

COLECCIÓN
JOSÉ RAMÓN PRIETO

COLECCIÓN
JOSÉ RAMÓN PRIETO

Catalogación, ensayo, textos
y coordinación editorial: María Aguilera Aranaz

Diseño: Subiela Bernat

Maquetación: Ana Martín

Fotografías: Érika Barahona Ede

Fotomecánica: Lucam

Impresión: Lucam

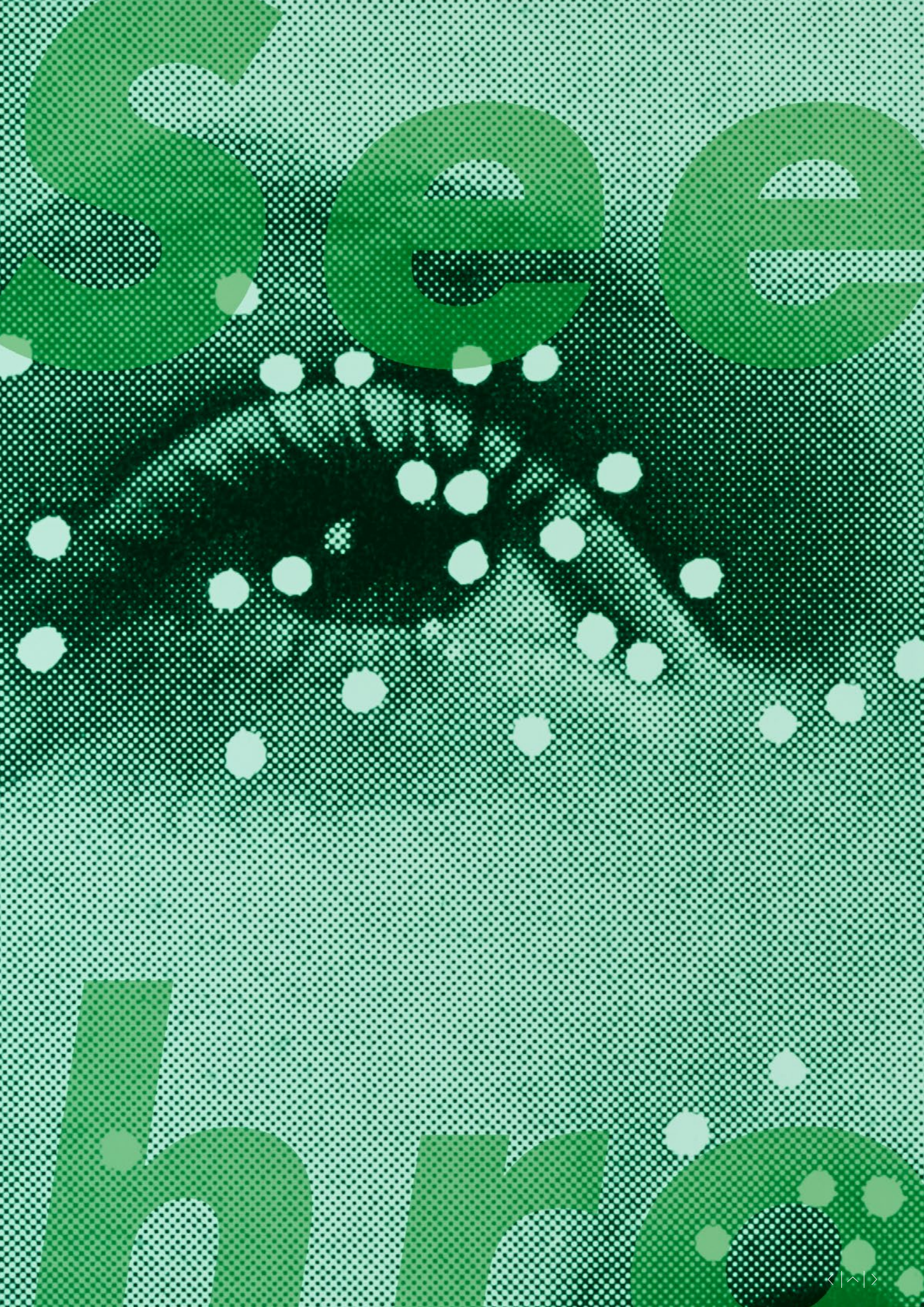
Encuadernación: Óscar Sánchez, La Eriza

Catálogo razonado Colección José Ramón Prieto

De los textos  María Aguilera Aranaz

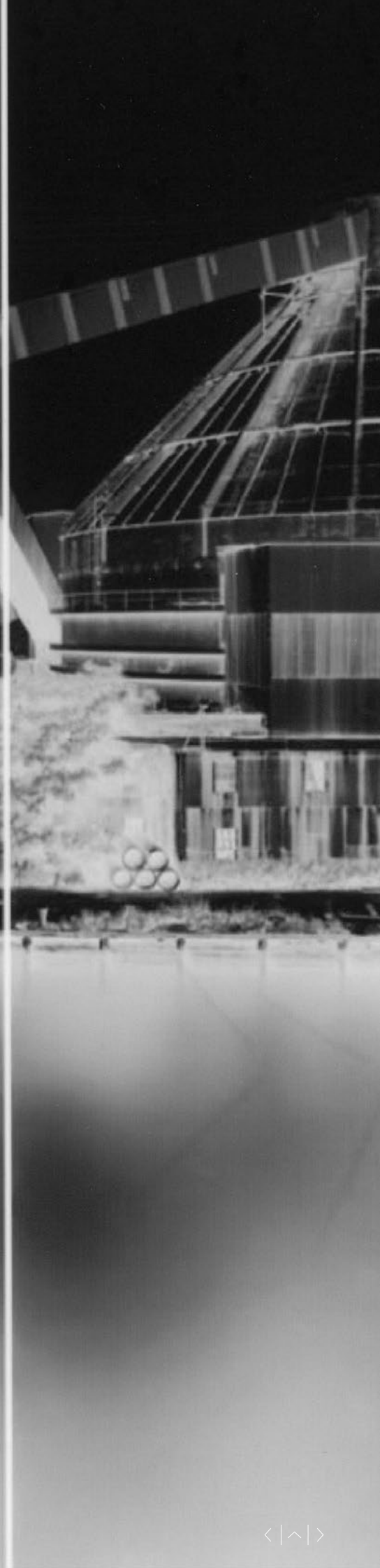
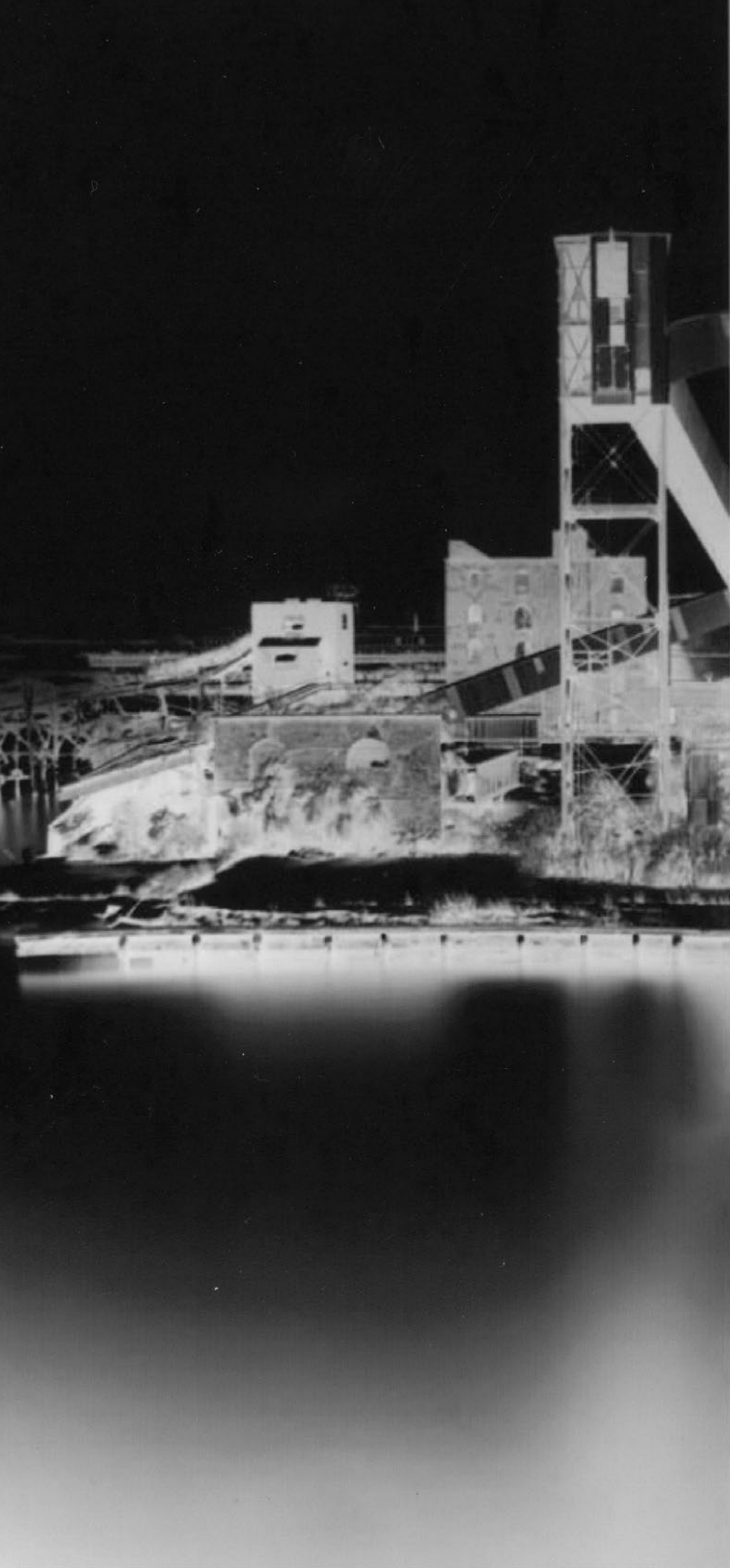
De las fotografías © Érika Barahona Ede

Esta es una copia de uso privado, en caso de publicación
las imágenes de las obras pueden estar sometidas a
derechos de autor.















SEDUCIDO POR EL LADO FEMENINO

María Aguilera Aranaz

En 1999 unos amigos de José Ramón fueron a cenar a su casa. Él les enseñó su colección y sus últimas adquisiciones. En un momento determinado una amiga le dijo: –Qué curioso Joserra, todas son obras de mujeres–. José Ramón, sorprendido, hizo un repaso mental de los nombres que componían su colección y cayó en la cuenta por primera vez de que su amiga tenía razón, todas sus artistas eran mujeres.

Desde entonces el hilo conductor de su colección ha sido el de adquirir siempre obras de arte contemporáneo de mujeres artistas. Pero como decía Friedrich Schiller «no existe la casualidad, y lo que se nos presenta como azar surge de las fuentes más profundas», y este hecho, aparentemente casual, no lo fue nunca en realidad. Aunque no hubiera sido racionalmente intencionado estaba presente en el momento de «enamorarse». Sí, de enamorarse de las obras, porque un coleccionista solo puede serlo de verdad cuando se enamora de ellas y cuando las hace suyas, casi con el mismo arrebato que el amor real. Las obras en poder de un verdadero coleccionista son su fetiche y su objeto de deseo. José Ramón, con un especial sexto sentido, se enamoró de las obras que ha ido adquiriendo, descubriendo en todas ellas –y en cada una de modo muy distinto– un lado y una mirada del mundo femenino.

José Ramón Prieto ha hecho del arte su auténtica pasión y su casa conforma un universo en el que trasciende los espacios más cotidianos y el arte se convierte en la manifestación de su propio discurso vital. Nada puede enturbiar la forma y el trasfondo de las obras así como las historias y reflexiones que hay detrás de ellas. Nada debe distraer este discurso y para ello se ha ido despojando de todo lo superfluo para que lo esencial, las obras de arte, sea lo que configure su casa y al mismo tiempo su vida.

Conforman una colección coherente, con una línea muy clara y con un afán por reunir los aspectos vitales, la reflexión filosófica de los grandes temas de la humanidad, la vida contemporánea, lo cotidiano, la condición de género y la feminidad a través de obras en todo tipo de formatos: grandes fotografías; lienzos pintados, cosidos o rasgados;

esculturas de yeso, bronce, alambre o cemento; instalaciones fundidas o de luces de led; papeles pintados, bordados, con perlas o lentejuelas...

Todas las artistas de su colección son exponentes del mundo actual y abordan todos estos temas contemporáneos desde ángulos muy distintos e interrelacionados. Es desde esta interrelación en la que se pueden establecer algunos de los grandes temas o corrientes, sabiendo que no son exclusivos de una obra o una artista en concreto y que muchas de las obras podrían «etiquetarse» con varios de ellos al mismo tiempo.

Así, por ejemplo, aquellas obras que podríamos denominar como puramente feministas, recogen de manera muy consciente, culta y meditada la propia reflexión sobre el género acerca de los atributos que la sociedad ha establecido, de modo que su arte se hace comprometido y al mismo tiempo reivindicativo. Podemos verlo en la obra quizá más feminista de todas, *Seeing through you* de Barbara Kruger. La artista manipula una imagen para otorgarle una nueva mirada en la que denuncia las situaciones de discriminación femenina utilizando las teorías sobre el deseo y la mirada de Lacan.

También podríamos denominar como feministas los corsés (*Tejer II y Corsé f*) de Dora Salazar símbolo de lo erótico y al mismo tiempo de opresión del cuerpo femenino; *Corazón Transparente* y *New York, New York* de Elena del Rivero, en las que utiliza elementos estereotipados como las lentejuelas, la costura o las perlas para denunciar el uso de los roles tradicionales de la mujer; *Flowers and Books, Camille Claudel, #1* de Elisabeth Peyton que reivindica la figura de la escultora siempre eclipsada bajo la sombra y la fama de su marido Auguste Rodin; *Untitled #959* de Petah Coyne que usa la imagen de la Virgen María como un símbolo que encarna la femineidad por excelencia y los conflictos de la mujer contemporánea; *Disintegration al Hydra* de Eve Sussman reinterpreta a través de un vídeo *El rapto de las Sabinas*, una leyenda romana sobre una violación masiva o *Some times is just a matter of space* de Tracey Emin en la que usa una artesanía propia de las mujeres, el bordado, para mostrarnos de forma abyecta una vulva en primer plano.

No todas las obras son marcadamente feministas y muchas de las «etiquetas» se entrecruzan con facilidad. En la colección nos encontramos con otro conjunto de obras de artistas que utilizan la identidad, su propia biografía o la autorrepresentación como metodología para el desarrollo y producción de sus obras. Dentro de esta corriente se enmarcan las obras *Dragon Head* y *Pietà* de Marina Abramović no solamente porque ella es la protagonista de sus fotografías, sino porque utiliza la *performance* creando estados extremos para generar experiencias en las que nos habla de la identidad a través de lo otro masculino en oposición a lo

femenino. *Creative Powders III* de Ana Laura Aláez también podríamos situarla en esta corriente identitaria en la que en un elogio sobre las apariencias a través del maquillaje, sitúa al espejo como el monumento de la autocontemplación fetichista del yo. En *Die herrliche Selbstbetrug*, Kati Heck también se convierte en la protagonista de su lienzo incorporando numerosos símbolos y elementos de narrativa y humor. Pero sin duda, la que hace de todo su arte una construcción de la identidad y de la condición sexual femenina utilizando su propia biografía es Tracey Emin, que ha colocado sus intensos estados emocionales o sus experiencias traumáticas –como su violación o sus abortos– en el centro de la narrativa de todas sus obras.

En muchas el psicoanálisis está presente con temas como la lacaniana pulsión escópica o manifestación del deseo a través de la mirada (Anna Malagrida) y la humanización del ser desde el momento en que alguien lo mira (Barbara Kruger), el inconsciente construido como un lenguaje que funciona con una sintaxis y una semántica llena de símbolos (Jenny Holzer), lo siniestro freudiano, como manifestación de lo angustioso en el ámbito familiar, y lo abyecto de Julia Kristeva (Tracey Emin).

Otras podrían calificarse como posmodernistas en su interés por reorganizar el mundo de lo moderno. Deconstrucción, fragmentación y apropiacionismo son algunas de las características formales que las artistas utilizan para reinterpretar la realidad que les rodea. *Super Clutter* de Ángela de la Cruz es una deconstrucción formal de un lienzo tradicional en el que la rebeldía de la artista ha desgarrado la tela pintada y contorsionado el bastidor para convertirlo en un objeto trimensional. La maraña de hierros que conforman *Bar* de Monika Sosnowska desvirtúa un objeto cotidiano, la barra de un bar, para convertirlo en una escultura de taburetes imposibles descontextualizados del astillero Gdansk de donde fueron tomados. Carmen Calvo reivindica la belleza de lo roto rescatando del olvido fragmentos aparentemente inservibles, como si de la recuperación de la memoria arqueológica se tratara, en *Fragmentación, pinceles*. También usa la fragmentación, esta vez de lo corporal, Dora Salazar en *Pie con rabo* haciendo alusión al continuo cambio y transformación al que todos nos vemos sometidos. Barbara Kruger, Azucena Vieites y Jenny Holzer se apropian de elementos preexistentes como imágenes, fotografías y textos, y los intervienen y transforman dando lugar a obras con una nueva significación.

Un buen número de obras contienen diversos elementos o características relacionados con otras corrientes historicistas. Caro Niederer recupera el uso tradicional de la pintura y también del clásico género del bodegón, con una paleta expresionista, para centrarse en la manifestación de

lo banal y lo cotidiano. Claire Harvey en *Them up there* transforma unos retratos en minúsculas escenografías con reminiscencias a la iconografía del cine. Jane Hammond crea un particular globo terráqueo poblado de símbolos y de imágenes tomadas de manuales científicos y libros de alquimia. Elisabeth Peyton utiliza la pintura realista y el arte tradicional para reivindicar el género del retrato, como también hace Lynette Yiadom-Boakye. Hannah Collins retoma una vuelta a belleza clásica asociada a las naturalezas muertas del Barroco en una búsqueda por encontrar la espiritualidad y la pureza. Victoria Civera nos presenta su personal reflexión sobre la intimidad y el mundo femenino a través de una pintura neoexpresionista. Y Marina Abramović y Eve Sussman utilizan la iconografía clásica religiosa (La Pietà) y la mitología (El rapto de las Sabinas) para reinterpretarlas en sus fotografías.

Los temas de reivindicación social tan presentes en el arte contemporáneo se ponen de manifiesto en las obras de Jenny Holzer, Adriana Varejão y Lynette Yiadom-Boakye. La gran carga que contienen los textos de *Green Survival* de Jenny Holzer sirven para denunciar situaciones de opresión y violencia política y sexual. Lynette Yiadom-Boakye reivindica la raza retratando siempre a personajes negros, como ella, en todos sus lienzos, igual que en *Womanology*.

Y Adriana Varejão reinterpreta el clásico azulejo portugués –*Azulejão (Refluxo)*– para hablarnos de la memoria y la historia de Brasil con la represión de un pueblo sometido.

Alejadas de todas estas corrientes debemos de mencionar las obras de Cristina Iglesias y Vera Lutter, ambas con una visión muy particular sobre la reflexión del espacio arquitectónico, sus obras poseen una enorme poética. Ambas en la colección utilizan la fotografía para reinterpretar espacios y lugares –ficticios en Cristina Iglesias, reales en Vera Lutter–, desde el potente componente matérico y de texturas de los elementos que conforman los espacios de las fotos de Cristina Iglesias, hasta la investigación sobre las propias técnicas fotográficas de Vera Lutter.

Feministas, postfeministas, clasicistas, posmodernistas, historicistas, activistas, constructivistas... o todo a la vez, como muchas, lo que sin duda todas comparten es una visión sobre el mundo desde su condición de mujeres. José Ramón, conmovido por el lado femenino de la vida que nos ofrecen sus obras, se ha rodeado de ellas y desde luego está muy bien acompañado.

Madrid, abril de 2014





Listado de obras

Marina Abramović

Dragon Head [1]

Pietà [2]

Ana Laura Aláez

Creative Podwers III [3]

Louise Bourgeois

Pregnant Woman [4]

Carmen Calvo

Fragmentación, pinceles [5]

Victoria Civera

Untitled [6]

Hanna Collins

Bed in the Desert I [7]

Petah Coyne

Untitled #959 [8]

Ángela de la Cruz

Super Clutter [9]

Marlene Dumas

Sin título [10]

And he said - Don't touch me [11]

Tracey Emin

Oh Fuck [12]

Susy Gómez

Sin título 114 [13]

Jane Hammond

Cielo [14]

Claire Harvey

Them up there [15]

Kati Heck

Der herrliche Selbstbetrug [16]

Camille Henrot

Romulus and Remus [17]

Jenny Holzer

Green Survival [18]

Truisms #2 [19]

Donna Huanca

Diogenite [20]

Cristina Iglesias

Políptico IV [21]

Habitación VII [22]

Alicja Kawade

MytheOrbita [23]

Formal-Feature-Self-Displacement [24]

Barbara Kruger

Seeing through you [25]

Vera Lutter

Erie Basin Red Hook IV [26]

Anna Malagrida

Sin título [27]

Rivane Neuenschwander

Conversation 10 [28]

Caro Niederer

Übernachtung in Nairobi (Overnight in Nairobi) [29]

Elisabeth Peyton

Flowers and Books Camille Claudel #1 [30]

Susan Philipsz

Too much I Once Lamented [31]

Laure Provost

Octopus Head Woman [32]

The hidden painting grandma - feeling your gaze [33]

Elena del Rivero

Corazón Transparente [34]

New York New York [35]

Dora Salazar

Tejer II [36]

Corsé f [37]

Lámpara [38]

Pie con rabo [39]

Jenny Saville

Study for Pietà I [47]

Monika Sosnowska

Bar [40]

Eve Sussman & the Rufus Corporation

Disintegration al Hydra (photographic still from

The Rape of the Sabine Women) [41]

Tatiana Trouvé

Refolding [42]

Adriana Varejão

Azulejão (Refluxo) [43]

Azucena Vieites

Serie Pirates on Parade [44]

Kara Walker

Raw Pigment [45]

Lynette Yiadom-Boakye

Womanology [46]



Marina Abramović, *Dragon Head*, 1990-1992 [1]

[1]

Marina Abramović

Dragon Head

FECHA 1990-1992

TÉCNICA Fotografía en cibachrome

MEDIDAS 180 x 180 cm

EDICIÓN 3/3

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA La Fábrica Galería, Madrid

EXPOSICIONES *Marina Abramović. Holding Emptiness*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 31 de mayo-31 de agosto de 2014.

BIBLIOGRAFÍA Fernando Francés y Enrique Juncosa, *Marina Abramović. Holding Emptiness*, cat. exp., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2014, págs. 38 y 39.
• Thomas McEvelley, Bojana Pejic y Toni Stoos, *Marina Abramović: Artist Body. Performances 1969-1998*, Charta, 1998, pág. 319.



DESCRIPCIÓN

Fotografía en color en la que se observa, frente a una pared blanca, un sillón de estructura de madera sobredorada con tapizado en terciopelo rojo. En él está sentada Marina Abramović que viste de negro y lleva los labios pintados de rojo. Varias serpientes pitón recorren su cuerpo enroscándose en él desde la cintura a la cara. Parte del cuerpo de una de ellas cubre sus ojos y otra amarra sus pies deslizándose hacia el exterior. En torno a esta escena se adivinan unas barreras. La cámara está situada en la parte superior de la imagen, en un plano picado. La iluminación, también desde arriba y el lateral, está recortada creando un círculo blanco que enmarca la escena.

COMENTARIO

Dragon Head es el título de la primera *performance* realizada por Abramović (Yugoslavia, 1946) tras su separación de la que fue su pareja artística y sentimental entre 1975 y 1988, el artista alemán Uwe Laysiepen (Ulay). En ella dejaba envolver su cuerpo por varias serpientes grandes del tipo pitón o boa constrictor, algunas de hasta 25 kilos. Durante una hora estos animales recorrían libremente su cuerpo. El espacio que ocupaba la artista estaba rodeado por bloques de hielo para evitar que las serpientes llegaran a la zona ocupada por los espectadores y se concentrasen en el calor corporal de Abramović.

Ya en el año 1978 Abramović y Ulay realizaron algunas acciones en las que incorporaban serpientes como en *Three* (1978). En ellas los artistas, tendidos en el suelo, emitían sonidos con una botella para atraerse una serie de serpientes que circulaban libremente por el espacio. La serpiente se convertirá en un motivo iconográfico recurrente en su obra con evidentes conexiones con la Gorgona, además de poseer un significado simbólico vinculado a la gran muralla

china, monumento relacionado igualmente con su separación de Ulay.

El peligro que suponen estos animales fascina a Abramović por lo que tiene de sometimiento a situaciones límite. Desde los inicios de su carrera la artista indaga en los límites de la resistencia moral y física. Sirvan de ejemplo las *performances* en las que jugaba con situaciones de peligro creadas por medio del diálogo establecido con los asistentes a las mismas, como *Rythm* de 1973-1974, por ejemplo.

A lo largo de su producción Abramović ha elaborado un extenso discurso sobre la identidad y su exploración a través de la otredad: lo otro masculino en oposición a lo femenino (sobre todo en las obras realizadas en colaboración con Ulay en las décadas de 1970 y 1980), lo otro situado dentro de mí (los límites de la piel, del dolor corporal, del control del cuerpo y las pulsiones de muerte y destrucción) y lo otro de la propia mente haciendo conscientes estados propios de la inconsciencia y los propios límites entre lo físico y lo mental.

La elección del género que más cultiva y por el que es más conocida, la *performance*, le ha permitido traspasar tales límites y habitar otros espacios y dimensiones. También le han permitido la exploración de su propio cuerpo en público, perturbando los códigos de conducta y contribuyendo a la destrucción de determinados mitos en torno a la feminidad, su representación y su identidad. También ha contribuido a liberar sus fantasmas personales y las cadenas del miedo en un uso de su cuerpo que es a la vez lugar de experimentación y su propia obra.



Marina Abramović, *Pietà*, 2002 [2]

[2]

Marina Abramović

Pietà

FECHA 1983

AUTORES Marina Abramović y Ulay (Uwe Laysiepen)

TÉCNICA Fotografía, Color cibachrome

MEDIDAS 178,8 x 178,8 cm

EDICIÓN 1/3 + 4 P.A.

ADQUISICIÓN 2003

PROCEDENCIA Galleria Lia Rumma, Nápoles

EXPOSICIONES Marina Abramović. *Holding Emptiness*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 31 de mayo-31 de agosto de 2014.

BIBLIOGRAFÍA Fernando Francés y Enrique Juncosa, *Marina Abramović. Holding Emptiness*, cat. exp., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2014, págs. 36 y 37.

• Thomas McEvelley, Bojana Pejic y Toni Stoos, *Marina Abramović: Artist Body. Performances 1969-1998*, Charta, 1998, pág. 257.



DESCRIPCIÓN

En el centro de la imagen, Marina Abramović, portando un vestido largo de color rojo que deja los hombros al descubierto, aparece sentada sobre una escalera apoyada sobre una plataforma. Su rostro mira hacia arriba. Sobre su regazo descansa un hombre, Ulay, vestido enteramente de blanco y en actitud de abandono con los ojos cerrados. Sus brazos, tronco y piernas dibujan una «M» mayúscula que destaca sobre el color rojo del vestido de la artista y el fondo oscuro. Las dos figuras se funden en una sola formando una pirámide compositiva a la manera clásica.

COMENTARIO

Esta fotografía está tomada de la *performance* en dos partes *Anima mundi*, realizada por los dos artistas en el momento en que fueron pareja artística y personal, entre 1975 y 1988. La escena forma parte de la segunda parte de la acción. En la primera, ambos artistas caminaban el uno hacia el otro con los brazos abiertos pero sin llegar a tocarse. Sus brazos formaban una elipse que pareciera querer abrazar a toda la creación.

La *performance* se escenificó por primera vez en Bangkok, en febrero de 1983. El título hace referencia a un principio filosófico desarrollado en la antigüedad según el cual la naturaleza estaría animada por un espíritu universal a la manera del alma humana. De este principio unificador toman forma los diferentes organismos, quedando así unidos a pesar de sus especificidades singulares. El triángulo formado por las dos figuras recoge de manera conspicua sus dos letras iniciales: «A» y «M».

En *Anima mundi* Abramović y Ulay retoman su interés por las relaciones hombre-mujer y la condición dual relacionada con su propia condición de pareja: masculino frente a femenino, soledad frente a compañía, deseo frente a prohibición, temas que habían desarrollado desde 1975 en otras acciones performativas como *Relation Work* (1976) o *Interruption in Space* (1977). Sin embargo, aquí focalizan su interés en temas universales: *anima* es el alma femenina, lo que tradicionalmente se ha equiparado con la naturaleza y la vida: con la madre, escrita de nuevo en la «M». Junto a ella está el *animus* o alma masculina y ambos se complementan como los hacen los orientales ying y yang.

La piedad, ha sido motivo recurrente en el arte para expresar el dolor y el sufrimiento en la relación madre-hijo. Se trata de un término iconográfico referido al conjunto formado por la Virgen María —el símbolo femenino, alma del mundo, para la tradición cristiana— sosteniendo a Cristo muerto, como

exponente del máximo dolor y aflicción. Su origen debe situarse en el siglo XIV, a partir del modelo *Vesperbild* alemán que se difundirá por Italia y Francia en la segunda mitad de ese siglo. Alcanzará su máxima extensión durante el Renacimiento con artistas como Tura, Botticelli, Rafael, Tiziano, del Piombo o Carracci, entre otros. Miguel Ángel realizó cuatro piedad, siendo la más conocida, y la que parece haber servido de inspiración a Abramović, la *Pietà* del Vaticano.

En su *Pietà*, Abramović se vincula con la tradición clásica aunque desacraliza la iconografía, proceso del que no es ajeno la incorporación del vestido rojo que, al dejar los hombros al descubierto, sexualiza la imagen. El color rojo y el blanco los toma de la mitología china que considera que el universo nació de la fusión de una gota de sangre femenina y de una gota del esperma masculino.

Con *Anima Mundi*, las *performances* se estatizan a la manera del *tableau vivant*, una composición escenográfica por la cual la escena queda congelada para reproducir en vivo una obra pictórica o fotográfica. Esta idea la iniciaron Abramović y Ulay con la serie de *performances* llamada *Nightsea Crossing*, llevada a cabo entre 1981 y 1987, y con la que se instalaron como «cuadros» en 17 museos de todo el mundo. Durante siete horas los dos artistas se sentaban silentes a ambos lados de una mesa en el interior de la sala de un museo con la intención de crear una imagen viva durante las horas de apertura del mismo. En *Anima mundi*

la teatralidad del *tableau vivant* es empleada con gran lirismo creando una gran tensión entre movimiento y estatismo, tiempo y atemporalidad, masculino y femenino.

En este sentido, el empleo de la fotografía reitera la vinculación con la belleza y plasticidad de la imagen renacentista así como, en su estatismo, con el propio medio pictórico. Abramović y Ulay muestran de esta manera una reivindicación y una intensa afinidad con su cultura y su tierra matriz.

En cuanto a los paralelismos de esta obras, la propia Abramović ha continuado desarrollando el tema en obras tales como *Virgin Warrior 1 Pietà* (con Jan Fabre), 2005, o en *Stromboli Pietà* de 2008. En ambas piezas los roles han saltado ya los límites establecidos, siendo en la primera la *madonna* un guerrero masculino y pasando a ocupar Abramović el papel del hijo muerto, mientras que en la segunda son dos mujeres las protagonistas absolutas.

Otros artistas contemporáneos también han elaborado la iconografía de la *Pietà*. Tal es el caso de la performance de Sam Taylor-Wood (2001), que trata de mantener el cuerpo del actor Robert Dawning Jr. en un estado de laxitud y abandono en lo que es un modelo singular de la angustia y el cansancio físico; de fotógrafos como como Sukhran Moral, Renée Cox o David LaChapelle; o, por último, de escultores como Lee Yongbaek o Jan Fabre que hace de la *Pietà* miguelangelesca una *vanitas* contemporánea.



Ana Laura Aláez, *Creative Podwers III*, 2001 [3]

[3]

Ana Laura Aláez

Creative Powders III

FECHA 2001

TÉCNICA Fotografía, color siliconada sobre aluminio
y plastificado mate

MEDIDAS 100 x 133 cm

EDICIÓN 1/3

ADQUISICIÓN 2001

PROCEDENCIA Galería Juana de Aizpuru, Madrid



DESCRIPCIÓN

En un plano picado se observa, sobre un espejo redondo situado sobre un suelo de mármol blanco, el cuerpo de la artista recostada en él y su reflejo. En el cuello y la muñeca izquierda lleva collares y pulseras de gruesas cuentas de colores. Con su mano izquierda se roza el muslo derecho con un aplicador de polvos de maquillaje de color amarillo. Alrededor de su cuerpo, sobre el espejo, se han colocado distintos montones de polvos pictóricos en tonos rosados y anaranjados simulando los colores en la paleta de un pintor clásico. En el espejo también se refleja una ventana abierta que deja pasar la luz del día.

COMENTARIO

En los años noventa gran parte del arte español —heredero de los movimientos performativos de cariz político de los años setenta y de los hedonistas de la movida de los ochenta— se dividía entre unas manifestaciones teatrales y narrativas basadas en las tradicionales relaciones escenográficas de la *performance*, y una retratística en la que el yo se convierte insistentemente en objeto y fetiche, en bien de consumo.

Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964) —que, multifacética, ha explorado también otros medios artísticos como las instalaciones visuales y sonoras, el vídeo o la escultura— ha sido uno de los máximos exponentes de este movimiento. De la *performance* de los años setenta toma el uso del cuerpo como herramienta deconstructiva de identidades y las reflexiones relacionadas con lo femenino. En los segundos se ancla su concepción de fotografía autocontemplativa.

En la serie a la que pertenece esta obra y en otras fotografías de la autora, el espejo, monumento a la autoadmiraación, es protagonista de la puesta en escena. Como lo eran las aguas en el mito de Narciso que ya recogió Gilles Lipovetsky (*Narciso o la estrategia del vacío*) para definir al hombre postmoderno. El narcisismo para este autor surge de la deserción de los valores y finalidades sociales y su sustitución por el placer, el bienestar y la promoción del individualismo. Rosalind Krauss en el año 1976 (*El vídeo: la estética del narcisismo*) analizaba ya algunos trabajos de

Acconci, Richard Serra o Joan Jonas, realizados en esos años, como ejercicios de autocontemplación. Trabajos performativos capturados en un «tiempo colapsado» en los que el cuerpo del *performer* se sitúa frente a un espejo que le devuelve la mirada en lo que es un intento de construcción identitaria desde postulados conceptuales.

Ana Laura Aláez acude a otros referentes más próximos al arte pop y a la cultura del espectáculo, más que a lo conceptual, lo que le ha valido multitud de críticas contra la superficialidad de sus propuestas. Sus referencias, al igual que sucede en la obra de otros artistas, no suelen proceder del «arte culto» sino de la publicidad, la cultura del club, la moda o el diseño, lo que conscientemente despoja a sus creaciones de la función crítica y reflexiva del arte, insertándose en el círculo superficial de «lo nuevo por lo nuevo», propio de las industrias que rodean a estas manifestaciones.

