniron ao longo destes anos. Desde entón, non deixei de admirar a túa traxectoria como creadora e investigadora, facetas ambas das que iremos falando. Pero comecemos pola bioloxía da imaxe, un concepto que usas para sinalar unha forma distinta de mirar. Tamén para salientar a lexitimidade das imaxes fronte á súa temporalidade. As imaxes son continxentes?

Clara Carvajal: Agradézoche que comecemos falando da bioloxía. Desde que lin Foucault inquietoume esa forma de desenmascarar procesos de coñecemento que adquiren vida propia e aos que moitas veces somos alleos. Para min, a expresión “bioloxía da imaxe” é unha forma de aludir a algo ao que estamos tan afeitos que non o vemos; refírome ao feito de que múltiples expresións dunha imaxe remiten a unha orixe fundacional. E eu, como artista, non podo ser allea á idea de que ver distintas formas non implica, necesariamente, contemplar distintas imaxes. A famosa imaxe de Marilyn bailando coa saia aireada polo respiradoiro do metro en plena rúa foi reproducida en mil formas e, no entanto, é sempre a mesma imaxe. Isto non tería maior transcendencia se non fose porque esa imaxe pode referirse a un elemento socialmente cargado

de significados que doutro xeito nos pasarían desapercibidos. De aí que me lanzase á captura desas distintas formas da mesma imaxe. E máis que de captura, gústame falar de liberación; coa miña presentación de varias manifestacións dunha mesma imaxe busco, máis que nada, liberala da súa actualidade concreta nunha instancia ou outra.

ZFM: Coido que é moi interesante, e moi singular, este enfoque que adoptas. E como se concreta esa bioloxía nas túas distintas obras? Comecemos con *Dioses de la frontera*, cronoloxicamente anterior a *Argucia*. Como é que persegues esa bioloxía da imaxe nesa primeira etapa de investigación en que indagas nas coleccións libanesas da Arab Image Foundation, os arquivos do xornal *An-Nahar* en Beirut e do fotógrafo Emile Boulos Divers da vila de Batroun? Como chegas a estas imaxes? Todas elas comparten o feito de seren fotografías da vida de acotío. Cal é a lectura que quixeches facer?

CC: Cando cheguei a Beirut tiver acceso directo á totalidade do descomunal arquivo da Arab Image Foundation. Pasei semanas nas súas oficinas indagando nas imaxes das súas coleccións libanesas, identificando aquilo que captaba o meu interese. Alí aprendín a mirar nese interior do mundo do Líbano que buscaba. Líbano é un país novo, sempre interpretado desde fóra. Eu quería facer unha lectura desde dentro. Ver como os libaneses proxectaban, ou querían proxectar, a súa imaxe persoal. Por iso elixín fotografías de persoas que posan, como se facía hai anos ao acudir ao estudio do fotógrafo profesional. Agora temos desvalorizada a maxia da pose; calquera pode aparentar e cambiar a aparencia unha multiplicidade de veces diante da cámara. Incluso xogar con disfraces ou deformacións cos programas que están dispoñibles no móbil. Pero antes, se ías gastar uns cartos nun fotógrafo profesional, a pose resultaba máis transcendente porque non terías acceso ilimitado a fotografías coma aquela. Iso achegaba un elemento de sesión psicanalítica ao feito de se pór diante dun obxectivo para obter unha imaxe de ti mesmo que puideses mostrarlles aos amigos, á familia, ao teu namorado, en definitiva, a persoas coas que había un vínculo de proximidade.

ZFM: E como aparecen nese proceso os textos?

CC: A medida que seleccionaba as imaxes anotaba a súa procedencia, ano, identidade do personaxe e do fotógrafo, todas as categorías que atopaba nos arquivos (tamén por que a seleccionara e que me interesaba dela). Ao chegar a Madrid propúxennlle a un amigo escribir algo sobre o tema. Foi idea súa producir un comentario a cada imaxe. El viñera a Beirut pasar uns días comigo, así que coñecía o proxecto de primeira man desde os inicios. Son textos que escudriñan as imaxes con esa idea, case detectivesca, na cabeza: Que pistas nos dan as fotos sobre ese eu aspiracional que se ofrece?

ZFM: Adheridos á imaxe, funcionan como relato referencial de enorme carga evocadora. Cántanos.

CC: A idea dos textos gustoume moito. Son un ideario plasmado en exemplos concretos que axuda a retrotraérmonos ao momento orixinal. Por exemplo, o texto que acompaña a fotografía titulada *Niños guerreros*, en que dous nenos, aparentemente irmáns, perfectamente amañados e claramente pertencentes a unha

burguesía acomodada, xogan con armas de verdade, di así: “Líbano mostra unha sociedade preocupada pola moda e unha moda familiarizada coa guerra”. Creo que este tipo de observación esixe maior atención do que a fotografía aparentemente mostra. Ou na titulada *Souvenir*, un retrato dunha mociña que podería pasar por unha beleza parisiense ou española, cuxo texto nos explica. Na mesma medida en que carecemos de referentes na imaxe, non dispomos de vocabulario para denominala cunha mínima precisión. E talvez esa ausencia deixe só unha oportunidade por onde atrapala, por onde quedarmos con esa imaxe do recordo: son un *souvenir*, parece estar dicindo. Cal é, logo, o misterio do Líbano? O Líbano reducido a *souvenir* é unha das formas máis correntes en que se mira para el desde unha distancia, máis por falta doutros referentes e polo pulo da xeopolítica, que o reduciu, como se fose unha cabeza de salvaxe, para podelo exhibir a nivel internacional en forma inocua.

ZFM: E despois? Como continúas pescudando na dimensión plástica e escultórica desas imaxes?

CC: As tallas e as súas estampaxes viñeron despois, porque me pareceu unha forma de afondar nas imaxes. Se os textos escaravellan nelas, metafóricamente falando, as tallas fano fisicamente. Tallar unha imaxe é afondar nas formas. Hai un elemento moi físico, moi artesanal, moi sensual en percorrer cos dedos cada fenda, en usar as mans para baleirar madeira. Sácase para fóra, extráese. É un proceso case que biolóxico.

ZFM: Unha primeira aproximación á bioloxía da imaxe?

CC: O proxecto mostra como cada imaxe, en sentido platónico, como abstracción conceptual, aparece nos catro soportes físicos cos que se realiza a exposición: a fotografía impresa, o texto escrito, a talla en madeira e a súa estampaxe. Unha imaxe en catro materializacións distintas. Esa é a vida da imaxe. A imaxe pura, orixinal, foi a que se deu ao tomar a fotografía, pero esa xa non existe como tal no mundo físico. O que hai son evolucións desa imaxe en distintas formas. E esa evolución é a bioloxía da imaxe, a súa vida.

ZFM: A imaxe, sen deixar ser fiel a si mesma, actualízase en cada novo medio, un percorrido que ti conceptualizas neses catro soportes físicos. Que relación hai entre esas imaxes tan próximas?

CC: Estouno a ver seguido arredor de min. Pecho os ollos e recordo as formas deste cuarto, de ti mesma nesta entrevista. Pero o que vexo na miña cabeza non é a imaxe orixinal. Está xa distorcida polos meus escintileos de neuronas. O que vexo é a imaxe evolucionada. Se fixese unha fotografía antes de pechar os ollos, agora tería dúas imaxes do mesmo, só que unha sería a imaxe fotográfica que obtiven antes de pechar os ollos e a outra sería este cuarto fronte a min, ao abrir os ollos. Talvez haxa unha diferenza imperceptible a simple vista, ou talvez esta sexa enorme porque se apagasen luces ou aparecese outra persoa. Para min, son evolucións da mesma imaxe, non é unha imaxe conxelada, un obxecto pétreo. A que vin ao principio, a que vía cos meus ollos pechados, a da fotografía que saquei e a que apareceu ao volver abrir os ollos, son parte da vida da mesma imaxe. O mesmo ocorre ao darmos a volta arredor dunha escultura, cousa que teño feito mil veces no meu traballo.

Tamén coas tallas en madeira. Nunca teño a sensación de ter entre mans algo inamovible e morto. Todo o contrario; véxoo cambiar, evolucionar, moverse...

ZFM: Tallar a madeira e estampala. Como é este proceso?

