



Pequot Co.

Fabiola Iza: Tu incorporación al mundo del arte contemporáneo es relativamente reciente: estudiaste arquitectura y empezaste a trabajar en este medio hasta 2013. Pláticame acerca de esa transición. ¿Qué enseñanzas te dejó la arquitectura?

Yolanda Ceballos: Antes que hablar específicamente sobre las enseñanzas de la arquitectura, creo que es importante hablar de las del ballet. Yo bailé ballet desde que era niña hasta que tuve veintidós años, los últimos siete años a nivel profesional. Estaba acostumbrada a estudiar y a bailar, y siempre estaba buscando la perfección inalcanzable de esa danza. Después, al tener que elegir una carrera, creo que, inconscientemente, busqué una con el mismo nivel de exigencia bajo el que había vivido. Por ejemplo, con uno de mis profesores, Agustín Landa, sentí de nuevo la presión que vivía en el ballet y lo disfrutaba, me parecía productiva.

Mientras aún era estudiante, entré a concursos y los gané, y después le pedí trabajo al mismo Agustín, a pesar de que no solía contratar gente que no estaba graduada. Me contrató porque, en parte, fui muy insistente y, como ya me conocía, sabía que era muy importante para mí. Siempre he sentido que no hay tiempo para hacer todas las cosas, es un rasgo mío de siempre. Viéndolo desde hoy, aparte de la disciplina, lo que más me dejó la arquitectura es el orden mental. Saber que una cosa te va llevando a otra. Me enseñaron a hacer arquitectura trabajando siempre sobre el mismo módulo. Llevándolo a otro campo, el artístico por ejemplo, John Cage realizaba eso en sus piezas experimentales: variaciones sobre un tema. Por eso se me hace difícil hablar de un proyecto— yo no veo mi obra en proyectos, la veo en sucesos. Todo está ligado.

Entrevista realizada por la curadora Fabiola Iza a Yolanda Ceballos (Monterrey, 1989) en abril - mayo de 2020 en donde se abordan temas como sus influencias, metodologías de trabajo y obra reciente.

Valdría también la pena mencionar mi práctica de yoga. Llevo doce años practicando Ashtanga yoga, que es un tipo de yoga en el que siempre se hace la misma serie de posturas; es una secuencia donde una postura te lleva a la que sigue y se busca llegar a la perfección de cada una de ellas. Se dice que se tiene que hacer mil o diez mil veces la misma postura, no recuerdo exactamente cuántas veces dicen, para que sea perfecta— esto es, se piensa como algo alcanzable. Hay artistas que hacen una pieza, después hacen otra muy diferente, y luego encuentran la conexión entre ellas mucho tiempo después. A mí no me pasa eso: voy trabajando sobre un mismo módulo que me va llevando a otro y a otro y a otro.



Yolanda Ceballos, *Reconstrucción escala 1:20*, 7/81 - 12/81, 2019.

Concreto, alambre, acero y agua, medidas variables.

Foto © Sergio López

¿Definirías entonces a tu práctica como modular, no serial, entonces?

En realidad es las dos: es un módulo, una misma idea, la repetición, que vas trabajando que con el tiempo se va convirtiendo en una serie. Vas entendiendo una cosa por un lado que después la aplicas en algo más. Las mismas ideas que tenga un último proyecto también

las puede tener el primero pero igual entonces no sabía. Estoy trabajando sobre una misma idea, intentando llevarla a la perfección, aún si me da risa usar esa palabra.

Por lo que entiendo a partir de tus experiencias en el ballet, ¿por perfección te refieres a realizar cada vez una ejecución más limpia?

Supongo que sí, pero al mismo tiempo sí hablo de perfección como algo inalcanzable. Me ha llevado bastante tiempo entender esto. Durante mucho tiempo fue algo que busqué inconscientemente. De repente entendí que la “perfección” es algo personal, mi propia idea sobre lo que es perfecto, y fue bastante liberador. Creo que fue ahí cuando me permití empezar a trabajar sobre mis ideas, y a trabajar sobre la misma idea. Pero también, ¿qué es perfección para mí? Ver el trabajo terminado y tener la sensación de que tú no tuviste nada que ver con él, de que fue hecho por alguien más, asombrarte de que fue hecho por tus propias manos. Es el mejor sentimiento que he tenido, entonces, ¿a lo mejor sí he llegado a algunos puntos de perfección? No lo sé pero quiero seguir trabajando por ese camino.

Hay una marca muy fuerte del ballet sobre ti y eso introduce la idea de cuerpo, que es muy relevante en tu práctica. En la arquitectura se busca una perfección siguiendo una serie de pasos –investigación, trazado, proyección, etcétera– y en el ballet se suma el elemento corpóreo. Aunque no realices performance, el cuerpo –propio– es central en tu trabajo: tus esculturas suceden a partir de tu escala, las dimensiones de los materiales que empleas se definen con base en tus propias dimensiones.

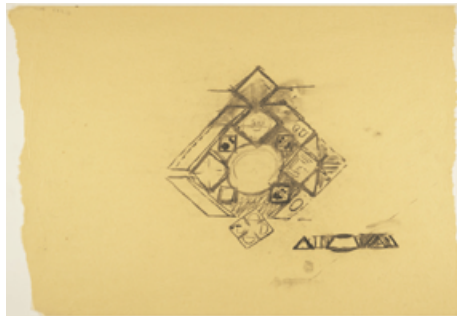
Cuando pienso en arquitectura perfecta, pienso en estas obras en las que el primer boceto y la obra terminada son iguales. Me parece impresionante que un proyecto pase por todas las etapas y que, al final, el arquitecto tenga la capacidad de hacerlo realidad, de concretar físicamente una idea de esa manera tan clara.

Durante mucho tiempo intenté negar que mi trabajo tenía que ver con el ballet, e incluso con la arquitectura. Realmente, me vi forzada a que mi obra se desplazara hacia el terreno de la escultura. Me parece muy obvio: si dejas la arquitectura haces escultura. Estuve años intentando no irme por ahí e intentando negar mi formación como arquitecta, por eso comencé a documentar terrenos con casas destruidas. La destrucción equivalía a la anarquitectura y, pensaba, así ya no era arquitecta.

En diciembre de 2017 estaba en Tokio, había pasado unos días en Naoshima, y me encontraba aún conmovida e impresionada tras una visita al Chichu Art Museum. La transición dentro del museo y la manera tan fuerte en la que se comunicaba el arte con la arquitectura me impactaron. Ahí, en Tokio, vi la obra de Oka Kesuike, un artista que lleva más de diez años trabajando en lo que va a ser su casa, con materiales que va encontrando. Al verlo trabajando, construyendo él solo su casa, entendí que no podía negar nada, que necesitaba trabajar con cosas espaciales: que, realmente, la forma como entiendo muchas cosas personales es a través de experimentar con mi cuerpo la arquitectura. Mi memoria está ligada íntimamente con los espacios, y entendí también que necesitaba que salieran de mí. Esto es, yo debía construir las piezas, físicamente, era la única manera en que realmente puedo sacar una idea de mi cabeza.

Con los dibujos me sucedía lo mismo: claramente, están hechos de movimientos de mi cuerpo y con base en mis dimensiones, se trata de una memoria que pude registrar en un principio por haber experimentado un espacio con mi cuerpo. Aún así, tampoco me gustaría que sea tan importante como para que se enseñen fotos de mí haciéndolos o videos de ese proceso. Me incomoda. Temo que es demasiado obvio también pensar que

del ballet se va al performance. Es muy importante mencionar que el dibujo que me lleva a la escultura, y también en viceversa, que la escultura me lleve al dibujo. Me parece muy importante la conjugación de ambos.



Louis Kahn, Sher-e-Bangla Nagar, Dacca, Bangladesh
Edificio del Parlamento Nacional: boceto de planta y alzado, 1963
Foto © 2020 Estate of Louis I. Kahn



Oka Keisuke, Edificio Arimasuton, 2017, Tokio, Japón
Foto © Yolanda Ceballos

Me queda claro que tu cuerpo está al centro en la concepción y en la producción de una pieza pero no en la exhibición de la misma. Esa diferencia está muy bien marcada: no quieres restarle independencia a los objetos.

Es eso también, nunca he querido ser protagonista. Para mí lo más importante es la producción y, como se trata de una memoria que es algo intangible, no quiero ponerle una imagen de cómo llego a eso. Me siento mucho más a gusto estando detrás de la obra.

Volvamos a la transición de la arquitectura al arte. ¿Cómo fue sucediendo?

Inicialmente pensaba que no fue una gran transición, en un sentido temporal, pero en realidad sí. Cuando estaba decidiendo qué estudiar pensé en estudiar artes plásticas, pero esa carrera no estaba en la universidad en la que yo quería estudiar así que me fui a arquitectura. Ésa idea la tenía mucho más trabajada, ser arquitecta. Estudiando siempre me inclinaba por los arquitectos que eran más “artísticos” como Louis Kahn, Carlo Scarpa o Luis Barragán.



