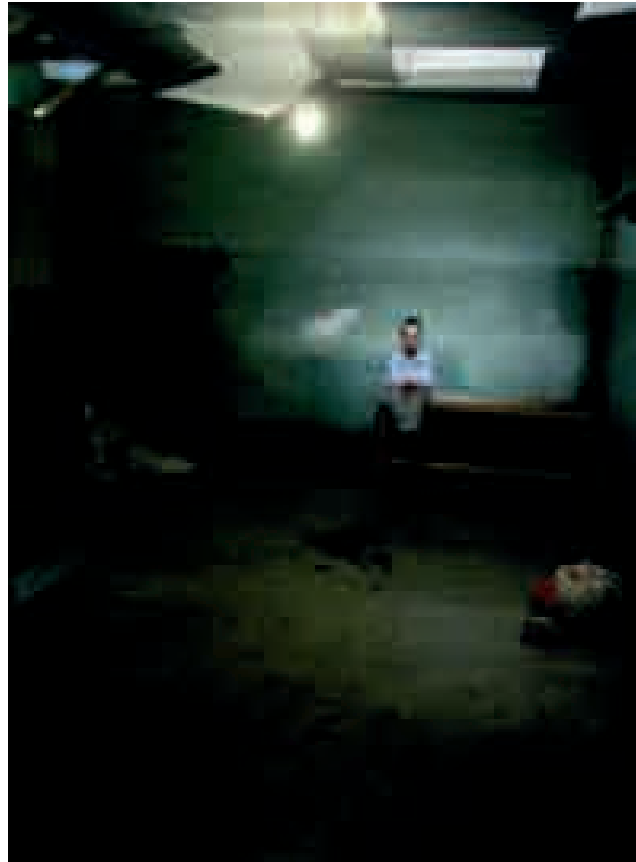


ENRIQUE MARTY

04	Hotel Médula
06	El loco
08	Katia
10	La Familia
11	Fantasmas
16	Noche de los muertos
20	Clínica
24	Barbería Altamira
26	Musterhaus
30	Nephew
34	Video Stills (Cera I, II y III)
40	Flaschengeist
52	Calle Apocalipstick
64	Lebensborn
65	The Perfect Kiss
66	Aim the brood!
68	No peguen al caballo
70	Verónicas



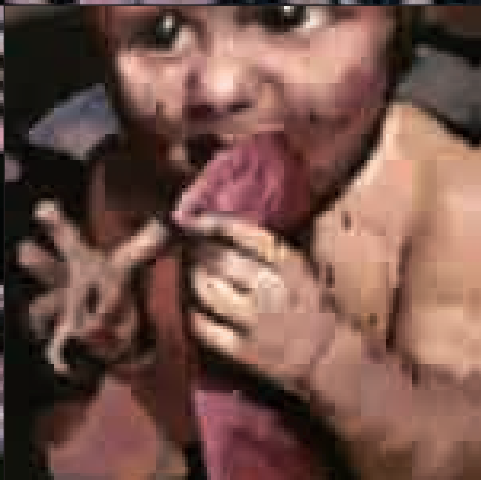
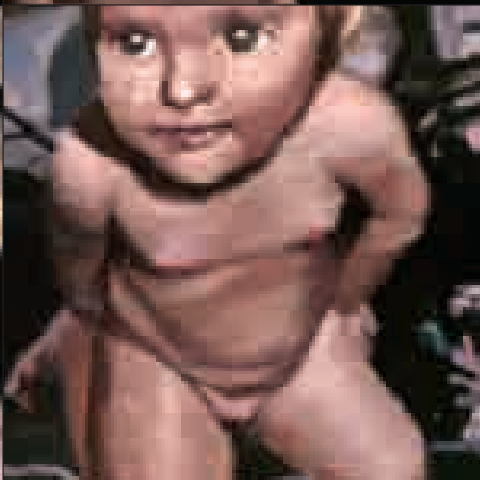
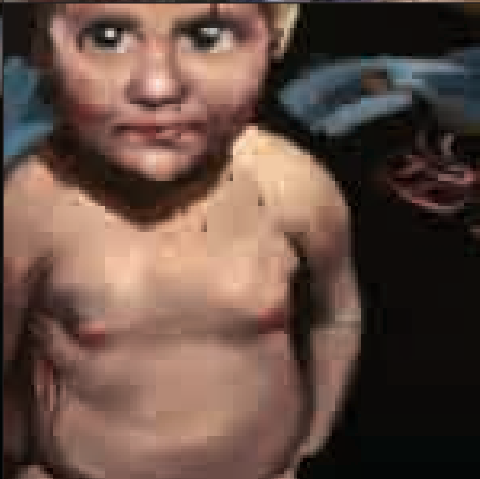
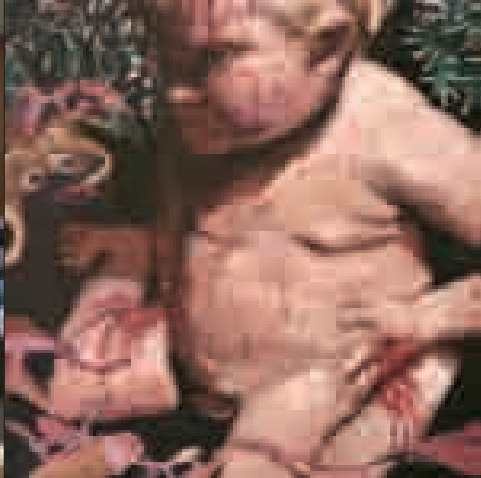
Hotel Médula
Galería Enrique Guerrero.
México D.F., 2004.

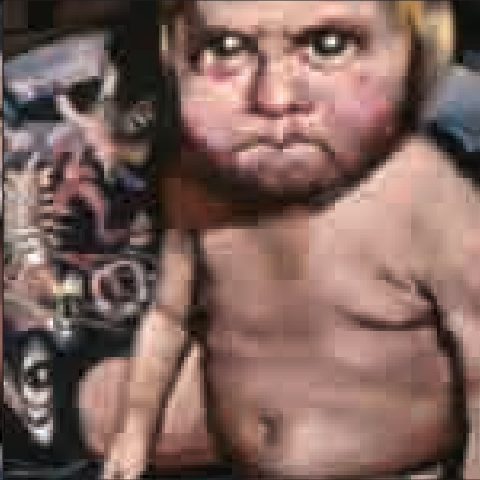
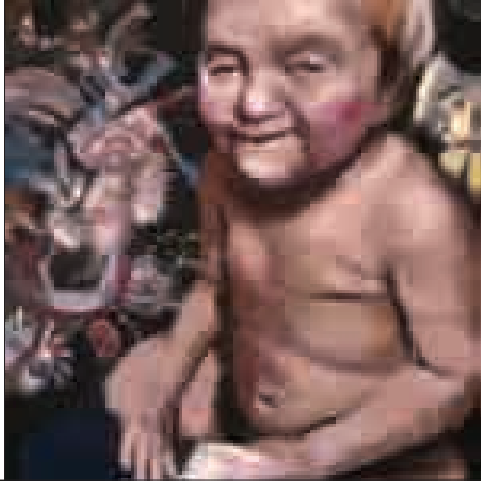


El Loco
P.S.1.
New York, 2003.





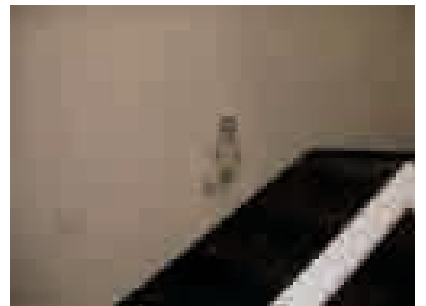
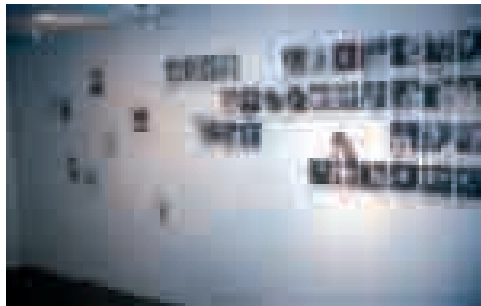
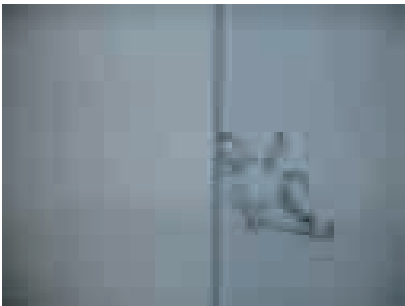






La familia
Centro de Arte Reina Sofía. Espacio Uno.
Madrid, 2000.

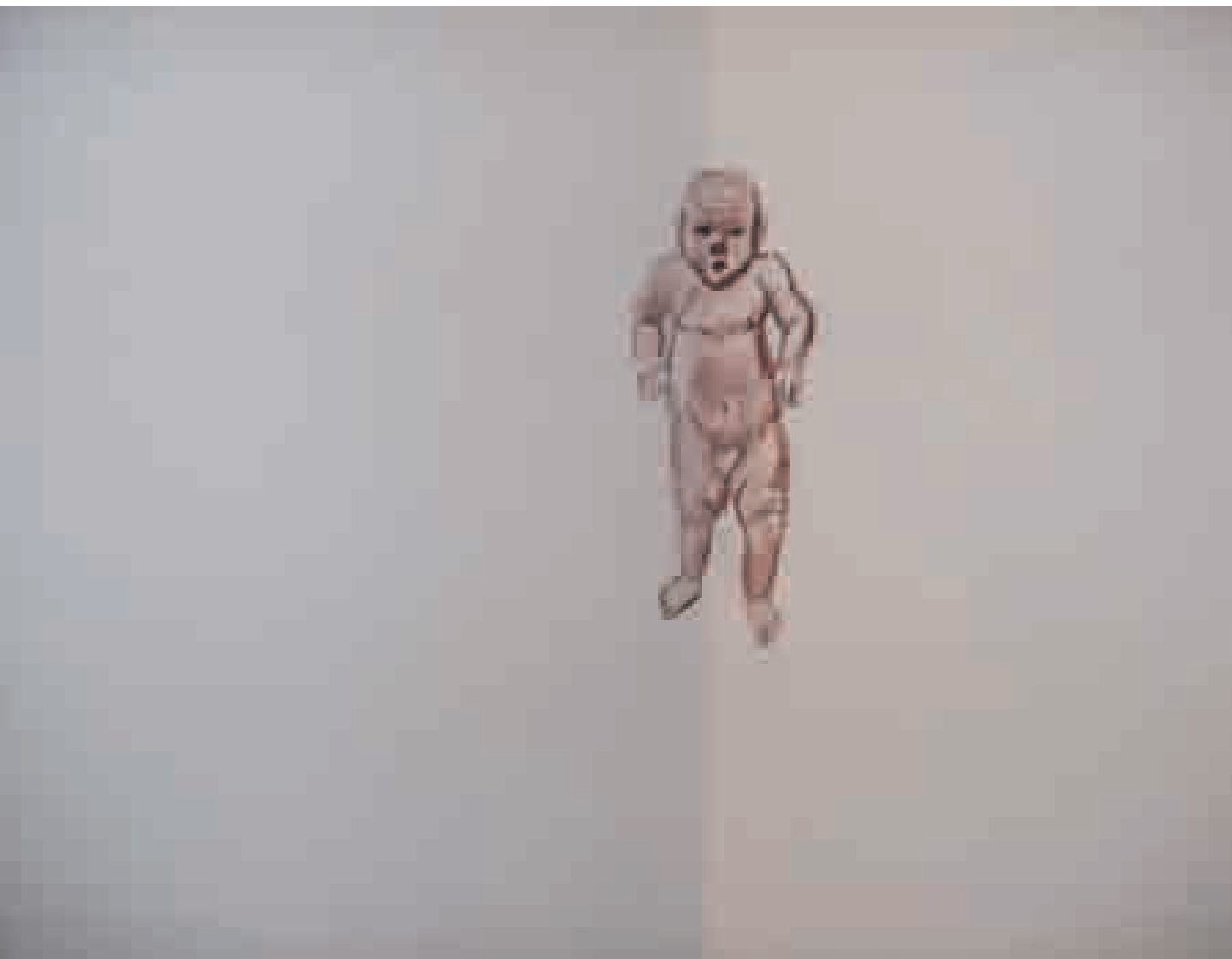
Fantasma
A.E.C.I. Buenos Aires





Fantasmas
Galería Luis Adelantado.
Valencia, 2004.



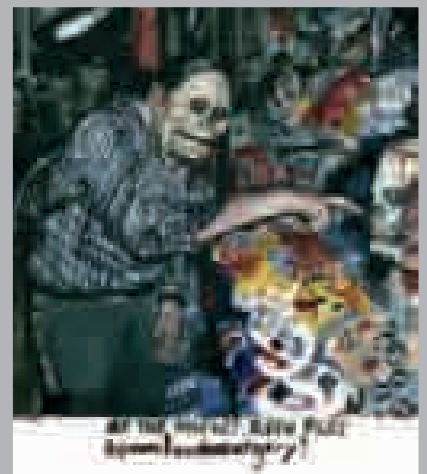
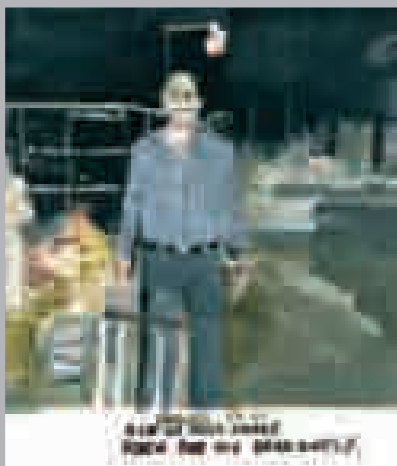
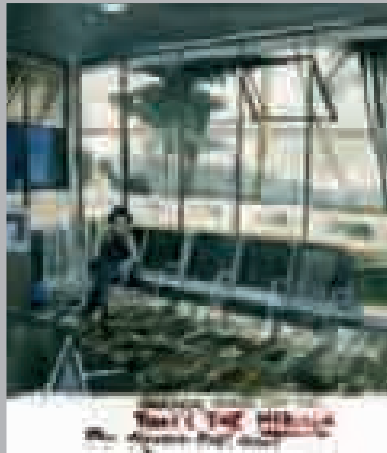
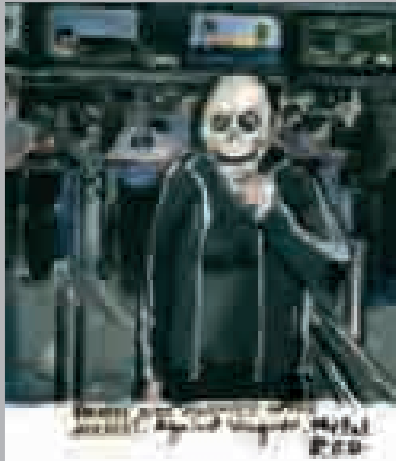
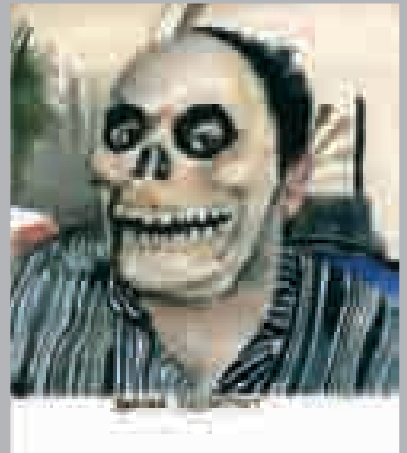
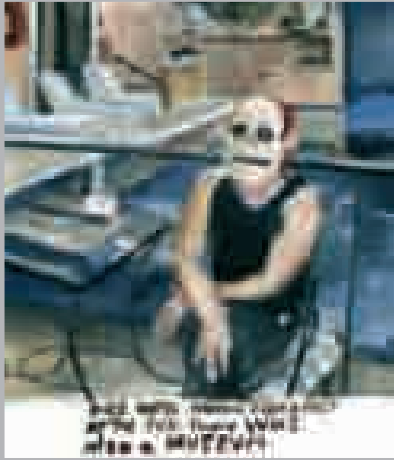


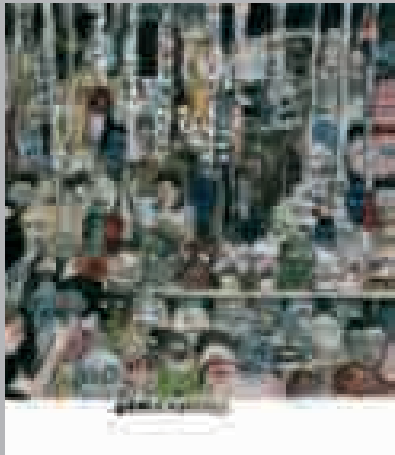




Noche de los muertos
Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro.
Querétaro, México, 2005.



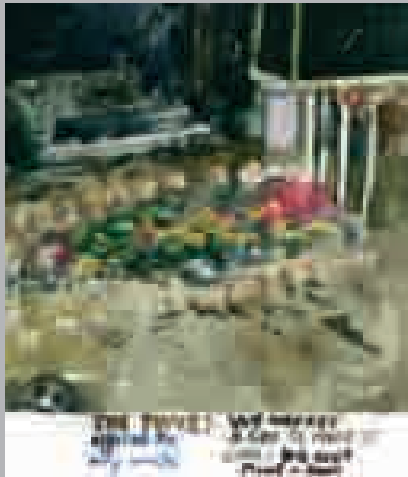




When I was back in school
I wish I could paper out the



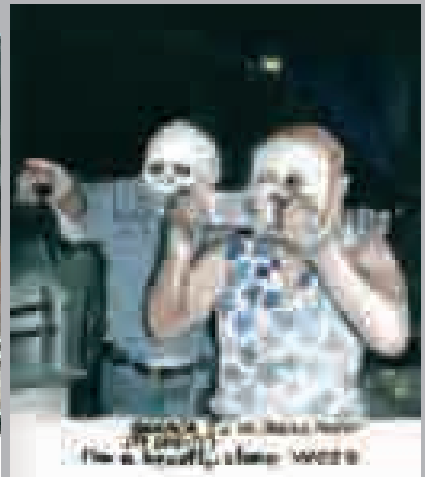
It was a really good
night for the "Halloween" and the
night



THE PEOPLE... we were
a lot of people
and we had
a lot of fun



When I was back in school
I wish I could
paper out the
night



When I was back in school
I wish I could
paper out the
night



Don't let the
night



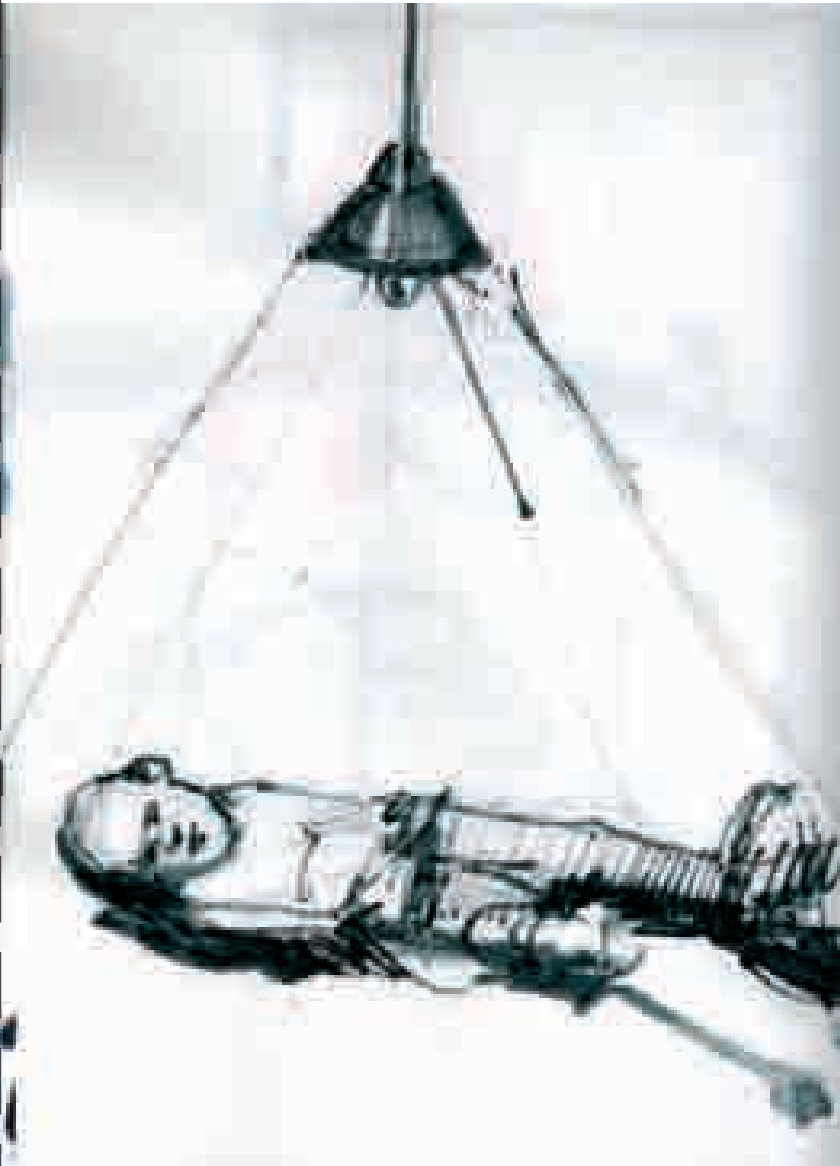
When I was back in school
I wish I could
paper out the
night



When I was back in school
I wish I could
paper out the
night

Clínica

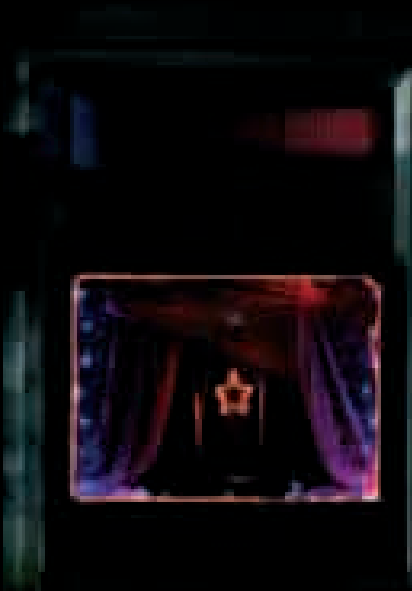
Proyecto para stand Galería Espacio
Mínimo.
Arco 2006.





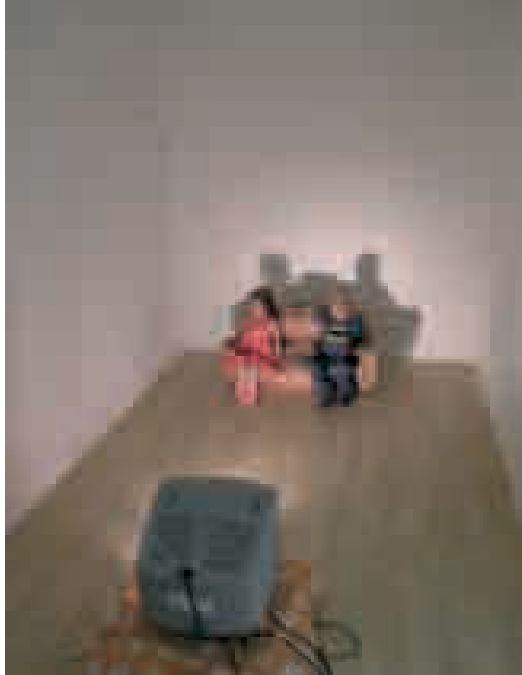
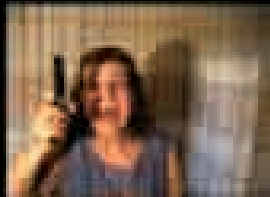
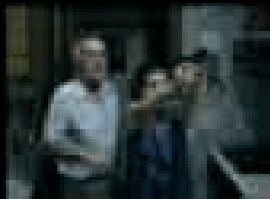
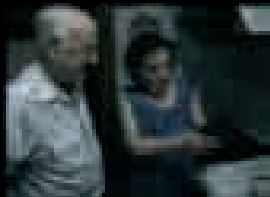






Barbería Altamira
Galería Altamira.
Gijón, 2005.



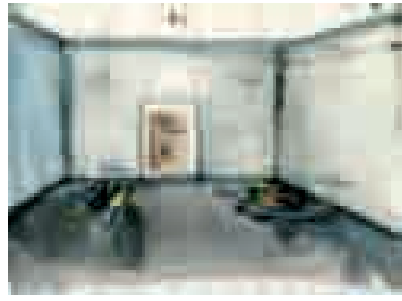
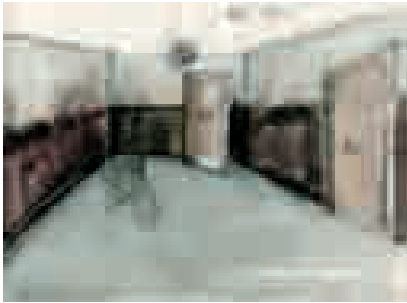


Musterhaus
K4 Galerie
Munich, 2006.





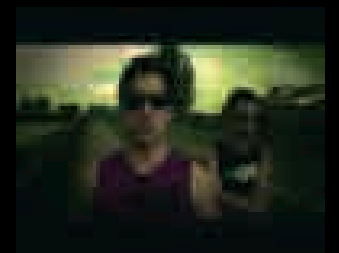
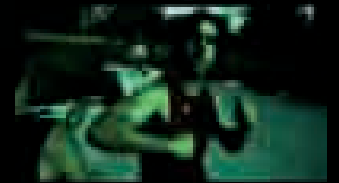
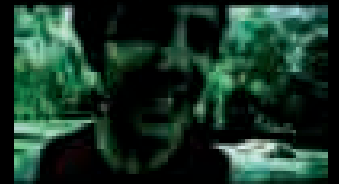
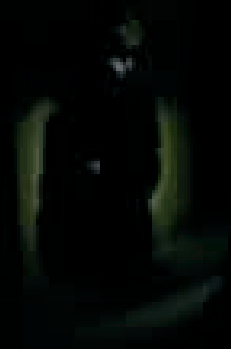


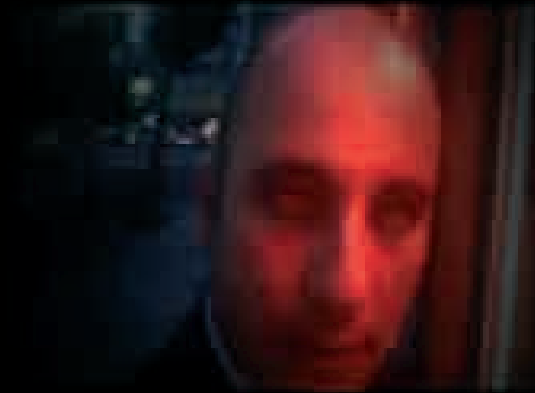
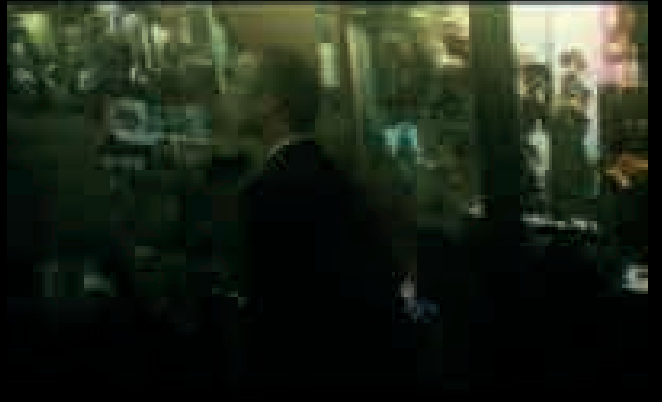


Nephew
Witzenhausen Galerie
Amsterdam, 2006.



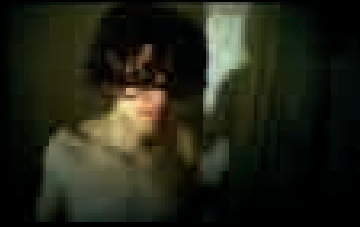






Video Stills (Cera I)











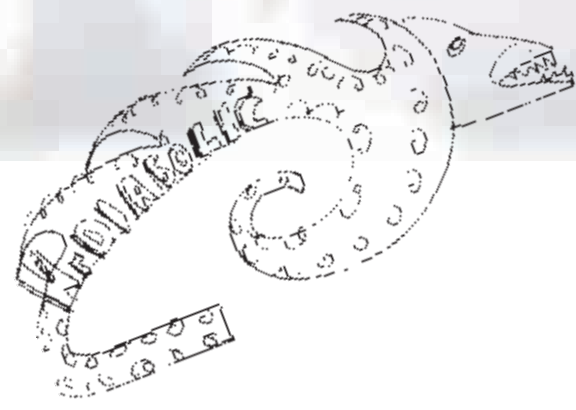
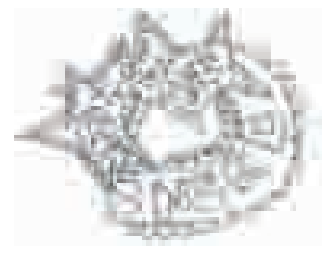
Video Stills (Cera III)

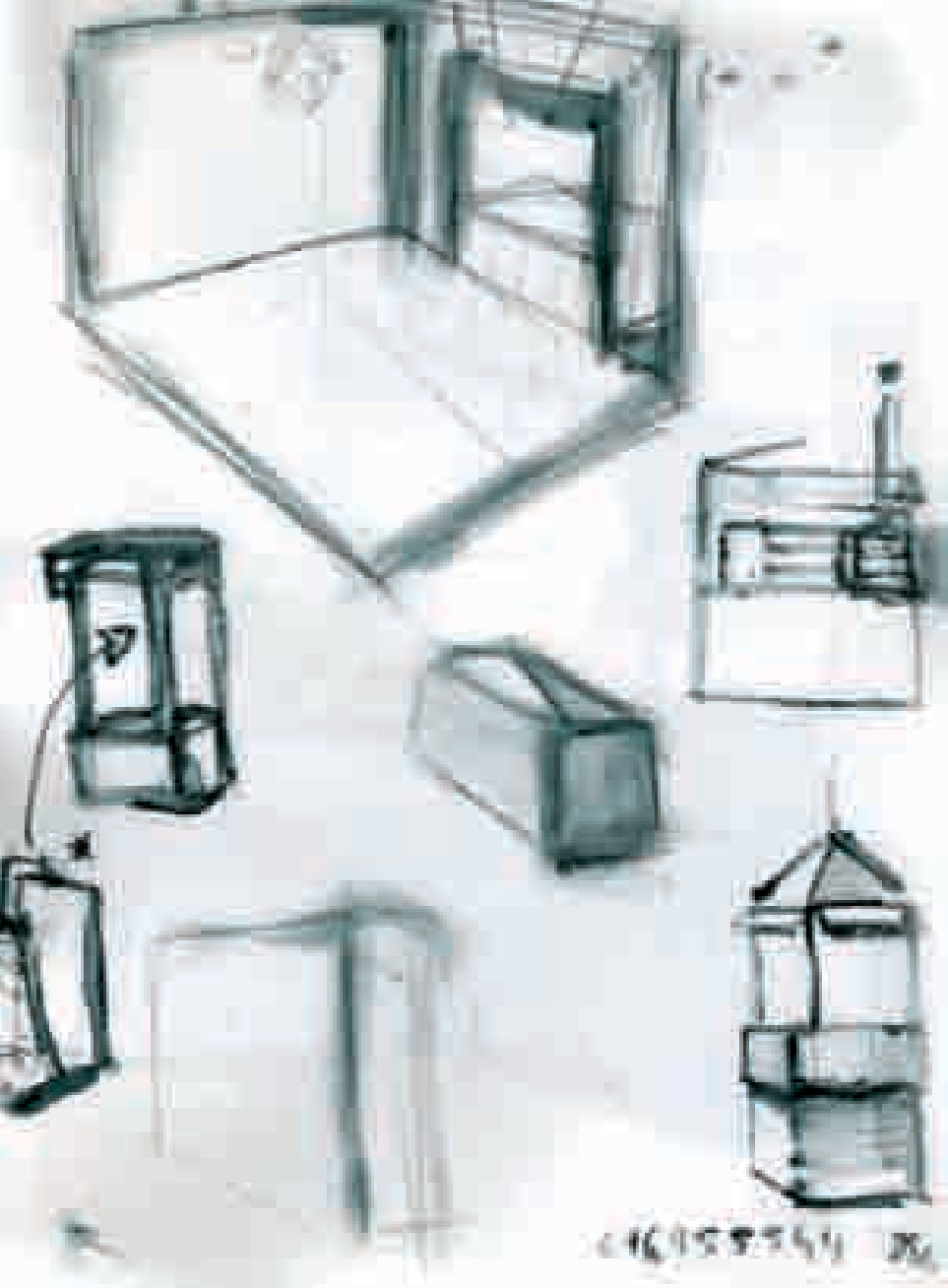




Flaschengeist
M.U.S.A.C.
León, 2005.