CC: Acabar unha talla en madeira e logo estampala é un proceso de varios días. Cando tiver as fotografías orixinais xunto ás tallas e a carón das impresións, xa lle dedicara moitos días de traballo e esforzo. Non había posibilidade de dar marcha atrás. Elixira un camiño que podía desembocar nunha catarata ou nun lago xigante e pacífico, coma eses lagos suízos. A Suíza Oriental...

ZFM: E, volvendo sobre a túa propia traxectoria, como se relaciona este proxecto co resto da obra anterior e posterior?

CC: No meu proxecto *Amazonomaquia*, fotografei as métopas da cara oeste do Partenón de Atenas e intervíñ esas imaxes superpondo textos. Xunto a esas fotos intervidas fixen outra serie impresa sobre madeira, imaxes das métopas e debuxos superpostos sacados de modelos doutras *Amazonomaquias* menos deterioradas que as do Partenón, que están moi erosionadas pola exposición durante tantos séculos ao aire libre e algúns episodios violentos.

ZFM: Volven entón a aparecer varios dos mesmos elementos: imaxes en fotografía, madeira e imaxes superpostas.

CC: Gocei moito con aquel proxecto. A min Grecia encántame, a Grecia actual. Decidín facer un traballo sobre a forma en que interpretamos as amazonas. Dei con que os descubrimentos arqueolóxicos máis recentes confirmaran a existencia de mulleres guerreiras nas estepas de Asia que, sen dúbida, son a base do mito das amazonas. Mulleres que se enfrontaron aos heroes atenienses e cuxa narración se converteu nunha historia cerrada que chamaron *Amazonomaquia*. Unha interpretación que se converteu en dominante e que tratou durante séculos as amazonas como seres de ficción. Decidín que había que restituír o seu sentido épico e dar a coñecer a interpretación correcta; que esas mulleres loitaron contra os gregos e, sen dúbida, sucumbiron ao seu poder. E con esa derrota esvaeuse calquera traza daquela civilización que os civilizados gregos asimilaban ao salvaxismo.

ZFM: Forma todo parte entón dunha mesma liña de traballo?

CC: Así é, unha mesma liña na que vou acometendo distintas fronte segundo as vou descubrindo. Interésame o elemento de comunicación cultural e o que pode transmitir de forma non evidente. Comecei facendo traballos que usaban a encriptación de linguaxes en diversas culturas. Comparei a escrita cífica xeométrica con que se cobre o interior das grandes bóvedas en Irán e moita da arquitectura musulmá e os códigos QR que hoxe utilizamos para sintetizar comunicacións de todo tipo. Vin unha correspondencia entre ambos os elementos culturais malia os séculos e a tecnoloxía que os separan. A cífica xeométrica trata temas celestiais e divinos; os QR operan remitíndote á famosa nube de Internet; a nosa moderna cosmoloxía. En ambos os casos mírase para o ceo e nos dous hai que poder traspasar a simboloxía para lela.

ZFM: E as amazonas?

CC: Pois ben, no proxecto de *Amazonomaquia* volvíñ usar a estrutura compositiva dos QR para os incorporar ás imaxes e



Clara Carvajal: *El sexo como prótesis del amor*. Da serie *Argucia*, 2021.
© Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021

introducín unha caligrafía ficticia pixelada para sobrescribir nas imaxes textos en grego clásico. Queríalles dar unha aparencia oriental así que orientalicei a caligrafía grega porque o tema se refería ás amazonas asiáticas.

ZFM: Como conectan pois *Amazonomaquia* e *Dioses de la frontera*?

CC: *Dioses de la frontera* trata de desentrañar as formas culturais que se mostran nas poses dos personaxes das fotografías. Trata de rastrexar esas imaxes á busca dunha cosmovisión do pobo libanés nunha etapa precisa da súa historia, a que ten que ver coa primeira época do país constituído en nación ao rematar o protectorado francés en 1943. *Amazonomaquia* busca sacar á luz a falsa mitoloxía duns seres que, ao final, se probaron reais. En ambos os casos xogo con visións colectivas que se afianzan e se herdan en forma de imaxes.

ZFM: É moi interesante que expuxeses este proxecto no Museo Arqueolóxico Nacional.

CC: É, si. Creo que os atraeu a idea de poderen mostrar un proxecto artístico contemporáneo sobre un tema histórico e arqueolóxico.

Para min foi moi importante levar o meu proxecto ao MAN, déronme a oportunidade de mostrar o traballo a un gran número de público non familiarizado coa arte contemporánea. Ademais, o museo contextualizou a miña obra a carón de dous magníficos vasos gregos da súa colección nos que aparecían as amazonas mitolóxicas loitando cos seus atributos de guerra. Foi unha marabilla velos alí.

ZFM: E *Argucia*?

CC: Ese foi un paso máis na mesma indagación. En primeiro lugar trátase de obras en tres dimensións. Son caixas abertas, que carecen



Clara Carvajal: *A Muse*. Da serie *Dioses de la frontera*, 2020. © Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021

de varios lados. Aproveito as caras visibles para mostrar imaxes. Unha vez máis, trátase de imaxes en soporte fotográfico, tallas de madeira e estampaxes; só que nesta nova etapa busco darlle maior liberdade de movemento á bioloxía da imaxe. E iso consígoo a base de traballar en tres dimensións, de que as caixas sexan contornos abertos e de que as imaxes sexan diferentes, aínda que remitan ao mesmo concepto. Este era un paso firme adiante; xa non buscaba simplemente repetir a mesma imaxe senón ilustrar o mesmo concepto con diferentes imaxes: como se a bioloxía da imaxe se plasmase agora nunha reencarnación das imaxes en distintas formas.

ZFM: E o sentido social deses conceptos que presentas? Falas de próteses, algo que pode ser interpretado de distintas formas.

CC: Así como no Líbano o motivo inmediato eran as imaxes proxectadas polos libaneses ao retratárense ante un fotógrafo, en *Argucia* ese motivo converteuse naqueles xogos que facemos os seres humanos en sociedade para acuñar conceptos que logo suplimos cunhas realidades que tratan de cubrir o mesmo sentido pero quedan lonxe da súa esencia orixinal. Por exemplo, desenvolvemos sistemas moi complicados de aplicación de xustiza nas sociedades modernas. Todas dispoñen de leis, xurisprudencia, profesionais como xuíces, fiscais, avogados... E o que subxace é, en xeral, algo dificilmente satisfactorio e sempre moi mellorable. Pero o que certamente se exerce a través dese complexo sistema é a violencia. Todos estamos

sometidos a esa violencia, e iso non ten cualificativos. Nese sentido falo da violencia como prótese da xustiza. Exercemos a xustiza a través de aplicarmos a violencia. Simplemente porque resultaría imposible aplicar a xustiza sen ese recurso artificioso.

ZFM: Así que, para ti, hai unha serie de elementos que se poden referenciar con distintas imaxes pero todos eles apuntan a unha mesma orixe. E esa orixe, ademais, trata de desvelar un sentido ideal de formas sociais que é asistido por outras formas que podíamos chamar corruptas.

CC: É unha boa forma de o expresar. Ti e mais eu podemos falar e entendernos en relación á xustiza, ao amor, a relixión. Estou segura de que un tradutor que viñese de Marte acabaría por descubrir que con eses termos estamos facendo referencia á violencia, ao sexo ou á morte. Pero os seres humanos, socialmente, somos moi recatados. Podería dicir que somos moi poéticos, e estaría facendo xusto ese xogo de usar *poético* por *recatado*. Eu creo na arte como un levantar o veo desas prácticas. Un mirar cunha atención incisiva. A pregunta máis importante que me fago cada día é, coido eu, que vexo, e logo a súa apostila, e como expreso iso que vexo para que outros tamén o vexan.

ZFM: E ademais está a emoción: algunha vez tes comentado que O Líbano é un país do que te namoras sen darte conta...

