

CARA A CARA CON RENÉE STOUT

ONE ON ONE WITH RENÉE STOUT



OLU OGUIBE

La escultora y creadora de instalaciones Renée Stout tiene su estudio en Washington D.C., donde ha destacado entre los jóvenes artistas estadounidenses de la década de 1990. Nacida en Junction City (Kansas), en 1958, Stout se trasladó a Pittsburgh con su familia siendo niña y vivió en esta ciudad hasta 1985. Más tarde se instaló en Washington, tras terminar sus estudios en la prestigiosa Universidad Carnegie-Mellon de Pittsburgh, en 1980.

De formación originalmente pictórica, Stout comenzó a interesarse por la escultura durante su época de residencia en la Northeastern University de Boston, en 1984-85, donde participó en el programa conocido como African American Master Artists Residence. A partir de ese momento su trabajo se vuelve cada vez más introspectivo, como reacción a la fría e impersonal naturaleza de Boston, según la propia artista. Esta introspección da paso gradualmente a una búsqueda espiritual. En palabras de Stout, «lo que estaba dentro comenzó a aflorar.» Decidió entonces explorar el mundo del espíritu y el espiritismo, estudiar el trabajo de las curanderas y las adivinas, así como la práctica y los principios del Vudú y el arte y las religiones de América del Sur, el Caribe y África central y occidental.

Su interés por las curanderas produjo una serie de trabajos en torno a Madame Ching, una curandera de Pittsburgh, tal como sus descubrimientos sobre el arte y la religión africana se plasmaron en una serie de objetos de poder y autorretratos escultóricos inspirados por los Minkisi del Congo. El estudio de las prácticas africanas en América del Sur llevó a Stout a descubrir la legendaria figura decimonónica de Marie Laveau, visionaria y sacerdotisa vudú. Stout investigó igualmente las relaciones entre espiritismo, música, sexualidad y creación de mitos en el Sur, que reflejaría en su espléndida obra sobre el famoso pionero del blues, Robert Johnson.

Renée Stout combina su tendencia espiritual con un ingenio extraordinario, explorando el pasado al tiempo que apli-

Sculptor and installation artist Renée Stout works out of her studio in Washington, D.C. from where she has gained prominence as one of the leading young American artists of the nineteen-nineties. Born in Junction City, Kansas in 1958, Stout moved to Pittsburgh with her family as a child, and lived there till 1985 when she moved to Washington, having graduated from Pittsburgh's highly reputed Carnegie-Mellon University in 1980.

Originally trained as a painter, Ms. Stout began to turn to sculpture during her period in residence with the African American Master Artists Residency Program at Northeastern University, Boston, in 1984-85. She also became increasingly introspective in her work as a reaction to what she considered the cold impersonal nature of Boston. This introspection gradually turned into a spiritual search. In her words, "more of what was inside began coming out." Eventually she began to explore the world of spirits and spiritualists, studying medicine women and diviners as well as the practice and principles of the Voodoo religion and the art and religions of the American South, the Caribbean, and West and Central Africa.

Her interest in medicine women led to a series of works around Madame Ching, a Pittsburgh medicine woman, just as her discoveries about African art and religious practices influenced her to produce a series of power-objects and self-statues inspired by the Minkisi of the Kongo. By studying African practices in the American South, she discovered the legendary 19th century visionary and Voodoo priestess, Marie Laveau. She also investigated the connections between spirituality, music, sexuality and mythmaking in the South, leading to her phenomenal work on celebrated Blues pioneer, Robert Johnson.

Ms. Stout combines her spiritual devotion with great wit, exploring the past but applying her imagination to both that past and the present. Her work has been exhibited in several major solo and collective shows in prestigious galleries and

ca su imaginación también al presente. Su obra se ha expuesto en diversas muestras individuales y colectivas de prestigiosos museos y galerías de Estados Unidos, entre los que figuran la Smithsonian Institution de Washington D.C. y el Dallas Museum of Art, entre otros. En noviembre de 1998 fue invitada a dar una conferencia en la Universidad de South Florida, donde Olu Oguibe habló con ella.

Olu Oguibe Renée, la mayoría de la gente conoce su trabajo por sus aspectos espirituales. Me interesa mucho saber cuáles son los orígenes de esta tendencia, pues mi familia era muy religiosa. Mi padre era sacerdote de gospel y yo fui profesor en una Escuela dominical. Luego fui predicador antes de alejarme de todo ese mundo. Aunque esto no siempre se refleja en mi trabajo, lo cierto es que está ahí en todo momento. ¿Cree que las raíces de su trabajo pueden estar en su infancia?