Fotos cortesía MUSAC
e Imagen Mas



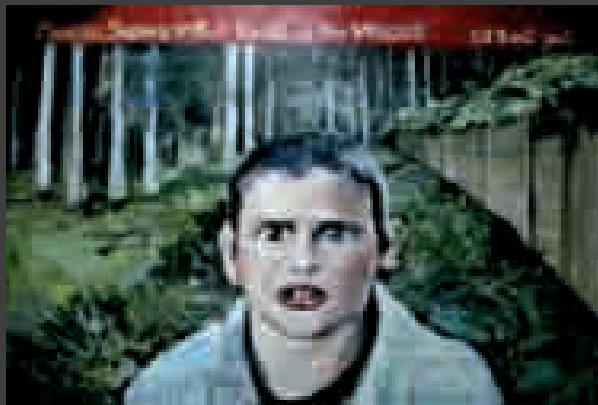




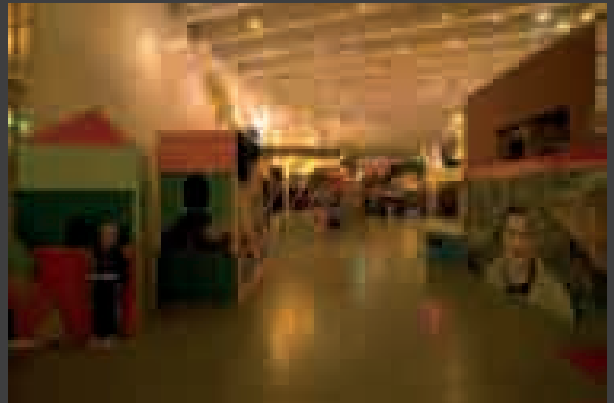
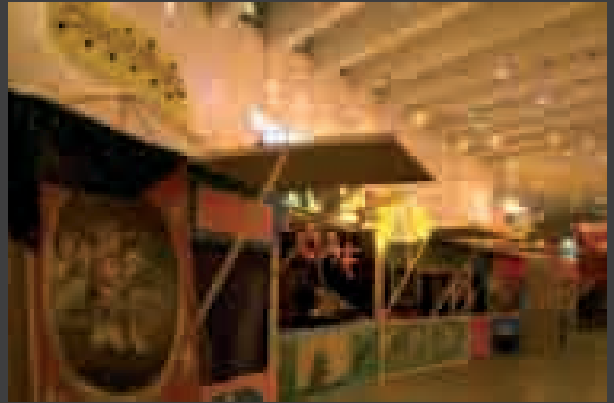


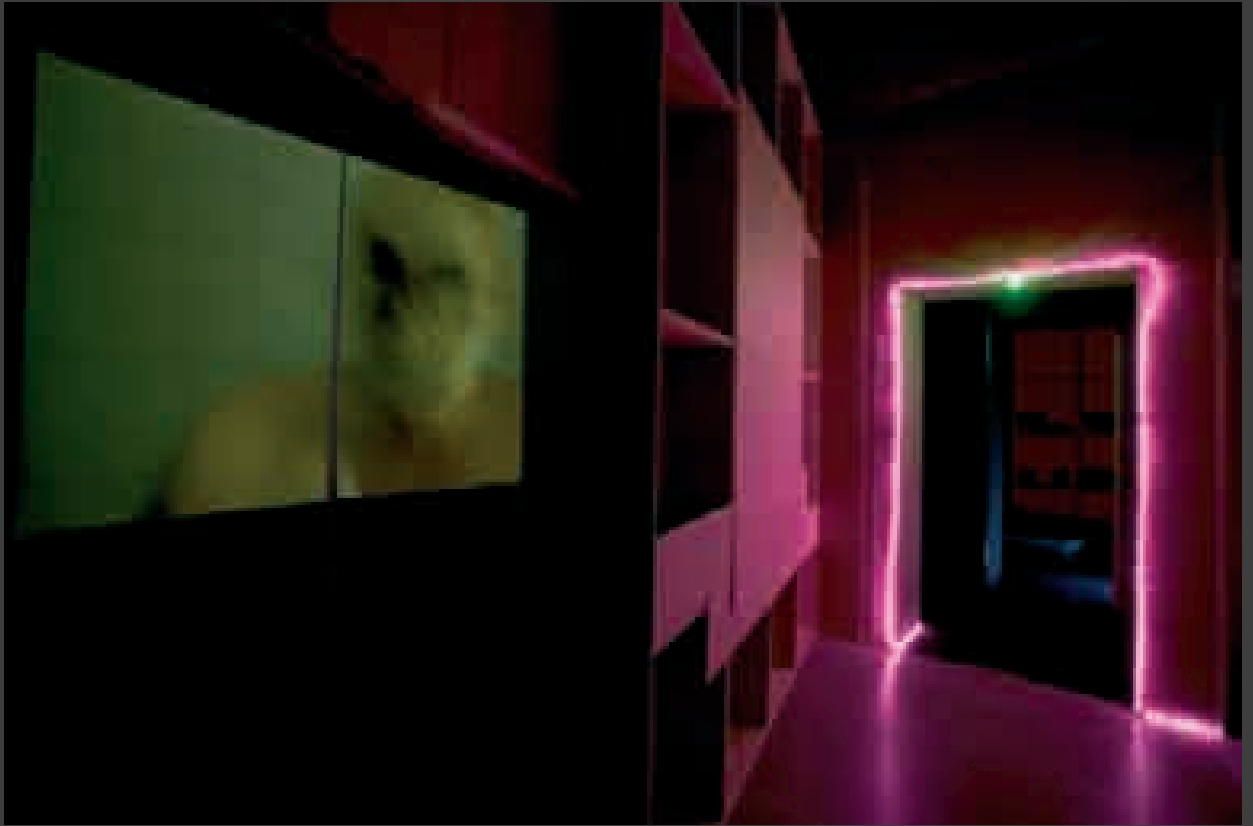


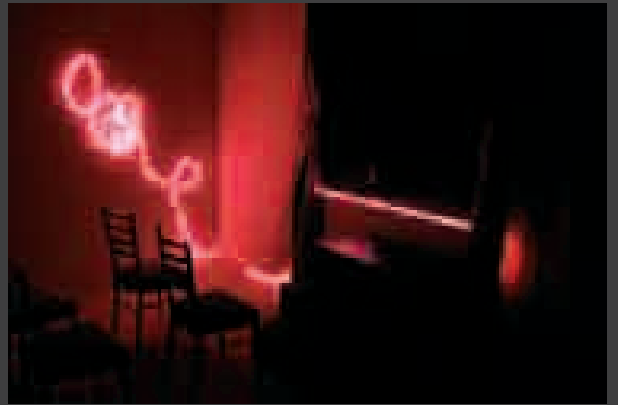
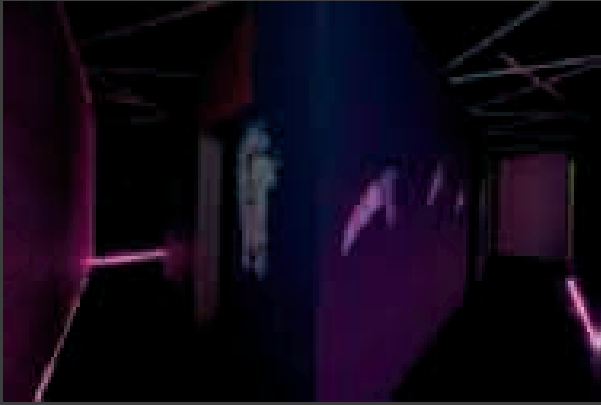






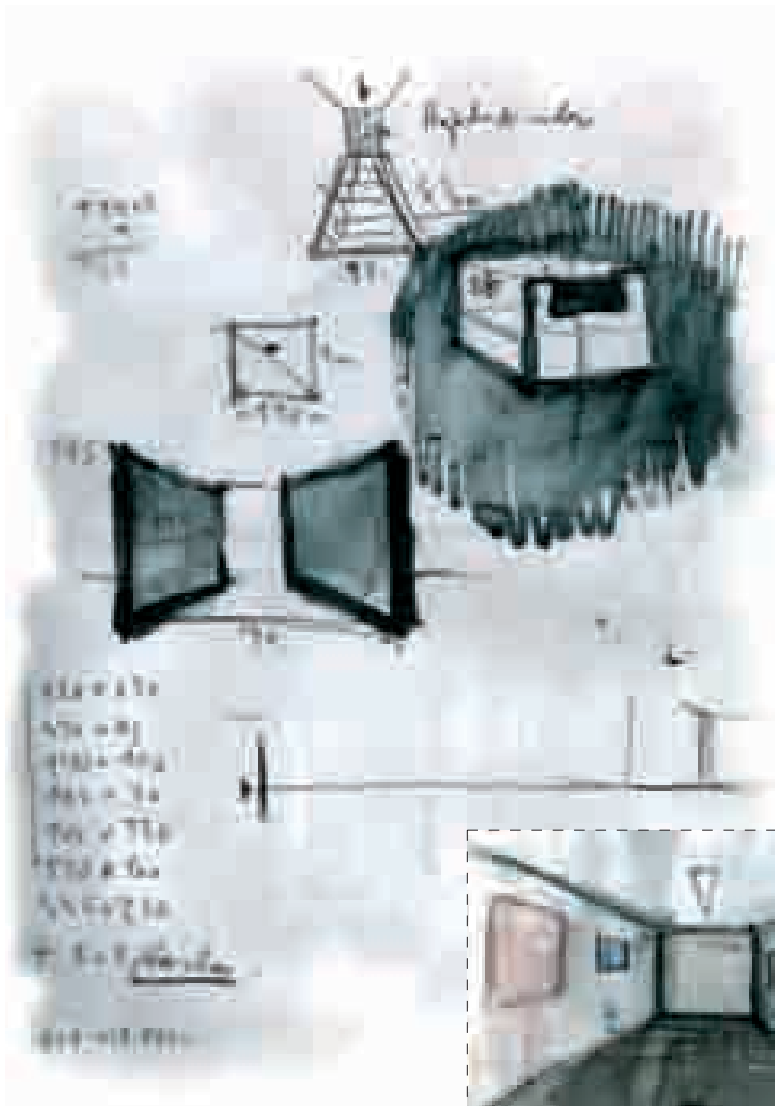






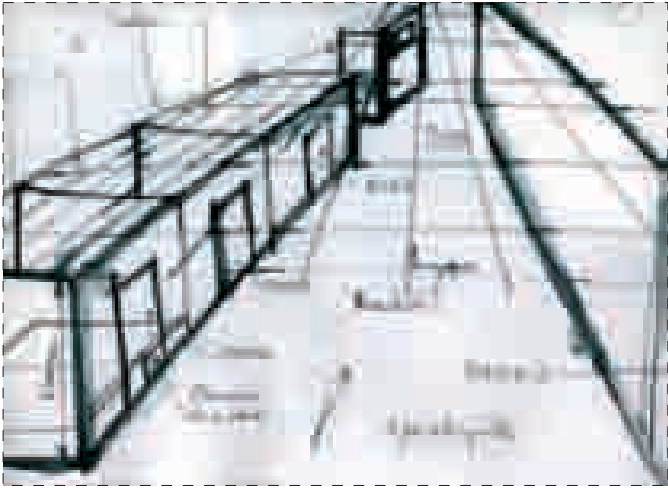


Calle Apocalipstick
Galería Espacio Mínimo.
Madrid, 2006.



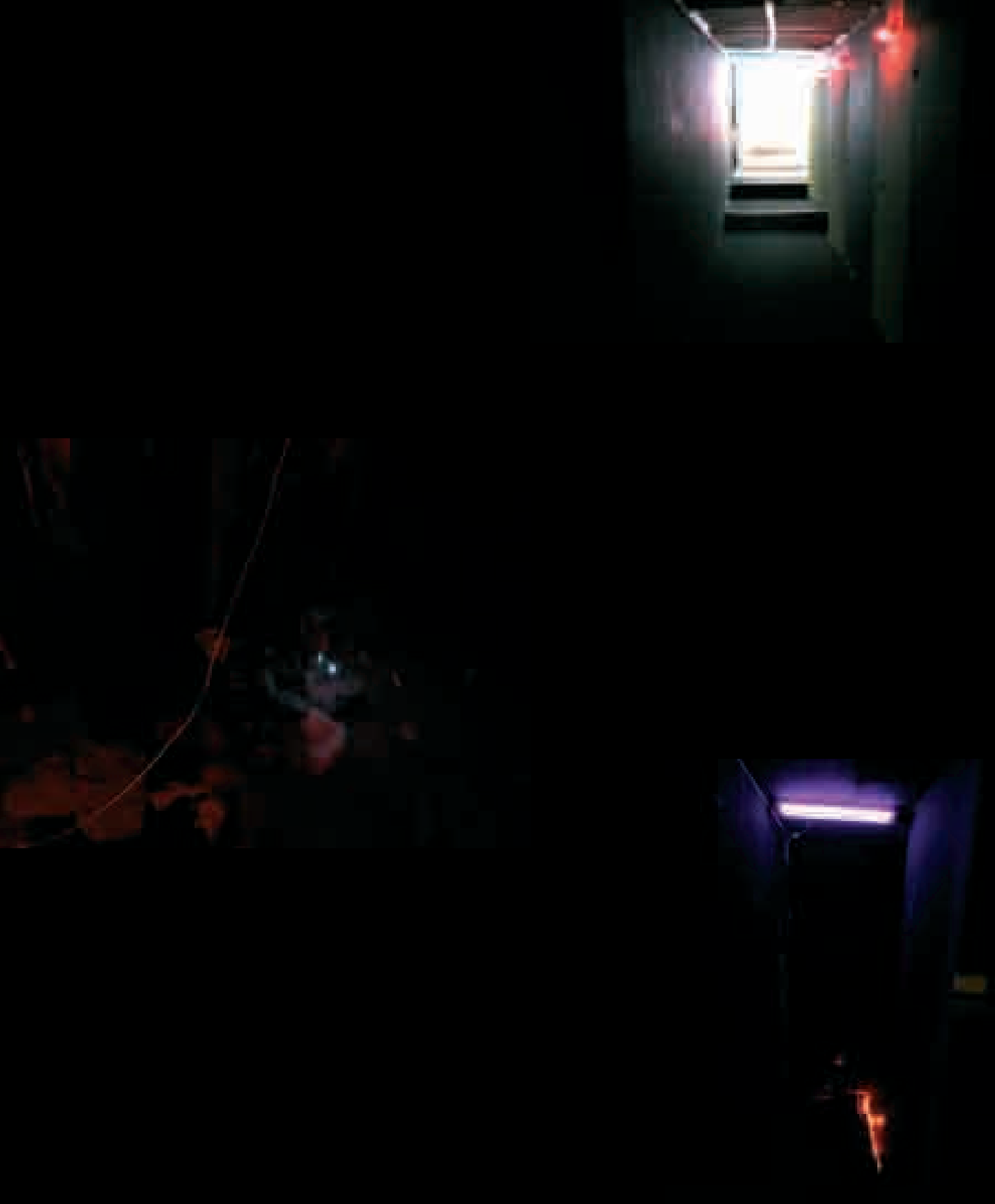




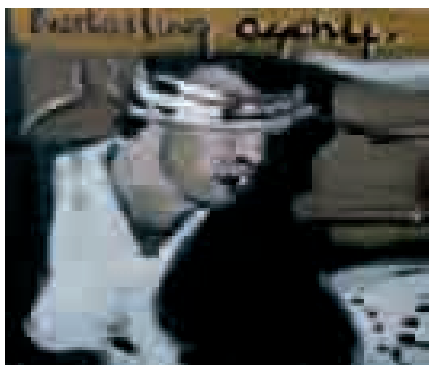
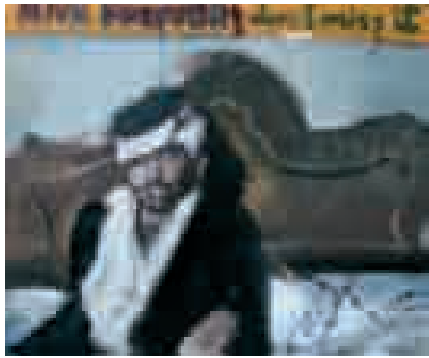




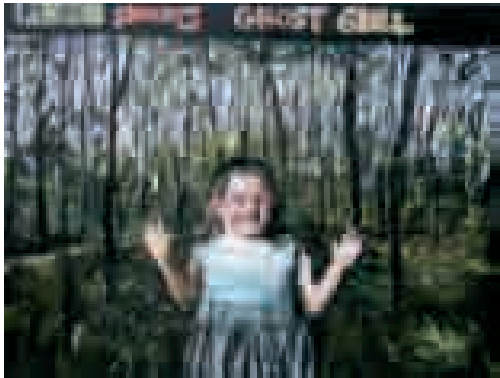
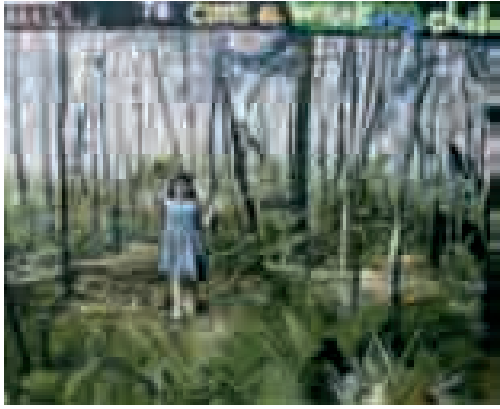






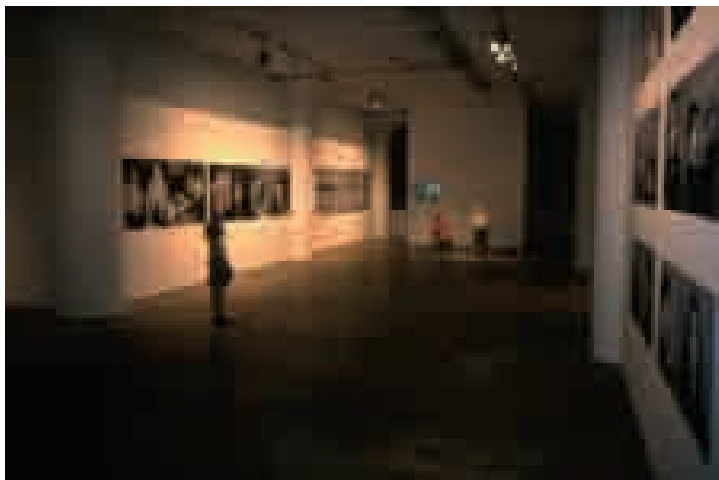








Lebensborn
Galeria Lluçia Homs.
Barcelona, 2005.

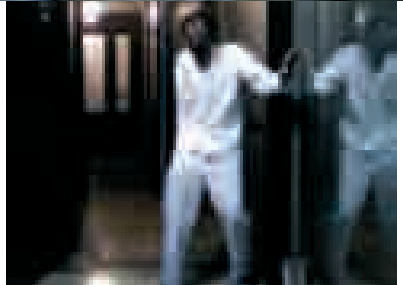
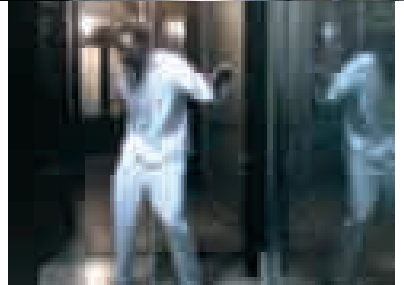
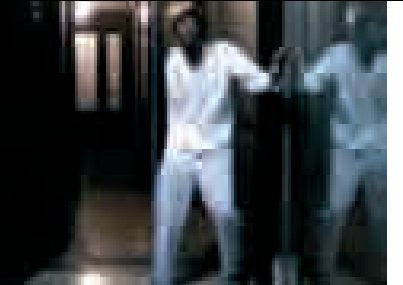


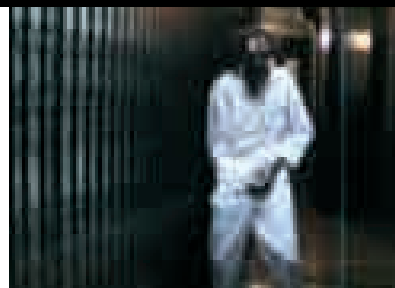
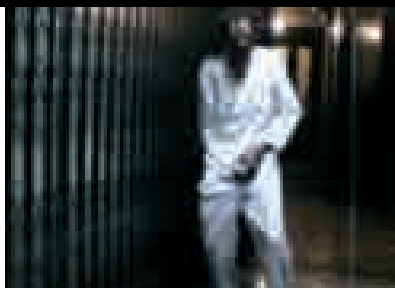
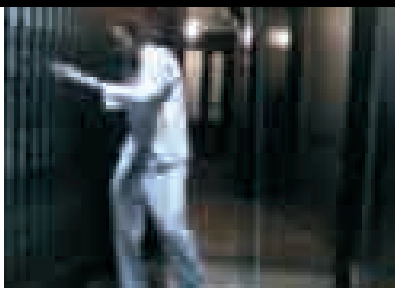
The Perfect Kiss
Bryce
Wolkowitz Gallery, Nueva York. 2004.



Aim at the brood!
Deweer Galerie.
Otegem, Belgique, 2006.







No peguen al caballo
Casás y calles 2004.

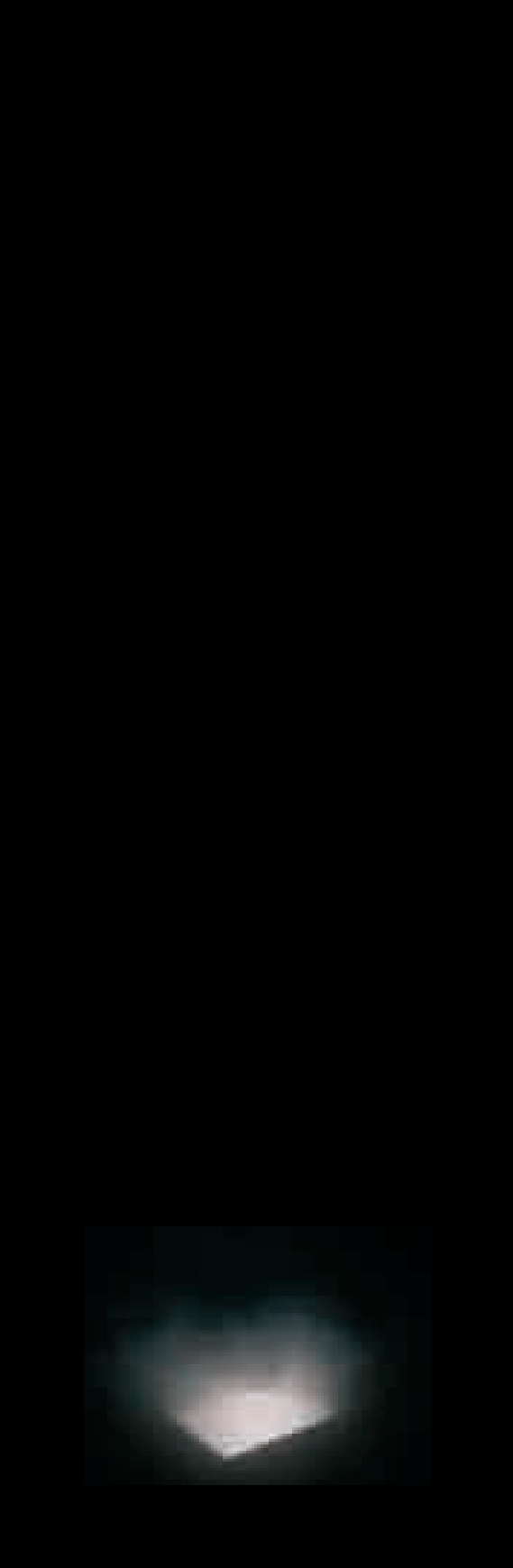
S/T
Sala de Verónicas.
Murcia, 2006.









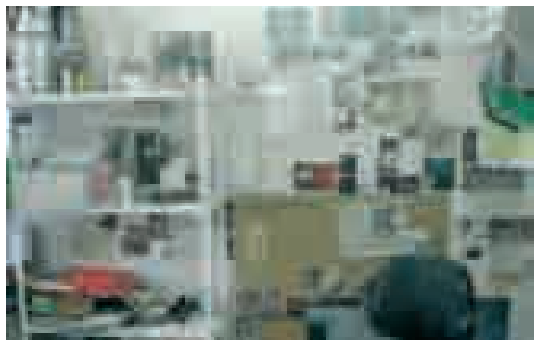






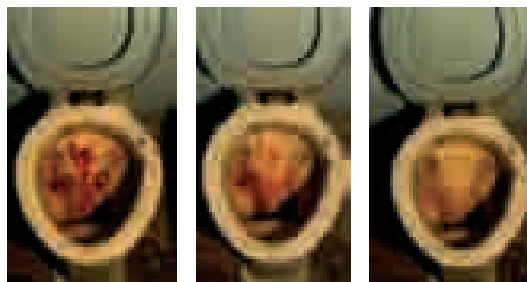


Tras el montaje de su proyecto en la Sala Verónicas de Murcia, me he encontrado con Enrique Marty en Salamanca. Durante 48 horas se muestra inagotable conduciéndome de un rincón a otro de una ciudad vieja y joven a un tiempo. Con la grabadora y el portátil como pedúnculos corpóreos, realizo una de las entrevistas más productivas, flexibles, dilatadas y enigmáticas que he hecho. Visito su estudio en una casa desvencijada puntuada por innumerables habitaciones llenas hasta los topes de obra, de mutantes colgados de ganchos, de extremidades melladas sin dueño, de recortes de prensa pinchados de las paredes. Son palabras sueltas, recursos con los que construir una imagen. Reconozco el váter mugriento al haber sido utilizado en una de sus imágenes más intensas –“es sólo pintura”, advierte Enrique, siempre atento-. Tiene razón: en ocasiones las cosas están ya ahí, sólo hay que activarlas. El primer día hacemos una larga sesión de trabajo frente al ordenador donde desfilan algunas de las obras que recogerá esta publicación y que ha realizado en los últimos tres años. Son muchas. Enrique Marty produce de una forma extraordinaria tanto cualitativa como cuantitativamente.



Estudio de Enrique Marty

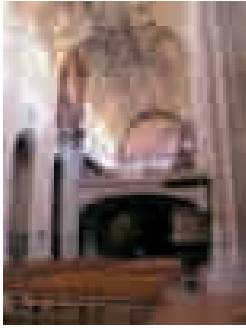
Al día siguiente, una espléndida mañana de primeros de julio, me presenta sus espacios icono de la ciudad y hacemos la entrevista como en un rosario de preguntas y respuestas que se cruzan y repiten hasta la noche. Empezamos en la Plaza Mayor, donde la tuna provoca una mueca de disgusto en su, normalmente, rostro impassible. Seguimos sentados en los tejados de la catedral vieja, donde mientras recuerda su infancia y hablamos de su trabajo, intentamos sortear los grupos de turistas y las insistentes e intermitentes campa-



Enrique Marty. *Te deseo*

nadas de la torre. Comemos en la cafetería del Da2 donde una codorniz degollada mortifica mi digestión y provoca que discutamos sobre el sentimiento de culpa. En el impresionante Convento de San Esteban, de los padres dominicos, la iglesia a la que Enrique acudía de niño a misa con sus padres, pasamos la tarde. Es la iglesia en la que se confesaba la mística Teresa de Ávila desde un estrecho nicho del claustro y que prestó ayuda a Ignacio de Loyola; también un lugar de peregrinación donde los creyentes, y los no tanto, depositan sus peticiones a un santo milagroso a través de un curioso sistema: un archivador con cajoncitos situado en una monumental sacristía. Pedigüeña, no me resisto a cursar mi solicitud y Enrique Marty me avisa: “Cuidado con lo que pides, que se cumple”. Charlamos sentados en la Escalera de Soto acompañados de música gregoriana y una iluminación dramática que subraya lo que se debe mirar: un relieve policromado de María Magdalena. Seguimos en el coro alto, bajo el primer cuadro de Rubens que Enrique recuerda haber visto; allí hablamos en susurros hasta que empieza una misa y debemos salir. Visitamos la reconstrucción de una logia masónica que hay en el Archivo de la Guerra Civil o el Huerto de Calisto y Melibea. Esta entrevista, lamentablemente, no recoge las voces y murmullos de una ciudad en la que los espacios religiosos y los laicos se comunican con fluidez, de forma natural.

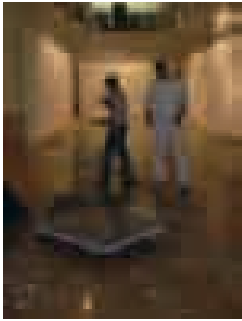
En Verónicas, un espacio difícil pero que bien intervenido puede resultar un regalo, Enrique Marty ha realizado un trabajo distinto: nada de transformar el espacio neutralizándolo o negándolo al solaparlo de objetos y elementos arquitectónicos, sino que ha subrayado sus connotaciones arquitectónicas y culturales, en cierto modo ha despertado su memoria de su letargo



Convento de San Esteban.
Salamanca.

y la memoria del imaginario del espectador. Bajo el crucero hay una cripta cuya situación queda señalada con una losa de mármol veteado y con argollas. La intervención es mínima: la apertura de la cripta, trucos de teatro que esconden cierta complejidad técnica, sonido, incienso y una escultura colgada de la cúpula. Durante el montaje le comenté que me parecía

que se había encontrado con un monstruo y, simplemente, lo había acariciado. Su intervención es mínima, acostumbrado como tiene al espectador no sólo a colgar cuadros o situar esculturas, sino a crear una abigarrada escenografía en la que éste entra.



Montaje en la Sala Verónicas.
2006.

Volvió tiempo atrás el espacio y lo mantuvo en suspenso. Es una obra de gran componente barroco, en el sentido histórico. Mantiene el tiempo suspendido, recrea una escenografía en la que el espacio es un espacio otro, o un espacio que remite metafóricamente a otro espacio –de forma similar a los misterios religiosos que, como el de Elche, se representaban en el ábside de las

iglesias-; es de una espectacularidad que utiliza recursos propios del siglo XVII. Me refiero a que el concepto de espectáculo del que se sirve no es el generado por las sociedades postindustriales, que convierten al espectador en un mirón complaciente, sino el practicado por los jesuitas desde sus púlpitos y que tan bien describiera James Joyce en El retrato del artista adolescente, el generado por el catolicismo de la Contrarreforma, retórico, conmovedor, que empujaba dentro de la escena al espectador, como usuario del hecho. Se me ocurren mil ejemplos, desde Caravaggio a Bernini.

ISABEL TEJEDA: Te he comentado repetidamente que creo que en Verónicas has realizado el menos *marty* de todos los trabajos tuyos que conozco; incluso al ver tus últimas obras en la sesión de trabajo que hicimos ayer encuentro una mayor distancia cuantitativa en la intervención...

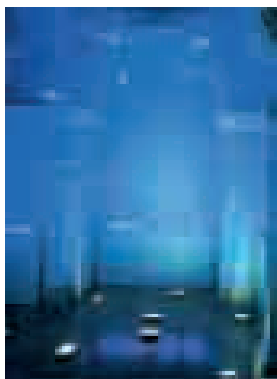
ENRIQUE MARTY: La verdad es que de entrada no me planteo ningún estilo. No sé si este proyecto es más o menos *marty* que otros, porque nunca, jamás, me he planteado un estilo o una línea estética. Viene de otro sitio, que, imagino, es una carga en que se suman miles de cosas; desde mi experiencia vital, mi experiencia estética y artística y el presente absoluto. En realidad, planteo cada obra en ese mismo momento sin mirar atrás hacia otros trabajos (por lo menos conscientemente). Miro sólo un poco hacia delante, ya que en realidad siempre pienso en el momento presente. Quizá por eso no me planteo ningún estilo.

Yo creo que la cuestión del estilo hay que concebirla de un modo consciente. Es una cuestión que ha surgido más en otros periodos; en los 80, cuando se hablaba tanto del tema...

TEJEDA: Sin embargo, creo que tú lo tienes y bastante marcado. Si no lo quieres llamar un estilo, considera que me refiero a una forma de hacer que es tuya. Por eso yo lo he llamado *marty*, y no estilo.

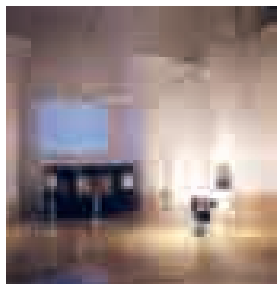
MARTY: Sí. Pero no está buscado. Es decir, la Sala Verónicas de entrada es una iglesia. Respecto a tu comentario anterior, yo no veo la exposición vacía de elementos. Yo la veo llenísima. Siento como si hubiera construido yo la iglesia. No puedo separar en ningún momento la zona donde están los elementos que hemos colocado del resto del edificio. En absoluto. Es como si en un inmenso cubo blanco hubiéramos construido la iglesia en escayola, por encima, para hacer la instalación. La diferencia es que la iglesia ya estaba ahí.

TEJEDA: Me ha parecido fascinante que trabajaras con la cripta. Llevaba años utilizándola conceptualmente. A muchos artistas les hablaba sobre su existencia y algunos reaccionaban interviniendo en el espacio teniéndola en cuenta, como Antoni Abad o Marina Núñez. Inclusive la utilicé en la exposición de *La clase muerta* de Kantor. Aunque nadie lo supiera, la insta-



Marina Núñez. *Carné*. Sala Verónicas. Murcia, 2001-2002.

de contar, de repente, cuando tú decidiste trabajar fundamentalmente con la cripta, me di cuenta de que muchísima gente que visita este espacio no sabía que ahí había una cripta. Los visitantes no sabían cómo lo habías hecho, pensaban que simplemente había un proyector de luz, que no había un agujero. ¿Te acuerdas? Había gente asustada que no se quería acercar. Y les pasaba porque no sabían si se aproximaban a un abismo o a un truco conseguido. Es más sorprendente aún si piensas que las iglesias se construyen sobre criptas. Las pisan todos los días, sobre todo gente que las visita asiduamente, y no son conscientes de que está ahí. No es sólo que se haya perdido la memoria de Verónicas, un espacio que perdió su anterior uso religioso. ¿Preveías este desvelamiento?



Tadeusz Kantor. *La Clase Muerta*. Sala Verónicas. Murcia, 2002.

MARTY: Lo que he querido es activar el espacio de la Iglesia como espacio expositivo. Por eso no pienso que está vacía. Es quizá una de las exposiciones más llenas que he hecho nunca. Porque la Iglesia está bastante vacía, pero si tuviera los cuadros, las velas, los santos y todo eso ¡imagínate! Recuerda que una de las primeras cosas que se me ocurrieron fue volver a transformarla en iglesia, ponerle bancos, un confesionario, un retablo y abrirla al culto. Incluso dar misa allí. Es como si ahora vamos a la

Universidad de Salamanca y, aunque hay una fachada preciosa, todo el mundo está buscando a la rana y nadie mira el resto de la fachada. "Si eso no es la rana, no me sirve". Tiene un significado metafísico y es que si la encuentras creo que apruebas todo. Aunque tienes que estudiar de todas formas, apruebas. Es como iluminar algo que no está y de repente cobras conciencia de que está. A mí me atrae mucho focalizar la atención. Es algo que me interesa.

TEJEDA: Has iluminado precisamente el elemento que nadie miraba. Lo has hecho visible.

MARTY: Ahí está. Si hay un elemento que está camuflado y de pronto focalizas ahí la atención, todo sale. Por eso cada vez creo que ha sido mejor idea colocar la niña muy alta. ¡Incluso más alta tendría que estar! Lo que está ocurriendo es una vivencia que me va a abrir campos interesantes. Aunque en teatro he hecho cosas parecidas, no es lo mismo hacerlo en un lugar donde el espectador está en el propio escenario. En teatro muchas veces utilizo el escenario vacío y sólo proyecciones de vídeo. Pero no de forma indiscriminada. Hay dos formas de enfrentarte a una obra de teatro como creador de la escenografía. Una, pasando completamente de la obra, que no es la que yo empleo; y otra, haciendo un análisis profundo de la obra y del autor: analizando cómo se representó en su época e intentando ser fiel a eso aunque siendo consciente de que la creo ahora. Si diseñas *Las Bodas de Figaro* no puedes pretender construir un palacio sevillano, vestirlos de sevillanos... porque cuando Mozart escribió la ópera estaba ocurriendo en ese momento, mientras que cuando la estás interpretando ahora está ocurriendo en la actualidad.

TEJEDA En este caso, ese lugar invisible es, precisamente, el ámbito de la muerte.

MARTY: La muerte es una constante en el pensamiento universal. Está presente siempre, por muy optimista que sea uno. Todo arte tiene una carga necrófila. De todas formas, yo veo mi obra de forma dionisiaca, como una celebración de la vida. Hay mucha gente que piensa que hablo de la muerte.

TEJEDA: No desde luego en el proyecto de Verónicas que es una resurrección. Desde el principio me ha recordado al final de *Rompiendo las olas* con las cam-

panas doblando y esa luz mística que crea Lars von Trier. Te vas con buen cuerpo del cine porque piensas que la protagonista ha resucitado. Hay otros proyectos tuyos que no parecen contener esa alternativa positiva. Pienso concretamente en tu exposición *Nephew* este año en la Galería Witzgenhausen en Ámsterdam: esos niños muertos no ofrecen un posible "Happy End".

MARTY: Yo creo que sí. Pienso que es así para el espectador que ve sólo esa exposición, pero yo no puedo evitar concebir todo mi trabajo en conjunto y pensar cómo se va a analizar en un futuro. Pero bien, tomemos *Nephew* como un ente aislado. Si pasabas por el primer pasillo de esa especie de depósito de cadáveres, llegabas a otra sala –una especie de oficina sin muebles– donde había un vídeo y una mujer con ese niño... El vídeo tiene tres tipos de sonido. Tiene un sonido de multitud. Y el momento de la pelea está aderezado con una música de circo que se va distorsionando...no sé si te has dado cuenta de que la música va cada vez más lenta. En la tercera parte oímos un sonido de bombardeos –no sabes muy bien si son disparos o helicópteros, bombas...– y a la vez hay una tormenta. Al final los chicos se alejan. Yo creo que en esa sala, cuando te enfrentas al vídeo, después te vas con un mensaje 100% optimista. En realidad es duro, pero parece como si no ha pasado nada. Muy nihilista. Luego haces el camino a la inversa y sales a la calle donde todo se repite: la guerra son unos idiotas jugando a ser héroes o dioses, o que se lucran... pero es el mismo sentimiento que mueve a unos chavales peleándose. He utilizado un libro de Viktor Kemplerer sobre el III Reich porque su lenguaje es el paradigma de la guerra y del intento de dominio (empleo como símbolo muchas veces el Reich). Lo fundamental es que está a la vuelta de la esquina. Todo eso no ocurrió hace tres mil años. Hablo del III Reich. Hace sólo 60 años. De algo que parece ciencia ficción de terror.

La primera palabra es *Mannen* que significa cómo los adolescentes crecen y se convierten en hombres. La segunda es *Schau*, que utilizaban para las representaciones mega-apoteósicas del ejército, de los estandartes, de la música. Por eso en ese momento en vez de una marcha militar, coloco una música de circo. Y después *Sonnig*, que es el sol radiante, alcanzar el superhombre. En realidad me río de todo eso y le doy la vuelta. Lo pongo en un contexto de patio de colegio. En general veo mi obra como algo muy optimista. Porque me

enfrento a algo que aparentemente no es agradable, no es optimista, pero no es lo que yo muestro, sino lo que cada uno se lleva. Y se llevan una sensación catártica que es muy positiva. En realidad la función que tienen los monstruos, las gárgolas, es asustar al miedo, asustar al mal. Cuando ves una de estas caras malas, burlescas, en la puerta de una casa del Renacimiento o del Barroco, su función era exponer algo grotesco, que dé miedo.

TEJEDA: Esto me recuerda los *ninots* de falla. La idea del muñeco grotesco que quemas tras reírte de él. Algo común en muchas culturas. *Lebensborn* en la galería Lluçà Homs de Barcelona (2005) también hacía referencia al III Reich.

MARTY: La exposición se llama *Lebensborn* por un batallón de mujeres llamado así que crearon los nazis con las mejores mujeres de raza aria para crear la super raza genéticamente perfecta y superior a todas las demás. Vi la conexión entre *Lebens* y *La calle del espejo*, una conexión rarísima. Porque ese portal tiene un estatismo absoluto y un suelo ajedrezado que según los masones significa la tierra, el bien y el mal y la dualidad. Y un portal más allá vivió Goya. Yo sospecho que esa calle se cambia de sitio, se va y luego vuelve. Planteé este portal aquí y esperé a ver qué pasaba. Hicimos una reproducción prácticamente idéntica del portal, pero de la que se escapó esa especie de mutante, que a ti te parecía un pene.

TEJEDA: No es que me parezca: es una mezcla entre un bicho muerto despellejado y un pene.