CC: Para un europeo, O Líbano reúne moitos elementos culturais coñecidos coa xusta medida do exotismo que quixeses ter se, por exemplo, te introducises no Alxer de Charles Boyer e Hedy Lamarr (película de 1938). Temos esa idea asentada no inconsciente histórico de que o Medio Oriente é refuxio de europeos aventureiros e desvergonzados, pero románticos, capaces de se inmolaren por un ideal, por un amor. Eu quería buscar a outra lectura, a interna, a que se pode reflectir mellor n' *A batalla de Alxer* (1966) que en *Casablanca* (1942). Darlle voz ao individuo local, aquel que é a mirada que nos albisca desde o outro lado do espello onde o natural é o local e o folclórico é o importado da Europa Occidental. Repara no curioso que é como en *Casablanca*, Rick Blaine (Humphrey Bogart) se sacrifica polo seu amor, mentres que Victor Laszlo (Paul Henreid) está disposto a xogar a vida pola súa ideoloxía. O local asimilado é romántico e desvergonzado. O europeo é un honrado idealista. En cambio, n' *A batalla de Alxer*, funciona xusto ao revés: os idealistas son os revolucionarios. Esa visión é a que me interesaba.

ZFM: Conectaches moi ben coa alma libanesa...

CC: Efectivamente, se ademais de europeo es mediterráneo, entendes a alma libanesa sen necesidade de transcrición de ningunha clase. Vivín dous meses e medio en Beirut. Pasei tempo en dúas casas compartidas con persoas locais e unhas vacacións entremedias nun hotel na montaña que aínda conserva todo o encanto doutra época. A xente que coñecín sorprendeume moito. Os libaneses son cosmopolitas, educados, afeccionados á arte, *gourmets* e están afeitos a un sufrimento continuo que lles impide dar un paso final cara a adiante. Non chegan a estar resignados. Simplemente están nun permanente tránsito. O mesmo que aplican aos centos de miles de refuxiados palestinos e sirios que están no seu territorio, aos que teñen nun limbo legal. É curioso ver esa mestura de refuxiados, libaneses e turistas que achega un condimento moi sazonado á vida cotiá da cidade. Hai algo de Nova York oriental neste *melting pot* tan próximo.

ZFM: E hai tamén sentimento en *Argucia*?

CC: Moi boa observación. Do Líbano namoreime, pero do meu universo de prótese, non. Aínda que me interesou enormemente. Agora, pódoche contar como se iniciou ese traballo. Tiven un soño curioso.

Chegaba a un lugar onde habitaba unha tribo de xente amable e leda. Eu dedicábame a indagar nos seus costumes, era unha especie de antropóloga. Descubrí que crían nunha divindade chamada Uru que representaban cun círculo e un gancho a modo de bico de ave. Aparecía en todo tipo de cousas: pinturas, tatuaxes,

figuriñas. Deitábame moi fachendosa co meu descubrimento, pero ao outro día atopábame con que Uru xa non respondía a aquel símbolo. Agora había, en troques, imaxes moi diversas e todas a representaban. Aquilo foi para min unha nova revelación.

ZFM: Foi un soño así de completo?

CC: Ben, digamos que me chegou case así. Despois acabeino perfilando ao pensar sobre el. Ao final non recordo exactamente que estaba no soño orixinal e que corresponde á miña racionalización posterior. Pero creo que serve ben para explicar como cheguei ata as miñas caixas.

ZFM: E por que caixas?

CC: As caixas son unha referencia ao *Museo portátil* de Duchamp. O título fiel é *Boîte en Valise*, cuxa tradución literal é "caixa nunha maleta". "Museo itinerante en maleta" creo que responde de maneira máis precisa ao sentido do nome que lle deu Duchamp. Podería telo feito noutras formas, pero esas pequenas esculturas teñen unha propiedade moi apropiada, valla a redundancia: pódense contemplar as distintas caras da caixa, que é tanto como materializar o feito de que as imaxes que selecciono son diversas e dispaes, pero serven para representar un mesmo sentido profundo.

ZFM: Paréceme moi interesante toda esa forma de pór en xogo as imaxes e falar delas, á vez que falas do que representan.

CC: O título, *Argucia*, trata de chamar a atención sobre como a cultura foi quen de lle dar a todo iso un tratamento que pasa desapercibido a primeira vista. O meu traballo vai dirixido a usar esa problemática artisticamente. Que vemos cando contemplamos certas imaxes? Son o mesmo no seu significado? Pezas que tratamos de maneiras moi distintas e con técnicas moi diferentes, converxen dalgún xeito?

ZFM: Ou sexa, que estás probando técnicas diferentes para traballar con propiedades que observas nas imaxes.

CC: Os artistas vemos cousas moi raras cando miramos. Mirar é como comer. Somos depredadores no universo da imaxe. A min gústame a idea de facer o mesmo a outro nivel, buscar unha estética nas imaxes que teña que ver co seu uso sociolóxico, como representantes de significados. Para min as técnicas e como se relacionan son importantes. Por iso, neste caso, manteño imaxes de obras mestras da arte europea reproducidas fotograficamente xunto a tallas e as súas estampaxes. Entramos así noutro capítulo da bioloxía das imaxes onde aparece a interacción das imaxes entre si. Agardo podermos falar axiña dunha socioloxía das imaxes dentro do mundo das imaxes.

CLARA CARVAJAL POR UNA BIOLOGÍA DE LA IMAGEN

La exposición *Por una biología de la imagen* presenta dos series sucesivas de Clara Carvajal: *Dioses de la frontera* y *Argucia*. Ambas se inscriben en su primera aproximación a la biología de la imagen, concepto plenamente innovador con el que la artista se interroga sobre la capacidad de transformación de la imagen que, sin dejar ser fiel a sí misma, se actualiza en cada nuevo medio y, gracias a este recorrido, se engrandece y nos engrandece la mirada. Clara Carvajal indaga, mediante este concepto, en la dimensión plástica y escultórica de la imagen fotográfica.

Dioses de la frontera abre camino a un viaje expositivo y vital: Beirut, esas mil y una ciudades desde donde Clara Carvajal resignifica las imágenes de la Arab Image Foundation, los archivos del periódico *An-Nahar* y del fotógrafo Emile Boulos Divers. *Dioses de la frontera* trata de desentrañar las formas culturales que se muestran en las poses de los personajes de las fotografías en busca de una cosmovisión del pueblo libanés. La artista nos abre así otros caminos de lectura y sus maderas talladas de memoria se revelan polisémicas a partir del arquetipo social que representan.

La imagen transita por cuatro materializaciones distintas: la fotografía impresa, el texto escrito (la sugerente palabra de Teo Millán, adherida a la imagen, funciona como relato referencial de enorme carga evocadora), la talla en madera y su estampación. Cada una se abre a un relato o la multitud de relatos de una sociedad perteneciente a un país en plena construcción identitaria tras la independencia del mandato francés.

Argucia supone un paso más en esta indagación al incorporar la tridimensionalidad en siete cajas que funcionan como contornos abiertos. En estas pequeñas esculturas, tributo al *Museo portátil* de Duchamp, Clara Carvajal se interroga sobre aquello que se desvela cuando contemplamos ciertas imágenes: ¿Convergen de algún modo? ¿Son imágenes que apuntan a un mismo origen en el que un sentido ideal de formas sociales es asistido por otras formas que se podrían llamar corruptas?

Con ambas series, Clara Carvajal se ha sumergido en una exploración original en la que el arte se convierte en el medio natural para bucear en pos de las formas sociales, de las formas políticas, en un juego de espejos donde las imágenes resurgen en distintos medios para reafirmar su existencia.

Zara Fernández de Moya (MED-OCC)

CLARA CARVAJAL. CONVERSACIÓN CON ZARA FERNÁNDEZ DE MOYA

Zara Fernández de Moya: Clara, comparto contigo, desde hace tiempo, la necesidad de buscar espacios de intercambio en los que resignificar el arte contemporáneo a través de una experiencia de inmersión en países como Líbano, Marruecos o Irán, horizontes que nos han unido a lo largo de estos años. Desde entonces, no he dejado de admirar su trayectoria como creadora e investigadora, facetas ambas de las que iremos hablando. Pero empezemos por la biología de la imagen, un concepto que usas para señalar una forma distinta de mirar. También para recalcar la legitimidad de las imágenes frente a su temporalidad. Las imágenes ¿son contingentes?