Renée Stout No lo creo. Mis padres no eran personas religiosas, aunque sí espirituales. No iban a la iglesia, pero nos permitían ir con mis abuelos paternos y maternos. Una vez, cuando tenía veintitantos años, les pregunté porqué no iban a la iglesia. Me contestaron que la espiritualidad era algo muy personal y que no querían imponernos nada. Pensaban que lo comprenderíamos cuando fuésemos adultos, que entonces decidiríamos por nosotros mismos. En cierto sentido, nos enseñaron a distinguir el bien del mal, y el equilibrio que debe haber en la vida; nos enseñaron a no hacer daño a nadie. De eso trata mi obra; intento resolver los problemas de la sociedad. No es que lo consiga, pero lo intento.

OO En alguna ocasión ha mencionado lo importante que fue para usted el período que pasó en Boston como artista residente en 1984, en el marco del programa African American Master Artists in Residence. Ha dicho que fue entonces cuando se planteó por primera vez la cuestión racial en su trabajo. Cuéntenos cómo ocurrió.

RS Es interesante, teniendo en cuenta cuál fue mi experiencia en Pittsburgh, donde me crié. Pittsburgh era una ciudad de clase media, dominada por la industria del acero, donde todo el mundo tenía más o menos el mismo nivel social. Todo el mundo tenía un trabajo: el acero daba trabajo a todo el mundo. No había demasiadas tensiones raciales. Cuando te encontrabas con alguien por la calle, te parabas a saludar y a charlar un rato; podías pasear por cualquier barrio de la ciudad. No había ningún peligro. Pero cuando me trasladé a Boston me dijeron por primera vez: «No vayas a ese barrio. Allí no quieren a los negros.» Me resultaba extraño no poder moverme por donde quisiera, saber que había sitios a los que no podía ir. Cuando iba a comprar materiales para trabajar, a veces llamaba un taxi, pero el taxi no paraba, y tenía que volver an-

museums across America including the Smithsonian Institution in Washington, D.C. and the Dallas Museum of Art, among others. In November 1998, Stout was a guest lecturer at the University of South Florida where Olu Oguibe spoke to her.

Olu Oguibe Renée, most people know your work for its spiritual aspects. I wonder what the background to that is because in my own case, my family was actually religious, my father being a gospel minister and I a Sunday School teacher and then a lay-preacher before I moved away from all of that. Although it doesn't always feature in my work, it's always there in the background, nevertheless. Is there anything in your own childhood that prepared you for the kind of work you did later?

Renée Stout Not really. My mother and father were not really religious though they were spiritual people, and they didn't go to church themselves. But they let us go to church with my paternal and maternal grandparents. Once, when I was in my twenties, I asked them why they didn't go to church. They said spirituality was a personal thing and they didn't want to force anything on us. "We knew that when you became adult," they said, "you would decide for yourself." In a sense they made us know what was right and wrong, and the balance there should be in life, that you shouldn't hurt anybody. So, in my work that's what it's about, trying to solve the problems of society. I know I can't do it but that's my wish.

OO You've talked about the impact Boston had on you when you were there in 1984 as an artist in residence in the African American Master Artists in Residence program. You've said that you had to face the issues of race in your own work for the first time. How is that?

RS It is interesting, given my experience in Pittsburgh while growing up. Pittsburgh was sort of an overall middle-class, steel-working town where everyone was on the same level. Everybody had a job; the steel mills were going on. Between the races there was not a lot of friction. If you met someone on the streets you could stop and say hello, and you could go to another part of town that you were not from. Nobody worried about that. But when I moved to Boston, I was told for the first time, "Don't go to that section of town. They don't want black people there." That was foreign to not be able to move around as I pleased; to know that there was a place I was not supposed to be in. When I went to the art store, sometimes I'd hail a cab and get passed up and I'd have to heave my pile of material back to the studio. As a result I decided I was not going to deal with the environment anymore. So, while in Pittsburgh I was painting these realistic things, like fruit markets and the outdoors, in Boston I became

dando hasta el estudio, cargada con todo el material. Entonces decidí que no me relacionaría más con el entorno. Mientras viví en Pittsburgh pintaba cosas realistas, como mercados de fruta y exteriores. En Boston me volví introspectiva. Fue entonces cuando empecé a hacer cajas, como Joseph Cornell. Quizá fuera una especie de metáfora del hecho de hallarme encerrada en Boston, de vivir en estas cajas, de crear estos mundos.

OO Sin embargo, sus trabajos más conocidos los realizó en Washington, bajo la inspiración de los Nkisi, del arte religioso africano y las distintas religiones de América del Sur.