Carlo Scarpa, Museo de Castelvecchio, 2017, Verona, Italia
Foto © Yolanda Ceballos

La inquietud por el arte me regresó en el 2008. Hice un viaje arquitectónico a Londres, estaba a un par de semestres de graduarme, y me encontré con un libro de Gordon Matta-Clark. Era la primera vez que veía algo así y me entusiasmó la idea de que la arquitectura pudiera llevarse a algo así. La primera imagen que vi fue *Splitting* (1974), al principio pensaba que era algo que se había hecho en fotografía, no entendía que en verdad habían cortado una casa por la mitad, y en ese momento sucedió la primera desconexión con la arquitectura por la arquitectura, o con la arquitectura tradicional que tuve. Algo

estaba cambiando en mí pero no era consciente de ello entonces. Ese mismo año conocí el disco de *Either/Or* (1997) de Elliott Smith (y más tarde el libro homónimo de Kierkegaard, que fue inspiración para el disco), y me acuerdo que en ese momento tuve una idea muy sencilla inspirada por él, algo así como *either I learn how to really do this or I won't get anywhere* [o aprendo realmente a hacer esto o no llegaré a ningún lado].

No sabía precisamente dónde era ese “anywhere” pero lo sentía en ese momento como el siguiente paso para algo. Como encontraba que mi fuerte en la arquitectura era la parte conceptual de los proyectos, pero al momento de la ejecución de los planos me perdía por completo, hice a un lado la idea del arte una vez más. Decidí entonces enfocarme en entrar a trabajar a la oficina más rigurosa, la de Agustín Landa, donde me iban a enseñar a desarrollar un proyecto ejecutivo completo.

Trabajando ahí conocí la obra de Mauricio Rocha y me llamó la atención que también tenía obra como artista, así que regresó mi inquietud por el arte y busqué irme a trabajar con él. Estuve ahí casi un año y regresé a Monterrey en el 2011 bastante angustiada. Yo creía que quería ser arquitecta, y quizás tener algo al lado que tuviera que ver con arte, pero ni me imaginaba cómo llegar a eso. En Monterrey regresé a trabajar en la oficina de Agustín [Landa], pero también regresé pensando que sería la última oficina donde iba a trabajar.



Elliott Smith, *Either/Or*, 1997
Foto de portada © Debbie Pastor

Todo ese año estuve en conflicto porque si no quería ya trabajar para una oficina, iba a tener que abrir una oficina yo. El problema es que no me gusta tener a un grupo de gente al cual estar mandando, me gusta ser yo sola –trabajar a mi ritmo y como me gusta–. No quería mandar a un grupo pero tampoco quería depender de ellos.

Esto es, ¿no te gustaba la estructura de la arquitectura? Quizás hay libertad en los proyectos pero la jerarquización del trabajo ya está dada (un poco igual que en el cine, por ejemplo), los roles ya están definidos. Los proyectos podrán variar mucho pero hay poco espacio para cambiar las dinámicas de trabajo.

Otra cosa es que empecé con algunos proyectos que me iban pasando pero siempre está la cuestión del cliente. Me entristecía tener que lidiar con un cliente, especialmente por el hecho de tener que hacer arquitectura meramente funcional. Tenía que intentar saber qué tenía el cliente en la cabeza y, a partir de eso, intentar hacerlo lo mejor posible, y ya después ver si era posible meter mis ideas. Yo quería trabajar con conceptos.

Pensé después que si eso no era lo que quería, tenía que ver qué sí. En la oficina nunca lo iba a conseguir. Estaba también en una relación y la terminé. Sentía, por otro lado, que las oficinas habían consumido demasiado de mí durante varios años. Venía de vivir bajo un ritmo muy intenso: la oficina, antes la carrera –en la que me clavé muchísimo– y antes el ballet. Tenía la sensación de que nunca había tenido tiempo siquiera para cuestionarme qué quiero. Entonces, me lo di. Quizás estaba influenciada por la Generación Beat, estuve leyendo a varios de sus autores antes de irme a la Ciudad de México y mientras estuve allí. Supongo que también estaba buscando un estilo de vida mucho más libre del que había llevado hasta entonces. (Esto me da risa ahora porque me encuentro trabajando aún más que cuando estaba en las oficinas, y aunque es una forma de trabajo diferente lo hago con mayor o igual disciplina.) Así que dejé la oficina en 2013, sentía la necesidad de dejar todo, de empezar de cero.

Durante dos meses al menos me dediqué a leer y a bajar ideas. Por esa época estaba leyendo a Theo van Doesburg y las nuevas vanguardias. Me interesaban movimientos como De Stijl, sobre todo el mobiliario de Gerrit Rietveld. Ver sus muebles es como ver las pinturas de De Stijl pero en tridimensional y funcionales, como la silla zigzag que me encanta.

La Bauhaus me interesaba bastante desde la carrera y empecé a seguir trabajando esas ideas. Dos meses después de haber dejado la oficina estaba en un bar, platicando sobre Matta-Clark, y llegó alguien por detrás y me preguntó sobre qué estaba hablando. Después de platicarle, me dijo que no sabía qué hacía yo ni quién era pero me invitó a ir a su galería y, ahí, a participar en una expo. No tenía ni piezas ni nada, le gustó lo que estaba diciendo. Recuerdo que era julio de 2013, la expo era en octubre de ese año, y tuve algunos meses para pensar y hacerla. Así fue como pasó.



Luis Barragán, Casa Estudio
Foto © Museo Amparo

A este periodo entre julio y octubre es a lo que me refiero cuando digo que no fue una gran transición temporal aunque, en retrospectiva y pensando en todas las veces que me quise ir hacia el arte, me da la impresión contraria. Participé en esa expo y, por otro lado, desarrollé las mismas ideas que ya estaba rumiando en un texto para solicitar el PECDA de Nuevo León.

Me dieron la beca y a partir de ahí pensé que

podría hacer esto [ser artista], porque empecé un proyecto sin saber adónde me iba a llevar. No pensé que de repente iba a terminar como artista. A lo mejor hacía una publicación o estudiaba la historia de la Colonia del Valle y las casas de la época del modernismo que estaban derrumbando, no sabía.



Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974, Englewood, Nueva Jersey
Foto © Centre Canadien d'Architecture/ccca.qc.ca

Antes de que me contaras esto quería preguntarte si te dejó de satisfacer la arquitectura por los códigos bajo los cuales sucede, no por la disciplina misma. ¿No había manera de resolver esas insatisfacciones dentro de la propia arquitectura? Parecería que es el mismo destino el que te llevó al arte.

En la arquitectura pensaba que a veces sería increíble hacer tal o cual cosa pero tiene que funcionar de una manera muy estricta, como la gente piensa que es el funcionamiento. Me estresaba que las cosas no podían quedar como yo quería, pero con esto me refiero a que no podía llegar a ejecutar ese “primer boceto” del que hablaba antes.

¿Crees que en el arte te arriesgas menos a perder el control sobre tu propia producción?

Sí, puedo desarrollar mis propias ideas y ejecutarlas yo misma. Me siento mejor trabajando sin depender de tanta gente.

Llevabas años investigando sobre arquitectura, desde un punto de vista disidente para una práctica ortodoxa. ¿Qué más estabas leyendo en ese entonces?

Matta-Clark fue súper importante pero también Frederick Kiesler, desde la mitad de la carrera al menos. En una materia nos asignaron casos de estudio, a los demás les asignaron puros arquitectos con edificios sumamente conocidos, y a mí me dieron a Kiesler. Creo que ese profesor se dio cuenta, incluso antes que yo lo hiciera, de que el concepto era lo más importante para mí. En la universidad me enseñaron que “el concepto manda” y no hubo vuelta atrás, por eso me dieron a Kiesler. Me fascinó su obra y lo estuve estudiando desde entonces. Una vez que ya había terminado la universidad, leía muchísimo a Theo van Doesburg y me di cuenta de que se habían juntado en ese punto de las nuevas vanguardias, y que también había trabajado sobre teatro. Y, además, había muy poca información sobre él en aquella época, tanto en la biblioteca del TEC como en internet. Los volví a juntar y todo empezó a tener más sentido. Así, entre Kiesler y Matta-Clark empecé a hacer el primer bosquejo de mis ideas.

¿Para ese momento ya tenías una idea de qué querías hacer o estabas más en una etapa en la que sabías lo que no hacer? Esto es, había una serie de quejas sobre cómo se estaba practicando la arquitectura pero, ¿había ya un proyecto?

En realidad fue un momento en el que tuve que dejar todo: la arquitectura, la oficina, la pareja. Sabía que no quería construir pero no qué quería hacer. Seguí muy metida con la arquitectura y estos conceptos, igual que con los Situacionistas. En verdad no había un proyecto como tal, o yo no lo veía como uno, solo eran unas cuantas ideas juntas.

¿Qué te interesaba, la Nueva Babilonia de Constantin?

No, estaba más interesada en la teoría de la deriva. Por las mañanas salía siempre por un café y, de repente, vi una casa en demolición que la habían dejado estilo Matta-Clark,

como en corte arquitectónico.

