

//LA DESAPARICIÓN DE LA IMAGEN. CONVERSACIÓN CON ELENA ASINS

JOAN ROBLEDO-PALOP
NEW YORK UNIVERSITY

El trabajo de Elena Asins (Madrid, 1940) es esencial para comprender y analizar el desarrollo de las transformaciones culturales que se produjeron en el Estado español en las últimas décadas del franquismo. Sus primeras obras fueron pioneras en la convergencia de la teoría computacional y las corrientes minimalistas y geométricas de los años sesenta. En este contexto, sus creaciones visuales estuvieron vinculadas a círculos experimentales como la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, donde las artes plásticas formaban un todo con la poesía, la lingüística, la música y la arquitectura. También fue decisiva su experiencia en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, donde se convirtió en pionera del *Computer Art*. A estas experiencias iniciales se sumaron sus investigaciones en centros como la Universität Stuttgart, Columbia University o la New School for Social Research en Nueva York, donde asimiló la influencia de la teoría estética computacional de Max Bense, la lingüística de Noam Chomsky, la música de Mozart y textos místicos que van desde el Antiguo y el Nuevo Testamento hasta la filosofía de Wittgenstein.

Analizado en perspectiva, su trabajo no procede de una indagación unidireccional, por lo que, necesariamente, toda aproximación a su obra debe rechazar cualquier nominalismo que trate de prefijarla al socaire de categorías como lo geométrico, lo minimalista o lo conceptual. Descubrimientos, cambios, rupturas, movimientos constructivos y deconstructivos dan forma a un proyecto estético e intelectual que, tras la aparente sencillez de sus cálculos y el hermetismo lingüístico de sus silenciosas y acotadas superficies, arroja un fructífero diálogo con otros ámbitos artísticos cercanos, transversales o periféricos. En esta conversación, la artista y

pensadora se adentró de forma clarificadora en preocupaciones que le han acompañado a lo largo de cinco décadas de trabajo alejada de cualquier discurso dominante. En este sentido, profundizó en los métodos procesuales que desde los años sesenta le llevaron a un replanteamiento de la materialidad y de la visualidad de la obra de arte, distanciándose de cualquier convicción en lo unívoco y de la percepción de las imágenes como un proceso derivado de las sensaciones visuales. También habló de sus vínculos generacionales con la semiótica y el *Computer Art*, y de su interés por la arquitectura y el pensamiento científico y filosófico.¹

Quisiera comenzar nuestra conversación preguntándote sobre un concepto como el de estructura y de qué modo puede estar relacionada la ausencia de color, o el blanco y el negro, con esta noción de la organización espacial.

Yo casi siempre he trabajado en papel. He trabajado o bien en blanco con línea negra o también en negro con línea blanca, casi han sido mis primeros trabajos. Era un trabajo en el cual me buscaba a mí misma, pero de esto hace tantos años que prácticamente no me acuerdo porque a los veintitrés ya comencé con la abstracción. Por otro lado, a mí, lo que me interesa es la esencialidad de la estructura, tener en la mano la base de toda construcción posible. Naturalmente, esto no te lo dan los colores, te lo da la estructura, el modo de organizar el mundo, diríamos. La organización de elementos que producen un mundo, producen una estética. Un juego, en sentido wittgensteniano, que revela la verdad o la lógica de las cosas.

En una entrevista en los años ochenta, comentabas que en tu obra está todo el color del mundo: el blanco².

Sí, uso todos los colores del mundo, todos los que están en el arco iris y se sintetizan en la luz. Mi modo de enfocar el tema del color es desde una perspectiva conceptual. No lo veo según las apariencias, porque de la naturaleza del color no deviene de experiencia alguna. La naturaleza del color es la luz. Visto científicamente, el color es una sensación percibida por los órganos visuales y producida por la luz y los rayos luminosos, por ello, cuando no tenemos luz, lo vemos todo en blanco y negro. Los sueños también son en blanco y en negro. De modo que, cuando hablamos del color, estamos hablando de sensaciones y yo no busco las sensaciones, sino la base que mantenga la estructuración de las cosas. Todo cuerpo iluminado absorbe parte de las ondas electromagnéticas y refleja las restantes, las ondas reflejadas son captadas por el ojo e interpretadas como colores según las longitudes de onda correspondientes. El ojo humano sólo percibe el color cuando la iluminación es abundante, por lo que con poca luz vemos en blanco y negro. De ahí deviene otra característica importante, porque yo, casi siempre, he buscado la invisibilidad. Es curioso que una persona que trabaja con lo visual busque la invisibilidad, es como una contradicción, pero realmente a mí me molesta muchísimo el sol, la luz cegadora, y soy totalmente iconoclasta. No tengo

¹ Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación *Arte y artistas españoles dentro y fuera de la dictadura franquista* (MICINN HAR2008-00744).