En este contexto se encuentra la autoexploración de esta artista, que realiza a través de la actuación y la puesta en escena, como sucede en el mundo de la fotografía de moda donde la modelo posa, finge actitudes, construye una identidad ficticia y realiza acciones no narrativas. Ana Laura Aláez no sólo comparte estas similitudes formales sino que también participa de esta seducción y de la estetización divertida en lo que es un elogio de las apariencias, del maquillaje y del placer superficial de la cultura pop. En este

sentido, sus propuestas se relacionarían con los postulados de la movida madrileña de los años ochenta que, ligada a una estética de la trivialidad, entendió la práctica artística como mero acto comunicativo propio de una sociedad hedonista y despolitizada.

Para Aláez el medio fotográfico es una valiosa herramienta que le permite actuar de forma rápida en la construcción de una propia identidad glamurosa que no viene dada de forma «natural» sino a través de la puesta en escena. Sus fotografías se relacionan con el «neopictorialismo» de los *tableaux vivants* por el cual muchos fotógrafos sustituyeron el «instante decisivo» encontrado de Stieglitz por la dramatización de ese instante.

Si la identidad es un concepto artificial (psicosocial) que definido por el conjunto de símbolos y tópicos que conforman nuestra civilización, Aláez ha optado por hacernos ver, de forma evidente y utilizando su mismo lenguaje, que son los *mass media*, la publicidad, la moda y el audiovisual los que nos conforman, los que ya de forma imparable construyen nuestro mundo hecho de simulacros y ficciones del que también, cómo no, forma parte el arte.



Louise Bourgeois, *Pregnant Woman*, 2017 [4]

[4]

Louise Bourgeois

Pregnant Woman

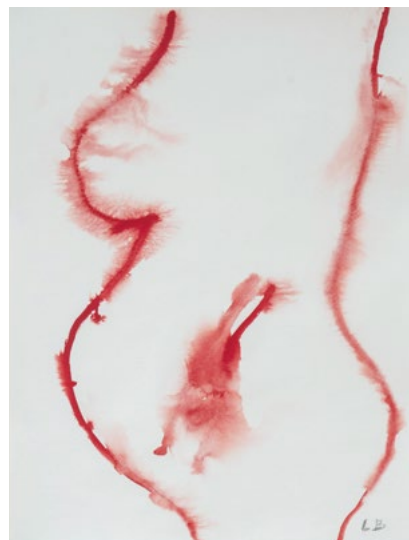
FECHA 2007

TÉCNICA Gouache sobre papel

MEDIDAS 59,7 x 45,7 cm

ADQUISICIÓN 2019

PROCEDENCIA Hauser & Wirth Gallery



DESCRIPCIÓN

Obra en papel de formato vertical que representa la silueta del cuerpo de una mujer embarazada. En su vientre se dibuja un feto en posición cefálica pero con las extremidades superiores e inferiores extendidas. El trazo, de un rojo intenso, grueso y continuo, delinea la figura y se difumina a lo largo de su contorno valiéndose de los efectos de la técnica acuosa empleada.

La obra aparece firmada a lápiz en su margen inferior derecho, con las iniciales «L.B.».

COMENTARIO

Louise Bourgeois (1911-2010) nació en París, y será gracias al taller familiar de restauración de tapices, donde aprenda a dibujar para colaborar en el negocio de sus padres. Su infancia marcó toda su obra, articulada en torno a la traición de su padre cuando durante diez años convirtió a su institutriz inglesa en su amante. Esto supuso un fuerte trauma para la joven Louise, que canalizó su creación artística a modo de actividad terapéutica. Este hecho ha propiciado que recurrentemente se haya querido hacer una lectura psicoanalítica de su obra, como la realizada por la historiadora de arte española Patricia Mayayo.

En 1938 Louise se casó con Robert Goldwater, un historiador del arte norteamericano, y se trasladó a Nueva York, donde permaneció el resto de su vida. Su obra y producción artística fue totalmente desconocida hasta que en 1982, a la edad de setenta y un años, dio el salto a la primera línea del mercado artístico gracias a la exposición monográfica que le dedicó el MoMA de Nueva York.

Muchas obras de Bourgeois no son fáciles de datar, puesto que las temáticas de las mismas le persiguen a modo de obsesiones constantes a lo largo de su vida. Tampoco es fácil encuadrar estilísticamente su trayectoria artística, y aunque tradicionalmente se ha ligado su obra al surrealismo, la realidad es que nunca formó parte de ningún movimiento establecido.

Lo que sí se puede afirmar es que a partir de la década de los noventa fue una precursora del interés por lo corporal. Su obra se ha convertido en un símbolo para el movimiento del feminismo por su enorme conciencia de la diferencia sexual, a pesar de que ella no consideraba su obra como feminista afirmando que lidiaba con problemas pre-género. Lo cierto es que toda su temática gira en torno a la feminidad, como por ejemplo sus *Femme Maison* de la década de 1940, en las que liga lo femenino, de manera enormemente crítica, a lo doméstico y lo maternal, en una época en la que intentaba conciliar la maternidad con su trabajo como artista.

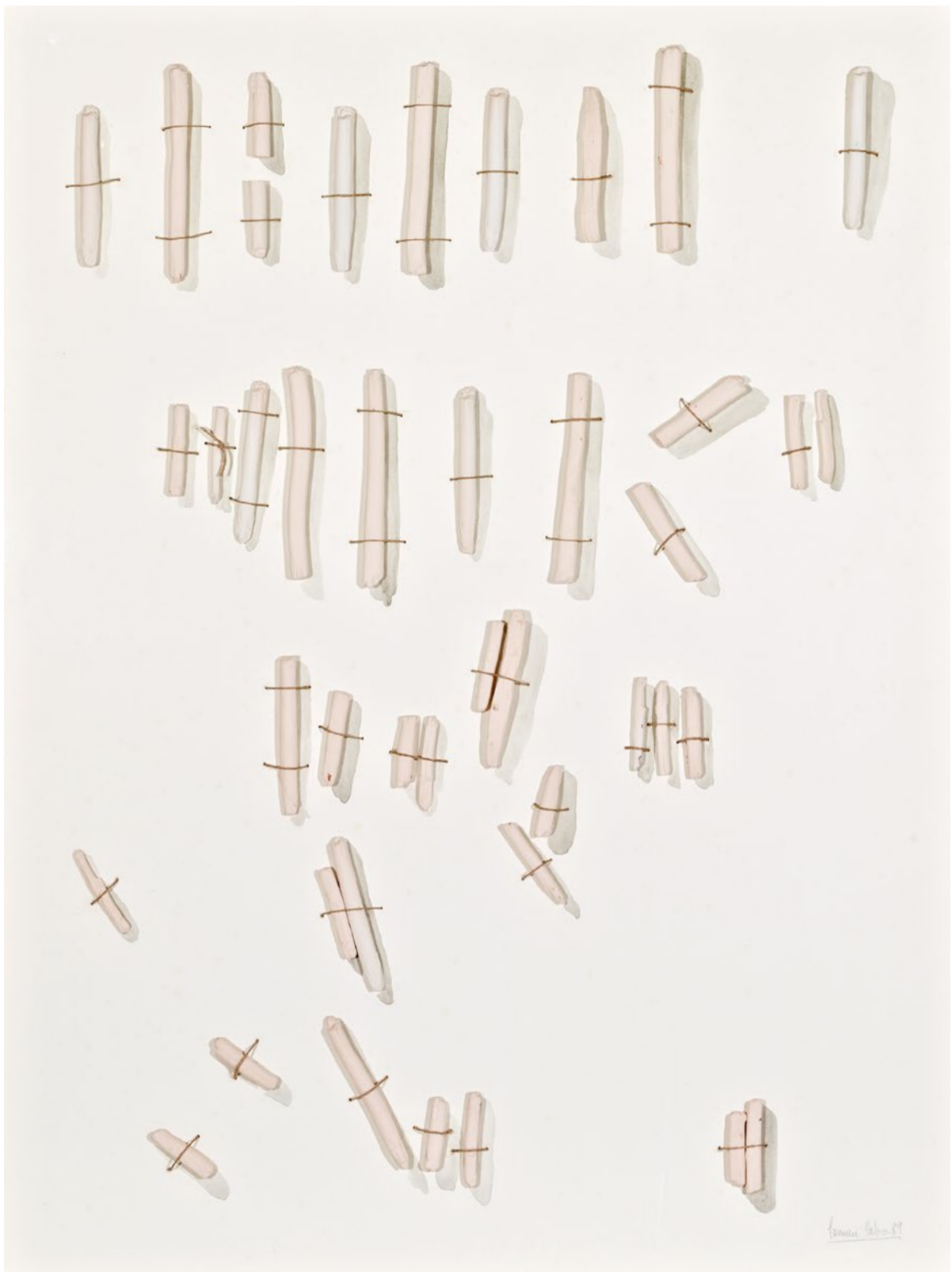
En sus últimos años, se dedicó a explorar temas universales de la vida, ligados a la naturaleza. En la última mitad del año 2007, inicia una serie con la maternidad y la familia como telón de fondo, de la que forma parte *Pregnant Woman*. A través de la utilización de un rojo intenso, color que domina esta serie, Bourgeois asocia sus obras con la sangre y con conceptos como la pasión y la intensidad emocional, aún intactos a sus 96 años.

Bourgeois elige un medio más íntimo para llevar a cabo esta serie: el papel. Empieza con dibujos, algunos de los cuales le sirven como objetos de estudio para su posterior réplica gráfica de la serie. Si en un primer estadio las obras están perfectamente delineadas, poco a poco se van

desdibujando y ganando en expresividad. La artista se sirve de la técnica del gouache muy aguado, casi como acuarela, y trabajando sobre mojado, va aplicando capas sucesivas de gouache a la obra.

Pregnant Woman también se inserta en el deseo de la artista al final de su vida de reflexionar sobre su propia identidad, como madre, como hija y como esposa. Más concretamente se sitúa en aquellas obras que estudian la maternidad en sentido amplio, abordando parcelas como el propio embarazo, el parto o la lactancia, aspectos todos ellos palpables en esta obra.

Por otro lado, *Bourgeois* refleja también esa angustia por la integridad del cuerpo humano que domina su trayectoria artística, y que encuentra su amplificación en la representación del feto. Un feto que no responde a la placidez característica del acogimiento en el útero materno, sino más bien a una caída al vacío.



Carmen Calvo, *Fragmentación*, pinceles, 1989 [5]

[5]

Carmen Calvo

Fragmentación, pinceles

FECHA 1989

TÉCNICA Mixta, terracotta, madera

MEDIDAS 80 x 60 cm

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao



DESCRIPCIÓN

Sobre un papel blanco se han colocado, agarrados a él mediante alambres, unos fragmentos de maderas. La primera fila, en la parte superior, está ordenada en eje con el borde superior del lienzo. La mitad de la segunda fila se alinea con la primera pero el resto de los objetos hacia abajo se disponen de manera aleatoria.

COMENTARIO

Los ensamblajes, como la obra que aquí nos ocupa, han hecho famosa a la autora. Carmen Calvo (Valencia, 1950) realiza metáforas visuales por medio de la disposición de objetos inesperados en el lienzo, en lo que constituye una suerte de muestra taxonómica de elementos de la naturaleza o, más bien, un muestrario de fragmentos como los elaborados por los pioneros de la arqueología.

A mediados de los sesenta, y seducida por las piezas arqueológicas, comienza a incorporar fragmentos (sobre todo de cerámica) en sus obras. Calvo rescata del olvido lo roto y reivindica su belleza creando un nuevo relato, una especie de gabinete de las maravillas que tiene su propio orden lógico basado en el hallazgo y la huella de la memoria.

Carmen Calvo es uno de los referentes en España del interés contemporáneo por el concepto de fragmento que lleva a cabo, en este caso, a través de la distribución de pequeños elementos en el espacio. En nuestro mundo contemporáneo, el artista, consciente de la fragilidad de la existencia humana y habitante de un mundo en el que el tiempo se ha convertido en instante, busca reparar el vacío que ello supone mediante la recuperación de las huellas en forma de objeto que el ser humano deja tras de sí, reflexionando sobre la evocación de este pequeño universo de la ausencia.

También interpreta el mundo a través de estos vestigios cavilando sobre la eternidad, la transitoriedad y el tiempo. Son los artefactos de la cultura, los objetos, los restos, los

encargados de recordar, tras cumplir su ciclo, este proceso de vida y muerte; sirviendo de vínculo entre el tiempo biológico y el tiempo histórico, y manteniendo así viva la memoria del hombre a través de la impronta que evoca la ausencia. Con estos objetos Calvo crea un nuevo orden en el que puedan de nuevo tener sentido: un nuevo universo poético que, en palabras de Estrella de Diego, «tiene más que ver con el *object bouleversant* de los surrealistas belgas (cosas que ha habido que diseñar) que con el *object trouvé* de los surrealistas franceses (lo que estaba ahí)».

Sus obras, pues, están constituidas por una gran variedad de materiales: elementos encontrados o adquiridos en el rastro madrileño, fotografías manipuladas así como materiales como el cemento, el mármol, el cristal, el barro, el yeso y un largo etcétera.

En esta acumulación y repetición de fragmentos y en el recurso al *collage*, Calvo reconoce su deuda con Kurt Schwitters o Joseph Cornell, aunque también se aprecian similitudes con la sobriedad del *arte povera*, y con la descontextualización dadaísta.

En sus *collages* Calvo dispone a la manera de catálogos comerciales toda una serie de objetos de desecho con los que reflexiona también sobre el concepto marxista de fetiche, es decir, la autonomía de la mercancía como objeto de cambio. Rescatando todo aquello que no puede ser vendido, pues ha sido dado por amortizado, reivindica su valor como reliquia.

Calvo reclama el papel de la imagen en la construcción de una realidad tanto histórica como subjetiva. Mediante el empleo del fragmento y la huella intenta exorcizar la muerte para ofrecernos un punto de esperanza en la construcción de nuevos universos.



Victoria Civera, *Untitled*, 1989 [6]

[6]

Victoria Civera

Untitled

FECHA 1989

TÉCNICA Técnica mixta sobre tela

MEDIDAS 46 x 46 cm

ADQUISICIÓN 1990

PROCEDENCIA Galería Siboney, Santander



DESCRIPCIÓN

Pintura sobre tela sobre la que se han aplicado dos anchas tiras verticales de color. La de la izquierda, en un color gris claro, llega hasta el borde. Sobre su mitad superior se ha aplicado otra banda de color más matérica y ligeramente más ancha de color granate que se adelgaza en su eje horizontal superior llegando a cubrir la banda central y a rodearla por su lado superior derecho. Debajo de este eje, sobre la segunda banda, existe una pincelada de color gris más oscuro. La banda central, de mayores matices cromáticos, aunque siempre en tonos grises y azules claros, presenta en su centro dos círculos concéntricos empastados: el exterior en tonos grises y el interior en el mismo granate de la mitad superior.

COMENTARIO

Victoria Civera (Valencia, 1955) cursó sus primeros estudios en Valencia y posteriormente se trasladó a Santander donde realizó una pintura neoexpresionista y de intenso cromatismo que se ha dado en calificar como «simbolismo abstracto».

Sin embargo, en 1987, fecha en que traslada su residencia a Nueva York, experimenta un cambio en su factura: empieza a trabajar con tonos más oscuros y obras de menor tamaño. Elabora obras de gran profundidad y concentración, llenas de misterio, basadas en un trabajo de autorreflexión muy vinculado a posiciones personales y artísticas. El resultado de todo ello fueron unas obras pequeñas, con menos materia pictórica, más íntimas, en definitiva. Kevin Power ha llegado a denominarlas herméticas y «existencialmente atormentadas». El lado hermético se convertirá en parte muy sustancial de su producción.

Con el círculo ya había experimentado en los inicios de los años ochenta. Distintos autores desde las primeras vanguardias lo han empleado como centro de sus reflexiones artísticas y como recurso expresivo y ordenador: Kupka, Delaunay, Noland o J. Johns, por ejemplo. Su poderosa carga evocadora como signo lo convertirán en un icono propio. Algunos autores lo relacionan con el aislamiento de la artista frente al mundo en el mismo acto de crear, con el que pone límites entre sus realidades personal y artística.

Un lugar donde encontrarse a sí misma y, gracias a él, revolversse contra sus miedos, pasiones y angustias, nacidos —como los de todo el mundo— de sus relaciones sociales y familiares. En palabras de Consuelo Císcar, el círculo «la protege de su desmesura artística» y la coloca en el centro de su soberanía individual. Define, pues, la intimidad, la concentración y el secreto, actuando como metáfora de gestación.

El uso del textil como soporte para su trabajo tiene una clara referencia autobiográfica, ya que la propia Civera cuenta que su abuela tenía una mercería y que de esta experiencia viene su interés por los tejidos, los botones y las telas. Algo muy presente en muchas mujeres artistas que reivindican la producción artesanal de un arte que se coloca fuera del discurso masculino de la tradición, llegan al arte a través de la costura, de la confección.

En este sentido, Civera es artista que reivindica permanentemente la feminidad, expresión de un lenguaje propio e inequívoco que desvela el espíritu de la mujer y cómo incluso este puede ayudar a entender el masculino. En los años en que realizó esta obra, Civera entiende la feminidad como una búsqueda de un plano más íntimo, donde se desarrollen reflexiones y metáforas sobre la biografía sentimental, la memoria, el cuerpo y capacidad emocional, dejándonos imaginar la calidez de un espacio privado.

Los temas relacionados con lo femenino seguirán siendo una constante en su producción, aunque posteriormente irá introduciendo otras técnicas artísticas (instalación, escultura y fotografía, siempre manteniendo como hilo conductor la pintura) y otras iconografías y recursos formales. No hay que olvidar que introdujo en España el arte de género en los noventa.

El estilo de Victoria Civera es todo un universo en el que sentimientos, emociones y experiencias viven en constante búsqueda y van dialogando con distintos medios técnicos y expresivos, ya sean figurativos o abstractos. Civera posee ya un repertorio de signos y símbolos (el círculo tiene gran importancia) con los que presentarnos su personal reflexión sobre la intimidad y el mundo femenino. Ha conseguido desvelar la verdad y la belleza de la fragilidad de los propios sentimientos en una difícil síntesis entre lo íntimo y lo social, lo simbólico y lo propio.



Hanna Collins, *Bed in the Desert I*, 2002 [7]

[7]

Hanna Collins

Bed in the Desert I

FECHA 2002

TÉCNICA Fotografía digital sobre lino

MEDIDAS 163 x 214 cm

EDICIÓN 2/2

ADQUISICIÓN 2003

PROCEDENCIA Galería Joan Prats, Barcelona



DESCRIPCIÓN

Fotografía en blanco y negro positivada sobre una tela de lino. En un primer plano, un ramo de rosas ocupa el centro de la composición en su parte inferior. En segundo término, se observa un paisaje.

COMENTARIO

Hannah Collins (Gran Bretaña, 1956) es una de las artistas pioneras en el uso de grandes formatos en fotografía. Sin embargo, la monumentalidad del tamaño de sus obras contrasta con unos temas de naturaleza muy intimista que incorporan una reflexión sobre la fugacidad del presente y su supervivencia a través del recuerdo dejado en los lugares habitados. El gran formato invita al espectador a participar directamente en la realidad que refleja.

Algunos autores como Rosalind Krauss localizan sus fotografías en un ámbito expandido en el que se han disgregado las fronteras entre las artes: la bidimensionalidad de la imagen se abre a una espacialidad arquitectural relacionada con su escala, y las cualidades táctiles de los objetos representados nos remiten a la sensualidad de las formas escultóricas. Y en esto consiste gran parte de su poética: en la tridimensionalidad de la escultura, en los juegos de luces pictóricos y en la composición escénica teatral.

Bed in the desert pertenece a una serie de instantáneas tomadas con una cámara panorámica e impresas con pigmento sobre lino, superficie esta que nos remite a la materialidad de nuestra cotidianeidad más íntima. Se trata de fotografías monocromas en las que el silencio es el elemento dominante. Este es evocado por un juego de luces y sombras que invitan al sueño de un vacío de presencias desplazadas donde el tiempo se ha detenido y en el que domina el misterio.

La escena en sí es la protagonista. No hay relato sino una conjunción de objetos que son apprehendidos por la propia

instantánea que conforma esta realidad poética llamada espacio artístico, espacio imaginario, habitado por los detalles sorprendentes de nuestros paisajes interiores.

En un momento en que otras propuestas artísticas reivindican categorías como la de la abyección o lo siniestro, Collins recupera una cierta vuelta a la belleza, a lo sublime, en los juegos armónicos entre profundidad y superficie con los que construye sus escenas. Su obra encuentra así asociaciones con otros periodos de la historia del arte, especialmente con las naturalezas muertas del Barroco en lo que concierne a su espiritualidad y a su pureza (Victoria Combalía).

En cuanto a sus referencias contemporáneas, la obra de Collins se entiende deudora de las corrientes contemporáneas que entienden la fotografía bajo conceptos provenientes de las artes plásticas, en particular del conceptualismo y del minimalismo, así como de la obra escultórica de artistas como Morris, Richard Serra o Robert Smithson.

Su creación se relaciona igualmente con las reflexiones que ciertos filósofos desde los años sesenta han establecido en torno al sistema de representación (Foucault, Deleuze, Habermas, Derrida), a lo decible o experimentable. Para este último no puede abandonarse el sistema de representación por lo que los «indecibles», lo excluido de tal sistema, deben entrar en el espacio representacional. La deconstrucción derridiana no pretende olvidar la tradición y, desde ahí, plantea una historia de lo inmemorial.

En las fotografías de Hannah Collins hay una energía que traspasa su estilo conciso. Su plástica nos transporta más allá de las fronteras de la representación a pesar de su mutismo. Son todos los indecibles que están a las puertas hablándonos de la transitoriedad de la vida.



Petah Coyne, *Untitled #959*, 1999-2000 [8]



Petah Coyne, *Untitled #959*, 1999-2000 [8]

[8]

Petah Coyne

Untitled #959

FECHA 1999-2000

TÉCNICA Escayola y técnica mixta

MEDIDAS 122 x 81 cm

ADQUISICIÓN 2000

PROCEDENCIA Galerie Lelong, Nueva York



DESCRIPCIÓN

La pieza consiste en una superficie rectangular totalmente blanca colocada en vertical y rematada en todo su contorno por una moldura saliente que divide el anverso de manera horizontal en dos partes con una especie de zócalo en la inferior. Sobre él se distingue una figura en relieve colocada sobre un saliente a modo de pedestal y rodeada también por una moldura formando una hornacina rectangular con lo que parece ser una virgen con el clásico manto con pliegues desde la cabeza hasta los pies. La pieza se dispone de tal manera que, separada de la pared, el espectador también puede ver el reverso de la escayola, en la que se confirma una escultura exenta de una virgen sobre la que se ha hecho el molde de escayola que conforma la propia pieza del anverso.

COMENTARIO

Algunos autores atribuyen al arte postmoderno una cierta catolicidad. Consiste ésta en una conciencia creativa desarrollada a partir del concepto de Encarnación divina y una reflexión positiva acerca del cuerpo humano. La iglesia católica, al contrario que las protestantes, para las que Dios se define en oposición a la naturaleza humana, reconoce que el mismo Dios se hizo hombre en la persona de Cristo, legitimando, pues, el cuerpo humano, sus funciones y corporeidad. La católica es una doctrina ante todo sensorial donde los sentidos cobran gran protagonismo y es a través de ellos como se realiza el encuentro con Dios.

Petah Coyne, artista de tradición católica, elabora unas complejas creaciones en las que, a partir de una enorme variedad de materiales —madera, barro, hierbas, arena, cera, flores, seda, animales disecados, estatuas religiosas, pelo, jaulas, etc.—, maximiza el uso de lo sensorial, desarrollando así esa compleja «imaginería encarnacional» que hace conectar el arte con la vida. Igual que la propia Encarnación en sí, que integra a Dios en la carnalidad humana, dando lugar a la paradoja de la divinidad material.

En este sentido, Coyne ha producido multitud de obras dotadas de gran sensualidad, con profusión de recursos que generan experiencias visuales, táctiles, olfativas muy pregnantes. Su arte ha sido calificado como neobarroco en lo que

tiene de refinamiento, de sensorialidad explosiva capaz de evocar imágenes intensas llenas de asociaciones personales.

La *Mariología*, o veneración a la Virgen María, ejerce también un papel muy importante en las artistas de tradición católica por lo que esta figura tiene de ambigüedad. Cualidades tan aparentemente contradictorias como la pureza, la fortaleza femenina, la compasión se asocian a las que definen a las mujeres en la sociedad contemporánea y sus conflictos, especialmente los que atañen a su propia sexualidad. Para Petah Coyne la Virgen María es la representación del ideal de toda mujer. La propia condición femenina se asocia a esta figura que encarna el ideal de perfección y su imposibilidad, la fragilidad y la fortaleza, el sentido femenino de dulzura y seducción que comparte con las propias imágenes cristianas, que aparecen veladamente.

Desde el punto de vista estilístico, esta obra se enmarca en un momento artístico en el que la autora ha optado por crear una imaginería pálida y fantasmática —para la que utiliza en ocasiones imágenes religiosas como *objects trouvés*— que parece querer ascender, libre del peso del mundo, hacia un estado de pureza y trascendencia. Son figuras que se relacionan también con lo arquitectónico en la medida en que entran a formar parte de los propios muros convirtiéndose ellas mismas en muros. *Untitled #959*

parece relacionarse directamente con el mundo de las estelas funerarias griegas. No olvidemos que las esculturas de Coyne expresan la tensión existente entre la vulnerabilidad y la agresión, la inocencia y la seducción, la belleza y la decadencia. En definitiva, la vida y la muerte.



Ángela de la Cruz, *Super Clutter*, 2005 [9]

[9]

Ángela de la Cruz

Super Clutter

FECHA 2005

TÉCNICA Óleo y acrílico sobre lienzo y metal

MEDIDAS 180 x 125 x 90 cm

ADQUISICIÓN 2005

PROCEDENCIA The Lisson Gallery, Londres



DESCRIPCIÓN

Se trata de un cuadro tradicional compuesto por lienzo y bastidor que ha sufrido un violento proceso de manipulado. Los listones del bastidor han sido desmontados y arrancados lo que ha hecho que el lienzo, coloreado completamente en acrílico negro y magenta en sus bordes, se haya plegado y desarticulado. Con ayuda de unos remaches metálicos, los listones del bastidor se amarran juntos con lo que se ha conseguido un objeto escultórico.

COMENTARIO

Desde sus inicios como estudiante de arte en Gran Bretaña, Ángela de la Cruz (La Coruña, 1965) ha experimentado con la desarticulación de los cuadros tradicionales. Todo comenzó en un momento de crisis y ruptura emocional frente a una pérdida personal (la muerte de su padre en 1996), el pilar de autoridad sobre el que descansaba su experiencia infantil y que, una vez muerto, abrió la espita a otras experimentaciones y rupturas en el ámbito del arte. El listón-eje de sus vivencias desapareció y con él las certezas, la ruptura con la pintura y su grandiosidad, con el elemento erguido y autoritario del bastidor. Sus pinturas empezaron sistemáticamente a desvenijarse, los lienzos a desgarrarse y contorsionarse y los bastidores a descuartizarse como si de cuerpos mutilados se tratase. Y pasaron a ser objetos tridimensionales, esculturas.

De la Cruz se aproxima al problema del significado de la pintura desde el cuestionamiento de su misma anatomía rompiendo las convenciones que la definen y que también delimitan la división entre las artes. Sin embargo, al elegir seguir haciendo pintura —aun destrozando su soporte— no la descarta, sino que la rehace de acuerdo a los parámetros de su propia tradición en un intento por seguir profundizando en su lenguaje. Sigue creando pinturas aunque estas hayan sufrido los embates de una emotividad visceral en lo que es una catarsis visual. Es como si la autora quisiera hacernos ver lo que hay detrás del lienzo, o hacernos ver que no hay nada tras la superficie. Y, una vez pasado el huracán, de la calma surge la nueva creación.

Sus obras parecen seres animados: se arrugan, se arrastran por el suelo (allí las apoya), son auténticas supervivientes de un acto de violencia, de una energía desmedida que procede de una fuente visceral que deja tras de sí a las víctimas sacrificiales de una búsqueda feroz. Para De la Cruz, que siempre pensó en el bastidor como en una especie de esqueleto, este proceso se ha convertido en parte de su propia experiencia vital, pues desde 2005, tras sufrir un accidente cerebrovascular, debe usar silla de ruedas. En muchos casos son derivaciones sarcásticas sobre su propio cuerpo (algunas de sus obras presentan sus mismas proporciones: su altura, su altura en la silla de ruedas) y sus limitaciones y pérdidas.

La violencia ejercida sobre el lienzo tiene ya antecedentes en la historia de las vanguardias. Desde los *collages* de Duchamp y Schwitters, hasta los agujeros de Fontana (su espacialismo trataba también el lienzo como puente hacia la tridimensionalidad) y las manipulaciones de Rauschenberg, jugando con la obra pictórica, tratándola como una escultura. También hay antecedentes del color único que caracteriza sus obras en Malevich que escandalizó al mundo con sus monocromías abstractas en 1913, hasta Piero Manzoni, Klein o el británico John Golding.

También del minimalismo toma su trabajo en forma de series, su repetición, su sistematización y el afán por explorar el medio, así como su (casi) monocromatismo.

Su serie *Clutter* (2003-2005) parte del reciclaje de distintos objetos artísticos, sobre todo pinturas que permanecían silentes y olvidadas en su estudio. Reenmarcó los lienzos, los dobló, los retorció, los metió en bolsas y cajas. Con ellas quería reflexionar sobre el exceso, la belleza de lo abyecto. Un ejemplo del campo expandido, lo híbrido y lo pluridisciplinar, a que se refería Rosalind Krauss. En ellas incorpora la potencialidad del aluminio, un material elástico sobre el que puede mandar y con el que consigue proyectar la superficie de sus objetos aún más hacia el espectador. En cuanto al color, usa el acrílico que, además de ser duradero, otorga un brillo que da la sensación de humedad, de algo sexual.

La propuesta de *De la cruz* es una vuelta de tuerca más acerca de la liberación de una pintura que agoniza frente a la ausencia de narrativas y a la validez de cualquier oferta. Con sus resultados procura que siga respirando, dándole un nuevo carácter, un soplo más de vida a través de la pulsión de muerte. En 2010 Ángela de la Cruz fue finalista del premio Turner.



Marlene Dumas, *Sin título*, 1994 [10]

[10]

Marlene Dumas

Sin título

FECHA 1994

TÉCNICA Tinta china y acuarela sobre papel

MEDIDAS 25 x 33 cm

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA Zeno X Gallery, Antwerp

Colección privada, Europa • Sotheby's, Londres, 11 de febrero de 2010, Lot. no. 294 • Colección privada • Sotheby's, Londres, 6 de octubre de 2018, Lot. no. 111



DESCRIPCIÓN

Representación de desnudo femenino recostado sobre su lado derecho. La figura está delineada por un trazo grueso negro, marcando los rasgos de la cara, pecho, ombligo y pubis a modo de masa triangular. La cabellera suelta de la representada que le cae sobre su lado derecho, es la única nota de color en la composición. En un tono amarillo sobrepuesto a la tinta negra que también domina el fondo de la composición, adquiere una tonalidad opaca. La artista se sirve de la técnica de la acuarela para insinuar cierta morbidez en la representación del cuerpo, tanto en el pliegue bajo el pecho como marcando cierto abultamiento del vientre. Además, la difuminación que otorga la acuarela introduce cierta ambigüedad en la composición, admitiendo la lectura de varias posturas posibles del cuerpo.

La obra está firmada y fechada a lápiz en su parte central superior, «M. DUMAS. 1994».

COMENTARIO

Marlene Dumas ha expresado en más de una ocasión que le gusta compararse con otros artistas, pues su obra es un continuo diálogo con otros pintores. En el caso de esta obra, la tipología de desnudo recostado pertenece a una larga tradición dentro de la historia del arte, que se relaciona con la Venus desnuda y reclinada sobre el lecho. Ya desde el renacimiento, pintores como Giorgione o Tiziano trataron este tema, y en época más moderna, Ingres, Goya, Manet o Picasso. *La maja desnuda* de Goya supuso una modernización sin precedentes del tema, al tratarse desde un erotismo insólito. Por primera vez el desnudo carecía de una excusa mitológica detrás, y por otro lado la mirada directa y desafiante de la maja, parecía ofrecerse descaradamente al espectador. Picasso con su *Desnudo recostado* (1964), hace una relectura de *La maja desnuda* de Goya, de quién toma su frontalidad, la posición de cabeza y brazos y la dirección de la mirada. Picasso va a ser una de las muchas fuentes de inspiración que toma Dumas y esta composición recuerda mucho a la obra de Picasso.

La técnica empleada, tinta china y acuarela, deja patente la manera de trabajar de la artista. Dibuja rápido, asemejándose en la manera de entender su obra al *action painting* que desarrollaban los pintores expresionistas abstractos americanos, con los que Dumas se siente especialmente cercana. Dumas trabaja sin delinear previamente sus figuras sobre el papel, sino construyendo a base de pinceladas sueltas y fluidas que sugieren la forma más que detallarla, dotándola de gran espontaneidad. La artista pinta con una paleta de colores muy sucia que aplica a modo de boceto, formando manchas que fluyen a través de la técnica de la acuarela. Debido al interés de Dumas por una pintura que va más allá de lo figurativo y se instala en lo conceptual, trabaja una figura plana en la que la representación personalizada de los rasgos fisionómicos de la persona no le interesa.

Por otro lado, la artista reta la tradicional visión masculina del desnudo femenino en la historia del arte. Ese punto de seducción y de ofrecimiento al espectador que representa

la figura femenina en esta obra, implica cierto voyerismo que la artista intenta subvertir. Dumas adopta una mirada masculina a la hora de representar cuerpos femeninos, alterando ese orden voyerístico. Así lo expresa en una célebre frase suya: «el voyerismo no es un acto exclusivamente masculino, a las mujeres también nos gusta mirar».



Marlene Dumas, *And he said - Don't touch me*, 1995 [11]

[10]

Marlene Dumas

And he said – Don't touch me

FECHA 1995

TÉCNICA Tinta, cera y pastel sobre papel

MEDIDAS 25,5 x 21,2 cm

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA Estudio de la artista • Colección particular

• Subastas Phillips, Londres, 4 de octubre de 2018, Lot. No. 265

EXPOSICIONES Londres, Tate Gallery, *Marlene Dumas*,

2 de abril - 26 de junio de 1996, no. 25



DESCRIPCIÓN

Representación posterior de cuerpo femenino arrodillado, inclinado sobre su lado derecho y apoyado con los antebrazos y la cabeza en una superficie vertical, dominada por una maraña de trazos gruesos en tonos grises y negros. La cabeza se gira mirando al espectador, lo que provoca que su seno derecho también se deje entrever. La figura, en tonos grises oscuros, se aclara en aquellas partes más íntimas, glúteos y seno, además de parte del brazo derecho. El cabello, dividido por una raya en medio, suelto y de un negro intenso, enmarca la cara y cae sobre la espalda hasta el coxis en forma de masa homogénea, así como también se intuye en forma de vello axilar. El cuerpo proyecta una sombra en el suelo que se refleja a través de un grueso trazo semielíptico. El rostro, de color morado, mira fijamente al espectador con unos rasgos fisonómicos muy marcados: ojos grandes y exoftálmicos, nariz ancha y boca abierta con labios gruesos.

La obra está firmada y fechada a lápiz a lo largo de su parte inferior, acompañada del propio título de la obra «And he said – Don't touch me/1995/MD».