Me detuve a tomarle fotos y pensé que era como yo, me sentía así: con fragmentos de arquitecta pero sin otra cosa alrededor. En ese momento conecté varias ideas: aparte de pensar en Matta-Clark, pensaba en una idea de Kiesler acerca del teatro donde decía que la escenografía debería dar espacio para que interactuara con los actores, no algo plano. Pensaba en su idea de la “arquitectura orgánica”, que refería a una construcción que va creciendo de acuerdo a las proporciones y necesidades individuales, y pensaba en *El resplandor* (1980), en la escena donde Dick Hallorann le dice a Danny: “*Some places are like people— some shine, some don't*” (“Algunos lugares son como las personas: o brillan o no”) mientras hablan de lugares que pueden contar una historia y de la gente que tiene el “resplandor”, que pueden ver lo que pasó ahí o lo que pasará en el futuro.



Stanley Kubrick, *El resplandor*, 1980. Foto © Warner Bros. Pictures

Vi en ese terreno una casa abierta a un público, una escenografía, me preguntaba qué había pasado ahí, qué habían vivido sus habitantes. Construía mentalmente la casa de nuevo a partir de los restos que quedaban. Esta reconstrucción mental era de acuerdo a mis necesidades, la convertía en arquitectura orgánica y me imaginaba en qué se iría a convertir ese mismo lugar en el futuro. Le tomé una foto, y a la siguiente semana me encontré con otra casa y le tomé una foto también, y seguí así. Las empecé a coleccionar de esa manera. Ya tenía unas tres fotos pero no sabía hacia dónde me iban a llevar. También, tenía demasiada información en la cabeza y no la había podido llevar a algún lado. Había mucha teoría pero no se concretaba en algo específico.

¿Tenías alguna influencia ya de Robert Smithson y su teoría del “site/non-site”?

Ya lo había empezado a ver pero no le entendía mucho. Claro que Smithson era una referencia, incluso si solo visual para entonces, veía sus fotos y me gustaba lo que veía, pero realmente veía las piezas más en el tenor de la arquitectura de Gordon Matta-Clark, Kiesler y *El resplandor*. Matta-Clark tenía muros completos en las galerías, yo opté por algo que pudiera cargar sola. También tenía claro que lo que estaba generando era un registro mas que una cosa en sí. Supongo que desde el propio inicio entendí que iba a ser un trabajo de muchos años.



Esto es, ¿tuviste conciencia de que era algo más intuitivo que apenas comenzaba a desarrollarse?

Sí, pensé que podía llegar a algo por eso empecé a tomar las fotos. Me interesaba cómo estaban destruyendo mi entorno. Había casas bellísimas y de repente pasaba otra vez frente a ellas y descubría que ya no estaban. A los diez meses, en su lugar, había una casa igual a todas las demás: blanca, una caja aprovechando al máximo el terreno completo con construcción, muy pocas áreas verdes, entre más espacios construidos mejor. Muy uniforme pero también fuera de escala. Pensé que quizás debería haberle tomado foto a todas esas casas que eran de arquitectura moderna, del estilo de Le Corbusier o de Frank Lloyd Wright. Les debía haber tomado fotos, investigado sobre la casa y habría podido hacer un libro de San Pedro antes de que se convirtiera en esto que se está convirtiendo ahora: pasó de ser un municipio con casi puras casas unifamiliares a muchos edificios de departamentos y plazas

comerciales. Pero al final el proyecto se fue completamente por otra parte. Por otro lado, también estaba probándome a mí misma para ver hasta dónde llegaba.

¿Entonces el interés inicial era patrimonial?

De alguna manera. Comenzó siendo eso, pero se fue transformando. La verdadera influencia de Smithson vino después, en 2016, cuando fui seleccionada para la beca BBVA-MACG. En la entrevista de selección presenté un proyecto que consistía en ver cómo pasaba el tiempo en unos recortes de terreno, básicamente unos non-sites. Era la primera vez que me enfrentaba al mundo del arte fuera de Monterrey (y tampoco había tenido muchas experiencias ahí), y era la primera vez que me tocaba estar conviviendo con artistas. Como parte del dinero de la beca lo teníamos que usar para hacer una viaje, decidí irme a Chicago, a Nueva York, a Washington y a Montreal. Ya conocía casi todos estos lugares, pero los conocía del lado arquitectónico no del lado del arte, así que quería ir a aprender del Chicago Art Institute, del Met, del MoMA, del Guggenheim y las galerías de Nueva York, de la National Gallery de Washington, pero aquí iba más que nada con el objetivo de estudiar el archivo de Robert Smithson en el Smithsonian Institute en Washington y el de Matta-Clark en Montreal en el Canadian Centre for Architecture. Antes de hacer ese viaje, decidí irme a Yucatán y a Chiapas, donde intenté recrear de alguna manera la ruta que había hecho Smithson con la idea de que así lo entendería mejor, entre el viaje, sus textos y su archivo.



Yolanda Ceballos, *Habitación #125*, 2019. Concreto, alambre y agua. Foto © Sergio López



Frank Lloyd Wright, casa y estudio, 2018. Oak Park, Chicago
Foto © Yolanda Ceballos

Hablando sobre cómo decidiste presentar la pieza que resultó de todo esto en tu primera exposición, cuéntame un poco más sobre eso.

La decisión sobre cómo presentar la pieza surgió, en realidad, porque pensaba que los fragmentos eran lo más importante y que con ellos bastaba. Como cada uno de los fragmentos había sido parte de una escenografía y cada uno nos contaba una historia diferente, pensaba que tenía frente a mí siete historias que había reconstruido mentalmente. Recuerdo que en la exposición alguien me preguntó por qué eran siete piezas, por qué ese número, y en ese momento me vino a la cabeza la canción *Monkey Gone to Heaven* de Pixies, la parte donde dice “*If Man is five, and if the Devil is six, then God is seven*” (“Si el hombre es cinco y el diablo es seis, entonces dios es siete”).

¡Pensé que al fin había entendido esa canción! Para mí habla de los tres niveles de conciencia. A ellos, junto con el pasado el presente y el futuro, los tengo frente a mí en estas siete piezas. Ése fue el inicio de lo que he llamado “*la teoría de la transición*”, aquí entendí que debía de hacer algo que hablara de tres fases, como Freud, pero también como los tres niveles de conciencia del hinduismo. Aún así, sólo le contesté que eran siete por esa canción pero no le dije nada más, eso me lo guardé y lo seguí trabajando.

¿En qué consiste la teoría de la transición, concretamente?

Es un registro indexical con el que, desde hace seis años, he tratado de mantener mi memoria en el presente. Son tres fases: destrucción (registro de un sitio), habitación (memorizar un tiempo y un espacio) y reconstrucción (construir la memoria en el presente). La forma en que funciona es similar a las etapas básicas de la memoria: la codificación de las vivencias, el almacenamiento de esa información y la recuperación de esta última traducida en recuerdos.

La teoría tiene como referencia directa la *Endless House* de Kiesler, donde explica la arquitectura orgánica como algo que crece de acuerdo a las proporciones y necesidades individuales. Yo he estado construyendo espacios que corresponden a mis proporciones, mis necesidades y mi memoria. Ésta, mi arquitectura, es interminable (“*endless*”, igual que la casa de Kiesler), en cuanto que se encuentra en un estado de transición eterno, está en el ahora, y tiene el único propósito de documentar un cuerpo con memorias vividas en sitios y en marcos específicos de tiempo.

¿Cómo siguió desarrollándose el proyecto de las casas, ya informado por esta teoría?

Más adelante, en 2015, participé en la Bienal de Arte Emergente de Monterrey. Mostré la pieza como un documento, eran las fotos de treinta y cinco casas que tenía hasta ese momento, un mapa de ubicación y unas cajitas donde hice polvo las estructuras de concreto de las casas. El proyecto cambió bastante haciendo esta pieza.

Cuando iba por la casa veinticinco o por ahí pensé en recolectar piezas de estructura además de tomar la foto del sitio, las hice polvo y las metí en una cajita. Me pareció muy importante también llevar una bitácora donde apuntaba fecha, hora, ubicación, así como lo que veía en el terreno. Como había empezado con eso hasta la casa número veinticinco, me faltaba el polvo de las anteriores, así que empecé con el recorrido desde la primera casa. También quería saber qué había pasado con esos terrenos, qué habían con-

struido. Muchos seguían igual que la primera vez que había ido, cuando los encontré, o solo había más plantas. Sin embargo, lo que más me llamo la atención era que en cada uno me acordaba sobre lo que había estado pasando en mi vida alrededor del tiempo en el que había encontrado ese terreno. Fue ahí donde me di cuenta de que, más que un registro patrimonial, era una especie de diario de mi vida donde, documentando los terrenos en transición, estaba documentando mi propia transición.

Esa pieza de 2015 la sentí como el cierre del registro, y la continúe trabajando desde este nuevo punto: en el proyecto iba dando forma a una relación entre mi memoria, mi entorno físico y mi vida cotidiana.

Me queda claro que tu práctica estaba siendo delineada por el contexto de Monterrey: una ciudad donde operan plenamente las ideas de modernización, progreso, y la aceleración que se reflejan en la arquitectura de formas muy específicas. ¿Crees que el contexto definió a tu obra o podrías haber llegado al mismo punto viviendo en otra ciudad?