Clara Carvajal: Te agradezco que comencemos hablando de la biología. Desde que leí a Foucault me inquietó esa forma de desenmascarar procesos de conocimiento que adquieren vida propia y a los que muchas veces somos ajenos. Para mí, la expresión “biología de la imagen” es una forma de aludir a algo a lo que estamos tan acostumbrados que no lo vemos; me refiero al hecho de que múltiples expresiones de una imagen remiten a un origen fundacional. Y yo, como artista, no puedo ser ajena a la idea de que ver distintas formas no implica, necesariamente, contemplar distintas imágenes. La famosa imagen de Marilyn bailando con sus faldas aireadas por el respiradero del metro en plena calle ha sido reproducida en mil formas y, sin embargo, es siempre la misma imagen. Esto no tendría mayor trascendencia si no fuese porque esa imagen puede referirse a un elemento socialmente cargado de significados que de otro modo nos pasarían desapercibidos. De ahí que me haya lanzado en pos de la captura de esas distintas formas de la misma imagen. Y más que de captura, me gusta hablar de liberación; con mi presentación de varias manifestaciones de una misma imagen busco, más que nada, liberarla de su actualidad concreta en una instancia u otra.

ZFM: Me parece muy interesante, y muy singular, este enfoque que adoptas. ¿Y cómo se concreta esa biología en tus distintas obras? Comencemos con *Dioses de la frontera*, cronológicamente anterior a *Argucia*. ¿Cómo persigues esa biología de la imagen en esa primera etapa de investigación en la que indagas en las colecciones libanesas de la Arab Image Foundation, los archivos del periódico *An-Nahar* en Beirut y del fotógrafo Emile Boulos Divers del pueblo de Batroun? ¿Cómo llegas a estas imágenes? Todas ellas comparten el hecho de ser fotografías de la vida cotidiana. ¿Qué lectura has querido hacer?

CC: Cuando llegué a Beirut tuve acceso directo a la totalidad del descomunal archivo de la Arab Image Foundation. Pasé semanas en sus oficinas indagando en las imágenes de sus colecciones libanesas, identificando aquello que captaba mi interés. Allí aprendí a mirar en ese interior del mundo del Líbano que buscaba. Líbano es un país joven, siempre interpretado desde fuera. Yo quería hacer una lectura desde dentro. Ver cómo los libaneses proyectaban, o querían proyectar, su imagen personal. Por eso elegí fotografías de personas que posan, como se hacía hace años al acudir al estudio del fotógrafo profesional. Ahora hemos devaluado la magia de la pose; cualquiera puede aparentar y cambiar la apariencia una multiplicidad de veces ante la cámara. Incluso jugar con disfraces o deformaciones con los programas que están disponibles en el móvil. Pero antes, si ibas a gastarte un dinero en un fotógrafo profesional,

el posado resultaba más trascendente porque no tendrías acceso ilimitado a fotografías como aquella. Eso aportaba un elemento de sesión psicoanalítica al hecho de ponerse ante un objetivo para obtener una imagen de ti mismo que pudieses mostrar a tus amigos, tu familia, tu enamorado, en definitiva, a personas con las que había un vínculo cercano.

ZFM: ¿Y cómo aparecen en ese proceso los textos?

CC: A medida que seleccionaba las imágenes anotaba su procedencia, año, identidad del personaje y del fotógrafo, todas las categorías que encontraba en los archivos (también por qué la había seleccionado y qué me interesaba de ella). Al llegar a Madrid le propuse a un amigo escribir algo sobre el tema. Fue su idea producir un comentario a cada imagen. Él había venido a Beirut a pasar unos días conmigo, así que conocía el proyecto de primera mano desde sus inicios. Son textos que escudriñan las imágenes con esa idea, casi detectivesca, en la cabeza: ¿Qué pistas nos dan las fotos sobre ese yo aspiracional que se ofrece?

ZFM: Adheridos a la imagen, funcionan como relato referencial de enorme carga evocadora. Cuéntanos.

CC: La idea de los textos me gustó mucho. Son un ideario plasmado en ejemplos concretos que ayuda a retrotraernos al momento original. Por ejemplo, el texto que acompaña a la fotografía titulada *Niños guerreros*, en que dos niños, aparentemente hermanos, perfectamente arreglados y claramente pertenecientes a

una burguesía acomodada, juegan con armas de verdad, dice así: "Líbano muestra una sociedad preocupada por la moda y una moda familiarizada con la guerra". Creo que este tipo de observación exige mayor atención que lo que la fotografía aparentemente muestra. O en la titulada *Souvenir*, un retrato de una joven que podría pasar por una belleza parisina o española, cuyo texto nos explica. En la misma medida en que carecemos de referentes en la imagen, no disponemos de vocabulario para nominarla con una mínima precisión. Y tal vez esa ausencia deje solo un resquicio por donde atraparla, por donde quedarnos con esa imagen del recuerdo: soy un *souvenir*, parece estar diciendo. ¿Cuál, entonces, es el misterio del Líbano? El Líbano reducido a *souvenir* es una de las formas más corrientes en que se le mira desde una distancia, más por falta de otros referentes y por el impulso de la geopolítica, que lo ha reducido, como si fuese una cabeza de jibaró, para poder exhibirlo a nivel internacional en forma inocua.

ZFM: ¿Y después? ¿Cómo continúas indagando en la dimensión plástica y escultórica de esas imágenes?

CC: Las tallas y sus estampaciones vinieron después, porque me pareció una forma de profundizar en las imágenes. Si los textos escarban en ellas, metafóricamente hablando, las tallas lo hacen físicamente. Tallar una imagen es profundizar en las formas. Hay un elemento muy físico, muy artesanal, muy sensual en recorrer con los dedos cada hendidura, en usar las manos para vaciar madera. Se saca fuera, se extrae. Es un proceso casi biológico.



Clara Carvajal: *La seducción como prótesis del engaño*. De la serie *Argucia*, 2021. © Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021



Clara Carvajal: *Rapide*. De la serie *Dioses de la frontera*, 2020. © Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021

ZFM: ¿Una primera aproximación a la biología de la imagen?

CC: El proyecto muestra cómo cada imagen, en sentido platónico, como abstracción conceptual, aparece en los cuatro soportes físicos con los que se hace la exposición: la fotografía impresa, el texto escrito, la talla en madera y su estampación. Una imagen en cuatro materializaciones distintas. Esa es la vida de la imagen. La imagen pura, original, fue la que se dio al tomar la fotografía, pero esa ya no existe como tal en el mundo físico. Lo que hay son evoluciones de esa imagen en distintas formas. Y esa evolución es la biología de la imagen, su vida.

ZFM: La imagen, sin dejar ser fiel a sí misma, se actualiza en cada nuevo medio, un recorrido que tú conceptualizas en esos cuatro soportes físicos. ¿Qué relación hay entre esas imágenes tan próximas?

CC: Lo veo todo el tiempo a mi alrededor. Cierro los ojos y recuerdo las formas de este cuarto, de ti misma en esta entrevista. Pero lo que veo en mi cabeza no es la imagen original. Está ya distorsionada por mis centelleos de neuronas. Lo que veo es la imagen evolucionada. Si hubiese hecho una fotografía antes de cerrar los ojos, ahora tendría dos imágenes de lo mismo, solo que una sería la imagen fotográfica que obtuve antes de cerrar los ojos y la otra sería este cuarto frente a mí, al abrir los ojos. Tal vez haya una diferencia imperceptible a simple vista, o tal vez esta sea enorme porque se hayan apagado luces o haya aparecido otra persona. Para mí, son evoluciones de la misma imagen, no es una imagen congelada, un objeto pétreo. La que vi al principio, la que

veía con mis ojos cerrados, la de la fotografía que tomé y la que apareció al volver a abrir los ojos, son parte de la vida de la misma imagen. Lo mismo ocurre cuando damos la vuelta alrededor de una escultura, cosa que yo he hecho mil veces en mi trabajo. También con las tallas en madera. Nunca tengo la sensación de que tengo entre manos algo inamovible y muerto. Todo lo contrario; lo veo cambiar, evolucionar, moverse...

ZFM: Tallar la madera y estamparla. ¿Cómo es este proceso?