² RIVAS, Francisco. "Elena Asíns: a contracorriente". *El País*, Madrid, 19 enero, 1980.

cuadros en mi casa, mi casa es una casa de blancos y negros, de paredes desnudas y blancas.

Iconoclasta, ¿hasta el punto de no contemplar obras propias?

Me horroriza una obra mía. Me acerco a mi trabajo con un gran sentido crítico y estaría cambiándola constantemente. Por el contrario, me siento identificada con el modo de entender la relación con la materialidad de las imágenes en la cultura oriental, donde sólo se despliegan en un determinado momento, en una forma ritual. Cuando se han contemplado en el tiempo y en el momento debido vuelven a plegarse o a doblarse y se guardan. Nosotros los occidentales, al tener delante siempre la misma imagen, acabamos sin ver nada, ya que la constancia perpetua de una imagen produce su invisibilidad. Sólo me interesa una obra mía cuando la estudio, me interesa el proceso, una vez estudiada la retiro, con el tiempo la vuelvo a retomar y la modifico. Si alguna obra puedo tener –y de hecho tengo– son algunas cosas pequeñas o textos escritos que me interesan. Si alguna imagen tengo, en este momento tengo dos: el *Cristo del sepulcro* de Hans Holbein, que me parece una obra maravillosa y que lo tengo, naturalmente, en blanco y en negro. La otra es una imagen de Johannes Vermeer.

Creo que los nexos con la ciencia aparecen en tus investigaciones estéticas desde el comienzo de tu trabajo. Te ha interesado la teoría computacional, los lenguajes informáticos, la fisiología, la antropología, pero, como artista, ¿cómo llegas a interesarte por los mecanismos psicobiológicos?

A mí me interesa mucho el cerebro humano, he hecho muchos estudios no precisamente sobre el color, sino sobre la memoria visual y esto, ahora mismo, se ha publicado en *Ankulegi*, una revista de antropología social del País Vasco, con motivo de un homenaje a una amiga mía antropóloga y que se ha jubilado.³ Versa sobre una conferencia que di en la Universidad del País Vasco. Fue una cosa inaudita, la gente esperaba que una artista visual proyectase imágenes o les hablase del arte, pues no lo hice, di una conferencia muy densa –la gente me lo dijo así– sobre la memoria visual. ¿Sabes, Joan, que no se ha estudiado la memoria visual? Se ha estudiado la memoria en general, pero la memoria tiene sus ramificaciones, tanto como sentidos: la memoria gustativa, la memoria olfativa, la memoria auditiva y la memoria visual. Pues no se ha estudiado nada, he tenido que sacarlo de mí, el único libro que en realidad me interesó y es un libro que te aconsejo, ya que es bastante importante para abordar el tema de la relación entre cerebro y computador, fue escrito por un hombre que murió con 33 años cuando lo tenía recién acabado y fue el único libro que escribió en su vida. El libro fue sobre la memoria, pero no sobre la memoria visual. El nombre de este estudioso y teórico es David Marr,⁴ es un americano que se dedicó a este aspecto.

³ ASINS, Elena. “En homenaje a Teresa del Valle: memoria visual”, *Ankulegi. Gizarte antropologia aldizkaria. Revista de antropología social, Teresa del Valle-ri omenaldia. Homenaje a Teresa del Valle*, núm. 12, 2008, pp. 83-93.

⁴ MARR, David. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Nueva York: Freeman, 1982.

¿Puede que el planteamiento del concepto de memoria visual, en tu caso, esté estrechamente relacionado con la memoria informática y los sistemas binarios?