COMENTARIO

Marlene Dumas (1953) nace en Sudáfrica y pasa su infancia en el viñedo familiar, donde su lengua materna era el afrikáans. Se licencia en Artes Visuales en la Universidad de Ciudad del Cabo en 1975, y a continuación recibe una beca de formación de dos años en la escuela de arte Atelier 63, para la que se traslada a vivir a los Países Bajos. Desde entonces fija su residencia en Ámsterdam donde permanece a día de hoy, llegando a representar a Holanda en la Bienal de Venecia de 1995.

El trabajo de Dumas se centra sobre todo en el dibujo, y una de sus líneas prioritarias es el retrato. Para su proceso de creación artística los conceptos del archivo, la apropiación y la alteración son fundamentales, pues Dumas nunca dibuja del natural, sino de su imaginación y de la cultura popular en forma de archivo de imágenes. Esta auténtica colección de retratos con especial hincapié en el lenguaje corporal, está conformada tanto por fotografías personales realizadas con su Polaroid, como por fotografías procedentes de los medios de comunicación (tanto de personas anónimas

como famosas), postales de obras reconocidas de la historia del arte, así como artículos y recortes de prensa. Este particular «Atlas Mnemosyne», es utilizado por la artista como punto de partida para sus obras, apropiándose de partes de unas y otras, e incluso volviendo a ellas décadas después de haberlas archivado. Según palabras de la propia artista, «las imágenes de segundo uso pueden producir emociones de primera». A esto se une el hecho de que al pintar sobre imágenes le permite mantener esa «pincelada amorosa» a la hora de retratar a ciertos personajes, como fue el caso de Osama bin Laden. A través de este archivo personal, Dumas pretende, a su manera, hacer un homenaje a ese tiempo en el que las noticias en Sudáfrica tan solo llegaban a través de la prensa escrita, puesto que los televisores no llegaron al país hasta 1976.

Las temáticas sobre las que ha investigado la artista son muy variadas: el amor y la muerte, la belleza del arte, la masculinidad de la pintura tradicional, la sexualidad y la vergüenza, la pornografía, la negritud, la guerra en Oriente

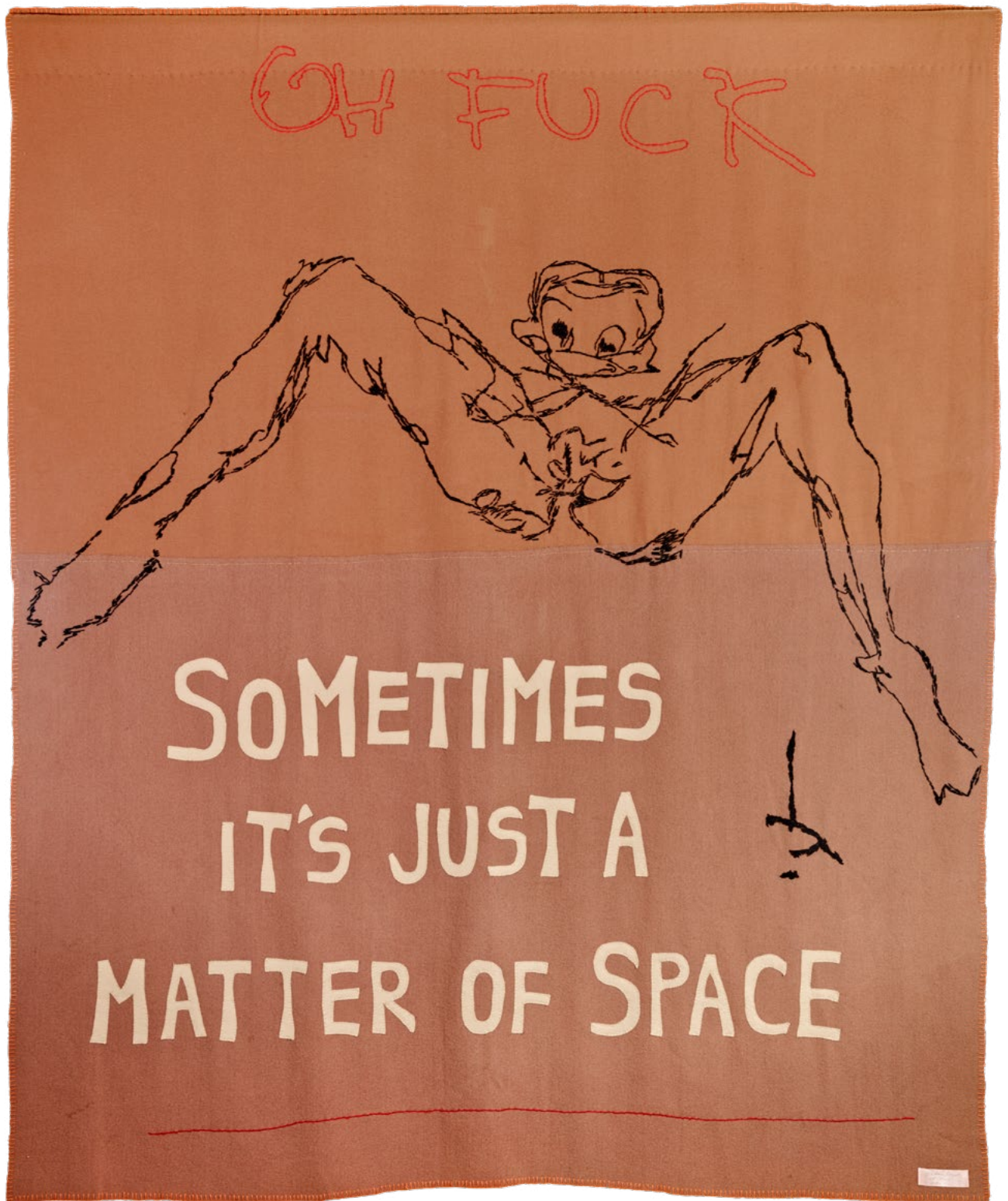
Medio o la opresión social, pero si hay un tema común por excelencia en toda su trayectoria, ese es la representación del cuerpo humano.

Las técnicas empleadas por Dumas son variadas, pero una de las que más utiliza es la tinta, y como en el caso de *And he said – Don't touch me*, en la que gracias a la aguada, consigue unas tonalidades difuminadas que le dan un acabado abocetado y borroso que dota a la obra de gran sensualidad.

Desde finales de los ochenta y principios de los noventa, Dumas ha trabajado incesantemente en series de obras pequeñas de desnudos que te invitan y expulsan a la vez. *And he said – Don't touch me* es un ejemplo, pues se puede experimentar esa tensión entre la sugestión y el erotismo de la representada y la vergüenza y vulnerabilidad de la misma. El rostro de la figura, más próximo a una máscara que a una cara real, concentra todo el potencial expresivo en los ojos, que fuera de sus órbitas, parecen indicarnos el abismo ante el que se encuentra. En este punto podemos encontrar conexiones con la obra de Edvard Munch, por quien la artista siente una fascinación larga y duradera, especialmente por su serie *Alfa y Omega*. Tanto en la re-

flexión que hace Munch sobre los estados de la mente y ese abismo del espíritu moderno del que somos herederos, como en esa libertad a la hora de representar el amor libre, esa forma tan plana y alejada de cualquier morbidez de representar el cuerpo humano o la utilización de la narrativa en sus obras, son aspectos de los que encontramos ecos en la obra de Dumas.

Dumas da una gran importancia a los títulos de sus obras, que muchas veces transcribe en ellas, como es este caso. Suelen ser muy expresivos y muchas veces muy explícitos, estando asociados con la propia obra y a veces con su propia vida. Con ellos Dumas pretende modificar nuestra interpretación de las obras, normalmente condicionada por los títulos de las mismas. *And he said – Don't touch me* nos invita a la reflexión, pues si bien la protagonista de la obra es una mujer, la frase se atribuye a un hombre, cambiando por completo la lectura de la obra. Tan solo modificando el pronombre personal de la frase que conforma el título, Dumas consigue que la interpretación de la obra sea todo menos evidente, introduciendo un amplio abanico de posibilidades y preguntas para el espectador; si no es la mujer representada la víctima que rechaza ese contacto, ¿quién si no?...



Tracey Emin, *Oh Fuck*, 2002 [12]

[12]

Tracey Emin

Oh Fuck

FECHA 2002

TÉCNICA Manta bordada

MEDIDAS 180 x 150,3 cm

ADQUISICIÓN 2008

PROCEDENCIA Lehmann Maupin Gallery, New York

EXPOSICIONES *Tracey Emin. 20 años*, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, noviembre 2008-febrero 2009 • *Tracey Emin. Only God Knows I'm Good*, Galería Lehmann Maupin, Nueva York, 5 de noviembre-19 de diciembre de 2009.

BIBLIOGRAFÍA Tracey Emin, Patrick Elliott, Julián Schnabel, Fernando Francés, *Tracey Emin. 20 años*, cat. exp., Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2008, págs. 40 y 41.



DESCRIPCIÓN

Sobre una manta de color ocre claro se ha bordado en gruesas puntadas negras, en su parte superior, unas piernas femeninas abiertas que muestran en primer plano su sexo. Debajo de esta escena se ha cosido con apliques de otra tela de color blanco la frase «Sometimes it's just a matter of space» [a veces es únicamente una cuestión de espacio] en letras mayúsculas.

COMENTARIO

La artista británica de origen turco-chipioti Tracey Emin (1963) ha desarrollado durante la mayor parte de su carrera el tema de la condición sexual femenina y ha colocado su vida emocional en el centro de una narrativa protagonizada por relatos de hechos traumáticos de su existencia —como su violación siendo joven, sus abortos o rupturas sentimentales— o por descripciones de intensos estados emocionales de amor, odio, depresión o deseo. Como Frida Kahlo o Louise Bourgeois, por ejemplo, esta representante de los Young British Artists, hace de su experiencia personal y singular algo enormemente fructífero en términos creativos. Para artistas como estas la vida y el arte constituyen hechos inseparables puesto que los propios acontecimientos de su propia existencia son los que alimentan sus obras, practicando lo que algunos críticos denominan «arte confesional» (David Galenson) o autobiográfico. La confesionalidad, en este caso, poco tiene que ver con el hecho religioso del perdón de los pecados sino más bien con las sesiones psicoterapéuticas o incluso con un concepto del espectáculo encontrado en los *reality-shows* televisivos. En este sentido, Tracey Emin hace de su vida un espectáculo tremendamente directo e imaginativo.

Sin embargo, a pesar de su individualidad, estos estados emocionales reflejan todos los temores y obsesiones de la vida contemporánea: el daño, la pérdida, el amor, el buen o mal sexo y en Emin también tienen algo de terapéutico, de curativo y catártico e incluso de introspectivo, lo que le ha hecho reivindicar que su vida y su obra tienen mucho más que ver con Dios que con el sexo, en lo que es una búsqueda constante de lo universal.

Emin ha tratado el sexo —en sus piezas plásticas, en sus escritos, en sus instalaciones— de forma extremadamente abierta, franca y desnuda, en relación muy directa con la categoría artística de lo abyecto —según Julia Kristeva—, como aquello del arte que no refleja lo bello sino lo desordenado, sucio, sórdido o desagradable y que, en palabras de Freud, es más propio de lo *Unheimlich*, lo siniestro que habita en lo que tenemos más cercano. Cuando se deshacen las categorías kantianas de lo bello o lo sublime, surge el desvelamiento de lo otro y con él lo terrible de la alteridad cotidiana.

Una de las técnicas empleadas, la costura, está también relacionada con la obra de Louise Bourgeois, que estableció toda

una línea asociativa con los hilos sutiles de la identidad materna, afectiva, también represora, suturadora. La creación feminista reivindica las actividades relacionadas con lo femenino —la costura, la cocina, la casa— tradicionalmente desechadas por la alta cultura, y aboga por el despojamiento del «idealismo», de una mística de lo trascendente en las creencias culturales dominadas por el punto de vista masculino. Emin no es ajena a este tipo de arte reivindicativo y emplea las telas y la costura a través de bordados o de parches en forma de letras, aplicados con aguja e hilo. Las telas las recoge de cortinas, sábanas u otro material que haya tenido algún significado especial para ella, como los de su conocida obra *There's A Lot of Money in Chairs* (1994).

El uso de las palabras se relaciona con la propia concepción lacaniana de que el inconsciente funciona como un lenguaje y, en el caso de nuestra artista, es lo que otorga individualidad a su arte, menos preocupado por los aspectos formales que por los discursivos. Son las palabras, crudas y desgarradas,

las que dan sentido a su propuesta creativa y es gracias a ellas como se desvela el torrente de su mundo interno.

El estilo del dibujo de esta obra así como su propia temática se relaciona muy directamente con artistas como Egon Schiele (1890-1918). Schiele acentuaba el dibujo con unas líneas gruesas, especialmente en la representación del cuerpo desnudo. En él la línea, no escondida ni tapada, es la que muestra el significado, liberándolo. Al mismo tiempo, el austríaco mostró sin falso pudor un erotismo rebelde y provocador que revelaba la propia angustia existencial, el reflejo de los instintos reprimidos.

Como una forma de reseñar sus heridas emocionales y, lo que es más importante para el arte, como una forma de comunicar de manera directa con el público, Emin ha dado voz con sus obras crudas y, a la vez, llenas de humorismo y humanidad, a la mujer sub-urbana, ordinaria y soez, a la que nunca antes se escuchó con tal potencia.



Susy Gómez, *Sin título 114*, 2001 [13]

[13]

Susy Gómez

Sin título 114

FECHA 2001

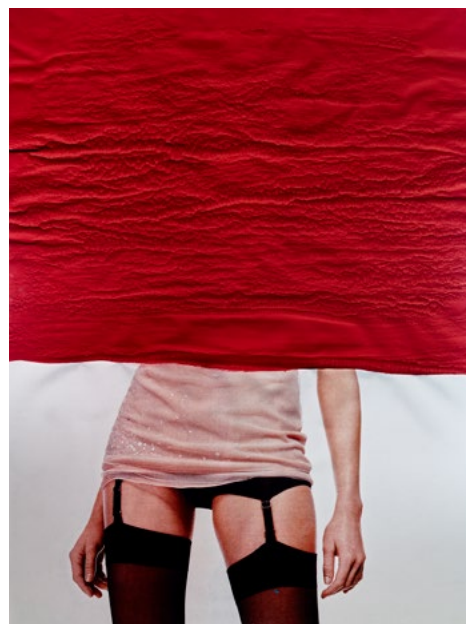
TÉCNICA Mixta: fotografía impresa y pintura sobre madera

MEDIDAS 240 x 180 cm

ADQUISICIÓN 2001

PROCEDENCIA Galería Soledad Lorenzo, Madrid

BIBLIOGRAFÍA Francisco Javier San Martín, «Susy Gómez: Todo sobre el cuerpo y algunas cosas sobre el amor», en *Arte y Parte, Revista de arte*, n.º 36, diciembre 2001-enero 2002, págs. 76-86, ilustración de cubierta.



DESCRIPCIÓN

La parte inferior de la imagen es una toma fotográfica que representa el cuerpo de una mujer joven, visto desde la cintura hasta mitad del muslo. Lleva un vestido muy corto rosado que deja ver un ligero negro desde el que arrancan unas medias negras. Los brazos caen a ambos lados del tronco y la cadera presenta una cierta inclinación hacia un lado, a la manera en que las modelos posan para la cámara. La parte superior de esta imagen está borrada por una mancha de color rojizo formada por aplicaciones de pintura de gran componente matérico.

COMENTARIO

Para la exposición *El timón de mis almas* realizada en el CAC de Málaga en 2009 la artista Susy Gómez (Pollença, 1964) realizó una serie de obras en las que intervenía pictóricamente sobre fotografías tomadas de la revista *Vogue* de los veinte años anteriores. Sobre ellas aplicaba pintura y después de nuevo las ampliaba sobre papel fotográfico para posteriormente colocarlas sobre el suelo a modo de esculturas, como una pasarela de moda en la que estaban presentes rostros y cuerpos de las modelos profesionales más conocidas del momento.

El mundo de la publicidad y de la moda, mezclado con la reflexión que otorga el del arte, representado por la pintura desnuda, ha servido a la artista mallorquina para interrogarse sobre las convenciones que definen el papel del cuerpo femenino y el del propio papel de la mujer en el mundo actual. Si, como decía Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, «una no nace mujer sino que llega a serlo», el cuerpo y el ser femeninos no son estados fijos e inmutables definidos por la mirada tradicional sino una situación, un medio sobre el que se escriben significados culturales.

En esta imagen Gómez nos presenta medio cuerpo —la parte más sujeta y objeto de la relación sexual— sin rostro, listo para

que sobre él se añadan todos los predicados posibles cancelando cualquier marca de personalidad, y no dejándonos acceder al resto. Se interroga así sobre las convenciones que conforman la imagen de la mujer y deja abierta la reflexión sobre los procesos sociales inconscientes que definen los roles.

Ante obras como las de esta artista surge de inmediato la pregunta sobre si existe una mirada femenina, un lenguaje y una sensibilidad propias de la mujer en su interpretación del mundo. Lo que sí reivindican las propuestas del arte feminista es que sobre la mujer se han establecido ciertos discursos relacionados con la pasividad de su ser objeto del deseo y del poder masculinos, que en determinados ámbitos como el de la moda se evidencian con toda fuerza.

Susy Gómez se interesa sobre la seducción también de las texturas delicadas, con la intuición plástica de quien entiende del placer que se otorga a los sentidos a través de imágenes visualmente integradas en el imaginario elegante y teatral de ciertos espectáculos modernos. Pero no olvida que, tras la seducción de las formas, está la reflexión sobre el cuerpo y sus barreras, negando su representación, exponiendo tan solo unos vestigios que pueden ser interpretados como la identidad abierta, múltiple y diferente del ser, y sobre todo de la mujer.

[14]

Jane Hammond

Cielo

FECHA 2002

TÉCNICA Mixta sobre papel

MEDIDAS 91 x 180 cm

ADQUISICIÓN 2003

PROCEDENCIA Galería Vanguardia Arte Contemporáneo, Bilbao



DESCRIPCIÓN

Sobre un fondo de papel grisáceo con manchas rojas se disponen dos círculos azules con las líneas de meridianos y paralelos, tan y como se representa al globo terráqueo en los mapas bidimensionales. 18 (círculo de la izquierda) y 19 (derecha) figuras de vivos colores los pueblan, presididos por cuatro parejas de manos al norte y sur que parecen estar indicando un tipo de lenguaje de signos. Círculo de la izquierda: en su ecuador se observa la cabeza de una mujer con un tocado de dama renacentista centroeuropea; a su izquierda y derecha, una bailarina hawaiana y dos personales masculinos amarillos semidesnudos saltando al potro; en el hemisferio norte, un abanico, un muñeco de nieve, un ave, un elefante, una flor, un oso polar; hemisferio sur: un personaje masculino chino con caja y farolillo, un luchador de sumo, una gran ave acuática, una serpiente, un barquito de papel, una mariposa, otro abanico. Círculo de la derecha: hemisferio norte: luchador de sumo, gaviota, personaje masculino oriental con abanico y kimono, muñeca antigua, flor, ¿pinzas?, sombrero, flor y perro; hemisferio sur: nadador, pez, rosa, alce, Buda, colibrí, foca con volante en el cuello, cabeza de niño. Sobre todas las figuras se han pintado unas esquemáticas flores o estrellas blancas, con lo que parecen formar un particular zodiaco.

COMENTARIO

Jane Hammond Bridgeport, Connecticut, 1950, es una artista multifacética que ha trabajado la pintura, el grabado, el dibujo, la fotografía y la técnica mixta. En esta obra ha creado un particular cielo organizado como un globo terráqueo, poblado con diversas figuras procedentes de las tradiciones occidental y oriental, del mundo espiritual, de la naturaleza, de la historia y del juego. A primera vista las figuras del cuadro podrían parecer como flotando de manera caótica en sus aguas. Sin embargo, en ese cielo hay un orden micro y macrocósmico.

Una vez más Hammond saca a relucir un riquísimo léxico que obtiene de recontextualizar y combinar una colección de imágenes extraídas de manuales científicos, libros infantiles, de marionetas o de magia, dibujos de la alquimia, de animales, religión y frenología, revistas médicas, ilustraciones técnicas, mapas, etiquetas, etc. Durante algunos años, a finales de los ochenta, extrajo de este banco de imágenes 276 figuras con las que realizó sus obras. Con ellas compone su personal y mágico imaginario creando otras nuevas gracias a sus combinaciones, no elaborando un simple *collage* sino descontextualizándolas, modificando su escala

y reorganizándolas. Hammond altera su peso, tono y su significado por medio de estas yuxtaposiciones.

En un principio buscaba con esto un sustituto del estilo, un procedimiento que inhibiese las elecciones visuales puramente subjetivas, aunque también gracias a ello encontraba las licencias expresivas necesarias. Su método constructivo se basa en una aleatoriedad interna donde proliferan las sorpresas y con el que crea una nueva narración, nuevos efectos, alternando universos en un principio incompatibles.

Hammond escoge muchas de sus imágenes por los lazos que se establecen entre lo animado y lo inerte, lo sensible y lo insensible. De ahí la profusión de animales, muñecas, fetiches y objetos rituales de todo tipo, incluidos los silentes «objetos transicionales» del psicoanálisis. La espiritualidad aparece como garante de estas asociaciones entre objetos. También los juegos son recurrentes. La artista crea los personajes y los coloca en un tablero donde los anima a interactuar entre ellos, con ella misma y con los espectadores en un universo que parece sacado del otro lado del espejo.

Su principal interés en estas creaciones es llegar a comprender cómo se elabora el significado, puesto que, tal y como lo entiende la postmodernidad, este es como un constructo artificial resultado de los prejuicios e ideas preconcebidas, una elaboración privada tomada de la información pública que está a nuestro alcance. La obra de Hammond, pues, es fruto del momento que nos ha tocado vivir en el cual la autenticidad y el enraizamiento se pueden ver amenazados por lo que ella describe como «la incorporeidad de la información» que obtenemos por medio de internet y los medios de comunicación. Su creación es todo lo contrario: es corpórea, es erudita, nos recuerda a una biblioteca llena de libros que, unos junto a otros, transmiten un mensaje distinto, global.

En su obra en papel este método ha alcanzado un gran desarrollo. Allí no solamente combina las imágenes creando nuevos significados sino que armoniza el acrílico con el *gouache*, el dibujo con las aplicaciones de otros materiales u objetos, las transferencias de color con el *frottage*, el lápiz, el grafito, las estampaciones, el encolado. Y todo ello en un papel texturizado que es parte integral de resultado final. Con ello crea también un torrente de estímulos visuales que derivan de la propia fisicidad de los materiales.

Hammond, que estudió literatura, siempre ha estado muy interesada en el lenguaje y la poesía como fuente de inspiración y de imágenes mentales pero también como estructura organizativa y como metáfora global. Su trabajo es una exploración de la semántica de las palabras y sus correspondencias visuales, así como una reflexión sobre la intuición y el modo en que las experiencias se almacenan y se depositan en la mente. Ha colaborado repetidas veces con poetas como John Ashbery y Raphaël Rubinstein.

En cuanto a sus afinidades con otros artistas, Hammond reúne objetos crípticos como Joseph Cornell, habita los espacios de la ensoñación como De Chirico, es una artista antiretiniana como Duchamp y, como Ashbery, admira las técnicas compositivas protosurrealistas de Raymond Roussel.

Sus obras llaman la atención por una iconografía rica y variada pero, como todas las imágenes de un artista culto, expresan ideas más profundas. Algunas son autobiográficas, otras se refieren a la exploración de los sentidos, otras más a la historia del arte o a fenómenos científicos. Pero todas tratan sobre la complejidad del conocimiento en el mundo que habitamos.



Claire Harvey, *Them up there*, 2008 [15]

[15]

Claire Harvey

Them up there

FECHA 2008

TÉCNICA Oléo sobre cristal (2 piezas) sobre pequeña balda de madera

MEDIDAS 5 x 4 cm

ADQUISICIÓN 2009

PROCEDENCIA Galería Maisterravalbuena, Madrid



DESCRIPCIÓN

Obra consistente en dos piezas de cristal apoyadas en una balda de madera blanca y que, a su vez, descansan sobre la pared. Sobre ellas se han pintado al óleo en blanco, negro y grises dos figuras humanas de indumentaria contemporánea: en el cristal colocado directamente sobre la pared y a la izquierda del espectador, una mujer vestida con abrigo oscuro, pantalón y zapatos bajos, mira melancólicamente hacia el suelo mientras sostiene con su mano izquierda lo que parece ser un periódico abierto. El otro cristal lleva la figura de un hombre de cabello corto, también con abrigo oscuro, que mira hacia el frente y sostiene en su mano izquierda lo que podría ser también un periódico cerrado.

COMENTARIO

Claire Harvey (Gran Bretaña, 1976) es conocida por sus representaciones miniaturísticas y monocromáticas de personajes anodinos que realizan pequeñas tareas cotidianas y que aparecen como perdidos en sus pensamientos en una impresión ambigua de soledad y aislamiento. En esta misma obra se refleja la distancia entre los dos taciturnos personajes representados así como una sensación de exclusión.

Los protagonistas del universo de Harvey son absolutamente cotidianos (la artista en sus inicios dibujaba sobre pequeñas diapositivas de cristal a los ciudadanos que veía cada día en los medios de transporte de su ciudad) aunque al mismo tiempo extraños: están inmersos en sus pensamientos en un estado en el que nada del mundo exterior parece poder desviar su atención. Nada les distrae de su melancolía, de su aislamiento existencial. Se trata de personajes anónimos que parecen estar iniciando una escena cuyo final no vemos aunque podamos intuirlo. Harvey fija el suceso en el mismo momento en que todo es posible y la curiosidad nos lleva a querer saber más. Como en el cine de suspense del que es manifiestamente aficionada.

De este cine extrae estructuras compositivas, el uso de luces y sombras e incluso directamente algunas imágenes. La magia que se observa en estas películas, el tipo de relato fragmentado que narra y la contemplación activa requerida

en el espectador —que debe dotar de significado lo que ve— es lo que recoge y hace suyo la artista en la conformación de su iconografía. El cine mudo, el cine negro de los años cincuenta y no el de las grandes superproducciones son los que le interesan. Por lo que tienen de artesanal, de *low tech*.

Y es precisamente este concepto el que define técnicamente el arte de Harvey. Los materiales que utiliza son cotidianos, de desecho u obsoletos: cristal, papel celo, post-its, proyectores de diapositivas o de transparencias, la cámara oscura. En un mundo dominado por la sofisticación de la tecnología estas creaciones buscan refugio en la simplicidad, en unos materiales de resonancias emocionales y nostálgicas que, partiendo del recuerdo personal, reflexionan sobre la belleza y la potencia contenida en lo sencillo. Los soportes utilizados adquieren, como en el *arte povera*, una dimensión simbólica y a veces —como el *bluetack* que emplea para adherir los papeles a la pared— entran en la propia composición en forma de figuras que rematan la imagen. Se trata de elementos efímeros, como los momentos que describe. Materiales vulnerables.

Otro aspecto técnico que destaca especialmente es la escala. Su obra se despliega en formatos pequeños. Se trata de diminutas escenografías que componen microrrelatos,

fragmentos de vida en minúsculas. Harvey explora estos límites espaciales que son el contexto en el que desarrollar sus soluciones formales y su sutil sentido del espacio. Estas micronarraciones le permiten igualmente observar a través del ojo de una cerradura desde donde descubrimos, con la curiosidad de un niño, un mundo complejo que, aunque compuesto de individuos aislados y anónimos, forman una comunidad estructurada, una sociedad. Lo social aparece en la interacción de estos pequeños personajes en una suerte de coreografía del aislamiento.

La mirada de Harvey es, pues, menuda y monumental, informal aunque sutilmente orquestada. La artista fuerza la tensión entre lo que se muestra y lo que se espera de la escena, otorgando con ello gran poder al acto mismo de mirar y ofreciéndonos las herramientas para hacerlo de otra manera. El universo nostálgico de Harvey, hecho de escenas incompletas y de fragmentos cotidianos, nos da las claves para reflexionar sobre lo efímero, lo pequeño y lo aparentemente corriente de lo que nos rodea, capturando lo inapreciable que conforma la vida.



Kati Heck, *Der herrliche Selbstbetrug*, 2012 [16]

[16]

Kati Heck

Die herrliche Selbstbetrug

FECHA 2012

TÉCNICA Oléo y lápiz sobre lienzo

MEDIDAS 230 x 145 cm

ADQUISICIÓN 2012

PROCEDENCIA Tim Van Laere Gallery, Bélgica

EXPOSICIONES *Show me yours & I'll show you mine. Vaast Colson: Still some cream on the screen & Kati Heck: Holy Hauruck*, M HKA-Museum of Contemporary Art Antwerp, Antwerp, 19 de febrero-29 de mayo de 2016 • *Kati Heck. Kopf = Kopfnuss*, CAC Málaga, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, 13 de diciembre de 2013-16 de marzo de 2014.

BIBLIOGRAFÍA Fernando Francés, Jan Hoet y Luc Tuymans, *Kopf = Kopfnuss*, cat. exp., Centro de Art Contemporáneo de Málaga, Málaga, 2014, pág. 37.



DESCRIPCIÓN

En el centro de la imagen, una mujer joven ataviada con un vestido anaranjado abierto por su parte delantera avanza decidida y descalza sobre un suelo rocoso. Se apoya sobre una larga rama de árbol. En su espalda lleva una mochila azul cargada con aparejos relacionados con la fontanería. Sobre ella se han dibujado distintos motivos relacionados con la obra de algunos pintores importantes (una naturaleza muerta de corte picassiano, una pipa como las de Matisse, unas formas antropomorfo-geométricas que recuerdan a las de Keith Haring, etc.) así como una serie de figuras femeninas desnudas tratadas de manera grotesca y la silueta de un lobo. Una piel de lobo asoma también de su manga derecha cubriendo parte de su brazo. Su muslo izquierdo se ve invadido por una serie de signos organicistas de colores. Su pie derecho tiene lo que parece ser una piel de fruta u otro material de desecho orgánico. Sobre el montículo que está atravesando aparecen escritas las palabras «Kopf = kopfnuss» («cabeza = cabezazo» o «cabeza = rompecabezas») así como otro pie desnudo en lo que simula ser un pentimento.

COMENTARIO

El título de esta obra, *Der herrliche Selbstbetrug* (*El maravilloso Selbstbetrug*), hace referencia a una de las novelas policíacas (*Selbs Betrug* o *El engaño de Selb*), escrita en 1992 por el escritor y jurista alemán Bernhard Schlink (1944) cuyo protagonista es un detective llamado Selb (un juego de palabras con «yo mismo»). Es esta una primera pista para comprender la obra de Heck (Düsseldorf, 1979).

Una de las fuentes de las que bebe para crear es el mundo de la ficción: desde los cómics hasta las novelas de misterio pasando por el cine. Y es que su pintura es extremadamente narrativa, creando relatos a través de fragmentos que va uniendo a través de unas descripciones visuales muy coloristas construidas como los imaginarios de la infancia. En sus pinturas va creando sus propias narraciones detectivescas en las que el espectador deberá ir resolviendo los mis-

terios, como Hitchcock, colocando las piezas del suspense en un entorno teatralizado. Para Heck, el método de este cineasta es el preferido para investigar la realidad. Y ha creado para ello un personaje que se repite en sus obras, Babydetektiv, el pequeño-detective, que muestra su atracción por lo desconocido, reminiscencia de su infancia así como el gusto por disfrazarse.

Para elaborar sus particulares novelas elige un *dramatis personae* en el que no falta ella misma. Inmortaliza en sus obras a gente de los lugares a los que va, a personas de su entorno y amigos con los que crea un mundo de fantasía en el que proyecta su sentido del humor, así como sus más profundas reflexiones sobre la realidad artística. Pinta estas escenas a partir de *happenings* organizados en su propio estudio que fotografía, cuidando mucho la puesta en escena.

Nos habla con ello del ambiente en que se desarrolla su trabajo. Sus personajes, no se comunican entre ellos y realizan tareas indeterminadas. También incluye animales, cuyo comportamiento la artista no considera tan distinto al de las personas.

Heck se erige en protagonista de muchas de sus historias. La autorrepresentación es un fenómeno muy extendido en el arte actual por medio del cual el artista se ofrece como mediador, como una instancia liberada de los dos mundos en el que se inserta, el mundo de la creación y el mundo exterior. Con ello, el papel del propio autor, como el del estudio, adquiere una dimensión muy simbólica ya que es el emblema del espacio de la creación y su cuerpo pasa a ser el sujeto y objeto de la experimentación artística.

Su posición en sus obras así como las representaciones que hace de otras mujeres, distendidas y llenas de sentido del humor, así como sus simpatías hacia el fetichismo y el tótem, han hecho que sea considerada una artista post-feminista. Este movimiento, definido en los años ochenta se ha considerado la reacción de las mujeres más jóvenes, cuyos derechos no están ya cuestionados por lo que no ven necesaria su reivindicación en voz alta, contra los llamados feminismos primero y segundo de décadas anteriores.

Como alemana, Heck juega con la ironía de su propio idioma, del que se inventa palabras y que da muchas pistas

sobre el significado de sus pinturas. También incorpora determinados símbolos como las patatas, las salchichas o la cerveza que aparecen de forma recurrente en sus obras. Y, en un ámbito más serio, recoge la tradición expresionista de autores como Otto Dix o Krippenberger así como referencias a autores filosóficos y literarios de ese país.

En este sentido, Heck está constantemente relacionándose con los clásicos, especialmente de la historia del arte reciente. En ocasiones utiliza el gran formato y la composición de las pinturas históricas solo para socavar la grandeza característica de la pintura: el dadaísmo, Munch, David Salle, Neo Rausch, Rita Ackermann o Franz West son algunos de los autores en los que cabe pensar cuando nos ponemos delante de algunas de sus piezas.

Con una carga pictórica que mezcla, a la perfección, el fotorealismo estilizado y combinado, la ilustración de vanguardia, el dibujo académico, la viñeta cómica o el gesto expresivo y abstracto, Heck incorpora a su trabajo referencias y asociaciones relativas al mundo pornográfico, a los manuales de instrucciones, al humor corrosivo y a determinados momentos de la historia del arte.

Sus trabajos se basan tanto en el formalismo figurativo como en la ficción surreal del encadenamiento de conceptos, que desmonta para crear una especificación tan teatral como cotidiana.



Camille Henrot, *Romulus and Remus*, 2017 [17]

[17]

Camille Henrot

Romulus and Remus

FECHA 2017

MATERIAL Y TÉCNICA Acuarela sobre papel

MEDIDAS 198 x 154 cm

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA König Galerie, Berlín



DESCRIPCIÓN

Obra en papel de formato vertical, que representa de perfil a un ser híbrido, mitad animal en su parte inferior, y mitad humano en su parte superior. Las extremidades inferiores en corveta, contrastan con los rasgos fisonómicos de la figura: ceja y barba poblada, ojo marcado y nariz aguilena. Los dos brazos estirados, apoyan sus manos sobre la testa de dos infantes absortos de fisonomías marcadas. Uno de ellos porta un objeto de forma semielíptica en su mano derecha, el otro observa una superficie en ángulo de 90°. La obra se caracteriza por estar dominada por un trazo grueso negro que delinea las figuras, convirtiéndose en una línea fina para marcar rasgos concretos del rostro como la oreja o el ojo. Un brochazo grueso en color rojizo recorre la grupa del animal, y diferentes toques de azul turquesa aportan volumen a la figura.