Creo que quizás lo habría desarrollado de una manera similar en otro lado. Por ejemplo, ahorita el desarrollo de San Pedro ya no figura en mi trabajo. Me encontré con gente que quería forzar esa lectura sobre lo que yo estaba haciendo pero no era la línea central. Yo estaba trabajando sobre la transformación de mi entorno, una transformación que sentía que estaba viviendo a la par y la memoria que iba generando a partir de eso. En ese proceso descubrí que la memoria era la parte más importante.

Es un trabajo autobiográfico de alguna forma, filtrado por experiencias personales. No era un acercamiento sociológico sobre Monterrey, ni puramente arquitectónico.

He llegado a decir que en esas ruinas, y en esa transición donde sabes que va a pasar algo pero no qué: en ese terreno me sentía yo. Tres años después de empezar con este registro me encontraba con terrenos que ya habían completado la teoría de la transición.



Yolanda Ceballos, *Habitación #1183*, 2019. Grafito sobre lona. Colección Centro de las artes de Monterrey. Foto © Sergio López

Estabas atravesando por un momento difícil emocionalmente, ¿cómo era tu contexto social? Me has platicado que estabas muy vinculada en el mundo de la arquitectura pero no al del arte, no creciste junto con la escena actual de artistas de Monterrey ni formas parte de ese grupo. ¿Te sentiste sola en esta transición? No sé si tenías con quién compartir todas las ideas que estabas formulando o si era un diálogo cerrado entre tú y tus libros.

Me invitaron a la expo que comentaba y conocí a Marco Granados, curador y que actualmente es el director del Programa de Alto Rendimiento en Arte Contemporáneo PARAC, pero después de eso me quedé sola de nuevo. En la galería donde estuve en esa primera expo me invitaron a un par de cosas más pero no parecía ser una relación a más largo plazo. Lo mismo con Marco Granados, con quien hablaba sobre mi trabajo en un principio. Mientras estuve en el PARAC fue la única vez en que estuve entre artistas en Monterrey, la siguiente vez fue hasta 2016 en la Bienal FEMSA. Estuve entonces por mi cuenta durante un año, más o menos, como la mitad de 2014 y 2015, escribiendo, y pensando que tal vez había sido una cosa pasajera. De cualquier forma seguí juntando ideas, escribiendo, y participé en algunos eventos de la escena local como la Bienal de Arte Emergente, entre otras. En todos me aceptaron y ahí me fui acercando más a la escena de la ciudad.

Durante la Bienal de Arte Emergente llegó un curador a invitarme a hacer un proyecto pero no llegó a nada finalmente. A finales de

2015 estuve desarrollando ideas y de ahí, a principios de 2016, Leo Marz y Willy Kautz me invitaron a lo de FEMSA. Trabajé un proyecto con ellos para el programa curatorial, era también sobre la *Teoría de la transición* pero enfocado a otra cosa.

Vale la pena mencionar que, aunque dejé de trabajar en la oficina en junio de 2013, para septiembre del mismo año estaba de regreso trabajando como arquitecta, en un trabajo de medio tiempo y desde mi casa. Hacía planos porque necesitaba dinero para mis piezas. En octubre hice la primera exposición, en noviembre entré a PARAC, en diciembre me dieron la beca del PECDA, y todo 2014 estuve trabajando medio tiempo en ese trabajo de arquitectura y otros ratos en el proyecto de PECDA. Esto fue lo que metí a la Bial de Arte Emergente en marzo de 2015. Entre 2014 y 2015 también abrí una oficina de arquitectura con un amigo. Hicimos varios proyectos y construimos un par de ellos, y desde el inicio fui muy clara con él en que me interesaba la oficina de arquitectura pero, en cuanto arrancara mi proyecto de arte, yo me iba a salir. Para mí eso era lo más importante. Los dos trabajos de arquitectura los hacía por el dinero, así que estuve con el trabajo de medio tiempo, la oficina de arquitectura, e intentando seguir con la *Teoría de la transición*.

Realmente dejé de trabajar en arquitectura hasta 2016, cuando entré al programa BBVA-MACG. Fue entonces cuando pensé que ya no podía seguir haciendo las dos cosas y necesitaba enfocarme en mí. Trabajar en mi proyecto era enfocarme en mí.

¿Crees que estar alejada socialmente del mundo del arte regiomontano ha contribuido a que tu práctica siga siendo solitaria? No que sea insular, al final estás trabajando con lenguajes que no son ajenos al arte ni a tu generación, pero sí estás alejada de las tendencias gracias a la distancia con esos grupos.

Eso, supongo, también viene de la arquitectura. Me educaron con todos los modernos y me enseñaron a no seguir modas. La arquitectura no es de gustos, está bien hecha o no. Es de principios. Siempre me interesé mucho por

arquitectos como Louis Kahn, quien era un tipo muy serio o muy solo; ni siquiera sabes si estaba haciendo arquitectura o escribiendo un poema. Me gusta hacer las cosas que salen de mí o lo que leo, respetando toda la historia y trabajando con esos mismos módulos.

También influía que estaba haciendo muchas cosas al mismo tiempo, sobre todo de arquitectura. De repente iba a alguna exposición, pero no, no conocía a casi nadie, sigo sin conocer a mucha gente. Del mundo del arte de Monterrey empecé a conocer personas hasta el verano de 2016, en Lugar Común, que también era parte del Programa Curatorial de FEMSA. Fue en ese mismo verano cuando quedé en lo de BBVA-MACG, entonces hasta cierto punto me salté el mundo de Monterrey.

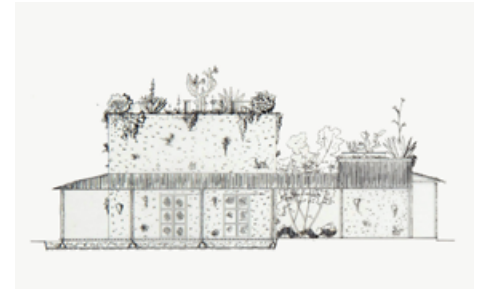
Poco después, en marzo de 2017 más o menos, conocí a Mau Galguera y en junio de ese año estábamos haciendo la exposición *La nueva onda del silencio* en El cuarto de máquinas [muestra colectiva curada por Esteban King].



Vista de exposición colectiva: *La nueva onda del silencio* en El cuarto de máquinas, 2017.
Foto © Sergio López

Regresando a la investigación arquitectónica, no he escuchado que menciones mujeres entre tus influencias. Incluso hoy día, la arquitectura continúa siendo una práctica dominada por hombres, o no circulan las referencias a mujeres por una cuestión historiográfica –tristemente, las mujeres solemos ser borradas de los recuentos–. Me viene a la mente un ejemplo clarísimo, el de Carol Goodden, quien fuera pareja de Matta-Clark y colaboradora en proyectos como FOOD, el restaurante de artistas que fundaron en Soho, pero rara vez se le da

el crédito. El sexismo y el machismo de la arquitectura, ¿esto también formaba parte de las quejas que tenías de la práctica de la arquitectura?



Lina Bobardi, Fachada Casa Valéria Cirell
Foto © Instituto Lina Bo e P.M. Bardi

Sí sentía la discriminación en las obras. A veces iba con un practicante y los trabajadores volteaban siempre a verlo para validar lo que yo estaba diciendo, no sabían que él era un practicante y yo la arquitecta. Pero sí había referencias de mujeres que informaban mis ideas, principalmente Lina Bo Bardi. Desde inicios de la carrera me interesé por sus ideas de “el vacío como un elemento intermediario”, como estos elementos de transición que, dentro de su obra, se encuentran en el Museo de Arte Moderno de São Paulo, por ejemplo. En él se genera un “vacío” (que es la plaza) al tener el volumen rectangular del museo suspendido por dos marcos estructurales. Ella hablaba de estos espacios como lugares ambiguos donde pasaba una cosa y al mismo tiempo otra, donde se juntaba el pasado y el presente, lo natural y lo artificial. Esos espacios me hacían muchísimo sentido. Ella hablaba de esos vacíos y yo, de alguna manera, hablaba de lo mismo, pero temporal. Estás trayendo algo del pasado pero no sabes cómo lo vas a llevar al futuro. Es de ahí de donde sale mi *Teoría de la transición*.

De Lina Bo Bardi también me interesa que vivió algo similar: había trabajado con Gio Ponti, luego se fue a Brasil y ahí empezó a hacer un tipo de arquitectura muy similar inspirada en Le Corbusier. De repente se dio cuenta de que no podía seguir haciendo eso en Brasil, tenía que encontrar la arquitectura moderna brasileña y negar todo ese

conocimiento que tenía y tratar de descubrir qué era lo moderno de ese lugar. Me gustaba mucho eso. Aunque yo ya me sentía grande, tenía como 27 años, y me sentía muy valiente tomando este paso. Lo veía contra lo de Lina y veía que sí era posible: podías negar lo que ya sabes y encontrar cosas nuevas.