Sí, todo ello lo relaciono con mi interés por los ordenadores o, como se dice en Estados Unidos, con la teoría de la computación. Fui como *Visiting Scholar* a la Universidad de Columbia para hacer *Computer Art*. Tú sabes lo que es el Centro de Cálculo, desde ese momento he estado trabajando con ordenadores, no directamente, porque no teníamos acceso directo, era complicadísimo en aquella época. El Centro de Cálculo, en realidad, fue un ordenador viejo que los Estados Unidos nos dieron y que se empleó durante una temporada bastante corta para investigación. Allí nos reunimos, en unos cuantos seminarios, músicos, matemáticos, científicos, pintores, arquitectos y toda clase de gente. Todo aquello me formó y estructuró mi cabeza, fue de las mejores cosas que se han hecho en España de lo que yo conozca. Después, estuve asistiendo durante año y medio a todos los seminarios. No me hicieron ningún trabajo con ordenador, porque entonces el artista no tenía acceso directo a la máquina. A mí no se me hizo nada aunque se le trabajó a (Manuel) Barbadillo, principalmente; también a (José Luis) Alexanco y a (Eusebio) Sempere. No obstante, sí que me ayudó muchísimo la labor teórica que se desarrolló. Tiempo después, al cabo de un año y medio de haberse inaugurado el Centro de Cálculo, viajé a Alemania y cuando volví se había cerrado, fue un periodo muy breve. Lo único que hice en el Centro de Cálculo fue escribir –hoy no sé por dónde está– un artículo de Mondrian.⁵

El lenguaje informático también es binario

Sí, exactamente, como tú bien dices, es el lenguaje de 0 y 1. Para mí un ordenador es emocionante, así como hay gente que le repele, que lo usan por pura necesidad, a mí me gusta. Lo que me interesa es el *hardware*, programar, y lo que me fastidia ahora es que todo está tan tremendamente vulgarizado que ahora te dan todo programado. Es decir, que quieres dibujar y no hay forma de programar.

Mi interés por este tipo de sistemas me llevó a estudiar lenguajes como LISP para Inteligencia Artificial, Pascal y otros que ahora no me sirven para nada. Me interesaban porque me daban movimiento, me siento especialmente atraída por la velocidad. Ahora estoy haciendo vídeo con un programa que luego paso a DVD. El vídeo me viene muy bien porque mi trabajo, como sabes, es un conjunto de series, nunca trabajo una figura sino una asociación de figuras. Por ejemplo, *Canon 22*, que es mi obra de Zarautz, consta de 72 piezas, entonces con el *Premiere*, voy sacando una figura detrás de la otra y puedes ponerle la velocidad que quieras. Yo le doy una velocidad rápida, entonces cuando una figura se está haciendo, ya puede entrar la otra y va haciéndose y deshaciéndose.

En este sentido, te interesa la serialidad porque consideras la materialización de una obra como la resolución de un fragmento, como la parte de un todo...

⁵ ASINS, Elena: “Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian”. Ernesto García Camarero *et. al.*, *Ordenadores en el Arte. Generación Automática de formas plásticas*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, pp. 79-86.

Sí, exactamente. Una obra es la parte de un todo. Una obra para mí no es nada, no la miro desde el punto de vista estético. Si vamos otra vez al *Canon 22*, hay figuras que encuentro bellas y hay otras que francamente me parecen no bellas, son figuras que eliminaría si me guiase por criterios estéticos, pero no me guío por criterios de belleza sino por criterios de la lógica y de la ética matemática. Estamos ante un algoritmo, entonces, si yo quito una figura o la modifico, estoy mintiendo. Mi dignidad profesional lógica se perdería. Siempre trabajo de esta manera. Las figuras siempre se desarrollan solas por su lógica interna y se van haciendo, entonces pueden desarrollarse dieciséis, sesenta o setenta y dos, como en el caso de *Canons 22* en Zarautz, o más de cien. Tengo una combinatoria que no sé cuántas variantes puede tener, he llegado a las ciento veinte, pero ya no puedo más porque me he cansado. Es casi infinito. Esto es lo que me interesa de mi trabajo. Todo mi trabajo es experimental, cuando un trabajo está terminado es un objeto. Lo importante es el pensar sobre la realización de una obra, el estudio, el encontrar.