COMENTARIO

Camille Henrot (1978) nace en París pero desde 2010 vive y trabaja en Nueva York. Estudió en la Escuela Nacional Superior de Artes Decorativas de París, dedicando sus primeros años de carrera a la fotografía comercial y a los videoclips. En 2013 gana una beca de investigación en el Instituto Smithsonian en Washington DC, que le cambiará la vida. Fruto de esta estancia concibió *Grosse Fatigue*, un vídeo de 13 minutos en el que intentaba explicar los orígenes de la creación y del propio universo, por el que ganó el León de Plata en la 55ª Bienal de Venecia. En 2017 su obra consigue llegar a un público más amplio, gracias a la exposición monográfica *Bad dad and beyond*, que tuvo lugar en el Palais de Tokyo de París.

La práctica artística de Henrot combina distintas disciplinas: vídeo (*Deep Inside*), pintura (*Serie Is Today Tomorrow?*), escultura (*Les Cages*), dibujo (*Serie Minor Concerns*) e instalación (*The Pale Fox*), desenvolviéndose de manera igualmente competente en todas ellas.

En cuanto a sus fuentes de inspiración son variadas: la literatura, el cine, la pornografía amateur, la biología evolutiva, el arte floral japonés del ikebana, la religión, la banalidad de la vida cotidiana, la relación humana con las nuevas tecnologías, la mitología o la antropología, destacando su admiración por Claude Lévi-Strauss. La antropología según

Henrot le sirve de herramienta para analizar la vida actual sin dar una respuesta única, aspecto donde radica su interés. En definitiva, Henrot pretende poner en conexión los problemas individuales con los problemas humanos a gran escala. Según la artista, interrogarse a uno mismo está en el origen de la cuestión artística. Así por ejemplo, Henrot reflexiona cómo el tiempo hace variar el valor de las cosas en su obra *Fire hose*. Se sirve de una manguera de incendios enrollada para emular un *tevau*, también conocido como «dinero pluma», que es una larga tira de fibra vegetal enroscada en forma de rueda, que se usaba para pagos rituales en las tribus de Oceanía.

Romulus and Remus, como todos los dibujos de Camille Henrot, se caracteriza por su gran escala y por ser irónico y compasivo, mostrando los temas de la vida cotidiana en tono épico. La artista pinta estas acuarelas en el suelo, valiéndose de pinceles de mango largo y de pigmentos japoneses de tonos muy vivos, logrando un estilo rápido y fluido. La estética de estos dibujos humorísticos bebe de las caricaturas de *The New Yorker* y de la frescura del videoclip de la cantante Nicki Minaj, *Anaconda* (2014).

La temática que recorre este dibujo es la idea de la dependencia y la relación que las personas establecen con esos objetos de dependencia, ya sea la familia, el gobierno, la

tecnología e internet, las drogas, los nacionalismos o incluso la religión. Para ilustrar documentalmente este tema, Henrot acudió al ensayo del psiquiatra Albert Memmi, *La dependencia, esbozo para un retrato del dependiente* (1979). En *Romulus and Remus* la artista le interesaba hacer hincapié en la relación de dependencia en una doble vertiente: la tecnología y la familia. Además en esta obra se percibe ese método de trabajo de Henrot que se singulariza por relacionar lo íntimo (la relación con el padre) con lo universal (la relación con la autoridad), y como también la relación con esas personas de las que dependemos puede derivar en sentimientos negativos, como el enfado y la frustración.

En esta obra la temática mitológica es asimismo muy evidente, empezando por el propio título del dibujo: *Romulus and Remus*. El origen de Roma está ligado a la leyenda de Troya a través de la genealogía mítica que hace de Rómulo fundador y primer rey de la ciudad. Rómulo y Remo, hermanos gemelos e hijos de Marte, fueron abandonados en el río Tíber, donde sobrevivieron gracias a una loba que los

amamantó. A los 18 años son conocedores de su verdadero origen y consultan al oráculo para saber quien sería designado rey. El elegido será Rómulo, quien acabará matando a su envidioso hermano.

Henrot se siente fascinada por la mitología porque representa la historia de la cultura, y determina cómo la concebimos. Además la mitología según Henrot está de plena actualidad, reintroduciéndose a través de nuestra relación con internet. A su vez la experiencia de internet está ligada al exceso de información y nuestra incapacidad para discernir lo verdadero. La tecnología desde un principio fue concebida para cambiarnos la vida, pero ha derivado en actitudes próximas a la paranoia y la envidia.

En *Romulus and Remus* la artista presenta a las figuras como mitad animales y mitad dioses. En un plano más terrenal, los hermanos gemelos son personificados como dos neuróticos víctimas de una sociedad condicionada por la tecnología que nos consume y deshumaniza.



Jenny Holzer, *Green Survival*, 2003 [18]

[18]

Jenny Holzer

Green Survival

FECHA 2003

TÉCNICA Luces LED en color verde con soporte metálico

MEDIDAS 42 x 5 x 1,3 cm

EDICIÓN E20

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA Galería Sprüth Magers, Berlín

DIE FAST

ALL OVER

TO FIND OUT

IS USELESS

DESCRIPCIÓN

En el interior de un soporte metálico negro van desfilando de izquierda a derecha una serie de letras verdes formadas por puntos de iluminación LED. El texto, en inglés, es una sucesión de 34 frases que de forma muy sentenciosa, ofrecen al espectador claves para «sobrevivir» en un mundo complejo cataclísmico y con una temática extremadamente variopinta, tales como: «Protégeme de lo que quiero» o «Saborea la amabilidad porque la crueldad siempre es posible después».

* Texto completo en el reverso.

COMENTARIO

A partir de los años sesenta algunos pensadores como Foucault, Barthes, Kristeva o Lacan ejercen gran influencia en muchos artistas por sus reflexiones en torno a la definición del individuo a partir de las redes de relaciones en las que está inmerso, la construcción del mismo por las fuerzas sociales o el poder del lenguaje. Para Lacan, por ejemplo, el propio inconsciente está construido como un lenguaje y el mundo sólo es aprehensible por los seres humanos a partir de él. El lenguaje hace las veces de mediador entre el sujeto y el mundo, introduciendo al símbolo como creador de la realidad propiamente humana, y despojando al individuo de una relación «instintiva» o «natural» con el entorno. El lenguaje establece un ordenamiento en la experiencia humana que Lacan denominó como orden simbólico y que, anudado a lo imaginario y lo real, conforma la estructura subjetiva del hombre.

Para Jenny Holzer el lenguaje es su medio natural: el texto es, al igual que en Lacan, concebido como el espacio en que la semántica nos muestra los mensajes del poder y la sintaxis el nudo de relaciones que nos constituyen como sujetos. Pero, al mismo tiempo, en Holzer el propio lenguaje, el texto escrito, se convierte en arte en sí mismo, en una experiencia estética de gran valor, siguiendo así la estela de las vanguardias históricas europeas que, desde el cubismo, otorgaron gran importancia a la tipografía, incluyéndola como parte sustancial de lo pintado.

Con el uso del lenguaje, Holzer desmaterializa el mensaje artístico ofreciendo sólo contenido. Un contenido lo más accesible posible a los hombres y mujeres de la calle y con una tremenda carga política. Sus textos son normalmente aforismos creados por ella misma (comenzó desde sus años de estudiante en Nueva York colocando octavillas con mensajes denunciatorios, sus *Truisms*) o bien, desde 1993, escritos por otros como Wislawa Szymborska, Henri Cole, Elfriede Jelinek, Fadhil Al-Azawi, Yehuda Amichai, o Mahmoud Darwish. También ha empleado textos de documentos desclasificados del ejército para denunciar abusos relacionados con la guerra de Irak.

Las frases de Holzer tratan de deconstruir los símbolos y mitos que han legitimado históricamente situaciones de opresión y violencia política y sexual. Su principal afán es sacar a la luz e iluminar lo que permanece oculto, lo que está reprimido en los terrenos de nuestro inconsciente.

La serie *Survival* la inició en 1983 con una serie de textos de denuncia sobre el dolor, el placer o la extrañeza ridícula de la vida en la sociedad contemporánea. Al principio los grababa en piedra pero en 1986 los rodeó del incesante zumbido de unos proyectores de LED que, como signos publicitarios, insertaban más aforismos con los que envolver al espectador. El LED es para la artista el medio perfecto para su lenguaje declaratorio de indudable dimensión pública, y lo utiliza tal

como aparece en los paneles lumínicos de Times Square, la bolsa de Wall Street o los anuncios publicitarios. Utilizando estos medios comúnmente aceptados y que conforman nuestro imaginario, Holzer cuestiona nuestra mirada y los mensajes de los medios de comunicación para, con ello, tratar de subvertir el control de la información.

Su propuesta artística se relaciona íntimamente con el minimalismo en cuanto a la reducción de las formas a su

esencia —que, en el caso de Holzer, es el propio mensaje textual—, la repetición y la abstracción geométrica. La limpieza y sencillas variaciones de Donald Judd, Mark Rothko o Morris Louis han sido admitidas por la propia Holzer como influencias en su obra. Sin embargo, ésta se identifica principalmente con una generación de artistas feministas surgidas en torno a 1980 (Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sarah Charlesworth o Louise Lawler) que buscan reconstruir la narrativa de lo visual.

GREEN SURVIVAL

YOU ARE TRAPPED ON THE EARTH SO YOU WILL EXPLODE.

WHAT URGE WILL SAVE US NOW THAT SEX WON'T?

PUT FOOD OUT IN THE SAME PLACE EVERY DAY AND TALK TO THE PEOPLE WHO COME TO EAT AND ORGANIZE THEM.

SAVOR KINDNESS BECAUSE CRUELTY IS ALWAYS POSSIBLE LATER.

DANCE ON DOWN TO THE GOVERNMENT AND TELL THEM YOU'RE EAGER TO RULE BECAUSE YOU KNOW WHAT'S GOOD FOR YOU.

THE BREAKDOWN COMES WHEN YOU STOP CONTROLLING YOURSELF AND WANT THE RELEASE OF A BLOODBATH.

SPIT ALL OVER SOMEONE WITH A MOUTHFUL OF MILK IF YOU WANT TO FIND OUT SOMETHING ABOUT HIS PERSONALITY FAST.

MOTHERS WITH REASONS TO SOB SHOULD DO IT IN GROUPS IN PUBLIC AND WAIT FOR OFFERS.

OUTER SPACE IS WHERE YOU DISCOVER WONDER, WHERE YOU FIGHT AND NEVER HURT EARTH. IF YOU STOP BELIEVING THIS, YOUR MOOD TURNS UGLY.

DIE FAST AND QUIET WHEN THEY INTERROGATE YOU OR LIVE SO LONG THAT THEY ARE ASHAMED TO HURT YOU ANYMORE.

TRUST VISIONS THAT DON'T FEATURE BUCKETS OF BLOOD.

IN A DREAM YOU SAW A WAY TO SURVIVE AND YOU WERE FULL OF JOY.

IF YOU'RE CONSIDERED USELESS NO ONE WILL FEED YOU ANYMORE.

WHEN YOU EXPECT FAIR PLAY YOU CREATE AND INFECTIOUS BUBBLE OF MADNESS AROUND YOU.

YOU ARE SO COMPLEX THAT YOU DON'T ALWAYS RESPOND TO DANGER.

MEN DON'T PROTECT YOU ANIMORE.

WITH ALL THE HOLES IN YOU ALREADY THERE'S NO REASON TO DEFINE THE OUTSIDE ENVIRONMENT AS ALIEN.

WHEN SOMEONE BEATS YOU WITH A FLASHLIGHT YOU MAKE LIGHT SHINE IN ALL DIRECTIONS.

FINDING EXTREME PLEASURE WILL MAKE YOU A BETTER PERSON IF YOU'RE CAREFUL ABOUT WHAT THRILLS YOU.

USE A STUN GUN WHEN THE PERSON COMING AT YOU HAS A GOOD EXCUSE.

IT IS IN YOUR SELF-INTEREST TO FIND A WAY TO BE VERY TENDER.

THE BEGINNING OF THE WAR WILL BE SECRET.

THE CONVERSATION ALWAYS TURNS TO LIVING LONG ENOUGH TO HAVE FUN.

WHAT COUNTRY SHOULD YOU ADOPT IF YOU HATE POOR PEOPLE?

USE WHAT IS DOMINANT IN A CULTURE TO CHANGE IT QUICKLY.

PROTECT ME FROM WHAT I WANT.

YOU ARE CAUGHT THINKING ABOUT KILLING ANYONE YOU WANT.

IT'S HARD TO KNOW IF YOU'RE CRAZY IF YOU FEEL YOU'RE IN DANGER ALL THE TIME NOW.

YOU CAN'T REACH THE PEOPLE WHO CAN KILL YOU ANY TIME SO YOU HAVE TO GO HOME AND THINK ABOUT WHAT TO DO.

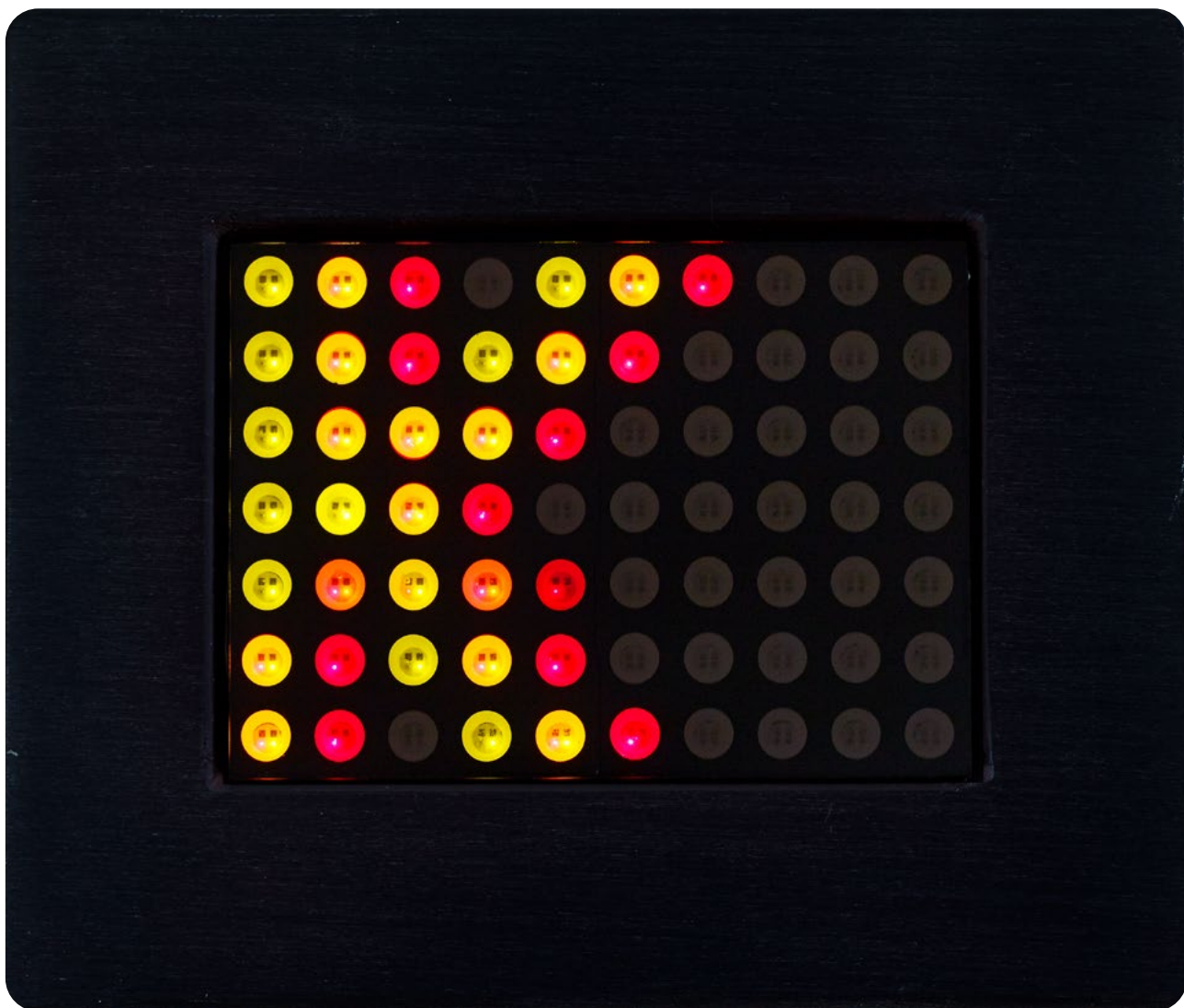
THE FUTURE IS STUPID.

HIDE UNDERWATER OR ANYWHERE SO UNDISTURBED YOU FEEL THE BERK OF PLEASURE WHEN AN IDEA COMES.

SOMEONE ELSE'S BODY IS A PLACE FOR YOUR MIND TO GO.

WHEN THERE IS NO SAFE PLACE TO SLEEP YOU'RE TIRED FROM WALKING ALL DAY AND EXHAUSTED FROM THE NIGHT BECAUSE IT'S TWICE AS DANGEROUS THEN.

IT'S EASY TO GET MILLIONS OF PEOPLE ON EVERY CONTINENT TO PLEDGE ALLEGIANCE TO EATING AND EQUAL OPPORTUNITY.



Jenny Holzer, *Truisms #2*, 1977-1979 [19]

[19]

Jenny Holzer

Truisms #2

FECHA 1977-1979

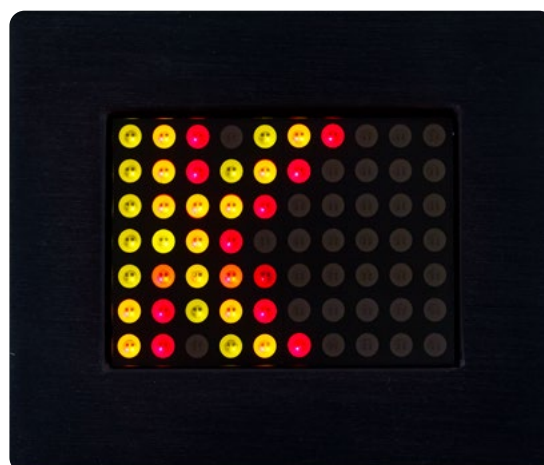
TÉCNICA Signos electrónicos en LED de diversos colores sobre soporte de aluminio anodizado

MEDIDAS 10 x 13 x 4 cm

EDICIÓN 50/100

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA Galería Javier López, Madrid



DESCRIPCIÓN

En el interior de un soporte metálico negro van apareciendo letras iluminadas por puntos de LED que van conformando una serie de 45 frases ordenadas alfabéticamente en una serie desde la «c» hasta la «i». Se trata de «perogrulladas», la traducción literal de *truisms*, tales como: «La decadencia puede ser un final en sí mismo».

* Texto completo en el reverso.

COMENTARIO

Según el Webster's Online Dictionary un *truism* en inglés es una verdad indudable y evidente, una proposición que no necesita ser probada o argumentada. Se trata, pues, de una afirmación tan evidente que no debe ni siquiera mencionarse, del tipo de «los hombres no son mujeres».

Sin embargo, para los artistas de la postmodernidad, que reciben las influencias de autores como Barthes, Foucault o Lacan, los apriorismos de nuestro lenguaje son constructos que pertenecen al ámbito de lo simbólico y que, por tanto, pueden deconstruirse para averiguar lo que de mecanismos inconscientes relacionados con la detención del poder esconden. Y, por supuesto, requieren ser hablados, denunciados.

Jenny Holzer comenzó a elaborar *Truisms* en su etapa de estudiante en Nueva York durante los años setenta, en lo que fue su primera manifestación pública. En un primer momento aparecían en forma de octavillas anónimas que imprimía en papel blanco y que pegaba en edificios, muros o vallas en Manhattan. Se trataba de textos de una sola línea inspirados en sus lecturas de estudiante en el Whitney y que consistían en frases extraídas de mitos populares, o bien eran máximas escritas por la propia artista que trataban sobre la realidad de la vida cotidiana y los horrores que ésta esconde en su interior. Su intención era denunciar las relaciones de poder que toda convención social encierra.

Posteriormente también imprimió *Truisms* en carteles, camisetas o pegatinas. A partir de 1980 los grabó en material pétreo que fue paulatinamente acompañando con letras de LED en soporte metálico para crear un espacio envolvente. En la actualidad realiza potentes proyecciones lumínicas en ciudades así como intervenciones en internet.

Su primer trabajo con signos electrónicos data de 1982 cuando utilizó un gran soporte en el centro de Times Square en el que mostró una secuencia de sus *Truisms*. Entraba así en el mundo del entretenimiento, de la publicidad y de los medios de comunicación de masas, demandando toda la atención del viandante y, por tanto, llegando a más audiencia.

Holzer, con su apropiación para el pueblo del lenguaje publicitario y del poder (el de los paneles lumínicos de Times Square, de la Bolsa de Nueva York, de los anuncios, etc.) traspasa el ámbito entre el arte visual y el poético, otorgando una enorme fuerza expresiva al lenguaje. En su obra el texto es valorizado, otorgándosele un plus estético en sí mismo, pasando a ser una suerte de «literatura plástica». Su intento de dar sentido a la vida contemporánea a través del marco tecnológico también pone de relieve las propias limitaciones de nuestra «Edad de la Tecnología» dominada por el lenguaje de la publicidad y del consumo, llenos de mensajes que legitiman la violencia estructural.

En esta obra *Truisms #2* pertenece a una serie en la que las frases se desarrollan en orden alfabético; en este caso desde la letra «c» hasta la «i». Las frases, compuestas por signos de tipo humorístico, frases hechas o de lenguaje cotidiano, tratarían de efectos especiales relacionados con el lenguaje hablado sus énfasis o sus tonos. Recordemos que Lacan entendía el propio inconsciente como estructurado

a la manera de un lenguaje, y en este sentido habría que entender la obra de Holzer para la que un *truism* es una verdad comúnmente aceptada, una creencia. La artista trata de animar al espectador a que reflexione sobre las razones por las cuales piensa de la manera en que lo hace. Y, una vez descubierto este sustrato, que sus propias creencias constituyan la base de su acción.

TRUISMS #2

CRIME AGAINST PROPERTY IS RELATIVELY UNIMPORTANT.

DECADENCE CAN BE AN END IN ITSELF.

DECENCY IS A RELATIVE THING.

DEPENDENCE CAN BE A MEAL TICKET.

DESCRIPTION IS MORE VALUABLE THAN A METAPHOR.

DEVIANTS ARE SACRIFICATED TO INCREASE GROUP SOLIDARITY.

DISGUST IS THE APPROPRIATE RESPONSE TO MOST SITUATIONS.

DISORGANIZATION IS A KIND OF ANESTHESIA.

DON'T PLACE TOO MUCH TRUST IN EXPERTS.

DRAMA OFTEN OBSCURES THE REAL ISSUES.

DREAMING WHILE AWAKE IS A FRIGHTENING CONTRADICTION.

DYING AND COMING BACK GIVES YOU CONSIDERABLE PERSPECTIVE.

DYING SHOULD BE AS EASY AS FALLING OFF A LOG.

EATING TOO MUCH IS CRIMINAL.

ELABORATION IS A FORM OF POLLUTION.

EMOTIONAL RESPONSES ARE AS VALUABLE AS INTELLECTUAL RESPONSES.

ENJOY YOURSELF BECAUSE YOU CAN'T CHANGE ANYTHING ANYWAY.

ENSURE THAT YOUR LIFE STAYS IN FLUX.

EVEN YOUR FAMILY CAN BETRAY YOU.

EVERY ACHIEVEMENT REQUIRES A SACRIFICE.

EVERYONE'S WORK IS EQUALLY IMPORTANT.

EVERYTHING THAT'S INTERESTING IS NEW.

EXCEPTIONAL PEOPLE DESERVE SPECIAL CONCESSIONS.

EXPIRING FOR LOVE IS BEAUTIFUL BUT STUPID.

EXPRESSING ANGER IS NECESSARY.

EXTREME BEHAVIOR HAS ITS BASIS IN PATHOLOGICAL PSYCHOLOGY.

EXTREME SELF-CONSCIOUSNESS LEADS TO PERVERSION.

FAITHFULNESS IS A SOCIAL NOT A BIOLOGICAL LAW.

FAKE OR REAL INDIFFERENCE IS A POWERFUL PERSONAL WEAPON.

FATHERS OFTEN USE TOO MUCH FORCE.

FEAR IS THE GREATEST INCAPACITATOR.

FREEDOM IS A LUXURY NOT A NECESSITY.

GIVING FREE REIN TO YOUR EMOTIONS IS AN HONEST WAY TO LIVE.

GO ALL OUT IN ROMANCE AND LET THE CHIPS FALL WHERE THEY MAY.

GOING WITH THE FLOW IS SOOTHING BUT RISKY.

GOOD DEEDS EVENTUALLY ARE REWARDED.

GOVERNMENT IS A BURDEN ON THE PEOPLE.

GRASS ROOTS AGITATION IS THE ONLY HOPE.

GUILT AND SELF-LACERATION ARE INDULGENCES.

HABITUAL CONTEMPT DOESN'T REFLECT A FINER SENSIBILITY.

HIDING YOUR EMOTIONS IS DESPICABLE.

HOLDING BACK PROTECTS YOUR VITAL ENERGIES.

HUMANISM IS OBSOLETE.

HUMOR IS A RELEASE.

IDEALS ARE REPLACED BY CONVENTIONAL GOALS AT A CERTAIN AGE



Donna Huanca, *Diogenite*, 2016 [20]

[20]

Donna Huanca

Diogenite

FECHA 2016

TÉCNICA Pintura, óleo, acrílico y pigmento sobre impresión digital sobre lienzo.

MEDIDAS 285 x 190 cm

ADQUISICIÓN 2016

PROCEDENCIA Peres Projects, Berlín



DESCRIPCIÓN

Obra abstracta de formato horizontal conformado por distintas texturas y dominado por tres colores: añil, blanco y rosa. La base de la obra es de tono rosado claro, con capas superpuestas en los otros dos tonos. El azul añil, mezclado en determinadas áreas con negro y enormemente empastado, presenta formas arremolinadas que se extienden por todo el margen superior derecho, vertical e inferior, cubriendo casi la totalidad del borde inferior con dos brazos ascendentes hacia el eje central de la obra. El blanco se utiliza tanto para replicar esos arremolinamientos del añil, en tres franjas que cubren el lienzo en su parte central, como a modo de veladura por encima de la base rosada, aclarando la tonalidad subyacente y ofreciendo una textura craquelada que dota a la obra de gran expresividad.

COMENTARIO

Donna Huanca (Chicago, 1980), de padres bolivianos, actualmente vive y trabaja en Berlín. Inicialmente se forma de manera no académica en improvisación musical para percusión, pero finalmente estudia Bellas Artes en la especialidad de pintura en la Universidad de Houston (Texas). Más adelante amplía sus estudios en La Escuela de Pintura y Escultura Skowhegan (Maine) y en la Städelschule de Fráncfort.

Su práctica artística es enormemente interdisciplinar, trabaja la pintura, escultura, *performance*, coreografía, vídeo y sonido, en un lenguaje único caracterizado por la colaboración e innovación. Le gusta trabajar con elementos permanentes (por ejemplo la pintura) y efímeros (el *performance*), pero entendiendo todas las disciplinas como parte de un mismo universo que conforma un todo.

El ser hija de inmigrantes va a marcar la trayectoria de Huanca, pues según la propia artista «te hace poseer dos cerebros y consecuentemente ser una persona 'bipolar'. Por un lado eres testigo de la realidad de tu hogar, una burbuja de cultura relacionada con otro lugar, y por otro, de la vida social fuera de tu casa. Este tipo de vida te hace tener una permanente sensación de temporalidad y experimentar una separación del concepto de cultura y lo que ello significa». Huanca creció al sur de la ciudad de Chicago, pero todos los

veranos visitaba Bolivia. Va a ser precisamente allí, donde tenga su primera experiencia con el *performance*, en la tradicional fiesta en honor a la Virgen de Urkupiña que se celebra el 14 de agosto en la ciudad de Quillacollo. En este desfile de raíces precoloniales, se juntan cerca de diez mil bailarines acompañados por músicos, bailes y trajes populares, con una gran carga expresionista y ritualista. Va a ser esta experiencia la influencia de base para toda su obra artística, que quedará marcada por la tensión entre lo arcaico y lo futurista.

Donna Huanca explora el territorio del cuerpo en su doble vertiente de superficie y materia, del que se sirve para crear sus *performances*. En la base de su obra también se encuentra la exploración del cuerpo humano y su relación con el espacio y la identidad. Según la artista, es nuestro cuerpo y piel, independientemente de la raza, género o religión, lo que nos universaliza y nos hace experimentar el mundo y relacionarnos con el extranjero. El hecho de pintar siempre ha emocionado a Huanca, pero le costaba mucho la idea de empezar de cero. Por ello pintar un cuerpo se le antojaba una oportunidad perfecta para no estar presionada por el resultado final. Huanca empieza pintando a sus amigos, valiéndose de las curvas naturales de sus cuerpos. Pinta directamente con sus manos y de manera muy rápida e intuitiva. Las sucesivas capas que va añadiendo también pueden ser objeto de

eliminación, pues si hay algo que le interesa por encima de todo es la idea de temporalidad. El trabajo con las intérpretes o modelos —como a Huanca le gusta llamarlas— de sus performances, es de mutua colaboración y plena confianza. Pintadas de manera improvisada de la cabeza a los pies, con arcilla, pigmentos y productos orgánicos, se desplazan en un estado de trance, con movimientos muy lentos. Así la artista intenta experimentar con el concepto de quietud y la imagen de mujeres poderosas, creando una experiencia presencial con el público, que busca ser una pausa del agitado mundo en el que vivimos.

Las pinturas orquestadas por Huanca se ejecutan a través de imágenes de los cuerpos de las modelos, realizados con los mismos materiales con que se pintan éstos: escayola, maquillaje o látex. Funcionan como un receptáculo de capas matéricas con elaborados acabados táctiles, que simulan tanto la superficie terrestre como la del mismo cuerpo. En cuanto al colorido, domina el azul sobre tonos de piel y colores terrenales, unificando y estabilizando lo animado e inanimado, lo humano y mineral, lo orgánico y sintético. Se podrían definir como documentos de lo que las modelos experimentan. Huanca otorga además una gran libertad a

sus modelos para que froten sus cuerpos contra la pared, dejando sus huellas o realizando pinturas que denomina «grabados del cuerpo». Para estas pinturas muchas veces les da un trozo de cristal, piel o material transparente que actúa a modo de piel mímica.

Las pinturas de Huanca ejercen como eco de los cuerpos pintados; las esculturas como abrigo para ellos, a modo de estaciones de un viacrucis. Ambas disciplinas, como expresión de la vertiente permanente de la obra de la artista, sirven para que las piezas se puedan contemplar con o sin performance a la vez.

Los títulos de las obras de Huanca aluden a distintos tipos de rocas, minerales y procesos naturales. En esta obra obra, *Diogenite* (diogenita) se refiere a un meteorito perteneciente a las acondritas, que está compuesto en un 95% de ortopiroxenos y en una pequeña cantidad de olivino. En palabras de Huanca «observar las texturas, la destrucción y los ciclos de la naturaleza es muy inspirador». Inspiración relacionada con el propio cuestionamiento que hace la artista de los sistemas del saber como la biología, la ecología, la geología o la antropología.



Cristina Iglesias, *Político IV*, 1999 [21]

[21]

Cristina Iglesias

Político IV

FECHA 1999

TÉCNICA Serigrafía sobre cobre

MEDIDAS 200 x 400 cm (100 x 200 cm cada panel)

EDICIÓN 2/2

ADQUISICIÓN 2005

PROCEDENCIA Galería Pepe Cobo, Madrid



DESCRIPCIÓN

Político formado por cuatro planchas de cobre de 100 x 200 cm. cada una, unidas en su eje vertical formando una escena global. En las planchas de la derecha se ha representado un espacio arquitectónico abierto cuyas paredes interiores parecen estar hechas de hierro o acero simulando vegetación, raíces o cortezas de árboles. En las planchas de la izquierda se ha figurado un lugar hecho de edificios contruidos con cartones u otro material perecedero. Juntas ofrecen a la vista un urbanismo fantasmático, inhabitado y silente.

COMENTARIO

Esta serigrafía fue realizada en 1999, año que supuso su reconocimiento nacional e internacional en el cual le fue otorgado el Premio Nacional de Artes Plásticas por «su proyección y el haber abierto caminos en las artes plásticas».

Efectivamente, la obra de Cristina Iglesias ha supuesto un decidido esfuerzo por redefinir lo escultórico como un «campo expandido» (Rosalind Krauss) que cuestiona las distintas fronteras entre las artes y las hibrida, en la consecución de una única poética y una sola reflexión sobre la creación de imágenes. Sus obras integran la escultura con el espacio arquitectónico y la ilusión pictórica, estableciendo un lugar en el que la realidad y la apariencia se entrelazan.

Su obra debe entenderse dentro del movimiento escultórico europeo (los ingleses Tony Cragg, Anish Kapoor o Shirazeh Houshiary; los belgas Lili Dujourie y Jan Vercruysse; los alemanes Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Isa Genzken o Harald Klingenholler) que, a partir de la década de los años ochenta, se aleja del minimalismo y el postminimalismo puesto que reivindica lo que éstos negaban: el contenido, la poética y la imagen en las formas escultóricas, que se convierten en espacios simbólicos y metafóricos.

Tradicionalmente, crear una imagen ha sido el objeto de la pintura. Iglesias lo reclama también para la escultura. Reivindica la apariencia, la ilusión propia de aquella, con lo que se aleja del antiilusionismo propio del minimalismo

y postminimalismo. Algunos autores se han referido a esta idea como «escultura pictórica» en la que se emplean recursos escultóricos para crear sensaciones e ilusiones pictóricas.

Así pues, a pesar de que la obra que nos ocupa es una serigrafía bidimensional, en ella nos adentramos en un espacio tridimensional y es que Cristina Iglesias es, fundamentalmente, una constructora de espacios que presenta al espectador un lugar para ser habitado.

El espacio es uno de los asuntos principales que ocupa la reflexión de esta artista. Los espacios que Iglesias construye son complejos y laberínticos por la diversidad de sus texturas y de sus materiales y también porque, incitando al espectador a recorrerlo en su interior, lo trasladan a un mundo exterior a éste, a un lugar mágico donde el silencio es predominante. Son ilusiones, ficciones, construcciones que sugieren un territorio imaginado, no real, hecho de sorpresa y misterio. El espacio dentro del espacio que nos conduce a la esfera de la ensoñación.

Otra de las características de la obra de Iglesias es su enorme sensibilidad ante las distintas texturas. Su vocabulario estético está basado en el uso de diferentes materiales (hormigón, alabastro, resina, hierro, cristal, a veces combinados con motivos vegetales como el bambú y la hojarasca) y diferentes técnicas (bajorrelieve, tapiz o serigrafía en gran formato

sobre seda y cobre), y delatan otros intereses de la artista como la naturaleza o la geología. El contraste de texturas y materiales, así como la relación que éstos establecen con el espacio, son dos de las constantes en su trayectoria.

Las formas vegetales en bajorrelieve protagonizan su obra desde 1997. La naturaleza va colonizando los muros en forma de una maraña vegetal a la que va añadiendo cada vez más realismo. En la obra que nos ocupa, el bajorrelieve vegetal de las planchas de la derecha, ubicado en el interior de una habitación, sugiere la calidez de la naturaleza frente al entorno frío y despoblado que encontramos en el resto de la composición. El bajorrelieve con formas naturales en realidad es como una piel sobre un muro. Se trata de un cuerpo extraño que inmediatamente atrae la mirada y el tacto del espectador que consigue que el espacio imaginativo se imponga sobre el real.