RS Creo que la experiencia de Boston fue lo que en verdad me obligó a reflexionar sobre mi propia identidad; a observar los Nkisi procedentes de África y a conseguir cierta perspectiva de la historia. Los sentimientos que tuve entonces me llevaron a tomarme mucho más en serio estos objetos tridimensionales. Y se convirtieron en esculturas autónomas, mientras que al principio estaban apoyadas sobre cajas.

OO ¿Se proponía usted descubrir su propia identidad o crear una ficción acerca de su propia identidad regresando a África, alejándose de América?

RS Sólo puede tratarse de una ficción, pues si alguien me preguntara de qué zona de África eran mis antepasados, no sabría qué contestar. De modo que sí se trataba de convertir algo en ficción. Pero lo que importa es la idea de tener antepasados en algún lugar. La belleza de las piezas africanas me merece un profundo respeto. Cualquiera de ellas podría ser parte de mí. Por eso intento abarcarlas todas, aunque las que más me han influido, por alguna extraña razón, son las procedentes de África central. No sé por qué.

OO Hablemos un poco de los cuadros que pintó en Pittsburgh. Algunos representan a chicos jóvenes, bebiendo en las esquinas de las calles. Recuerdan un poco a Hughie Lee Smith, y usted también ha reconocido la influencia de Edward Hopper. Observando estos cuadros, su temática, uno tiene la sensación de que pueden interpretarse como exploraciones del alma de la comunidad, del sentimiento de frustración de los jóvenes, incluso de angustia, eso que genéricamente podríamos llamar la condición humana. ¿Sería erróneo insinuar que incluso sus trabajos posteriores sobre el tema de la espiritualidad no se alejan demasiado de sus preocupaciones iniciales?

RS Tal como comentamos en otra ocasión, cuando estuve en la Universidad de Carnegie Melon, pensé que debía hacer algo que se pareciera a algo; cuando pinto una botella quiero que parezca una botella. Aunque estábamos en contacto con toda clase de pintura y con la historia del arte, los profesores nunca se centraban en el contexto ni en la relación del artista con su arte. Te ofrecían una visión general de la historia del arte, de tal

introspectiva. That's when I started to do boxes, like Joseph Cornell. It might have been a sort of metaphor for being boxed-in in Boston, living in these boxes, creating these worlds.

OO However, it wasn't until you moved to Washington that much of the work we know best began, the Nkisi inspired by African religious art and religious forms from the American south?

RS I think it was the experience in Boston that made me really examine who I was; to look at these Nkisi that came from Africa and try to get some perspective on history. Just the feelings I had made me want to pursue these three-dimensional things even more seriously. They became freestanding as you can see; initially they were box-bound but then they became freestanding pieces.

OO Was it a question of trying to discover who you are or creating a fiction of who you are by going back to Africa, moving away from America?

RS In a way it can only be a fiction because if someone asked me what part of Africa my ancestors came from, there's no way I am going to be able to answer that. So, anything is going to be fictionalized. But it is the idea of having an ancestry from some place. I respect the beauty of all the powerful pieces that come from Africa. Any one of them could be part of what I am. So, I have embraced all of them. But I am particularly influenced by the pieces that come from central Africa for some strange reason. I don't know what it is.

OO Let me go back to your paintings from the Pittsburgh period. Quite a few of them depict the young men hanging around at the street corners drinking. They remind one of the works of Hughie Lee Smith, and you've spoken about Edward Hopper as an influence. If you look at those paintings and their subject matter, there is a sense in which they can be seen as explorations of the soul of the community, the waste that the youth were going through, even the angst; what one might generically categorize as the human condition. Would it be entirely wrong to suggest that even the later work you've done on the theme of spirituality is not entirely different from your earlier preoccupation?

RS As we once discussed, when I was at Carnegie Melon University, I thought that I had to make something look like something; when I paint a bottle it would look like a bottle. Though we were exposed to all kinds of painting and art history, the teachers never focussed on context and how you relate to your art, how you pull it out. Basically, they gave you a brief history of art so that when you looked at somebody like Goya and his *Atrocities of War*, the images stuck in your mind but they didn't go very far. The teachers didn't say a lot more

modo que cuando veías a un pintor como Goya y sus *Desastres de la guerra*, las imágenes quedaban grabadas en tu mente, pero no iban mucho más allá. Los profesores no decían mucho más al respecto. Repetían siempre más o menos lo mismo: Goya decidió reflejar con su arte la situación política de su época. Y yo me limitaba a registrar mentalmente todos esos datos. Ahora es cuando al fin todo ha empezado a cuajar; ahora comprendo con mayor facilidad de dónde vienen estas influencias.