El objeto no me gusta, por eso te he comentado que no tengo cuadros en casa y los que tengo son de la Antigüedad, del Renacimiento alemán y de Centroeuropa. En Alemania he pasado parte de mi juventud, parte de mi madurez, y muchos viajes a lo largo de mi vida. Su influencia se hace evidente en mi trabajo. Hasta el punto que Helga de Alvear me ha comentado en muchas ocasiones que no pertenezco a la escuela española, sino a la escuela alemana. En cierto modo, estoy de acuerdo con ella, pienso que no pertenezco a ninguna escuela, me considero bastante genuina, pero si tengo alguna semejanza es con Alemania. Por eso la obra que se hace en España hoy día, como la que se ha hecho, no me interesa porque no me gusta. A Goya no quiero ni nombrarlo porque no me interesa, lo único que me interesa son las pinturas negras, precisamente porque no tienen color. Además Goya estuvo toda su vida haciendo arte de encargo porque era pintor de cámara. El retrato de los reyes puede ser jocoso, pero es un retrato convencional. Cuando ya pudo independizarse de aquella humillación de ser artista hace en la Quinta del Sordo su propia casa y la llena de pinturas negras; de modo que, de alguna manera, estamos de acuerdo. Cuando Goya pudo hacer lo que quiso, hizo aquello, que me parece sensacional.

Lo mismo sucede con Velázquez, que me interesa más que Goya. También fue pintor de encargos, pero *Las Meninas* me parece un cuadro excepcional por su valor conceptual. No es un retrato de los reyes. La primera figura es un perro y luego unas niñas, él cargado de medallas, y, por último, los reyes que están en la puerta. Es fuerte. Luego, juega con una cantidad de cosas como la luz, la distancia. Es una obra de respetar.

¿Podría decirse, entonces, que dentro de la tradición española te sientes atraída por la obra más experimental?

Naturalmente, me interesa eso de las obras. Hay una cosa en la obra española y es que me parece mal resuelta. Si vas al Museo del Prado, hay muchos cuadros, incluso de Velázquez, en los que se ve la tachadura. Recuerdo un caballo con una pata corregida hacia la otra dirección. Es una obra poco cuidada, es como en España se hacen las cosas: como un arrebato, como una chapuza. En Hamburgo me encontré una instalación que

consistía en una habitación lúgubre, cuando entré intuí algo terrible que existía en mí misma, en mis recuerdos, una sensación de miseria y perversidad al mismo tiempo. La instalación constaba de una cama, una palangana, un recipiente para echar agua y una silla: reconstruía el ambiente de una fonda española.

Me siento alejada de esta tradición. A mí me gusta pensar más lo que voy a hacer, estudiar las obras y que queden lo más perfectas posibles. Por todo esto recurro al ordenador, porque me da una perfección que yo nunca voy a alcanzar con las manos. Luego no me basta con eso, cuando quiero ampliarlo lo envío a un laboratorio y me lo amplían y lo plastifican. Es una obra que no sabría muy bien cómo llamarla. Generalmente la denomino obra digital.

Son obras de laboratorio, que se apartan del concepto tradicional de la producción del arte.

Exactamente, mi casa, por ejemplo, es una obra mía, me la he hecho yo. Es una casa en blancos y negros, no hay puertas, es una casa muy especial. Es una obra mía en la cual penetras y la cual te envuelve. Esto es un ejemplo de que lo que más me interesa es el urbanismo y la arquitectura. ¿Te das cuenta de que todo de lo que estamos hablando, cuánto ajeno es al color, a la pintura, a las sensaciones? He estado toda mi vida introducida en la estructura pura, en el orden del mundo.

Es la forma de composición, aunque con esto nos estaríamos remitiendo a una obra clásica, quizás se acerque más al concepto de organización. Pero yo no soy constructivista, es algo que me ha molestado mucho. En determinados momentos, Javier Maderuelo ha explicado muy bien que mi acercamiento al arte es conceptual, pero no en el sentido de los conceptualismos.⁶ No soy constructivista, los constructivistas no trabajan como yo, trabajan por estética, buscan lo estéticamente agradable. Mi forma de trabajar es plena y completamente lógica y esto quien mejor lo ha entendido ha sido Maderuelo, por eso me remito a él, no es que me quiera regalar esa expresión. De modo que lo que me interesa es algo totalmente opuesto a lo convencional y a lo establecido.