Iglesias, que se mueve entre la escultura, la instalación y el grabado, comienza a emplear la serigrafía de forma abundante e independiente de la escultura a partir de las décadas de los ochenta y noventa. La artista investiga pictóricamente sobre el punto de vista y la imposibilidad de estar físicamente en la imagen puesto que considera que para estar en un espacio no es necesario estar corporalmente en otro que lo evoque.

Trabaja la serigrafía partiendo de una fotografía de estudio, de restos de los materiales empleados en sus esculturas y los sitúa acotando espacios y formando muros entre los cuales se genera un punto de fuga, una salida a un espacio exterior indefinido. Se trata de una imagen recurrente en la que la luz adquiere una importancia capital. Las serigrafías son fundamentalmente juegos de luz y sombra que construyen volúmenes.

El soporte de las serigrafías al principio era la seda que usaba por su capacidad para absorber la tinta, emborronar la imagen y alejarse así del realismo fotográfico. Iglesias abandona completamente este material a partir de 1997 y lo sustituye por el cobre que ya había usado desde los ochenta como parte de piezas tridimensionales. El cobre permite mayores juegos de luz con sus reflejos y además actúa como un espejo, lo que permite la entrada del espectador en la escena.

Cristina Iglesias crea una poética híbrida en la que organiza escenografías gracias a elementos arquitectónicos (muros, laberintos, espacios de paso, etc.), motivos vegetales y texturas geológicas. En ella hay un componente constante que ese «estar ahí», la idea de mirar las cosas, de estar rodeado. Sus obras son espacios imaginados que provocan percepciones distintas en el espectador y a partir de los cuales reflexiona sobre la distancia y lo que se vela y desvela.



Cristina Iglesias, *Habitación VII*, 2001 [22]

[22]

Cristina Iglesias

Habitación VII

FECHA 2001

TÉCNICA Serigrafía sobre cobre

MEDIDAS 80 x 100 cm

EDICIÓN 3/5

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA Galería Pepe Cobo, Madrid



DESCRIPCIÓN

Escena constituida por distintas estancias cúbicas creadas a partir de cartones con sus puertas y pasillos de separación. En primer término, una habitación con muros a derecha e izquierda, éste último horadado por una gran puerta abierta hacia el interior lo que permite ver las letras y números de su anverso. En segundo término, visible desde el interior de esta habitación, otro cubículo también abierto que revela un posible juego de espejos en su interior. A la izquierda de la imagen y visible a través de la puerta del espacio del primer término, otro espacio cuadrado abierto y el punto de fuga hacia el exterior que se crea gracias a la organización «urbanística» de los diferentes cubos.

COMENTARIO

La creación de laberintos e intersticios forma parte esencial del lenguaje artístico de Cristina Iglesias. Con ellos genera sugerentes mundos ficticios hechos de escenografías que propician una observación reflexiva sobre el papel de la escultura y el trabajo con el espacio.

A finales de los años noventa Iglesias utiliza cajas de cartón para componer imágenes de ciudades o habitaciones fantásticas. Y a partir de 1994 toma mucha importancia en su obra la imagen bidimensional: las serigrafías que en un momento previo de su producción habían sido anexos de sus esculturas, se independizan de ellas para también servir de lugar donde generar la reflexión sobre la poética del espacio. De piezas sencillas pasa a grandes polípticos en un proceso de aumento de escala en toda su obra.

Con estas serigrafías, realizadas a partir de fotografías deshechadas de su estudio, también construye realidades, espacios imaginados con los que involucrar al espectador que piensa que realmente existen o han existido en alguno de sus recuerdos. De hecho, en muchas ocasiones podrían parecer fotos de esculturas tridimensionales. Mediante planos hechos con cajas de cartón construye reductos cúbicos con aberturas de acceso físicas y visuales que hablan sobre ciertas constantes en su obra: el acceso, la mirada parcial, el intersticio, lo que se entrevé.

La habitación representa la voluntad de Iglesias de poder ocupar la escultura, de que nos rodee y podamos caminar dentro de ella dejándonos envolver por un espacio construido que incremente nuestra capacidad contemplativa al apreciar los muchos puntos de vista que se nos ofrecen. Para ello utiliza la forma laberíntica, el juego dentro-fuera, interior-exterior, presente en toda su obra y que contribuye a la desorientación. Y con ello también pretende conseguir un lugar en el que sentirse envuelto, protegido. El espacio se convierte, pues, en un símbolo.

En 1997 Ulrich Look y Nancy Princenthal emplearon el concepto «pantalla» para referirse a los «muros» nada sólidos empleados por Iglesias en la construcción de sus espacios. Se trata de un término recuperado de Freud que habló de los «recuerdos pantalla» y «recuerdos encubridores» cuya opacidad es imperfecta y que permiten «vislumbrar fragmentos de experiencias anteriores». Las pantallas de Cristina Iglesias remiten a objetos anteriores y ocultan algo muy privado aunque, al mismo tiempo, invitan a vislumbrar otros secretos. Esta idea de la pantalla, del recuerdo, de la referencia a obras anteriores, permite que piezas realizadas con técnicas y materiales tan diversos como la escultura, la instalación o la serigrafía, compartan un mismo espíritu y conformen una unidad.

Esta voluntad de reivindicar el contenido, la imagen y la poesía en las formas escultóricas conecta a Iglesias con el panorama artístico europeo en el que se formó, aunque conscientemente haya buscado situarse en una esquina y no pertenecer a ninguna escuela. Desde principios de los años ochenta la «nueva escultura inglesa» y la escultura realizada en el centro de Europa (los ingleses Tony Cragg, Anish Kapoor o Shirazeh Houshiary; los belgas Lili Dujourie y Jan Vercruysse; los alemanes Thomas Schutte, Reinhard Mucha, Isa Genzken o Harald Klingenholler) empiezan a reivindicar lo que el minimalismo y el postminimalismo habían rechazado: la imagen, la poesía y la consideración de la escultura como un espacio metafórico y simbólico. En Cristina Iglesias también hay que añadir que su interés por la ciencia ficción y la literatura fantástica de Roussel, Ballard o Clarke, así como el cine de Tarkowski ayudan mucho a comprender su concepción de lo artístico a través del misterio.

Además de esa dimensión poética, la obra de Cristina Iglesias se caracteriza también por su sensibilidad textual y una incesante inquietud en el estudio de una gran diversidad de materiales (alabastro, tapiz, cristal, resina, aluminio, bronce, hierro, cemento, madera, hormigón, agua, etc.) así como por la mezcla de distintas técnicas (fotografías, maquetas, bajorrelieves y serigrafías).

Trabaja la serigrafía partiendo de una fotografía de estudio de restos de los materiales empleados en sus esculturas y los sitúa acotando espacios y formando muros entre los cuales se genera un punto de fuga, una salida a un espacio

exterior indefinido. Se trata de una imagen recurrente en la que la luz adquiere una importancia capital. Las serigrafías son fundamentalmente juegos de luz y sombra que construyen volúmenes.

El soporte de las serigrafías al principio era la seda que usaba por su capacidad para absorber la tinta, emborronar la imagen y alejarse así del realismo fotográfico. Iglesias abandona completamente este material a partir de 1997 y lo sustituye por el cobre que ya había usado desde los ochenta como parte de piezas tridimensionales. El cobre permite mayores juegos de luz con sus reflejos y además actúa como un espejo, lo que permite la entrada del espectador en la escena.

Como en todas sus serigrafías la intención es el engaño, la mentira de una apariencia de realidad, engañar al ojo del espectador para que crea que ese espacio existe en algún lugar. Un lugar imaginado que por un momento puede parecernos posible, que existe en algún lugar y del que nos ha quedado un registro fotográfico. La ficción es otra de las cosas que aparece y desaparece, otra metáfora más, que mucho tiene que ver con la literatura, con la relación entre realidad y ficción.

La obra de Cristina Iglesias juega con los contrastes: tres dimensiones y una, luz y sombra, intervenir y ver en la distancia, desvelar y velar. Sus piezas son la memoria de las anteriores, unidas por inquietudes que no han variado a lo largo del tiempo. Una investigación que no parece agotarse nunca y que nos envuelve con su lírica.



Alicja Kawade, *MytheOrbita*, 2016 [23]

[23]

Alicja Kwade

MytheOrbita

FECHA 2016

MATERIAL Y TÉCNICA Latón, cristal, porcelana, madera y tejido.

MEDIDAS 137 x 31 x 41 cm

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA König Galerie, Berlín



DESCRIPCIÓN

Urna cúbica de cristal sostenida sobre cuatro patas finas de latón, en cuyo interior se ubica una escultura de porcelana. La escultura, sobre un estrecho y rectangular pedestal, representa un cuerpo femenino desnudo sin cabeza. El cuerpo aparece de cuclillas, inclinado hacia adelante, y apoyado sobre su rodilla derecha y las falanges de ambos pies. El encorvamiento del cuerpo provoca la formación de pliegues a la altura del vientre. Las manos se juntan a la altura del pecho en forma cóncava en actitud de facilitar la ingesta de líquido. En el suelo, rodeando a la figura en su parte delantera y parte de ambos laterales, se encuentran fragmentos rotos de porcelana.

COMENTARIO

Alicja Kwade (1979) nace en la ciudad industrial de la Polonia comunista de Katowice, pero a los ocho años se trasladada con su familia a Alemania. Estudió en la Universidad de las Artes de Berlín (UdK), donde vive y tiene su estudio. Fue a partir de 2008, cuando ganó el Premio Piepenbrock Förderpreis para escultura, cuando su carrera empieza a despegar, con numerosas exposiciones en Europa y Nueva York. Otros dos hitos en su trayectoria más reciente son su participación en la Bienal de Venecia de 2017, con las obras *Welten Linie* y *Pars pro toto*, y la instalación *site-specific* que realizó en el año 2019, para la azotea del The Metropolitan Museum of Art de Nueva York, titulada *Para Pivot*.

Kwade principalmente se ha centrado en la escultura, pero a menudo también trabaja la fotografía y el vídeo. Se sirve de un amplio abanico de materiales para crear sus obras de arte, de un gran sentido conceptual y con una estética post-minimalista. A menudo recoge objetos cotidianos, extrayéndolos de su contexto natural para crear un universo paralelo donde reconfigurar el espacio físico, obligando al espectador a repensar y cuestionarse su percepción de la realidad, condicionada por convenciones sociales.

«No creo en nada, por ello lo cuestiono todo» dice la artista, declaración que resume muy bien la temática de su obra. Kwade se interesa por las cuestiones generales de la existencia humana, por las viejas cuestiones filosóficas sin resolver (¿por qué estamos aquí?, ¿qué es el tiempo?, ¿quiénes so-

mos?, etc.), así como el intento humano de dar forma a esos problemas, como por ejemplo a través de los sistemas métricos que utilizamos y aceptamos como realidad para medir el espacio y el tiempo. La temática de su obra se puede sintetizar con el término filosófico griego de aporía, que dio título a una de sus exposiciones realizadas en la galería Kamel Mennour de París en 2016. La propia Kwade resume su práctica artística del siguiente modo: «Personalmente describiría mi proceso artístico como un intento de explicarme a mí misma lo que no puedo entender del todo, intentando visualizar lo abstracto e invisible». Así, Kwade se sirve de la física, las matemáticas, la astronomía, la filosofía o la religión, como herramientas de inspiración para su obra, a través de lecturas cruzadas que le generan ideas.

MytheOrbita nos habla de un doble apropiacionismo. Por un lado la figura femenina en cuclillas nos retrotrae a una larga tradición iconográfica en la historia del arte inspirada por la *Afrodita en cuclillas* de Doidalsas (250 a.C.), que representa de forma realista a una diosa durante el baño, en cuclillas en el suelo, y con el cuerpo inclinado hacia adelante. Por otro lado, para esta obra Kwade toma directamente un modelo del escultor berlinés Ernst Wenck, *Drinking Woman*, que diseñó en la década de 1920. Esta figura se convirtió en un prototipo que la compañía de porcelana Rosenthal produjo en masa para su venta comercial. En *MytheOrbite*, la figura femenina en lugar de beber agua, como la obra de Wenck, parece recoger fragmentos del suelo. Alicja ha trabajado

varias veces con figuras de porcelana, y con ello también quiere llamar la atención sobre el valor de los materiales y su construcción social. A la porcelana se la solía llamar el oro blanco, siendo consecuentemente un material muy costoso. El título de la obra hace referencia a un camino curvo hacia un punto u otro cuerpo. En física responde al camino de los asteroides, aspecto palpable en algunas obras de Alicja, como *OrbitaGravitas* (2017).

Por último, esta obra también está relacionada con cuestiones feministas, pues órbita significa también repetición. En este sentido, la escultura también se puede entender como una interpretación de la manera de representar a la mujer en la historia cultural en general y en la historia del arte en particular, como una iconografía repetitiva o incluso como la cristalización de un mito. En la cabeza pulverizada en múltiples fragmentos, se concentra la mayor complejidad de esta obra, pues nos abre a múltiples lecturas e interpretaciones.



Alicja Kawade, *Formal-Feature-Self-Displacement*, 2017 [24]

[24]

Alicja Kwade

Formal-Feature-Self-Displacement

FECHA 2017

MATERIAL Y TÉCNICA espejo, dos partes

MEDIDAS 85 x 85 x 100 cm y 104 x 95 x 100 cm aprox.

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA König Galerie, Berlín



DESCRIPCIÓN

Obra formada por dos planchas de espejo de cristal rectangulares, de borde biselado, dobladas en un ángulo de 90°. Ambas piezas se sitúan una al lado de la otra, ocupando espacialmente una esquina. La primera plancha se apoya en el suelo y pared sobre su parte posterior; la segunda sobre uno de sus cantos más largos. El material de la pieza llama la atención por no presentar su cualidad rígida intrínseca. El espejo ha sido deformado y convertido en un objeto blando, lo cual aporta una sensación de equilibrio inestable.

COMENTARIO

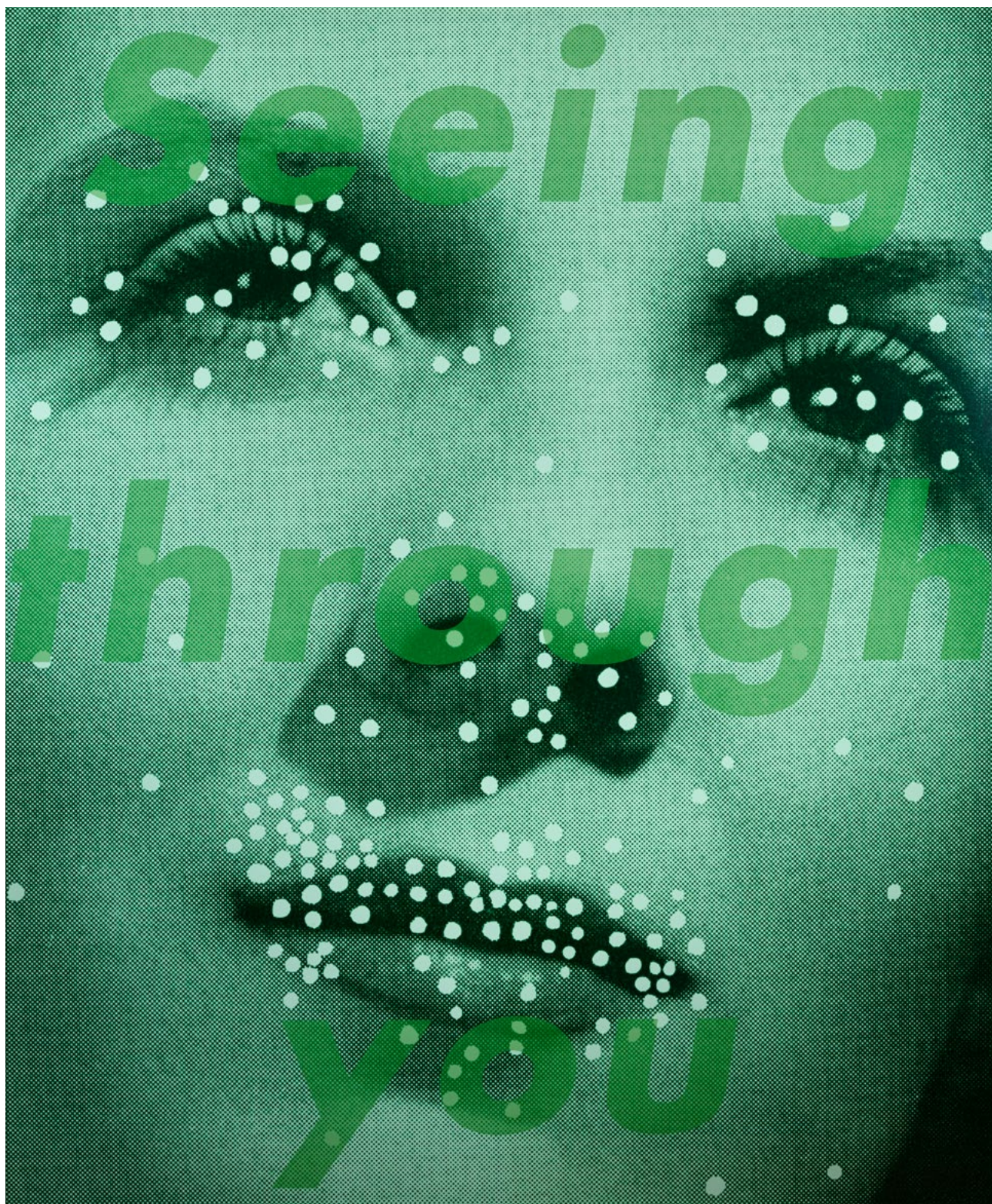
En *Formal-Feature-Self-Displacement*, Alicja Kwade deja patente dos aspectos de su obra: el carácter ilusionista común a muchas de ellas y su capacidad de reducir el lenguaje escultórico formal a lo mínimo.

«Me fascinan los límites entre ciencia y sospecha. Todo lo que está en medio. Mr Houdini es uno de mis grandes héroes», afirma la artista. Dentro del interés de Kwade por explicar nuestra percepción limitada de la realidad, trae a colación la teoría sobre las once dimensiones, a alguna de las cuales no tenemos acceso, pero que existen paralelas a aquellas que sí conocemos. La multiplicación y los espejos representan el tiempo y el espacio, dos dimensiones que no somos capaces de advertir. Kwade utiliza en esta obra un objeto cotidiano, el espejo, y lo manipula curvándolo y retando las leyes de la física. El efecto es el de las paredes derritiéndose en una especie de cliché surrealista que bien podría recordar a Salvador Dalí y esa manera tan suya de representar la durabilidad a través de la dureza y la flacidez. Otros ven relación con el espejo de Alicia en *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí*, de la novela de Lewis Carroll.

La artista manipula materiales comunes a través de procesos químicos, para explorar lo efímero del mundo físico. Su obra suele incluir reflejos que nos adentran en la multiplicación

de lo real, la materialidad y el espejismo, sonidos repetitivos o dobleces poco exactas, para crear espacios inmersivos y experienciales que provoquen que el público se mueva para que la obra cobre sentido. Kwade pretende que el espectador se cuestione la manera de mirar la realidad, retando los modos convencionales de limitar nuestra visión. Además también intenta sacar a la luz lo fácilmente que nos dejamos engañar y lo fijos y limitados que somos en relación a nuestros sentidos y creencias de la realidad que nos rodea. A través de estos giros, la artista propone otros usos, valores y significados. *Formal-Feature-Self-Displacement* es una instalación que provoca, invita a la reflexión, entretiene y sorprende a modo de juego ilusionista.

Por otro lado, la obra de Kwade combina la investigación científico-artística con una alta reducción de su lenguaje escultórico formal, de raíces minimalistas y a veces acompañado de un sutil sentido del humor. Pese a toda esta manipulación del material utilizado, la artista intenta reducir al mínimo su intervención a la hora de ilustrar un concepto. Se esfuerza porque su transformación sea invisible, para así mantener los materiales lo más sencillos posibles para que sean reconocibles por el espectador. A todo ello hay que añadirle una presentación enormemente cuidada en lo que a estética se refiere, rozando muchas veces lo sublime.



Barbara Kruger, *Seeing through you*, 2005 [25]

[25]

Barbara Kruger

Seeing through you

FECHA 2005

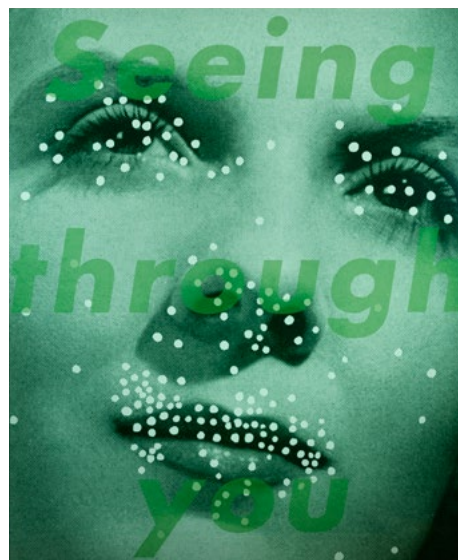
TÉCNICA C-print

MEDIDAS 186,5 x 156,5 cm

EDICIÓN 4/10

ADQUISICIÓN 2005

PROCEDENCIA Lambert Yvon Galerie, París



DESCRIPCIÓN

La imagen, en blanco y negro, representa el rostro de una mujer enfocado en un plano tan cercano que presenta recortados sus límites externos, centrándose en sus ojos, nariz y boca. Éstos están acribillados por una serie de puntos blancos. La mujer responde al estereotipo de artista de cine o publicidad de los años cuarenta-cincuenta en EE UU, ejemplo de feminidad, con ojos y boca maquillados y un aire de dulzura característico. Sobre esta imagen y en letras verdes ubicadas en tres líneas horizontales que atraviesan la imagen y, por consiguiente, la cara femenina, se lee «Seeing through you» [viendo a través de ti].

COMENTARIO

En la obra de los artistas contemporáneos la influencia de determinados aspectos del psicoanálisis será crucial, desde los automatismos y pinturas de acción hasta las imagerías de tipo onírico. Freud alentó en las conciencias de la incipiente sociedad moderna la importancia del deseo y la pulsión erótica como nuevo valor que informaría la formación del sujeto. A partir de los años sesenta será Lacan el que ejerza una influencia más directa en determinadas concepciones artísticas, a través de nociones como lo «real», una nueva definición de la mirada y la identificación del inconsciente con el lenguaje.

La mirada, para Lacan, preexiste al sujeto que la siente como si le interrogara, como una amenaza, una carencia central expresada en el fenómeno de la castración. El sujeto lacaniano mira y es mirado, está en la imagen, es mirado por el objeto. Según Lacan existe entre el objeto y el sujeto que mira una pantalla-tamiz que media entre la mirada de los dos. Capta la mirada y la doma. La pantalla-tamiz es el lugar donde se construye la mirada y, por tanto, desde donde se puede manipular.

En *Seeing through you* Kruger ha construido ese triángulo lacaniano en el que objeto es la imagen femenina, el sujeto es quien mira e impone las palabras y la pantalla-tamiz es la que se presenta agujereada por la acción de la artista que, con toda intención, pretende que esa mirada subjetual deponga su actitud agresiva.

Kruger, al igual que Lacan, concibe la realidad como construida por el sujeto a través de los símbolos que adquiere. Esta visión será la posición del arte posmoderno y, en concreto, también del feminista que admite que el sujeto está bajo el dictado del orden simbólico. Kruger querrá, por tanto, contribuir al desenmascaramiento de las ilusiones de la representación utilizando el lenguaje directo de la publicidad para, desde su interior, criticar lo que tiene de dominación cultural y poder.

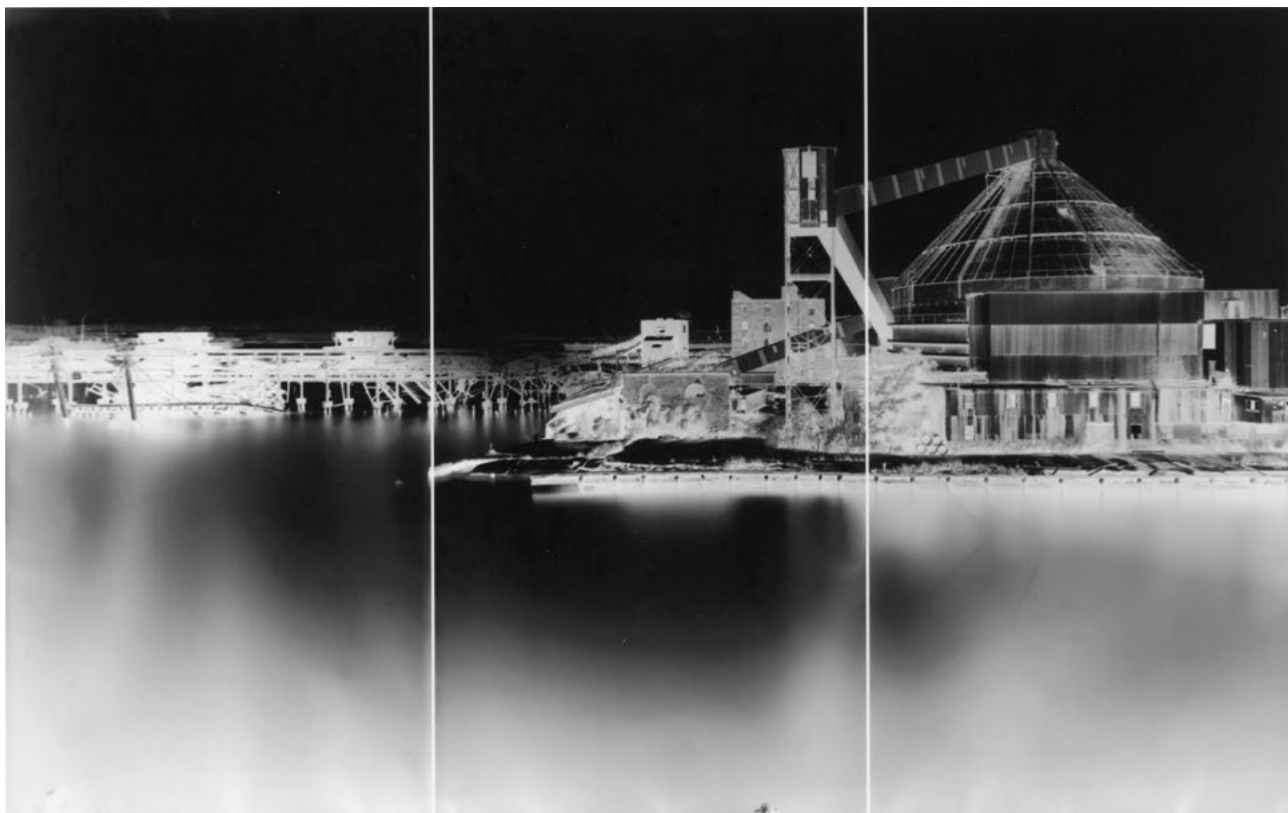
La artista se propone cuestionar los estereotipos que constituyen nuestra experiencia del mundo relacionados con el poder, la propiedad y la representación, en los que tienen una gran preponderancia aspectos concretos como la relación entre sexos, las propias imágenes de género o la creación artística. Pretende hacer pensar sobre quiénes son los que guían la imagen femenina, los placeres de las mujeres, sus carencias y sus relatos, posicionándose del lado de lo excluido. En este sentido, al igual que el arte feminista, entiende lo femenino como sujeto de construcción y, por tanto, de deconstrucción y cuestionamiento.

Para ello emplea un estilo muy particular basado en fotografías generalmente en blanco y negro tomadas de revistas de amplia tirada, del cine, de la historia del arte... sobre las que coloca unos textos contundentes en su contenido, tipografía y color que ofrecen unos lemas de carácter crítico. Kruger usa una seductora imagen estereotipada y le añade

un texto radical que invierte el mensaje que habíamos asumido en un primer momento. Hace que nos cuestionemos los mensajes que recibimos a través de los *mass media* interpellándonos con sus mismos recursos comunicativos (mínimos signos manipulados, lenguaje imperativo) e incluso a través de sus espacios (carteles, vallas, camisetas, gorras, además de los museos o galerías), rompiendo la línea de separación entre lo público y lo privado e involucrando al espectador en la toma de conciencia sobre la agresividad del poder de la imagen.

Las imágenes que conforman la obra de Bárbara Kruger provienen sobre todo del ámbito audiovisual, el gran difusor de convenciones de hoy en día. Trabaja sobre ellas desde el apropiacionismo, alterándolas y creando nuevos significados que den a conocer otras lecturas de ese mismo objeto. Deconstruyéndolas, analizando los ojos inconscientes que las conforman y elaborando sobre ellas una nueva estructura relacional más libre. Con la apropiación, Kruger, con Benjamin, trata igualmente de eliminar las convenciones artísticas relacionadas con el genio, el aura y la unicidad.

Con *Seeing through you*, Kruger deshace las fronteras de lo público y lo privado, del mundo de la intimidad femenina y de una mirada acaparadora que la intenta asañear para dominarla violentamente. Kruger se plantea así si es posible una mirada no violenta, no agresiva, que construya un mundo donde el deseo se dé de manera placentera.



Vera Lutter, *Erie Basin, Red Hook, IV*, 2003 [26]

[26]

Vera Lutter

Erie Basin, Red Hook, IV

FECHA 2003

TÉCNICA Gelatina de plata sobre papel

MEDIDAS 266,7 x 426,7 cm

ADQUISICIÓN 2003

PROCEDENCIA Galleria Cardì, Milán

EXPOSICIONES *Vera Lutter: Battersea*, Gagosian Gallery, Nueva York (14 octubre-17 diciembre) 2004 • *Vera Lutter*, Galería Nicolo Cardì, Milán y Gagosian Gallery, Nueva York, 2007.

BIBLIOGRAFÍA David Sylvester, Johnathan Crary, Will Self. *Vera Lutter: Battersea*, cat. exp., Gagosian Gallery, Nueva York, 2004, págs. 48 y 49.



DESCRIPCIÓN

Imagen fotográfica en negativo, resultante de la adición de tres planchas cada una unidas por su eje vertical. En el centro de la imagen y separando dos áreas diferenciadas correspondientes al cielo (en negro) y al mar (donde predomina la luz clara), una factoría industrial dominada en su parte derecha por una torre y un módulo circular rematado por una estructura cupuliforme.

COMENTARIO

En el centro del puerto de Nueva York, en el distrito de Red Hook en Brooklyn, se sitúa el Erie Basin, el destino natural de las mercancías —especialmente cereales— que arribaban a la ciudad de Nueva York procedentes de los estados del interior a través de canal del río Erie. Vivió su prosperidad hasta los años posteriores a la segunda guerra mundial.

Esta toma fotográfica forma parte de la iconografía preferida de Lutter dedicada en gran medida a los paisajes industriales, las factorías abandonadas y los lugares de tránsito como puertos, aeropuertos y estaciones de tren, muchos de ellos localizados en la ciudad de Nueva York, el lugar de residencia de esta artista alemana (Kaiserslautern, Alemania, 1960). Y fue precisamente, en palabras de la propia artista, su traslado a esta ciudad —el entorno metropolitano y su percepción del mismo— lo que propició su encuentro con el medio fotográfico.

Lutter concibe su creación como una investigación acerca de los paralelismos que se encuentran entre los procesos de la industrialización y la propia fotografía. Ambos nacieron en el siglo XIX, son hijos de la investigación técnica y, evolucionando de forma paralela, han conformado nues-

tro mundo actual, la forma en que lo percibimos y el modo en que compartimos nuestra información. Ambos también en la actualidad están sufriendo importantes cambios.

El interés de Lutter por estos temas (la industrialización, los medios de transporte) tiene que ver con los procesos globalizadores que proporcionan una vida de confort y comodidades a la vez que destruyen las economías regionales y amenazan el medio ambiente. Su trabajo explora los grandes logros del proceso industrial así como su capacidad destructiva. La contemplación que provocan sus obras pretende despertar una mayor concienciación sobre ello.

Desde 1990 Lutter pretendía conseguir un espacio en el que estar ella misma inmersa físicamente y a partir del cual desarrollar su idea de la fotografía. Para ello transformó el *loft* en que vivía en una cámara oscura en la que abrió un pequeño agujero desde el que se proyectaba la imagen invertida del mundo exterior en el muro opuesto, que cubrió con hojas de papel fotográfico. Con ello también quería huir de la reproductibilidad de la fotografía moderna y conservar la inmediatez de la imagen resultante.

Esta opción técnica supone también una reflexión sobre el medio y el tema: la arquitectura de su propia habitación convertida en cámara oscura se convierte en paralelo de la arquitectura que fotografía, y la escala de su trabajo evidencia ambos procesos: el medio que recibe la imagen y la monumentalidad de lo que se percibe. El vacío del interior de la cámara recibe y contiene la luz, transformándola en una imagen latente, lo que se relaciona directamente con el vacío de los espacios que esperan mercancías, como por ejemplo sucede en la imagen que nos ocupa.

Con estas imágenes Vera Lutter cuestiona nuestra forma de mirar: el negativo, las auras conseguidas gracias a los efectos de luz, los cielos siempre negros y los espacios elegidos hacen que aumente la sensación de otredad, de lo *Unheimliche* o siniestro, categoría desarrollada por Freud y que tiene que ver con lo terrorífico que encierra lo familiar. Para Jentsch (1867-1919), que desarrolló este concepto, la condición esencial para que ocurra esta sensación ominosa es la incertidumbre intelectual, de modo que lo siniestro es aquello dentro de lo cual no nos pode-

mos orientar. Convirtiendo lo familiar en extraño, Lutter reexamina lo que nuestra percepción ha dado en considerar habitual y convencional, invitándonos a asumir nuevos riesgos. Sin embargo, la artista no olvida otras categorías estéticas como lo sublime, reformulada por Kant en el siglo XVIII, consistente en la vindicación de la belleza extrema capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad. En Lutter esta sublimidad se encuentra en la monumentalidad de los edificios que retrata y en la sensación de enorme destrucción que la propia tecnología representa.

Sus imágenes también hacen referencia al tiempo, a la precisión necesaria para hacerlo detener en cada instantánea, a la cantidad de horas e incluso semanas que hacen falta para cada exposición. A una realidad que se transforma en otro mundo que habita detrás de nosotros, un mundo inventado donde temporalidad y espacialidad se conjuran con la tecnología para abrirnos los ojos a otras realidades, también cercanas.



Anna Malagrida, *Sin título*, 2002 [27]

[27]

Anna Malagrida

Sin título

FECHA 2002

TÉCNICA Fotografía, Cibachrome impresa

MEDIDAS 99 x 139 cm

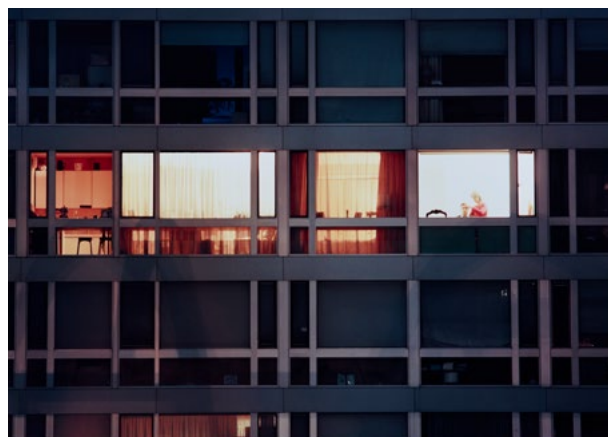
EDICIÓN 2/3

ADQUISICIÓN 2002

PROCEDENCIA Galería María Martín, Madrid

EXPOSICIONES *Anna Malagrida. Fotografías e instalaciones (1999-2006...)*, Fundación Mapfre, Madrid (21 mayo-1 agosto), 2010.