CC: Acabar una talla en madera y luego estamparla es un proceso de varios días. Para cuando tuve las fotografías originales junto a las tallas y al lado de las impresiones, había dedicado muchos días de trabajo y esfuerzo. No había posibilidad de dar marcha atrás. Había elegido un camino que podía desembocar en una catarata o en un lago gigante y pacífico, como esos lagos suizos. La Suiza Oriental...

ZFM: Y, volviendo sobre tu propia trayectoria, ¿cómo se relaciona este proyecto con el resto de tu obra anterior y posterior?

CC: En mi proyecto *Amazonomaquia*, fotografié las metopas de la cara oeste del Partenón de Atenas e intervine esas imágenes superponiendo textos. Junto a esas fotos intervenidas hice otra serie impresa sobre madera, imágenes de las metopas y dibujos superpuestos sacados de modelos de otras *Amazonomaquias* menos deterioradas que las del Partenón, que están muy erosionadas por su exposición durante tantos siglos al aire libre y algunos episodios violentos.

ZFM: Vuelven entonces a aparecer varios de los mismos elementos: imágenes en fotografía, madera e imágenes superpuestas.

CC: Aquel proyecto lo disfrute mucho. A mí Grecia me encanta, la Grecia actual. Decidí hacer un trabajo sobre la forma en que interpretamos a las Amazonas. Me encontré con que los descubrimientos arqueológicos más recientes habían confirmado la existencia de mujeres guerreras en las estepas de Asia que, sin duda, son la base del mito de las Amazonas. Mujeres que se enfrentaron a los héroes atenienses y cuya narración se convirtió en una historia cerrada que llamaron Amazonomaquia. Una interpretación que se convirtió en dominante y que ha tratado durante siglos a las Amazonas como seres de ficción. Decidí que había que restituir su sentido épico y dar a conocer la interpretación correcta; que esas mujeres lucharon contra los griegos y, sin duda, sucumbieron a su poder. Y con esa derrota se borró cualquier traza de aquella civilización que los civilizados griegos asimilaban al salvajismo.

ZFM: ¿Todo forma parte entonces de una misma línea de trabajo?

CC: Así es, una misma línea en la que voy acometiendo distintos frentes según los voy descubriendo. Me interesa el elemento de comunicación cultural y lo que puede transmitir de forma no evidente. Comencé haciendo trabajos que usaban la encriptación de lenguajes en diversas culturas. Comparé la escritura cúfica geométrica con que se cubre el interior de las grandes bóvedas en Irán y mucha de la arquitectura musulmana y los códigos QR que hoy utilizamos para sintetizar comunicaciones de todo tipo. Vi una correspondencia entre ambos elementos culturales a pesar de los siglos y la tecnología que los separan. La cúfica geométrica trata temas celestiales y divinos; los QR operan remitiéndote a la famosa nube de internet; nuestra moderna cosmología. En ambos casos se mira al cielo y en los dos hay que poder traspasar la simbología para leerla.

ZFM: ¿Y las Amazonas?

CC: Bueno, en el proyecto de *Amazonomaquia* volví a usar la estructura compositiva de los QR para incorporarlos a las imágenes e introduje una caligrafía ficticia pixelada para sobrescribir en las imágenes textos en griego clásico. Quería darles una apariencia oriental así que orientalicé la caligrafía griega porque el tema se refería a las Amazonas asiáticas.

ZFM: ¿Cómo conectan entonces *Amazonomaquia* y *Dioses de la frontera*?

CC: *Dioses de la frontera* trata de desentrañar las formas culturales que se muestran en las poses de los personajes de las fotografías. Trata de rastrear esas imágenes en busca de una cosmovisión del pueblo libanés en una etapa precisa de su historia, la que tiene que ver con la primera época del país constituido en nación tras el fin del protectorado francés en 1943. *Amazonomaquia* busca sacar a la luz la falsa mitología de unos seres que, al final, se han probado reales. En ambos casos juego con visiones colectivas que se afianzan y se heredan en forma de imágenes.

ZFM: Es muy interesante que expusieras este proyecto en el Museo Arqueológico Nacional.

CC: Así es. Creo que les atrajo la idea de poder mostrar un proyecto artístico contemporáneo sobre un tema histórico y arqueológico.

Para mí fue muy importante llevar mi proyecto al MAN, me dieron la oportunidad de mostrar mi trabajo a un gran número de público no familiarizado con el arte contemporáneo. Además, el museo contextualizó mi obra junto a dos magníficos vasos griegos de su colección en los que aparecían las Amazonas mitológicas luchando con sus atributos de guerra. Fue una maravilla verlos allí.

ZFM: ¿Y *Argucia*?

CC: Ese fue un paso más en la misma indagación. En primer lugar se trata de obras en tres dimensiones. Son cajas abiertas, que carecen de varios lados. Aprovecho las caras visibles para mostrar imágenes. Una vez más, se trata de imágenes en soporte fotográfico, tallas de madera y estampaciones; solo que en esta nueva etapa busco darle mayor libertad de movimiento a la biología de la imagen. Y eso lo consigo a base de trabajar en tres dimensiones, de que las cajas sean contornos abiertos y de que las imágenes sean diferentes, aunque remitan al mismo concepto. Este era un paso firme adelante; ya no buscaba simplemente repetir la misma imagen sino ilustrar el mismo concepto con diferentes imágenes: como si la biología de la imagen se plasmase ahora en una reencarnación de las imágenes en distintas formas.

ZFM: ¿Y el sentido social de esos conceptos que presentas? Hablas de prótesis, algo que puede ser interpretado de distintas formas.

CC: Así como en el Líbano el motivo inmediato eran las imágenes proyectadas por los libaneses al retratarse ante un fotógrafo, en *Argucia* ese motivo se ha convertido en aquellos juegos que hacemos los seres humanos en sociedad para acuñar conceptos que luego suplimos con unas realidades que tratan de cubrir el mismo sentido pero se quedan lejos de su esencia original. Por ejemplo, hemos desarrollado sistemas muy complicados de aplicación de justicia en las sociedades modernas. Todas disponen de leyes, jurisprudencia, profesionales como jueces, fiscales, abogados... Y lo que subyace es, en general, algo difícilmente satisfactorio y siempre muy mejorable. Pero lo que ciertamente se ejerce a través de ese complejo sistema es la violencia. Todos estamos sometidos a esa violencia, y eso no tiene calificativos. En ese sentido hablo de la violencia como prótesis de la justicia. Ejercemos la justicia a través de aplicar la violencia. Simplemente porque resultaría imposible aplicar la justicia sin ese recurso artificioso.

ZFM: Así que, para ti, hay una serie de elementos que se pueden referenciar con distintas imágenes pero todos ellos apuntan a un mismo origen. Y ese origen, además, trata de desvelar un sentido ideal de formas sociales que es asistido por otras formas que podíamos llamar corruptas.

CC: Es una buena forma de expresarlo. Tú y yo podemos hablar y entendernos en relación a la justicia, al amor, la religión. Estoy segura de que un traductor que viniese de Marte acabaría por descubrir que con esos términos estamos haciendo referencia a la violencia, al sexo o la muerte. Pero los seres humanos, socialmente, somos muy recatados. Podría decir que somos muy poéticos, y estaría haciendo justo ese juego de usar *poético* por *recatado*. Yo creo en el arte como un levantar el velo de esas prácticas. Un

mirar con una atención incisiva. La pregunta más importante que me hago cada día es, creo yo, qué veo, y luego su coetilla, y cómo expreso eso que veo para que otros también lo vean.

ZFM: Y además está la emoción: Alguna vez has comentado que el Líbano es un país *del que te enamoras sin darte cuenta*...

CC: Para un europeo, el Líbano reúne muchos elementos culturales conocidos con la justa medida del exotismo que quisieras tener si, por ejemplo, te introdujeses en el Argel de Charles Boyer y Hedy Lamarr (película de 1938). Tenemos esa idea asentada en nuestro inconsciente histórico de que el Medio Oriente es refugio de europeos aventureros y desvergonzados, pero románticos, capaces de inmolarse por un ideal, por un amor. Yo quería buscar la otra lectura, la interna, la que se puede reflejar mejor en *La batalla de Argel* (1966) que en *Casablanca* (1942). Darle voz al individuo local, aquel que es la mirada que nos atisba desde el otro lado del espejo donde lo natural es lo local y lo folclórico es lo importado de la Europa Occidental. Fíjate qué curioso cómo en *Casablanca*, Rick Blaine (Humphrey Bogart) se sacrifica por su amor, mientras que Victor Laszlo (Paul Henreid) está dispuesto a jugarse la vida por su ideología. El local asimilado es romántico y sinvergüenza. El europeo es un honrado idealista. En cambio, en *La batalla de Argel*, funciona justo al revés: los idealistas son los revolucionarios. Esa visión es la que me interesaba.