MARTY: Y se ha escapado de dentro, como demuestra un reguero que ha ido dejando y dentro hay una loca rubia de ojos azules y el pelo muy corto. Como si le hubieran cortado el pelo más corto por un lado que por otro. Tiene un cierto corte militar. En general siento que la crítica se queda en la superficie. Quizá es que mi obra a veces puede ser críptica y que sólo soy yo capaz de percibir todos los niveles. Pero muchísimas veces se quedan en una superficie.

TEJEDA: ¿A qué te refieres con superficie?

MARTY: A la cáscara. Se volvió a insistir que si la provocación, que si el gore. Y no hay una gota de sangre, y los espacios son super-asépticos. Una crítica me decía

incluso que le había tocado, se había quedado preocupada. Eso está bien.

TEJEDA: Me comentaste que el personaje del vídeo que se convertía en un hombre, era transgénico.

MARTY: Es que el vídeo en la exposición se ve muy borroso, está proyectado como si saliera de la cabeza de ella. Yo lo veo como un pensamiento muy muy intenso, tan obsesivo que se ha quedado atrapado en la pared, que no puede salir de ahí y que los demás pueden ver. En este caso es como una inseminación/violación de un oficinista. Al describir lo que ocurre en el vídeo no te puedes hacer una idea de cómo es realmente. Prefiero hacerlo así, de un modo más abstracto. Lo he dejado abierto a las interpretaciones.

TEJEDA: Volviendo a Verónicas. Este proyecto resulta difícilmente catalogable. Recuerdo que en la rueda de prensa lo llamé "ambiente", un término muy utilizado en los 70 para referirse a obras que en las vanguardias habían funcionado como lugares de habitación, como *El Salón de Madame B. en Dresde* de Mondrian, la *Catedral de la miseria* de Schwitters, y que fue sustituido por el de instalación. Sin embargo me parece que no significan lo mismo. Isidoro Valcárcel Medina, por ejemplo, llamaba a este tipo de trabajo *lugares*, que en el fondo es una palabra más adecuada en su caso que ambiente, porque ambiente conlleva escenificación y lugar no. He estado reflexionando por qué me costaba encontrar una palabra adecuada para tu trabajo y creo que tiene que ver con la deriva que han sufrido el concepto de instalación y el de intervención. Al situarlas en un ámbito decididamente institucional y normalizado han perdido frescura y ganado en espectacularidad. Y hablo de lo espectacular en el sentido de algo que simplemente te asombra, que no puedes tocar, sino que rodeas de la misma manera que rodeabas una escultura de bulto redondo. Lo he pensado mucho y creo que es porque has realizado un lugar para estar y nos hemos acostumbrado a instalaciones en los museos, que se miran pero no se viven.

MARTY: Da igual la palabra que utilices. Puedo recrear una cosa neblinosa y etérea en una iglesia o puede ser algo más concreto en un pasillo que te va llevando cada vez más abajo, más abajo, más abajo. Por ejemplo, con *Calle Apocalipstick* en la Galería Espacio Mínimo, me

planteé hacer una exposición difícil de vivir y de entender. En general el 90% de la gente ha respondido muy bien. Pero ha habido un 10% que se ha sentido,... no sé si decir ofendida o molesta.

TEJEDA: Había una agresión visual muy fuerte en los vídeos. Ayer, revisando algunos fragmentos contigo, me di cuenta que su origen estaba en su estructura narrativa, en el montaje. El bombardeo de imágenes en estos vídeos me resulta provocador. Es una traca de imágenes cuyo ritmo cambias de forma aparentemente imprevisible. Juegas con que haya una continuidad discontinua, lo que altera consecuentemente la recepción del espectador. La cámara se mueve. No das tregua. Esto se suma a la mutación, ambigüedad y violencia de unos personajes perturbadores. Yo me sentí mal. Agradecí la llegada al espacio de los filósofos. Quizá porque era algo más reconocible y porque podía apartar la vista o mirar a otro lado. En los vídeos no: encerrabas prácticamente en un nicho al espectador. También es cierto que en la inauguración había mucha gente.

MARTY: Ahí está la cosa. Tengo en mente algo que salió en un periódico. Decía la persona que escribía que era una mañana soleada, entraba en la galería y se encontraba con un mundo perturbador. Igual debiera haberse ido a tomar un helado o a otro sitio. La historia está planteada para que pases por ese espacio... Por eso se llama *Apocalipstick*. Es una mezcla entre Apocalipsis y *Lipstick*. Entre el glamour y el Apocalipsis. Pasas por una zona donde eres agredido, bajas a un sótano donde también te encuentras en peligro y después vuelves a entrar en el concepto de galería. Pasas por un espacio inhóspito, y de repente vuelves a entrar en la misma galería reproducida a un tamaño de aproximadamente el 60% de su tamaño real, donde se muestra una exposición de pinturas. Los visitantes parecen gigantes. Incluso los galeristas están reproducidos al 60% de su tamaño real.

TEJEDA: Después de esa experiencia, el espacio que representa la galería es de una serenidad brutal.

MARTY: Claro. Y luego sabes que tienes que volver a pasar por el lado oscuro.

TEJEDA: Y esperas que las puertas que conducen a los vídeos estén cerradas...

ENRIQUE: La clave está en que la representación de la galería no era a tamaño real: tú eres un gigante dentro de ese espacio. Pasas por una puerta y eres enorme, el espacio se te queda pequeño. Quería también jugar con la oscuridad y con la luz. Con el concepto del contenedor de arte dentro del contenedor de arte. En realidad, la primera idea que tuve fue que al entrar por la puerta te encontraras otra vez con la puerta y tuvieras que entrar por segunda vez.

TEJEDA: ¿Por qué cambiaste de idea?

MARTY: No encajaba. Entonces me dije, "lo que voy a hacer es construir un espacio previo: la calle". En vez de venir de una calle soleada, vienes de un espacio que es una mezcla entre calle y *puti-club* (y Peep-Show). Allí tienen esas cabinas minúsculas que te proyectan películas porno a una distancia muy corta. Es un lugar donde sentirse cómodo es difícil, pero hay mucha gente que lo está, o por lo menos que el peligro les atrae. Estas tres películas cuentan tres historias reales sobre unas personas. Si las proyectas gigantes, tienen otro carácter, otro nivel. Y en *Calle Apocalipstick* realmente están funcionando de otra forma. Yo he visto algunas de estas películas proyectadas en cine y es otra cosa.

TEJEDA: Háblame del tiempo. En la escena de las escaleras en Odessa de *El Acorazado Potemkin* de Sergei Eisenstein, se repiten en el montaje los mismos *frames* a un ritmo creciente colocándote al límite y se crea un esquema para resolver una secuencia de acción. Algo así pasa en tus vídeos, aunque las imágenes no son nada redondas, sino rasgadas, heridas.

MARTY: ¿Sabes qué pasa? La primera película tiene un tiempo mucho más relajado, son planos más largos, con música más tranquila. Es muchísimo más lenta... La segunda se acelera, y la tercera se acelera mucho más. Yo veo ahí como tres capas de existencia. Con estas tres películas se podría hacer un libro aparte, sólo hablando de ellas. Mostrándolas así, de esa forma, estoy jugando en mi contra, porque si las expusiera en una proyección gigante quedarían fantásticas, no te agredirían tanto y se apreciaría mejor el tratamiento cuidadoso de la imagen. He construido decorados y he seleccionado lugares milimétricamente.

TEJEDA: ¿Cómo surgieron?

MARTY: La primera de un proyecto de Fernando Castro, cuando conoció a un productor de películas porno. Aunque el proyecto siguió otro camino, yo seguí enganchado. Hice la primera película y me di cuenta que, aunque al principio podría quedar así como una historia cerrada –principio, medio y final–, la historia continuaba. Me refiero a la historia que había detrás (esos personajes estaban representándose a sí mismos). Y de repente lo vi como una trilogía. Me pareció que la primera contaba sólo el principio. La segunda es como un sueño profundo e intento despertar. No es una historia convencional relatada de forma neorrealista. Aquí es donde nos enfrentamos a la narración, donde hay una falacia tremenda. Pensamos que el modo "correcto", convencional, de contar una historia es lo que planteó John Ford. Pero es que tú le ofreces ese sistema narrativo a alguien que nunca ha visto una película y no entiende nada. Es un lenguaje aprendido.

TEJEDA: Es lenguaje y lo aceptamos como una asunción. Como algo natural. Mi abuela no entendía el lenguaje narrativo de la televisión. Incluso mezclaba los personajes de los seriales.

MARTY: Mi tía, una vez viendo un cuadro figurativo no distinguía lo que era, no unía las pinceladas. No sabía leerlo. Yo disiento de cuando se habla de un solo lenguaje cinematográfico o literario. Vale. ¡Pero te puedes inventar uno nuevo! No sólo es experimental. Está en las galerías, en los museos, en los cines. Es como si todo el mundo pensara que la manera de narrar es una y punto. Ésa es la que se entiende y ya está. Pero en absoluto. Es como la música. Se han hecho experimentos llevando pop, rock, clásica, etc. a ciertas tribus donde no se había oído este tipo de música antes y no entendían nada. No la reconocían como música. Pasa también entre Oriente y Occidente. Por ejemplo un occidental escuchando música japonesa primitiva se dice: "¿Qué es esto?". O esta danza china en la que hay un hombre disfrazado de mujer con un abanico al que le cae encima una campana pesadísima. Que es arriesgadísimo porque pesa 300 kilos y si cae mal le mata (risas). ¡Es increíble!

TEJEDA: Estaba pensando en otro trabajo tuyo que realizaste para *The Real Royal Trip* (2003), en un espacio también muy connotado del PS1 en Nueva York –la Sala de Calderas–, intervención que, por el uso del contexto, tiene concomitancias con el proyecto de

Verónicas. Colocaste exclusivamente un personaje y dramatizaste un espacio ya de por sí dramático.

MARTY: Y además para llegar allí había que hacer un largo recorrido, lo que me interesaba muchísimo. No pasas una puerta y de repente te encuentras con la sala de calderas: pasas una puerta y recorres un pasillo oscuro y una sala oscura llena de tuberías y telarañas y otro pasillo... Hasta llegar a esa celda tienes que hacer un camino de unos 20 metros aproximadamente. Además, antes has pasado por pasillos iluminados con focos de exposición donde hay colgadas fotografías de otra persona. La idea de salir del espacio expositivo y encontrarte obras donde se supone que no hay es algo en lo que estoy trabajando ahora al 100%. Incluso esto afecta a la realización de un tipo específico de intervenciones que llevo realizando en los últimos años: los fantasmas. En realidad parte de un método absolutamente tradicional, porque son acuarelas de línea, generalmente en blanco y negro, y hechas con pincel sobre la pared. Tal y como están planteados los fantasmas después se borran. En realidad no desaparecen, pero quedan debajo de una capa de pintura blanca y a veces salen.

TEJEDA: Lo que subraya su componente fantasmagórico...

MARTY: Exacto. El fantasma primero aparece, luego aparenta que desaparece y pasado el tiempo vuelve a asomar. A veces me llaman, ¡oye, que está apareciendo! De repente ves realmente que hay una sombra en la pared y empieza a vislumbrarse algo. Va saliendo otra vez de la pared.

TEJEDA: En realidad son intervenciones a largo plazo. Permanecen hasta que tiren el edificio.

MARTY: En algunos lugares he hecho guiños a alguien que no conozco. Donde sé que van a poner el cartel que anuncia la siguiente exposición que va a durar seis meses o algo que va a ser tapado por un muro falso, hago un dibujo y luego, cuando quitan ese cartel o muro, se encuentran que hay un dibujo debajo. Es un guiño para esa persona que lo retira. Un operario que a lo mejor es el único que va a verlo.

TEJEDA: En *Lobos en la puerta*, el proyecto que hiciste en la galería Luis Adelantado de Valencia en 2004 desarrollaba este tema de los fantasmas. ¿Los niños

regordetes que pintabas en las esquinas eran fantasmas? Porque pintaste otros personajes más etéreos. Y los niños no lo son en absoluto.

MARTY: Pero están flotando y se filtran por la pared. Hay fantasmas más etéreos y otros menos. De todas formas da igual lo que pinte. Si pinto un elefante, es una fantasma. Porque lo voy a pintar con una capa de pintura por encima. O sea que se va a quedar ahí. Piensa una cosa: estas imágenes vienen de una colección de fotos antiguas.

TEJEDA: La colección de Rafael Doctor ¿no?

MARTY: Sí, él fue el primero que me invitó a hacerlos. Hay trabajos que surgen así, en coordinación y combinación, y funcionan.

TEJEDA: ¿Por qué surgen de las esquinas? ¿Porque la esquina no es un lugar común de representación?

MARTY: Porque estoy haciendo acuarelas en la pared, entonces utilizo las esquinas, las partes de abajo, etc. También porque sé que hoy está escondido y en un momento dado lo van a quitar, no sé. Estoy pensando que cuando hice la versión del proyecto del PS1 para el Patio Herreriano... Cogí al loco, el loco que estuvo en la Sala de Calderas del PS1, con ese aire de hospital que tiene, lo senté en uno de los bancos que están allí en el claustro y funcionaba. Durante el montaje lo senté en brazos de la escultura de la reina.

Hice la exposición por todas partes, por las escaleras... Estuvimos pintando niños escondidos por todas partes y empecé a hacer chorretones de pintura por todas partes, como si hubiera algo contenido en el museo y estuviera a punto de reventar de todas las cosas de electricidad, las puertas, los ascensores, etc. Me preguntaban: "¿pero te dejan hacer esto?". "Pues claro, es una intervención en un museo". Una de las cosas que hice fue pintar en las cuatro pechinas de la cúpula a gran altura. Una tarde fuimos a comer Christian Domínguez, el coordinador, Harald Szeemann, Gerome, su hijo,... e hice fotos de todos borrachos, montando un espectáculo y pinté las cuatro cabezas, gigantes, en las cuatro pechinas. Y en el suelo a Christian gritando. De repente, me salí de la historia sutil de los fantasmas e hice una escenografía barroca. Pero siguen siendo fantasmas, porque después

pintaron encima. Y siguen allí. No tengo buenas fotos de eso, porque terminé de pintar justo cuando entraba el cortejo inaugural. He comprado una cámara porque me he dado cuenta de que, aunque no es mi obligación, en muchos casos no me documentan las instalaciones.

TEJEDA: ¿Al final con el loco no hiciste nada? ¿Lo colocaste en algún sitio?

MARTY: En un banco. Parecía que le habían dejado salir a tomar el sol.



El Loco en el Patio Herreriano. Valladolid.

TEJEDA: En el fondo, como tú decías, el sistema de representación o la técnica es muy tradicional, pero en el contexto, la manera de mostrar o no mostrar, de ocultar y que tú seas el único espectador en ocasiones de esa imagen no es nada convencional –ayer me contaste que, a veces, incluso tenías que levantar algo para ver la imagen, una ocultación que sólo tú conoces-. Te sirves de una estrategia antiexpositiva...

MARTY: Es a lo que voy. Utilizo materiales y técnicas totalmente convencionales de otra forma. Pinto imágenes figurativas en series sobre tabla (que es aún anterior al lienzo), pero en realidad el concepto de cuadro, de la "pintura" como una obra que se cuelga y debe funcionar por sí misma, intento saltármelo siempre. Trabajo en series de cuadros y en secuencias: unos se apoyan a los otros y unos invalidan a los otros. De esta manera todo forma parte de la misma pieza. Puede que un cuadro no sea un cuadro, sino cien módulos. En realidad muchas veces trabajo con los cuadros como si fueran –te pongo un ejemplo completamente radical– como si fueran cubos de Carl André. O sea imagina que André hace veín-

ticinco cubos y los coloca de una forma u otra... Yo puedo hacer veinticinco cuadros y mezclarlos con otros veinticinco pertenecientes a otra serie y ver cómo se relacionan las imágenes. Cuando están relacionándose los cuadros de determinada forma en esa exposición, está ocurriendo en esa exposición; en otra ya no va a suceder así.

TEJEDA: ¿Las exposiciones no se pueden repetir?

MARTY: Sí, sí se pueden repetir, pero generalmente no hago dos exactamente iguales. Yo creo que un proyecto ocurre en ese momento, aquí y ahora. Y aunque pueda llevarme piezas de un proyecto a otro, nunca son las mismas. Es como lo que le pasaba a tu abuela: si no sabes el código, quizá no te des cuenta que ese tipo es un actor que puede salir en varias películas como varios personajes. ¿Qué pasa cuando Harrison Ford está interpretando al personaje de *Armas de Mujer*? ¿Quién es Indiana Jones en ese universo? Cuando los personajes de la película van al cine a ver *Indiana Jones*, ¿a quién ven? Al ejecutivo. Es un metalenguaje. Cuando ves *La Guerra de las Galaxias* ¿Qué cara tiene Harrison Ford? La de él mismo, la de ese tío que en realidad es un ejecutivo. ¿Se ve a sí mismo? ¿Hay un enfrentamiento? ¿Se destruye el mundo? Si vas después a ver *Alien*, la lugarteniente es Sigourney Weaver que es otro personaje de *Armas de mujer*.

TEJEDA: Es de lo que trata *La rosa púrpura de El Cairo*.

MARTY. Sí. Que el personaje se sale de la pantalla. Yo ahora puedo coger la niña de Verónicas y la pongo en otro contexto, en otro proyecto, o la tengo guardada meses, o la pongo en otro sitio en la que se la puede ver totalmente de cerca. Porque intentar repetir lo de Verónicas no tiene un interés excesivo.

TEJEDA: El proyecto de Verónicas no se puede repetir. En esa arquitectura es imposible, aunque quizás en este caso concreto la imposibilidad de re-exposición no es algo buscado; viene dado por el contexto que, además, cambiará. Pero hay también un rechazo a la re-exposición, como tú mismo acabas de comentar, al realizar otras piezas que, en realidad, no tienen una secuencia creada por ti. Ayer me enseñabas un taco con tus últimas acuarelas cuyo hilo narrativo no encontraba y te pregunté: "¿existe un orden?". Tú con-

testaste: "No, no existe". Lo hay porque el espectador lo construye en el momento en que ve las acuarelas y lee, además, los textos que incluyes a modo de prede-la en su parte inferior. Creo que los textos subrayan esa lectura de viñeta, de una imagen aparentemente narrativa. Sin embargo, neutralizas esa interpretación con una estrategia contra-narrativa, con esa imposibilidad de narración que atraviesa tu trabajo. Inclusive está en tu exposición del MUSAC: pese a los corredores, y a que una imagen te lleve a otra, en realidad construyes escenarios inconexos. Es decir, esa idea de que entras en un cine y, a continuación, pasas a un pequeño espacio con una imagen, y de ahí recorres un pasillo oscuro y te encuentras otra historia absolutamente distinta... son como espacios-burbuja. Cuando ayer me mostraste las imágenes me lo imaginé un poco así. Se cruza con la idea de laberinto. Acabo de relacionar quizá demasiadas cosas y ya no sé cuál es la pregunta...

MARTY: No, pero está muy bien. En realidad, el otro día, buscando unas cosas en Internet, me di cuenta que funciona en cierta forma como mi trabajo. Vas a un sitio y esa puerta te abre otra, y ahí hay otra carpeta, y de repente pasa por otro sitio, y clicas en una palabra, y te lleva a otro lado... y ya no sabes dónde estás. Te vas completamente. Puede ocurrir también en una línea de pensamientos. O eres un místico que tienes una línea de pensamiento como un rayo láser, perfectamente centrada -un yogui o un budista-, o en general los pensamientos están divagando. Entonces, estás pensando en algo y eso te lleva a otra cosa y eso a otra cosa. Igual no te acuerdas dónde estabas. O estás ya en otro sitio. Cuando sueñas puede ocurrir de todo. Ahí se produce el desbarajuste absoluto.

TEJEDA: ¿Y en la vida no? La vida no es narrativa.

MARTY: Claro. En una conversación ocurre lo mismo. Estás hablando de una película, eso te lleva al director, el director te recuerda a un amigo y de repente acabas contando una anécdota que te ocurrió en la mili. Efectivamente, cuando uno hace las cosas cotidianas funciona exactamente así.

Cuando monto una instalación con trescientos cuadros, son como parpadeos, como recuerdos o un bombardeo de imágenes..., es un espacio tan mental como si recons-

truyo una feria, que para mí es un espacio mental. Es como una de estas muñecas rusas que salen una de otra. La feria de *Flaschengeist*, te recuerda a una feria porque todos los elementos juntos te llevan a recordar o pensar que es una feria. Igual que todas las pinceladas juntas de un cuadro te dan la impresión de que es una imagen, pero son sólo pinceladas. Cuando pintas te das cuenta que lo único que haces es unir las pinceladas con un código determinado que te da la práctica, pero no deja de ser un brochazo aquí, un brillo aquí, una sombra aquí, una línea en el otro lado... igual que las palabras en un libro. Las palabras unidas dan la sensación de que te estén diciendo algo, pero en realidad es una abstracción. Si lo piensas fríamente es una abstracción.

TEJEDA: Respecto a lo narrativo, resulta imposible interpretar una de tus historias debido a la discontinuidad manifiesta que se produce de una imagen a otra de estas series. ¿Es otra estrategia retórica más para provocar la desazón del espectador, o un recurso que desestabiliza la tradición del lenguaje pictórico?

MARTY: Hago creer al espectador que hay una narración, pero que no sabe muy bien cuál es. Incluso he hecho secuencias, por ejemplo una en la que una persona se santigua y pinto cada uno de los pasos: cada imagen simplemente es un gesto. Pero poniendo todas juntas, efectivamente, si sigues, el recorrido, reconoces que se está santiguando y que es cada uno de los pasos. He hecho otras series que tienen una *performance* detrás que no se ve y que nadie conoce: por ejemplo una serie enorme de gente quitándose la ropa, todos tienen detrás el mismo fondo (un papel pintado azul con flores). Le ofrecía a amigos que en mi estudio se quitaran la ropa, la que tuvieran en ese momento, prenda a prenda, y yo le iba haciendo una foto de cada momento; podían parar cuando quisieran: se podían quitar sólo la camiseta o quedarse totalmente desnudo o desnuda.

Una chica, por ejemplo, llevaba un vestido largo, negro, como de noche. Elegante, un poco antiguo. Me la llevé de una fiesta. Llevaba unos guantes negros también. Y le dije "a ver qué *strip-tease* me haces". Y se quitó un guante. Sólo eso. Y le dije: "espera. Vuelve a hacer otra vez el gesto". En la secuencia se quita el guante y luego la piel. Haciendo exactamente el mismo gesto se queda con los músculos.

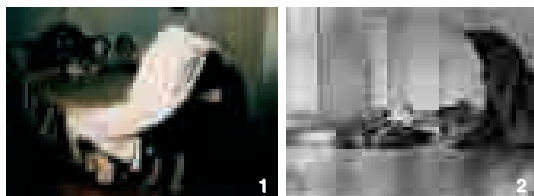
La particularidad es que yo iba haciendo lo mismo teniendo que seguir hasta donde esa persona quisiera. En la última imagen ellos estaban como posando, como diciendo "hasta aquí". El 90% de la gente se desnudó completamente, lo que para mí es un dato curioso. Al final ellos me hacían una foto imitando su última pose final. Con el tiempo me di cuenta de que quería hacer una serie conmigo, aparte de pintar todos esos cuadros. Pero creo que lo que debería haber hecho era darles a ellos la foto, de la misma forma que yo me quedaba con su foto. Finalmente no pinté mis retratos. Igual lo hago en un futuro. Toda esa instalación forma una masa de secuencias.

De forma similar trabajé en *The Perfect Kiss* en la Galería Bryce Wolkowitz de Nueva York. Son varias series de pinturas, de vídeos y tres esculturas, expuestas de un modo convencional. Las pinturas son series de suicidios. Series de heridas. Pedí a todos mis amigos que simularan su suicidio delante de la cámara, así que están todos como autoliquidándose. No les pedí, "vamos que voy a hacerte una foto con la pistola". No. Éramos los dos solos y yo les decía que les iba a hacer un retrato suicidándose de frente y de perfil en plan documental. Un retrato históricamente es un deseo de pervivir, y en este caso luego ves un retrato que se supone que no lo verías porque ya estarías muerto. Muchos lo llegaron a vivenciar de una forma muy fuerte.

Hice otra serie en la que mi madre estaba en distintos lugares de su casa, sin cambiar el entorno, sin cambiar nada, imitando una postura copiada de un santo de un cuadro antiguo. Te das cuenta de que hay posturas que son muy difíciles de adoptar, los fuerzan tanto que resultan rarísimas. Cada cuadro lo he titulado con el nombre del santo. Y he cogido desde Simone Martini a Van Eyck. Sobre todo pintura antigua.

TEJEDA: Esa es una cuestión que quería tocar: las referencias a la Historia del Arte. No se aprecia a primera vista que utilices demasiado referentes directos. Recuerdo que en *Pesadilla de superwoman*, en la que el sujeto del vídeo, de la performance, es tu propia madre, la hacías en algunos casos basar sus movimientos en algunas acciones de Paul McCarthy y Joseph Beuys (*I like America and America likes me*). Sin embargo, cuando se charla contigo, es imposible no hablar de historia de la pintura, de pintura en sí.

MARTY: Hago referencias a la historia del arte, aunque muchas queden ocultas. Por ejemplo hice un vídeo que



1. Enrique Marty. *Pesadilla de Superwoman*.
2. Joseph Beuys. *I like America and America likes me*.

se ve en tres pantallas, como un retablo antiguo. Los dos donantes están como rezando. Y en el centro hay una escena donde aparecen un hombre y una mujer disfrazados de sátiro y bacante de un cuadro barroco, a modo de parodia. Él lleva un pelucón, unas hojas de plástico y una nariz postiza. Llega con una tarta de cumpleaños, pero, en vez de comerse la tarta, se comen entre ellos. Se quieren tanto que se comen. Yo siempre he dicho que es una escena romántica. Después pinté una serie de cuadros en los que mezclé estos personajes con mi madre. Como unos diablillos.

TEJEDA: Sí. Concretamente es, si recuerdas, la serie que estuvo en Verónicas el año pasado en *Impurezas*.

Vives en Salamanca, una ciudad plagada de Iglesias con muchísimos retablos, algunos muy recargados, y con una tradición barroca importante. Me parece poder relacionar esto con tu actitud general ante la idea de exposición. Tienes algunos proyectos más expositivos en el sentido tradicional: paredes blancas, objetos colgados, un vídeo y un par de piezas, incluso me has hablado de—¿por qué no? utilizar peanas. ¿Qué piensas del lugar neutro, el tan traído y llevado cubo blanco, que es el espacio por excelencia desde los años 20, considerado óptimo para mostrar una obra de arte? Parece que lo denostas; al menos lo niegas y tapas cada vez que te enfrentas a uno.

MARTY: En realidad no. Si tienes un cubo blanco que es solamente un contenedor, está claro que se le tiene menos respeto. Simplemente es un contenedor de usar y tirar. Y bueno, ya que es eso, vamos a utilizarlo como lo que es.

TEJEDA: Tú le creas una piel y lo conviertes, de esta manera, en tu propio soporte. De forma muy personalizada.

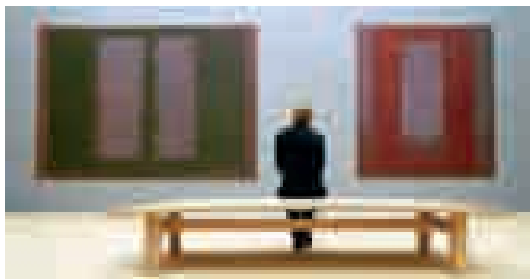
MARTY: Por supuesto, es un soporte como una tabla lo es para un cuadro. Antes de pintar en una tabla tienes que imprimarla y dar una base de color, porque, si no se chupa la pintura y sería imposible pintar—además, la base que utilizo ahora es un color teja, el de toda la vida—. Estás de alguna forma anulando la tabla. No hay ningún planteamiento respecto a si se respeta el soporte, o si conviene que se vea o que se conozca.

Cuando me enfrento con un cubo blanco, lo veo como un contenedor, como un espacio vacío sin paredes, y tuviera que crearlo todo a partir de la nada. Un espacio aséptico. Hay cubos blancos que tienen tres paredes y una de ellas es un cristal que da a un jardín. O hay una puerta de un baño. Bueno, pues trabajas con eso. Por ejemplo, la exposición *Musterhaus* en la Galería K4 en Munich este año. Allí jugué al 100% con el escaparate, porque es un cubo blanco, pero una de las paredes es de cristal y da a la calle. La gente que pasa lo ve desde fuera. Por eso lo dejé totalmente blanco y coloqué las figuras en la actitud de como si les apuntaran o estuvieran asustadas. Me surgió la idea al ver fotografías de unas mujeres y unos niños judíos, detenidos por los nazis, sacados de sus casas: con esos abrigos, desarmados completamente y con las manos en alto. Y puse otra figura en una postura distinta (con el puño cerrado), un gesto de miedo realmente. Esta instalación juega a que invariablemente la persona que va a entrar primero lo ve desde fuera. Porque no puede evitarlo: tendría que ir tapado para no verlo. Es un escaparate enorme y la puerta está al lado. Las paredes están totalmente vacías porque en ese momento quería atraer la atención sobre las tres esculturas, sobre las tres mujeres.

TEJEDA: ¿Y respecto al *horror vacui*? porque hay algo de esto en tu trabajo. También en la pintura, con esos primeros planos de personajes que se te tiran encima.

MARTY: Seguramente sí. Creo que ahí tendría que psicoanalizarme y volver muy atrás, pero haber nacido y vivido en Salamanca—que, como tú decías, es una ciudad que puede ser cualquier cosa excepto minimalista,—puede que influya bastante. También influye que, por ejemplo, muy de niño me sintiera impresionado por la pintura de

Rubens, por ejemplo. Me parecía fascinante la capacidad del arte barroco para hacerte encontrar algo más allá. Pero en lugar de ofrecerte algo vacío, que te vacíe la mente, hace lo contrario: llenártela de tal forma que tú reacciones vaciándola. Es decir, son dos tipos de catarsis distinta. No estoy seguro de que delante de la obra de Rothko ocurra lo mismo. Por ejemplo en la sala *Seagram* que ha montado ahora la Tate en penumbra: si la base fundamental de una meditación como Rothko plantea es vaciar la mente, él ya te da una cosa vacía. La mente es muy tramposa: puede reaccionar llenándose totalmente. Es como lo del koan japonés, que ahora han copiado en un anuncio de coches: "le dijo el discípulo al Maestro, algo prepotente por creer haber alcanzado cierta altura en la meditación: - "Maestro, me voy a retirar a una cueva apartada para meditar yo solo. ¿Me puede dar un tema de meditación?-. Y el Maestro le respondió: Medita en lo que quieras, excepto en monos. Y volvió el discípulo desesperado diciendo, Maestro he fallado: no he podido más que pensar en monos". En cambio te enfrentas a una serie de pinturas de Rubens, *La Torre de la Parada*, por ejemplo, o el ciclo de María de Medicis,... es tal avalancha la que se te viene encima que resulta una verdadera catarsis. Es como cuando entras a ver la Capilla Sixtina. Te impresionas de tal forma que sales transformado.

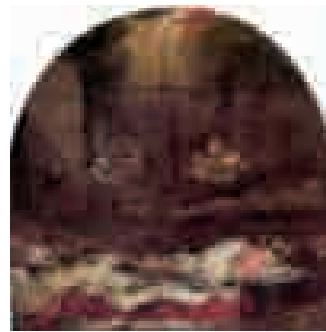


Mark Rothko. *Serie Seagram*. Instalación en la Tate Gallery.

TEJEDA: ¿Crees que tiene que ver con la cantidad de elementos que se incluyen o con la intensidad?

MARTY: Con las dos cosas. Por ejemplo, las vánitas más convincentes son para mí, más que estas vanitas sencillas de una calavera y un pepino, las que parecen una gran masa de riquezas y, de repente, entre todo aparece el esqueleto de un obispo. Por ejemplo en Valdés Leal. El barroco para mí es como la purpurina que recubre la

calavera. Y que cuando rascas hay una calavera debajo. La Feria es el mundo de colores... pero si de repente miras debajo del tióvivo, está todo lleno de telarañas y de cosas que caen.



Juan de Valdés Leal.
Finis Gloriae Mundi.

TEJEDA: Porque está sobre un descampado abandonado.

MARTY: Sí. Están los niños arriba divirtiéndose, y debajo está lleno de cosas que caen.

TEJEDA: Me gustaría que habláramos de la pintura barroca con relación a tu trabajo, de su retórica para intensificar la experiencia del espectador. El arte barroco hace de la mirada una experiencia que va más allá de la mera contemplación pasiva, una experiencia relacionada con la religión y su sentido de un espacio y tiempo otros.

MARTY: Hay una cosa fundamental: un 90% de la audiencia de arte quiere mantener una postura absolutamente cómoda respecto a su papel como espectador de la obra. Y creo que eso es algo que se ha potenciado en diversas corrientes, incluso en momentos históricos en los que se suponía que el arte debía ser una autorreferencia, etc. Si uno va caminando por la calle una mañana de primavera, entra en un museo o en una galería y, de repente, no se encuentra con una caricia sino con un golpe en la cara, igual se plantea "¿Dónde me he metido?".

TEJEDA: ¿Sólo respondemos a golpes, Enrique?

MARTY: A golpes o a caricias, pero depende de qué caricias. Creo que no puedes leer a Nietzsche y quedarte tan fresco. Si quieres en la playa para pasar el tiempo una de estas novelas de verano, mejor no leas a Nietzsche ni a tantos otros.

TEJEDA: *No peguen al caballo*. ¿Por qué una performance que tiene como sujeto a Nietzsche?

MARTY: Nietzsche se cargó la filosofía anterior a él, desde Platón o incluso Aristóteles, y la escribió de nuevo. Es el gran pensador occidental. Además, es muy polémico, porque su obra se ha utilizado de un modo muy perverso. Como los nazis, por ejemplo, para justificar el Holocausto. Malentendiéndolo. Si se hubiera enterado se habría vuelto loco. Más loco... Pretender entender al superhombre como una raza, cuando es precisamente todo lo contrario, querer liberarte de tus ataduras como perteneciente a una raza... liberarte de todo eso, para trascenderlo. Es algo muy místico. Y porque me parece también un símbolo reconocible.

TEJEDA: ¿Todo está relacionado? Pintura, performance, vídeos...

MARTY: Pienso en mi obra, sobre todo en los vídeos, como documentación de acciones... Cuando estoy grabando a mi madre, eso es una acción y estoy yo solo documentándola. Y tantas otras. En este caso es una mezcla entre teatro y acción. Sería en realidad una obra de teatro de un minuto o una acción dramatizada o tantas cosas, pero yo paso de poner acotaciones o nombres.

TEJEDA: ¿Te parece importante que el performer midiera más de dos metros para representar al personaje?

MARTY: Sí. Porque muestro a un Nietzsche visto a través de un cristal deformante.

TEJEDA: Cuando minimizas a los personajes es para dar una imagen más vulnerable, ¿cuándo los maximizas también?

MARTY: Es para ponerlo en un nivel distinto al espectador. Si es mucho más bajo o mucho más grande, está en otro nivel.

TEJEDA: Pero en esta ocasión no elegiste un enano, sino a un gigante.

MARTY: Sí. Aunque a lo mejor podría haber elegido un enano. Fue la elección que en ese momento me pareció más acertada. Porque me apetecía, además, que él mirara al público desde arriba.

TEJEDA: Él es también el caballo. ¿no?

MARTY: Eso que has dicho está muy bien y es muy curioso. Había pensado que este chico hiciera de caballo. Es muy curioso.

TEJEDA: También encuentro referencias al Ecce Homo.

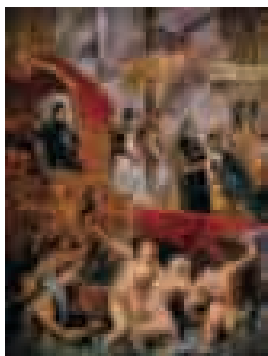
MARTY: Sí claro. Nietzsche está ofreciendo su sangre, es una especie de misa. Y además se queda todo el suelo manchado, no es una salsa de tomate, es una sangre muy real. Y es un referente al personaje. En realidad, es como si Nietzsche saliera a la calle a mear, y ve a la gente y la mira: no se sabe si con desprecio, o si en realidad les está ofreciendo su cuerpo y su alma. En realidad él lo dice: que él se sacrifica por todo el mundo. También es gracioso ¿no? Un tipo como Nietzsche que de pronto se contradice en sus libros, de uno a otro, de una forma tan radical. Que es capaz de escribir las mayores loas a Wagner y luego escribe un libro que se llama *Contra Wagner*. Nietzsche no disimula en ningún momento. Sabe todas sus filias y sus fobias. Evita cualquier pomposidad propia de un filósofo que disimularía al máximo. Es un personaje fascinante y muy mal entendido.

TEJEDA: Por eso es un personaje vulnerable. O vulnerable en esta ocasión.

(Estamos sentados en los tejados de la catedral de Salamanca y la conversación queda cortada cada cuarto de hora por las campanas).