BIBLIOGRAFÍA Rachida Triki, Martí Peran e Isabel Tejeda, *Anna Malagrida. Fotografías e instalaciones (1999-2006...)*, cat. exp., Fundación Mapfre, Madrid, 2010. págs. 64 y 65 • *Anna Malagrida, Fotografías e instalaciones (1999-2006)*, cat. exp., Barcelona, Actar, 2006. Ilustración de cubierta; págs. 30 y 31.



DESCRIPCIÓN

Fotografía en color que representa la fachada de un edificio moderno de viviendas en el que se aprecian tres de sus plantas; solo la central de ellas muestra las ventanas encendidas. A través de ellas se observan distintas vistas: a la izquierda, una cocina deshabitada, en el centro dos habitaciones con los visillos echados y a la derecha, una escena en la que una mujer rubia de pie posa su mano derecha en la frente de un hombre sentado en la silla cuyo respaldo asoma a su derecha.

COMENTARIO

Esta fotografía pertenece a la segunda parte de la serie *Interiores* (2000-2002) que reproduce desde el exterior los distintos ventanales de un edificio racionalista, el llamado *Village Mouchotte* de Jean Dubuisson, cercano a la estación de Montparnasse en París, lugar de residencia de esta artista (Barcelona, 1970).

La imagen de este edificio le resultó interesante pues representaba para ella la síntesis de la búsqueda en el arte contemporáneo: una superficie plana, sin profundidad, como un cuadro suprematista, que a su vez habla de la estructura de los edificios contemporáneos y de nuestra forma de vida masificada, de la transparencia en la arquitectura contemporánea, del *voyeurismo* o del control, de la fascinación por la intimidad del otro y del aislamiento.

La retícula acristalada de las ventanas se transforma en frontera velada que en ocasiones deja adivinar o más bien imaginar el lugar de la intimidad del otro, en una pantalla que nos habla también de la soledad de esas personas que

cada día se enfrentan a otras pantallas, las de los medios de comunicación, que fomentan la soledad y la apatía.

Malagrida toma como motivo central la ventana que es también un tópico dentro del mundo artístico como así lo refleja su permanencia en el tiempo. Remite al concepto mismo de arte como modo de asomarse al mundo, como medio de apropiarse de la realidad a través de la ilusión bidimensional. Sin embargo, para Malagrida la ventana poco tiene que ver con la idea albertiana sino que está más relacionada con conceptos psicoanalíticos como el de la suscitación del deseo a través de la mirada. La mirada, como ya señaló Lacan, es un acto deseante que conforma nuestras fantasías. La «pulsión escópica», el deseo de mirar, se dirige primero al cuerpo propio (Narciso) para retornar bajo el deseo de ser mirado. Es decir, que mirar y ser mirado son dos movimientos del mismo deseo. Así pues, la ventana no es sólo apertura al paisaje interior y al exterior, sino también al mundo de los otros. Revela rasgos inequívocamente voyeurísticos, sugiriendo la situación de

una mirada prohibida. En este sentido, toda ventana es indiscreta, aunque sería más pertinente afirmar que toda mirada es indiscreta.

Se ha querido relacionar la obra de Malagrida con *La ventana indiscreta* de Hitchcock, así como con *No amarás* de Kieslowski, ambas referidas al acto de mirar como acto del deseo *voyeur*, de quien mira sin ser visto, tal como le ocurre al fotógrafo.

La noción del *voyeur* le lleva a reflexionara a su vez sobre la transparencia, sobre la sociedad en que vivimos, masificada y vigilada, cuya vida discurre en edificios abiertos a la vista y al control. Junto con todo ello aparece de pronto otra posibilidad y que en nuestra imagen está representada por la escena de los dos personajes: la posibilidad de que las fotos den pie al inicio de una ficción, a imaginar historias que requieren de la participación activa del espectador. Esto se relaciona íntimamente con el concepto de *punctum* elaborado por Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida* de 1980. *Punctum* es esa cualidad que nos «pincha», el pellizco que sentimos cuando vemos una buena imagen y

que juega en el terreno del inconsciente, dependiendo pues de la percepción de cada espectador (lo contrario sería el *Studium*, lo planificado, que se percibe conscientemente y que es universal, analizable y racional).

Malagrida también ha utilizado otros medios como la instalación o el vídeo aunque siempre ha considerado la fotografía como la columna vertebral de su trabajo: considera los vídeos como fotografías alargadas en el tiempo, y fabrica las instalaciones siempre a partir de una imagen que, a menudo, es un plano fijo.

A través de la fotografía, Anna Malagrida desarrolla una visión personal. Sus imágenes se estructuran mediante la poética de la oposición entre espacio interior y exterior, luz y oscuridad, transparencia y opacidad, realidad y representación, centrándose en estudiar la relación del medio con el mundo contemporáneo. A lo largo de toda su obra queda patente la reflexión constante sobre la mirada, que desarrolla a través de uno de los recursos más estudiados en la historia del arte que se convierte en protagonista absoluto en toda su obra: la ventana.



Rivane Neuenschwander, *Conversation 10*, 2002 [28]

[28]

Rivane Neuenschwander

Conversation 10

FECHA 2002

TÉCNICA C-print montado sobre aluminio

MEDIDAS 66 x 101,6 cm

EDICIÓN 4/6

ADQUISICIÓN 2004

PROCEDENCIA Galeria Fortes Vilaça, São Paulo



DESCRIPCIÓN

Los puños cerrados vistos de frente de una persona que porta un jersey y camisa claros y un reloj negro, ocupan el centro de la imagen. Con los pulgares y los índices sujeta un papel en colores blanco, rojo y azul donde se aprecian algunas letras, que ha sido doblado en forma de labios cerrados. Las líneas que forman las falanges de ambas manos convergen precisamente en el centro de esos labios.

COMENTARIO

Esta fotografía pertenece a una serie de doce cuyas escenas se desarrollan sobre una mesa de comedor en las que se han construido, con la ayuda de objetos cotidianos como vasos, platos, tazas, cerillas, manteles, pan, cuchillos de cocina, cubiertos o pequeños frutos, una serie de disposiciones geométricas que sirven para reflexionar sobre conceptos como el punto de fuga albertiano o la disposición de ciertas formas absolutas en el espacio. Neuenschwander hace hablar entre ellos a estos pequeños objetos en unas escenas llenas de meditación e intimidad.

Con esos labios literalmente colocados en las manos de una persona, esta fotografía, en concreto, funciona como metáfora del acto comunicativo del artista y de sus preocupaciones acerca de conceptos artísticos, como la perspectiva formada entre las líneas de la mano, así como del silencio necesario para la reflexión.

La obra de esta artista brasileña (Brasil, 1967) es una auténtica invitación a la meditación a partir de objetos y situaciones que pertenecen al ámbito de lo pequeño, de lo íntimo y lo aparentemente intrascendente. Nos pide que los aprendamos a percibir de una nueva manera y para ello los imbuje de una vida nueva, organizándolos en composiciones claras, pictóricas, en las que interviene la matemática y el cuerpo humano, siguiendo la tradición neoconcretista de su país (Lygia Clark). Neuenschwander está muy interesada en destacar y hacer conscientes ciertos fenómenos a los que no solemos prestar atención y que, una vez descubiertos,

nos parecen sorprendentes. Así deben entenderse las experiencias que consigue mediante la combinación de los elementos antes descritos que, en su interacción, nos hablan de fenómenos sensoriales relacionados con el tacto, el olfato o el gusto.

Ha creado una estética muy singular en la que intervienen conceptos abstractos y cotidianos en una reflexión sobre el tiempo, los números y los sistemas ordinales. Así, en su iconografía —y en las fotografías de esta serie— se repiten las formas circulares que serán símbolos de la fragilidad, de la fuerza vital, del nacimiento y de la naturaleza; en definitiva, de lo femenino.

Es constante en el trabajo de Neuenschwander emplear objetos y materiales efímeros que transforma utilizando cualquier medio artístico a su alcance: instalaciones, esculturas, *readymades*, *collages*, pinturas, estampas, cine, fotografía y sonido. Con todos ellos crea una poética coherente y variada relacionada con el concepto duchampiano de elevar lo cotidiano a categoría artística. A veces sus obras se hacen interactivas, involucrando al espectador (o a la naturaleza y el tiempo) e invitándole a participar en el acto creativo mientras que otras son el resultado de su propio proceso de experimentación.

A pesar de ser heredera de algunos aspectos de los creadores conceptuales brasileños de los años sesenta y setenta como Lygia Clark y Helio Oiticica (sobre todo en la percepción

y musicalidad del ambiente que les rodeaba) no hay «tropicalismo» en nuestra artista. No hay colores vivos ni materialidad sensual, sino la construcción de una poética que, a partir de las cosas sencillas de la vida, nos habla de conceptos universales.



Caro Niederer, *Übernachtung in Nairobi (Overnight in Nairobi)*, 2008 [29]

[29]

Caro Niederer

Übermachtung in Nairobi (Overnight in Nairobi)

FECHA 2008

TÉCNICA Oléo sobre lienzo

MEDIDAS 146 x 114 x 3 cm

ADQUISICIÓN 2008

PROCEDENCIA Hauser & Wirth, Londres



DESCRIPCIÓN

En el centro del lienzo, destacando sobre un fondo de colores negros, se ha pintado un jarrón de cristal con flores de vivos colores puestas en agua. En primer plano a la derecha, dos líneas oblicuas de color azul y verde apuntan hacia el jarrón. En la parte derecha del fondo una serie de líneas verticales aportan luz a la escena en lo que podría representar una ventana cuya luz está tamizada por una persiana.

COMENTARIO

Un jarrón con flores en un entorno doméstico: tan lacónico y a la vez tan sugerente propuesta, es un rasgo muy característico de la obra de Caro Niederer (Zúrich, 1963). Su entorno inmediato así como su pasión por África son algunos de los temas que pueblan su obra artística y que se aprecian en este cuadro.

Niederer realiza unas pinturas muy intimistas llenas de experiencias vitales que se acumulan creando una poética en la que los objetos y personas más privados cobran una sensibilidad especial, transmitiendo unas intensas sensaciones de paz y armonía. Comenzó realizando pinturas a partir de postales que recogía y a las que aplicaba pintura con unos colores muy vibrantes. A partir de 1997 se decantó por los formatos más grandes, unos temas más relacionados con su entorno cotidiano así como por una reducción de su paleta.

Sus lienzos nos hablan de las conexiones entre el arte y la vida de todos los días. Son invitaciones a explorar la fuerza de las sensaciones que determinadas situaciones suscitan en nosotros: recuerdos de viajes, interiores domésticos, paisajes de la infancia, etc. Propone interpretar la realidad a través de la poética del artista. Así, las emociones se destilan gracias a una paleta de color llena de materia e intención cromática.

Ha empleado multitud de técnicas como la pintura, la fotografía, el vídeo o incluso la tapicería en seda. Parte de imá-

genes prestadas: tarjetas postales que recoge de sus viajes, fotografías ya realizadas o bien otras tomadas por ella misma, a las que aplica pintura. Y es este un asunto que interesa profundamente a la artista: la transformación de la propia obra de arte y su significado debido a su traspaso a otras técnicas.

En este sentido, es interesante el uso que hace de la fotografía como paso previo a la creación pictórica. Constituye una reflexión sobre lo que es auténticamente artístico en una época en que es tan fácil e instantáneo obtener imágenes y tan difícil que estas adquieran verdadero valor en nuestras vidas. Esta experiencia de la instantaneidad requiere, según la artista, una más profunda reflexión acerca de lo artesano, de compromiso con el material y el oficio artístico. Así pues, si la fotografía le interesa por lo que tiene de apresar el recuerdo y por la cualidad reproductora (Benjamin), la pintura le pone en contacto con una época preindustrial en la cual lo físico y lo material, otorgaba a la obra un aura y al artista un poder sobre su creación. La fotografía tiene la virtud de dialogar de tú a tú con el espectador, siendo este el lenguaje que le es más cercano. La pintura, sin embargo, es la respuesta personal a este lenguaje dominante y al mismo tiempo fomenta la elevación de lo cotidiano a la categoría de objeto artístico.

Por su interés por los temas de interior y jardines se ha querido relacionar la obra de Niederer con los pintores franceses de la órbita de Corot y Poussin o con el intimismo

de Gwen John. Sin embargo, la viveza y la expresión de su paleta la acercan a Gabriele Munter y, más recientemente, a Peter Doig o Gerhard Richter. En lo que respecta a su relación con lo figurativo, a Niederer se le ha integrado a veces en el movimiento hiperrealista, especialmente en el que se inspira la fotografía y el pop, como Richard Estes, Malcolm Morley o incluso Jacques Monory, aunque poco tiene que ver con los mundos urbanos del consumo y de los medios de comunicación de masas que tratan estos autores.

Porque si hay un aspecto esencial de la pintura de Niederer que la distancie de aquella corriente de la neovanguardia de la que procede de manera muy remota, es esa inmersión en la propia experiencia vital, en la memoria de las cosas y de las personas. Su obra es la expresión de las sensaciones más íntimas que, gracias al color, explotan en una declaración de lo que verdaderamente importa: la ternura, el arte y las experiencias intensas del día a día. Lo banal, expresado a través de estos amarillos, rojos y verdes intensos, se convierte en la expresión de la pura experiencia vital.



Elisabeth Peyton, *Flowers and Books, Camille Claudel, #1*, 2010 [30]

[30]

Elisabeth Peyton

Flowers and Books, Camille Claudel, #1

FECHA 2010

TÉCNICA Monotipia sobre papel hecho a mano

MEDIDAS 69,96 x 45,72 cm

ADQUISICIÓN 2010

PROCEDENCIA Sadie Coles HQ Gallery, Londres



DESCRIPCIÓN

En el centro de esta naturaleza muerta se ha representado un retrato en colores grises de Camille Claudel, la escultora francesa (1864-1943), cuyo rostro está marcado por unas líneas en forma de cruz. El retrato parece presentar un soporte cuadrado y estar colocado sobre una mesa. A la izquierda, un jarrón con flores de vivos colores. Estas y otras que aparecen por la parte trasera del retrato parecen enmarcar su rostro.

COMENTARIO

Elisabeth Peyton (Connecticut, 1965) ha logrado un hueco en el mundo del arte actual gracias a su apuesta por el arte figurativo, que había sido relegado del panorama artístico por el influjo de las tendencias minimal y conceptuales. Sin embargo, Peyton, siguiendo la estela de Andy Warhol y otros artistas pop, abrazó el universo del retrato.

Peyton ha realizado desde entonces una auténtica galería de personajes ilustres en la más pura tradición del «gabinete de hombres ilustres» o los «salones de linajes» del Renacimiento y Barroco. Un universo que conforman su imaginario de personajes que han sido importantes en su vida: gente a la que admira, gente cuya efigie entra en nuestro entorno cotidianamente por medio de los medios de comunicación, gente de su entorno íntimo.

Así, ha pintado a personajes de novela, figuras de la realidad o de la política del presente y del pasado (Napoleón, María Antonieta, Luis II de Baviera, Lady Di, Al Gore y Michelle Obama), escritores (Oscar Wilde), músicos (Elvis Presley, John Lennon, Kurt Cobain o Pete Doherty), actores y también amigos suyos desconocidos. Los artistas y la historia del arte han atraído igualmente su atención. En el caso que nos ocupa reivindica con su retrato a una escultora de gran calidad cuya obra y vida permaneció casi desconocida durante décadas. En este homenaje a Camille Claudel la muestra rodeada de naturaleza y de objetos estáticos a partir de los cuales se puede extraer su personalidad y estado de ánimo.

Y es que estos retratos tienen para esta autora la función de elevar la efigie y la obra de la persona en cuestión a la categoría artística para que pueda perdurar en el futuro otorgándole un aura, doble en el caso de los artistas y obras de arte representados.

Muchas de estas imágenes proceden de fotos históricas, periódicos, revistas o portadas de discos, además de fotos tomadas por ella misma. La fotografía es, pues, una fuente de inspiración importantísima en su obra, aunque esta es puramente pictórica: pinta sobre todo al óleo que aplica en veladuras aguadas y, a veces, goteantes. En esto es deudora de la obra de Andy Warhol que usaba las fotografías de artistas célebres como Marilyn Monroe o Elizabeth Taylor para sus estampas múltiples, aunque la propia técnica pictórica lo aleja de la seriación.

Esta «galería» de Peyton representativa toda de una mitología nueva, llena de personajes famosos y deudora de las nuevas fuentes de las que bebe la cultura actual: los medios de comunicación de masas, el cine, las revistas adolescentes, la calle. Ofrece a nuestros ojos una sociedad superficial, desenfadada y ociosa pero también reflexiva cuando se sumerge en la psicología de los diferentes protagonistas y nos ofrece su mundo interior.

Todos sus retratos comparten un mismo estilo consistente en unas caras pálidas de ojos definidos y labios rojos en lo que es una versión idealizada y andrógina de la belleza.

Peyton no se adhiere a un canon específico que defina la perfección física sino que reconoce la belleza de cada una de las personas que retrata y de la obra que ha dejado para la posteridad. Se podría decir que su ideal de belleza es intangible pues reside en el amor que le inspiran sus modelos y no en sus atributos físicos.

Consigue con sus retratos crear un espacio sutil situado entre la fama y lo privado, lo simple y lo complejo, la visión del que mira y es mirado. Con sus colores suaves y su pincelada ligera otorga a sus cuadros un aura mística en la que los personajes, vengan o no del entorno público, adquieren un intimismo introspectivo.



Susan Philipsz, *Too much I Once Lamented*, 2019 [31]



Instalación *site-especific* comisionada para el patio del Pulitzer Arts Foundation, Saint Louis, Missouri.

Fotografías de Alise O'Brien
© Pulitzer Arts Foundation
and Alise O'Brien Photography



[31]

Susan Philipsz

Too Much I Once Lamented

FECHA 2019

TÉCNICA Instalación de sonido de 5 canales

DURACIÓN 3:14 min. Cada 10 min.

EDICIÓN de 3, 2APs

ADQUISICIÓN 2020

PROCEDENCIA Tanya Bonakdar Gallery, New York / Los Angeles



DESCRIPCIÓN

Pieza sonora de 3 minutos de duración. Armonía a 5 voces. Madrigal renacentista-barroco.

COMENTARIO

La artista escocesa Susan Philipsz (1965) vive y trabaja en Berlín. Estudió escultura en el Duncan of Jordanstone Collage of Art en Dundee, Escocia y en University of Ulster, Irlanda, y fue artista en residencia del programa MoMA PS1 en Nueva York.

Aunque su formación sea escultórica es en realidad conocida por sus instalaciones sonoras, que le llevaron a ganar entre otras muchas distinciones el prestigioso Turner Prize en 2010.

Sus instalaciones sonoras han sido expuestas en el Melbourne International Biennial, Manifiesta 3 en Liubliana, Tate Britain en Londres, Biennale de Sydney, Guggenheim Museum y en Museum of Modern Art de Nueva York, Museum of Contemporary Art y Jane Addams Hull House Museum de Chicago, entre otros muchos.

«Pienso en el sonido desde un punto de vista escultórico, es como una progresión natural después de haber trabajado la escultura. Me interesan los aspectos espaciales que tiene el sonido y que definen la arquitectura así como los aspectos psicológicos y emocionales que poseen las canciones y la música, y que pueden actuar como un disparador de la memoria».

Utiliza su propia voz para todas las instalaciones sonoras, en las que su música envuelve los espacios arquitectónicos, los transforma. Se graba así misma cantando *a cappella*, desnuda de cualquier acompañamiento musical. Esto incrementa las sensaciones que intenta transmitirnos a través de sus composiciones.

Todo el mundo se siente reconocido con la voz humana, porque es nuestro propio instrumento, todos cantamos. Susan no tiene una formación musical profesional, tampoco como cantante y esto también se evidencia en sus piezas en las que canta con naturalidad, con todas las imperfecciones propias de cualquier amateur.

Too Much I Once Lamented es un site-specific, una pieza comisionada que le encargó el Pulitzer Arts Foundation en Saint Louis, Missouri, para su edificio obra del arquitecto japonés Tadao Andō. La instalación está situada en el patio central, cubierto de agua, cuya superficie reflectante aporta un enorme dinamismo permitiendo obtener vistas cambiantes de los alrededores del edificio y su entorno.

La música es una canción de 1622 del compositor galés Thomas Tomkins en forma de madrigal, el género musical secular más importante de la época, en el que se mezclaban letras profanas de lenguaje popular con armonías contrapuntísticas cantadas a voces. En este caso está compuesta a cinco voces (siempre con la voz de la artista) y la letra describe un amante solitario con el corazón roto que evoca temas como la pérdida y la esperanza. La letra versa así:

Too much I once lamented,
while love my heart tormented,
fa la la la.
Alas, and ay me,
sat I wringing,
now chanting go, and singing,
fa la la la.

La instalación está realizada de modo que cada una de las cinco voces de la composición se oyen por un altavoz distinto, situados alrededor del patio y a la altura del agua. Escuchadas por separado parecen como «desconectadas», solas, aisladas, pero juntas generan una armonía solapada de voces que refuerzan la idea del reflejo del agua, como un todo donde puede verse desde el cielo hasta las fachadas de los edificios en forma de espejo infinito.

Cuando Susan Philipsz recibió este encargo enseguida pensó en la importancia del agua en una ciudad como Saint Louis, donde confluyen dos importantes ríos, el Missouri y el Mississippi. Esa es la razón por la que decidió situar la instalación en el estanque de agua del edificio, donde la ausencia, la soledad y la pérdida que versa la letra de la canción, confluyen en las lágrimas en forma de agua. *Seven Tears* fue el título de la exposición con la que se inauguró la instalación en setiembre de 2019.



Laure Prouvost, *Octopus Head Woman*, 2017 [32]

[32]

Laure Prouvost

Octopus Head Woman

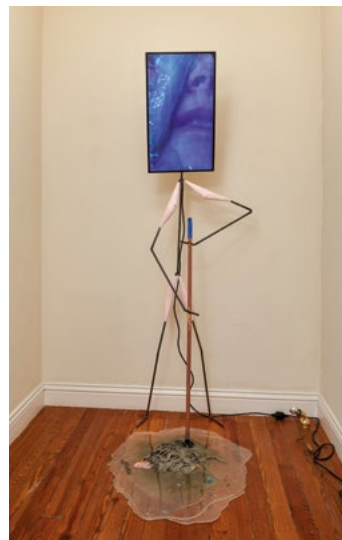
FECHA 2017

MATERIAL Y TÉCNICA vídeo y estructura metálica

MEDIDAS 232 x 90 x 118 cm; 4 min

ADQUISICIÓN 2018

PROCEDENCIA Galerie Carlier Gebauer, Berlín



DESCRIPCIÓN

Obra híbrida en la que las disciplinas del vídeo, la escultura y la instalación se unen. El centro de la composición se basa en una figura humana con cabeza en forma de pantalla, extremidades inferiores separadas y superiores en actitud de asir una fregona. La estructura corporal de la figura está representada por finos elementos tubulares metálicos con fragmentos alargados en tonos carnales incrustados en los mismos, coincidiendo anatómicamente con lo que serían los muslos y brazos. En la pantalla se proyecta un vídeo en tonos violáceos que representa los tentáculos de un pulpo, cubriendo alternativamente la cara y piernas de una mujer. La fregona, en posición vertical, apoya sobre el suelo en una estructura rígida que simula un charco de agua sucia con algún residuo plástico.

COMENTARIO

Laure Prouvost (1978) nace en Croix, un suburbio de Lille, aunque a los 13 años se muda a Bélgica con su familia. Estudia cine en el Central Saint Martins de Londres, ampliando sus estudios en Goldsmiths, centro adscrito a la Universidad de Londres. Después de acabar sus estudios trabaja una temporada como asistente del artista John Latham, quien ejercerá influencia sobre su obra. Actualmente vive y trabaja entre Amberes y Londres. En el año 2011 gana el premio Max Mara para mujeres con el vídeo *Swallow*, en un intento según sus propias palabras, «de trasladar la sensación placentera del sol en la cara»; en 2013 es la primera artista francesa en ganar el Premio Turner con la instalación *Wantee* en respuesta a Kurt Schwitters, una obra sobre la desaparición ficticia de su abuelo mientras construía un túnel desde su casa, al norte de Londres, hasta África. A partir de este momento, Francia la reclama como artista propia, siendo elegida en 2019 para representar a su país en la Bienal de Venecia. Con el proyecto *Deep See Blue Surrounding You*, cuestiona la vigencia actual de la idea misma de nación, en un mundo que se está volviendo cada vez más líquido en cuanto al intercambio de ideas. Por ello aborda el encargo desde su perspectiva de inmigrante, de *outsider*, al llevar ella misma más de veinte años viviendo fuera de Francia.

Su obra combina instalación, *collage*, vídeo, escultura, tapiz y signos pintados. Prouvost se sirve de los diferentes medios empleados para realizar un ejercicio de escapismo

a lugares desconocidos. Bajo una dominante narrativa, sus obras se transforman en instalaciones inmersivas que combinan realidad y ficción. Para Prouvost la relación con el lenguaje es fundamental, puesto que con él implica de manera directa al espectador. Para la artista el lenguaje es la herramienta más poderosa que existe, al permitir que el público cree sus propias imágenes en la cabeza.

Las obras de Prouvost comunican a muchos niveles: texto, voz oral, imagen y sonido, otorgándoles a todos ellos el mismo escalafón de importancia. A Prouvost le interesa la idea de traducción, juego y complejidad que hay detrás del lenguaje, reinventando sus significados. Todo ello lo aplica con un humor poético con referencias íntimas (quizá falsas) de su propia vida. Aunque algunos definan a Prouvost como «la tramposa del mundo del arte», por estar sus obras repletas de fantasías y fábulas, su discurso es plenamente consciente.

Prouvost hace hincapié en la confusión, los malentendidos y las malas traducciones del lenguaje, ligándolo a su propia experiencia personal cuando llegó a Londres como estudiante. Si hubiera que reducir la obra de Prouvost a dos puntos también podríamos definirla como una obra arqueológica y antropológica en su aproximación, pues le interesa desenmarañar los misterios de la naturaleza humana, acompañado siempre de un toque personal muy

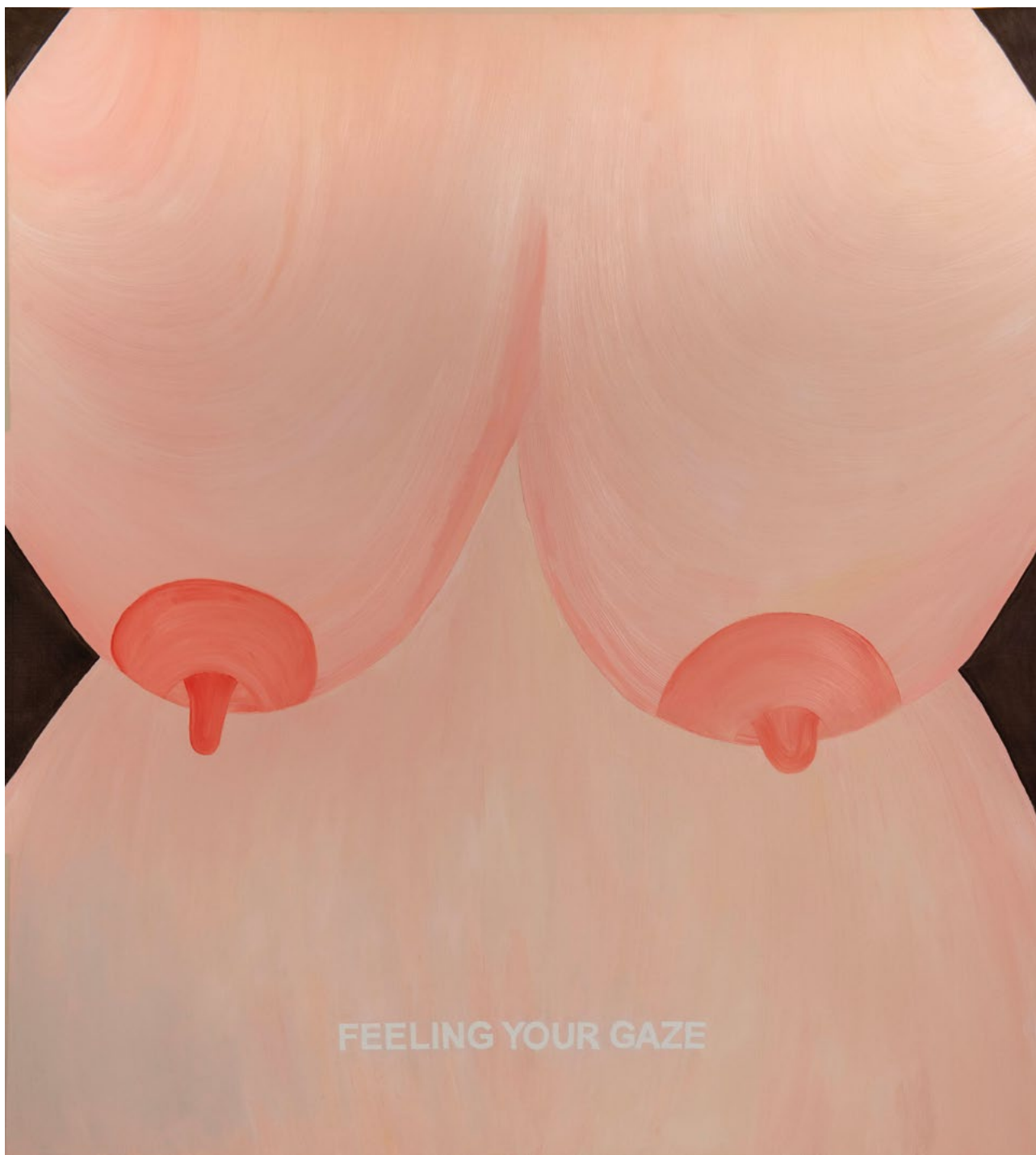
naïve. De alguna manera la artista se aprovecha de lo absurdo y teatral, para tratar asuntos que de otra forma no se atrevería.

Prouvost se pregunta donde empieza y acaba la escultura y dónde están sus límites. Este cuestionamiento es muy evidente en *Octopus Head Woman*, pues la idea de escultura, vídeo e instalación se funden en una. El vídeo penetra en la escultura y viceversa, concentrando la parte más conceptual en el vídeo y la más física en la escultura. A la artista no le preocupa demasiado si lo representado responde a la realidad o a la ficción, pero en este caso se pueden crear conexiones con la realidad más actual, pues la figura no difiere tanto de los asistentes de inteligencia artificial (Siri, Alexa o Cortana), a las que también imaginamos con atributos humanos y voz dulce.

La idea del pulpo es un concepto recurrente en la obra de la artista ya que le interesa como idea de metáfora para el planeta. El pulpo es la mente y el cerebro más antiguo del plane-

ta, ¿no podría el ser humano venir de allí?, se pregunta la artista. El pulpo representa la inmediatez, las conexiones entre el cerebro y el tacto, aspectos también muy presentes en la escultura. Además con el título de la obra se puede establecer un paralelismo entre el vídeo (cabeza del pulpo) y los tentáculos, que vienen a representar a los espectadores. Prouvost ha ido creando un vocabulario simbólico de reliquias (su palabra para denominar aquellos objetos que forman parte de historias más extensas), llegando incluso a publicar un diccionario surrealista de sus conceptos más usados.

Con *Octopus Head Woman*, Prouvost rompe una vez más la cuarta pared al interactuar de manera directa con el público. Un vídeo en *loop* sobre una pantalla sirve de cabeza de una figura metálica empujando una fregona, alternando metraje de un pulpo cubriendo la cara y piernas de una mujer con secuencias que interpelan al espectador agasajándole con vodka o criticando la obra. El espectador ha dejado de ser público para convertirse en actor secundario: ¿Perdone, le gustaría un vodka?



Laure Prouvost, *The hidden painting grandma - feeling your gaze*, 2018 [33]

[33]

Laure Prouvost

The hidden painting grandma - feeling your gaze

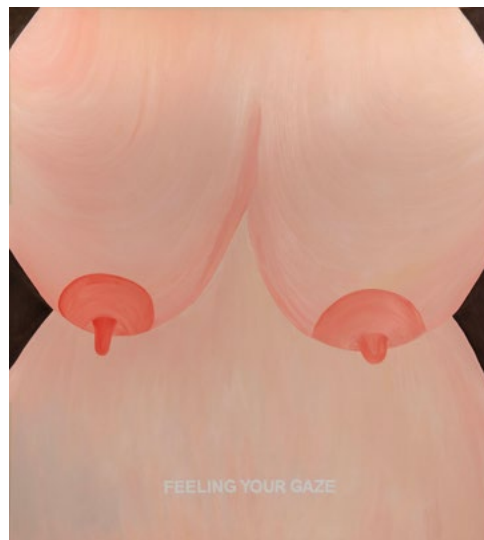
FECHA 2018

MATERIAL Y TÉCNICA Óleo sobre lienzo

MEDIDAS 200 x 180 cm

ADQUISICIÓN 2019

PROCEDENCIA Galerie Carlier Gebauer, Berlín



DESCRIPCIÓN

Obra de formato casi cuadrado en el que sobre un fondo negro prácticamente inexistente sobresalen dos voluminosos senos en color rosa claro que ocupan la mitad superior de la composición. Apuntando hacia abajo, los senos culminan en dos amplias areolas de color rosa más vivo, coronadas por unos pezones puntiagudos, que acentúan la aparente verticalidad de la obra. En la mitad inferior de la composición se intuye una forma semielíptica que alude al elemento corpóreo del torso, tangente con la forma superior constituida por los senos. En la parte central inferior de la composición aparece una inscripción en letras mayúsculas blancas: «FEELING YOUR GAZE» [sintiendo tu mirada].

COMENTARIO

The hidden painting grandma - feeling your gaze, es una pintura cuya significado no se puede entender plenamente sin sumergirse en la narrativa imaginativa de Laure Prouvost. La forma de afrontar su obra está influida por John Latham, artista con el que trabajó como asistente varios años, y que defendía una forma de estructurar el pensamiento alrededor de la organización de la sociedad y de la identidad que hay detrás de todo objeto. Para Prouvost la sociedad se organiza en torno a la familia y así toma prestados asiduamente caracteres de ella, como su tío (*Uncle's Travel Agency Franchise, Deep Travel Ink. NYC*) o sus abuelos, personas con los que el espectador no se puede relacionar. Según Prouvost su abuelo —¿ficticio?—, era un artista conceptual que pintaba incansablemente a mujeres desnudas, siendo un gran apasionado de los senos grandes. El propio título de la obra nos habla precisamente de este juego del que se vale Prouvost para comunicar ideas en su obra. Con ello consigue por un lado fragmentar la autoría, y por otro romper con el elitismo del arte contemporáneo.

Además a partir de estas aproximaciones tan *naïve*, la artista aumenta las posibles lecturas de su obra. Prouvost se sirve de la historia de sus ancestros para crear un relato paralelo a esta obra: la idea de cómo su abuela retoca las obras de su abuelo a través de textos, apoyando la teoría de las obras en constante flujo. Además la artista adopta cierta actitud reivindicativa. Por un lado, en el plano humano, su

abuela representa la versión frustrada de su abuelo, que como tantas mujeres de su tiempo, vivían escondidas detrás del hombre. En el plano artístico, Prouvost también reivindica esa idea de la mujer artista. Durante muchos años se tenía la obra de los hombres artistas como piezas basadas en ideas, mientras que las de las mujeres se relacionaban con hechos biográficos. En *The hidden painting grandma - feeling your gaze*, es su abuelo quien ejecuta una idea de gran simpleza (unos grandes senos de mujer), mientras que es su abuela quien dota de un significado conceptual a la obra.