ZFM: Conectaste muy bien con el alma libanesa...

CC: Efectivamente, si además de europeo eres mediterráneo, entiendes el alma libanesa sin necesidad de transcripción de ninguna clase. Viví dos meses y medio en Beirut. Pasé tiempo en dos casas compartidas con personas locales y unas vacaciones entremedias en un hotel en la montaña que aún conserva todo el encanto de otra época. La gente que conocí me sorprendió mucho. Los libaneses son cosmopolitas, educados, aficionados al arte, *gourmets* y están acostumbrados a un sufrimiento continuo que les impide dar un paso final hacia delante. No llegan a estar resignados. Simplemente están en un permanente tránsito. El mismo que aplican a los cientos de miles de refugiados palestinos y sirios que están en su territorio, a los que tienen en un limbo legal. Es curioso ver esa mezcla de refugiados, libaneses y turistas que aporta un condimento muy sazonado a la vida cotidiana de la ciudad. Hay algo de Nueva York oriental en este *melting pot* tan cercano.

ZFM: ¿Y hay también sentimiento en *Argucia*?

CC: Muy buena observación. Del Líbano me enamoré, pero de mi universo de prótesis, no. Aunque me interesó enormemente. Pero te puedo contar cómo se inició ese trabajo. Tuve un sueño curioso.

Llegaba a un lugar donde habitaba una tribu de gente amable y alegre. Yo me dedicaba a indagar sus costumbres, era una especie de antropóloga. Descubrí que creían en una divinidad llamada

Uru que representaban con un círculo y un gancho a modo de pico de ave. Aparecía en todo tipo de cosas: pinturas, tatuajes, figuritas. Me acostaba muy ufana con mi descubrimiento, pero al día siguiente me encontraba con que Uru ya no respondía a aquel símbolo. Ahora había, en cambio, imágenes muy diversas y todas la representaban. Aquello fue para mí una nueva revelación.

ZFM: ¿Fue un sueño así de completo?

CC: Bueno, digamos que me llegó casi así. Luego lo acabé perfilando al pensar sobre él. Al final no recuerdo exactamente qué estaba en el sueño original y qué corresponde a mi racionalización posterior. Pero creo que sirve bien para explicar cómo llegué hasta mis cajas.

ZFM: ¿Y por qué cajas?

CC: Las cajas son un testimonio al *Museo portátil* de Duchamp. El título fiel es *Boîte en Valise*, cuya traducción literal es "caja en una maleta". "Museo itinerante en maleta" creo que responde de manera más precisa al sentido del nombre que le dio Duchamp. Podría haberlo hecho en otras formas, pero esas pequeñas esculturas tienen una propiedad muy apropiada, valga la redundancia: se pueden contemplar las distintas caras de la caja, que es tanto como materializar el hecho de que las imágenes que selecciono son diversas y dispares, pero sirven para representar un mismo sentido profundo.

ZFM: Me parece muy interesante toda esa forma de poner en juego las imágenes y hablar de ellas, a la vez que hablas de lo que representan.

CC: El título, *Argucia*, trata de llamar la atención sobre cómo la cultura ha sido capaz de darle a todo ello un tratamiento que pasa desapercibido a primera vista. Mi trabajo va dirigido a usar esa problemática artísticamente. ¿Qué vemos cuando contemplamos ciertas imágenes? ¿Son lo mismo en su significado? ¿Piezas que tratamos de maneras muy distintas y con técnicas muy diferentes, convergen de algún modo?

ZFM: O sea, que estás probando técnicas diferentes para trabajar con propiedades que observas en las imágenes.

CC: Los artistas vemos cosas muy raras cuando miramos. Mirar es como comer. Somos depredadores en el universo de la imagen. A mí me gusta la idea de hacer lo mismo a otro nivel, buscar una estética en las imágenes que tenga que ver con su uso sociológico, como representantes de significados. Para mí las técnicas y cómo se relacionan son importantes. Por eso, en este caso, mantengo imágenes de obras maestras del arte europeo reproducidas fotográficamente junto a tallas y sus estampaciones. Entramos así en otro capítulo de la biología de las imágenes en donde aparece la interacción de las imágenes entre sí. Espero que pronto podamos hablar de una sociología de las imágenes dentro del mundo de las imágenes.

CLARA CARVAJAL

TOWARDS A BIOLOGY OF THE IMAGE

The exhibition *Towards a Biology of the Image* presents two successive series from Clara Carvajal: *Dioses de la frontera* (Gods of the Frontier) and *Argucia* (Sophistry). In their initial approach, both apply to the biology of the image, an entirely innovative concept that the artist employs to question the transformational capacity of the image, which, while remaining true to itself, is updated in each new medium and, thanks to this journey, is enhanced and expands our gaze. By means of this concept, Clara Carvajal explores the plastic and sculptural dimensions of the photographic image.

Dioses de la frontera opens the way for a vital, expository journey: Beirut, those thousand and one cities where Clara Carvajal re-signifies images from the Arab Image Foundation, the archives of the newspaper *An-Nahar* and of the photographer, Emile Boulos Divers. *Dioses de la frontera* attempts to unravel the cultural forms revealed in the poses of the individuals in the photographs in search of a cosmovision of the Lebanese people. Thus, the artist opens up other ways of reading and her wooden carvings of memory are revealed to be polysemic on the basis of the social archetype they represent.

The image passes through four different materialisations: the printed photograph, the written text (the suggestive words of Teo Millán, attached to the image, functions as a referential account of enormous evocative power), the wooden carving, and the printing thereof. Each one opens up one or more narratives of a society belonging to a country fully immersed in the construction of its own identity after gaining independence from the French mandate.

Argucia represents a step further along the same line of research, through the incorporation of three-dimensionality in seven boxes which function as open outlines. In these small sculptures, a tribute to Duchamp's *Boîte en Valise*, Clara Carvajal questions that which is revealed when we contemplate certain images: Do they converge in any way? Are they images which point towards the same origin in which an ideal sense of social forms is assisted by other forms that could be referred to as corrupt?

With both series, Clara Carvajal has immersed herself in an original exploration in which art is transformed into the natural medium for seeking out social and political forms, in a series of mirrors where the images re-emerge in different mediums to reaffirm their existence.

Zara Fernández de Moya (MED-OCC)

CLARA CARVAJAL.

A CONVERSATION WITH ZARA FERNÁNDEZ DE MOYA

Zara Fernández de Moya: Clara, for some time now, I have shared with you the idea for the need to seek spaces of exchange in which to redefine contemporary art through an experience of immersion in countries such as the Lebanon, Morocco or Iran, horizons that have united us over these years. Since then, I have never ceased to admire your career as a creator and researcher, both facets about which we shall go on to speak. But let's start by talking about the biology of the image, a concept you use to highlight a different way of looking. Also, to stress the legitimacy of images as opposed to their temporality. Are images contingent?

Clara Carvajal: Thanks for starting off by talking about biology. Ever since I read Foucault, that way of unmasking processes of knowledge which take on their own life and of which very often we are unaware has unsettled me. To my way of thinking, the 'biological expression of the image' is a way of alluding to something that we are so used to that we do not see it; I am referring to the fact that multiple expressions of a single image hark back to one foundational origin. As an artist, I cannot be oblivious to the idea that seeing different shapes does not necessarily involve contemplating different images. The famous image of Marilyn dancing in the street, her skirt being blown up by the Metro air vent, has been reproduced in a thousand different ways; nevertheless, it is always the same image. This would not be of particular importance if it was not because the image can refer to an element that is socially laden with meanings that would otherwise go unnoticed by us. That is why I have thrown myself into the pursuit of capturing those different forms of the same image. And more than capturing, I would rather speak of liberation; with my presentation of various manifestations of the same image I seek, more than anything, to free it from its specific actuality in one instance or another.