Como has recordado, has vivido largos periodos de tiempo fuera de España, ¿qué artistas descubriste en estas estancias y cómo percibiste que tu trabajo podía inscribirse o dialogar con los discursos del sistema del arte en los Estados Unidos y en Alemania?

Para mi modo de entender el arte y la vida me tocó la peor época, la época de Reagan y la época de lo caótico. Todo lo contrario a lo que yo entiendo por vida, por arte o por la creación de un mundo diferente. Cuando llegué a Nueva York fue una negación total, tanto que tuve que irme de Nueva York a Washington D.C. unos días. Lo único que encontré interesante en Estados Unidos fue la obra de Walter de Maria. Me llevaron a diferentes exposiciones pero no encontraba nada que me interesase, hasta que encontré la obra de Walter de Maria. Fui escribiendo sobre él, con unos significados lingüísticos en los que yo estaba trabajando y que nunca se le habían dado. Les di el

⁶ *Elena Asins*, cat. exp. Madrid: Columela Galeria de Arte, 1988; *Elena Asins: Menhir dos*, cat. exp. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1995.

mismo significado de la lingüística de Chomsky. Otra sería Hanne Darboven, una artista alemana que pude ver por primera vez también en Nueva York, en una exposición en la Galería Leo Castelli.⁷ En esta exposición vi unos cuadros que eran fotocopias de imágenes de la Segunda Guerra Mundial, de bombardeos y de casas, y en el suelo había unos altavoces con una música de Johann Sebastian Bach intensísima. De modo opuesto a la experiencia que tuve con Walter de Maria, la obra de Darboven no pude hacerla mía, porque yo creo mi mundo, porque si yo tuviera que trabajar y vivir sobre ese mundo de destrucción no lo soportaría. Tengo que alejarme y crear mi propio espacio, un mundo donde pueda ser feliz. No puedo contemplar la tragedia, me produce enfermedad.

Por otro lado, en Alemania, recuerdo que en la galería Renate Cammer, donde yo estaba exponiendo, coincidió que en la sala contigua se había hecho una exposición del periodo en África de Joseph Beuys. Me ha interesado muchísimo, pero me pareció mucho más interesante su intervención en la Documenta de Kassel, *7000 Oaks*. A Beuys no le conoces, le vives. El alemán es Beuys.

En ciertas ocasiones has sentido la necesidad de explicar en primera persona los procesos estéticos con los que trabajas ¿Cuál ha sido tu relación con la crítica de arte, con la relación entre la imagen y la palabra?

Cuando yo leo una cosa de otra persona puedo estar de acuerdo o no, cuando escribo sobre algo es porque lo que veo me interesa y participo de ello, me vuelco con ello, lo hago mío. Me gusta expresarme con palabras, la gente también necesita conocer el arte contemporáneo con palabras. Para el público, el arte contemporáneo es difícil, pero yo intento acercarme con todas las herramientas posibles.

Muchos críticos te atribuyen cierto paralelismo con Malévich, con Oteiza, con Pablo Palazuelo o con Sol Lewitt.

Donde voy me ponen a un precedente, en Euskadi a Oteiza, en Madrid a Palazuelo, en los Estados Unidos a Sol Lewitt, en Alemania a Hanne Darboven. En ocasiones también han comparado mi obra con una *Toráb* o con la caligrafía oriental, como cuando me dieron un premio de computación.

En cuanto Malévich no me fascina, si hablo desde este momento, no de cuando tenía veinticinco años. Ahora me gustan muy pocas cosas, me gustan menos y me gustan las cosas muy claves. De Malévich se hizo una exposición en Bilbao.⁸ No pude ir a verla porque estaba muy enferma, pero me mandaron el catálogo que es enorme y muy interesante en cuanto al conocimiento de su obra. Me puse a mirar las arquitecturas y tuve una sensación muy decepcionante. Estaba muy interesada en los *Architectones*, estaba deseando investigarlos, pero me di cuenta de que ya había solucionado ese problema por mi misma. Cerré el catálogo y no lo he vuelto a abrir. De una manera objetiva, me dolió no encontrarlos interesantes. El autor que más me interesa es Mies van der Rohe, cuando estaba en Hamburgo estudié las plantas de sus edificios en archivos y en bibliotecas, fue una gran experiencia. Después estaba delante de un Rothko y no podía

⁷ “Hanne Darboven”, Nueva York, Galería Leo Castelli, 21 de noviembre – 19 de diciembre, 1981.