Volviendo a mi pintura, a mis amigos que no son artistas les encantaban los cuadros que reflejaban las cosas que veía a mi alrededor. Decían: «¡Qué bien dibuja! ¡Qué bien pinta! ¡Tienes que hacerme un retrato!» Me pareció un buen tema para un cuadro, y empecé a pintar a mis amigos y las cosas que hacían. Fue entonces cuando empecé a observarlo todo como si fuera una especie de testigo o de cronista de mí misma y de los que me rodeaban, de nuestra posición en un determinado momento. En muchos de mis primeros cuadros esto está presente: captan un momento de mi vida, a la gente que me rodeaba y lo que hacían.

OO Creo que los dos compartimos el mismo interés por Goya, Honoré Daumier y los realistas sociales, además de Charles White, Elizabeth Catlett y toda la generación de artistas afroamericanos. Ha hablado usted de ficción, y me parece que la ficción es un aspecto esencial de su obra. Lo que usted crea son narraciones muy elaboradas, escribe diarios y cartas a personas que ya no están. Crea estos dramas y luego se introduce en ellos e introduce a sus amigos. ¿Cómo se relaciona esta tendencia dramática con su imaginación visual?

RS No sabría concretarlo, aunque empiezo a ser consciente de ello. Hace poco escribí un libro con un amigo que es escritor. Empiezo a establecer relaciones conscientes entre la música, el arte y la literatura, a registrar nuestros momentos y el modo en que todos encajan entre sí. En mi opinión todo debería estar unido, pero tendemos a establecer categorías: esto es música, esto es arte, esto es literatura. Creo que mi trabajo se nutre de todo. Necesito escuchar música. Casi siempre oigo música mientras trabajo. Aunque a veces prefiero el silencio. Y leo mucho. Cuando lees experimentas lo que alguien tiene que decir sobre los personajes que ha creado, sobre la época en que vivimos, sobre el tiempo pasado. Es un intento de conocer a la gente y de ver cómo avanza la condición humana y cómo cambian los tiempos.

OO ¿Le recomendaría usted esto a los estudiantes de arte? ¿Que lean mucho más y que intenten integrar todos los aspectos de su experiencia en lo que hacen: la música, el arte, la juerga del fin de semana en Ybor City. Todas estas cosas tienen una dimensión espiritual.

about it. It was always like Goya took the political thing that was going on and expressed that through his art. I was just banking all those things in my mind. It is only now that it has all started to gel; now it is easier for me to understand where these influences are all coming from.

To go back to my paintings, after painting these things that were things I had in front of me, my friends who were not artists really loved them. They'd say; look at that, she can really draw, she can really paint, and oh you should paint us. And it was like, well, this is a good subject matter. So I'd hang out with my friends and paint them and whatever they were doing. That's when I started to realize my connection as a sort of witness or recorder of where my peers and I were at, at this point in time. So, if you go back to some of the old paintings, there was that too: recording that moment in my life, the people who were around me and what they were going through.

OO That is probably something we both share: interest in Goya, Honoré Daumier and the social realists down to Charles White, Elizabeth Catlett and that generation of African American artists. We already mentioned fiction, and I find that fictions are a very important part of your work. You create elaborate narratives where you write diaries and letters to people who have passed on. You create these dramas into which you insert yourself and your friends. How does this dramaturgical bent of mind work with your visual imagination?

RS I can't quite put a finger on it but I am starting to realize it. I recently wrote a book with a friend of mine who is a writer. I am starting to make these conscious connections between music, art and literature, recording our times and how they all fit together in some way. They should all be together, but we tend to categorize; this is music over here, this is art, this is literature. I see them all as feeding into what I do. I have to hear music. Most times I listen to music while working. But sometimes I want silence. And I read a lot. In reading, you're experiencing what somebody has to say about the characters they create, about the times we are living in. Time that once was. It's just trying to know people and how the human condition progresses and the times change.

OO In other words this is something you would advise art students to do a lot more of, read a lot more and try to integrate all aspects of their experiences into what they do; the music, art, weekend revelry in Ybor City. There is a spiritual aspect to all that, too.

RS It's all about the celebration of life. Music, literature, it's a celebration of our circumstances.

RS Todo es celebración de la vida. La música, la literatura son una celebración de nuestras circunstancias.

OO ¿Podría hablarnos un poco más de uno de sus personajes, de Madame Ching, que es además su alter ego?