ZFM: This approach you take seems very interesting, and highly personal. And what form does this biology take in your different works? Let's start with *Dioses de la frontera*, chronologically earlier than *Argucia*. How do you pursue the biology of image in that initial stage of research in which you delved into the Lebanese collections of the Arab Image Foundation, the archives of the newspaper *An-Nahar* in Beirut, and of the photographer, Emile Boulos Divers, from the town of Batroun? How do you reach those images? They all share the fact that they were photographed in everyday life. What readings did you wish to make?

CC: When I arrived in Beirut, I had direct access to the whole of the Arab Image Foundation's enormous archive. I spent weeks in their offices, rummaging through images in the Lebanese collections, picking out those which caught my eye. That is where I learnt to look into the interior of the world of the Lebanon that I was looking for. The Lebanon is a young country, always interpreted from without. I wanted to make a reading from within. To see how the Lebanese projected, or how they wanted to project, their personal images. That is why I selected photographs of individuals posing, as they would have done years ago in the professional photographer's studio. Now we have devalued the magic of the pose; anyone can look good and change their appearance countless times in front of the camera. They can even play around with disguises or deformations



Clara Carvajal: La seducción como prótesis del engaño. From the series *Argucia*, 2021. © Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021

using programs on their mobile phones. But years ago, if you were going to spend money on a professional photographer, the pose was more transcendent because you would not have had unlimited access to photographs such as those. That provided an element of psychoanalytic session to the action of standing before a lens to obtain an image of yourself which you could show to your friends, your family, your loved one—in short, to people with whom you had close ties.

ZFM: And how do the texts arise in that process?

CC: As I was selecting images, I noted down their origin, year, identity of the individual and the photographer, all the categories that I found in the archives (also why I had selected them and what interested me about them). When I got back to Madrid, I suggested to a friend that he should write about the theme. It was his idea to come up with a comment on each image. He had come back from Beirut to spend a few days with me, so he knew first-hand about the project from the outset. They are texts that scrutinise the images with that, almost detectivish, idea in your head: What clues do the photos give us about that aspirational I that is offered?

ZFM: Stuck to the image, they function as a referential account with enormous evocative power. Tell us about them.

CC: I really liked the idea of a text. They are a philosophy in the form of specific examples which helps to transport us back to the original moment. For example, the text which accompanies a photograph entitled *Niños guerreros* (Child Warriors), in which two boys, apparently brothers, immaculately dressed and clearly members of a comfortable bourgeoisie, play with real weapons, says the following: 'The Lebanon shows a society concerned with fashion and fashion familiarised with war'. I feel that this type of observation demands

greater attention than that which the photograph apparently shows. Or in the one entitled *Souvenir*, a portrait of a young girl who could easily be taken for a Parisian or Spanish beauty, the text for which explains it for us. To the same extent that we lack references in the image, we do not have the vocabulary to name it with a minimal degree of precision. And perhaps that absence leaves only one loophole through which to capture it, through which we retain that image from the memory: it seems to be saying, I am a souvenir. So then, what is the mystery of the Lebanon? The Lebanon reduced to souvenir is one of the most common ways it is looked at from afar; even more so owing the lack of other references and through the impetus of geopolitics, which has reduced it, as if it were a Jivaroan shrunken head, in order to be able to exhibit it innocuously on an international level.

ZFM: And after that? How do you continue to explore the plastic and sculptural dimensions of those images?

CC: The carvings and their prints came later, because I felt it was a way of examining the images. If the texts dig into them, metaphorically speaking, the carvings do so physically. Carving an image is about delving deeper into the forms. There is a highly physical, artisanal, sensual element in running your fingers over each crack, in using your hands to clear out wood. It is taken out, extracted. It is a process that is almost biological.

ZFM: An initial approach to the biology of the image, as it were?

CC: The project shows how each image, in the Platonic sense, as a conceptual abstraction, appears in the four physical supports with which the exhibition is made: printed photography, written text, carving on wood and the prints. One image in four different materialisations. That is the life of the image. The pure, original,

image was that which came about when taking the photograph, but that no longer exists as such in the physical world. What there is are evolutions of that image in different forms. And that evolution is the biology of the image: its life.

ZFM: While remaining true to itself, the image is updated on each new medium, and a journey which you conceptualise in those four physical supports. What relationship is there between these such similar images?

CC: I see it around me all the time. I close my eyes and I remember the forms in this room, of you in this interview. But what I see in my head is not the original image. It is already distorted by the flickering of my neurons. What I see is the evolved image. If I had taken a photograph before closing my eyes, now there would be two images of the same thing, except one would be the photographic image which I took before closing my eyes, and the other would be this room in front of me, when opening my eyes. There may be a difference that is imperceptible to the naked eye, or perhaps an enormous one because the lights have gone out or another person has appeared. For me, they are evolutions of the same image; it is not a frozen image, a petrified object. The one I saw at the beginning, the one I saw with my eyes closed, that of the photograph I took and that which appeared when I open my eyes again, are part of the life of the same image. The same thing occurs when we walk around a sculpture, something which I do thousands of times in my work. With the wood carvings, too. I never have the sensation that I have something dead and immovable in my hands. On the contrary; I see it change, evolve, move...

ZFM: Carving the wood and printing the result. Tell us about this process.

CC: Finishing off a wooden carving and then printing it is a process that takes a few days. By the time I had the original photographs alongside the carvings and next to the prints, I had dedicated many days of work and effort. There was no possibility of going back. I had chosen a pathway which could flow into a waterfall or into a giant peaceful lake, like those in Switzerland. Western Switzerland...

ZFM: And, going back over your own career, how is this project related with the rest of your previous and later work?

CC: In my project *Amazonomaquia* (Amazonomachy), I photographed the metopes on the western side of the Parthenon in Athens, and I intervened those images by superimposing texts. Along with those intervened photographs, I made another series printed on wood, images of the metopes and superimposed drawings taken from models of other Amazonomachies less dilapidated than those of the Parthenon, which were highly eroded by their exposure to the elements over so many centuries as well as a number of violent episodes.

ZFM: Then a number of the same elements appear again: images in photographs, wood and superimposed images

CC: That project was one that I really enjoyed. I adore Greece, the Greece of today. I decided to do a project on how we interpret the Amazons. I found that, with the most recent archaeological discoveries, they have confirmed the existence of female warriors on

the steppes of Asia who are, undoubtedly, the basis of the myth of the Amazons. Women who confronted the Athenian heroes and whose narrative was converted into a closed history, which they called Amazonomachy. An interpretation which became the dominant one and which, for centuries, has treated the Amazons as fictional beings. I decided that there was a need to restore the epic sense and to raise awareness of the correct interpretation; that these women actually fought against the Greeks and undoubtedly succumbed to their power. And with such defeat, all traces of that civilisation, which the civilised Greeks understood as savagery, were erased.

ZFM: So, everything forms part of one single line of work?

CC: That is right, one single line in which I address different aspects as I come across them. I am interested in the element of cultural communication and what it can transmit in non-evident way. I started producing works which used the encryption of languages in different cultures. I compared the geometric Kufic script which covers the interior of large domes in Iran and much of Muslim architecture and the QR codes that we use nowadays to synthesise all manner of communications. I saw a correspondence between both cultural elements, despite the centuries and technology that separate them. The geometric Kufic script addresses underlying celestial themes; QR codes operate by directing you to the famous cloud on the Internet; our modern cosmology. In both cases, we look towards the sky, and in both we need to go beyond the symbology in order to be able to read it.

ZFM: And the Amazons?

CC: Well, in *Amazonomaquia*, I once again used the compositive structure of QR codes to incorporate them into images, and I introduced a fictitious pixelated calligraphy to superimpose texts in classical Greek on the images. I wanted to endow them with an oriental appearance so I orientalised Greek calligraphy, as the theme referred to the Asiatic Amazons.

ZFM: So what is the connection between *Amazonomaquia* and *Dioses de la frontera*?

CC: *Dioses de la frontera* aims to unravel the cultural forms shown in the poses of individuals and photographs. It attempts to scour those images in search of a cosmovision of the Libyan people at that precise stage in their history, that related with the initial period of the country constituted as a nation after the end of the French protectorate in 1943. *Amazonomaquia* seeks to shed light on the false mythology of beings which, ultimately, have turned out to be real. In both cases, I play with collective visions which are consolidated and inherited in the form of images

ZFM: It is very interesting that you exhibited this project in the National Archaeological Museum.