TEJEDA: Volvamos a la experiencia intensa de los recursos retóricos barrocos. El *horror vacui*, o la estrategia contrarreformista de Ignacio de Loyola, consistía en crear con un realismo tal, con recursos expresivos, una suspensión temporal y un espacio continuo que pudieran conseguir que la gente, con estos trampantojos, contemplase un hecho místico como si lo estuviera viviendo más allá de la representación. Son recursos que se utilizaron en la escultura, pero también en la pintura. En realidad en ese momento no existían de forma separada las dos esferas, el espacio del arte y el espacio de lo contingente, sino que se construía como continuidad. En el siglo XVIII la cultura popular comienza a folclorizarse y a perder sus vertientes dionisiacas. Peter Burke ha estudiado el carnaval en Europa y la desaparición de esa cultura de la plaza pública y la confusión de identidades que con-

llevaba. Me interesa esa espacialidad continua que creo que existe en tu trabajo y que precisamente es un recurso para que la experiencia del espectador deje de ser la de un voyeur, la de un mirón complaciente, y se convierta en alguien cuyo rol es participar. Me gustaría que, a ser posible, relacionaras estas estrategias retóricas con tu trabajo.



P. P. Rubens. *Desembarco de María de Médicis en Marsella*.

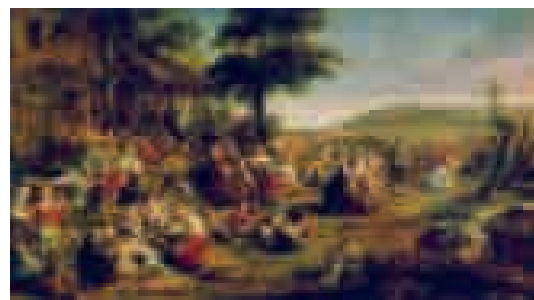
encargó esta serie de pinturas-, sino del de Rubens, que las utilizó como excusa para desarrollar su teoría filosófica. Creo que Rubens está diciendo otra cosa que la mera glorificación de la reina. Creo que el arte barroco, y por extensión el renacentista y tantos otros, tiene varias lecturas. El artista es un comunicador que presenta mensajes camuflados y una visión personal.

Un cuadro alucinante de esta serie de Rubens en el Louvre es el que representa la llegada de María de Médicis al puerto de Marsella. María de Médicis se baja de un barco con su corte celestial (porque Rubens siempre la representa con una corte de ángeles y de santos, glorificándola como si fuera la Virgen). Debajo hay una escena mitológica de sirenas (mezclando iconografía católica con iconografía pagana). Además, están los personajes terrenales que vienen con ella: un caballero con armadura que sujeta un estandarte, un tipo musculoso que sólo tiene cuatro dedos en una mano (me fascina cómo, de forma tan ostentosa, le pintó sólo cuatro dedos). Hablan de Rubens como un artista posicionado en una corriente religiosa, pero a la vez como un posicionado dionisiaco, que en realidad es lo que es él más que un artista de la Contrarreforma. Las estatuas que decoraban su casa eran dioses romanos y griegos, dioses paganos.

MARTY: Si nos situamos en el contexto europeo barroco, nos damos cuenta de que es una celebración dionisiaca de la vida que tiene una relación directa con Nietzsche, con el concepto dionisiaco como mística, en un período envuelto en guerras salvajes, en epidemias, etc. Yo no creo que debamos verlo desde el punto de vista, por ejemplo, de María de Médicis –la persona que

En una carta maravillosa, a no recuerdo quién (se conserva una cantidad enorme de correspondencia de Rubens) dice: "he forzado a los mecanismos de mi ambición a retroceder para recuperar mi libertad". Decide vivir en el campo y empieza a aceptar menos encargos o a dejar que los pinten más en su taller; a pintar lo que le da la gana. En *La Kermesse*, por ejemplo, pinta el concepto de lo dionisiaco, pero no representado por dioses o por reyes, sino por campesinos. Pura y dura fiesta. La leyenda que rodea a ese cuadro me parece fascinante, sea o no sea verdad, por lo compulsivo; se lanzó a por el cuadro y pintó esos 300 personajes de una sola sesión.

Quiero decir que una verdadera obra de arte es la que tiene varias lecturas desde la más superficial a la más profunda. Como *Los Caprichos* donde Goya consigue mostrarte una cosa y debajo hay cuatro o cinco lecturas más.



P. P. Rubens. *La Kermesse*.

TEJEDA: Esto se relaciona con el simbolismo encubierto y las capas de interpretaciones que desveló Erwin Panofsky, pero a mí me interesa en este momento hablar más de los recursos expresivos, el lenguaje plástico. Es decir, el uso del tiempo suspendido, de la idea de una obra de arte cuyo espacio (por ejemplo pienso en pintura) no termina en el espacio de la propia pintura, sino que lo excede, que se proyecta en el espacio del espectador. Y en escultura muchísimo más. Algunos ejemplos, como la *Cena de Emaús* de Caravaggio en la National Gallery, o con berninismo *Santa Teresa* o la *Ludovica Albertoni*, son obras cuyo espacio no termina en el espacio de la representación, sino que lo excede. Creo que es una estrategia retórica que tú utilizas.

MARTY: Eso se ve en la instalación de las fuentes de Bernini. Incluso con referencias directas: la famosa his-



G. L. Bernini.
La Beata Ludovica Albertoni.

toria de la Iglesia de Santa Agnese de Borromini en Piazza Navona. Se ve muy claro en los frescos, en los que se llega a utilizar el efecto de una ventana, no como un elemento arquitectónico más (como se utilizaba en el Renacimiento), sino que pretenden transmitir que lo que está ocurriendo en el fresco está realmente ocurriendo allí encima. Incluso algunos personajes del fresco se salen fuera. Sacan una

mano, sacan un pie. Alguno se cuelga fuera.

TEJEDA: O lo real se convierte en simbólico, como es el caso de la luz en Bernini.

MARTY: Cuando entras en una iglesia, en un edificio moderno, en una ciudad, en un parque... no sólo tu mente sino que también tu cuerpo está dentro. Y, por lo tanto, tu sensación de comodidad desaparece. Es como si, al ver un cuadro, dices, "me voy a meter dentro de esta *Batalla de las Amazonas*", y te metes. Ya no la estás viendo en espacios separados, sino que estás dentro y ahí ya hay un peligro añadido a la pura contemplación, hay una sensación de vivencia. Por eso, me parece que fue erróneo que durante años estuviera mal visto hacer referencias teatrales en el arte, porque el teatro para mí es tan arte visual como puede ser una instalación o una pintura. Y no sé si tengo que buscar razones para explicarlo, porque es una evidencia tan grande la que encuentro en esta afirmación que creo que es innecesario.

TEJEDA: Venimos de una tradición en la que se ha compartimentado y ordenado todo, se han construido departamentos estancos. Sin impurezas. Tú no eres pintor, no eres escultor, no eres escenógrafo, eres todas las cosas a la vez. No considero que utilices un medio, utilizas una contaminación inclasificable que tiene que ver con una manera de entender el arte, en el fondo, muy tradicional. Hasta la Ilustración las cosas estaban absolutamente mezcladas, entonces comenzó esa moda de hacer taxonomías y ordenar las

cosas, algo que las vanguardias dinamitaron en parte. Siempre hay momentos de vuelta al orden que, al tiempo, se desmadejan... No se pueden poner puertas al campo. Los medios no terminan cuando uno lo decide.

¿Consideras que el concepto de exposición está pasado, que es algo que es preciso subvertir?

MARTY: No me gusta siquiera la palabra. Prefiero el término proyecto. Porque la exposición tiene una connotación de que es algo acabado, cerrado. Cuando estoy montando un proyecto, estoy creando en ese momento, intentando dar una vuelta de tuerca a la vuelta de tuerca.

TEJEDA: Ese texto del que te he hablado de Daniel Buren, "Fonction de l'atelier", escrito en los años 70, cuestiona el concepto de estudio versus el concepto de exposición. Reivindica una manera de hacer arte que no separe el momento de producción del de exposición. Buren había visitado algunos estudios de artistas. Si no recuerdo mal había estado en el de Picasso, y le parecía que allí las obras estaban vivas, mientras que cuando se mostraban en un museo, estaban muertas. Esto se relaciona con Brancusi. Con esa obsesión de que su *atelier* quedara congelado como él lo había experimentado y que las cosas –no sólo las esculturas, también sus aperos de trabajo y objetos personales– quedaran tal y como él las había colocado. En cierta forma tenía razón. Tras visitar su *atelier* en París, pese a que esté en una pecera, luego ves otra obra suya descontextualizada en un museo –pienso en la última retrospectiva en la Tate Modern– y pierde gran parte de su interés. Tú estás en la línea de los que rompen con esa dualidad –aunque ya no tiene el componente ideológico y reivindicativo de esos años–: eres un artista cuyo estudio es el espacio expositivo. Porque, aunque pintes en tu estudio, la pieza no se acaba hasta que no la construyes en la sala.

MARTY: Claro. Cuando hago los cuadros, pienso que estoy haciendo módulos con los que luego voy a trabajar en un lugar específico. En el estudio estoy haciendo los ladrillos. La pintura es una cuestión de práctica. Yo no reniego de ser pintor, sería absurdo, pero tampoco rechazo lo demás. Y es que hay una especie de integrismo prepotente con lo que es o no pintura que proviene de la

ignorancia. Creo que la inteligencia es replantearse continuamente, no estar seguro sino dudar sobre todo. Y estar abierto a todo, no rechazar lo que no se conoce.

TEJEDA: Es una mentalidad que necesita ordenar para sentirse seguro. Y si no ordenan, no entienden... se descolocan. Tu obra pictórica traspasa los marcos de lo que los teóricos de la modernidad estimaron que era preceptivo para ser considerado pintura. Además de su soporte modesto, meros tableros, y de su estética expresiva, directa y rápida, está la cuestión de su teatralidad –así seguramente podría haberla denominado de forma peyorativa Michael Fried–, su hibridación con otras disciplinas y su consiguiente impureza: la búsqueda porosidad entre el espacio de lo real y el espacio del arte, además de un presunto discurso narrativo, en realidad contra-narrativo, que se revela en numerosas series de las que pintas. ¿A ti te han atacado mucho?

MARTY: No, aunque me han llegado algunos ataques muy feroces, insultantes. "Con lo bien que pinta y mira lo que hace". La pintura es un medio. Afortunadamente tengo la capacidad de pictórica resolver lo que quiera. O escultórica. Saber pintar, saber dibujar, te da libertad. Pero es una cuestión de entrenamiento. Como un atleta. Ahí está Velázquez, que cuando tenía que empezar un cuadro importante, se pintaba antes unos cuantos retratos para hacer mano. Pero es un medio, punto.

TEJEDA: Me gustaría charlar sobre el papel del espectador... Mientras preparaba en casa esta entrevista fui a la cocina y corté una loncha gruesa de un jamón bastante seco. Estaba tan correosa que tiré con todas mis fuerzas con los dientes, me manché las manos con el tocino grasiento y pensé: "si Enrique me hiciera ahora mismo una polaroid y trasladara la imagen a la pintura, no haría falta que exagerara ni un ápice, sería una imagen desasosegante y parecería que estaba comiendo algo tabú. Intuyo que muchas de las imágenes que tomas con modelos realizan actividades cotidianas de lo más normal y que, la descontextualización de la pintura y, sobre todo, la recontextualización que hace el espectador, es la que provoca ansiedad, temor y repugnancia. ¿Es así? ¿Parte de las lecturas las trae puestas el espectador? ¿El quid de la cuestión está en el contexto?

MARTY: A mí me pasó una cosa muy curiosa. En una inauguración, con muchísima obra, un periodista en la

rueda de prensa dijo: "bueno, veo que usted tiene una fascinación por los miembros masculinos, porque veo que hay muchos por aquí". Y yo le contesté: "bueno, le voy a confesar que no tengo ninguna fascinación especial por los miembros masculinos y además, si nos ponemos a contar, hay sólo un pene de bebé". Creo que cada uno proyecta sus obsesiones. Creo que el fascinado era él. Si yo estuviera obsesionado con los miembros masculinos lo diría sin problema, pero el pene de un bebé no me parece cuantitativo. Sería como decirme que estoy obsesionado con las cabezas. ¡Cabezas sí que hay!

TEJEDA: Aunque parte de las lecturas las traiga puestas el espectador, ¿tú haces trampas y provocas?

MARTY: ¡Pues claro que hago trampas, todo el arte es una pura trampa! Tú pones un símbolo, unas orientaciones y unas trampas... dejas cosas para ti solo y otras para el resto creando varios niveles de lectura... porque no eres tonto y creo que la única opción del artista es no ser tonto. De todas formas creo que hay que tratar con respeto al espectador y pensar que es inteligente. Yo hablo a un espectador inteligente. Lo que pasa es que muchas veces no te lo encuentras, pero de verdad que trato con un máximo respeto al espectador, por eso no se lo dejo todo masticado y digerido como si fuera una papilla. ¿Qué prefieres: comer una comida exquisitamente laborada o una papilla para niños? Evidentemente, preferirás un foie a un potito.

TEJEDA: El respeto hacia el espectador, ¿fue la causa de que, por ejemplo, en *Nephew* dejaras la tramoya de la exposición visible y no pusieras techo?

MARTY: Como estaba manejando imágenes de una extrema dureza, lo hice para que el que mirara arriba viera como el cielo abierto, como los frescos barrocos, que pudiera ver que estaba en una exposición. Como si se tratara de una gigantesca escultura para la que, en vez de verla desde fuera, te encontraras dentro. Y decidí eliminar el techo porque no quería cerrarlo del todo, no quería recrear totalmente un espacio. Estaba quedando demasiado como una reconstrucción real de un interior. Hay veces que sí he cerrado completamente el espacio. A veces muchísimo. El búnker que hice en el Casal Solleric es completamente claustrofóbico. De hecho, se tuvo que poner un letrero advirtiendo que si alguien tenía problemas de movilidad o de claustrofobia debía

tener cuidado, porque requería gran esfuerzo por parte del espectador.

TEJEDA: Hemos hablado en muchas ocasiones de Tadeusz Kantor, un referente en el que hemos coincidido, y te comentaba cómo existía cierta relación entre vuestro trabajo con relación al espectador. De las obras de este artista polaco los espectadores no salían impasibles: lloraban o tenían mal cuerpo. He estado pensando en la sensación que me provocó tu escultura de la cúpula en Verónicas. Era casi imposible de soportar y dual: me despertaba repulsión y ternura a la vez; era demasiado intensa. De hecho he soñado con ella en alguna ocasión: se caía de la cúpula y yo estaba debajo para salvarla. Aunque resulte algo narcisista, creo que es interesante hablar de la relación que he tenido con ella. Te comenté que para mí era "la niña", aunque tú la llamabas estatua. Para mí no es una estatua, es una niña. Son muchas sensaciones, pero me resulta imposible no abordar parte de esta entrevista desde ese ámbito más irracional. Es una punzada en el estómago y una incomodidad que perdura similar a la que recuerdo que me produjo *Dogville* de Lars von Trier.

MARTY: Hablo de estatuas como una forma técnica de referirme a ellos, cuando tengo que organizar la infraestructura de una exposición. He intentado retirar la palabra muñeco. Por eso prefiero llamarlo estatuas, podría decir escultura también.

TEJEDA: Yo toqué a la niña, la tuve que abrazar para subirla al andamio. Y esa experiencia cambió mi relación con ella. Es una pena que los espectadores no puedan tocar o relacionarse de otra manera con tus esculturas. Tienen un fuerte componente táctil que la mirada transmite en parte. Sin embargo, el actual concepto de exposición, que prioriza la conservación frente a la experiencia, impide tocar.

MARTY: En este proyecto el único elemento que podría tocarse está muy alto, no hay manera de alcanzarlo.

TEJEDA: Sí, ¿pero en otros?

MARTY: En otros he intentado potenciar lo táctil o la aproximación con los cuadros, por ejemplo, porque he reflexionado sobre el hecho de que en un museo no se pueda tocar nada. He planteado exposiciones en las que

algunos cuadros estaban colgados y otros apoyados en la pared. El problema es cuando se mete por medio la seguridad de la obra y te dicen que si el público puede tocar, la aseguradora no la cubre.

He tenido batallas en este sentido con objetos como el álbum de fotos que estuvo en el Reina Sofía. Como objeto (como obra) no funciona si no se hojear, si no lo toca el espectador. Un libro. Cerrado. Puesto ahí. Qué es, ¿un libro de visitas? ¿qué sentido tiene? Tuve que negociar, incluso llegué un día por allí, me puse a hojear el libro y el guarda me dijo que no podía hacerlo. Cuando me identifiqué, me dio permiso y le dije que no sólo yo, cualquiera podía hacerlo. Otra vez tuve que llamar. A la menor ocasión que me descuidaba, el libro no se podía manipular.

TEJEDA: ¿Y qué ocurrió al final con el álbum? ¿te lo aseguraron, no te lo aseguraron...?

MARTY: Creo que al final era lo único que no estaba asegurado. Estaba atado con una cadena. Cuando te empiezan a contar el índice de personas potencialmente peligrosas para la obra que pueden entrar en un museo con una afluencia media de unas tres o cuatro mil personas...

TEJEDA: ¿Cuánto es?

MARTY: Pues es bastante elevado. De todas maneras, como espectador he vivido experiencias absurdas cuando, por ejemplo, te encuentras con una caja metálica enorme, el armario de Kiefer, vas a entrar y te dicen que no puedes ¡cuando está todo dentro! Por fuera es sólo una caja, un cubo metálico. "No, no se puede entrar". Igual eso lo está decidiendo el guardia de seguridad.

TEJEDA. En muchas ocasiones lo decide el jefe de seguridad o el personal de conservación del museo, y no el artista. Lygia Clark sufrió muchísimo porque sus "bichos", como casi todas las piezas que hacía, debían ser manipuladas por el espectador. Y se pasó la vida pleiteando, porque no había manera de que ni los museos ni los coleccionistas lo entendieran. De hecho sigue ocurriendo con muchas de sus piezas.

MARTY: Recuerdo el caso gravísimo de la exposición en el Reina Sofía de Louise Bourgeois. Si son habitaciones para que entres y percibas, para que entres dentro de su mente, ¿cómo las cierran con un cordón de alambre?

TEJEDA: En parte son los museos los que subrayan el papel pasivo del espectador. El problema es que nos estamos acostumbrando a no tocar, a sólo mirar. Y cuando hay que tocar, necesitas que te avisen de que se puede.

MARTY: Yo cuando sé que una obra está hecha para que se pueda tocar, entrar... no pregunto. Lo hago y punto. Antes que al guardia de seguridad hay que tener un respeto por el artista. De hecho, en el armario de Kiefer entré.

TEJEDA: ¿Te interesan las reacciones del espectador?

MARTY: Sí me interesan, pero no les doy una gran importancia. Si me cuentas que alguien de la exposición de Verónicas ha dicho esto o lo otro... lo oigo con interés pero no me afecta. Ni positivo, ni negativo.

TEJEDA: Hablemos un poco de teratología y subversión. ¿Subviertes el concepto de lo monstruoso? Ha sido un tema recurrente del arte de todas las épocas: deshacer las asunciones del bien ligado a la belleza y el mal ligado a la monstruosidad ¿Qué es un monstruo?

MARTY: Cuando estuvimos en mi estudio viste que tenía colgadas unas imágenes de Hitler, un reportaje sobre unos niños y al lado unos anuncios de una clínica de belleza en el que salían mujeres perfectas en un baño precioso. Está todo junto por algo. A mí las modelos que salen en las pasarelas me parecen verdaderos monstruos, *frikis* totales. No sólo porque estén extremadamente delgadas y que, como mujeres, les falte bastante para resultar apetecibles. En cambio los tíos están más cachas, es muy curioso. Es un concepto estético y aprendido. El concepto de belleza es algo cultural.

TEJEDA: Esta mañana emitían un reportaje sobre los 60 años del bikini, o los 50, no sé cuántos eran, y las modelos estaban rellenitas, con su barriguita, sus caderas, sus cachas...

MARTY: Yo prefiero cien veces antes una de las mujeres que utiliza Tinto Brass en sus películas que una modelo totalmente andrógina... que como modelo para llevar un traje funcionará como una percha: le quedará bien todo. Es posible que una decoración batusi en un labio te pueda resultar repugnante, pero para una persona de

esta tribu tener una mujer con un labio con un plato metido y cada vez más grande es lo mejor.

Yo no relaciono lo monstruoso como lo malo. Hay una cosa que me llama la atención, y que realmente no sé si tiene mucho que ver pero que quiero decir. Un arquetipo del 100% de las películas de terror, de ciencia ficción o de *dark fantasy*... es que si aparece un diablo, un monstruo, un lo que sea venido del Averno, si tiene forma humana es sofisticado. Cuando se le ve con su forma real es un monstruo que sólo sabe dar alaridos. O sea, se convierte en un idiota. Un monstruo babeante que de repente pierde la facultad de hablar y de pensar. Se basa en una mitología lovecraftiana, de los monstruos primigenios como cosa informe que están constantemente cambiando, pero mal interpretada, porque son bichos diferentes, indescriptibles, pero no por ello idiotas.

TEJEDA: ¿Tú creas monstruos?

MARTY: Ahí está lo relativo, no sé hasta qué punto una cosa es un monstruo. Quizá hago cosas diferentes y entonces entiendo como monstruo lo diferente...

TEJEDA: Pero tradicionalmente se ha ligado la monstruosidad a la deformidad... tú de hecho deformas.

MARTY: Pero es que también me parece un monstruo una de esas modelos.

TEJEDA: Es que también se salen de lo normativo. No comen, llegan a quitarse costillas...

MARTY: Por eso te digo que es un tema delicado, porque tiene muchas caras. Y muy profundo. En realidad todo es raro. Estamos entrenados a ver de una forma codificada; si viéramos la realidad sólo veríamos átomos en movimiento. La física cuántica describe esto como una ficción que se codifica para que podamos ver un mundo coherente para una mente limitada. Pero que todo son partículas.

TEJEDA: Vayamos a Tod Browning, cuando cruza la idea del monstruo con la de la feria y las utiliza como una metáfora en *La parada de los monstruos*.

MARTY: Es alucinante: el verdadero monstruo es la bella trapezista. Los demás son unos seres maravillosos, excepto ella que es perversa. ¿Has leído *Soy leyenda* de

Richard Matheson? Ahora creo que lo adaptan al cine aunque ya hicieron una pseudo adaptación en *El último hombre vivo*. Soy leyenda habla de un tipo "normal" que vive en un mundo en el que todos los demás son vampiros. Y él es monstruo. Y están todos asustados porque han descubierto un tío que no es un vampiro: no bebe sangre, puede salir de día... un tío que puede ver la luz del sol. Eso es lo que les asusta.

Lo diferente es un término relativo. Lo primero que hago con cada molde de una persona es reducirlo de tamaño. Eso quiere decir que no quiero que se confunda con el resto de las personas. Hay un momento en que veo que respiran. Entonces, como si fuera una persona, certifico que está viva. Es un brillo que tiene, una personalidad. Y eso se capta. Desde el momento que estoy reduciéndola ya la estoy separando del mundo, todos los demás son más grandes. Entonces aparece la sensación de que pueden provocar miedo...aunque en realidad el miedo lo tienen ellas... Me gusta convertir al espectador en el monstruo. Eso se ve claro en la serie *El Intruso*. Son secuencias, polípticos de pinturas, y lo que se ve es alguien que acosa a alguien. De repente nota la presencia del espectador y se asusta, en su intento de huir se cae. El último plano es un primer plano. He hecho varios así. Otra es una secuencia larguísima de alguien que camina por una calle, entra en una casa, sube unas escaleras, entra en una habitación y hay alguien durmiendo en la cama, que se despierta. Y el último plano es el miedo de la persona que está en la cama. Y el monstruo es el espectador en realidad. Yo, en una exposición, creo un mundo en el que todos son así, y en el que el monstruo que está entrando, que les está perturbando y asustando es el espectador.

TEJEDA: Lo monstruoso se relacionaba hasta hace poco sólo con lo orgánico. En una época en la que no sólo el arte sino la realidad se puebla de cuerpos post-orgánicos –casi todos estamos a punto de convertirnos en cyborgs; quien no tiene un corazón de plástico, tiene un pedúnculo auditivo, o un chip en el cerebro conectado al ojo para poder ver–, tú insistes en lo orgánico, pero descarnándolo, en descomposición, en purulencia, mostrando la carne no higienizada en su bandeja de poliespán y plásticos del supermercado, adormecida no por sonidos Muzak, sino por los del cerdo en la matanza: sus inquietantes chillidos y sangre. ¿Por qué?

MARTY: Todo es aceptado mientras no se vea. Yo insisto en que se le caigan los mocos, en que sangran, en que hay todo tipo de fluidos... y la carne es la carne... por fuera o por dentro...

TEJEDA: De hecho en la trilogía que muestras en *Calle Apocalipstick* la muestras todo el tiempo por dentro y por fuera.

MARTY: Y se debe entender que ese tipo está viviendo dentro de la chica. Literalmente dentro. Y que hay otro cuarto de baño, que hay otro mundo dentro de esa chica.

TEJEDA: Pero, ¿porqué la insistencia en lo orgánico?

MARTY: Es la carne, la fascinación...el intentar saber qué es la carne, que no lo tengo muy claro. Es algo muy misterioso para mí. Y estoy pensando continuamente sobre ella. No tengo una respuesta. Es como si utilizara un microscopio, focalizando mi atención en una serie de células, en algo.

TEJEDA: ¿Tienes miedo a la enfermedad?

MARTY: Sinceramente, no. Mi obra tiene un componente fuerte de autocatarsis, y es muy curioso, porque tengo un miedo reducido y cada vez es menor.

TEJEDA: ¿Has estado enfermo?

MARTY. No muy a menudo, y cada vez estoy en menos ocasiones enfermo. Creo que la enfermedad está en la mente. No tomo mucho más que una aspirina. De vez en cuando me tomo una aunque no me pase nada.

TEJEDA: Este año en ARCO, en el stand de la *Galería Espacio Mínimo* construiste *La Clínica*, un espacio semi-acotado en el que había esculturas de niños pequeños con enfermedades que los deformaban de forma salvaje...

MARTY: Es un proyecto que tenía ganas de hacer desde hace mucho tiempo, porque generalmente suele ser así, me planteo una cosa y la hago al cabo de unos años. No en el momento; no suele ser instantáneo. He recogido durante años documentación de hospitales, de niños, de esta sobreabundancia que aparece en la prensa...

TEJEDA: Incluso niños africanos desnutridos...

MARTY: Sí. Me interesaba saber qué pasa si, saltándome completamente el concepto de la escultura como algo heroico, muestro unos niños tirados en el suelo, hechos polvo... y los contextualizo en el ambiente de una clínica.

TEJEDA: Una clínica muy limpia ¿no?, porque lo que llama la atención de este proyecto es que está todo higienizado... es una clínica del primer mundo.

MARTY: Sucedieron cosas muy curiosas. Tuve una primera idea que consistía en montarlos sobre pedestales y exponerlos como esculturas, como si fueran boteros, pero luego la deseché. Entonces pensé "voy a montar una clínica" y, efectivamente, es una clínica del primer mundo. Pero ¿sabes lo que pasó?, que de repente aparecieron por allí médicos, neurólogos, psiquiatras, especialistas infantiles, que empezaron a diagnosticar a los niños y que dejaban sus tarjetas por si me quería poner en contacto con ellos. Decían que era increíble cómo me había documentado, "¿has estado en tal clínica de Madrid?" "No, no he estado." "Es increíble, porque es una representación idéntica, incluso en las patologías de los niños." Me pareció alucinante el interés que provocó en los médicos.

También por el hecho de ser una feria, quise montar una instalación dentro. Y además montarla sin avisar. Es decir, cerrándola mucho. No la ves desde lejos. No es un escaparate que lo ves desde lejos, sino que te lo encuentras. Si miras te lo encuentras, si no, no. Y cerré una de las entradas con un biombo para que pudieras mirar y si no querías involucrarte te pudieras ir.

TEJEDA: Y ¿parte de las reacciones de los médicos? Resulta extraña una instalación de este tipo en una feria. Ni siquiera los *Project Room* suelen recrear tanta ambientación.

MARTY: Sí, pero yo soy artista durante las 24 horas del día, no me puedo poner un traje como los masones o de superhéroe, no tengo una personalidad secreta como artista. Soy artista porque no puedo evitarlo y punto.

TEJEDA: Acompañabas tu proyecto con dibujos de niños terminales que están en hospitales. ¿Era la primera vez que trabajabas con imágenes ajenas?

MARTY: He incluido en algunas exposiciones pinturas y otras obras hechas por otra gente. E incluso he llegado a incluir cuadros míos que pinté de niño en alguna exposición. En *Incidente en la madriguera*, por ejemplo.

TEJEDA: ¿Cómo eran los cuadros que pintabas de niño?

MARTY: Mitológicos, retratos, paisajes... misteriosos, oscuros, ocurriendo en iglesias, en rincones de Salamanca. Algunos de mitología pura y dura, que no representaban nada en concreto.

TEJEDA: Creo que no hemos tocado el tema de la relación entre la imagen y el texto. Me he acordado porque comentabas que los niños que participaron con sus dibujos en *La clínica* usaban el texto de forma similar a como lo haces tú.

MARTY: ¿Te acuerdas por ejemplo del libro de los fantasmas? Cada acuarela tiene un texto. Ese libro tiene dos partes. Y en la segunda parte hay imágenes que he extraído de películas en las que cuento una autobiografía falsa. Lo cuento en primera persona. Este es fulanito de tal, es mi tío... Todo totalmente inventado. ¿Te acuerdas de las acuarelas del catálogo *Empty Rooms*? Tiene una línea parecida.

En el de fantasmas hay referencias a varias películas, una de ellas es por ejemplo *El placer de los extraños*; y en *Empty Rooms*, utilicé una película en un 90% y otra en un 10%. Una es *La llave secreta* de Tinto Brass y la otra es *Fuego camina conmigo* de David Lynch. E hice otra autobiografía falsa, aunque es realidad es verdadera, pero es falsa. Tendríamos que hablar mucho, y acuarela por acuarela, para contarte cómo lo que está cantando ahí es totalmente falso, pero totalmente verdadero. Es exactamente una cosa y lo opuesto. No es una imagen mía, es de una película. Pero lo que cuenta en relación a la película y en relación a mí es como una autobiografía, es 100% falso y 100% verdadero.

TEJEDA: 100% falso y 100% verdadero. ¿Qué significa?

MARTY: Creo que no debo explicarlo por ahora. Pero está movido por un automatismo. Cuando trabajo en acuarela, el texto surge como enfrentamiento entre lo que me está ocurriendo en ese preciso instante y lo que me ocu-

rría cuando hice la polaroid. Hay un enfrentamiento. Tú has hecho esa foto en el pasado. Te enfrentas a esa imagen, recuerdas ese momento y puede haber pasado un día o un año. Estoy trabajando ahora con imágenes que hice hace cinco años, que había guardado en un cajón. En los cuadros por ahora no estoy escribiendo debajo o arriba, pero escribo en el propio cuadro a veces de modo camuflado. Cambio lo que está escrito en una camiseta y escribo otra cosa. Por ejemplo. Y eso que estoy escribiendo en ese momento es el posicionamiento respecto a ese pasado. Escribo sin pensar mucho. Pero después digo: "está claro lo que me estaba diciendo".

TEJEDA: Creo que se produce un salto entre tus pinturas y tus figuras en tres dimensiones –me dijiste que te gustaba llamarlas estatuas–. Las segundas son más frágiles, vulnerables y desamparadas. Ya comenté cómo al sostener "la niña" de Verónicas me despertaba ternura. Algo así sucede con el resto de tus esculturas que, por su menor tamaño y por su mirada, parecen desvalidas. Supongo que se debe pura y simplemente a la empatía que posibilita lo tridimensional. De hecho tú haces esculturas y las insieres en el ámbito de lo real y cotidiano, como cuando sitúas una escultura en la calle o cuando realizaste *Padres*, una acción en la que hiciste convivir a tus padres con sus réplicas en su propia casa, algo que es imposible con la obra bidimensional. Las figuras en tres dimensiones me parecen más empáticas. Además las puedes sustraer en un momento determinado del discurso expositivo, más representativo, y colocarlas en un ámbito real.

MARTY: De entrada la escultura, la pintura, el dibujo, el vídeo, la fotografía, o cualquiera de los soportes son sólo un medio, lo que posibilita pasar de una a otra. Yo tengo la sensación de estar trabajando dentro de lo mismo exactamente. En realidad creo que mi primera obsesión fue con la escultura, el convivir con imágenes tridimensionales. Yo creo que fue el misterio de la escultura lo que me atrajo.

TEJEDA: ¿Antes que la pintura?

MARTY: Puede ser.

TEJEDA: ¿Hablas de cuando eras niño?

MARTY: Creo que las impresiones, los recuerdos, las fija-

ciones, se crean cuando eres un niño. Estoy convencido. Luego todo eso se va puliendo... Llevo años haciendo escultura, lo que pasa es que hasta hace relativamente poco no he encontrado una forma de expresión para ella. La escultura es algo muy difícil. Es la diferencia que hay entre el teatro o el cine, y una instalación o la propia escultura. Y es que el teatro en general se ve solamente desde un punto de vista frontal. Y, sin embargo, en una instalación en la que el espectador se mete están funcionando los 360°. Cuando uno coloca delante del espectador una escultura, esa escultura tiene una serie de obligaciones que cumplir. Tiene que funcionar en ese espacio. Tiene que comerse el espacio. O tiene que camuflarse. Pero tiene que reaccionar de alguna forma. Es delicado. También le pasa a la pintura. Lo que me he planteado, después de ver mucha escultura, desde la griega clásica, renacentista... y por supuesto, la barroca policromada (fundamental), es que cada escultura debe ser algo vivo, que respire, que tenga vida.

TEJEDA: De ahí que les pongas pelo natural.

MARTY: Claro. El pelo es de la persona de la que parte el molde. Y la ropa también. De ahí que haga retratos de todas las esculturas. Y no las fotografío como esculturas, sino como personas.

TEJEDA: Son como exvotos ¿no? Incluso los sitúas en un escenario, subrayando la situación... como en un ritual en el que ellos están representando...

MARTY: Totalmente. El arte es totalmente ritual. No hay más que pensar en Beuys y el artista como chamán, un ejemplo tópico pero perfecto. Por eso es fundamental que al menos el primer molde que hago de una persona sea de cuerpo entero. Puedo reutilizar ese molde pero según se va estropeando en el proceso, digamos que también se va estropeando la escultura. Puedo coger la cabeza de una persona y utilizarla en dos moldes por ejemplo, pero tendrá más máculas que la anterior. Ésas que después pinto como si fueran cicatrices, problemas cutáneos, o enfermedades. E incluso, a posteriori, como un experimento genético, puedo llegar a mezclar brazos, cuerpos, etc. de unas y otras personas. Evidentemente, un artista es un demiurgo de su propio mundo. Lo crea, organiza y reorganiza según considera, como la propia naturaleza.

TEJEDA: Háblame de cuando los retratas fuera de la sala de exposiciones, en un entorno real.

MARTY: Es similar al hecho de que no retratas a todo el mundo igual. A uno le pongo un fondo negro y hago un retrato de estudio, aséptico. Y a otro me lo llevo a su casa, como hice con mis padres. Hice sus esculturas y las llevé a su casa. Más que un retrato fue una documentación de esa acción, porque estuvieron conviviendo un mes y yo iba todos los días a documentarlo. Senté la escultura de mi madre en el sitio donde ella se sienta y la suplantó, le quitó su sitio. Mi madre se mezclaba con un clon de ella sentada allí. Y mi padre estaba también, cambiando de lugar. Lo puse en el pasillo recibiendo a la gente, en el salón, etc. El cambio de tamaño que hice fue raro, porque a mi padre lo reduje y a mi madre la aumenté ligeramente. Mi madre es pequeña y mi padre un poco más grande. Él estaba preocupado con esa cuestión: "¿Por qué yo soy más pequeño?".

Cuando llevo una pieza, una escultura, a vivir con alguien durante una temporada, resulta que la gente se queda muy tocada, incluso luego se muestran reticentes a que me la lleve. Queda como un rastro y hablan de la escultura como si fuera "alguien".

TEJEDA: Es por el tipo de forma que les das. Es lo que me pasa a mí con "la niña"; incluso sueño con ella, que se cae y que tengo que ir corriendo a recogerla. Porque para mí es una niña. En mi subconsciente es una niña. Peor aún, una niña muerta. Una niña más desvalida. Representa más allá de lo virtual, ritualmente. Es como la idea de que en una oblea esté el Cuerpo de Cristo, algo que procede de nuestra tradición católica. E incluso la quema de demonios en toda nuestra cultura.

MARTY: ¿Sabes que aquí, muy cerca de donde estamos, se hicieron autos de fe?

TEJEDA: Hay en toda España. Se llaman rollos de justicia y son monumentos pétreos tremendos, fálcos, en ocasiones en forma de cruz, que estaban a la entrada de los pueblos... Allí era donde se hacían los autos de fe.

MARTY: Hay uno aquí cerca que es una Cruz de Caravaca. Está lindando con el río y tiene enfrente una

roca donde ponían la cabeza y la cortaban. Como está roja, la leyenda dice que es por la sangre. O bien había apedreamientos o autos de fe... Una pequeña acusación y muerto.