RS Cuando vivía en Pittsburgh tenía un amigo que vivía en un barrio de viviendas adosadas. Cuando pasabas por la calle siempre te encontrabas con esta mujer, una anciana negra sentada en un taburete. Llevaba una falda larga y el pelo recogido, y en la ventana de su casa había un cartel donde se leía «Madame Ching». Nunca supe qué significaba aquel nombre, pero siempre me ha atraído el misterio.

OO En sus cuadros se sirve usted de este personaje para abordar diversos temas y aspectos de la búsqueda individual de lo espiritual en la vida y la experiencia cotidianas. Incluso menciona la tecnología en *Madame Ching Goes High Tech*, por ejemplo, donde sustituye su arcón de raíces y su caja de adivina por un ordenador.

RS Eso era una metáfora de mi propia resistencia a la tecnología. No tengo ordenador. Todos mis amigos tienen ordenador y lo primero que me pregunta todo el mundo cuando me conoce es si tengo correo electrónico. Reflexioné sobre ello y sobre lo ridícula que es mi resistencia a la tecnología. Debía aceptarla. Debía integrarme en el siglo XXI.

OO Y se interesó también por técnicas terapéuticas poco convencionales. Pero lo que predomina es el elemento espiritual, lo sobrenatural. Lo que más me fascina es que el elemento sobrenatural está también presente en su exploración del amor, de la riqueza personal, de la protección de las fuerzas y las influencias diabólicas. ¿Cómo aúna estas trayectorias? El amor, por ejemplo, es un tema central en esta etapa de su obra.

RS Intentaba imaginar el amor, y fue así como pasó a formar parte de mi obra. Intentaba ocuparme de mi propia situación. Al mismo tiempo observaba a otras personas, a mis amigos y sus amores, a mis padres, lo que estaban pasando. En algunas de mis primeras obras aparecen unos personajes llamados Dorothy y Colonel Frank, que están basados en mi madre y mi padre.

OO Esa preocupación madura entonces en obras como *Blues Legend*, *Robert Johnson*, *Dear Robert*, *I'll See You at the Crossroads* y otras. No estoy seguro de que nuestros estudiantes sepan quién es Robert Johnson. ¿Podría hablarnos de él? ¿De verdad llegó a una encrucijada y le entregó su alma al diablo a cambio de convertirse en un maestro de la guitarra?

RS Se han hecho varias películas sobre este asunto, en las que se cuenta que Robert Johnson no tocaba demasiado bien, según la leyenda. En cierta ocasión visita un club y algunos de

OO Could you tell us a little bit more about one of your characters, Madam Ching, who is also your alter-ego?

RS When I was living in Pittsburgh, I had a boyfriend that lived in a section of town where they had rows of houses stepped together. So whenever you walked on the street, there would be this woman, an old black woman sitting on a stool. She had this long skirt and her hair was wrapped. But in the window of her house was painted 'Madam Ching.' It didn't say "root work" or anything like I have in my works. I didn't know what the name meant, but I always was drawn to this sense of mystery.

OO In your work you use the character to look at several themes and aspects of individual search for the spiritual in daily life and experience. You even broached technology in *Madam Ching Goes High Tech*, for instance, in which she computerizes her roots chest and diviner box.

RS That was a metaphor for my own resistance to technology. I don't have a computer. All my friends have computers and the first thing somebody asks when they call me up is do I have e-mail? I was thinking about that and how it was really stupid for me to be so resistant to technology. I had to deal with it. I had to come up to the 21st century.

OO And you looked at curative medicine as well. But the spiritual element, the supernatural, seems to dominate. What fascinates me more, perhaps, is that the supernatural element is present also in your exploration of love, personal wealth, safety from diabolical sources and influences. How do you marry those trajectories? Love, for one, is a major theme in that phase of your work.

RS I was just trying to figure out love, and that's how it enters my work. I was trying to deal with my own situation. I was also looking at other people, my friends and their love lives, my parents, what they were going through. In some of my early work I had these characters named Dorothy and Colonel Frank, who were based on my mother and father.

OO That preoccupation then matures in your work on Blues legend, Robert Johnson, *Dear Robert*, *I'll See You at the Crossroads*, and other works in that manner. I am not quite sure how much our students know about Robert Johnson. Would you like to say a few things about that? Did he actually go to the crossroads and give his soul to the Devil in exchange for mastery of guitar?