⁸ “Kasimir Malévich”, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 10 de julio – 10 de septiembre, 2006.

concentrarme. Aquellos espacios, aquellos volúmenes, los entrantes y los salientes, aquello me produjo un éxtasis que fue inolvidable. Para mí es un pedestal dentro del siglo XX, como lo es Stockhausen en música.

Pero, digamos que al igual que Malévich u otros precursores del grado cero de la pintura, rechazas los objetos sensibles por la creación de iconos trascendentales ¿Cómo escapas tú de esa materialidad del objeto?

Los objetos me molestan, el papel me gusta, quizás sea su levedad. Yo hacía poesía experimental, que digamos que fue el anticipo del arte conceptual. Cuando estaba haciendo semiótica con Max Bense en la Universidad de Stuttgart, conocí este movimiento experimental interesantísimo que tuvo su auge en Alemania y en Brasil, fue el prefacio del arte conceptual, como también para los conceptualistas londinenses del *Art and Language*. El arte no sale de la nada, el arte sale del arte. Es un tema sobre el que se ha publicado mucho en varios países, más que en España.

En España, la poesía experimental la trajo un artista uruguayo que se llamó Julio Campal, que no sé si lo habrás conocido; bueno, conocido imposible porque murió hace muchos años, antes de que tú nacieras. Su labor es muy interesante conocerla porque aquí nadie sabíamos qué era la poesía experimental y él la dio a conocer. Era un hombre joven, como todos éramos muy jóvenes, a veces me quedaba con él y nos íbamos a cenar cualquier cosa y después nos paseábamos –fuera invierno, verano, hiciese frío o calor– por las calles, y a él le encantaba Pablo Neruda y a mí Juan Ramón Jiménez, entonces íbamos recitando poesía como dos locos por las calles.

Le apreciaba mucho y sentí su muerte. Fue una cosa bastante macabra porque el día antes me llamó por teléfono y me dijo: “Elena, me siento muy solo”. Yo le contesté que todo el mundo estamos solos. Fui un poco fría, no me di cuenta de la gravedad con la que él me estaba diciendo que estaba solo y al día siguiente me enteré que se había suicidado. Para mí fue muy duro, y las cosas cuanto más joven eres, más te impresionan. Aunque a mí no han dejado de impresionarme, ya que, cuanto más mayores nos hacemos, somos más vulnerables.

Con todo esto, quería decirte que hacía poesía experimental que eran hojitas de papel, todavía no existían ordenadores, entonces lo hacía con una máquina de escribir. Simplemente era una hojita. Era un poema que tenía algo de juego visual. En este sentido, fue muy interesante el trabajo de Ignacio Gómez de Liaño, es un hombre muy interesante que conozco desde que tengo dieciséis años y es un sabio al que te gustaría conocer.

Un día, estaba trabajando en estas piezas de poesía experimental y vino a casa Luis Gordillo –que ha sido siempre un gran amigo mío– y me dijo al ver un trabajo: “Yo no sé, Elena, cómo puedes quedarte contenta con una hojita de papel”. ¿Te das cuenta, Joan, de la diferencia de mentalidad? Él hacía grandes cuadros y yo unas hojitas de papel. Luis Gordillo es un pintor de los pies a la cabeza, lo que no sé es lo que yo soy.

Tal vez, eres una artista conceptual muy precoz en un contexto reticente.

Sí, seguramente. Conceptual, sí lo soy, pero muy mal comprendida, muy mal interpretada. Cuando he leído una crítica mía, se me ha caído el alma a los pies porque

no me ha entendido nadie, o muy poca gente. Eso es bastante decepcionante. Y en esta época, la juventud todavía podéis alcanzarme, pero, ¡caramba!, en mi época, en mi época...

Al comienzo citabas a Ludwig Wittgenstein, un pensador de hermenéutica compleja que te interesó desde tu regreso de Alemania. Para terminar nuestra conversación, me gustaría que me hablases de tu interés por este filósofo del lenguaje.