En cuanto al posible posicionamiento feminista de la artista en su obra, nunca se ha declarado militante. Pero lo que sí que es cierto, es que Prouvost reconoce cómo a medida que va cumpliendo años ama más su género y se siente en la necesidad de hablar de ello, compartirlo y hacerlo más poderoso en su fragilidad y fuerza. La concepción de Prouvost sobre el cuerpo femenino tiene muchas aristas: lo entiende como algo generoso, que alimenta, que debe ser admirado, objeto de juego que se adapta a cualquier situación etc. Prouvost también pretende de alguna forma contribuir a acabar con ciertas ideas puritanas como el hecho de tener que esconder la acción de dar el pecho, algo que tendría que ser «glamourizado», en palabras de la artista. Prouvost quiere también llamar la atención sobre la época actual en la que por un lado las imágenes son muy accesibles, pero por otro están muy controladas.

El cuerpo femenino es un tema recurrente en la obra de Prouvost, sobre todo en su última etapa de producción. En su aproximación el elemento provocador está muy presente, no solo en su formato a gran escala rozando a veces lo absurdo, sino también en su mensaje. Prouvost se cuestiona precisamente por qué lo es. En un principio lo percibía así por vergüenza, después lo sintió como herramienta política ligada a la lucha feminista, lo llegó a conectar con la idea de liberación y de amor puro al cuerpo, así como con la fragilidad y vulnerabilidad, aspectos que le interesan especialmente. En su obra la mirada masculina y su concepción de belleza se deconstruyen abriéndose a otros significados. En este sentido el texto tiene mucho que ver. En *The hidden painting grandma -feeling your gaze*, el texto (“Feeling your gaze”) parece condicionar la lectura de la obra, pudiendo aludir por sí solo a la incomodidad que la mirada cosificadora del hombre sobre el cuerpo femenino genera en la mujer. Sin embargo este texto contrasta con una imagen

desenfadada, hasta cómica, más parecida a una representación caricaturesca pop de unos pechos descomunales. La artista también ha trabajado este tema en formato escultórico, tal fue el caso de *Ring, Sing and Drink for Trespassing*, la exposición que tuvo lugar en el Palais de Tokyo en París. Como si fuera una fuente, un conjunto de pechos abultados dispersaban agua a modo de arcos hilarantes saliendo de los pezones. En este punto habría que señalar que la palabra *boob* (teta) es un coloquialismo que Prouvost ha incluido en su diccionario surrealista de términos más utilizados.

Prouvost utiliza el humor en estas obras como una forma de engañar al espectador sobre la forma de pensar el arte. Es este hábil humor el que hace sus obras más accesibles. Ante la pregunta de por qué los pechos y los glúteos se han convertido en elementos tan importantes en su obra, Prouvost alude a cómo son las partes blandas del cuerpo y cómo se sirve de ellas para ablandar el mundo.



Elena del Rivero, *Corazón Transparente*, 2000 [34]

[34]

Elena del Rivero

Corazón Transparente

FECHA 2000

TÉCNICA Lentejuelas, goma y grafito sobre papel

MEDIDAS 74 x 74 cm

ADQUISICIÓN 2001

PROCEDENCIA Galería DV, San Sebastián



DESCRIPCIÓN

A la manera de estratos geológicos o de barros horizontales de una reja se disponen diez anchas filas hechas con lentejuelas de distintos colores. Cada fila está separada de las otras por el espacio blanco del soporte.

COMENTARIO

Esta pieza forma parte de la instalación *La perfecta casada* de Elena del Rivero (Valencia, 1949), basada en la obra homónima de Fray Luis de León. Al final de un largo velo de novia sobre el que se cosieron distintas páginas de papel con la obra del escritor aparecía este cuadro junto con otros dos titulados *Sweet home* y *Para Eloísa*.

Los títulos, muy significativos en la obra de esta artista que tanta importancia otorga a los textos, hacen referencia a la obra de María Zambrano (1904-1991). Esta pensadora española dictó en 1940 desde su exilio cubano unas conocidas conferencias sobre la situación de la mujer en la historia basándose en conocidos personajes reales y de ficción entre los que estaban Safo, Eloísa, Antígona, Juana de Arco, Bernadette, Simone Weil o las mujeres de Galdós.

Corazón Transparente hace referencia a aquel que, según Zambrano, habitaba en Eloísa, la que se atrevió a vivir. Zambrano retoma este concepto de San Agustín de Hipona (siglo IV), el primer filósofo que repara en su corazón como receptor de la verdad: el corazón es el centro de lo humano, allí donde encontrará lo divino. Según el santo, toda confesión parte de un corazón desgarrado y oscuro y va en busca de un corazón transparente, es decir, de algo que será digno de ser mirado por Dios. Un corazón transparente será aquel en donde la verdad podrá penetrar.

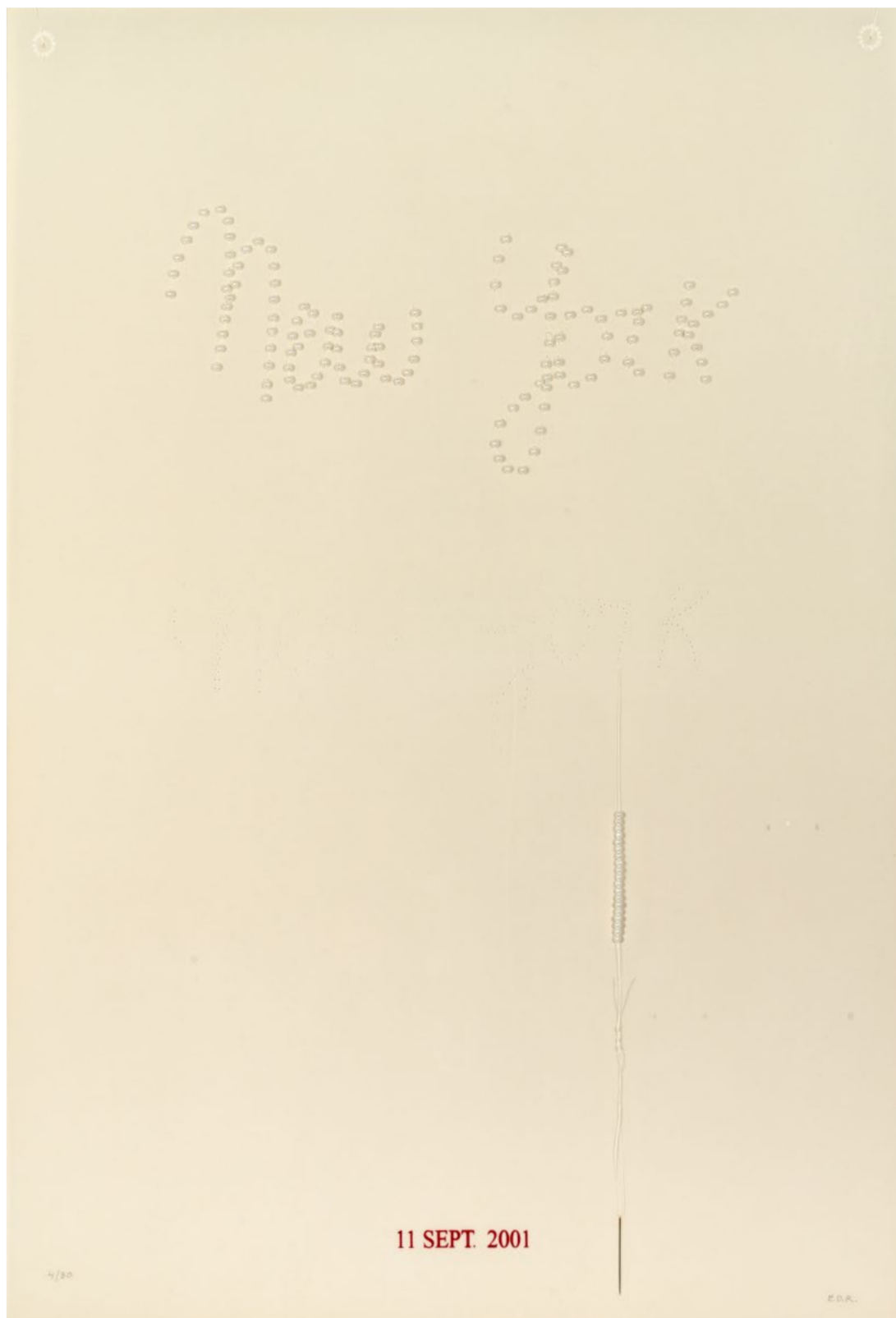
Ese ser humano que por primera vez se da cuenta de su interioridad y que, por tanto, es independiente y libre, para Zambrano y Del Rivero es la propia mujer cuya vida nece-

sita hacerse transparente, visible. El corazón, la irracionalidad, ha sido tradicionalmente el campo propio de lo femenino y, siguiendo la dicotomía cartesiana del racionalismo, el lugar de las pasiones. El arte de las mujeres lo reivindica como el lugar de las grandes resoluciones, de la luz que ilumina donde la razón no entra.

A Zambrano, como parece ser también a Del Rivero, le interesan las mujeres expulsadas del concepto de sujeto humano que solo tiene sentido a través del varón. Entre ellas distingue dos estirpes: la de Eloísa «o de las amantes desdichadas» y la de Antígona «o de las doncellas muertas» o «vírgenes intactas». Eloísa es la vida posible por la pasión.

Desde el punto de vista formal, la estructura de esta obra, en su seriación de líneas horizontales, recuerda a los espacios carcelarios que aparecen en su obra en múltiples variaciones. La cárcel, como el matrimonio, supone en algunos casos un lugar de reclusión para la mujer y de infinita soledad. Pero también, al igual que para San Agustín de Hipona, un espacio de reflexión donde renacer y encontrar nuestro corazón. Y en este renacimiento aflorarán los múltiples agujeros celestes que se encuentran en la bóveda de las catedrales y por los que se filtra la luz, y que se representan gracias a la miríada de lentejuelas de distintos colores que conforman una vidriera que deja pasar las distintas intensidades lumínicas de las horas y las estaciones. De esta manera, lo que era oscuridad se ha transformado en luz y el suelo en cielo, en un espacio doméstico donde la soledad esencial es liberadora.

A través de estos juegos conceptuales tan sutiles y sofisticados Elena del Rivero va creando una poética distinta donde se analizan los roles asociados a lo femenino, con objeto de construir nuevas señas de identidad en las que no serán ajenas las conexiones ocultas que conforman el universo cotidiano.



Elena del Rivero, *New York, New York*, 2001 [35]

[35]

Elena del Rivero

New York, New York

FECHA 2001

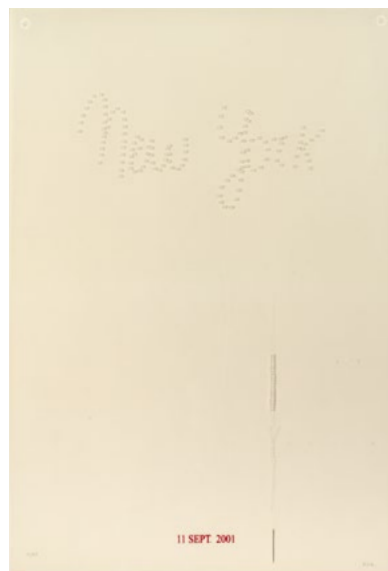
TÉCNICA Serigrafía

MEDIDAS 66 x 50,8 cm

EDICIÓN 4/30

ADQUISICIÓN 2001

PROCEDENCIA Galería Elvira González, Madrid



DESCRIPCIÓN

Sobre un papel se ha escrito dos veces en dos líneas la palabra New York. En la línea superior las dos palabras están formadas por perlas. En la segunda han desaparecido las perlas y sólo permanecen las puntadas que las sujetan así como el hilo que las insertaba y la aguja, que cae de manera vertical. En la parte inferior del cuadro se ha estampado la leyenda «11 Sept. 2001».

COMENTARIO

El 11 de septiembre de 2001 la ciudad de Nueva York sufrió grandes daños durante los ataques terroristas que destruyeron las torres gemelas del World Trade Center. Elena del Rivero (Valencia, 1949), fue testigo y víctima de este hecho pues vivía y trabajaba muy cerca del lugar. De hecho tuvo que abandonar su estudio durante un largo tiempo y lo encontró después lleno de papeles procedentes de estos edificios. Del Rivero comenzó entonces un trabajo ingente de limpieza, restauración y composición de estos papeles para la elaboración de una obra de arte, en lo que es algo característico de su producción: la integración del arte y la vida.

Del Rivero investiga los límites existentes entre la acción y los sentimientos, lo que el individuo controla (su práctica artística) y lo que escapa de su control (las circunstancias históricas que nos toca vivir), para descubrir los modos en que se entrecruzan. En esta pieza en concreto evoca estos luctuosos hechos a través de la escritura y la costura, en un intento quizá por suturar las almas rotas de todos los que sufrieron tan brutal ataque.

La costura fue reivindicada por las mujeres artistas a partir de los años setenta como un método relacionado tradicionalmente con la actividad propiamente femenina y que se reclamaba elevar a la categoría artística. Con estos nuevos métodos las artistas pensaban reconstruir un nuevo tejido libre de los prejuicios de género que habían dominado el discurso artístico durante siglos. Del Rivero reconoce la sexuación de su obra, la diferente sensibilidad que pertenece

a las mujeres y que merece ser reconocida en el imaginario colectivo.

Para esta artista la costura está muy relacionada con el texto no solamente desde el punto de vista etimológico (texto procede de tejido, de textil), sino que ambas técnicas constituyen una forma de dejar constancia de las señales de la vida («para mí, la aguja es como el lápiz», ha llegado a afirmar en alguna ocasión). El gesto y los signos resultantes de ambas operaciones se aproximan llegando a configurar una letanía estructurada, en este caso, a través de las perlas que funcionan como las cuentas de un rosario. El uso que hace de las distintas tipografías y ubicaciones de la escritura dentro de sus textos pictóricos recuerdan a la poesía visual y los caligramas de Apollinaire.

Aunque Del Rivero emplea multitud de medios (dibujo, pintura, fotografía, escultura, performance, cine, instalaciones, etc.), es el dibujo la base de todo su trabajo. En cuanto a los materiales, usa el lápiz, el papel, la pintura al óleo, el hilo, las plumas, así como perlas y diamantes falsos, lentejuelas o incluso panes de oro que, como en el arte medieval, sirven para poner en relación el mundo material con el inmaterial.

El papel ha sido el material fundamental de su práctica artística en los últimos quince años. Lo trata con delicadeza y lo manipula, cose, corta y ensucia para darle un nuevo sentido y crear un nuevo lenguaje. Para ella se trata de una especie de piel sobre la que actúa el inconsciente del artista

a través de su mano: sobre él se tacha, se cose, se borra, tal y como en nosotros interviene la vida misma. El trabajo de Del Rivero es muy performativo, y el papel funciona como un soporte resistente y versátil para las diferentes acciones.

Entre las múltiples inspiraciones de la artista hay que mencionar el minimalismo, el conceptualismo o la abstracción aunque es difícil integrar por completo a nuestra artista en ninguna de ellas.

Elena del Rivero emplea materiales y técnicas humildes para producir unas obras cargadas de emotividad e imbuidas de un carácter doméstico que, sin embargo, traspasa los muros de lo cotidiano al imbricarse en los acontecimientos políticos que conforman nuestra existencia pública. Sus obras están cargadas de poesía, lo que no es ajeno a su apuesta por lo efímero y a la reflexión sobre la ausencia de consuelo en nuestras vidas.



Dora Salazar, *Tejer II*, 2001 [36]

[36]

Dora Salazar

Tejer II

FECHA 2001

TÉCNICA Hilo de cobre

MEDIDAS 230 x 60 x 60 cm

ADQUISICIÓN 2001

PROCEDENCIA Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao



DESCRIPCIÓN

Suspendido del techo cuelga un maniquí realizado con hilos de cobre entretejidos. Se trata de la figura de una mujer sin expresión facial ni extremidades superiores o inferiores. Tiene marcados los pechos y una cintura estrecha que hace resaltar sus caderas, los hilos cuelgan al final de éstas como si fuesen los flecos de una falda.

COMENTARIO

Las figuras fantasmagóricas construidas a tamaño natural con cuerdas entretejidas de cuero, acero e hilo de cobre y suspendidas del techo son una de las señas de identidad de esta artista vasca (Alsasúa, 1963), interesada en describir la identidad femenina a través del cuerpo y la máscara. En este sentido, la forma de esta escultura recuerda a un miriñaque, un corsé —elementos que configuraban el cuerpo de la mujer incluso llegando a deformarlo— o a una jaula.

El cuerpo humano, y el femenino sobre todo, constituye un punto de importante imbricación de lo artístico con elementos ideológicos y culturales puesto que define identidades y sirve para constituir los roles en los que nos movemos cotidianamente.

A partir de los años setenta el activismo político y los movimientos feministas intentan romper la visión excesivamente masculina y falocéntrica de la historia del arte reivindicando la experiencia y creatividad de las mujeres así como de otros grupos apartados de este discurso dominante. Estos nuevos discursos, a la sombra de las teorías de Lacan, Derrida, Foucault, Barthes o Baudrillard, impulsan la deconstrucción de identidades con objeto de construir un nuevo orden social más justo e igualitario. Una de las formas de abordar este relato de lo femenino parte del cuerpo, al ser este una de las pocas certezas que quedan de lo femenino una vez liberado de los sucesivos revestimientos de la mirada masculina. El cuerpo se convierte en punto de protesta y en el discurso mismo. Es también lo único

común que aglutina a todas las mujeres, lo que las diferencia tajantemente de los hombres.

Las obras de Salazar se imbrican en estas reflexiones abordando determinados aspectos de la indumentaria femenina así como otros aspectos, entre ellos el consumismo (*Vestido de novia-traje de luces*), la manipulación sexista (*Corpiños*) o la asunción de roles y emblemas (*Trenzados*). Salazar representa la forma en que se viste la mujer y cómo el cuerpo y la identidad son construcciones sociales y culturales no inmutables, pudiendo, por lo tanto, deconstruirse y modificarse.

Emplea la escultura como medio para desarrollar estas reflexiones con distintas implicaciones: en primer lugar, su tridimensionalidad obliga a ocupar ya un lugar en el espacio, a imponerse con su materialidad; en segundo lugar, se aleja de la virtualidad que es el discurso dominante de nuestro tiempo. Su uso es, pues, otra reivindicación: la de lo manual y la de la conquista del espacio propio, asuntos igualmente relacionados con las reclamaciones feministas. Para Salazar el concepto de escultura es muy flexible: desde lo más sólido e hiperrealista, hasta lo más efímero que conecta con la *performance*. En este sentido emplea un lenguaje anclado en lo clásico: a nuestra «venus» tejida, como a la de Milo, le faltan los brazos pero, al mismo tiempo, al tratarse de un objeto liviano, casi ingravido, se escapa de la idea de objeto y se acerca a la de imagen en la que también entra la idea de movimiento en el espacio.

La obra de Salazar, al igual que la de autoras que abordan también el universo femenino desde ópticas similares como Rebecca Horn, por ejemplo, desea conectar con el mundo real. Su obra es transmisora de aserciones que pretenden dejar huella en la realidad cotidiana y en nuestra forma de entender los roles que se nos imponen. La fragilidad de lo femenino y su lucha por hacerse un hueco en el discurso de lo visual son temas que la realidad nos impone. Se trata, pues, de un arte lleno de humanidad.



Dora Salazar, *Corsé f*, 1994 [37]

[37]

Dora Salazar

Corsé f

FECHA 1994

TÉCNICA Hierro y aluminio

MEDIDAS 160 x 80 x 60 cm

ADQUISICIÓN 1994

PROCEDENCIA Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao



DESCRIPCIÓN

Con hierro y aluminio se ha construido un corsé de grandes dimensiones que más parece una jaula pues no tiene aberturas. Sus remaches se asemejan a los de un mecano. La forma que se adivina es la de un cuerpo femenino con una cintura muy estrecha y unas caderas anchas.

COMENTARIO

Salazar (Alsasúa, 1963) se aleja de los códigos tradicionales de la escultura de su contexto geográfico para realizar un tipo de obra que supera los límites conceptuales de la escultura y se adentra en parámetros sociales que tratan nociones de identidad, género y, en definitiva, de la figura de la mujer en el mundo contemporáneo.

A principios de los noventa la artista desarrolló algunas obras en las que la estructura se convertía en la verdadera creadora de la forma. Protagonistas de estos años fueron los corsés, en hierro y aluminio, que profundizan en aspectos propios del lenguaje escultórico como la interpretación del vacío.

El corsé también está relacionado con el mundo femenino, es símbolo y metáfora de lo que oprime y configura la identidad femenina. En el mundo actual las identidades se encuentran en constante construcción. El arte se ha convertido en uno de los lugares privilegiados de manifestación de la identidad (feminista, gay, *queer*, etc.). En este sentido, Salazar emplea la indumentaria como forma simbólica pues sirve

para fijar nuestra imagen ante los demás, nos inscribe estéticamente en el entorno y nos define. Y en muchos casos —como los corsés o corpiños— inflige sufrimiento físico. La artista propone, pues, la confección de la identidad contemporánea como un acto constante de vestirse y desvestirse en una sociedad repleta de identidades frágiles.

En palabras de Barthes, tenemos varios cuerpos: el de la ciencia y el del goce, hecho de relaciones eróticas. Con esto juega Salazar que ha conseguido crear un universo femenino cargado de belleza, erotismo y sensualidad. Un cuerpo femenino en construcción social y cultural.

Salazar ha reconocido alguna vez ciertos rasgos autobiográficos en su obra. Al fin y al cabo es mujer y, como tal, sus vivencias y experiencias personales integran y configuran su concepto de lo femenino.

En estas piezas la artista muestra un gran dominio de materiales metálicos, componentes recios y toscos de los que, sin embargo, extrae calidades sutiles enormemente poéticas.



Dora Salazar, *Lámpara* [38]

[38]

Dora Salazar

Lámpara

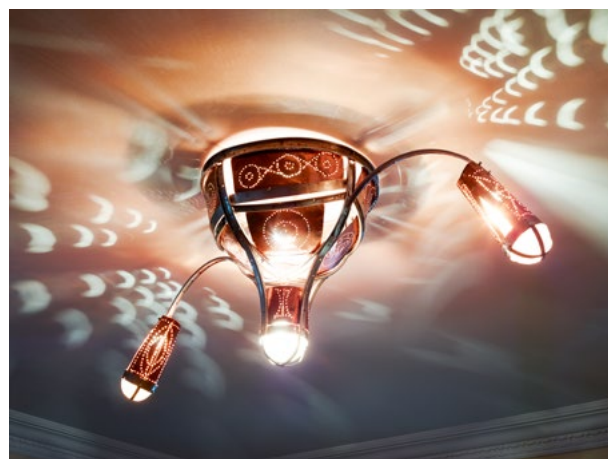
FECHA 1994

TÉCNICA Técnica mixta

MEDIDAS 180 x 60 x 60 cm

ADQUISICIÓN 1998

PROCEDENCIA Estudio de la artista



DESCRIPCIÓN

Escultura-lámpara compuesta de dos brazos laterales y uno central. Combina distintos materiales como el cuero y el metal, materiales característicos en el trabajo de la artista. Tiene cuatro puntos de luz y dos de los brazos son longitudinalmente superiores al central. De formas redondeadas, alude al cuerpo femenino recordándonos a un corsé. Está ornamentada con figuras geométricas talladas en el cuero, lo que hace que la luz las traspase y se creen distintos dibujos al proyectarse en la pared.

COMENTARIO

Dora Salazar (Alsasua, 1963) irrumpe en el panorama artístico en los años ochenta con un marcado aire renovador. El principio de su carrera está marcado por la utilización de materiales reciclados y el estudio del objeto que descontextualiza y transforma. Este interés le viene heredado del dadaísmo, el surrealismo y el pop art. Trabaja sobre objetos cotidianos que extrae de su funcionalidad analizando temas como el consumismo, los hábitos y las costumbres que marcan comportamientos sociales. Su punto de partida es su entorno material, como también lo harían los artistas de la «New Generation», con los que mantiene una clara conexión en su obra.

A partir de los años noventa, empieza a crear objetos marcados por un fuerte carácter crítico y sarcástico haciendo referencia a distintas problemáticas y políticas sociales. Emplea para ello la madera, el metal, la estopa, el cuero, los textiles y el plástico, entre otros materiales. Es en esta etapa cuando Dora Salazar incluye la luz como un elemento más en sus obras, creando instalaciones y universos simbólicos que la llevarán a diseñar lámparas y escenografías teatrales.

Con el uso de la luz genera zonas de claridad, sombras y formas que se convierten en parte de sus obras dotándolas de ligereza y movimiento. Esta sensación de libertad, se opone al uso del metal y a las formas que simulan jaulas, cárceles o rejas que evidencian todo lo contrario. Reflexiona sobre cuestiones de género analizando el papel de la mujer, su figura y los roles a los que ha estado y está sometida socialmente. Representa objetos que han servido como elementos opresores en la mujer desde la Edad Media como el cinturón de castidad o el corsé de época posterior. El uso de un material tan maleable como el cuero sobre el que se puede incidir y marcar con total libertad, alude al autoritarismo y a la manipulación sexista a la que se somete a la mujer a lo largo de la historia.

Estas formas redondeadas y la combinación de materiales, crean universos femeninos cargados de sensualidad chocando con la fuerte carga crítica y reivindicativa hacia la figura de la mujer. Dora Salazar ha creado un estilo propio empleando técnicas como el dibujo, la escultura y el diseño dotando a sus obras de movimiento, ligereza y luz.



Dora Salazar, *Pie con rabo*, 1998 [39]

[39]

Dora Salazar

Pie con rabo

FECHA 1998

TÉCNICA Alambre y pasta de papel

MEDIDAS 148 x 29,5 x 13 cm

©ADQUISICIÓN 1998

PROCEDENCIA Galería Windsor Kulturgintza, Bilbao



DESCRIPCIÓN

Clavada en la pared aparece una escultura blanca que representa un pie del que sale un fino y alargado añadido en forma de hilo. Este elemento se extiende hasta el suelo mostrando un falso equilibrio al estar el pie apoyado sobre él. Ambos, pie e hilo, conforman una hipérbola. De aire clásico, está realizada a escala real y dotada de un realismo que se rompe por el añadido. Se ha construido mediante molde con vendas de escayola.

COMENTARIO

Los cuerpos fragmentados, son esculturas modeladas a partir de distintas partes del cuerpo como rostros, manos, pies, etc. Para el desarrollo de estas piezas, Dora Salazar (Alsasua, 1963), se inspira en obras como *Frankenstein*, de Mary Shelley y 1984 de George Orwell de donde toma la referencia de «presencias fantasmagóricas» en las que se encuentra la «dialéctica del ser y el parecer».

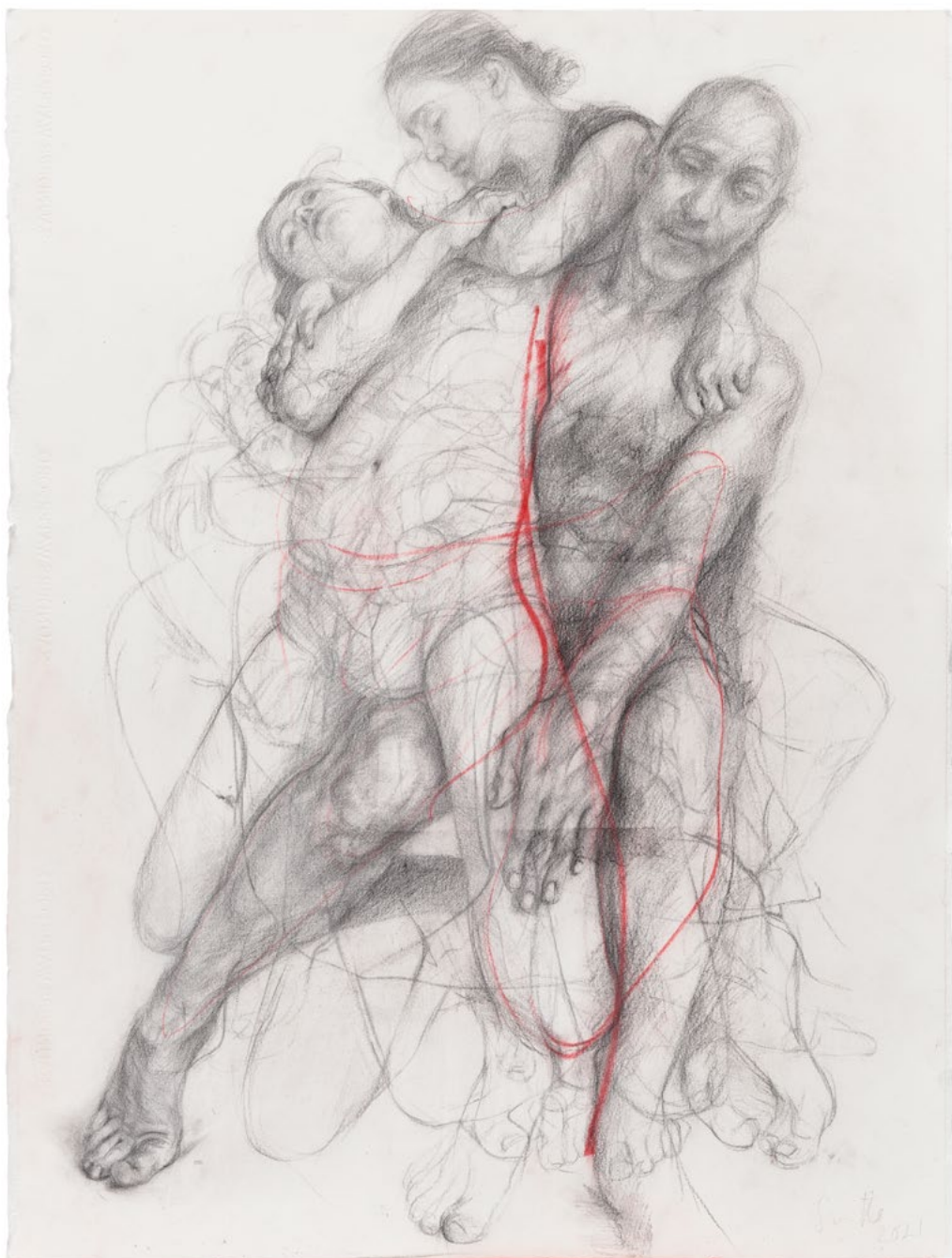
Salazar actúa en un doble frente. Por un lado realiza piezas tejidas —como corsés, vestidos, etc.— con los que reflexiona sobre la condición social de lo femenino. Por el otro modela cabezas, torsos, pies, manos, que hablan de ella misma, de su identidad física y emocional. Esos fragmentos corporales, separados unos de otros en diversas obras artísticas, recuerdan que, con Barthes, «tenemos muchos cuerpos» y que, por tanto, la autodefinición es tarea difícil para un artista.

Para el desarrollo de esta serie, parte del cuerpo y de lo físico como símbolo de protesta, dejando ver que la identidad es una construcción social y cultural y se puede transformar, mutar y perforar, de ahí que estas partes del cuerpo aparezcan con elementos añadidos e irreales. Con un lenguaje clá-

sico crea imágenes personales añadiendo elementos cargados de simbolismo que sugieren que el ser humano se muestra en continuo cambio, que nada es estático y que todo se puede construir y transformar.

Alude al arte de los años setenta, donde el cuerpo se hace protagonista para desvelar confusiones acerca de la identidad, de la sexualidad y el autoconocimiento. El registro de la presencia física se convierte en el motor de estas obras cuyos discursos rompen con las identidades establecidas para lograr un equilibrio social. Se establecen nuevas formas de interpretación en las que las alegorías y los símbolos son clave. Como también lo hiciera Bruce Nauman, Dora Salazar hace moldeados de partes corporales para registrar la presencia física con figuras hiperreales a las que añade elementos ilusionistas.

Le interesa la forma y el simbolismo de cada parte del cuerpo para lo que emplea la escultura que le permite un uso del espacio y de la forma a través de los cuales impone su presencia. La idea de fragmentar estos cuerpos rompe con el ideal de rigidez y de orden establecido, apuntando al cambio, a la transformación y a la evolución constante.



Jenny Saville, *Study for Pietà I*, 2021 [47]

[47]

Jenny Saville

Study for Pietà I

FECHA 2021

TÉCNICA Lápiz sobre papel

MEDIDAS 76 x 57 cm

ADQUISICIÓN 2021

PROCEDENCIA Gagosian, Londres



DESCRIPCIÓN

Dibujo de grafito sobre papel en el que se representa a un hombre desnudo sentado. Sobre su pierna derecha se apoya un niño, también desnudo en ropa interior, que se reclina sobre el hombro con la cabeza hacia atrás. Detrás de ellos hay una niña que posa su brazo sobre el hombro de ambos. Se trata de un dibujo figurativo de corte clásico, en el que las líneas del dibujo se entrelazan saliéndose de la escena principal, a modo de estudio en el que se están probando distintas composiciones. Algunos trazos de líneas sueltas de color rojo marcan la composición principal resaltando las figuras centrales.

COMENTARIO

Cuando los hijos de Jenny Saville eran pequeños estaban absolutamente entusiasmados con la pintura. Se volvían locos pintando en el suelo de la cocina y la pintura se salía por todas partes, por supuesto mucho más allá de la superficie de sus papeles. Esto supuso un antes y un después en la producción artística de Saville que comenzó a experimentar más, a salirse de las líneas del dibujo y a multiplicarlas, igual que hacían sus hijos, e igual que los *pentimenti* que ahora encontramos en las radiografías de los óleos de maestros antiguos. La artista está enormemente agradecida a sus hijos por abrirle los ojos hacia la máxima libertad creativa y dice que sin ellos nunca lo hubiera logrado. Desde entonces comienza a menudo sus obras sin saber exactamente qué va a hacer y confiesa que es una manera totalmente emocionante de iniciar un proceso creativo que ella define como un viaje, su propio viaje.

Este dibujo, *Study for Pietà I*, pertenece a una serie en la que Jenny Saville lleva trabajando algunos años. Son precisamente sus dos hijos (niño y niña, nacidos en 2007 y 2008 respectivamente) los protagonistas de la obra, junto al

padre de estos, Paul McPhail, compañero sentimental de la artista. Por una parte en la factura es imposible no nombrar a los grandes pintores tales como Tiziano, Tintoretto, Rembrandt, Rubens, Miguel Ángel, Leonardo o Velázquez, a los que este dibujo sin duda rememora, y por los que la artista siente gran devoción y un profundo conocimiento gracias a su tío con el que creció toda su infancia y juventud empapándose de las obras de todos estos grandes maestros.