RS A few movies have been made about this where R. J. didn't play very well, as the legend has it. He goes to the juke joint. Some of the older men like Memphis Slim who were around, they would ask him to play and he would do a terrible job of it. Then he disappeared for a while and nobody knew

los hombres mayores que están allí, como Memphis Slim, le piden que toque algo, y toca horriblemente mal. Entonces desaparece sin dejar rastro y al cabo de dos años aparece de nuevo y dice que quiere tocar la guitarra. Todos piensan que lo seguirá haciendo igual de mal y se ríen, pero cuando empieza a tocar se quedan boquiabiertos. Por eso se dice que hizo un pacto con el diablo. Se supone que Robert Johnson se encontró a media noche en una encrucijada y que un hombre muy grande vestido de negro cogió la guitarra, la afinó y tocó un poco; luego se la devolvió y le concedió el don de tocar maravillosamente. Esa es la leyenda. Se dice que llegó a la encrucijada, y en esa encrucijada, en ese espacio espiritual, puedes comunicarte con los espíritus.

OO Las encrucijadas son una de las principales metáforas en las religiones africanas. ¿Cómo interpreta usted esta metáfora. Conociendo el sur de América, con su asimilación y al mismo tiempo su resistencia a las religiones africanas, me parece comprensible que la metáfora de la encrucijada con sus resonancias africanas se asocie con el diablo a finales de este siglo.

RS Exacto. Pero eso es porque vivimos en una sociedad cristiana. Cuando los esclavos llegaron a América, intentaron conservar sus religiones, pero les dijeron que eso era malo, que era obra del diablo. A partir de ese momento creyeron que todo lo que tuviese algo que ver con sus anteriores creencias era diabólico. Esto incluye también al blues, que a menudo menciona a los mojos. Los mojos eran nkisi portátiles que se usaban para transformar las circunstancias personales. «Voy a buscar un mojo porque no quieres ser como yo quiero que seas». Ese tipo de cosas. Los cantantes de blues lo pasaron muy mal, porque muchos de ellos eran además los mejores cantantes de gospel. Pero también querían cantar blues. Ambas músicas eran muy parecidas; la única diferencia estaba en que donde uno decía «Quiero estar en presencia de Dios», el otro cantaba sobre la vida real y las circunstancias cotidianas. Pero la gente de la iglesia decía «Estás interpretando la música del diablo.» Y así los cantantes de blues fueron condenados al ostracismo. Algunos optaron por no tocar blues para poder seguir en la iglesia. Muy pocos pudieron hacer ambos tipos de música.

OO Hablemos un poco de las religiones africanas. Han sido un elemento central en su trabajo en épocas anteriores. ¿Esto era cuestión de fe personal? ¿Se considera usted una persona devota o simplemente le interesa el asunto porque forma parte de su herencia africana?

RS Creo que soy devota, pero no quiero caer en el fanatismo de cerrarme espiritualmente al resto del mundo. Un amigo mío tiene una metáfora perfecta para la espiritualidad.

where he went and one day, after two years, he came back and wanted to play the guitar. They thought he was going to be just as bad and they laughed, but when he started playing, everyone was amazed. So, it was said that he must have made a deal with the Devil at the crossroads. R. J. is supposed to have gone to the crossroads at midnight and a big man in the form of a dark figure took his guitar, tuned it for him and played, and after he gave it back to him, he had the power to play the way he did subsequently. That's the legend. He supposedly went down to the crossroads, and at this crossroads, this spiritual plane, you could communicate with the spirits.

OO As someone interested in African religions where crossroads are a prevalent metaphor, and one who has done your own crossroads, also, how do you interpret that metaphor? Knowing the American south with its retention of, as well as resistance to African religions, it's understandable to me that the metaphor of the crossroads and its African overtones would be associated with the Devil at the turn of the century.

RS Exactly. But that's because we are living in a Christian society. When the slaves came over here they tried to hold on to the religions they brought with them. They were told that it was bad, that it was Devil's work. So, then, they believed that anything that had to do with those previous beliefs were of the Devil. This included even the Blues, which often makes mentions of *mojos*. *Mojos* which were actually portable Nkisi for altering one's circumstances. "I am going down to get me a mojo because you won't be the way I want you to be." That sort of thing. Blues singers had a really hard time because a lot of them were the best Gospel singers, also. But they wanted to play the Blues, too. There was not much difference in the way the music sounded, except that where one might say "I want to be in the presence of God", the other would sing about real life situations, everyday circumstances. However, the people in the church would say, "you are playing the Devil's music." So, Blues singers were ostracized. Some of them had to choose not to play the Blues so as to remain in the church. Only a few could play both.

OO: Let's spend a few seconds on African religions. This is something that was central in an earlier phase of your work. Was it a matter of personal faith? Are you a devotee or is it something you're interested in because it is a part of your African heritage?

RS I think I am a devotee, but I don't want to be so orthodox that I close my mind spiritually to the rest of the world. A friend of mine has a perfect metaphor for what spirituality is. He said that if there is a big room, spirituality is in the middle. There are all these doors in different directions.