TEJEDA: Vivir con miedo... ¿Qué es el miedo?

MARTY: Es una especie de carga. Un motor que te puede mover a una superación. Lo que me contaste una vez sobre tu enfermedad: "Hasta que no dejé de sentir miedo no la superé". ¿La enfermedad te producía miedo o el miedo te producía la enfermedad? No se sabe, todo eso es muy complicado y la ciencia no se pone de acuerdo. Hay unos descubrimientos bastante curiosos respecto a esto.

Le pidieron a Alfred Hitchcock que hiciera una selección de cuentos que se llama *Relatos que me asustaron*. Entre ellos hay uno fantástico de un oficinista que espera un ascenso. Entonces le sientan un compañero al lado. Y empiezan a controlarse por uno de estos pequeños tabiques que separan un despacho de otro. El primer oficinista piensa que el otro quiere su ascenso. Un día llama a la puerta de su despacho un tipo con un maletín, se sienta, y dice: "represento a una sociedad muy exclusiva y queremos que usted sea miembro. Somos un número de socios limitados, exactamente 300 personas que nos dedicamos a cuidarnos unos a otros y a favorecer la prosperidad de unos y otros. Nos reunimos cada cierto tiempo, para desear, con el poder de nuestra voluntad, que a nuestros enemigos les ocurra algo. Si un miembro de esta sociedad tiene un enemigo todos los demás deseamos su muerte, porque un enemigo de esa persona es nuestro enemigo". Y le cuenta cómo el poder de 300 mentes deseando que alguien muera produce inevitablemente que esa persona muera. Pero para ello es importantísimo que crea en ese poder. Cuando le pregunta al oficinista si cree en ese poder, éste contesta afirmativamente, pensando que se va a cargar a su rival. El del maletín le dice que se alegra mucho, que es fundamental que la persona que va a ser eliminada esté informada de la existencia de 300 personas que están deseando día y noche que muera. Y termina diciendo: "Y es lo que acabo de hacer". Entonces cierra su maletín, donde no llevaba nada, y se va...

Creo que ya lo hemos hablado: tienen más miedo las esculturas que el espectador. Es como el *hombre sanguiuja* del MUSAC: no sabes si tenerle miedo o acariciar-

lo. Tal y como lo monté en la exposición, metido en una jaula con unos barrotes... aunque tiene un aspecto muy fiero, sin brazos, sin piernas, sólo con una mandíbula y unos dientes.. baboso. Cuando te enfrentas al *hombre sanguijuela* hay un doble sentimiento. No sabes si tienes miedo o asco: te sientes mal. No sabes si te estás portando mal...

TEJEDA: ¿Qué es la culpa?

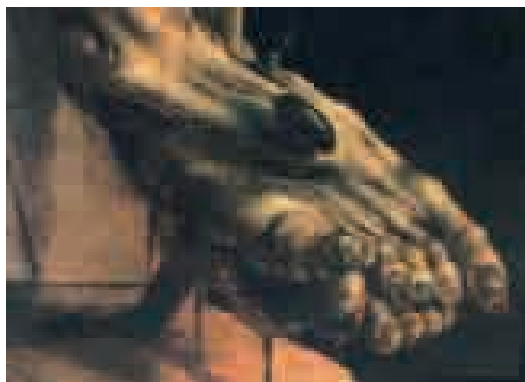
MARTY: La culpa es un sentimiento católico. Creado por los católicos.

TEJEDA: Hablemos un poco de la larga tradición católica de *gore avant la lettre* en la historia de la pintura, desde los martirios góticos –plagados de pezones arrancados, ojos servidos en platillos, o cuerpos despedellejados lentamente–, al cuerpo verduzco y llagado del Cristo de Grünewald, o las cabezas como surtidores sangrantes de las judiths de Artemisia Gentileschi. En realidad estas estrategias retóricas prescindían de la contención, del decoro que fue premisa del Renacimiento. Me refiero en parte a lo abyecto que, en ocasiones, ha llevado a relacionar tu trabajo con el de los hermanos Chapman.

MARTY: Yo me descoyunto cuando alguien dice que mi obra es *gore*. Pienso: "¿qué pasa, no has ido al Museo del Prado nunca? Está demostrando una total ignorancia hacia la Historia del Arte. Lo primero que se pintó en la prehistoria fue una escena de cacería y de sacrificio a los dioses. Si vas a una pirámide o a un templo maya, te muestran a un tipo siendo despellejado..."

TEJEDA: ¿Qué pasa hoy con este tipo de imágenes? Se viven con extrañeza y culpabilidad. Como un tema tabú. Quizá en el pasado –aunque hay momentos de mayor contención– formaban parte de la cotidianeidad, de la religión, estaban dentro de absolutamente todo.

MARTY: Creo que la influencia del llamado cine *gore* ha sido muy importante y ha marcado hasta el punto que se emplea esa palabra de forma algo dilatada. La verdad es que yo me sirvo de este tipo de imágenes por dos cuestiones: una como referencia plástica a la Historia del Arte. Y dos, como una reflexión sobre lo que es la carne como soporte de una conciencia, sobre algo blando que se mueve, que está vivo. La sangre la utilizo no como un elemento para escandalizar, sino como una interrogación



M. Grünewald. *Crucifixión* (Detalle).

sobre cómo las distintas civilizaciones llevan pensando en ella como un elemento mítico y místico. La uso, evidentemente, pero no tanta como la gente se empeña en ver. "Matas a un perro y te llaman mataperros".

TEJEDA: En este sentido en tus instalaciones suelen simularse vísceras, o sustancias verdes burbujeantes supurando por las paredes, con un punto chusco que recuerda a las Casas de la Bruja de las ferias de Navidad: producen la misma sensación de saber que es ficción para niños, pero a la vez te aterroriza dar la vuelta al pasillo porque no sabes qué vas a encontrar. De hecho, en tu proyecto del Musac construías casetas de feria. En realidad, encuentro que todas tus exposiciones podrían entenderse como atravesadas por la idea de la caseta de feria. ¿Qué es la feria?

MARTY: Un espacio mental: para mí la feria es una representación perfecta de lo absurda que puede ser la existencia. Y esa distorsión, esos colores y esas luces, son un símbolo, que planteé como una calle con casetas, que es como es realmente una feria. Varias calles con unas casetas demenciales: una Casa del Terror o un bicho raro dando vueltas con gente montada y sufriendo encima. Es muy curioso cómo en las ferias pagas para que te den miedo, para que te torturen... al tiempo que es un lugar festivo, lúdico, en el que te lo tienes que pasar bien. Yo creo que todo el mundo en una feria tiene una sensación de sobrecogimiento y de cierto mal rollo, porque posee un punto siniestro importante. Y cuando hablo de siniestro no quiero que se confunda con tétrico. Yo la palabra siniestro la empleo como el término freudiano de la catarsis.

TEJEDA: ¿Estaría relacionada con lo sublime? Con lo sublime entendido desde el concepto de Edmund Burke, de ese grado más allá...

MARTY: Al 100%. Hay veces que digo: "¡qué siniestro es esto!". Y lo digo con un sentido completamente positivo, pero nadie me entiende. Y comentan: "parece que lo dice alegre y se refiere a algo negativo de algo o de alguien", y lo que estoy diciendo es todo lo contrario. Que sí, que realmente es difícil de aceptar, pero que una vez pasas la primera barrera te va a producir una catarsis más elevada de la que provoca una imagen bella de entrada, *per se*, que te puede adormecer. Un atardecer puede ser bellísimo, pero no creo que te haga interrogarte o replantearte nada por sí mismo.

TEJEDA: Depende del atardecer, quién lo representa y de qué lenguaje se sirve. Piensa en Turner, sus atardeceres y sus tormentas. Eso los románticos lo entendían muy bien.

MARTY: Por supuesto, también depende de tu estado de ánimo, depende de muchas cosas. Por eso también entre muchas imágenes, en una instalación con pintura, igual se cuelan varios paisajes o una piscina con mi padre nadando a pleno sol. Y entonces hay gente que me dice: "¡qué tranquilo estás aquí!". Es que no es así. Y por eso me gustaría, en esta entrevista, dejar muchos puntos claros, porque se han creado algunas confusiones.

Nos trasladamos al coro de la iglesia de los Dominicos y hablamos sobre el genio de la lámpara y la feria en susurros...

TEJEDA: La feria era el *leit motiv* de tu proyecto en el Musac en León (2005-06). De hecho ligabas la idea de feria a la de laberinto.

MARTY: Estaba planteada como entrar de un sitio al siguiente y de ahí al siguiente, como las matriuskas. Había una zona exterior y una zona interior. Una zona exterior donde está, el tiiovivo y las casetas... Y una parte interior donde entras a un laberinto mental donde primero te encuentras con un cine, con un pasillo, con la habitación negra, con el museo de los horrores... que en realidad no son más que "ficciones de". O sea, tú sabes que es un cine porque una serie de elementos te dan la sensación de que lo es, pero nada más que por eso. Es

como las pinceladas de los cuadros que hablábamos esta mañana, que todas las pinceladas juntas te dan la sensación de que eso es un cuadro, pero cada pincelada aislada evidentemente no, o tu mente codifica eso como por ejemplo, una representación del Triunfo de la Iglesia porque sabes reconocer todos esos elementos, porque conoces la iconografía. Ves a la personificación de la Iglesia sentada en el Carro triunfal, y ves a la Envidia, al Odio etc. pisoteados por los caballos.

TEJEDA: La idea de laberinto y de feria, en el fondo está en todas tus exposiciones, aunque en ésta quizá de forma más clara. Yo he ido muy poco a ferias. Era una niña a la que no le gustaba ir a la feria o al circo. No me daban miedo. A mi hermano sí. Recuerdo yendo a la Casa de la Bruja con él. Íbamos en uno de estos trenecitos en los que de repente te dan un escobazo ,aunque previamente ya sabes lo que te va a pasar. Tus exposiciones son parecidas. Un poco esa sensación: vas pasando de un sitio a otro, sabes que es ficción y sin embargo te asusta lo que vayas a encontrarte.

MARTY: El hecho de que no te gustaran las ferias me parece un dato interesante, en teoría te tenían que gustar. ¿Pero por qué no?

TEJEDA: Siempre me han parecido cutres, como algo sobado, triste... y los circos también. Siempre me acordaba del espacio vacío y sucio sobre el que se asentaba temporalmente el oropel de brillos y algodón de azúcar. No me llamaba nada la atención montarme en atracciones. Esa historia de la feria de lo corporal, de llevar el cuerpo al límite, siempre me ha resultado innecesaria. No lo soporto, de hecho.

MARTY: Me pasó una cosa el año pasado. Preparando el proyecto *Flaschengeist*, fui a un castillo del terror que acababan de montar aunque faltaban dos días para que inauguraran las ferias. Pregunté si estaba abierto y me dijeron que sí. Pago la entrada, me subo al cochecito, se abre la puerta... de estos de dos pisos típico, que entras por un lado y subes al siguiente piso. Avanzo con el cochecito, todo está negro a mi alrededor y de repente se enciende una luz que ilumina una pared vacía. Pasa el primer piso entero y nada. En el siguiente piso sale uno al que veo claramente y ni siquiera está disfrazado -sería el que me ha vendido la entrada-. Y el cochecito

da la vuelta y en el segundo balcón da la luz completamente y veo a un tío de pantaloncito corto y camisa de cuadros haciéndome "¡BUUUUU!". Y nos reímos los dos por lo ridículo de la situación. Entonces me di cuenta de que todavía no habían montado los muñecos. No esperas que los muñecos te asusten pero al menos esperas que estén. ¡La única luz que se encendió alumbraba una pared vacía! Surrealista. Me di cuenta que puede que haya gente que le asuste mucho más que no haya nada.

TEJEDA: Mi hermano se asustaba simplemente por estar y se agarraba con fuerza a mí. Yo quizá siempre he sido más cerebral. Me sorprendía su terror, porque él era mayor que yo y de repente era vulnerable. Se lo estaba creyendo. Creo que es una actitud ante las cosas.

ERIQUE: A mí me preguntan por qué no me dan miedo las películas de terror. Y es porque estoy viendo una película, no puedo sustraerme de que estoy viendo una película. Sé qué filtro han empleado en el programa de ordenador para hacer cada efecto especial. Hace unos años, en unas ferias entramos a una especie de castillo del terror de los que vas andando, más sofisticados, con actores. Entré con cinco tíos como castillos. Sonó una sierra mecánica y apareció el de *La matanza de Texas*. Salieron todos corriendo. Desaparecieron. Y yo les gritaba: "no corráis, que se acaba antes". Un tío de camisa de cuadros (que debe ser el uniforme del feriante), salió de la oscuridad y me dijo susurrando: "déjales que corran". Por las esquinas hay tipos controlando que nadie ataque a los actores. Se hizo visible la tramoya, pero se hizo visible para mí porque no me afectaba. Era como si, de repente se juntaran dos dimensiones.

TEJEDA: El nombre de la exposición y lo que evoca se remontan a tu infancia...

MARTY: Cuando iba pensando titularla, asociaba siempre a las ferias, y como símbolo de todo esto, esta palabra: *Flaschengeist*. Por ser esta atracción de la que te hablé que había en la feria de Salamanca de niño en la que imaginaba un mundo fantástico flotando en su interior. Nunca conseguía verla abierta. Y no es que no estuviera nunca abierta, es que no la reconocía. Yo pasaba, la veía cerrada y ahí estaba el cartel *Flaschengeist*. Al volver a pasar estaba abierta y no la reconocía.

TEJEDA: ¿No sería el nombre lo que te resultaba también misterioso?

MARTY: El nombre y una pintura de un espíritu maléfico saliendo de la botella en la fachada de la caseta. De todas formas, me enteré que *Flaschengeist* quería decir eso hace relativamente poco. Y cuando vi lo que era en realidad, una cosa de disparar al palillo clavado en el corcho y unos jamones colgados detrás, me quedé... ¡fue bastante catártico! Se rompió un misterio pero me hizo dar un paso más en un análisis personal. Y cuando se planteó titular la exposición, dije que tenía que ser *Flaschengeist*. Había una facción del museo que encontraba problemas con un título en alemán... pero les respondí que no era un nombre en alemán, que la caseta estaba en Salamanca. Cuando fuimos Tania Pardo y María (las dos coordinadoras) a intentar alquilar esa caseta a las ferias, vimos que volvía a no reconocerla. Sobre ella había otro nombre: "la caseta del alemán". Le habían cambiado el nombre porque el dueño es un alemán casado con una española. Y como nadie sabía pronunciar ese nombre se lo cambiaron por "la caseta del alemán". Dijimos: "tiene que llamarse *Flaschengeist La caseta del alemán*". Para mí es un símbolo brutal de cómo imaginas o construyes mentalmente lo que hay ahí dentro para que luego sean unos jamones, una botella de vino vacía y un palillo. El misterio me parece una de las partes fundamentales de la vida, y es de las que me proporcionan más placer. Y es que hay cosas que prefiero no saber. A veces me dicen: "¡qué poca información das!". Es porque demasiada información rompe una cierta fluidez misteriosa que rodea a la obra de arte. Yo a veces tampoco pregunto. El misterio es fundamental, y creo que las ferias tienen mucho misterio. Pero es el que lleva uno dentro. Y también tiene unas telarañas por debajo... También las Iglesias tienen misterio. Como ésta donde estamos ahora mismo. En este coro haciendo la entrevista.

Para esta exposición planteé todo el espacio como si fuera mi estudio. Estuvimos trabajando una cantidad enorme de gente. Creando allí una buena parte de la obra. Olía como mi estudio de pintura. A óleo. Hubo varias manos trabajando, no sólo en carpintería, sino en la propia pintura de las casetas. Y en los pasillos. Un equipo de gente de cinco personas más trabajando conmigo. Era mi estudio. Tenía la sensación de estar trabajando de una forma muy carnal, muy sensual.

TEJEDA: ¿Hablamos de Museo de Arte Contemporáneo de Querétaro, del MACO de Oaxaca y de la Galería Enrique Guerrero en México D.F.? Fue tu proyecto *Hotel Médula* (2004-05). Allí te encontraste con un espacio blanco.

MARTY: En D.F., sí. En Oaxaca y en Querétaro fue otra historia. *Enrique Guerrero* es un espacio blanco sin ningún tipo de connotación, lo único a la vista es una escalera que sube a las oficinas que camuflé. Quedó todo tapado. Y allí también se planteó como mi estudio. Estuvimos mucho tiempo trabajando, a un ritmo lento, sin prisas.

TEJEDA: Trabajaste con la idea de la locura y utilizaste el espacio expositivo como un espacio mental (como dices que haces en general). En este caso, ¿pretendías reconstruir la posible visión de un loco?

MARTY: Sí. De hecho ese loco que está allí sentado soy yo, es un molde de mí mismo. Hice los locos más pequeños de lo que suelo hacer mis esculturas.

TEJEDA: ¿Por qué locos?

MARTY: Hice una serie de locos que he dividido en varias partes. Los de México tienen un tamaño muy pequeño, más pequeño todavía. Y lo hice muy conscientemente. Efectivamente, es un espacio mental. Es físico pero mental. Porque el cerebro funciona así. Es como un laberinto. Me parece muy interesante la visión que da Clive Barker del Infierno. No sé si has leído los *Libros de Sangre*. El Infierno, según Barker, es un laberinto del que no puedes salir. El que está en el Infierno no tiene claridad. Es una ofuscación mental. Está perdido en un laberinto que además cambia. Y el diablo es una figura que flota por encima y no hace nada. Ni a favor ni en contra.

Es un espacio mental al 100% porque cuando te enfrentas a un lugar que te recuerda un sanatorio mental, eso ya te ataca. Pero a la vez hay un sonido muy fuerte, confuso, una especie de ruido mental, que apoya el título "Hotel". *Hotel* tiene muchas significaciones, también se le llama *Hotel* a algunos manicomios. Y se llama *Médula* en una clara referencia a la médula espinal y a la médula del interior de las cosas. La exposición está dividida de tal forma que hay un núcleo central que es la primera habitación a la que entras, donde tienes que elegir a

dónde vas. Izquierda, derecha, una puerta, otra. Si eliges ir hacia un lado te encuentras con una cosa, si eliges ir hacia otro te encuentras con un pasillo que te lleva a otro pasillo y que a su vez te vuelve a sacar fuera. Y hay puertas que no se abren. Lo de los pasillos que te llevan a otros y lo de las puertas que no se abren lo hice en el Casal Solleric. Un búnker cada vez más abismal en el que ninguna puerta se abre hasta llegar al final, después de un recorrido muy largo, cada vez más estrecho y más oscuro, en el que ves a través de un agujero de una puerta, miras y ves otro pasillo, que parece que mide un kilómetro, lleno de puertas también. O sea, que se supone que detrás de todas esas puertas hay otro pasillo y en cada una de esas puertas otro pasillo y otro pasillo y otro pasillo... una ramificación gigantesca de pasillos. Creo que lo conseguí, porque sin mencionar nada de esto hubo mucha gente que me dijo: "Ah, entonces detrás de las puertas hay pasillos".

En Oaxaca y en Querétaro, aún siendo la misma instalación, fue un poco diferente. Aunque conceptualmente es lo mismo. En Oaxaca no se construyeron espacios, sino que se utilizaron los espacios del museo que ya están divididos en forma de celda. Me pareció interesante el hecho de que, en vez de construir la estructura, pudiéramos utilizarlos como tal.

TEJEDA: Háblame de las acuarelas que pintaste a partir de las polaroids de tu experiencia en *La Noche de los Muertos* en Oaxaca.

MARTY: En Querétaro se incluyó esa serie de acuarelas pequeñas, en el mismo formato de las que te enseñé ayer, como un proceso de trabajo. Como una representación de que durante el proyecto en Oaxaca, aparte de la exposición me había ocurrido todo eso. Para mí es casi más importante ese alrededor que la exposición en el museo (que, a fin de cuentas, era una itinerancia). Los cuadros de las acuarelas los estoy pintando ahora mismo.

TEJEDA: En la entrevista que Javier Panera te hacía en 2003 afirmabas que utilizabas el humor como un recurso para tomar distancia –supongo que te referías a ti mismo y no sé hasta qué punto incluías al espectador–. En realidad es el mismo recurso que utilizaba Goya en gran parte de sus grabados o Lars von Trier no sólo en *Dogville* sino también en el resto de su filmografía. ¿Esa distancia era para ti o para el resto?

MARTY: Pues es posible que sea para los dos. En ese momento creo que hablaba de mí. Sin embargo casi definitivamente, sería para los dos. Pero eso era en ese momento, ahora no me importa prescindir del humor, si hace falta.

TEJEDA: ¿Qué ocurre cuando prescindes del humor y se mantiene la intensidad dramática? Porque hablabas de manera un poco menospreciativa, no sé tampoco a qué te referías, o en quién estabas pensando, cuando hiciste el comentario, pero sí que de alguna manera rechazabas un tipo de trabajo que utilizaba la idea del drama sin ningún tipo de pimentita.

MARTY: No sé si quería menospreciar a alguien o si pensaba en alguien en concreto. El melodrama o el drama son una exageración, frivolan todo. Yo me parto en los dramas.

TEJEDA: Piensa pues en la idea de lo sublime que estaría relacionado con lo siniestro. De algunos cuentos por ejemplo, de Guy de Maupassant, el del soldado que encuentra a su madre muerta. Ahí ya estamos hablando de algo en concreto.

MARTY: Es un equilibrio muy complicado. Yo no rechazo nada a priori. Ahora voy a prescindir del humor. Y quizá es una cuestión personal, pero sí que he utilizado mucho el humor y como una descarga muy importante. Por otra parte, el humor me parece muy difícil. Me parece muy complicado hacer comedia. Tan complicado como que muy pocas cosas me hacen gracia en el cine. Si algo me hace gracia es excepcional. Aunque en el cine, en realidad, ni el drama me hace llorar, ni la comedia me hace reír, ni el terror me da miedo; me da sustos, pero no miedo. Son dos cosas distintas. El miedo y el terror son muy distintos. Habría que diferenciarlo. Una película de terror es una cosa, una película de miedo es otra. Una película de miedo puede no estar en la sección de terror de una tienda. Por ejemplo, *Don't Look Now* de Nicholas Roeg. En varias instalaciones que he estado realizando últimamente, no he puesto ni el más mínimo punto de humor o ironía, al menos de una forma consciente. Aunque alguna gente sí la ha encontrado. Pero es que el propio hecho de hacer arte ya es una ironía.

TEJEDA: En todo caso, y refiriéndome a las piezas en las que utilizas humor, ¿el humor dulcifica o simplemente

te es una trampa para que el espectador sea partícipe y crea que es algo...?

MARTY: Seguramente es una trampa. Por ejemplo, el género neorrealista italiano empieza siempre como comedia y de repente se convierte en un drama terrible. Te desarman primero. La mejor manera de desarmar a alguien es alabarlo primero y decirle que es maravilloso, y luego decirle que no vale nada. Porque te va a creer. Porque primero ya te ha creído, porque uno está muy decidido a creer lo bueno. Hay técnicas de manipulación mental que tocan ese tipo de historias. Como lo del poli bueno y el poli malo.

TEJEDA: ¿Piensas que explicar es banalizar?

MARTY: No. La palabra no es banalizar. Es cerrar, quitar, restar, acotar. Alguien puede dar su opinión sobre la obra de otra persona, incluso yo puedo darla sobre mi propia obra, pero si lo cuento en público como en una declaración de intenciones, limito mi trabajo. Me he dado cuenta de que, pasados los años, encuentro cosas nuevas en obras antiguas. En el momento de hacerla no me doy cuenta, pero cinco años después me digo: "Ah!, vale. Ya lo he captado". Como si me estuviera mandando mensajes hacia el futuro. Por eso me gusta dar mínimas pistas, que es un riesgo, porque a veces si lo explicas todo es mucho más fácil.

Creo que el arte, por lo menos en lo que me toca, no quiere dar respuestas. La respuesta está contenida en una buena pregunta. Y creo que la respuesta se debe hacer lentamente, no debe ser algo inmediato. Cuando montas una obra la dejas ahí como una enorme interrogación. Pienso en la instalación de Verónicas y veo una interrogación enorme.

TEJEDA: Esa importancia del papel del espectador está íntimamente relacionada con tu relativa negativa a explicar tu obra, algo que se puso en evidencia en tu encuentro con el público el día de la inauguración en Murcia. Les ofreces el trabajo y utilizas recursos para que ellos, a su vez, salgan de su cómodo papel de espectador. Para ello intentas despertar sus cinco sentidos, como ocurre en tu proyecto de Verónicas. ¿Consideras que el arte puede saltar todavía de la esfera del arte en la que está confinado desde el siglo XVIII a la de lo con-

tingente, invadir nuestra experiencia? Recuerdo que, concretamente, una persona te preguntó, "¿qué ha querido decir con esta instalación?". ¿Estamos incapacitados para experimentar, para vivir? ¿Necesitamos que nos expliquen todo?

MARTY: Creo que existe la idea, no sólo en el espectador medio, sino en gente profesional del mundo del arte, que tienes que captar lo que se dice y que dice una sola cosa.

TEJEDA: Revivimos el *Ut pictura poesis* horaciano. Todo tiene que tener un texto que explica lo que miras, cómo lo miras, si lo debes tocar o no. Necesitamos un intermediario.

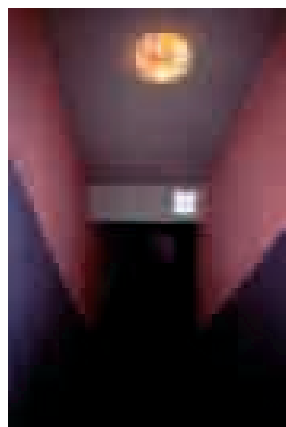
MARTY: Exactamente. Me viene a la mente la exposición de la Documenta en *Da2*, en la que han pedido a once artistas actuales, que hagan obras para cada una de las convocatorias. Hay uno que ha hecho una especie de escultura-cuadro que es un gráfico de la cotización de los artistas de la Documenta en cada momento y una figura recortada de Penk saltando. Está claro: incluye la cotización porque era una Documenta antimercado. Es una obra cerrada. Vale, eso lo entiendo. Pero yo no lo planteo así. Me niego a pensar que en mi trabajo una cosa es una cosa y se acabó.

TEJEDA: En *Barbería Altamira*, el año pasado, el proyecto invadía la calle, en realidad la ciudad. ¿Cómo surgió?

MARTY: Me ofrecieron en 2005 hacer un proyecto en Gijón durante la semana de cine. El año anterior ya había proyectado un video coincidiendo con el festival. Aquí lo planteé de otra forma. En vez de hacer la exposición hacia dentro, la hice hacia fuera: fue el proyecto *Barbería Altamira* en la Galería Altamira. Como Gijón es una ciudad normal, acomodada, sin peligro y evidentemente bonita, planteé tres cosas. Una, hacer una exposición en la que no empleara la galería, sino la calle. Dos, que la galería quedara separada de la calle por una especie de eje de simetría (que funcionara como un espejo); y tres, que el espectador viera la exposición reflejada hacia fuera, que se viera a sí mismo dentro. Lo primero era que no se pudiera entrar en la galería, lo segundo camuflarla hasta que no se pudiera ver y tercero utilizar la calle como un elemento más. Con niebla y oscuridad total creaba un ambiente de cine, un decorado.

TEJEDA: Lo que has comentado recuerda el caso de *Bunker* en Mallorca. Lo que el espectador teóricamente podía ver sólo estaba más allá.

MARTY: Bueno, en el Casal Solleric se tapó el espacio completamente. Ese espacio es como un aljibe, muy laberíntico y angosto, con depósitos. Lo hice mucho más pequeño todavía y construí una arquitectura como de búnker, totalmente distinta a lo que es en realidad, no ves en ningún momento el espacio real.



Enrique Marty. *Búnker*. Espai Quatre. Casal Solleric. Palma de Mallorca.

El Solleric tiene un recorrido en el que para llegar a ese punto en el que ves eso tienes que haber pasado antes por una sobreabundancia de puertas cerradas. Y en Altamira, desde que entras por la calle ya estás en la instalación, porque hay niebla. Piensa en que hoy todas las ciudades, como en Salamanca, tienen una mega-iluminación de noche. En Altamira no había iluminación en la calle sólo un haz de luz roja potente que sale de allí. El día de la inauguración, que yo no estaba, las autoridades hacen un recorrido por todas las exposiciones, y pedí que no hubiera nadie explicando la instalación ni representantes de la galería. Llegaron unas sesenta personas y se encontraron con que no había nadie. Estaban dentro de la galería pero no salieron. Por lo que me comentaron hubo muy buenas reacciones. La gente se pegaba allí a mirar, a ver qué había dentro... Intentaban entrar y no podían. Estaba el letrero "abierto de tal hora a tal hora", pero estaba cerrado. Hay muchas cosas sugeridas, por ejemplo, el recuerdo de una prostituta en el *Barrio Rojo* de Ámsterdam... Bueno, en realidad yo no vi a esa prostituta. Haciendo memoria, creo que me la imaginé. La prostituta estaba dentro con algún cliente y estaba cerrado. Pero había luz fuera. Es decir, la sensación que da en *Barbería Altamira* es que dentro está ocurriendo algo. Hay una luz muy fuerte roja. Hay un sonido. Dentro está ocurriendo algo, pero no puedes entrar.

TEJEDA: ¿Qué tipo de sonido?

MARTY: Un ruido sin más connotación. Gente que fue después me dijo: "Estuve viendo esa historia, la verdad que quedaba muy bien, era una cosa muy subterránea, *underground*. De repente esa calle ahí...". Y en realidad el hecho de que lo único que se podía ver eran las cuchillas con una luz iluminándolas y provocando un brillo que deslumbra (se controló que hubiera un brillo determinado), ese brillo de las películas, un brillo determinado fuera de la luz roja, un brillo blanco de las cuchillas que sugiere peligro. Ésa es básicamente la descripción de la instalación.

TEJEDA: Me comentabas que tenías documentación donde mezclabas la calle del *Barrio Rojo* de Ámsterdam y las barberías de Brooklyn –tomándolas como la idea cinematográfica de una barbería–.

MARTY: Claro. Hice un decorado de cine. Le pedí a una amiga en ese momento con urgencia (cuando estaban montando la instalación), que por favor se acercara a Brooklyn a documentarme de noche todo eso.

TEJEDA: ¿Por qué la insistencia en lo cinematográfico? Hay muchos proyectos tuyos, no sólo éste, que parten directamente del imaginario colectivo que nace de lo cinematográfico. ¿La ficción nos dice hoy de la realidad más que la realidad misma?

MARTY: Sí. Con toda seguridad. Es que la realidad ya es una ficción [hace una pausa cinematográfica y me dice que es cinematográfica]. En la Galería Altamira, por un lado me apetecía muchísimo taparla. Hay un mural que reproduce las pinturas rupestres y que los dueños no querían cubrir, porque era de la época de sus padres. Decidí cerrar el espacio hasta el punto de que no se pudiera entrar. Durante el tiempo de la exposición les pedí esa implicación que siempre solicito: que en esta ocasión no pudiera entrar nadie. Ni un coleccionista. Y lo hicieron. Tanto, que tuvieron algún problema legal. Es una ciudad pequeña.

TEJEDA: Me pregunto si las barberías que vemos en el cine existen.

MARTY: Yo creo que sí. David Lynch cuenta una cosa alucinante. "Cuando hice *Terciopelo Azul*, todo el mundo, sobre todo en Europa, me comentaba: esas escenas de la América profunda que parecen los años 50, qué buena

ambientación. Porque es realista pero no es realista a la vez. Porque es actual pero atemporal, porque son los años 50. Y respondía estaba todo allí. Yo no puse nada". En la América profunda son todavía los años 50. Eso es lo que quería, llevarme fuera de contexto totalmente un ambiente, una vivencia, una cosa que estaba ocurriendo. Un lugar.

TEJEDA: Me gustaría terminar con nuestra publicación. Este libro, de la misma manera que otros tuyos anteriores, es como un *continuum* de piezas. Le dijiste a Diego Lizán que no querías una organización académica, ni siquiera una ordenación cronológica. Parece como si estuvieras haciendo un paralelo en este libro de tus obras contra-narrativas tanto de las imágenes fílmicas, como de las acuarelas, los dibujos, etc. La idea de laberinto se repite como estructura, pero en esta ocasión en una publicación.

MARTY: Una de las cosas que más me apetece es mostrar un proceso de trabajo, más que un orden cronológico. Cómo me encuentro con que, antes de producir una instalación, ya está surgiendo obra. Y se ve ese proceso, en acuarelas, en mis cuadernos, en dibujos... Eso me apetece mostrarlo.

TEJEDA: Vas siempre cargado con un cuaderno de dibujo. Conozco artistas que me han enseñado las cajas con los libros que les han acompañado durante años. Pero son de difícil exposición. Antes me comentabas los problemas que tuviste con el álbum de fotos. Con un libro de artista ocurre un poco lo mismo, es difícil mostrarlo adecuadamente. Tu penúltimo catálogo es un magnífico facsímil de tu cuaderno de artista que el Musac ha editado coincidiendo con tu individual de este año. ¿Qué es un libro de artista? ¿Es obra, es muleta, es objeto, es un espacio cómodo y privado en el que vomitas?

MARTY: He llegado a pensar que es como el guión. Buñuel decía que después de estar escrito el guión de la película, ya no le apetecía rodarla, que era una pesadez. A mí no me parece que sea una pesadez hacer el proyecto después de pensarlo, sino que me fascina. Hay una cosa que ocurre cuando hago una escenografía para una ópera o un teatro... Es un proceso muy largo, igual empiezas a trabajar un año antes, tienes reuniones con el director, todos hablan, vuelcan ideas, es muy absor-

bente, no piensas en otra cosa, oyes la música continuamente... Llegas un momento que estás ya en el teatro sentado y se está empezando a ver en el escenario una cosa que has dibujado hace seis meses. Ese momento es fascinante. De mi trabajo escenográfico tengo toneladas de dibujos. En un proyecto para un museo o para una galería ocurre lo mismo. Todo forma parte de un proceso muy íntimo. Generalmente estás solo dibujando, o en un bar estás hablando y se te ocurre algo y lo apuntas o lo dibujas. Para contar una idea es mucho más fácil dibujar. Se ve más rápido. Hay épocas que siempre llevo una cámara fotográfica.

TEJEDA: ¿Dibujas una vez hecha la instalación, o sólo antes?

MARTY: También después. Incluso he dibujado esculturas después de hacerlas.

TEJEDA: No hemos hablado de la familia. Creo que es la primera entrevista que te hacen en la que no hablas de ella y es la primera entrevista que yo hago así, peregrinando de un punto a otro de una ciudad.

MARTY: Es que realmente de cada instalación se podría hacer... Noto que me quedan muchas cosas en el tintero.

Esta entrevista, tal y como Enrique Marty me pidió, ha intentado mantener la inmediatez de las palabras e ideas que nos cruzamos durante esos dos días.

English text

After mounting with him his project in Sala Veronicas in Murcia, I meet Enrique Marty in Salamanca. Over the next 48 hours he tirelessly takes me from one corner to the other of a city both old and young at the same time. With tape recorder and laptop as bodily appendices, I carry out one of the most productive, flexible, extensive and enigmatic interviews I have ever done. I visit his studio located in a dilapidated house with countless rooms crammed with works: mutants hanging from hooks, jagged extremities without an owner and press clippings pinned to the walls. They are separate words, devices with which to build an image. I recognize the filthy toilet because it has been used in one of his most intense images —“it’s just paint”, Enrique remarks, always attentive. He is right: sometimes things are already there, they only need to be activated. On the first day we had a long working session in front of the computer where we viewed some of the works of the last three years this publication will gather together. There are a lot. Enrique Marty’s production is both qualitatively and quantitatively extraordinary.

The following day, a splendid morning in early July, he shows me places of his personal mythology around the town, and we do the interview as a litany of questions and answers exchanged and repeated till the night falls. We begin in the Plaza Mayor, where at the sight of the University musicians of the tuna he — usually impassive — grimaces with disgust. We carry on our work seated on the roofs of the old cathedral and, while he remembers his childhood and we talk about his work, we try to ignore the groups of tourists as well as the insistent sporadic strokes of the tower clock. We lunch in the coffee shop of the Da2 where a quail’s slit throat torments my digestion and brings up the subject of guilt feelings. We spend the evening in the amazing Convent of San Esteban, of the Dominican Order, the church Enrique used to attend with his parents when he was a child. It is the church where the mystic Teresa of Avila went to confession, in a narrow niche of the cloister, and the church that helped Ignatius of Loyola; it is also a place of pilgrimage where believers, and those less so, place their petitions before a miraculous saint using a very peculiar system: a filing cabinet with small drawers situated in a massive sacristy. Always ready to ask for more, I could not resist submitting my request and Enrique Marty warns me: “Be careful what you wish for because it comes true”. We chat, sitting on the steps of the Escalera de Soto, surrounded by Gregorian music and a dramatic lighting that underlines what should be admired: a polychrome relief of Mary Magdalene. We go on talking in the upper choir, under the first painting by Rubens Enrique remembers having seen; there we speak in whispers until the mass starts and we have to leave.