Ahora que ya estás operando plenamente en el campo del arte, ¿tus referencias e inquietudes siguen tan marcadas por la arquitectura? ¿Crees que vaya a haber un desprendimiento gradual de ella?

Yo creo que no, siempre regreso a ella ya que las frases o conceptos que aprendí de la arquitectura me sirven para poner orden a las ideas. En algún momento me he sentido presionada –por galeristas, por ejemplo– a desprenderme totalmente de la arquitectura, y lo he intentado, pero no puedo. Vuelvo a recurrir a Louis Kahn, a Kiesler, a Lina Bo Bardi, incluso a Le Corbusier, quien siempre será una influencia en mi trabajo, comenzando desde Le Modulor. Regreso a ellos también por que son la raíz del trabajo. Un par de veces que me he sentido bastante perdida en cuanto a cómo resolver alguna pieza, me ha servido volver a revisarlos. También son arquitectos que tuvieron prácticas artísticas. La arquitectura siempre estará ahí y, como platicaba antes, siento que de alguna manera continúo haciendo arquitectura. Sí investigo sobre arte, pero mi interés es otro.



Frederick Kiesler, *Endless House*. Proyecto 1950–60; modelo 1958.
Foto © George Barrows

¿Hay alguna influencia directa de Le Modulor tangible en tu obra? La cuestión de la escala antropométrica es fundamental en tu trabajo.

Solamente como idea. En 2014 y 2015 jugaba con una escala que hice del Modulor y lo metía en mis planos, lo hacía grande y chico de acuerdo a los espacios, para que ocupara todo el espacio, para ver qué tanto de su cuerpo cabía en un espacio. Aunque, puede ser que el Modulor sea yo, ahora mis esculturas son unos espacios para mi cuerpo, mis dimensiones, y hablan del espacio que ocupó o el espacio que dejaré de ocupar.



Le Corbusier, Capilla Ronchamp, Francia
Foto © Cara Hyde-Basso



Vista de exposición: *Modos de ver*, quinta edición del Programa Bancomer MACG. Museo de Arte Carrillo Gil, 2018. Foto © Araceli Limón

¿Qué has estado leyendo recientemente?

En lugar de arte, recientemente me he dedicado más a leer narrativa. Tiene una influencia en cuanto a ideas, no en cuanto a cómo resolver una prueba. En general, son lecturas de corte existencial, David Foster Wallace y James Joyce. Libros sobre cómo vivimos y cómo nos sentimos.

A mi parecer, ambas novelas están construidas a partir de estructuras hiperminuciosas, con un cuidado arquitectónico casi.

Quizá no es lo más interesante en el trabajo de los autores pero ahí está.

Sí. También he estado leyendo a Clarice Lispector y Sylvia Plath. Ella sí tiene que ver directamente con una de las últimas obras que he estado haciendo, una escultura que tiene que ver con la idea de *La campana de cristal* (*The Bell Jar*, 1963).

¿Dices sobre el estado de ánimo de la protagonista de la novela? Que se siente como atrapada debajo de una campana de cristal, sofocándose.

Sí, hace unos meses me sentía en el estado en que me sentía cuando encontré la casa. Hubo muchas cuestiones personales que hicieron que mi vida cambiara radicalmente en tres años, y me volví a encontrar en ese período de transición. Siento que mi vida sucede en ciclos de tres años. Esa teoría que formulé sigue vigente pero ya no con casas, ahora con otras cosas. Sobre todo, me refiero a los ciclos. De eso trataba la última exposición individual que tuve en el otoño de 2019. Como dije antes, llegó otra vez el momento de dejar cosas y estar en esta transición: me estoy transformando nuevamente.

En 2018 realicé un proyecto dentro del programa de Jóvenes Creadores del FONCA que está relacionado directamente con una idea del arquitecto Angelo Bucci mezclado con otra idea de Smithson, pero lo que estoy haciendo ya no tiene conceptos arquitectónicos recientes, aunque continúan estando los conceptos iniciales que dieron forma a mi práctica, el de Kiesler por ejemplo. Me refiero a las variaciones sobre un tema. Y otra vez habla sobre la construcción de espacios habitables pero ahora son espacios que no vienen de una destrucción física que estoy atestigüando sino de una destrucción interna. Ahora sucede a la inversa, hago una escultura y de ahí salen varias partes, antes era hacer muchas cosas para llegar a una escultura. Esto viene de la idea del módulo, la repetición del módulo y la secuencia.

A primera vista, es muy fácil identificar en tu trabajo la cuestión arquitectónica: hay volúmenes, trazos, y se siente un poco fría

incluso. No obstante, si no es autobiográfica en un sentido narrativo, sí está muy relacionada con tus emociones y surge de una enunciación muy íntima. ¿Te has sentido tentada en algún momento a insertar algún dispositivo narrativo a una pieza (una estrategia) o prefieres que siga distanciada de tu historia? Eso puede generar una gran vulnerabilidad. Pienso, por ejemplo, en el concepto de casa: es algo que te protege, te resguarda, crea un escudo. ¿Tu obra funciona como un escudo? Empleas materiales muy sólidos y fuertes cuando la situación que atraviesas es frágil.

Creo que yo soy así. Soy muy seria y lacónica, por lo cual parezco muy fuerte, pero no me considero así. No me gustaría incluir algo más personal en una pieza, prefiero seguir por ese camino y quizás abordarlo en un escrito o en una entrevista como ésta. Mostrar esa vulnerabilidad me parece cursi, que no lo es ni tiene por qué serlo, pero así lo percibo. No quiero ahondar en ello, en las piezas, pero sí son obras con una carga emocional fuerte. Por otro lado, también está relacionado con que mi manera de entender es por espacios. Como decía Husserl, cada quien entiende las cosas dependiendo de lo que tienen adentro.

Ahora, en esta transición mía, entiendo que tengo que hacerme un espacio a mí misma, construirme algo. Creo que en las últimas piezas que he hecho, la carga emocional está presente de alguna manera. Que una pieza haga evidente el paso del tiempo revela una carga emocional muy fuerte. Pensar que algo puede ser eterno se me hace algo perfecto.

Otra de las enseñanzas de una formación arquitectónica es pensar en la práctica a partir de sus aspectos duros, rara vez se interesan por los aspectos suaves de la misma. ¿Qué pasa con la afectividad de un espacio habitado? Eso no entra en la disciplina.

Creo que sí se abordan aspectos humanos. Por eso me gusta Kahn, sí se preocupaba por eso, porque te hace sentir. También tomé de Barragán ideas como qué pasa con la luz, cómo afecta sensorialmente, e incluso cómo vivir en tu taller. Como su casa, donde iba cambiando elementos para vivir sintiéndose

mejor dentro de ese espacio: cambiaba muros (construyéndolos más altos, luego tirándolos para que fueran más bajos) o pensaba en el manejo de los colores en cada espacio.

En su casa estudio te va llevando por una transición de espacios y colores para que, cuando llegues a la sala, el ojo perciba con mayor intensidad el verde de los árboles. Por eso me gustaban esos arquitectos, abordaban cuestiones humanas, tal como las contribuciones de Barragán al “Manifiesto de la Arquitectura Emocional”.



Yolanda Ceballos, 050916-200419, 2019. Yeso, alambre, acero y agua, medidas variables. Foto © Sergio López

Una vez que ya platicamos sobre tu transición completa hacia el mundo del arte, me imagino que también hubo cambios muy prácticos en tu vida como armar un taller. Me platicabas sobre la primera expo en la que participaste, donde la obra que mostraste era, en realidad, un ready-made, no requerías un estudio como tal para hacerla. Conforme fue evolucionando tu trabajo hacia la escultura, y viendo que empleas formatos grandes, ¿cómo sucedió esta otra faceta de dicha transición?

Al inicio buscaba hacer piezas que no requirieran tanto espacio, que pudiera realizarlas con mi computadora y otros tantos elementos. Para ese entonces eran sobre todo fotos y objetos muy chiquitos porque era lo que podía trabajar. Nunca había dibujado con una pretensión artística, había hecho dibujo constructivo, y empecé haciendo cosas muy sencillas. Por esa fecha estaba usando bastante también fotografía instantánea. Tenía mi computadora, mi libreta y así fue un rato,

como hasta 2015. Tenía un espacio para trabajar pero no un estudio formal.

Ya había empezado a hacer unos dibujos entonces pero los hacía en restirador, y no llegaron a ninguna parte. Pensé en hacer unos planos, pero todavía les metía un poco de regla y estilógrafo; ahí usaba el mismo espacio que cuando hacía planos al principio de la carrera. Hasta 2016 me mudé al espacio en el que trabajo actualmente: necesitaba una pared muy grande para dibujar. Usé el papel de los cicloramas porque es el más grande que conseguí y fue la primera vez que dibujé a más dimensiones. De ahí pasé de dibujar a pared para dibujar sobre piso, tengo buen espacio para eso.

¿Esa evolución fue facilitando la cuestión antropométrica de tu trabajo?

Sí, y fue por entonces la primera vez que me aventuré a hacer un dibujo más artístico, cuando tuve la necesidad de un espacio así. Aunque también me gusta mucho trabajar en el espacio donde estará la pieza para una exposición, prefiero trabajar directamente en el sitio.