Y por otra parte en la temática hay una importante conexión no solo con las obras de los grandes maestros del Renacimiento —basada en la *pietà*, uno de los temas más populares y representados en la historia del arte religioso en los que tradicionalmente se muestra a la Virgen María sosteniendo a Jesucristo muerto—, sino también con algunas de las obras anteriores de la artista. Una de las más significativas es *Aleppo* (2017), la única obra comisionada *site-specific* que Saville realizó para la National Galleries of Scotland y que se colgó en el museo en una sala flanqueada por dos grandes obras de Tiziano. En ella se muestra a una mujer con rostro invisible, en una composición triangular

—siguiendo el canon renacentista de la *pietà* de Miguel Ángel—, que sostiene a sus dos hijos muertos en la guerra de Siria. El testimonio de Jenny Saville sobre esta obra, grabado en un vídeo dice:

Durante un tiempo trabajé con muchas fotos e imágenes de situaciones de guerra y me di cuenta de que eran tremendamente similares. Da igual de donde fueran las fotos, de Bosnia, Ruanda, Irak, Siria... solo el color de la piel y la fisionomía humana cambiaba ligeramente, pero la sensación y el impulso básico era el mismo. Hacemos esto una y otra vez: volamos edificios, nos matamos unos a otros y cargamos a nuestros hijos muriéndose en nuestros brazos. Repetimos este comportamiento de forma cíclica. Ha sido durísimo, he tenido literalmente que «divorciarme» de mis propios sentimientos al imaginarme que pudieran ser mis hijos, pero quería hacerlo porque estas imágenes me parecían tremendamente poderosas.

A *Aleppo* le siguieron otras obras de la misma temática como *Chapter (for Linda Nochlin)*, *Blue Pietà*, o *Byzantium*, todas de 2018, de una composición similar y realizadas con distintas técnicas.

El dibujo de la Colección de José Ramón Prieto sin embargo es una escena dulce e íntima, y a pesar de titularse *Study for Pietà I* por su similitud compositiva con todas estas obras que la han precedido, recuerda también a *The Mothers* (2011), obra en la que la artista se autorretrató desnuda con sus dos hijos en brazos en pleno desborde de maternidad.

Sin duda Jenny Saville (Cambridge, 1970) es la reina del desnudo, una auténtica maestra, como los antiguos, representando la carne del cuerpo humano en todas sus formas y vertientes. Tal ha sido su obsesión que se ha formado junto a cirujanos presenciando operaciones quirúrgicas de todo tipo para conocer más y más la anatomía y el cuerpo humano y poderlo representar siempre con todas sus imperfecciones y elegancias al mismo tiempo.

Perteneciente a los YBA (Young British Artists), sus obras de desnudos de gran formato, la han convertido en la artista contemporánea viva más cotizada de la historia de las subastas, y sus trazos trascienden los límites de la figuración clásica y la abstracción moderna.



Monika Sosnowska, *Bar*, 2013 [40]

[40]

Monika Sosnowska

Bar

FECHA 2013

TÉCNICA Acero pintado

MEDIDAS 120 x 120 x 140 cm

ADQUISICIÓN 2013

PROCEDENCIA Foksal Gallery Foundation, Varsovia

EXPOSICIONES *dzisiaj / As You Can See: Polish Art*,
Museum of Modern Art Warsaw, Varsovia, 14 de febrero-
31 de agosto de 2014.



DESCRIPCIÓN

Escultura exenta realizada en acero mediante el entrelazado de varios taburetes de bar moldeados de tal forma que crean una situación imposible. Monocroma en marrón, se presenta a escala real pero desprovista de su naturaleza funcional. De perspectivas múltiples, formas geométricas y líneas fragmentadas, nos recuerda las perspectivas cubistas.

COMENTARIO

Monika Sosnowska (Ryki, Polonia, 1972), trabaja en el campo de la arquitectura y del arte. Utiliza objetos cotidianos desvirtuándolos y descontextualizándolos para darles una visión particular como ya lo hiciera en su día Duchamp con los *ready made*. Utiliza el espacio como vehículo para sus obras, interviniéndolo y creando juegos ópticos a través de variaciones de escala, haciendo que el espectador tenga la sensación de moverse entre la realidad y la ficción.

La escultura *Bar*, está realizada a partir de una barra de módulos compuesta por un mostrador y unos taburetes encontrados en el astillero Gdansk que la artista restaura y deconstruye. El resultado final es una escultura con tintes surrealistas y formas imposibles donde el color predominante es el marrón, recordándonos a las dependencias y al estado de abandono del astillero.

Influenciada por la arquitectura comunista de su país, Sosnowska emplea formas geométricas simples experimentando con materiales típicos de construcción, con los que crea espacios y atmósferas incontrolables que hacen que el espectador cambie su percepción de las cosas, provocándole sensaciones confusas como pérdida de equilibrio o claustrofobia. Esta utilización de formas geométricas simples le viene heredada de la arquitectura comunista de Polonia con

la que creció. Con ellas crea habitaciones claustrofóbicas que sugieren a las condiciones de hacinamiento de las viviendas estándar prefabricadas que de su infancia. Para romper con este orden establecido y con la rigidez de la arquitectura del telón de acero, Sosnowska parte de la estética modernista iniciada en los años veinte. Construye pasillos alargados y estrechos, habitaciones irregulares y laberintos creando un falso orden de las cosas que obliga al espectador a reflexionar sobre su percepción del entorno.

El espacio es un medio para sus obras creando generalmente trabajos *site specific* (creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar), lo que le permite generar y crear desde cero atmósferas incontrolables por la mente. Ha realizado instalaciones a partir de objetos cotidianos despojándolos de su funcionalidad y dando la sensación de espacios inacabados. Con ellos reflexiona sobre la ruina y el proceso de envejecimiento. Al descontextualizar el objeto lo transforma en algo totalmente diferente, siendo esta la base de sus esculturas.

A medida que su obra va evolucionando, sus esculturas van tomando formas cada vez más imposibles, provocándonos una sensación de caos e incertidumbre.



Eve Sussman & The Rufus Corporation, *Disintegration al Hydra*
(photographic still from *The Rape of the Sabine Women*), 2005 [41]

Eve Sussman

*Disintegration al Hydra (photographic still from
The Rape of the Sabine Women)*

FECHA 2005

AUTORES Eve Sussman & The Rufus Corporation

TÉCNICA Digital C-print

MEDIDAS 162 x 114 cm

EDICIÓN 8/10 + 2PA

ADQUISICIÓN 2006

PROCEDENCIA Roebling Hall Gallery, Nueva York



DESCRIPCIÓN

Fotografía que retrata a un grupo de hombres y mujeres en lucha, en lo que constituye una escena desgarradora. Personajes jóvenes vestidos a la manera contemporánea, ropas rasgadas, cuerpos desnudos, expresiones de dolor y terror, humo, escombros y mucho dramatismo son los protagonistas de esta acción que es observada por un hombre con traje oscuro desde un plano trasero, que no parece participar de ella.

COMENTARIO

Esta artista británica (Londres, 1961) residente en Nueva York realiza una obra multifacética empleando el cine, el vídeo, la instalación, la escultura o la fotografía. A lo largo de su carrera ha realizado numerosos proyectos junto con su compañía The Rufus Corporation, un conjunto internacional de artistas plásticos, de performance y músicos con los que comenzó a trabajar en 2003.

Gran parte de su obra gira en torno al *cinema-verité* que consiste en el empleo de una imagen en movimiento en la que, como en la pintura, cada uno de sus fotogramas parece analizar la posibilidad de verdad ofrecida, la congelación de un instante. Con ello logra que la percepción, la cognición, la subjetividad y la objetividad encuentren una interacción que involucra emocionalmente al espectador. Con su pieza *89 Seconds at Alcázar* (2004), donde hacía una recreación de los posibles momentos anteriores y posteriores al instante captado por Velázquez en *Las Meninas*, se inició en este modo artístico.

Sussman utiliza pinturas occidentales desde las que construye su propia narración, a la manera de un *tableau vivant* en movimiento. La utilización de luz y el encuadre tienen una marcada tendencia pictórica lo que recuerda en gran medida a la obra de Peter Greenaway, otro director que también ha trabajado con la iluminación y con la interpretación de obras de arte.

La fotografía anteriormente descrita pertenece a su proyecto cinematográfico *The Rape of the Sabine Women* (2005), una reinterpretación contemporánea de la leyenda romana. Los latinos encabezados por Rómulo, faltos de mujeres para poblar la ciudad recién fundada, raptaron a las hijas de los Sabinos, el pueblo que habitaba la colina del Quirinal. Latinos y Sabinos entraron en guerra. Las Sabinas se interpusieron entre los contendientes, abrazándose al cuello de sus maridos y familiares, para suplicarles que detuvieran la pelea. Pues si vencían los sabinos, ellas perderían a sus maridos, y si vencían los latinos tendrían que llorar la muerte de padres y hermanos. De modo que los contrincantes depositaron las armas y firmaron la paz.

La película de la que se ha extraído este fotograma se realizó mediante improvisación. Cada uno de los cinco actos se rodó en una localización distinta: El Museo de Pérgamo de Berlín, el aeropuerto de Tempelhof, el mercado de la carne de Atenas, una vivienda con vistas al Egeo en Hydra y el Teatro Herodion de Atenas.

Comienza con una serie de imágenes sofisticadas en un ambiente lleno de obras de arte del periodo clásico a las que les sigue una fiesta ambientada en los años sesenta integrada por personas bien vestidas. El desarrollo de la acción da lugar a que toda la sofisticación explote, dando comienzo a la escena de la lucha trágica: los hombres y las mujeres

combaten en una mezcla orgiástica de cuerpos en las escaleras del teatro griego.

Con esta obra analiza las complejas relaciones entre hombres y mujeres así como el fracaso del ideal de la vida moderna. La sofisticada civilización occidental, en la que los roles de hombres y mujeres estaban claros, da paso a una tensión alegórica sobre el colapso de una civilización. Los ideales de perfección, belleza, diseño y riqueza que alimentan una falsa felicidad, hacen estallar a la condición humana representándose a través de escenas de gran dramatismo la idea del deseo no consumado.

Para la realización de la película la artista buscó inspiración en pinturas desde el Renacimiento hasta el Neoclasicismo pero también en *films* y revistas de los años sesenta (como *Gimme shelter*) referidos a un periodo icónico en nuestra cultura en el que por primera vez se nos vendió que el estilo de vida y el bienestar podían comprarse.



Tatiana Trouvé, *Refolding*, 2012 [42]

[42]

Tatiana Trouvé

Refolding

FECHA 2011

TÉCNICA Cemento, bronce

MEDIDAS instalación: 110 x 280 x 170 cm

cementos: 95 x 80 x 26 cm + 75 x 50 x 34 cm

bronces: 15,6 x 10 x 30 cm + 10,5 x 8 x 23 cm

ADQUISICIÓN 2013

PROCEDENCIA König Galerie, Berlín

EXPOSICIONES *KölnSkulptur #7*, Stiftung Skulpturenpark, Köln, 1 de mayo de 2013-31 de mayo de 2015 • «*I tempi doppi*» Kunstmuseum, Bonn, 16 de noviembre de 2013 - 4 de mayo de 2014.



DESCRIPCIÓN

Escultura compuesta por cuatro elementos independientes. Por un lado dos figuras que simulan unos cartones blancos plegados realizados con cemento y, por otro lado, un par de botas negras masculinas y un par de zapatos de tacón femeninos, ambos pares realizadas en bronce. Estos dos elementos están exentos y se disponen enfrentados. Están hechos con un gran realismo a escala real y conservan todos los elementos del material original.

COMENTARIO

Esculturas, dibujos e instalaciones, comprenden la obra de Tatiana Trouvé (1968, Cosenza, Italia). En su trabajo reflexiona sobre el tiempo, el espacio, lo real, lo imaginario y lo fantástico.

Una de sus obras más conocidas es *Bureau d'Activités Implicites* (1997-2007) donde convirtió en obra un periodo de su vida.

Recreó un espacio similar a una oficina donde se podían ver documentos, solicitudes de becas, currícula y demás material administrativo, para reflexionar sobre el tiempo que un artista tiene que invertir para poder llegar a serlo, reflejando la cantidad de barreras burocráticas con las que se encuentra y todo lo que ello conlleva. Todo este tiempo que en principio es inútil, ya que le impide estar creando, no lo da por perdido, sino que lo recupera a modo de recuerdo.

A través de sus obras, Trouvé expone sus propias experiencias donde el tiempo, la melancolía y el recuerdo se hacen constantes. Obedece a una lógica literaria de ficción de su

propia biografía durante un tiempo determinado. La obsesión que manifiesta hacia este tema se materializa en el uso de la escala que calcula de forma meticulosa en sus obras y con la que modifica y reconfigura espacios. Piensa en el tiempo como algo material, como un espacio sin forma con el que poder jugar y transformar, y recupera esos ratos de espera, en la fila del autobús, como una parte importante de nuestras vidas, ya que inconscientemente está interviniendo en nuestro desarrollo personal. Fuerza los límites inciertos entre ficción y realidad.

La serie *Refolding*, comprende una serie de esculturas aisladas de formas moldeadas, que interpretan un conjunto de materiales de embalaje que son parte del proceso creativo. Estos materiales se encuentran doblados para ser almacenados o eliminados después de su uso. Antes de ser sacrificados, los funde en distintos materiales (bronce, hormigón y cera) pasando de ser materiales efímeros a perdurar en el tiempo. Con una estética minimalista y una clara influencia por el trabajo de Joseph Beuys, Trouvé consigue espacios dramáticos y enigmáticos donde la presencia humana se deja ver por su ausencia.



Adriana Varejão, *Azulejão (Refluxo)*, 2004 [43]

[43]

Adriana Varejão

Azulejão (Refluxo)

FECHA 2004

TÉCNICA Yeso sobre lienzo, pintado al óleo

MEDIDAS 110 x 110 cm

ADQUISICIÓN 2006

PROCEDENCIA Galería Fortes Vilaça, São Paulo



DESCRIPCIÓN

Óleo sobre lienzo perteneciente a la obra *Azulejão* de 2004. Este fragmento simula los azulejos típicos portugueses. Representa un mar en movimiento usando tonos más oscuros para conseguir volumen en las olas. Con una pincelada suelta, sigue la estética de esta artesanía típica respetando los tonos azul cobalto y dándole aspecto de craquelado para simular el paso del tiempo.

COMENTARIO

Adriana Varejão (Río de Janeiro, 1964), es una de las artistas contemporáneas más reconocidas de Brasil. Trabaja con pintura, escultura, instalación y fotografía teniendo como punto de partida en su obra la historia colonial de su país, la cual denuncia y critica de forma reiterada.

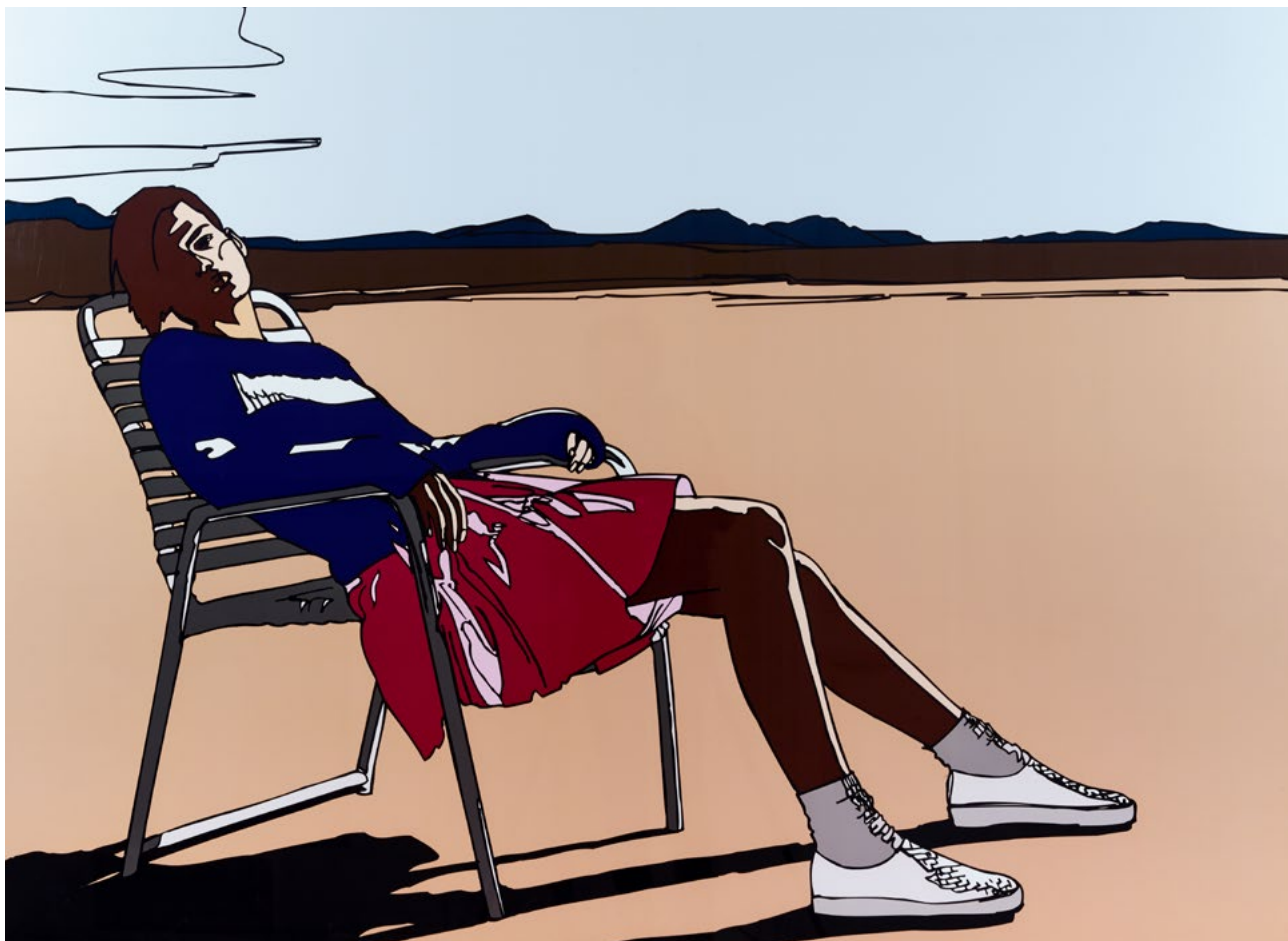
Adopta un elemento tan característico en la historia colonial de Brasil como es el típico azulejo portugués, introducido en el país en el siglo xv y que aún a día de hoy se sigue desarrollando. A través de la interpretación de estos azulejos, sus pinturas hablan de la memoria y de la historia de Brasil, una historia marcada por la angustia y el dolor de un pueblo sometido al que se le roba cualquier atisbo de identidad. El efecto craquelado de sus pinturas, no solo al paso del tiempo sino a la ruptura del país, a la tortura de los mártires y a la represión a la que fue sometido.

A través de sus pinturas, esta artista canaliza y representa la propia historia del arte aludiendo al Barroco como vehículo entre la pintura y la historia. Este sentido barroco, lo representa en su obra a través de la carnalidad, apareciendo en algunos de sus azulejos vísceras y cuerpos fragmentados. Esta representación de la carnalidad carga

de dramatismo y expresión sus obras hablándonos del exceso, de la monumentalidad y de lo visceral, convirtiéndose estas pinturas en elementos orgánicos conformando un *trompe l'œil* (trampantojo), una gran mentira, el telón de un gran teatro.

Varejão busca la realidad, de ahí que utilice el azulejo como metáfora de un cambio, de ruptura de un folklore popular y de una fuerte tradición religiosa impuesta, de ese engaño al que fue sometido su país. En sus composiciones hay dolor, violencia, sexualidad y pasión interior, transmitiendo visceralidad e invitando a la reflexión. En sus trabajos más recientes hay referencias a la arquitectura inspirada en carnicerías, bares, piscinas o saunas resaltando conceptos tradicionales de la pintura como son el color, la textura y la perspectiva.

El mar y su representación es otra constante en sus obras. Lo tiene presente de forma continua, siendo telón de fondo en varias de sus instalaciones. En sus grandes paneles de azulejos, también representa motivos naturales e imágenes que nos recuerdan a las que realizaron los primeros viajeros europeos.



Azucena Vieites, *Serie Pirates on Parade*, 2002 [44]

[44]

Azucena Vieites

Pirates on Parade

FECHA 2002

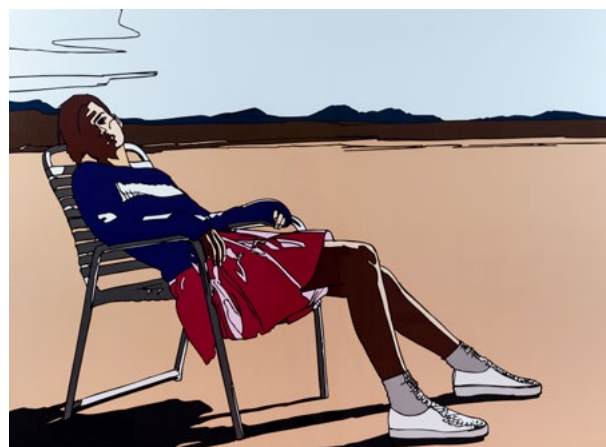
TÉCNICA Dibujo, impresión digital sobre papel fotográfico

MEDIDAS 125 x 180 cm

EDICIÓN 3/3

ADQUISICIÓN 2003

PROCEDENCIA Galería DV, San Sebastián



DESCRIPCIÓN

Dibujo de líneas sencillas y precisas: una joven sentada en una silla de hierro con actitud despreocupada protagoniza la composición. La escena sucede al aire libre en lo que podría ser una playa o un parque. Los tonos predominantes del paisaje son el marrón claro y oscuro, intensificándose por la acción del sol y sus reflejos. El personaje, que mira al espectador fijamente, aparece vestida con un estilo deportivo en rojos, azules y blancos.

COMENTARIO

Azucena Vieites (Hernani, 1967), utiliza principalmente el dibujo y el *collage* como herramientas de trabajo. Se apropia de imágenes de la cultura popular para desarrollar su imaginario personal desde el que reflexiona sobre la propia concepción de la creación artística y las convenciones sociales, intentando desmontarlas y desbordarlas. Sus imágenes, de líneas pulcras y colorido aparentemente amable, encierran un fondo de tensión.

La repetición mediante trabajos seriados, en muchos casos expuestos de manera conjunta, es una constante en su obra, que utiliza para provocar extrañeza en el espectador. Con ello cuestiona también el concepto de identidad única, de «obra original», y el valor que se le ha atribuido a lo largo de la historia. Calca el contorno de línea de imágenes de revistas ligadas al arte o la cultura contemporánea, para luego colorearlas, manipularlas, recrearlas con el ordenador e imprimirlas en papel fotográfico. Para Vieites este apropiacionismo es la forma más inmediata de recoger todo lo que sucede su alrededor, como si estuviera fotografiando o fotocopiando.

Con una estética pop y una aproximación a la cultura visual contemporánea, Vieites apuesta por el trabajo colaborativo (siendo miembro del colectivo Erreakzioa-Reacción), por la posibilidad del «arte para todos» y por la filosofía del *Do It Yourself*, donde la imagen y su calidad pasan a un segundo plano, imponiéndose soportes como el *fanzine*. Este es un tipo de publicación que ha posibilitado que colectivos sin

acceso a los medios de producción tradicionales contaran con una herramienta que les permitía documentar y visibilizar sus propias representaciones. Ha servido también desde los años setenta-ochenta como una herramienta pedagógica informal en la etapa pre-internet que ha permitido a aquellos con intereses minoritarios conectar con otras personas con intereses afines.

La lucha feminista es otro de los temas sobre los que más ha trabajado y reflexionado. Su feminismo pretende perturbar la feminidad mediante estrategias de resistencia a la normatividad hegemónica del devenir mujer. Con su obra provoca a la audiencia en términos de deseo. Su imagen de mujer es una *girly-bad girl*, muy en la línea de un postfeminismo menos reivindicativo que el de las décadas anteriores.

El dibujo es para Vieites un campo de experimentación en sí mismo, tanto en la vertiente técnica como ideológica. El realizado sobre papel es un formato controlable y manejable a la vez que un medio de realizar un discurso transgresor de la realidad.

Su serie *Pirates on parade*, a la que pertenece la obra anteriormente descrita, es un ejemplo en el que la figura femenina es la protagonista. En ella utiliza una técnica propia de revistas de arte como es el calco del contorno que luego colorea y manipula hasta conseguir el efecto deseado y que imprimirá sobre papel fotográfico.

A partir y a través de este ejercicio de reelaboración visual, Vieites explora las potencialidades expresivas de las formas narrativas, al tiempo que plantea una reflexión crítica en torno a cuestiones como la concepción de la creación estética como un trabajo procesual ligado siempre a un contexto social y económico. Su principal objetivo es generar en el espectador un efecto de extrañeza que le lleve a repensar su relación con lo que le rodea.



Kara Walker, *Raw Pigment*, 2016 [45]

[45]

Kara Walker

Raw Pigment

AÑO 2016

TÉCNICA Acuarela sobre papel

MEDIDAS 228 x 135,5 cm

ADQUISICIÓN 2017

PROCEDENCIA Sikkema Jenkins & Co., Nueva York



DESCRIPCIÓN

Obra en papel de formato vertical que representa una maraña de ocho figuras femeninas desnudas con rasgos negroides, gruesamente silueteadas en negro, que cubren la totalidad de la composición. Las dos figuras centrales aparecen representadas de cuerpo entero, con el brazo izquierdo elevado, mientras que el resto de figuras aparecen cortadas. Los rasgos fisonómicos se muestran muy marcados (ojos grandes, nariz ancha y labios grandes), el cabello voluminoso y oscuro y los pechos prominentes. Los vivos colores que completan la composición —rojo, azul, marrón y amarillo— se aplican de forma enormemente expresiva.

COMENTARIO

Kara Walker (1969) nació en Stockton (California), pero a los 13 años se mudó con su familia a Atlanta (Georgia), más concretamente a Stone Mountain, lugar donde surgió el Ku Kux Klan.

Vivir allí hizo que su sensibilidad hacia el hecho de ser una mujer afroamericana se acentuara, ya que la negritud seguía siendo una cuestión muy presente. Estudió en el Atlanta College of Art y la Rhode Island School of Design. En 1997 fue la artista más joven en recibir una beca de la Fundación MacArthur. En 2007 tiene lugar una exposición monográfica en el Walker Art Center (Minneapolis) y en 2012 es elegida miembro de la American Academy of Arts and Letters. En 2015 es seleccionada dentro de los artistas que participaban en la Bienal de Venecia, para diseñar el vestuario y decorado de la ópera de Bellini *Norma*, en el Teatro La Fenice. En 2019 participó como artista invitada en la sala de turbinas de la Tate Modern de Londres, con su obra *Fons Americanus*, una fuente de trece metros de altura, inspirada en el Victoria Memorial que se encuentra delante del Palacio de Buckingham de Londres.

A Walker le interesa investigar en sus obras sobre la raza, el género, la sexualidad o la violencia, temáticas que le sirven para examinar los orígenes de la desigualdad racial en Estados Unidos y cómo esta persiste a día de hoy. A simple vista la obra de Walker puede malinterpretarse como inocente, pues puede parecer una simple rememoración de

tiempos pasados. Sin embargo está conformada por sucesivas capas que se van revelando lentamente, aunando realidad y ficción. A modo de viñetas, la artista presenta historias de contenido brutal, más próximas a una pesadilla, y que vienen a ilustrar la historia de América del Sur.

La técnica por excelencia de Walker es muy reconocible: siluetas recortadas en papel negro, pegadas sobre fondo blanco. Las lleva trabajando desde 1994 y su evolución natural ha sido la aplicación de movimiento en forma fílmica. Sus recortables están ambientados en la época pre-guerra civil americana, representada por esclavos negros y amos blancos. Para acentuar aún más las razas, se sirve de la utilización de las siluetas a modo caricaturesco, a base de estereotipos sociales, dando lugar a escenas fantasmagóricas e incluso violentas. De esta manera hace reflexionar al espectador, sobre la creación de narrativas racistas que se utilizan para crear la identidad del «otro». Walker quiere mostrar lo grotesco y poner en tela de juicio nuestra capacidad para reírnos de un comportamiento humano reprochable. Nos enfrenta a la incomodidad o vergüenza, haciéndonos reflexionar sobre dónde está el límite de lo cómico. En palabras de Walker, «mi obra representa el fracaso en la consecución de los derechos civiles».

Dentro de sus fuentes de inspiración estarían los retratos silueteados tan populares de la época victoriana o el género teatral musical del minstrel de mitad del siglo XIX, en el que

los actores blancos se pintaban la cara para satirizar a los negros. Además también se sirve del libro *American Primitive Painting* y de textos literarios históricos, hoy clásicos de la literatura que aborda la segregación racial en Estados Unidos. *Lo que el viento se llevó*, *La cabaña del tío Tom* o *Las aventuras de Huckleberry Finn*, que Walker utiliza para mostrarnos cómo se representaba a los negros antes de la guerra de Secesión. Otra influencia, señalada por la artista, en la técnica de su obra, es el cinematógrafo y las linternas mágicas. Por último, la relación entre su práctica artística y la escritura es también muy estrecha, dotando de especial importancia a los títulos de sus obras, para los que se sirve de juegos de palabras y de la apropiación del lenguaje prebólico.

En este sentido, hay que destacar una de las escasas obras de arte público realizada por la artista en 2014, *A Subtlety, or the Marvelous Sugar Baby*, una escultura gigante de azúcar en forma de esfinge, que se exhibía en la antigua refinería de Domino Sugar en Williamsburg (Brooklyn). A modo de homenaje a los esclavos caribeños, Walker venía a reflexionar sobre la parte oscura de la historia del azúcar, de manera enormemente efectista.

En cuanto a la acuarela, al igual que los recortables, es una técnica que enseguida le atrajo por ser un medio de «segunda clase». Frente a la gran tradición occidental de la pintura al óleo, símbolo del poder blanco por excelencia, la acuarela parece algo antitético a las Bellas Artes. El dibujo se puede entender como un espacio entre medias, pues no es ni un boceto ni una pintura. En el campo dibujístico Walker empezó con la técnica de la acuarela en los años noventa, cuando todavía se veía como algo anticuado. Las acuarelas, según la artista, le permiten reflexionar sobre lo más íntimo, dejando salir lo más espontáneo, aquello que está en el subconsciente. Por tanto siempre le ha parecido muy liberadora y ha sido un medio al que siempre ha vuelto, pues puede crear sin estar condicionada por la presión de la gran obra de arte. De alguna manera, la acuarela está conectada a sus recortables, porque los trata un poco como bocetos o pensamientos y son también una forma de hacer digerible ese racismo que vivió en su adolescencia. Con gran expresividad y colorido, *Raw Pigment* nos muestra ese mundo dual que sigue viendo al afroamericano como «el otro» en su propio país, y que se puede conectar con las teorías poscolonialistas de Homi Bhabha y Walter Dignolo.



Lynette Yiadom-Boakye, *Womanology*, 2010 [46]

[46]

Lynette Yiadom-Boakye

Womanology

FECHA 2010

TÉCNICA Óleo sobre lienzo

MEDIDAS 190 x 190 cm

ADQUISICIÓN 2014

PROCEDENCIA Jack Shainman Gallery, Nueva York

- Colección privada, Reino Unido • Colección privada
- Christie's, 17 de octubre de 2014, Lot. no. 299



DESCRIPCIÓN

En lo que parece ser una playa vacía, la figura de cuerpo entero y estante de una mujer negra vestida con ropa deportiva (botas de media caña marrones, pantalón ceñido oscuro y una chaqueta sobre la que asoma por la parte posterior del cuello una capucha de una prenda blanca) se sitúa de medio perfil con respecto al espectador. Mira fijamente hacia lo que parece ser el mar en calma de esa playa. Hacia ella se dirigen desde la derecha dos figuras que parecen masculinas vestidas con ropa blanca: una de ellas presenta barba larga terminada en pico y un gorro puntiagudo y la otra, un posible turbante.

La línea del horizonte es muy alta, situándose justo en los ojos de la mujer. Cielo y arena se representan de un color pardo que se oscurece en el primer plano. El mar es representado mediante una línea horizontal que se agranda hacia la derecha del cuadro y que enmarca el rostro de la mujer. Todo en esa naturaleza se configura con un alto grado de abstracción, consiguiéndose a través de manchas de color de suelta pincelada.

COMENTARIO

La pintura de Yiadom-Boakye otorga al gesto y a la pose de sus personajes una singular importancia. Los enmarca en unos entornos mínimamente contruidos que los desplazan del tiempo y del espacio. El ambiente, el contexto es, pues, lo de menos. Lo principal es la persona. La artista aísla los rasgos identitarios de sus personajes eliminando cualquier identificación social. En muchos casos incluso el sexo es difícilmente discernible. Sus reflexiones anidan en los conceptos de visibilidad-invisibilidad.

Los personajes de Yiadom-Boakye son casi exclusivamente de raza negra y casi siempre mujeres. De ellos interesa comunicar su ausencia, una psicología que se presenta de forma misteriosa al espectador. Su inteligencia artística radica principalmente en la creación del misterio, de la capacidad otorgada al espectador para crear una subjetividad en cada uno de ellos. En el caso de esta obra, como en el resto, el espectador es invitado a imaginar qué pensamientos asaltan a la protagonista.

Sus figuras apenas se distinguen, eluden ser conocidas y se desvanecen en unos fondos que eliminan cualquier

referencia al contexto social, al tiempo y al espacio. No se trata de retratos sino, como la propia artista define, «sugerencias de personas», seres que no comparten nuestras preocupaciones puesto que se sitúan al margen de la cotidianidad. Pertenecen a la imaginación, sueños o meditaciones de la artista. Estas figuras existen en la medida en que son formas, existen a través del color, de la línea, del volumen.

En cuanto a su técnica, destaca la tactilidad y lo esbozado de su pincelada. Esto y los tonos de color vivo en un entorno oscuro animan la composición. Yiadom-Boakye es absorbida por las múltiples posibilidades del color negro, sumergiéndose en sus calidades sensoriales. En muchos casos rompe la tenebrosidad del color oscuro con manchas blancas o de colores vivos que, en el caso de la capucha de la obra que nos ocupa, consigue centrar toda la composición. Las seductoras e intensas texturas de su pintura así como sus tonalidades oscuras y la presencia de sus figuras imaginarias y ausentes proporcionan a sus lienzos de gran formato una enorme fuerza.

Otro rasgo fundamental que define su obra es la creación de fondos indeterminados, como vacíos atmosféricos. Las figuras destacadas sobre estos fondos sin profundidad remiten a la tradición velazqueña o manetiana más que a las propuestas pictóricas del arte contemporáneo realizado en Gran Bretaña, su país. Esto constituye una característica notable de su estilo y unos de los efectos más intrigantes de su pintura puesto que en ellos coloca a personajes de raza negra. Su pintura, en la que confronta los modelos recibidos de artistas como Manet, Velázquez, Goya o Singer Sargent, supone un reto para la visión del espectador occidental. Todos sus personajes negros adoptan las actitudes y los primeros planos de los protagonistas de los grandes maestros, desafiando su legado cultural. Yiadom-Boakye propone escenas alternativas con un *dramatis personae* negro para dar una visión del mundo más cercana a nuestra realidad contemporánea.

La apreciación de la obra de Yiadom-Boakye ha ido en aumento desde 2008 con la exposición en el Studio Museum de Nueva York en torno a artistas emergentes de la diáspora africana (sus padres son de Ghana y ella nacida en Gran Bretaña). Al contrario de lo que sucede con otros artistas que reivindican la raza negra en su pintura como Barkley L. Hendricks, Kehinde Wiley o Mickalene Thomas, la obra de Yiadom-Boakye no ofrece una visión ni celebratoria ni exhibicionista sino más bien discreta, casi invisible, queriendo colocar al arte realizado por las personas de su raza en su justo lugar en la historia.

COLECCIÓN
JOSÉ RAMÓN PRIETO