We visit the reconstruction of a Masonic lodge in the Archive of the Civil War and the Garden of Calisto and Melibea. Unfortunately, this interview does not capture the voices and murmurs of a town in which religious and secular spaces communicate fluidly and naturally.¹

In Veronicas, a space which is hard, but one which, if properly intervened, can become a godsend, Enrique Marty has created a different work: he has not transformed the space, neutralizing or denying it by an overlap with objects and architectural elements, instead he has emphasized its architectural and cultural connotations — in a way he has awakened its memory from its lethargy, as well as the memory of the viewer’s imaginary. Under the crossing there is a crypt whose situation is marked by a veined marble stone and by some large rings. The intervention is minute: the opening of the crypt, a couple of theatrical tricks of some technical complexity, sound, incense and a sculpture hanging from the cupola. During the mounting I told him that I had the impression that he had encountered a monster and had simply caressed it. His intervention is minimal considering his viewers are accustomed to see him not only hang paintings or place sculptures, but also create a colourful scenography in which the viewer may enter.

He has taken the space back in time and held it suspended there. It is a work with a strong Baroque component, in the historical sense. Holding time suspended, he recreates a landscape in which the space is an “other” space, or a space that refers metaphorically to another space — similarly to the religious mystery plays that, as the one in Elche, were performed in the church apse —, it is spectacular in the sense of shows typical of the 17th century. By this I mean that the concept of show he uses is not the one generated by post-industrial societies that transform the viewer into an indulgent voyeur, but the concept implemented by the Jesuits from their pulpits and that was so well described by James Joyce in *The Portrait of the Artist as a Young Man*; the one generated by the Catholicism of the Counter-Reformation, rhetorical, moving, which drew the spectator into the scene, as a user of the event. I can think of thousands of examples, from Caravaggio to Bernini.

ISABEL TEJEDA: I have told you many times that I think in Veronicas you have created the least "marty" of all of your works (of those I know); after seeing your latest works in yesterday's working session I even find a greater quantitative distance in this intervention...

ENRIQUE MARTY: To tell you the truth I just don't take style into consideration in my work. I don't know if this project is more or less "marty" than others because I have never ever considered adopting a style or aesthetics. It comes from somewhere else, something that I guess is an emotionally charged influence made up of thousands of things; from my life experience, my aesthetic and artistic experience to the absolute present time. Actually, I create each piece in the spur of the moment, without looking back to other works (at least not consciously). I look just a little ahead, because in fact I always think of the present. Maybe that's why I don't really contemplate having this or that style.

I think the question of style must be considered consciously. It is an issue which was more often discussed in other periods, such as the eighties, when everybody went on and on about it...

TEJEDA: However, I believe you do have a style, and a fairly distinct one. If you don't want to call it style, then I am talking of a way of doing things which is your own. That's why I said "marty", instead of style.

MARTY: Yes. But it isn't something I am deliberately looking for. I mean, to begin with, the Sala Veronicas space is a church and, going back to your previous comment, I don't see the exhibition as devoid of elements. I see it packed. I feel as if I had built the church myself. I cannot separate the area where we have introduced the new elements from the rest of the building at all. At all. It's as if we had built a church in plaster inside a huge white cube, on top of it, to make the installation. Only that the church was already there.

TEJEDA: I found fascinating that you incorporated the crypt in your work. I had been using it conceptually for years. I have talked to many artists about it and some reacted by taking it into account when intervening with the space, such as Antoni Abad or Marina Nuñez. I even used it in the show *The Dead Class* by Kantor. Although nobody knew, Kantor's installation about this theatre play for the exhibition *Présence Polonaise* in Pompidou — a work he had created almost as a literal construction of the moment in which he discovered the relations between memory and death — was located just above the crypt. It is funny, but, in spite of the work of these artists and my own contribution (which I have just explained), when you decided to work mainly with the crypt, I realized there were lots of people who visited this space without knowing that there was a crypt down there. Visitors didn't know how you had done it, they thought there

was only a light projector, but no hole. Do you remember? Some people were so scared they didn't want to come closer, and that happened because they didn't know if they were coming closer to an abyss or to an accomplished trick. It is still more surprising if you think that churches are built on crypts. They walk on them everyday, especially those who visit them frequently, but they are not aware of their existence. It is not only that the memory of Veronicas is lost, a location that lost its previous religious use. Did you expect such a revelation?

MARTY: My aim was to activate the space of the church as exhibition space. That's why I don't think it's empty. Perhaps it is one of the fullest exhibitions I have ever made. The church is quite empty, but if it had the paintings, the candles, the saints, and the rest... Just think about it! Remember that one of the first things I thought of was to transform it in church again — to put benches, confessionals, an altarpiece and open it again as a place of worship. Even have a mass there. It is as if we now go to the University of Salamanca and, although it has a wonderful facade, everybody is looking for the frog and nobody looks at the rest of the facade. "If it's not the frog, it's no use to me." It has a metaphysical meaning which is that if you locate it I think you pass all your exams... you still have to study, but you pass. It's like illuminating something which is not there and suddenly be aware that it *is* there. I am very interested in focusing attention. It's a device I find very productive.

TEJEDA: You have illuminated exactly the element that no one was looking at. You've rendered it visible.

MARTY: That's the secret. If there is a camouflaged element and you suddenly focus the attention there, everything comes out. For that reason I am more and more convinced that hanging the girl very high has been a great idea. It should be even higher! What's happening here is an experience which is going to open up interesting new fields for me, although I have done similar things for the theatre. But it's not the same to do it in a place where the viewer enters the stage itself. In the theatre I often work with an empty stage, with only video-projections. But I don't do it indiscriminately. As a set designer, there are two ways of approaching a theatre play: the first one — the one I don't use — ignores the work completely, while the second one consists in doing a deep analysis of the work and the author, examining how it was performed at the time and trying to be faithful to that without forgetting that I am creating it now. If you are designing the set for *The Marriage of Figaro* you cannot build a Sevillian palace, dress the characters in Sevillian costume... because when Mozart wrote the opera it was taking place then, while when you are performing it now, it's taking place in the present time.

TEJEDA: In this case, that invisible place is, precisely, the field of death.

MARTY: Death is a constant feature in universal thought. It is always present, no matter how optimistic one is. All art has a necrophiliac aspect. In any case, I see my work in a Dionysian way, as a celebration of life. There are lots of people who think that I am talking of death.

TEJEDA: Not, that's for sure, in the Veronicas project, which is a resurrection. From the very beginning it reminded me of the end of *Breaking the Waves* with the bells tolling and that mystic light created by Lars von Trier. You leave the cinema with a nice feeling because you think the protagonist rises from the dead. You have other projects that don't seem to offer that positive alternative. I think specifically of your show *Nephew* this year in Witzhausen Gallery in Amsterdam: those dead children leave no room for a "happy end".

MARTY: I don't think so. I think it is like that for the viewer who sees only that exhibition, but I cannot help considering all my works as a whole and wonder how it will be analyzed in the future. But, all right, let's take *Nephew* as an isolated entity. If you crossed the first corridor of that kind of morgue, you arrived to another room — a kind of office without furniture —, where there was a video and a woman with that child... The video has three classes of sounds. It has a sound of a crowd. And the moment of the fight is seasoned with distorted circus music... I don't know if you have noticed that the music goes slower and slower. In the third part you hear the sound of bombardment — you don't know very well if what you hear are shots or helicopters, bombs... — and, at the same time, there is a storm. In the end, the boys go away. I think that, once you've seen the video, you leave the room with a message 100% optimistic. In reality it is hard, but it seems as if nothing had happened. Very nihilist. Then, you go the same way, but in the opposite direction, and go out to the street, where everything repeats itself: war is a group of idiots playing at being heroes or gods, or who make a profit... but it's the same feeling that moves two fighting kids. I have used Viktor Klemplerer's book on the Third Reich because its language is the model of war and of the attempt to dominate the world (I employ very often the Reich as a symbol). The most important is that it's just around the corner. All that didn't happen three thousand years ago. I am talking of the Third Reich. Only sixty years ago. Something that seems to be sci-fi terror.

The first word is *Mannen* (which means how teenagers grow and become men), the second one is *Schau*, which they used for their mega-colossal military parades, for the banners, for the music. That's why in that moment instead of a military march, I put circus music. And then *Sonnig*, which means the radiant sun, to become the *Übermensch*. I am actually laughing at all that and turning it upside down. I put it into schoolyard context. In general I see my work as very optimistic because I confront something that apparently is not pleasant, not optimistic,

but the key is not what I show, is the impression each person leaves here with. And they leave with a cathartic feeling which is very positive. In truth, the function of the monsters, the gargoyles, is to frighten fear, to frighten evil. The purpose of those evil sardonic faces you see on the door of a Renaissance or Baroque house was to exhibit something grotesque, fearsome.

TEJEDA: This reminds me of the *ninots* (dolls) of the Valencian Fallas. The idea of burning a grotesque doll after laughing at it. Something common to many cultures.

Lebensborn at Lucia Homs Gallery in Barcelona (2005) also referred to the Third Reich.

MARTY: The name of the show comes from a women's battalion called Lebensborn created by the Nazis with the best Arian women to generate a "master race", genetically perfect and superior to any other race. I saw the connection between Lebensborn and *La calle del espejo*, a very weird connection. That doorway has an absolute immobility and chequered floor that, according to the Masons, means earth, good and evil, and duality. And Goya used to live next door. I suspect that this street changes position, it goes away and then comes back. I relocated the doorway and waited to see what happened. We built a reproduction virtually identical to the original doorway, but from which a kind of mutant — that you thought looked like a penis — escaped.

TEJEDA: It is not that I think it looks like one: it actually is a combination of a skinned dead creature and a penis.

MARTY: And it has escaped from the inside, as proves the trail it has left, and inside there is a blue-eyed blonde madwoman with very short hair. It seems she had had the hair cut shorter on one side than on the other. She has a somehow military cut. We filmed this video I told you about. In general I feel criticism barely scratches the surface of my work. Perhaps my work is sometimes cryptic and I am the only one able to see all the layers. Still, many many times they just scratch its surface.

TEJEDA: What do you mean by surface?

MARTY: Its shell. She insisted again on provocation, on gore. And there isn't as much as a drop of blood shown and the spaces are mega-aseptic. But she did say it had touched her, it had left her concerned. That is good.

TEJEDA: You told me that the character in the video who became a man was a transgenic character.

MARTY: The video in the show is out of focus, it is projected as if it came out of her mind. I see it as a very very intense thought, so obsessive that it has been trapped by the wall from

which it cannot escape, so everybody can see it. In this case it is an insemination/rape of a clerk. With a description of what happens in the video you cannot really get an idea of how it is. I prefer to do it like that, more abstract. I have left it open to interpretation.

TEJEDA: Let's go back to Veronicas. This project is very hard to label. I recall calling it "environment" at the press conference, a much used term in the seventies to refer to works that during the avant-garde had worked as places of habitation such as *Salon de Madame B. a Dresde* by Mondrian, or *Cathedral of Erotic Misery* by Schwitters, and that was replaced by the term "installation". However, I don't think they mean the same thing. For instance, Isidoro Valcarcel Medina, used to call this kind of work "places" (*lugares*), which is a more suitable word in his case, really, since environment implies staging and place doesn't. I have been reflecting on why I found it so difficult to find a suitable word for your work and I think it has to do with the drift that the concept of installation, the concept of intervention, has experienced. When placed in a clearly institutionalized and normalized space they have become less fresh and more spectacular (and I mean spectacular in the sense of something that simply surprises you, that you cannot touch, that you cannot enter, but instead makes you go round it, in the same way you have to go round a statue). I have been meditating a lot about it and I think it has to do with the fact that you have created a place to be in and we have grown accustomed to museum installations, that are looked at, but not lived.

MARTY: It doesn't matter which word you use. I can reproduce a misty and ethereal thing in a church or it may be something more concrete in a corridor that takes you deeper, deeper, deeper. For example, with *Calle Apocalipstick* at Espacio Minimo Gallery, I wanted to do a show hard to live and to understand. In general 90% of people have reacted fine. But there has been a 10% who has felt... I don't know how to put it... insulted or upset.

TEJEDA: There was a very strong visual aggression in the videos. Yesterday as I was revising some fragments with you I realized it was produced by its narrative structure, by the editing. I find the bombardment of images in these videos is provocative. It is a string of firecrackers whose rhythm you change in an apparently unpredictable way. You play with creating a continuous discontinuity that constantly alters the spectator's reception. The camera moves. You give no respite. This adds to the mutation, ambiguity, and violence of the disturbing characters. I felt ill. I was thankful to arrive at the room of the philosophers. Maybe because it was something more recognizable and because I could avert my gaze or look away. In the videos that was impossible: you virtually locked the spectator in a niche. It is also true that the opening was packed.

MARTY: That's the point. I remember something that appeared in one newspaper. The author said that it was a sunny morning, he came into the gallery and he found himself in a disturbing world. Maybe he should have gone to have an ice cream or somewhere else. The project is conceived so that you have to cross that space... For that reason it was called *Apocalipstick*. It is a combination between Apocalypse and *Lipstick*. Between glamour and Apocalypse. You cross an area where you are attacked, you go down to a basement where you are also in danger and, then, you re-enter the concept of gallery. You go through an inhospitable space and, suddenly, you enter again a reproduction of that same gallery shrunk to a 60% of its real size, where they are showing a painting exhibition. The visitors seem to be giants. Even the gallerists have been shrunk to a 60% of their real size.

TEJEDA: After that experience, the room representing the gallery has an incredible serenity.

MARTY: Of course. But then you know you have to cross the dark side again afterwards.

TEJEDA: And you hope the doors that lead to the videos are closed...

ERIQUE- The key is that the reproduction of the gallery was smaller than life: you are a giant within that space. You cross a door and you are huge, the room gets too small for you. I also wanted to play with darkness and light. With the concept of an art container inside the art container. In fact, the first idea I had was that, once he had passed through the door, the visitor found the door again, that he or she had to enter a second time.

TEJEDA: Why did you change your mind?

MARTY: It didn't quite fit. So I told myself: "What I am going to do is to build the previous space: the street". Instead of coming from a sunny street, you come from a space which is a mixture between a street and a pickup joint (and Peep-Show). They have these tiny booths where they project porn films at a very short distance; those are places where it is difficult to feel at ease and yet there are many people that actually feel at ease there, or at least, people who are attracted by danger. These three films tell three real stories about some people. If you project them in a huge screen they have a different nature, a different level. And in *Calle Apocalipstick* they are really working differently. I have seen some of these films in the cinema and it's entirely another thing.

TEJEDA: Could you talk about the tempo? In the Odessa stairs scene in *Battleship Potemkin* by Sergei Eisenstein, the editing repeats the same frames at an increasing pace taking you to the limit, using this pattern to make an action sequence. We can see something similar in your videos, although the images aren't the least bit rounded, they are torn, wounded.

MARTY: You know what's the matter? The first film has a much more relaxed tempo, the shots are longer, the music is softer. It's much much slower... The second one accelerates, and the third one accelerates even further. I see them as three layers of existence. A separate book could be written on these three films, talking only about them. When I show them like this, in this way, I am working against myself, because if I exhibited them in a huge screen they would look fantastic, they wouldn't be so aggressive and the careful image processing would be more appreciated. I have built sets and selected locations with pinpoint accuracy.

TEJEDA: How did they come about?

MARTY: I filmed the first one for a project initiated by Fernando Castro when he met a porn film producer. Although the project eventually took a different path, I clung to the idea. I made the first film and I realized that, even if at the beginning it could work as a closed story — beginning, middle, and end —, the story went on, I mean the underlying story (those characters were playing themselves). And all of a sudden I saw it as a trilogy. I had the feeling that the first story told only the beginning. The second one is like a deep sleep and the attempt to wake up. It is not a conventional story told in a neorealist manner. Here we are dealing with the concept of narrative, about which there circulate many fallacies. We think that the "right", conventional way of telling a story is the one used by John Ford. But if you present that narrative system to someone who has never seen a film, he won't understand a thing. It is a learned language.

TEJEDA: It is a language and we accept it as something assumed. As something natural. My grandmother didn't understand the narrative language of television. She even got the characters of the different soap operas mixed up.

MARTY: My aunt, once, when she was looking at a representational painting, couldn't make out what it portrayed, couldn't link the brushstrokes. She didn't know how to read it. I don't agree when people talk about the existence of only one film or literary language. Ok, there is one. But you can invent a new one! It is not only an experimental thing. You see it in galleries, museums, cinemas. It seems that everybody thinks that there is only one way of telling, period. That's the one people understand and that's that. But that's not true at all. It is the same with music. There have been some experiments done taking pop, rock, classical music, etcetera to certain tribes where this kind of music had never been heard before and they didn't understand anything. They didn't recognize it as music. It happens also between East and West. For example, a Western person who listens to primitive Japanese music says to himself: "What is this?" Or this Chinese dance in which there is a man dressed as woman with a fan and a terribly heavy bell comes down on top of him. Which is very risky because it weights 300 kilos and if it doesn't fall properly it might kill him... (*Laughter*). It's unbelievable!

TEJEDA: I was thinking of another of your works, which you created for *The Real Royal Trip* (2003) in a space which is also full of connotations: the PS1 in New York (the Boiler Room). This is an intervention that, because of the way it uses the context, has some points in common with the project in Veronicas. You put just one character and dramatized a space already dramatic.

MARTY: Besides, to get there you have to walk a long way, something that I find very interesting. You don't go through a door and suddenly find yourself in the boiler room: you go through a door and you walk along a dark corridor and a dark room full of pipes and cobwebs and then another corridor... to arrive at this cell you have to walk approximately 20 meters. On top of that, first you have had to go through spotlight-lit corridors where there are other artist's photographs hanging... The idea of leaving the exhibition space and find works where in theory there should be none is something I am working with 100% at the moment. It also has a connection with the execution of a specific kind of interventions that I have been making in recent years: the ghosts. The starting point is actually an absolutely traditional method, because they are watercolour drawings, usually black and white, drawn with a brush on the wall. The way they are conceived, the ghosts are removed afterwards. In fact they don't disappear, but are hidden under a coat of pain and they sometimes come out.

TEJEDA: Which underlines their ghostly component...

MARTY: Exactly. First, the ghost appears, then he pretends to disappear and, some time afterwards, he shows up again. At times I get a phone call: "Hey! It's appearing!" You suddenly realize there is actually a shadow on the wall and you begin to make something out. It is gradually coming out of the wall again.

TEJEDA: They are long-term interventions, really. They stay there till the building is demolished.

MARTY: In some places I have left signs for people I don't know. In places where I know they are going to hang the poster for the following six-month-long exhibition or something which is going to be covered by a false wall, I make a drawing and, then, when they remove that poster or wall, they find a drawing underneath. It is a wink to the person removing it. To a worker who might be the only one to see it.

TEJEDA: *Lobos en la puerta* (Wolves at the door), the project you created for Luis Adelantado Gallery in Valencia in 2004, developed this subject of the ghosts. Those chubby children painted on the corners, were they ghosts? I mean you painted other, more ethereal characters. And the children aren't ethereal at all.

MARTY: But they are floating and seeping through the walls. There are more ethereal ghosts and other less so. It doesn't matter what I paint, anyway. If I paint an elephant, then it is a ghost. Because I am going to cover it with a coat of paint. I mean it is going to stay there. Think of something: these images come from a collection of old photographs.

TEJEDA: Rafael Doctor's collection, isn't it?

MARTY: Yes, he was the first one to suggest that I drew them. There are pieces that come about like that, in coordination and combination, and they work.

TEJEDA: Why do they appear in the corners? Is it because the corner is not a common place of representation?

MARTY: Because I am painting watercolours on the wall, therefore I use the corners, the parts underneath, etcetera, also because I know it is hidden there and at a certain point they are going to remove it, I don't know. I am thinking that when I created a version of the PS1 project for Patio Herreriano... I took the madman, the madman that was in the Boiler Room at PS1, with that hospital air about him, I sat him on one of the benches in the cloister and it worked very well. During the mounting, I sat him on the arms of the statue of the Queen.

I took the exhibition everywhere, to the stairs... We were painting hidden children everywhere and I started splashing paint all over the place, as if there was something contained in the museum and it was about to burst from all electrical things, doors, lifts, etcetera. Some people asked me: "But, are you allowed to do this?" "Of course, it is an intervention in a museum." One of the things I did was to paint the four pendentives of the dome at a considerable height. One afternoon Christian Dominguez, the coordinator, Harald Szeemann, his son Gerome and me went to eat together and I took pictures of all of us... drunk, making a spectacle of ourselves, and I painted the four heads, huge, on the four pendentives. And on the floor I painted Christian shouting. Suddenly, I left the subtle story of the ghosts and created a Baroque scenery. But they are still ghosts, because they were covered with paint afterwards. And they are still there. I don't have good photographs of that, because I finished just when the official inauguration cortege was coming in. I have bought myself a camera afterwards, because I have realized that — although it is not my obligation — in many cases my installations are not otherwise documented.

TEJEDA: Did you do something with the madman in the end? Did you put him somewhere in particular?

MARTY: On a bench. It seemed as if he had been allowed to go out to sunbathe.

TEJEDA: In truth, as you were saying, the representational system or the technique is very traditional, but the context, the way in which things are shown but not shown, the way they are hidden and the fact that you are sometimes the only spectator of that image is unconventional — you told me yesterday that, at times, you even had to pull something up in order to see the image, a hiding place that only you knew. You use an anti-exhibition strategy...

MARTY: That's the point I was trying to make. I use completely conventional materials and techniques in another way. I paint series of representational images on board (which is even older than canvas), but in reality the concept of painting, of a "painting" as a work of art that is hung and must work on its own, it's something I always try to overlook. I work in series of paintings and in sequences: some support the others, while some invalidate the others. In this way everything belongs to the same piece. A painting might be not one painting, but one hundred modules. Actually, I often work with paintings as if they were — I posit an absolutely extreme example — ... as if they were Carl Andre's cubes. I mean... imagine that Carl Andre makes twenty-five cubes and places them in one way or the other... I can paint twenty-five paintings and mix them with other twenty-five from another series and see how the images work together. When the paintings are interacting in a certain way in that show, it is happening in that show; it won't happen like that in another show.

TEJEDA: Can exhibitions not be repeated?

MARTY: Yes, yes they can be repeated, but, on the whole, I don't do two identical shows. I think a project happens in that very moment, here and now. And even if I take some pieces from one project to the other, they are never the same. It's the same that happened to your grandmother: if you don't know the code you might not realize that that guy is an actor who may appear in several films in several roles. What happens when Harrison Ford is interpreting the character in *Working Girl*? Who is Indiana Jones in that universe? Imagine that the characters in the film go to the cinema to see *Indiana Jones*, who do they see? The business executive or the heroine? It is a meta-language. When you are watching *Star Wars*, what face does Harrison Ford have? His own face, the face of that guy who is actually a business man. Does he see himself? Is there a confrontation? Is the world destroyed? If you go to see *Alien*, the lieutenant is Sigourney Weaver who is another character in *Working Girl*.

TEJEDA: That's what *The Purple Rose of Cairo* is about.

MARTY: Yes. About the character coming out of the screen. I can now take the child in *Veronicas* and place her in a different context, in another project or have her stored for months, or I put her in a different place, where it can be seen from a really short distance. Because trying to repeat the show in *Veronicas* isn't too interesting.

TEJEDA: The project in Veronicas cannot be repeated. It is impossible in that architecture, although perhaps in this specific case the impossibility of re-exhibiting is not something deliberate; it is given by the context, which will change anyway. But there is also a rejection of the idea of re-exhibiting, as you have commented yourself, when making other works which, in reality, don't have a sequence created by you. Yesterday you showed me a wad of your latest watercolours and as I wasn't able to find a narrative thread, I asked you: "Is there an order?" And you answered: "No, there is no order". There is an order because the spectator builds it when he is watching them and also reading the texts you include by way of predella in its lowest part. In my opinion the texts emphasize that vignette reading, that apparently narrative quality of the images. However, you neutralize that interpretation with a counter-narrative strategy, with the impossibility of narrative that pervades your work. It even was in your show in the MUSAC: in spite of the corridors, and of the fact that an image takes you to the other, you actually build unconnected environments. That is to say, the idea that you come into a cinema and then you go to a small room with an image and, from there, you go through a dark corridor and you find a completely different story... They are like bubble-spaces. Yesterday, when you showed me the images I imagined it a bit like that. I might just have made too many associations and don't know what the question was anymore...

MARTY: No, but it's great. The other day, when I was looking for some things on the Internet, I realized it somehow worked like my work. You go somewhere and that door takes you to another one and there you find another file and then it suddenly takes you somewhere else and you click on a word and it takes you somewhere else... and you don't know where you are anymore. You get completely lost. The same can happen to a train of thoughts. Unless you are a mystic with a line of thought like a laser beam, perfectly focused, — a yogi or a Buddhist —, in general your thoughts wander. Thus, you are thinking about something and that takes you to another thing and that to another thing. You might not remember what you were thinking originally. Or you are already somewhere else. When you dream anything can happen. Absolute mayhem occurs there.

TEJEDA: And what about life? Life is not narrative.

MARTY: Sure. The same happens in a conversation. You are talking about a film and that takes you to a director, the director reminds you of a friend and you end up telling a story about the military service. Indeed, everyday life works in exactly the same way.

When I set up an installation of three hundred paintings, they are like fleeting views, like memories or a bombardment of images... it is so much a mental space as when I set up a reconstruction of a funfair, which for me is a mental space. It is like

one of those Russian Dolls: one comes out of the other. The *Flaschengeist* funfair reminds you of a funfair because all the elements put together lead you to remember or to conclude it is a funfair. Just as all the brushstrokes of a painting put together give you the impression that they are an image, but they are only brushstrokes. When you paint you realize the only thing you do is linking the brushstrokes by means of a given code which you learn by practice, but it still is a brushstroke here, a glimmer there, a shadow over there, a line on the other side... just as the words in a book. The grouping of words gives you the impression that they are telling you something, but in reality it is an abstraction. If you consider it objectively it is an abstraction.

TEJEDA: About the narrative aspect, it is impossible to interpret none of your stories due to the obvious discontinuity that exists from one image to the other in these series. Is it another rhetorical strategy to prompt the spectator's unease? Or is it a device to destabilize the tradition of the pictorial language?

MARTY: I make the viewer believe that there is a narrative, but one he or she cannot understand. I have even created sequences, for instance one in which someone crosses herself and I have painted each one of the steps: every image is simply one gesture but, effectively, all together, if you follow the series, make you recognize that she is crossing herself and what is each one of the gestures. I have created other series which have a performance behind that no one sees and no one knows about: for example a huge series of people taking off their clothes, all of them with the same background (a flowery blue wallpaper). I suggested my friends to take off their clothes in my studio, the clothes they were wearing at the moment, garment after garment, and I took one photo of each moment; they could stop whenever they wanted: they could take only their T-shirt off or end up completely naked.

One girl, for instance, was wearing a long black dress, a kind of evening dress. Elegant, a bit old-fashioned. She came straight from a party. She was wearing black gloves, too. And I told her: "Let's see what kind of striptease you make". And she took a glove off. Just that. And I told her: "Wait. Do the gesture again". In the sequence she takes the glove off and then the skin. Doing exactly the same gesture she ends up with only her muscles on.

The trick was that I had to do the same thing up to the point that person wanted. In the last image they adopted a pose like they were saying: "That's enough". 90% of the people ended up completely naked, which I find quite interesting. At the end they took a picture of me imitating their final pose. Over time I realized I wanted to make a series with those images of me, apart from painting all those paintings. But I think now that I should have given them my photograph, just as I kept theirs. In the end I didn't paint my portraits. I might do it in the future. That installation is made up of a massive number of sequences.

I worked similarly in *The Perfect Kiss* in Bryce Wolkowitz Gallery in New York. The installation consists in several series of paintings, videos and sculptures, showed conventionally. The paintings are series of suicides. Series of wounds. I asked all my friends to simulate their own suicide in front of the camera, so you see all of them like if they were wasting themselves. I didn't ask them: "Let's take a photo of you with the gun". No. It was only the two of us and I told them I was going to take a picture of them committing suicide, a front view and a profile, in a documentary style. Historically, a portrait is the wish to remain but, in this case, afterwards you see a portrait which you were never supposed to see because you were already dead. Many lived it as a very strong experience.

I made another series in which my mother appeared in several places of the house, without changing the environment, without changing anything, imitating a pose copied from an ancient painting. You realize there are positions which are very difficult to adopt, they are so unnatural they look really awkward. I have titled each painting after a saint's name. And I have used from Simone Martini to Van Eyck. Especially ancient painting.

TEJEDA: That's a question I wanted to bring up: references to Art History. At first sight one doesn't notice that you use many direct referents. I remember that in *Pesadilla de superwoman* (Superwoman's Nightmare), in which the protagonist of the video, of the performance, is your own mother, you made her base her movements in some actions of Paul McCarthy and Joseph Beuys (*I like America and America likes me*). However, when talking to you, it is impossible not to talk of the history of painting, of painting in itself.

MARTY: I make references to art history, although many remain hidden. For instance I filmed a video which is shown in three screens, like an ancient altarpiece. The two donors are praying and in the middle there is a scene where we can see a woman and a man dressed up as a satyr and a bacchante from a Baroque painting, by way of parody. He wears a huge wig, some plastic leaves and a false nose. He comes in bringing a birthday cake, but instead of eating the cake, they eat each other. They love each other so much that they eat each other. I have always said that this is a romantic scene. Some time later I painted a series of paintings in which these same characters appear with my mother. As goblins.

TEJEDA: Yes, it is, to be precise, do you remember?, the series that was exhibited last year in Veronicas in *Impurezas* (Impurities).

You live in Salamanca, a city riddled with churches with lots of altarpieces, some of them excessively ornate, and with an important Baroque tradition. I think I am able to relate that to your general attitude towards the concept of exhibition.

You have some projects whose exhibition-style is more traditional: white walls, hanging objects, a video and a couple of pieces, you have even talked to me about (why not?) using a pedestal. What do you think of the neutral space, the hackneyed white cube, which is the space *par excellence* since the twenties, considered ideal to show a work of art? You seem to abhor it, or at least you deny it and conceal it every time you face one.

MARTY: Actually I don't. If you have a white cube which is only a container, it's obvious you have less respect for it. It is simply a disposable container. And well, if is only that, let's use as what it is.

TEJEDA: You create a skin for it and thus transform it in your own support. In a very personalized way.

MARTY: Of course, it is a support in the same way a board serves as support for a painting. Before painting on a board, you have to prime it and apply a colour layer, otherwise the paint is absorbed and painting would be impossible — the ground layer I use now is brick red, the most traditional one. You are in a way cancelling the board. There is no theory as to if the support is respected, or if it is advisable that it is seen or known.

When I'm facing a white cube, I see it as a container, as an empty, wall-less space and as if I had to create everything from scratch. A sterile space. There are white cubes with three walls from which one is a glass that leads to a garden. Or there is a door to a bathroom. Well, then you work with that. For example, the show *Musterhaus* in K4 Gallery in Munich this year. I played with the shop window there 100%, because the gallery is a white cube, but one of the walls is made of glass and gives to the street. People coming by can see it from the outside. That's why I left it completely white and I put the figures so that it seems someone was pointing a gun at them or they were scared. I came across the idea when I saw the photographs of some women and children who had been arrested by the Nazis and forced out from their homes: in those coats, completely defenceless, with their hands up. And I put another figure in a different posture (with a closed fist), a gesture of fright, really. This installation plays with the fact that, invariably, the person that comes to see the show has to see it from the outside first. They cannot help it, they would have to cover his face not to see it. It is a huge window and the door is on one side. The walls are completely empty because in that moment I wanted to focus attention on the three statues, on the three women.

TEJEDA: And what about the *horror vacui*? There is some of it in your work, also in your paintings, with those close-ups of characters that seem to leap up at you.

MARTY: Possibly yes. I think I should undergo psychoanalysis on that one and go back many years, but having been born and

having lived in Salamanca which, as you said, is a town that can be anything but minimalist, might have had a big influence. Another influence, for instance, is that as a child I was very impressed by Rubens paintings. I found the capacity of the Baroque art to make you find something beyond itself fascinating. But instead of offering you something empty that empties your mind, it does the opposite, it fills your mind to such an extent that your reaction is to empty it. That is to say, there are two different kind of catharsis. I am not sure that before Rothko's work the same thing happens. For example in the Seagram room that the Tate has just set up in half-light: if the fundamental base of a meditation as the one proposed by Rothko is to empty the mind, he gives you something already empty. It's the same idea of the Japanese *koan*, that they have copied in a car commercial: "The disciple told the Master, an arrogant attitude because it implies the belief of having reached a certain level of the meditation: Master, I am going to retire to an isolated cave to meditate on my own. Can you give me a subject to meditate on?" And the Master answered: "Meditate on whatever you want except about monkeys". And the disciple returned in desperation saying: "Master, I have failed: I haven't been able to think of anything but monkeys". On the contrary, you face a series of paintings by Rubens, the *Torre de la Parada*, for instance, or the Marie de Medici cycle, and the avalanche that falls on top of you acts as a true catharsis. It is like when you go to see the Sistine Chapel. The impression is so big you come out a different person.

TEJEDA: Do you think it has to do with the sheer amount of elements included or with their intensity?

MARTY: With both. For example, for me the most convincing Vanitas, more than those simple Vanitas with only a skull and a cucumber, are those that look like a big mass of riches among which, unexpectedly, you discover the skeleton of a bishop. For instance in Valdes Leal. For me Baroque is like the glitter that covers the skull. And when you scratch it you find a skull underneath. The funfair is a colourful world... but if you suddenly look under the merry-go-round, it's full of cobwebs and falling down things.

TEJEDA: Because it is located on an abandoned area of open ground.

MARTY: Yes. The kids are having fun above and the space underneath is full of falling down things.

TEJEDA: I would like to talk about Baroque painting in relation to your work, of the rhetoric it uses to intensify the spectator's experience. Baroque art transforms the gaze into a experience beyond mere passive contemplation, an experience related to religion and its sense of a different time and space.

MARTY: There is something basic: 90% of art viewers want to

have a completely comfortable stance toward their role as spectators of a work of art. And I believe that is something that has been fostered by several movements, even in historical moments in which art was supposed to be self-referential, etcetera. If one walks along the street one spring morning, comes into a museum or gallery and, suddenly, receives a blow in the face instead of a caress, he or she might wonder: "Where am I?"

TEJEDA: Do we only answer with a blow, Enrique?

MARTY: With a blows or a caress, but it depends on the kind of caresses. I think you cannot read Nietzsche and remain totally unperturbed. If you want one of those summer novels to kill time on the beach, you'd better not read Nietzsche or so many others.

TEJEDA: *No peguen al caballo* (Don't hit the horse). Why a performance whose subject is Nietzsche?

MARTY: Nietzsche destroyed the philosophical system that existed before him from Plato or even Aristotle, and rewrote it. He is the Great Western Thinker. He is also very controversial because his work has been used in a very perverted way. Like the Nazis, for instance, to justify the Holocaust. Misunderstanding him. If he had found out he would have gone crazy. Crazy. To understand the *Übermensch* as a race, when it is precisely the opposite, to try and free yourself of the ties as an individual of a race... free yourself of all that, in order to transcend it. It's something very mystical. And also because he is a recognizable symbol.

TEJEDA: Everything is connected? Painting, performance, videos...

MARTY: I think of my work, especially the videos, as documentation of actions... When I am filming my mother, that is an action, and I am only documenting it. The same happens with many others. In this case it's a mixture of theatre and action. It would actually be a one-minute theatre play or a dramatised action or many other things, but I don't care for annotations or names.

TEJEDA: Was it important that the performer was more than two meters tall to represent the character?

MARTY: Yes, because I present Nietzsche through a distorting glass.

TEJEDA: When you reduce the characters, you do it to provide a more vulnerable image. Is it the same when you enlarge them?

MARTY: I do it to put them in a different level to the spectator's. If it's much smaller or much taller, it's in another level.

TEJEDA: But on this occasion you didn't choose a dwarf, but a giant.

MARTY: Yes. Although perhaps I could have used a dwarf. It was the choice I found to be right at the moment. I also wanted him to look at the public from above.

TEJEDA: He is also the horse. Isn't he?

MARTY: What you have just said is great, very interesting. I had thought to ask that boy to represent a horse. Very interesting.

TEJEDA: I also find references to the *Ecce Homo*.

MARTY: Yes, of course. Nietzsche was offering his own blood, it's a kind of mass. And besides, the floor ends up covered in stains, it is not tomato sauce, it's a very realistic blood. And it's a reference to the character. In fact, it's as if Nietzsche came out to the street to pee and he saw the people and looked at them we don't know whether disdainfully or if, in reality, he is offering them his body and soul. He actually says it, that he sacrifices himself for the whole world. It is also funny, isn't it? A guy like Nietzsche, who suddenly contradicts himself in his books, from one book to the next, in such a radical way. Who is able to write the greatest praise on Wagner and then writes a book called *The Case Against Wagner*. Nietzsche never pretends. He knows his own sympathies and phobias and doesn't renounce them; he avoids the pomposity common to philosophers, who would hide them as much as possible. He is a fascinating and very often misunderstood character.