Por lo general tu práctica está ligada a estos dos espacios: el estudio y el sitio.

Sí. Me gusta mucho ir trabajando pero que la obra final salga poco tiempo antes de la exposición porque disfruto ese *rush* que te entra cuando tienes que resolver las cosas en ese preciso instante. Siento que ahí es donde sale mejor el trabajo. A pesar de que lo estoy pensando mucho tiempo, al final siempre cambio algunas cosas o resuelvo otras de una manera distinta. Creo que viene un poco de las entregas tan estresantes de la arquitectura: esa última etapa, para mí, hace que salgan mejor las cosas.

Entiendo la relación entre el sitio donde encuentras los materiales y el trabajo en tu taller pero la obra está a medio camino entre ser una pieza in-situ y ser algo realizado en el espacio donde será la exposición. Eso funciona muy bien cuando son piezas nuevas pero una vez que estás mostrando obra ya existente, ¿cómo logras reformularlo?

Por ejemplo, en la última individual que tuve realicé un dibujo que abarcaba toda una galería. Ese dibujo fue pensado especialmente para ese espacio, y luego me lo pidieron para una exposición en Monterrey y querían que funcionara igual –que la gente entrara y experimentara el espacio intervenido por la pieza– pero era un espacio muy distinto. No era una especie de caja, como lo es la galería donde hice la pieza originalmente, y para los organizadores no importaba mucho. Para mí sí, muchísimo, porque hablaba de un sitio nuevo. Sí me estaba llevando un sitio al otro, era para mí un *displacement*, como lo formulaba Robert Smithson. En ese desplazamiento se generaba un *non-site* y no funcionaría igual. También lo veía como un terreno rajado, con varda, al cual no puedes entrar, no está disponible porque está afuera de su sitio. Pienso la obra acorde a los espacios que me dan para exhibirla y cuando sale de ellos hay que reconfigurarla.



Robert Smithson, *Line of Wreckage*, 1968, Bayonne, Nueva Jersey
Foto © Holt/Smithson Foundation, licensed by VAGA at ARS, New York

¿Crees que la obra no es autónoma? ¿Tu obra no puede desligarse de la arquitectura donde está inserta, entonces?

Algunas piezas sí, pero hay otras que van con su espacio. Ahorita lo que se me viene a la cabeza es ese dibujo, que necesitaba el sitio tal cual. Pienso muy acorde al espacio cómo van armadas las piezas pero sí se pueden transportar, no son tan difíciles para volverse a hacer.

En cuanto a las esculturas free-standing de la serie “Reconstrucción x/14”, ¿cómo funcionan?



Yolanda Ceballos, *Reconstrucción 3/14*, 2019. Concreto, varilla, acero y agua, 210 x 42 x 42 cm. Fotos © Sergio López

Sé hacia dónde las quiero llevar, pero aún no sé cómo evolucionarán. Quiero darles espacio para que ellas mismas se vayan transformando un poco. Me hubiera gustado que esas esculturas que mencionas estén siempre juntas, o en juegos de tres en tres. Esas esculturas hablan de un espacio que exploté en catorce piezas y por eso, inicialmente, me parecía que las catorce estuvieran juntas.

¿Cuál es el proceso de esas esculturas? Sé que remiten a un sitio pero al final gana, me parece, su cualidad escultórica y no el referente.

Ésas, al igual que la que mostré en la exposición del Carrillo Gil, se tratan de recordar un momento por medio de un sitio que encontré hace varios años. Empecé haciendo un video en el que iba poniendo todas las veces en que había ido a ese sitio anteriormente, todas las visitas en las que había intentado memorizarlo, que habían sido años ya. Empalmé cada una de las tomas del video: la imagen cada vez se difumina más porque la memoria y el tiempo van cambiando. El video sirve para ubicarme en un instante en el tiempo y, de esta manera, traer la memoria al presente y recordar con mi cuerpo cómo me ubicaba en ese espacio. Después paso ese recuerdo a un dibujo que responde a mis proporciones, mis necesidades y a mi memoria, inspirada por la arquitectura orgánica: sin ángulos a noventa grados, y crece de acuerdo a mí. Ese dibujo, sirve entonces como una especie de plano para pasar la memoria a la tercera dimensión; esto es, lo hice escultura. El resultado es un espacio en el que yo puedo vivir, hasta

cierto punto, pero que no tiene que ver con el espacio original que documenté al inicio. Así funcionaba la pieza del Carrillo Gil, medía alrededor de 2 x 2 x 2 m, que es lo que mis proporciones alcanzan al hacer un dibujo.

Para estas últimas piezas que hice para la exposición individual que mencionaba, el proceso cambió un poco. Estuve trabajando en el dibujo con grafito y con gis que son materiales frágiles, en el sentido que voy dibujando y voy borrando con mi cuerpo al mismo tiempo. Pero también es en el dibujo donde comencé a involucrar el tiempo: estoy usando materiales que siempre van cambiando, que siempre los vas a ver diferentes. Son dibujos que hice con yeso y con alambre, y éste último se va oxidando y va enseñando el dibujo. La mancha del dibujo irá creciendo, modificando y, eventualmente, borrándose. Del dibujo, primero trabajé con unas esculturas de pequeño formato, de 20 x 20 cm, en parte porque sentí que debía salirme un poco de mis máximas proporciones. Escogí esas dimensiones porque eran más o menos la medida de mi antebrazo, y me di cuenta de que ese 20 x 20 cm lo debía llevar al 1.80 x 1.80 m, que serían nada más varias repeticiones para llegar a esa medida. Con estas esculturas pequeñas que repetí me comencé a preguntar cuántas veces cabría yo dentro de ellas, así que las dividí en piezas de 40 x 40 cm que es la medida mas grande que tiene mi cuerpo: salieron catorce esculturas que pasé a escala 1:1.

¿La elección de materiales buscaba remitir al sitio? Son los materiales con los que yo estoy familiarizada para trabajar. Sé cómo se trabaja con una varilla, con el concreto, con el yeso. Tienen que ver con lo que había en el sitio pero también los elijo porque sé cómo funcionan.

He intentado salirme de esos materiales, por ejemplo, comencé a usar cera, y estuve trabajando un rato con ella y pensé que en la última individual que tuve habría puras piezas de cera. Aún así, dos meses antes de la exposición –ya tenía muchas piezas hechas– dejé todo y decidí que mejor serían los materiales que ya conocía. Pensé que debía regresar a mis raíces, por así llamarle. De repente no veía el sentido

de hacer una exposición de cera cuando todas mis otras piezas venían de varilla, tierra, yeso. No era por comodidad, eso habría sido continuar el camino de la cera, sino por conservar una línea. Me parecía gratuito el salto de un material a otro, no había una razón de peso.



Yolanda Ceballos, 050916-230819 y 050916-090819, 2019. Yeso y alambre sobre lienzo, 180 x 180 cm. Fotos © Sergio López

¿Por qué te decantaste inicialmente por la cera?

Después de una exposición en la que participé, alguien del medio me comentó que sería interesante ver los dibujos que estaba haciendo en albanene y los que hacía en pizarrón en encáustica. No conocía esa técnica y me entusiasmó aprenderla, era un reto porque no es arquitectónica, y me puse a investigar sobre ella, quería ver si podía llevarme a alguna

parte. Estuve tratando de trabajar con eso y dejaba que me guiara la intuición. Llegué a algunas cosas interesantes. Me gustaba el hecho de que podía ser un material que podía usar muchas veces, sobre todo desde el punto de vista de las reconstrucciones: lo podía usar, derretir, volver a usar, derretir, etcétera. Me sirvió mucho trabajar con la cera, sobre todo a nivel procesual, pero no me convenció para una pieza final.



Me parece un salto demasiado grande porque la encáustica es una técnica pictórica, remite a otras tradiciones, otro medio, otra manera de pensar. Hay formas distintas de concebir la escultura y la pintura: tienen universos distintos de procesos y conceptualización...

Trabajé una pieza que de hecho me gustaba, pero nada tenía que ver con lo que estaba haciendo entonces. Ahora sí tiene más relación. No la incluí en la exposición justamente porque no sabía dónde encajaba en ese momento, pero ahora ya podría agruparla con lo que estoy haciendo.

Cuando mencionaste que estabas trabajando con cera pensé en vaciados, más hacia la escultura, como un material para crear volúmenes, no para facilitarlos dentro de otro material.