Dice que si hubiera una sala muy grande, la espiritualidad estaría en el centro. La sala está rodeada de puertas que conducen a diferentes lugares. Esas puertas son las religiones. Pero cuando pasas por una de esas puertas todo el mundo debe entender que todos intentamos llegar al mismo sitio. El problema surge cuando te detienes junto a la puerta pero no entras. Estás atrapado por lo que dicen las religiones. Todas las religiones son válidas, pero cada cual debe encontrar su propio camino. No me gusta pensar que otros estén equivocados y yo tenga la razón. Por eso estoy abierta a todas ellas. Lo que me gusta de las cosas que me interesan, que también aparecen en mi libro, es que me veo reflejada en ellas. Cuando alguien habla de Erzulie o de Osun, yo me veo a mí misma. Por eso me siento más influida por la religión yoruba o el vudú haitiano, porque los espíritus de estas religiones son como yo. Tienen defectos, a veces cometen errores, pero siempre saben cómo enmendarlos. Nos enseñan a hacerlo.

OO En sus obras más recientes, desde 1997, parece haberse alejado un poco de sus anteriores preocupaciones. Sus trabajos actuales recuerdan al Black Power, a las ideas de la estética negra de la década de 1960. A comienzos de la década siguiente, Bettye Saar creó *The Liberation of Aunt Jemima* y otras obras de naturaleza similar, en las que se pone de manifiesto el pensamiento de la época. En sus trabajos actuales aparecen ametralladoras, metáforas de personajes históricos, como el líder indígena americano Jerónimo, Winnie Mandela y otros. ¿Cómo llegó a este punto?

RS Sencillamente por la edad que tengo. Otros más jóvenes no vivieron la época de los sesenta y la lucha por los derechos civiles. Yo era bastante joven en ese momento, pero era muy consciente de lo que pasaba a mi alrededor, de cómo eran las cosas, de que se conquistaban nuevos derechos y se ofrecían nuevas oportunidades a quienes hasta entonces no tenían ninguna. Crecí en la década de los setenta y vi cómo cambiaban las cosas, comprendí que este país podía ser realmente positivo, que se movía en determinada dirección, que la gente podía entenderse. Los músicos cruzaban las barreras. Las emisoras de radio no emitían un único estilo de música. Podía escuchar a Elton John en una emisora negra. Así es como en mi opinión deberían ser las cosas. Luego, de repente, llegó la era Reagan y la era Bush, y la gente empezó a decir: «Hay demasiados cambios; queremos que todo vuelva a ser como antes». Y todos los programas sociales fueron eliminados. Hubo un retroceso. Volvimos a la época anterior, a la conquista de los derechos civiles.

OO Entonces, ¿cuando crea usted una obra como *Arsenal for the Fire Next Time*, está profetizando?

The doors you go through are religions but once you get through the door there should be this point where everyone understands that we are all trying to get to the same place. That's the place we are all trying to be. Now you have a problem when you stand at the door and without getting in. You are boxed in by what religions have to say. All religions are fine but everyone ought to have their own way. I don't want to say you're wrong, and I'm right. So, I am open to all but what I like about the things I am interested in, which also appear in my work, is that I see myself in them. When you talk about Erzulie or Osun, I see myself. That's why I am most influenced by Yoruba religion and those other religions that it has influenced like Haitian Voodoo. They are religions where the spirits look like me. They have faults, sometimes they make mistakes but they always know how to make it right. They give us examples to go by.

OO In your most recent work since 1997, you seem to have moved a little bit from your earlier preoccupations. Now, you make work that somewhat reminds one of Black Power, Black aesthetics ideas of the 1960s. In the early 1970s, Bettye Saar made *The Liberation of Aunt Jemima* and other work of that nature where elements of the thinking of the period are evident. Now you use machine guns in your work as metaphors for historical figures such as native American leader Geronimo, Winnie Mandela and others. How did you arrive at this crossroads?

RS I arrived at this crossroads because being the age that I am. There are others who are way younger than I am and did not experience the 60's and the civil rights movements. I was very young at the time but I was very aware of what was going on around me; how things were, how it was about people's rights and opportunities opening up for those who did not have opportunities before. Then, I grew up in the 70's and saw when things changed, how positive this country could actually be, that it was going in a certain direction where people could actually understand one another. Musicians were crossing over. Music stations were not just playing a certain kind of music. I could hear Elton John on a Black radio station. To me that's the way life was supposed to be. Then all of a sudden, and I will point fingers, you had the Reagan and Bush era where people said "there's too much change going on; we want it to go back to how it was." So, all these social programs began to be eliminated. Things got rolled back. I see it as stepping back into that time where we'll have to form the civil rights movement once again.