TEJEDA: That's why he is a vulnerable character. Or vulnerated in this case.

(We are sitting on the roof terraces of the cathedral and the conversation is interrupted every fifteen minutes by the bell strokes.)

TEJEDA: Let's go back to the intense experience of Baroque rhetorical devices. The *horror vacui*, or the Counter-Reformation strategy of Ignatius of Loyola, consisted in creating, with a vivid realism, expressive devices, a suspension of time and a continuous space which could lead people, by means of these *trompe l'oeil*, to contemplate a mystical event as if they were experiencing it beyond mere representation. These are devices used in sculpture, but also in painting. In reality at that moment the two spheres — the sphere of art and the sphere of contingency — didn't exist separately, but were structured as a continuity. In the 17th century, popular culture begins to be more linked to its folklore and to lose its Dionysian aspects. Peter Burke has studied the carnival in Europe and, specifically, the disappearance of that public square culture and the associated confusion of identities. I'm interested in that continuity of space which I think your work presents and precisely as a device to change the spectator's experience from that of a voyeur, an indulgent voyeur, into

that of someone whose role is to participate. If possible, I would like you to connect these rhetorical strategies with your work.

MARTY: If we see it from the European Baroque context, we realize it's a Dionysian celebration of life which is directly linked to Nietzsche, to the Dionysian concept as a mystic system, in a period characterized by savage wars, epidemics, etcetera. I don't think we should see it from the perspective of, for instance, Marie de Medici — the person who commissioned this series of paintings —, but from Rubens', which used them as an excuse to develop his philosophical theory. I think Rubens is saying something different from the mere glorification of the queen. I think Baroque art, and by extension, Renaissance art and many others, has several readings. The artist is a communicator who presents hidden messages and a personal vision.

An amazing painting of this series located in the Louvre is the one that represents Marie de Medici's debarking in Marseille. Marie de Medici comes off a ship with her heavenly entourage (Rubens always represented her entoured by angels and saints, glorifying her as if she was the Virgin Mary). Underneath there is a mythological scene of mermaids (combining Catholic with pagan iconography). There are also several earthly characters accompanying her: a cavalier in armour holding a banner, a muscular guy with only four fingers on one hand (I find it fascinating how nonchalantly he painted only four fingers). Critics talk of Rubens as an artist positioned in a religious current, but at the same time as a Dionysian artist, which in my opinion he was rather than an artist of the Counter-Reformation. The statues decorating his house were Roman and Greek gods, pagan gods.

In a wonderful letter whose addressee I don't remember (very much of Rubens correspondence has survived), he says: "I have forced the mechanisms of my ambition to withdraw in order to recover my freedom". He decides to live in the countryside and starts accepting less and less commissions or having them painted by his workshop; starts painting just what he feels like painting. In *The Kermesse*, for example, he paints the Dionysian concept, but not illustrated by gods or kings, but by peasants. A real party. I am fascinated by the legend surrounding this painting, whether it's true or not, by its compulsivity: he started working and painted those 300 characters in one session.

I mean a real work of art has several readings, from the most superficial to the deepest. For example Goya's *Caprices*, where he tells you one thing, but there are four or five readings more underneath.

TEJEDA: This is related to the concept of hidden symbolism and the layers of meaning revealed by Erwin Panofsky, but what interests me now is the expressive devices, the plastic

language. That is to say, the use of the suspension of time, the idea of a work of art whose space (I think, for instance, of painting) doesn't end where the painting's space ends, but surpasses it. And that happens much more often in sculpture. Some examples, such as *The Supper at Emaus* by Caravaggio in the National Gallery, or Bernini's *St Teresa in Ecstasy* or *Ludovica Albertoni* are works whose space doesn't end with the space of representation, but surpasses it. I think it is a rhetorical device you use.

MARTY: That can be seen in the installation of Bernini's fountains. Even with direct references: the famous story of Borromini's church of Santa Agnese in Piazza Navona. It's very clear in the frescoes, in which they even use the effect of a window, not as another architectural element (as it was used in the Renaissance), but in the sense that they want to make believe that what's happening in the fresco is actually happening above. Some of the characters of the fresco come out. They have one hand, one foot out. Some sneak out.

TEJEDA: Or what's real becomes symbolic, as in the case of the light in Bernini.

MARTY: When you enter a church, a modern building, a city, a park... not only your mind but also your body is inside. Therefore, your feeling of ease disappears. It is as if you looked at a painting and said: "I am going inside this *Battle of the Amazons*", and went in. You are not seeing it in a separate space, but from the inside, and then there is a danger added to mere contemplation, there is a feeling of living it. For that reason I think it was a mistake that, for years, theatre references in art were considered incorrect, because for me theatre is so much a visual art as an installation or a painting. And I don't know if I have to find arguments to support that, because the truth of this statement is so evident that I think it's unnecessary.

TEJEDA: We come from a tradition in which everything has been compartmentalized and ordered, watertight compartments have been built. No impurities. You are not a painter, nor a sculptor, nor a set designer, you are all those things at the same time. I don't think you use only one medium, you use an unclassifiable mixture that has to do with a way of understanding art, in reality, very traditional. Until the Enlightenment, things were absolutely mixed up, then, this trend of creating taxonomies and order things began, something partially challenged by the avant-garde movements. There are always back-to-the established order periods which, at the same time, end up in confusion... You cannot stem the tide. Media don't end where one wants.

Do you consider the concept of exhibition to be old-fashioned? Is something that needs to be subverted?

MARTY: I don't even like the word. I prefer the term project because exhibition has a connotation of something finished, closed. When I am setting up a project, I am creating in that very moment. Trying to give another turn of the screw to the turn of the screw.

TEJEDA: This text I have told you about, "Fonction de l'atelier", written in the seventies by Daniel Buren, questions the concept of studio versus the concept of exhibition. It upholds a way of doing art which doesn't separate the moment of production from that of exhibition. Buren had visited some artists' studios (if I'm not mistaken he had visited Picasso's) and he thought that there, the pieces were alive, while when they were showed in a museum, they were dead. This related to Brancusi and his obsession that his atelier remained exactly as it had been experienced by him and that the things — not only the sculptures, also his tools and personal objects — were left exactly in the same position he had left them. He was right somehow. After visiting his atelier in Paris, despite the fact that the glass-fronted rooms make it look like a fish tank, you see another work of his, without a context, in a museum — I am thinking of the latest retrospective exhibition in the Tate Modern — and it loses much of its interest. You follow the same line of those who break with that duality — although it has lost its ideological and protest component along the years —: you are an artist whose studio is the exhibition space. Even if you are painting in your studio, the piece is not finished until you build it in the exhibition hall.

MARTY: Of course. When I am painting, I think I am making modules with which I will work later in a specific place. In the studio I am making the bricks. Painting is learned by practice. I don't reject the idea of being a painter, that would be absurd, but I don't reject the rest either. There is a kind of arrogant fundamentalism about what is or isn't painting that comes from ignorance. I think the intelligent thing is to rethink things continually, not to be sure, but question everything. And be open to everything, never reject what is not known.

TEJEDA: It is a mentality which needs order to feel sure. And if they don't have order, they don't understand... they lose their bearings. Your pictorial work goes beyond the frame of which theorists of modernity estimated mandatory to be considered painting. Apart from its modest support, mere boards, and from its expressive, direct and quick aesthetics, there is the question of its theatricality — Michael Fried could have called it, pejoratively, that —, its hybridization with other disciplines and its resulting impurity, the deliberate porosity between real space and art space, besides an alleged narrative discourse, counter-narrative in reality, which is revealed in many of your series. Have you suffered from any attacks?

MARTY: No, but I have received some very fierce, insulting attacks. "Such a good painter... and look what he is doing." Painting is a medium. Fortunately, I have the pictorial or sculptural capacity to solve anything. Being able to paint or to draw, gives you freedom. But it's a question of training. Like an athlete. Look at Velazquez who, before starting an important painting, painted a few portraits to warm up. But it's a medium, period.

TEJEDA: I would like to talk about the viewer's role... While I was at home preparing this interview, I went to the kitchen and cut a thick slice of a quite dry ham. It was so leathery that I pulled as much as I could with my teeth, I got grease stains on my hands, and I thought: if Enrique took a Polaroid of me right now and painted the image, he wouldn't need to exaggerate a bit, it would be a disquieting image and it would seem I was eating something taboo. I have the feeling that many of the images you use as models reflect normal, everyday activities and that it is really the loss of context of the painting and, above all, the new context the spectator gives them, what produces anxiety, fear and repugnance. Do you agree? Does the spectator bring with him part of the readings already? Is the context the crux of the matter?

MARTY: Something funny happened to me. During the press conference of an opening, a journalist said: "Well, I see you have a fascination for male members, because I've seen many around". And I answered: "Well, I must confess I have no special fascination for male members and, besides, if we count them there is only a baby's penis". I think every person projects their obsessions. I think *he* was fascinated by them. If I was obsessed with the male members I wouldn't mind to say it, but a baby's penis doesn't seem so much to me. It would be like saying I am obsessed with heads — there are lots of them!

TEJEDA: Although the viewer brings with him part of the readings, do you play tricks and trigger his reaction?

MARTY: Of course I play tricks, all art is pure trick! You put a symbol, some directions and some tricks... you leave some things for you alone and some for the others creating several levels of interpretation... because you are not dumb and the only chance the artist has is not being dumb. I believe anyway that we have to treat the viewer with respect and think he is intelligent. I am talking to an intelligent spectator. Only many times you don't find them, but I honestly treat spectators with the utmost respect, that's why I don't want to spoon-feed them. What do you prefer: an exquisite, elaborate dish or baby food? It is obvious that you'll prefer seared foie gras to a jar of baby food.

TEJEDA: Respect towards the spectator. Was it the reason why, for instance, in *Nephew* you left the "backstage" of the exhibition visible and put no ceiling?

MARTY: As I was working with extremely hard images, I did it so that if someone looked up, he could see something like the open sky, as in a Baroque fresco, so that he could see he was in an exhibition. As if it was a huge sculpture and you were inside of it instead of looking at it from the outside. And I decided to eliminate the roof because I didn't want to close it completely, I didn't want to make a complete reproduction of a space. It looked too much like a real reconstruction. I have closed the space completely sometimes. Sometimes very much so. The bunker I built for Casal Solleric is absolutely claustrophobic. In fact, we had to hang a sign warning people with mobility or claustrophobia problems, because it demanded a big effort on the part of the viewer.

TEJEDA: We have spoken many times of Tadeusz Kantor, a referent for both of us, and I was telling you how there was a certain relation between your work and his in connection to the viewer. People didn't come out unperturbed of this Polish artist's show: they cried or felt sick. I have been thinking about the impression your statue of the Veronicas dome caused in me. It was almost unbearable, and dual: she aroused in me repulsion and tenderness at the same time; it was too intense. In fact I have dreamt of her several times: she fell from the dome and I was underneath to save her. Even if it's a bit narcissistic, I think it's interesting to talk about the relationship I have had with her. I told you that for me she was "the girl", although you called her "statue". For me she is not a statue, it's a girl. There are really many feelings, but I cannot help approaching part of this interview from a more irrational perspective. I've felt a pang in the stomach and a lasting uneasiness similar to what I remember feeling after watching *Dogville* by Lars von Trier.

MARTY: I use "statue" as a technical way of referring to them, when I have to organize the show's infrastructure. I try to avoid the word "doll". That's the reason I prefer to call them statues, I could also say sculptures.

TEJEDA: I touched the girl, I had to embrace her to lift her onto the scaffolding. And that experience changed my relation to her. It's a shame spectators cannot touch or relate in a different way to your sculptures. They have a strong tactile component which the gaze only partially appreciates. However, the current concept of exhibition, which prioritizes conservation before experience, bans touching.

MARTY: In this project the only element that one could touch was very high, there was no way to reach it.

TEJEDA: Yes, but, what about the others?

MARTY: In others I have tried to increase the tactile element and the proximity with the paintings, for example, because I have reflected on the fact that touching is forbidden in a muse-

um. I have created shows in which some paintings were hung and others leant on the wall. The problem is when the security of the work interferes and you are told that if the public can touch the work, the insurance company doesn't cover it.

In this sense, I have had battles about objects such as the photo album that was exhibited in the Reina Sofia Museum. As an object (as a piece) it doesn't work if it is not leafed through, if the spectator doesn't touch it. A book. Closed. Just sitting there. What is it, a guest book? What's its point? I had to negotiate. I even arrived there one day, I started leafing through the book and the security guard told me I couldn't do it. When I identified myself, he allowed me to touch it, but I told him that not only I, anyone should be allowed to do it. I had to call again. Every time I lowered my guard, people were not allowed to touch the book.

TEJEDA: And what happened to the album in the end? Did they cover it or not?

MARTY: I think in the end it was the only object that wasn't covered. It was chained. When they start telling you the percentage of potentially dangerous people that can enter a museum visited by an average of three to four thousand people...

TEJEDA: Which is it?

MARTY: It is quite high. Anyway, as a viewer I have lived absurd experiences when, for example, you bump into a huge metal box, Kiefer's wardrobe, you are about to enter and you are told it's not allowed... when everything is inside! From the outside it is only a box, a metal cube. "No, you cannot go in." And maybe it is a decision of the security guard.

TEJEDA: On many occasions it's the chief of security who decides or the museum's conservation staff, instead of the artist. Lygia Clark suffered very much because her "creatures", as almost all of her pieces, had to be manipulated by the spectator. And she had to fight all her life, because it was impossible make museums or collectors understand it. In fact, it still happens with many of her pieces.

MARTY: I remember the terrible case of Louise Bourgeois in the Reina Sofia. If they are rooms made to be entered and experienced, so that you enter inside her mind, why are they closed with a wire cord?

TEJEDA: To a certain extent, it's the museums that underline the passive role of the viewer. The problem is that we are getting used to not touching, to just looking. And when you have to touch, you need to be told it is allowed.

MARTY: When I see that a work is made to be touched, entered... I don't make questions. I do it, period. Rather than to the security guard, one must respect the artist. In fact, I entered Kiefer's wardrobe.

TEJEDA: Are you interested in the spectators' reaction?

MARTY: Yes, but I don't pay too much attention to it. If you tell me someone has said this or that about the show in Veronicas... I hear it with interest, but it doesn't affect me. Neither positively nor negatively.

TEJEDA: Let's talk a bit about teratology and subversion. Do you subvert the concept of the monstrous? It has been a recurrent subject of art in all ages: cancel the assumptions of good being linked to beauty and evil to monstrosity. What is a monster?

MARTY: When we were in my studio, you saw that I had hung some images of Hitler, an article about some children and, next to that, some ads of a beauty clinic with perfect women in a beautiful spa. All that was together for a reason. For me the catwalk models are true monsters, real freaks. Not only because they are extremely thin and, as women, they are missing quite a lot that would make them desirable. The guys are more muscly, it's funny. It is a learned and aesthetic concept. The concept of beauty is something cultural.

TEJEDA: This morning I saw a program about the sixty-year anniversary of the bikini, or fifty, I don't know, and the models were a bit plump, with a nice tummy, hips, thighs...

MARTY: I prefer one hundred times more one of the women Tinto Brass uses in his films to a completely androgynous model... that might work like a coat hanger to wear a suit: everything fits her fine. It is possible that you find a batusi ornament in the lip repulsive, but for a member of that tribe to have a woman with a disk inserted in her ever-enlarging lip is the best.

I don't relate monstrosity to evil. There is something which surprises me and that I don't really know if has much to do with this, but that I want to tell you. An archetype present in 100% of horrors, sci-fi films or *dark fantasy* films... is the fact that when a devil, a monster, a whatever coming from Hell turns up, if it has a human form, it's sophisticated, while when it is seen in its real form, it is a monster which cannot do anything but scream. I mean it becomes an idiot, a dribbling monster that, suddenly, loses the ability to speak and think. That idea comes from Lovecraft's mythology — on the Great Old Ones, on monsters as formless things which are constantly changing — but it misinterprets it, because the Great Old Ones are different, indescribable creatures, but that doesn't make them idiots.

TEJEDA: Do you create monsters?

MARTY: That's the relativity of it all, I don't know exactly when something becomes a monster. Maybe I make things that are different and then, if you understand what is different to be monstrous...

TEJEDA: However, traditionally, monstrosity has been linked to deformity... In fact, you deform things.

MARTY: But I also find models look like monsters.

TEJEDA: It's because they also go against the rules. They don't eat, they even have their ribs removed...

MARTY: That's why I say it's a delicate issue, because it has many sides. And it's very serious. In reality, everything is weird. We are trained to see in a codified way; if we saw reality we'd just see moving atoms. Quantic physics describes this as a fiction which is codified so that we can see a coherent world for limited minds. But says that all is made of particles.

TEJEDA: Let's talk of Tod Browning, when he crosses the idea of the monster with that of the fair and uses it as a metaphor in *Freaks*.

MARTY: It's fascinating: the true monster is the beautiful trapeze artist. The others are wonderful human beings, only she is evil. Have you read *I am Legend* by Richard Matheson? I think it's being made into film although there is a kind of adaptation of it in *The Omega Man*. *I am Legend* tells the story of a "normal" guy who lives in a world where everybody else is a vampire. And he is the monster. They are all scared because they have found a guy who is not a vampire, who doesn't drink blood. He can go out in daylight... a guy that can see sunlight. That's what scares them.

Different is a relative term. The first thing I do with the cast of a person is to reduce its size. That means I don't want it to be confused with people. There is a moment in which I see them breathing; then, as if they were people, I certify they are alive. It's a glow about them, a personality. And that is perceived. From the moment I start to reduce it I am separating it from the world, where everybody else is bigger. I have then the impression they can instil fear... although in reality it's them who are scared... I like to transform the viewer into the monster. That's clear in the series *El Intruso* (The Intruder). It's a series of sequences, a polyptych, and what it shows is someone chasing someone who suddenly perceives the presence of the spectator and gets frightened, tries to escape and falls down. The last take is a close-up. I have done several ones like that. Another one is a very long sequence of someone walking down the street, coming into a house, climbing the steps and finding someone sleeping in a bed, who then wakes up. And the last take is that sleeping person's fear. And in reality, the spectator is the monster. In my exhibition, I create a world in which everybody is like them, in which the one entering their space, the one disturbing and scaring them, the visitor, is the monster.

TEJEDA: Until recently, the monstrous was associated only with the organic. In a time in which not only art but also

reality is filled with post-organic bodies — almost all of us are about to become cyborgs; he who doesn't have a plastic heart, has a hearing aid or a chip connected to the eye to be able to see —, you insist on the organic, but you show it bare, rotten, you present non-hygienic flesh on its foam and plastic supermarket tray, numbed not by Muzac, but by the sound of the slaughtered pig: its disturbing cries and its blood. Why?

MARTY: Everything is accepted as long as it is not seen. I insist on showing them with a running nose, bleeding, on the existence of all kind of fluids... and flesh is flesh... external or internally...

TEJEDA: In fact, in the trilogy you present in *Calle Apocalipstick* you show its inside and its outside all the time.

MARTY: And it should be assumed that the guy is living inside the girl. Literally inside. And that there is another bathroom, that there is another world inside that girl.

TEJEDA: But, why so much insistence with organic matter?

MARTY: It's the flesh, the fascination... the attempt to find out what flesh is, which I'm not so sure about. It is something very mysterious to me. And I think of it all the time. I don't have an answer. It is as if I was using a microscope, focusing my attention on a group of cells, on something.

TEJEDA: Are you scared of disease?

MARTY: No, to be honest. My work has a strong component of autocatharsis and, it's quite curious, but I have a limited fear that keeps diminishing.

TEJEDA: Have you had any disease?

MARTY: No, and I fall ill less and less often. I think disease is in the mind. I don't take much more than an aspirin. I have one from time to time even if there's nothing wrong with me.

TEJEDA: This year in ARCO, in the stand of Espacio Minimo Gallery, you built *La Clinica*, a semiclosed space in which there were statues of little children with terribly disfiguring diseases...

MARTY: It's a project that I've felt like doing for a very long time, because it's usually like that, I think of something and I do it several years afterwards. Not immediately; it isn't usually instantaneous. For years, I have been gathering data on hospitals, children, on this overabundance shown in the press...

TEJEDA: Even undernourished African children...

MARTY: Yes. I wanted to know what would happen if, ignoring completely the concept of the sculpture as something heroic, I showed some children lying on the floor, shattered... and I put them in the context of a clinical environment.

TEJEDA: A very clean clinic, isn't it?, because what attracts attention in this project is that everything is hygienic... It's a first world clinic.

MARTY: A few odd things occurred. I had a first idea which consisted in mounting them on pedestals and present them as sculptures, as if they were Boteros, but I rejected it afterwards. Then I thought: "I am going to set up a clinic" and, you're right, it is a first world clinic. But, do you know what happened? All of a sudden there were doctors around — neurologists, psychiatrists, child specialists — who began diagnosing the children's diseases and who were leaving their business cards in case I wanted to contact them. They said the works were incredibly well documented: "Have you been to such-and-such clinic in Madrid?". "No, I haven't." "It's unbelievable, because it is an identical representation, even in child pathologies." I was amazed at the interest aroused among the doctors.

Also because it was a fair, I wanted to mount an installation there. And mounting it without any warning. I mean closing off the space a lot so that you don't see it from the distance. It's not a showcase where you can see things from the distance, but you rather bump into it. If you look, you bump into it. And I closed one of the entrances with a folding screen so that you could look or leave if you didn't want to be involved.

TEJEDA: And apart from the reactions of the doctors? An installation of this kind is not typical of a fair. Not even *Project Rooms* have such complex atmospheres.

MARTY: Yes, but I am an artist 24 hours a day, I cannot put on a costume like Masons or superheroes, I don't have a secret personality as an artist. I am an artist because I cannot help it, period.

TEJEDA: Your project was accompanied by drawings from terminal children who are in the hospital. Was it the first time you worked with other people's work?

MARTY: I have included some paintings and other works by other people in some shows. And I have even included works I painted as a child in some show. In *An Incident in the Burrow*, for example.

TEJEDA: What were your childhood paintings like?

MARTY: Mythological scenes, portraits, landscapes... Mysterious, dark, set in churches, in corners of Salamanca. Some showed just mythological motives, not representing anything in particular.

TEJEDA: I think we have not raised the question of the connection between image and text. It has come to my mind because you told me that the children who contributed with their drawings to *La clinica* used text in a way similar to yours.

MARTY: Do you remember for instance the book of the ghosts? Each watercolour has a text. That book has two parts. And in the second part there are images I have taken from films in which I tell a false autobiography. I tell it in the first person. This is so-and-so, he is my uncle... Absolutely everything made up. Do you remember the watercolours from the *Empty Rooms* catalogue? It has a similar line.

In the book of the ghosts, there are references to several films, one of which is, for example, *The Comfort of Strangers*; in *Empty Rooms* I used 90% of one film and 10% of another one. The first one is *The Key* by Tinto Brass and the second *Fire Walk With Me* by David Lynch. And I wrote another false autobiography, although it is true, but it's false. We would have to speak a lot and revise each watercolour to tell you how what is told there is completely false, but completely true. It's exactly one thing and its opposite. They aren't my images, they are from a film, but what they tell about the film and about me is like an autobiography, it's 100% false and 100% true.

TEJEDA: 100% false and 100% true. What does that mean?

MARTY: I think I shouldn't explain that for the time being. But it works as an "automatism". When I work with watercolours, the text arises as a confrontation between what is happening to me in that very moment and what happened to me when I took the Polaroid. There is a clash. You have taken that photo in the past. You confront that image, remember that moment that might have occurred one day or one year ago. At the moment I am working with images I took five years ago, that I had put in a drawer. For the time being I am not writing anything on the upper or the inferior side of the paintings, but I write in the painting itself in a camouflaged way. I change what is written on a T-shirt and write something else, for instance. And what I am writing then is my positioning towards that past. I write without too much thinking. But afterwards I say: "It's obvious what I was telling myself".

TEJEDA: I think there is a gap between your paintings and your three-dimensional figures — you said you like to call them statues —. The latter are more fragile, vulnerable and defenceless. I have already told you how "the girl" of Veronicas aroused a feeling of tenderness in me. Something similar happens with the rest of your statues which, because of their smaller size and their gaze, look defenceless. I suppose it simply has to do with the empathy that the three-dimensional form allows. In fact you make statues and insert them in the realm of real, everyday life, as when you place a

sculpture in the street or when you performed *Padres* (Parents), an action in which you made your parents coexist with their replicas in their own house, something impossible with two-dimensional pieces. I find three-dimensional figures more empathic. Besides, at a certain point you can withdraw them from the more representative discourse of the exhibition, and place them in a real space.

MARTY: To begin with, sculpture, painting, drawing, video, photography, or any of the supports, are only a medium, which allows you to shift from one to the other. I have the impression I am working in the same thing exactly. In reality I think my first obsession was with sculpture, with the coexistence with three-dimensional images. I think it was the mystery of sculpture what attracted me.

TEJEDA: Before painting?

MARTY: Possibly.

TEJEDA: Do you mean when you were a child?

MARTY I believe impressions, memories, fixations, are created in your childhood. I am convinced. Afterwards all that is somehow cleaned & polished up. I have been making sculpture for years, but until relatively recently I hadn't found a form of expression for it. Sculpting is very difficult. That's the difference between theatre or cinema, and an installation or sculpture itself: Theatre in general is seen only from a frontal perspective while, an installation in which the spectator comes in involves the 360°. When one puts a statue before a viewer, this statue has to perform several tasks. It has to work in that space. It has to fill the whole space. Or it has to camouflage itself. But it has to react in some way. It's delicate. The same happens with painting. What I have concluded, after seeing many sculptures, from Classical Greek to Renaissance... and of course polychrome Baroque sculpture (essential), is that every sculpture must be something alive, breathing, full of life.

TEJEDA: Hence your use of natural hair for them.

MARTY: Exactly. The hair comes from the person I take the cast of. And the clothes, too. That's why I take pictures of all the statues. And I don't photograph them as sculptures, but as persons.

TEJEDA: They are like ex-votos, aren't they? You even put them on a stage, emphasizing the situation... like in a ritual in which they are the performers...

MARTY: Absolutely. Art is absolutely ritual. You only have to remember Beuys and the artist as shaman, a clichéd, but perfect example. For that reason it's essential that at least the first cast I take of a person is of the whole body. I can reuse that

mould but, as it gets damaged in the process, let's say that the sculpture gets damaged too. I can take a person's head and use it in two casts, for instance, but it'll have more blemishes than the first one — those that I paint afterwards as scars, skin problems, or diseases. And later, as a genetic experiment, I can even mix arms, bodies, etcetera from different people. An artist is evidently a demiurge of his or her own world. He creates, organizes and reorganizes it according to his will, like Nature itself.

TEJEDA: Tell me about when you take a picture of them outside the exhibition hall, in a real environment.

MARTY: It's similar to the fact that you don't photograph everything in the same way. I put a black background for some of them and I take an objective, studio portrait, while I take the others to their home, as I did with my parents. I made their statues and took them to their house. More than a portrait it was a documentation of an action, because they lived together one month and I went there everyday to document it. I sat the statue of my mother where she usually sits and it supplanted her, took her place. My mother was mixing with a clone of herself who was sitting there. And my father was also there, in different places. I placed his statue in the corridor to welcome visitors, in the living room, etcetera. The change of size I performed was weird, because I reduced my father and I enlarged my mother slightly. My mother is small and my father is a bit taller. He was worried about that issue: "Why am I smaller?"

When I take one piece, one sculpture, to live with someone for a while, it really affects people, they are even reluctant afterwards to let me take it away. It leaves a kind of trace and they talk about the statue as if it was "someone".

TEJEDA: That has to do with the form you give them. It's the same I feel about "the girl"; I even dream of her, see her falling and I have to run to catch her. Because for me she is a girl. In my subconscious she is a girl. Even worse, a dead girl. An even more defenceless girl. She means something beyond symbols, she represents something ritually. It's like the idea of a wafer containing the Body of Christ, something coming from our Catholic religion. Or even the burning of demons common to our culture.

MARTY: Do you know that here, very close to where we are, were celebrated several Autos-da-fe?

TEJEDA: There are places all around Spain. They are called columns of justice and they are big, phallic stone monuments, sometimes in form of a cross, which were located at the entrance of villages... That is where Autos-da-fe were celebrated.

MARTY: There is one near here which is a Caravaca Cross. It's near the river and has before it a stone where the accused put

their head and were beheaded. It's reddish, therefore the legend says that it is because of the blood. Either people were stoned to death or there were Autos-da-fe... A tiny accusation and you were dead.

TEJEDA: Living in fear... What is fear?

MARTY: It's a kind of burden. An engine that can take you forward, make you better yourself. What you told me once about your illness: "Until I stop feeling fear, I won't overcome it". Did the illness cause your fear or did fear cause your illness? We don't know, all this is very complex and scientists don't agree on that. There have been some very surprising discoveries in that field.

Alfred Hitchcock was asked to make a selection of short stories which was called *Stories That Scared Even Me*. Among them there is one about a clerk expecting a promotion which is fantastic. One day a new colleague sits at the desk next to his. And they start keeping an eye on each other through one of those short partition walls that separate the different offices. The first clerk thinks the other wants his promotion. One day a guy with a briefcase calls at his door, sits down and says: "I represent a very exclusive society and we want you to be member. Our membership is limited to exactly 300 hundred people who take care of each other and favour everybody's prosperity. We gather from time to time and, with our will power, make a wish: something must happen to our enemies. If a member of our society has an enemy all the others wish his death, because that person's enemy is our enemy". And he tells him how the power of 300 minds wishing someone's death inevitably leads to that person's death. But for that it's of the utmost importance that he believes in that power. When he asks the clerk if he believes in that power, he answers yes, thinking he is going to do away with his rival. The man with the briefcase says he is glad to hear that, because it is essential that the person who is about to be eliminated is informed of the existence of 300 people wishing his death day in, day out. And he ends up saying: "And it is what I have just done". Then he closes his briefcase, which was empty, and leaves...

I think we have already talked about it: the statues are more scared than the spectator. It is like with the MUSAC's *leechman*, you don't know if you are scared of him or feel like stroking him. The place where I placed him in the show: in a barred cage... He has a very fierce aspect, without arms, without legs, just jaws and teeth... viscous. When you face the *leechman* there is a double feeling. You don't know if you feel fear or disgust: you feel guilty. You don't know if you are being bad...

TEJEDA: What is guilt?

MARTY: Guilt is a Catholic feeling. Created by Catholics.

TEJEDA: Let's talk about the long Catholic tradition of "gore *avant la lettre*" in the history of painting, from Gothic martyrdoms — full of torn nipples, the traditional plates with two eyes or the flaying alive —, to the greenish and wounded body of Grünewald's Christ, or the blood-gushing heads of Artemisia Gentileschi's Judiths. Actually, these rhetorical strategies had done without the restriction, the sense of decorum indispensable in the Renaissance. I'm talking of the abject which, occasionally, has led some people to associate your work with that of the Chapman Brothers.

MARTY: I crack up every time someone says my work is gore. I think: "What is happening here, have you ever been to El Prado Museum? He is showing a complete ignorance of Art History. The first thing painted in Prehistory was a hunting scene and sacrifices to gods. If you visit a pyramid or a Mayan temple, they show you a guy flayed alive..."

TEJEDA: What happens with this kind of images nowadays? They are experienced with a feeling of shock and guilt. Like a taboo subject. Perhaps in the past — although there are more restrained periods — they belonged to everyday life, to religion, they were an integral part of absolutely everything.

MARTY: In my opinion, the influence of the so-called gore films has been so important and decisive that this word is used now in a somehow expanded way. The truth is I make use of those kind of images for two reasons: as a plastic reference to Art History and as a reflection on what flesh is as a support of a conscience, on something soft that moves, is alive. I use blood not as a shocking device, but as an interrogation on how different civilizations have considered it a mythical and mystical element. I use it, obviously, but not as much as people insist on thinking. "Give a dog a bad name and hang him."

TEJEDA: In this regard, in your installations there are usually false entrails or bubbling green substances oozing out of walls, with a droll touch reminiscent of the Ghost Train of Christmas Fairgrounds: they cause the same feeling of knowing it's fiction for children, but at the same time feeling you are frightened to go round the corridor because you don't know what you might find. In fact, in your project for the MUSAC you built fairground stands. In fact, I think all your shows could be understood as pervaded by the idea of sideshow stands. What is a fairground?

MARTY: A mental space: for me the fairground is a perfect representation of how absurd existence can be. And that distortion, those colours and lights are a symbol which I presented as a street full of stands, which is how a fairground looks like. Several streets with crazy stands: a Haunted House or a spinning creature where people ride and suffer. It's very funny how in a fairground you pay to be scared, tortured... At the same time it is a festive, playful place, where you have to have fun. I

think everybody in a fair is somehow overwhelmed and has a feeling of disquietude... because it has an important uncanny element. And when I say uncanny I don't mean gloomy. I use the word uncanny as the Freudian term for the catharsis.

TEJEDA: Would that be connected with the sublime? With the sublime understood from Edmund Burke's point of view, something that goes beyond...

MARTY: Absolutely. Sometimes I say: "This is really uncanny!" And I say it in a completely positive sense, but nobody understands it. They comment: "Apparently he says that in a good mood and refers to something negative of someone or something", while what I am saying is just the opposite. Yes, yes, I know it's hard to accept, but once you've overcome your first barrier you are going to get a more elevated catharsis than the one caused by a beautiful image *per se*, which can numb your senses. A sunset can be very beautiful, but I don't think it makes you wonder or question anything for itself.

TEJEDA: It depends on the sunset, who represents it and which language he or she employs. Think of Turner, his sunsets and storms. That's something Romantics understood very well.

MARTY: Of course, it also depends on your mood, it depends on lots of things. That's why among many other pictures, in a painting installation, some landscapes or a swimming-pool where my father is swimming out into the sun might slip in. And then some people tell me: "You were calm in that one!" But it's not like that. And for that reason, in this interview, I'd like to make some points clear, because there have been some misunderstandings.

We move to the choir stalls of the Dominican church and talk in whispers about the genie of the lamp and the fairground...

TEJEDA: The fairground was the *leit motiv* of your project in the MUSAC in Leon (2005-06). In fact, you linked the idea of fairground to that of the labyrinth.

MARTY: It was thought so that you had to go inside a room and from there go to the following one, like Matryoshka dolls. There was an outside and an inside area. An outside area where the merry-go-round and the stands... And an inside area where you find a mental labyrinth where the first thing you see is a cinema, then a corridor, a dark room, the horror museum... which are only "fictions of", really. That is to say, you know it is a cinema because a series of elements give you the impression it is, but only for that. It is like the brushstrokes in a painting that we were saying this morning, the fact that all the brushstrokes together give you the impression that that is a painting, but an isolated brushstroke obviously is not. Or your mind codifies it

like that: for instance, a representation of the Triumph of Church, because you can recognize all those elements, because you know the iconography. You see the personification of the Church sitting on the triumphant carriage, and you see the horses stamping on Envy, Hate, etcetera.

TEJEDA: Actually, the idea of labyrinth and fairground is in all your shows, although in this one perhaps in a clearer way. I haven't been to many funfairs. I was a girl who didn't like going to the fairground or to the circus. I wasn't scared by them. My brother was. I remember going to the Ghost Train with him. We sat on one of those little trains on which, all of a sudden, a witch hits you with her broom, although you know from the beginning what's going to happen to you. Your exhibitions are similar. A little bit that feeling, you go from one place to the other, you know it's a fiction and yet, you are scared about what you might find.

MARTY: I find the fact that you didn't like funfairs very interesting, you should like them in theory. But, why not?

TEJEDA: I have always found them seedy, something shabby, sad... and the circus as well. I always remembered the empty and dirty space on which all that glitz and cotton candy settled temporarily. I wasn't very fond of the rides. That story of fairground attractions of taking your body to the limit, I have always found it unnecessary. In fact I can't stand it.

MARTY: Something happened to me last year. When I was preparing the project *Flaschengeist*, I went to the Haunted Castle which, although the opening of the fair was two days away, had just been built. I ask if it is open and they tell me it is. I buy the ticket, sit on the car, the door opens... the typical two-story ride where you enter through one side and the car takes you to the second floor. I move forward with the little car, everything is dark around me, and suddenly a light switches on... illuminating an empty wall. I go through the whole first floor and... nothing. In the following floor at last someone comes out and I see him clearly: he wasn't even dressed up – the one that sold me the ticket, I guess. And the car turns round and the second balcony is in broad daylight and I see a bloke in shorts and chequered shirt who goes "B0000!" at me and both of us start laughing at the absurdity of the situation. I then realized that they hadn't put the dolls yet. It's not that you expect the dolls to scare you, but at least you expect them to be there. The only light that switched on illuminated an empty wall! Surreal. I realized there might be people who are much more frightened to see there is nothing there.

TEJEDA: My brother was scared just to be there and he would hold on to me tight. Maybe I have always been more cerebral. I was surprised at his fear since he was older than me, and suddenly vulnerable. He believed it all. I think it is an attitude towards things.