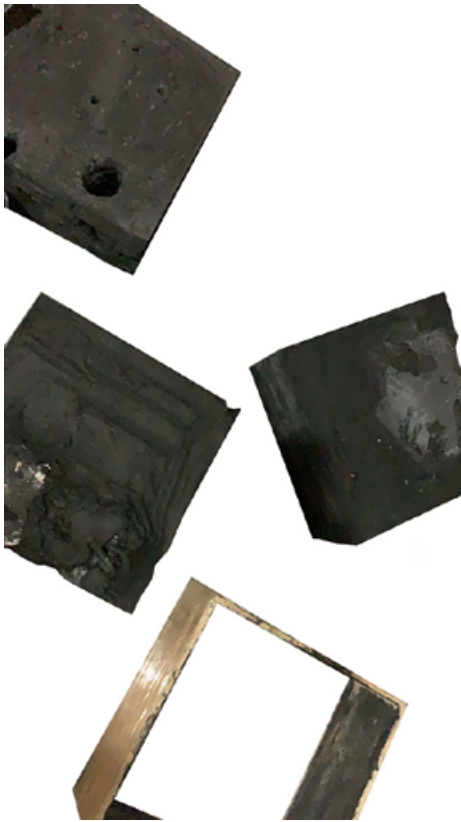
Sí la estoy usando para hacer volumen dentro

de otro material y también la usé como en pintura, no siguiendo la técnica de la encáustica –te lleva años aprenderla–, pintaba con ella buscando otras formas.

¿Estás experimentando con esa técnica para las esculturas inspiradas en *The Bell Jar* de Sylvia Plath?

Estaba trabajando con la cera y estaba decidida a hacer esculturas con ella. Quería hacer unos relieves más bien. Estaba trabajando eso y el proyecto que propuse al FONCA, unas esculturas que estuvieran en una entropía eterna, relacionadas con Robert Smithson otra vez, balanceándose todo el tiempo. Ese balance era una transición: un momento perfecto entre el pasado y el futuro donde todo está equilibrándose pero, a la menor cosa, puede cambiar todo lo que hay y destruirse. En ese proyecto debía seguir trabajando con los materiales que había propuesto, que eran varilla y volúmenes de yeso. Obviamente empezó a haber varias complicaciones porque esa entropía tenía que ver con bloques de 60 kg, esos bloques los tenía que balancear uno con otro para que estuvieran suspendidos con unas varillas. Un bloque de yeso de 60 kg, es muy chico y era imposible que la escultura pudiera realizarse. Mientras trabajaba el proyecto di con una frase de Kierkegaard de su libro *O lo uno o lo otro* (1843) que me gustó mucho: decía que el único tipo de arte real era la música porque involucraba al tiempo. Ni en la pintura, ni en la escultura, ni en la poesía, decía él, se lograba ello. Y en la música, el tiempo estaba sucediendo ahora mismo, al momento de la escucha.

Traté de trabajar la cera siguiendo ese concepto, es un material que puede ir cambiando, lo puedes poner y se comienza a derretir, y hasta cierto punto tiene el factor tiempo. ¿Cómo introducir este factor en una obra, con cambios que sucedieran ahora mismo, haciendo evidente la transición, ese presente que se transforma en cada momento? Ahí me di cuenta que lo estaba forzando bastante con la cera y decidí hacer la exposición con lo que estaba trabajando para el FONCA. Por eso regresé a la idea de trabajar con yeso, concreto blanco y varilla que se fuera oxidando y dejando manchas de óxido en las piezas.



Yolanda Ceballos, maqueta. Foto © Yolanda Ceballos

Justo cuando mencionaste a Smithson pensé en el tiempo. Por ejemplo, en su *Spiral Jetty* (1970) y su estado actual, en cuánto ha cambiado: al momento en que se realizó tenía un tono rojizo por la salinidad del agua, ahora es grisáceo incluso, y la obra se salió, por completo, de sus manos. Lo mismo con *Partially Buried Woodshed* (1970), por ejemplo, que se quedó a su suerte y se ha ido transformando, casi hasta desaparecer. Tal pérdida de control sobre la obra era su cometido parcial, había todo un universo de ideas apuntando hacia eso. Ese ataque a la materialidad ha sido muy celebrado, en parte, creo, porque no era propiedad de alguien la obra. Tú estás trabajando en un circuito comercial –te representa una galería, vendes tu obra– y no sé si ese factor frene o ralentice el ímpetu autodestructivo de las piezas, al final alguien la va a comprar y querrá que dure su adquisición. El agua, en las obras de yeso y concreto con varilla metálica, contribuye al deterioro de

estos materiales. ¿Qué tanto buscas jugar con esa tensión? ¿O prefieres separar tu producción dirigida hacia el ámbito del coleccionismo y que siga otras reglas?

Me gustaría llegar al punto en el que se acepta que la pieza va a ir transformándose y que así se venda. Hasta ahora ha sucedido así. Las piezas irán cambiando pero no se van a destruir, al final estoy trabajando con materiales de construcción. Las que tienen agua están hechas con concreto y éste no se va a deshacer por completo. Si he querido hacer una serie de yeso, y que se deshicieran por completo pero, para esta ocasión, decidí hacerlas de concreto blanco con marmolina. Era lo mejor para las esculturas en este momento, en parte porque involucraba materiales que veía más apropiados para la escultura.



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970
Foto: Gianfranco Gorgoni © Holt/Smithson Foundation, licensed by VAGA at ARS, New York



Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970. Foto © Imagen tomada del libro *Field Trips*: Bernd and Hilla Becher / Robert Smithson (Porto: Museu Serralves, 2002).

¿Te interesaba la reacción que tendría cada material a largo plazo? El concreto blanco,

por ejemplo, se oxida igual que el yeso pero mi intención, al cambiarlo, era ofrecer un material que veía más apropiado y mejor para las esculturas que irán cambiando. Las que son de yeso puede que sufran alguna caída parcial, es la naturaleza del material.

Me gustan esas piezas de las que, al final, solo queda un registro. De hecho las que hice para el FONCA tenían que ver con *Partially Buried Woodshed* y las ideas de Angelo Bucci, quien habla de la construcción de una casa que estaba en tensión, toda ella, con un tanque de agua. Toda la estructura de la casa se equilibraba con un tanque de agua que le puso. Esa idea me atrajo, y de ahí viene en cierta parte la idea de involucrar el agua en estas piezas. Antes de pensar en el tiempo, comencé a incorporar agua en una parte de mi obra para jugar con mantener el balance, equilibrarlas, mantenerlas en una transición. Después me di cuenta que ese punto podría reforzarse si lograba que esos materiales pudieran transformarse con el tiempo.



Angelo Bucci, Casa Ribeirão Preto, São Paulo, Brasil. Foto © Cortesía de Erieta Attalli

(change of state), la serie que estás realizando inspirada en Sylvia Plath, ¿sigue estas ideas?

Es una serie realizada en concreto con colorante negro, e irá cambiando de color. Ya tenía la idea de la escultura viendo cuánto espacio ocupó o cuánto dejaría de ocupar en caso de desaparecer. Hay una tensión entre el espacio positivo y el negativo. En mi dimensión máxima, que son 40 cm, me daba curiosidad saber cuánto era el espacio de 40 x 40 x 168 cm que realmente ocupaba.

El título también viene del *Ulises* (1922) de James Joyce, del espacio que ocupas o ya no vas a ocupar, y se reforzó con esta idea que tomo de Sylvia Plath cuando dice que nunca sabe si en algún momento se va a volver a sentir con una bruma de cosas alrededor. Así lo ve en el libro, a su alrededor hay un aire estancado y eso es lo que quiero lograr en la escultura. Ya había pensado que vaya cambiando de negro a blanco, había estado realizando unas pruebas para ello, lo voy mojando y se va formando una mancha con el salitre que va expidiendo el concreto, es un dibujo de humedad. En ese momento me hizo sentido la frase del libro porque las esculturas desaparecen hasta cierto punto – me imagino colocarlas dentro de un espacio blanco, además– y así voy ocupando cada vez más espacio o haciéndome invisible. Hay una transición del negro al blanco y el blanco continuará expandiéndose con el tiempo. El blanco sería la bruma, y en la escultura marca sucesos en el tiempo y la mantiene eternamente en una transición en el ahora.

¿Has hecho pruebas para controlar el ritmo al que irán creciendo las manchas o prefieres dejarlo al azar?

Hace tres años hice la primera prueba. Primero eran muy sencillas: unos vaciados de concreto negro y les dejaba un hueco negro para ponerles agua. Lo que quería hacer eran dibujos de salitre y humedad, yo les llamo dibujos naturales. Ése era el interés inicial, y quería intentar que la mancha saliera tal como yo lo quería. Lo sigo trabajando, sí he llegado hasta algo parecido pero aún no es muy evidente. Ahí he empleado cera, es un material

que estoy incorporando pero sólo como parte del proceso. He hecho pruebas en bastidor, principalmente.



Yolanda Ceballos, modelo en cera, 2020.
Foto © Yolanda Ceballos

Con la cera diriges el agua hacia donde quieres que vaya y proteges a la vez lo que debe quedar sin humedecerse, imagino.

Sí, por ahí he empezado a trabajar eso pero se volvió más importante trabajarlo en la escultura como volumen. Lo he estado probando en yeso y concreto pero aún no sé si la mancha va a salir completamente. Ahí también voy a tener que dejar que las esculturas decidan y va a ser interesante ver cómo se van comportando con el tiempo. Las esculturas tendrán un mecanismo interno para distribuir el agua. Dependerá de cada quién si hacerlo o no, pero de todas formas absorben la humedad del ambiente.