OO: So, when you make a work like *Arsenal for the Fire Next Time*, are you prophesying?

RS Cuando me siento demasiado presionada me dejo llevar por mis instintos. Cuando la gente se siente atacada siempre tiene que hacer algo. No se puede admitir que unos cuantos lo tengan todo y otros no tengan nada, porque hay suficiente para todo el mundo.

OO ¿Le parece que esto forma parte de la responsabilidad del artista?

RS No creo que todos los artistas tengan que hacer lo mismo. Eso depende de la personalidad de cada cual. Yo soy así. No sé si usted cree en la astrología, pero mi signo es Acuario y los Acuario tenemos un acusado sentimiento humanitario. No descansamos hasta que el mundo funcione como es debido. Mi obra también se nutre de este sentimiento. Tengo que hacerlo. No tengo elección; no podría dormir si no lo hiciera.

OO Volviendo a las metáforas en sus obras, primero vemos a Madame Ching intentando curar todos los males del mundo; luego ametralladoras, en sus trabajos posteriores. ¿Es esto un cambio de estrategia, pretende sugerir una solución diferente para los males de la sociedad?

RS Fue un trabajo muy difícil. Construí una serie de armas y las colgué en las paredes, como si fuera una armería. Todas ellas llevaban el nombre de personas que habían luchado por la libertad. Gente como John Brown, que murió intentando acabar con la esclavitud; gente dispuesta a dar la vida por la justicia. Cuando pienso en las armas, me parece que son cosas terribles y desearía vivir en un mundo donde no existieran. Por otro lado, hay países en los que la gente no tiene más remedio que defenderse para conservar la propia vida, y las armas se ven de otro modo. Las armas tienen este doble aspecto. Al mismo tiempo esta obra era una metáfora del arte como arma contra los males de la sociedad. El arte es capaz de esto. Por eso hay gente como Jesse Helms que no quiere que los artistas expresen cosas así, porque saben que el arte puede ser un vehículo para transmitir ideas que pueden suscitar importantes cambios.

OO Espero que los estudiantes de arte se interesen por este tipo de cuestiones. El dibujo es muy importante en su obra. Sus dibujos son muy elaborados, muy exquisitos. Pero su obra no es sólo multidimensional; lo cierto es que crea un mundo completo. ¿Por qué necesita hacer dibujos muy perfectos antes de crear la obra? ¿Qué significado tiene para usted el dibujo?

RS Soy artista. Me encanta dibujar; deseo plasmar las ideas, imaginar las cosas mientras trabajo. Disfruto dibujando.

OO ¿Quiere decir que es un acto de amor?

RS Podríamos llamarlo así.

RS I am just going with my guts, saying there's too much pressure. If people start to feel so affronted, then something has to give. You can't decide that only a few should have everything where all these thousands are homeless. Especially when there's enough for everybody.

OO And you think this is part of an artist's responsibility?

RS I don't think that every artist should have to do this. It is according to one's personality. This is my personality. I don't know if you are into astrology, but I am an Aquarius and Aquarians are supposed to be humanitarians. We can't rest until everything is right with the world. So, that feeds in to my work as well. I have to do this. I have no choice and I couldn't sleep if I didn't get this out.

OO When we look again at metaphors in your work, we've got Madam Ching trying to heal the ills of the world, and then, machine guns in your later work. Is this a shift in strategy, are you trying to suggest a different solution to the ills of society?

RS That was a difficult body of work. I made a series of guns and had them on the walls like in a gun shop. And all the guns were named for people who were freedom fighters. People like John Brown who died trying to stop slavery, people who are willing to give their lives for justice. Let us look at the whole issue of guns and how in one context, they are a terrible thing and I wish I lived in a world where we didn't have to have such things. On the other hand, you look at some countries where people have to defend themselves, guns are seen in a different light because people are defending their lives. So, guns have different sides to them. At the same time it was a metaphor for art as a weapon against the ills of society. Art does that. That's why people like Jesse Helms and others don't want artists to express these things because they know that art is sometimes a way to communicate to people ideas that might help bring about change.

OO This is something I hope will be of interest to art students. Drawing is very important in your work. You make elaborate drawings, very exquisite, down to perspective grids. Yet, your work is not only multi-dimensional, it is in fact often an entire environment. Why do you have to do elaborate drawings before you make the work? What does drawing mean to you?

RS Because when you get down to it, I am an artist. I love the act of drawing, the desire to get the ideas down, to figure things out while I am working. I just love to draw.

OO In other words it is a labor of love?

RS You could say that.