MARTY: People ask me why I am not scared by horror films. It's because when I am watching a film, I cannot forget that I am watching a film. I know which filter from the special effect software has been used. Some years ago we went into a kind of Haunted Castle where you have to walk through, more sophisticated, with actors. I went there with five huge guys. I heard the sound of a power saw and the bloke from *The Texas Chainsaw Massacre* turned up. They all fled running. They vanished. And I shouted: "Don't run or it will finish sooner". Then, a man in a chequered shirt (it must be their uniform) came out of the darkness and told me in a whisper: "Let them run". There are guys on the corners watching so that the actors are not attacked. The backstage was visible, but it was visible to me because I was unmoved by it. It was as if two dimensions unexpectedly got together.

TEJEDA: The title of the show and what it evokes go back to your childhood...

MARTY: When I started to think about the title, I always associated this word to fairgrounds and as a symbol of all this: *Flaschengeist*. This is the stand I told you about that I saw in the fairgrounds in Salamanca as a child in which I imagined there was a fantastic world floating inside it. I never managed to see it open. And it's not because it was never open, but because I couldn't recognize it. I passed by, I saw it closed and the sign was visible: *Flaschengeist*. When I passed again it was open and I didn't recognize it.

TEJEDA: Was it perhaps also the name what you found mysterious?

MARTY: The name and a painting of an evil spirit coming out of the bottle on the front side of the stand. Anyway, I found out what *Flaschengeist* meant relatively recently. And when I saw what it actually was: One of these sideshow stands where you have to shoot the toothpick stuck in a cork and some hams hanging behind, I was... it was very cathartic! The mystery was ruined but it helped me go one step forward in my personal analysis. And when we talked about giving the show a title, I said it had to be *Flaschengeist*. There was a faction in the museum which wasn't sure about having a title in German... but I told them it was not a name in German, that the stand was in Salamanca. When Tania Pardo and Maria (the two coordinators) came with me to the funfair to try and hire the stand for the show, we saw that, once again, I couldn't recognize it. There was another name on it: "La caseta del alemán" (The German's stand). Its name had been changed because the owner is a German guy married to a Spanish woman. And in view of the fact that nobody could pronounce the name they changed it for "la caseta del aleman". We said: "It has to be called *Flaschengeist*. *La caseta del aleman*". For me it's a powerful symbol of how you imagine or mentally build what is in there to then discover it's just some hams, an empty bottle of wine and

a toothpick. I think mystery is one of the most important things in life and it is one of the things I personally find most pleasant. There are indeed things I don't want to know. Sometimes I am told: "You give really little information!" That's because too much information cuts off the smooth flow of mystery an art work has about it. Sometimes I don't ask questions either. Mystery is essential and I think funfairs are very mysterious. But it's the mystery one carries inside you. And it also has some cobwebs underneath... Churches have mystery too. Like the one we're in now. In this choir, making this interview.

The idea behind that show was using the whole space as if it was my studio. A lot of people worked in the project, creating a good part of the works. It smelled like my studio. Of oil paint. There were several hands involved, not only in the woodwork, but in the painting of the stands itself. And in the corridors. A team of five people plus me. It was my studio. I had the feeling of working in a very fleshly and sensual way.

TEJEDA: Shall we talk about the Contemporary Art Museum of Queretaro, the Museum of Contemporary Art of Oaxaca (MACO) and Enrique Guerrero Gallery in Mexico DF? — your project *Hotel Medula* (2004-05). There you found yourself with a white space.

MARTY: In DF, yes. In Oaxaca and Queretaro it was another story. Enrique Guerrero is a white space with no connotation whatsoever. The only object you see is a flight of stairs which I camouflaged. Everything was hidden. And there the idea was also to use the place as my studio. We were working for a very long time, at a slow, no-rush pace.

TEJEDA: You worked with the idea of madness and used the exhibition space as a mental space (as you say you usually do). In this case, did you want reconstruct the possible vision of a madman?

MARTY: Yes. In fact, that madman who is sitting there, it's me, it's a cast of myself. I made the madmen a little smaller than the sculptures I usually make.

TEJEDA: Why madmen?

MARTY: I made a series of madmen which I have divided in several parts. The Mexico madmen have a very small size, even smaller. And I did that very consciously. It is indeed a mental space. It is physical, but also mental. Because that's how the brain works. It's like a labyrinth. I find the vision Clive Barker gives from Hell is very interesting. I don't know if you have read the *Book of Blood*. Hell according to Barker is a labyrinth you cannot escape from. The one who is in Hell has no clarity. It's a mental confusion. He is lost in a labyrinth which, besides, is changing. And the devil is a figure that is floating above and doesn't do anything. Neither for nor against.

It's 100% a mental space, because when you face a place which reminds you of a psychiatric hospital, that on its own feels already like an attack. However, at the same time, there is a very loud, confusing sound, a kind of mental sound, underlined by the title "Hotel!". *Hotel* has many meanings, some mental hospitals are also called *Hotels*. And it is called *Medula* as a direct reference to the spinal cord and to the marrow of things. The show is divided in such a way that there is a central core which is the first room you enter, where you have to choose which way to go: left, right, this door, that door. If you choose to go one way you find one thing, if you choose to go the other way, you find a corridor that takes you to another corridor and that, for its part, takes you out again. And some of the doors don't open. The idea of corridors taking you to other corridors and that of doors that don't open had been used also in the Casal Solleric. It was a deeper and deeper bunker in which none of the doors open till you get to the end after a very long walk in which there is less and less room and it gets increasingly dark. Along the way you see a hole in a door, you look through and see another corridor which seems one kilometre long, also full of doors. In other words, behind all those doors there is supposedly another corridor and another one and another one... a gigantic ramification of corridors. I think I achieved that effect, because without mentioning it, there were many people who told me: "I see... So there are corridors behind those doors".

In Oaxaca and in Queretaro, even if it was the same installation, it was slightly different. Although it is the same conceptually. In Oaxaca there were no spaces built, instead we used the spaces of the museum, which has already a cell-like structure. I thought it was interesting that we could use those cells instead of building them.

TEJEDA: Talk to me about the watercolours you painted from the Polaroids of your experience in the "Night of the Dead" in Oaxaca.

MARTY: In the Queretaro show this series of small watercolours was included — in the same format than the ones I showed you yesterday — as a work process. As a representation of the fact that, during the project in Oaxaca, apart from the exhibition, all those things had happened to me. For me it is almost more important that surrounding than the show in the museum, which, at the end of the day, was an exhibition tour. I'm painting right now the paintings from the watercolours.

TEJEDA: In the interview Javier Panera made to you in 2003 you declared you used humour as a device to put some distance — I suppose you meant to distance yourself, I don't know to what extent you were including the spectator. In fact, it's the same device Goya used in many of his etchings or Lars von Trier used not only in *Dogville*, but also in the rest of his filmography. Was the distance intended for you or for the others?

MARTY: Possibly for both, at the moment I think I was talking about myself. However, almost definitely it would be for both. But that was then, now I don't mind doing without humour, if necessary.

TEJEDA: What if you do without humour but you keep the dramatic intensity? Because there was some contempt in your tone, I don't know what you meant or who you were thinking of when you made that remark, but I know that in some way you rejected a kind of work that used the idea of drama without any twist to it.

MARTY: I don't know if I was showing contempt for someone or if I was thinking of someone specific. Melodrama or drama go over the top, trivialize everything. I roar with laughter in dramas.

TEJEDA: Think then about the idea of the sublime in relation to the sinister. The idea you find in some stories by Guy de Maupassant, like the one of the soldier who finds his dead mother. We're talking about something specific there.

MARTY: It's a difficult balance. I don't reject anything a priori. Now I am going to do without humour. And it might be a personal question, but I have used humour a lot and as an important way of relieving tension. On the other hand, I think humour is very difficult. It's very difficult to make good comedy. So much that, in fact, I find very little things in films to be funny. If something makes me laugh, it's an exception. Although actually, in the cinema, I don't cry with drama, laugh with comedy or am scared by horror, I can have a fright, but I'm not scared. They are two different things. Fear and fright are very different. It should be differentiated. A scary film is one thing and a horrifying film is another. A horrifying film might not be in the horror section of the shop. For example, *Don't Look Now* by Nicholas Roeg. In several recent installations I haven't used the slightest point of humour or irony, at least consciously. Some people have found it, though. But doing art in itself is already an irony.

TEJEDA: In any case, and in reference to the pieces were you do use humour, does humour soften things or is it simply a trick to involve the spectators and make them believe it is something...?

MARTY: It is probably a trick. For instance, the Italian neorealist genre always starts as a comedy and, suddenly, turns into a terrible drama. They win you over first. The best way to win someone over is to praise him and tell him they are wonderful. And then tell him he is worth nothing. Because he will believe you. Because he has believed you in the first place, since we are always ready to believe good things about us. There are some techniques of mental manipulation which deal with this kind of things. Like the good cop, bad cop thing.

TEJEDA: Do you think explaining is banalizing?

MARTY: No. The word is not banalizing. It's closing, taking away, subtracting, limiting. Someone can give his or her opinion on someone else's work, even I can give an opinion on my own work, but if I tell it in public it's like a declaration of intent, I'm limiting my work. I have noticed that, over the years, I see new things in old works. I don't realize when I'm doing them, but five years later I say to myself: "Oh, yes. I see it now". As if I was sending messages to myself into the future. For that reason I like to give as little clues as possible, which is risky, because sometimes if you explain it everything is much easier.

I think art, at least as far as I am concerned, doesn't want to give answers. The answer is included in a good question. And I think the answer must be given slowly, it shouldn't be something immediate. When you install a work, you leave it there as a huge interrogation. I think of the installation in Veronicas and I see a huge interrogation.

TEJEDA: That importance of the spectator's role is closely linked to your relative refusal to explain your work, something which became evident when you were before the public during the opening in Murcia. You offer them your work and use devices to make them come out of their comfortable role of spectator. Thus, you try to awaken their five senses, as happens in the project of Veronicas. Do you consider art can still escape from the art field in which has been confined since the 17th century to that of contingency, invade our experience? I remember, specifically, that someone asked you: "What does your installation mean?" Are we disabled to experiment, to live? Do we need to have everything explained?

MARTY: I think there exists the belief, not only in the average viewer, but also in professional people of the art world, that you have to understand what it says and that it says only one thing.

TEJEDA: We are reviving Horace's *Ut pictura poesis*. Everything has to have a text that explains what you're looking at, how you look at it, if you should touch it or not. We need an intermediary.

MARTY: Exactly. This reminds me of the Documenta show in the *Da2*, in which eleven current artists have been invited to create one work for each one of the editions. There is one who has made a kind of painting-sculpture which is a chart of the market value of the Documenta artists in different moments and a cut-out figure of Penk jumping. It's obvious: he includes the market value because it is an anti-market Documenta. It is a closed work. Ok, I understand that. But that's not the way I make things. I refuse to think that in my work one thing is one thing, period.

TEJEDA: In *Barberia Altamira* (Altamira Barber's Shop) last

year, the project invaded the street, in fact the city. How did it come about?

MARTY: In 2005 I was offered to make a project in Gijón during the film week. The previous year I had already projected one video during the festival. My approach here was different. Instead of doing the show inwards, I did it outwards: that was the idea of the project *Barberia Altamira* in Altamira Gallery. Since Gijón is a normal, well-off, quiet and obviously beautiful city, I proposed three things. One: make a show using not the gallery, but the street. Two: separate the gallery from the city with a kind of axis of symmetry (so that it worked as a mirror). And three: that the spectator saw the show reflected outwards, that he saw himself inside. Number one implied to close the entrance to the gallery, number two to camouflage it until it was completely hidden from view and number three to use the street as another element. The fog and the total darkness created a film atmosphere, a film set.

TEJEDA: What you have said reminds me of the case of *Bunker* in Mallorca. What the spectator could see theoretically existed only beyond.

MARTY: Well, in the Casal Solleric the space was covered completely. That space is like a cistern, very labyrinthine and narrow, with deposits. I reduced it even further and built a bunker-like architecture, completely different to what it really is, you don't see the real space in any moment.

Solleric has such a structure that in order to get to that point where you see the cistern you have to leave behind a lot of closed doors. And in Altamira Gallery from the moment you enter the street you are already in the installation, because of the fog. Remember that, nowadays, all cities, like Salamanca, are mega-illuminated at night. In Altamira Gallery's street there was no light, just a powerful red beam coming from the gallery. The day of the opening, which I couldn't attend, the authorities visit all the exhibitions, and I asked that there should be no person explaining the show or representative of the gallery around. More or less sixty visitors arrived and found there was nobody there. They were inside the gallery, but didn't go out. I've been said the reactions were very positive. People pressed their noses to the glass to see the inside... They tried to enter, but they couldn't. The sign "open from this till that hour" was there, but it was closed. There are many hints, such as the memory of a prostitute in Amsterdam's *Red Light District*... Well, I didn't actually see that prostitute, if I think hard it's possible that I have imagined her. The prostitute was inside with some customer and it was closed. But there was light outside. In other words, the feeling conveyed by *Barberia Altamira* is that something is happening inside. There is a strong red light. There is a sound. Something is going on inside, but you cannot go in.

TEJEDA: What kind of sound?

MARTY: A noise without other connotations. People who visited it told me afterwards: "I went to see your thing, the truth is that it was quite good, it was something very subterranean, underground. That street there, unexpectedly..." And actually the fact that all you could see were the razor blades illuminated by a beam, creating a blinding shine (the shine was deliberate and controlled), that shine of films, a certain shine away from the red light, a white shine coming from the blades which means danger. That is basically the description of the installation.

EJEDA: You told me you used documentation material from both the streets of the *Red Light District* in Amsterdam and the barber's shops in Brooklyn — taking them as the film's idea of a barber's shop.

MARTY: Of course. I made a film set. In that very moment, as an emergency, I asked a friend (while the installation was being set up) to please go to Brooklyn to document all that at night for me.

TEJEDA: Why the insistence on film imagery? Many of your projects, not only this one, are directly inspired in the collective imaginary which is born from films. Does fiction today tell us more of reality than reality itself?

MARTY: Yes. For sure. As it happens, reality is already a fiction [he makes a cinematographic pause and tells me it's cinematographic]. In the Altamira Gallery, on the one hand I felt a lot like hiding it. There is a mural which reproduces the cave paintings and the owner didn't want to cover it because it belonged to their parents' time. I decided to close the space until it was impossible to enter. During the show I asked from them that personal involvement I always ask for: on this occasion nobody should come in. Not even a collector. And they did what I asked for. So much that they even had some legal problem. It's a small city.

TEJEDA: I wonder if the barber's shops we see in the cinema actually exist.

MARTY: I think they do. David Lynch tells something amazing: "When I filmed *Blue Velvet*, everybody, especially in Europe, told me: 'Those scenes of the Deep America seem from the fifties, you've captured the atmosphere so well'. Because it is realistic but at the same time it isn't realistic. Because it is the present, but it is timeless, because it is the fifties. And I answered: 'Everything is there. I didn't add anything'. In the Deep America they're still in the fifties".

That's what I wanted, taking an atmosphere, an experience, something that was happening, a place, to a different context.

TEJEDA: I'd like to end up talking about our publication. This book, in the same way as some of your previous books, is like

a continuum of pieces. You told Diego Lizan you didn't want an academic structure, not even a chronologic order. It seems as if you were drawing a parallel between this book and your counter-narrative works, your film images, your watercolours, drawings, and so on and so forth. The idea of labyrinth recurs as structure, but this time in a publication.

MARTY: One of the things I am more interested in doing is to show a working process rather than a chronologic order. How I find that, before producing the installation, the work is already coming into being. And you can see that process, in my watercolours, in my notebooks, in my drawings... I feel like showing that.

TEJEDA: You go everywhere with your drawing notebook. I know artists who have showed me the boxes full of the notebooks that have accompanied them for years. But they are not easy to put in a show. You were telling me before the problems you had with the photo album. With an artist's book is more or less the same, it is difficult to show it properly. Your penultimate catalogue is a fantastic facsimile of your artist notebook which the MUSAC has published on the occasion of your solo show this year. What is an artist's book? Is it a work, a crutch, an object, is it a comfortable and private space in which you vomit?

MARTY: I have come to think of it as a script. Buñuel said that after having written the script of a film, he didn't feel like filming it anymore, that it was a drag. I don't feel it is a drag to implement the project after conceiving it, I am fascinated by it. There is something that happens when I design the set for an opera or a theatre play... It's a very long process, you might begin working one year in advance, you have meetings with the director, everybody talks, gives ideas, it's very absorbing, you cannot think of anything else, you hear the music all the time... At a certain point, you are already sitting in the theatre and on stage you can start to see something you have drawn six months ago. That moment is fascinating. I have tons of drawings from my work as set designer. In a project for a museum or gallery it's the same. Everything is part of a very intimate process. You are usually alone when you are drawing, but you might be in a bar talking and something comes to your mind and you make a note or you draw it. To express an idea with a drawing is much easier. It is quicker to see. There are periods in which I always have a camera with me.

TEJEDA: Do you make the drawings once the installation is finished or just before?

MARTY: Also afterwards. I have even drawn statues after making them.

TEJEDA: We haven't spoken about the family. I think this is the first interview in which you don't talk about it and this

is the first interview I make like this, traipsing from one point to the other of a city as if in a pilgrimage.

MARTY: Well, from each installation you could do one... I have the feeling there are many things that remain unsaid.

¹ *This interview, as Enrique Marty wanted, tries to reflect the immediacy of the words and ideas we exchanged during these two days.*

² *Autos-da-fe: ritual public penances of Heretics from the Inquisition (Translator's Note).*

Enrique Marty, nacido en Salamanca, 1969.
Licenciado en Bellas Artes.
Universidad de Salamanca 1992.
Taller Juan Muñoz. Círculo de BBAA. Madrid. 1995
Beca Fundación Marcelino Botín. 1996-1997.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

2006:
Musterhaus. K4 Galerie. Munich, Alemania.
Nephew. Artspace Witzzenhausen. Amsterdam, Holanda.
Calle Apocalipstick. Galería Espacio Mínimo. Madrid.
Aim at the brood! Deweer Art Galerie. Otegem. Bélgica.
Sala Verónicas. Murcia.

2005:
Lebensborn. Galería Lluiciá Homs. Barcelona.
Hotel Médula. Museo de Arte Contemporáneo.
Querétaro, México.
Flaschengist. La caseta del Alemán. Museo de Arte
Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC). León.
Barbería Altamira. Galería Altamira. Festival de Cine de Gijón.

2004:
The perfect Kiss. Bryce Wolkowitz Gallery. Nueva York, EEUU.
Hotel Médula. Galería Enrique Guerrero. México DF / Museo de
Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), México.
Lobos en la puerta. Galería Luis Adelantado. Valencia.

2003:
Incidente en la madriguera. Galería Espacio Mínimo. Madrid.
Fantasmas. Casa de América. Madrid.
Búnker. Espai Quatre, Casal Solleric. Palma de Mallorca.
Escenografías. Universidad de Salamanca. Salamanca.
Father. Project Spaces, Art Chicago (Galería Espacio Mínimo).
Chicago, EEUU.

2002:
Casa vacía. Galería Antonio de Barnola. Barcelona.
Casa vacía II. Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.
Fourteen Mothers. Greenaway Art Gallery. Adelaida, Australia.
Fantasmas. Arte Sobre Papel (libro), Ed. Coydis & Fedrigoni.
Velo de novia. Sala Carlos III, Universidad Pública de Navarra.
Pamplona.
Chicas y Fantasmas. Agencia Española de Cooperación
Internacional (AECI). Buenos Aires, Argentina.
El último día bueno del año. Galería Fúcares. Almagro.

2001:
Mis juguetes nuevos. Galería Espacio Mínimo. Madrid.
El jardín del amor. Galería Ray Gun. Valencia.
Beds and Wardrobes. Galleria Guido Carbone. Turín, Italia.

2000:
La familia. Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía (MNCARS). Madrid.

1999:
La Casa feliz. Galería Casa Triángulo. São Paulo, Brasil.

1998:
Posesiones. Galería Ray Gun. Valencia.
Comunión. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

1996:
Vida privada de Superwoman. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

EXPOSICIONES COLECTIVAS

2006:
Family Viewing. CuratorSpace. Londres, Gran Bretaña.
Check-in Europe. Reflecting Identities in Contemporary Art.
Europäisches Patentamt. Munich, Alemania
Sardanapale Syndrome. Dukan & Hourdequin Galerie.
Marsella, Francia
Cotidianismos. Domus Artium 2002 (DA2). Salamanca.
Mutante. Museo de Arte Contemporánea (MARCO). Vigo.
Scenografie Simulate. Chiesa Santa Eulalia. Palermo, Italia.

2005:
Antirrealismos. Spanish Photomedia Now. Govett-Brewster Art
Gallery. New Plymouth, Nueva Zelanda.
Emergencias. La Colección. MUSAC. León
Presencias/Ausencias. Centro de Arte Caja de Burgos (CAB). Burgos.
Cárcel de amor. MNCARS. Madrid.
Poles Apart, Poles Together. La Biennale di Venezia, Canal
Grande. Venecia, Italia.
Posthumous Choreographies. White Box Gallery. Nueva York, EEUU.
Barrocos y Neobarrocos. El infierno de lo bello. DA2. Salamanca.

2004:
Antirrealismos. Spanish Photomedia Now. Freemantle Art
Centre. Perth / Institute of Modern Art. Brisbane /
Experimental Art Foundation. Adelaida / The Plimsoll Gallery
Centre for the Arts. Tasmania. Australia.
The Real Royal Trip/El Real Viaje Real, El Retorno. Museo Patio
Herreriano. Valladolid.
The Power of Art. Fórum 2004. Barcelona.
Impurezas. Sala Verónicas. Murcia.

2003:
The Real Royal Trip. P.S.1 Contemporary Art Center. Nueva
York, EEUU.
Antirrealismos. Spanish Photomedia Now. Australian Centre for
Photography. Sydney, Australia.
In the Shadows of Summer Bliss. Cirrus Gallery. Los Angeles, EEUU.
Por(no)pulsión. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
(CCCB). Barcelona / Cinema Empire. Turín, Italia.
Niños. Centro de Arte de Salamanca (CASA). Salamanca.

2002:
Políticas de la diferencia. Arte Latinoamericano de fin de siglo.
Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA),
Argentina / Museo de Arte de Puerto Rico, San Juan / MACSI
Museo Alejandro Otero y Museo de Bellas Artes.
Caracas, Venezuela.

Sin salida de emergencia. Centro Multimedia, Centro Nacional de las Artes (CENART). México DF.

Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo. Palacio de Abrantes. Salamanca.

Küppersmühle Sammlung. Grothe Museum. Duisburg, Alemania.

Amore. Galleria Silbernagl. Milán, Italia.

III Bienal Iberoamericana de Lima. Casa Rimac. Lima, Perú.

Sense sortida d'emergència. Museu D'Art de Sabadell.

Vídeo Collections From Europe. GAM. Turín, Italia

Show y basura. Acciones, emplazamientos y bricoconsejos. Museo Provincial. Cáceres.

Por(no)pulsión. Circulo de Bellas Artes. Madrid.

Llocs Lliures X. Jávea.

Observatori 2002, War / Not War. Valencia.

2001:

Políticas de la diferencia. Arte Latinoamericano de fin de Siglo. Centro de Convenciones, Pernambuco. Recife, Brasil.

Down. Galleria Zonca Et Zonca. Milán, Italia.

Pay Attenti(on) please. Museo d'Arte di Nutro (MAN). Cerdeña, Italia.

Ofelias y Ulises. Antichi Granei, La Biennale di Venezia. Venecia, Italia.

Itinerarios 93-01. Fundacion Marcelino Botín. Santander / Instituto Cervantes. Roma, Italia.

Love Me Tender. Quiero llorar porque me da la gana. Sala Amadís. Madrid.

6º Biennal Martinez Guerricabeitia. Reials Drassanes. Valencia.

Observatori 2001. Valencia.

2000:

Innocence. Aeroplastics Contemporary Galerie. Bruselas, Bélgica.

Mi madre un segundo antes de despertar (Territorio doméstico - Cambres d'Art). Consorcio de Museos. Valencia.

Escenarios domésticos. Koldo Mitxelena. San Sebastián.

Blindspot 16: Time in a Tumbler. Robert Mann Gallery. Nueva York, EEUU.

il Fiori del mio Giardino. Orto Botanico. Lucca, Italia.

1999:

Periferias. XIV Festival Audiovisual de Vitoria Gasteiz. Vitoria. 19.981.999. Galería Ray Gun. Valencia.

Clones. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

1998:

Welcome. Città Sant' Angelo, Pescara, Italia.

Eh mira, yo puedo saltar desde aquí al vacío y alcanzar todo lo que se encuentra al otro extremo de la ciudad. Galería Ray Gun. Valencia.

1997:

Itinerarios 1996- 97, IV Becas de Artes Plásticas. Fundación Marcelino Botín. Santander.

Bienal Ciudad de Medellín. Colombia.

1996:

XI Muestra de Arte Joven, INJUVE. Antiguo MEAC. Madrid.

ESCENOGRAFÍAS

2000:

Die Teufel von Loudun, de Krzysztof Penderecki. Director: José Carlos Plaza. Teatro Regio. Turín, Italia.

2001:

Johanness-Passion, de J. S Bach. Director: José Carlos Plaza. Teatro Regio. Turín, Italia.

La vida breve, de Manuel de Falla / *Goyescas,* de Enrique Granados. Director: José Carlos Plaza. Teatro Lirico di Cagliari. Cerdeña, Italia..

Lorca – Granada. Yo no he nacido todavía. (Textos de F. García Lorca adaptados por Vicente Molina Foix) Director: Carlos Plaza. Generalife, Granada.

2002:

El Amor brujo / La vida breve, de Manuel de Falla. Director: José Carlos Plaza. Palacio de Congresos, La Coruña.

Le nozze di Figaro, de W.A. Mozart. (Escenografía y vestuario). Director: José Carlos Plaza. Teatro Borgatti. Cento, Ferrara, Italia. / Teatro Gesualdo. Avellino, Italia.

2003:

Goyescas, de Enrique Granados / *San Antonio de la Florida,* de Isaac Albéniz. Director: José Carlos Plaza. Teatro de la Zarzuela. Madrid.

2004:

La Dolores, de Tomás Bretón. Director: José Carlos Plaza. Teatro Real. Madrid.

2005:

María de Buenos Aires, de Astor Piazzola. Director: José Carlos Plaza. Teatro Torrent. Valencia. / *Matadero de Legazpi.* Veranos de la Villa, Madrid.

2006:

Viaje al Sur. Ballet de Cristina Hoyos. Director. Ramón Oller.

TEATRO

...Y tu mejor sangría. (Ciclo *Caldo de cultivo*) Teatro Pradillo. Madrid.

BIBLIOGRAFÍA

(orden cronológico)

- Estrella de Diego: "El azar", en *Itinerarios 1996/97, Becas de Artes Plásticas*, (catálogo) Fundación Marcelino Botín, 1997.
- Lucía Spadano: "Enrique Marty", en *Segno*, Febrero, 1997.
- Rafael Doctor: "Yo tuve cuatro madres. La casa ardió anoche", en *Enrique Marty* (catálogo), Junta de Castilla y León, 1998.
- José Antonio Moya: "Mamá", en *Enrique Marty* (catálogo), Junta de Castilla y León, 1998.
- Juan Antonio Álvarez Reyes: "La representación de lo cotidiano a través de lo sórdido y perverso", en *Enrique Marty* (catálogo), Junta de Castilla y León, 1998.
- José Ignacio Aguirre: "Humor guarro", en *La Luna* (El Mundo), diciembre 1999.
- Urbano Hidalgo: "Aires de Familia", en *Joyce*, junio 2000.
- Oscar Alonso Molina: "Enrique Marty. Los asesinos son artistas en potencia (¿o al revés?)", en *La Razón*, marzo 2000.
- Pacho G. Castilla: "Enrique Marty", en *NEO2*, marzo 2000.
- Fernando Castro: "Marty. La sordidez cotidiana", en *ABC Cultural*, abril 2000.
- Elena Vozmediano: "Enrique Marty", en *El Cultural* (El Mundo), abril 2000. *Harper's Magazine*, mayo 2000.
- Popy Blasco: "Enrique Marty", en *Vanidad*, mayo 2000.
- Victor del Río: "La intimidación invertida", en *Cimal*, nº 53, 2000.
- Javier Hontoria: "Enrique Marty, documentos privados", en *El Cultural*, marzo 2001.
- Pacho G. Castilla: "Enrique Marty", en *Elle*, marzo 2001.
- Fernando Castro: "Los trazos de la canción", en *Itinerarios 1993/2000* (catálogo), Fundación Marcelino Botín, 2001.
- Francisco Carpio: "Enrique Marty. La reina del aire y los monstruos", en *Lápiz*, nº 172, 2001.
- Fernando Castro: "Visceras fraternales, Enrique Marty", en *ABC Cultural*, marzo 2001.
- Rafael Doctor: "Marty", en *Pautas y contrastes*, MNCARS, 2001.
- Estrella de Diego: "El suicidio: El exilio de la desesperación / El secreto", en *Pautas y contrastes*, MNCARS, 2001.
- "Enrique Marty. Fantasmagoría", en *Blind Spot Photography*, nº 16, 2001.
- Menene Gras Balaguer: "Instrucciones para construir la soledad", en *Escenarios domésticos* (catálogo), Koldo Mitxelena, 2001
- Wendy Navarro: "Notas camino a casa", en *Territorio doméstico, Cambres d'art project rooms* (catálogo), Consorcio de Museos de Valencia, 2001.
- Isabel Tejada: "De llagas y carne", en *El Periódico del Arte*, mayo 2001.
- Luca Beatrice: "Bomba!", en *Pay Attenti(on) please*, MAN, Nuoro, 2001.
- Rafael Doctor: "Nueve fragmentos de una familia", en *Espacio Uno III*, MNCARS, 2001.
- Jose Antonio Moya: "Solo en casa", en *Espacio Uno III*, MNCARS, 2001.
- Luca Beatrice: "La morte della famiglia", en *Down* (catálogo), 2001.
- Fernando Castro: "Qualche Demolizione". en *Down* (catálogo), 2001.
- Fernando Castro: "Imágenes inhóspitas. Sobre la estrategia plástica de Enrique Marty", en *6ª Biennial Martínez Guerricabeitia* (catálogo), 2001.
- María Pallier: Álbum de Familia. Entrevista, en *Metrópolis* (Programa TVE2)
- Guido Curto: "Enrique Marty", en *Flash Art*, diciembre 2001.
- Juan Carlos Rego: "Enrique Marty", en *Arte y Parte*, febrero 2002 MAGAZINE. Marzo 2002.
- Luis Francisco Pérez: "Enrique Marty", en *Lápiz*, nº 181, 2002
- Estrella de Diego: "Escenas de familia" en *III Bienal Iberoamericana de Lima* (catálogo), 2002.
- Mario Canal: "Sexo en la galería", en *Tentaciones* (El País), julio 2002.
- Rafael Doctor: "Enrique Marty y mucho más que la familia", en *Empty Rooms (acuarelas)* (catálogo), Pelayo Mutua de Seguros, 2002.
- Rosina Cazali: "III Bienal Iberoamericana de Lima", en *Art Nexus*, nº 45, 2002.
- Paula Achiaga: "Enrique Marty", en *El Cultural* (El Mundo), enero 2003.
- J. Díaz -Guardiola: "Enrique Marty", en *ABC Cultural*, nº 578, 2003.
- Monica Rebollar: "Enrique Marty", en *Lápiz*, nº 190-191, 2003.
- Victor del Río: "Enrique Marty", en *Cimal*, nº 56, 2003.
- Tania Pardo: "Arte Confesional: Territorio (des)conocido...", en *Lápiz* nº 192, 2003.
- Victor del Río: "Enrique Marty", en *The Real Royal Trip*, P.S. 1. (catálogo), 2003.
- Fernando Castro: "Al fondo, por favor", en *ABC Cultural*, septiembre 2003.
- José Carlos Plaza: *Del qué al cómo*, Universidad de Salamanca, 2003.
- Javier Panera: Entrevista con Enrique Marty, en *Enrique Marty* (catálogo), Palacio de Abrantes, Universidad de Salamanca, 2003.

Victor del Río: "Enrique Marty en los recorridos Fotográficos de ARCO", en *ARCOnoticias*, 2003.
 Harald Szeeman: "The Real Royal Trip", en *Flash Art*, febrero 2004.
 Pedro A. Cruz Sánchez / Miguel Ángel Hernández-Navarro: *Impurezas, el híbrido pintura-fotografía*. Consejería de Educación y Cultura, Región de Murcia, 2004.
 Neus Cortés, *Espai Quatre 2003* (catálogo), Casal Solleric, 2004.
 Fernando Castro: "Variacions Diabelli sobre l'epidemia de la beneitura", en *Espai Quatre 2003* (catálogo), Casal Solleric, 2004
 Ruth Pérez Chaves: "The visionary decentering", en *The perfect Kiss* (catálogo) Bryce Wolkowitz Gallery, Nueva York, 2004.
 Paco Barragán: *Antirrealismos. Spanish Photomedia Now* (catálogo), 2004.*Files*, MUSAC, 2004.
 Menene Gras: "La Melancolía de Saturno", en *Posthumous choreographies* (catálogo), 2005.
 Seve Penelas: "Mamá Superwoman...", en *Exit*, nº 20, 2005. .
 Fernando Castro: "Retrato del artista como feriante", en *ABC Cultural*, nº 730, 2006.
 David Barro: "Flaschengeist", en *El Cultural* (El Mundo), 2006.
 Pedro Medina: "De miedo/Frightfully Moving", en *Artecontexto*, nº 11, 2006.

TEXTOS PUBLICADOS

"El panadero de Vermeer", en *El Adelanto.Salamanca*, 16 de marzo de 2000.
 "Cuadernos en el local de strip-tease", en *Cimal*, nº 53, 2000.
 "Una historia sentimental, una de intriga y un sueño", en *Escenarios Domésticos* (catálogo), Koldo Mitxelena, 2000.
El jardín del amor. Ed. Ray Gun, 2001.
 "Habitación roja", (texto conferencia), en *Sobre el Misterio, Jornadas de la Imagen*, Canal de Isabel II, 2001.
 "Días extraños", en *Marina Núñez. Antimateria* (catálogo), Pelayo Mutua de Seguros, 2001.
 "El hombre de la lámpara", en *Cortao II*, ed. El Gallo, 2002.
 "La escuela del hombre doble", en *Historia(s) de la(s) fotografía(s)*, Caja Madrid Obra Social, 2002.
 "Álbum", en *Sense sortida d'emergència*, MECAD, 2002.
 "Santidad y arquitectura", en *La Ruta del Sentido (Arquitecturas)*, 2002.
Velo de novia (catálogo).Universidad Pública de Navarra, 2002.
 "Niños", en *Niños* (catálogo), CASA, 2003.
 "Atadas", *Alamacenaje*, ed. El Gallo, 2004.
 "Quioscos", en *La Ruta del Sentido. El Miedo*. 2004.
 "Bunker", en *Espai Quatre 2003* (catálogo), Casal Solleric, 2004

COLECCIONES PÚBLICAS

INJUVE. Madrid.
 Museo Marugame Hirai. Japón.
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.
 Colección Unicaja. Málaga.
 Junta de Castilla y León.
 Universidad de Salamanca.
 Ayuntamiento de Almagro. Ciudad Real.
 CAB. Burgos.
 Fundación Marcelino Botín. Santander.
 Pelayo Mutua de Seguros.
 MUSAC (Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León). León
 DA2, Salamanca.
 Recorridos Fotográficos. ARCO. Madrid.

Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia

Ramón Luis Valcárcel Siso
Presidente de la Comunidad
Autónoma de la Región de Murcia

Juan Ramón Medina Precioso
Consejero de Educación y Cultura

José Miguel Noguera Celdrán
Director General de Cultura

FICHA TÉCNICA DE LA EXPOSICIÓN

Isabel Tejada Martín
Dirección del Departamento

Rosa Miñano Pintor
M^a Carmen Ros Fernández
Pablo Lag Camacho
Coordinación

Juan Pérez
Antonio Savall García
Montaje

Mapfre
Seguros

FICHA TÉCNICA DEL CATÁLOGO

Isabel Tejeda Martín
Entrevista

Diego Lizán
Diseño gráfico

Artes Gráficas Novograf
Fotocomposición e impresión

I.S.B.N.: 84-934378-7-5
D.L.: MU-2.008-2006

AGRADECIMIENTOS

CARS
Galería Enrique Guerrero

MACO
Museo de Arte Contemporáneo de Queretaro

GALERÍA LUIS ADELANTADO

AECI. BUENOS AIRES

GALERÍA LLUCIÀ HOMS

GALERÍA ESPACIO MÍNIMO

DEWEER GALERIE

WITZENHAUSEN GALERIE

K4 GALERIE

BRYCE WOLKOWITZ GALLERY

PS1

CASAL SOLLERIC

MUSEO PATIO HERRERIANO

MUSAC

SALA VERÓNICAS

Esta exposición se ha llevado a cabo gracias
a la especial colaboración
de la galería Espacio Mínimo (Madrid)