Esa irrigación del agua me lleva a preguntarte sobre el carácter antropomórfico –y orgánico incluso– en varias de tus esculturas. Pienso en el agua que recorre todo el

volumen como sangre que mantiene vivo al cuerpo y en la varilla como en la columna vertebral. Incluso los nudos de la misma me hacen pensar en las vértebras.

Mauricio Rocha siempre decía que hay que trabajar con huesos y piel, que es una manera más poética de hablar de la estructura, que tiene que ser evidente. Es una idea que se me quedó en la cabeza. Viene de ahí y de la búsqueda del balance de la misma.

No sé por qué pero viene a mi mente una imagen de la película *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg. Son unos doctores – ginecobstetras– que hacen unos instrumentos para operar, tienen forma de animales muy extraños, y veo las esculturas y creo que hay alguna reminiscencia de ellos ahí. La idea de la columna vertebral es algo que sigo trabajando y, por ejemplo, a estas esculturas [de la serie *(change of state)*] les falta una columna vertebral. No las veo terminadas aún por eso, y vuelvo a tener la imagen de esta película y pienso en columna, huesos, piel.



David Cronenberg, *Dead Ringers*, 1988
Foto © 20th Century Fox

Dentro de la historia del arte, esas piezas evocan, al menos para mí, a otras esculturas que también incorporan una columna vertebral. Los *Bichos* de Lygia Clark, que son muy pequeños, y que son varias hojas de lámina unidas por bisagras, la columna vertebral, que va dirigiendo las formas en las que pueden transformarse. Los *Bichos* no eran obras para ser contempladas sino que estaban pensados con un carácter terapéutico en consonancia por el interés que tenía ella en el psicoanálisis. Los espectadores interactuaban con ellos y la estructura, articulada por esa columna vertebral, dictaba las múltiples formas a las que podían llegar.

No estaban hechos como juguetes, para ser manipulados a voluntad, y esto era gracias a la columna. Yo sé que tus referencias son más arquitectónicas pero, quizás sin saberlo, estás acercándote a muchos ejercicios que han cuestionado la propia naturaleza de la escultura y sus convenciones.

Y al final ambos son bichos, los de Lygia Clark y los de la película. Hay algo que no entiendo bien pero ahí está. Porque, al final, esos bichos de la película tienen una suerte de columna vertebral, traen algo por dentro que hace que el propio animal se vaya armando. En la película este doctor empieza a enloquecer y hace sus propios aparatos ginecobiológicos, son instrumentos para operar.



Lygia Clark, *Bicho-Maqueta (320)*, 1964, placas de metal. Foto © Tate Gallery

Por otro lado, el carácter antropomórfico de piezas como las *Reconstrucciones* que presentaste en tu última individual, así como la carga autobiográfica que contienen, me recuerdan también la obra de Abraham Cruzvillegas, específicamente varios autorretratos: éstos se van construyendo con distintos materiales apilados de forma espontánea, aparentemente, y se sostienen gracias a un equilibrio sumamente precario. Por el contrario, lo que veo en tus piezas es una cuestión de vulnerabilidad, a pesar de que esté ahí la columna vertebral en la varilla.

En esas piezas ya no me interesa tanto el balance como sucedió al inicio. Te cuento bien cómo fue desarrollándose esa serie. Platicaba antes sobre la angustia que me produce el paso de tiempo, siento que no hay tiempo suficiente o que no hay tiempo que perder. Al final, el tiempo pasa y me llama la atención cuánto espacio ocupo ahora y cuánto voy a

ocupar en unos años, los que sean. Cómo voy a ir cambiando en este tiempo: empecé las piezas con esa pregunta y comencé a hacer moldes con mi cuerpo. Eran de concreto y los hacía con bloques que yo pudiera manipular, de 40 x 40 x 20 cm, que es más o menos lo que puedo cargar. Hice moldes de mi cuerpo en cera que puse dentro de una cimbra y colé con concreto, se derrite la cera y se vuelve a utilizar para empezar el mismo proceso otra vez.

Siempre es una pieza distinta porque voy haciendo los colados y no quedan perfectos al final; tampoco estoy buscando hacer eso. Van quedando los huecos de mí. No voy haciéndolo por orden –primero los pies, luego los muslos, etcétera– sino que voy poniendo las piezas como veo que pueden irse sosteniendo entre sí, y como me va gustando la figura. Son, otra vez, reconstrucciones, y la memoria de algo que ya no es.



Abraham Cruzvillegas, *Indigent and Indigentous Self-portrait Pretending to Be Discrete at the Mall of America*, 2012. Foto © Abraham Cruzvillegas, cortesía de kurimanzutto



Yolanda Ceballos, 81-486, 2019. Cera sobre lienzo, 182 x 182 cm. Foto © Sergio López

Ahora que describes cómo vas fragmentando tu cuerpo, me recuerda las formas en las que los surrealistas realizaban retratos fragmentando el cuerpo femenino. Pienso en René Magritte, por ejemplo, quien realizó algunas cut-up paintings, donde una misma figura aparecía en varios bastidores unidos por vidrio. En *L'Évidence éternelle* (1930) el cuerpo desnudo de una mujer ha sido fragmentado. Por un lado, se ha estudiado mucho la violencia hacia el género pictórico del desnudo y si fragmentar el lienzo lo convierte en un objeto, pero la crítica feminista se ha interesado en cambio por estudiar cómo se violenta el cuerpo de la mujer, no un género artístico. Bajo esta lectura, el recurso formal de fragmentar, cortar o desmembrar se transforma en un elemento que enmarca y justifica la degradación femenina, abriendo la puerta a las muchas imágenes que hay (en el cine *snuff*, por ejemplo) violentas y pornográficas de cuerpos desmembrados de mujeres. Me interesa que tu forma de desmembrar el cuerpo revela, por el contrario, una fragilidad muy sincera al revelar la columna vertebral. Es un cuerpo (o un volumen) expuesto pero no violentado. La manera en la que lo haces es proporcionalmente inversa a la fragilidad o vulnerabilidad amenazante de representaciones previas. Pienso también, por ejemplo, en una escultura de Giacometti titulada *Mujer con la garganta cortada* (1932) en la que, a pesar de que hay una cierta abstracción en la representación, se

distingue una mujer tirada y desnuda, de piernas abiertas, y la garganta cortada se enfatiza y dramatiza por la prolongación de la parte superior, descubierta, de la columna vertebral. Incluso me recuerdan los bichos de la película que mencionas de Cronenberg.

Hay muchos intereses convergiendo en la obra. Todo el imaginario visual de la película de Cronenberg, por ejemplo, al igual que mi fascinación por los vampiros, las brujas, lo oculto y demás. No es algo que se relacione con mi obra, creo, pero me encantaría de repente entender que no tengo reflejo en el espejo y demás cuestiones. Si no te reflejas eres eterno. Pero con estas esculturas también pienso en *Persona* (1966) de Bergman y toda la cuestión de los reflejos que muestran en la película –lo ambiguo, el horror a reconocer lo que llevamos dentro– y hay esta frase que le dice el doctor a Elisabet Vogler: “El vértigo y el hambre constante de estar expuestos, de ser vistos a través, quizás incluso borrados”. La escultura aquí es así, estoy pero no estoy, como un cuerpo ausente, un no-reflejo que quedó atrapado.

Todo el proceso me hizo ponerle mucha atención a mi cuerpo, a ser muy consciente de él, lo fui cortando, lo imprimí dentro del concreto y lo destruí. Me hace pensar también en una serie de rituales que fueron necesarios para llegar a la fotografía más perfecta que hace eterno el momento presente.



Ingmar Bergman, *Persona*, 1966. © Svensk Filmindustri



René Magritte, René Magritte posando con *La ressemblance* en Mimosas House, 1954, MRBAB/AACB, inv. 39739

Borrador del proyecto *L'évidence éternelle* con carta adjunta de Magritte para Alexander Lolas en 1954. Foto © Charly Herscovici y ©Menil Foundation

Todo eso lo hace un proceso mucho más complejo, donde no sólo es un pensamiento arquitectónico desplazado, o aplicado a otro campo, sino que hay una voz propia conjugando distintos intereses, disciplinas, experimentando con técnicas que surgen intuitivamente. Es un trabajo de muchas dimensiones. Para concluir, quisiera reevaluar el papel que la arquitectura juega en tu trabajo: creo que es menos preponderante de lo que puede parecer a simple vista ya que, en realidad, la utilizas como una herramienta para construir narrativas o ficciones. Lo que leo que estás intentando hacer con tu obra es construir una serie de recuerdos que, probablemente, sean inventados.

La arquitectura, para mí, es una forma de trabajo y de orden mental. Me marcan los espacios, no decido qué parte del pasado traer al presente.

Muchas veces preferiría no recordar para no reescribir el recuerdo. Siempre trato de ser muy honesta conmigo misma día a día.

Claro que me pregunto si, al final, la película de mi vida me va a mostrar la realidad, o si veré cada uno de los sucesos del tiempo que construí en el ahora.



Yolanda Ceballos, vista de exposición: *Cinco de septiembre de dos mil dieciséis*, 2019. Foto © Sergio López