Sí, Ludwig Wittgenstein es otro artista que me interesa mucho. Es filósofo, pero yo le llamo artista porque creo que lo es. El *Tractatus* es complejo, pero es muy bueno, es tremendamente místico. Es duro, es verdad, pero no podemos irnos a lo fácil, lo bueno es romperse la cabeza, es entonces cuando aprendemos. Hace unos años me invitaron al Círculo de Bellas Artes a dar un curso y lo planteé desde un punto de vista teórico, no quería que nadie pintase. No me interesa lo que la gente pinta, en el sentido tradicional del término. Anteriormente, en el año 1991, enseñé a la gente a dibujar con ordenador, la experiencia fue fantástica, la gente aprendió mucho y les hice dos exposiciones a mis alumnos. La experiencia para ellos también fue magnífica. Yo tenía una exposición programada y se la cedí a ellos para que mostrasen su obra. Esto fue mucho antes de que se vulgarizasen los ordenadores, la gente no sabía ni lo que era un ordenador. Siempre me ha gustado ser precursora.

Cuando volvieron a ofrecerme un curso, entonces no lo di de pintura, sino de cultura, donde entra todo. Entonces me centré en la obra de Ludwig Wittgenstein, sobre un libro que te aconsejo que es muy fácil de leer y te va a introducir muy bien en el pensamiento de Wittgenstein, se llama *Cultura y valor. Aforismos de Ludwig Wittgenstein*. Es un libro de bolsillo, aunque yo he manejado una edición alemana. El curso lo di sobre este libro, mi papel fue no ponerme de profesora, yo era una persona que iba a aprender con ellos. Lo único que se exigía era que la gente se hubiera leído este libro. Hubo gente que vino con el libro leído y otros que no vinieron con el libro leído. Lo único que hacía era preguntar qué aforismo le había interesado a cada persona y discutirlo. Así fueron mis clases, en un sentido muy próximo a como Wittgenstein se dirigía a sus alumnos. Era una forma de hacer pensar a la gente, porque la gente ya no piensa, es igual que lo que te decía sobre programación.

En la vida sólo aprendes lo que te interesa, lo más importante en la vida es ser feliz. Eso sí puedo decirlo, igual que dijo Ludwig Wittgenstein en su lecho de muerte, que murió en casa de su médico diciendo “dile a mis amigos que mi vida ha sido muy feliz”. Todos los estudiosos de Wittgenstein nos preguntamos ¿cómo este hombre que sufrió tanto –porque era hipersensible– pudo decir que su vida fue maravillosa? Era un hombre que sufrió indeciblemente como sabemos por sus escritos, por sus diarios, por su vida y por la complejidad de su pensamiento. Pues seguramente lo fue, y yo te puedo decir lo mismo. He disfrutado mucho con mi trabajo y sigo disfrutando. He pasado mucho, ha sido muy dura mi existencia, pero volvería a hacer lo mismo.

Las razones de mi grave existencia se deben principalmente a que he sido una mujer, en mi época ser una mujer y ser artista era tabú. Hoy día las mujeres lo tienen un poquito más fácil pero en mi época era muy duro, lo primero la lucha contra mi padre, que era el primer opositor a todo esto. Pero lo que quiero decirte es que finalmente he

sido muy feliz haciendo lo que quería –entre comillas, nadie hacemos lo que queremos del todo–aunque me ha limitado muchas cosas, como por ejemplo la economía, porque no me ha respaldado ningún capital. Pero, entre comillas, sí que he hecho lo que quería: dedicarme a la creación. No tener un jefe que me estuviese robando mí tiempo. Entonces, si tuviese que volver a nacer, a pesar de todo, volvería a elegirlo.

///BIBLIOGRAFÍA///

1. LIBROS

MARR, David. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Nueva York: Freeman, 1982.

2. ARTÍCULOS

ASINS, Elena. “En homenaje a Teresa del Valle: memoria visual”, *Ankulegi. Gizarte antropologia aldizkaria. Revista de antropología social, Teresa del Valle-ri omenaldia. Homenaje a Teresa del Valle*, núm. 12, 2008, pp. 83-93.

- “Consideraciones generales sobre la obra de Mondrian”. Ernesto García Camarero *et. al.*, *Ordenadores en el Arte. Generación Automática de formas plásticas*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969, pp. 79-86.

RIVAS, Francisco. “Elena Asins: a contracorriente”. *El País*, Madrid, 19 enero, 1980.