CC: That's right. I believe they were enticed by the idea of being able to exhibit a contemporary art project dealing with a historical, archaeological theme.

For me, it was very important to take my project to the National Archaeological Museum; they gave me the opportunity to show my work to a sizeable public unfamiliar with contemporary art. Additionally, the museum contextualised my work alongside two

magnificent Greek vases from the collection on which the mythological Amazons appear fighting with their warlike characteristics. It was amazing to see them there.

ZFM: And *Argucia*?

CC: That was a step further along the same line of research. In the first place, these are three-dimensional works. They are open boxes missing various sides. I take advantage of the visible sides to show images. Once again, these are images on photographic support, wooden carvings and prints, except that, in this new stage, I seek to imbue the biology of the image with greater freedom. And I manage to do so on the basis of working in three dimensions, of the boxes being open outlines, and of the images being different, even though they refer to the same concept. This was a resolute step forward; I was no longer simply seeking to repeat the same image, but to illustrate the same concept with different images: as if the biology of the image now took shape in a reincarnation of images in different forms.

ZFM: And the social sense of these concepts that you present? You speak of prosthesis, something which can be interpreted in different forms.

CC: Just as in the Lebanon, the immediate motif was the images projected by the Lebanese by having a portrait taken by photographer; in *Argucia* this motif has been transformed into those games that we humans play in society to coin new concepts, which we then supplement with realities which attempt to cover the same sense, but which are far from their original essence. For example, in modern societies, we have developed highly complicated systems for applying justice. They all have laws, jurisprudence, professionals as judges, prosecutors, lawyers... And underlying this, generally, is something which is hardly satisfactory and where there is always a good deal of room for improvement. But what is actually exercised through this complex system is violence. We are all subjected to that violence, and words cannot describe that. In that sense, I am speaking of violence as a prosthesis of justice. We exercise justice through the application of violence. Simply because it would be impossible to apply justice without that contrived resource.

ZFM: So, for you, there are a series of elements that can be referenced with different images, but all of them point towards same origin. And, what is more, that origin attempts to reveal an ideal sense of social forms which is helped by the forms which we could call corrupt.

CC: That is a good way of putting it. You and I can speak and understand each other with regard to justice, love, religion. I am sure that a translator who came from Mars would end up discovering that the terms we are actually referring to are violence, sex and death. But, socially speaking, we human beings are very coy. You could say that we are highly poetic, and that would be precisely playing that game of using poetics through prudence. I see art as lifting the veil over those practices. A gaze with an incisive attention. The most important question I ask myself every day is, I believe, what do I see, and then the second part, and how can I express what I see so that others can see it too.

ZFM: And then there is emotion: On occasion you have commented that the Lebanon is a country which you fell in love with without realising it...

CC: For a European, the Lebanon brings together many well-known cultural elements, with just the right amount of exoticism that you would wish to have if, for example, you could walk into the Algiers of Charles Boyer and Hedy Lamarr (film from 1938). We have that idea rooted in our historical unconsciousness that the Middle East is the refuge of Europeans who are adventurous and unabashed, but romantic, capable of sacrificing themselves for an ideal: for love. I wanted to look for the other reading, the internal one, that which is better reflected in *The Battle of Algiers* (1966) than in *Casablanca* (1942). To give a voice to the local individual, the one who looks back at us from the other side of the mirror, where the natural is the local and the folkloric is that imported from Western Europe. Look how curious it is that in *Casablanca*, Rick Blaine (Humphrey Bogart) sacrifices himself for his love, while Victor Laszlo (Paul Henreid) is willing to put his life on the line for his ideology. The assimilated local is romantic and shameless. The European is an honourable idealist. Whereas in *The Battle of Algiers*, it is precisely the opposite: the idealists are the revolutionaries. That vision is the one that interested me.

ZFM: You tapped into the Lebanese soul very well...

CC: Indeed, if on top of being European you are Mediterranean, you understand the Lebanese soul with no need for transcription of any type. I lived in Beirut for two and a half months. I spent time in two houses shared with local people, and a sort of holiday in a hotel in the mountains which still retains all the charm bygone days. The people I met surprised me greatly. The Lebanese are cosmopolitan, educated, art lovers, gourmets, and they are used to constant suffering which prevents them from taking the definitive step forward. It is not that they are resigned; they are simply in a state of permanent transit. The same as applies to hundreds of thousands of Palestinian and Syrian refugees pouring into their territory, whom they have in a legal limbo. It is strange to see that the mixture of refugees, Lebanese and tourists, which adds a very spicy seasoning to the everyday life in the city. There is a hint of an Oriental New York in this nearby melting pot.

ZFM: And is there also feeling in *Argucia*?

CC: An excellent observation. I fell in love with the Lebanon, but not with my universe of prosthesis. Even though it interested me enormously. But I can tell you how that work got under way. I had a strange dream.

I was arriving at a place where a tribe of friendly happy people lived. I devoted myself to study their customs. It was a sort of anthropology. I discovered that they believed in a deity called Uru which they represented with a circle and a hook, like a bird's beak. It appeared in all sorts of things: paintings, tattoos, figurines. I would go to bed highly satisfied with my discovery, but on the following day I would find that Uru no longer responded to that symbol. Now there were, however, very different images and all of them represented it. That for me was a new revelation.

ZFM: Was the dream that rounded off?

CC: Well, let's just say it came to me almost like that. Then I ended up shaping it by thinking about it. In the end, I do not remember exactly what was in the original dream and what corresponded to



Clara Carvajal: *Play It Again*. From the series *Dioses de la frontera*, 2020. © Clara Carvajal, Santiago de Compostela, 2021

my subsequent rationalisation, But I believe that it serves perfectly well to explain how I arrived at my boxes.

ZFM: And why boxes?

CC: The boxes are a testimony to Duchamp's portable museum. The real title is *Boîte en Valise*, the literal translation is 'box in case.' 'Itinerant museum in a suitcase,' which I feel responds more precisely to the sense of that name. I could have done it in other ways, but those small sculptures have a highly appropriate property, if you will forgive the repetition: the different sides of the box can be contemplated, which is just like materialising the fact that the images I select are diverse and disparate, but they serve to represent the same deep meaning.

ZFM: I find this whole way of bringing images into play and talking about them, at the same time as you speak about what they represent, very interesting.

CC: The title, *Argucia*, aims to draw attention to how culture has been capable of giving everything a treatment that goes

unnoticed at first sight. My work focuses on using that problem artistically. What do we see when we contemplate certain images? Are they the same in their meaning? Pieces that we treat in very different ways with very different techniques, do they converge in any way?

ZFM: So, you are trying out different techniques to work with properties that you observe in the images.

CC: We artists see very strange things when we look. Looking is like eating. We are predators in the universe of the image. I like the idea of doing the same thing on another level, seeking an aesthetics in the images that has to do with the sociological use, as representatives of meanings. For me, techniques and how they are related are important. That is why, in this case, I keep images of masterpieces of European art reproduced photographically along with their carvings and their prints. This brings us to another chapter of the biology of images, in which the interaction of the images between themselves appears. I hope that soon we will be able to speak of sociology of images within the world of images.

XUNTA DE GALICIA
Presidente da Xunta de Galicia
Alberto Núñez Feijóo

Conselleiro de Cultura, Educación e Universidade
Román Rodríguez González

Secretario xeral técnico
Manuel Vila López

Secretario Xeral de Cultura
Anxo M. Lorenzo Suárez

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Director
Santiago Olmo

Xerente
Marina Álvarez Moreira

EXPOSICIÓN
Comisariado
Zara Fernández de Moya

Coordinación
Christina Ferreira

Rexistro
Teresa Jácome

Traducións
Jesús Riveiro Costa, David M. Smith

Montaxe
David Garabal

Deseño
Cecilia Labella

CGAC

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA
Ramón del Valle Inclán 2
15703 Santiago de Compostela
cgac@xunta.gal / www.cgac.xunta.gal
aberto de martes a domingo
de 11 a 20 h [luns pechado]