

APOYO A LA CREACIÓN'22
COMISART



El árbol de lo que aún no sabes



Con obras de

LEONOR ANTUNES

KARLA BLACK

MAGDA BOLUMAR

ROSEMARIE CASTORO

PATRICIA DAUDER

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ

DORA GARCÍA

GEGO

SILVIA GUBERN

RACHEL HARRISON

AGNES MARTIN

AURÈLIA MUÑOZ

DAMARIS PAN

CHARLOTTE POSENENSKE

BELÉN RODRÍGUEZ

VALESKA SOARES

ROSEMARIE TROCKEL

RACHEL WHITEREAD

Comisariado por **CATERINA ALMIRALL**

El árbol de lo que aún no sabes

Exposición

Producción	Fundación "la Caixa"
Jurado Convocatoria Apoyo a la Creación'22. Comisart. 6.ª edición	Alba Colomo Chus Martínez Miguel Wandschneider Antònia M. Perelló
Comisaria Diseño del montaje Gráfica de la exposición	Caterina Almirall Pep Canaleta (3carme33), Silvester Alex Gifreu

Catálogo

Edición	Fundación "la Caixa"
Texto	Caterina Almirall
Diseño gráfico	Alex Gifreu
Corrección y traducción	Mercè Bolló, Judit Cusidó (Barcelona Kontext)

Catálogo en línea accesible en:
<https://caixaforum.org/es/barcelona/p/el-arbol-de-lo-que-aun-no-sabes>

Créditos fotográficos

© Leonor Antunes: p. 50
© Karla Black: pp. 80-81
© Magda Bolumar: pp. 54-55
© The Estate of Rosemarie Castoro: pp. 30-31
© Patricia Dauder: pp. 70-71
© María Luisa Fernández, VEGAP, Barcelona, 2023. Fotografía: FotoGasull, pp. 32-33
© Dora García: pp. 62-63
© Fundación Gego, Caracas: pp. 46-48 y pp. 68-69
© Silvia Gubern: p. 19 y pp. 42-45
© Rachel Harrison. Cortesía de la artista y de Greene Naftali, Nueva York: pp. 60-61
© 2023 Agnes Martin / VEGAP: pp. 38-39
© Herederos de Aurèlia Muñoz. Fotografía: Roberto Ruiz, p. 51
© Damaris Pan: pp. 56-57
© Estate of Charlotte Posenenske / Burkhard Brunn, Frankfurt / M.: pp. 36-37
© Belén Rodríguez, VEGAP, Barcelona, 2023. Fotografía: Carlos Fernández-Pello, portada y pp. 26-27
© Valeska Soares: pp. 76-77
© Rosemarie Trockel, VEGAP, Barcelona, 2023, p. 65
© Rachel Whiteread. Fotografía: FotoGasull, pp. 74-75

© del texto, la autora
© de las fotografías, los fotógrafos
© de las traducciones, las traductoras
© de la edición: Fundación "la Caixa", 2023
Pl. de Weyler, 3 - 07001 Palma

ISBN: 978-84-9900-346-7

- 10 Una forma de estar juntas
- 14 El árbol de lo que aún no sabes
- 20 El agua de la imaginación
- 24 Desde el deseo y entre temporalidades

- 82 Plano de la sala

- 84 Lista de obras

- 90 Biografía

«[...] es posible imitar otro cuerpo sin salirse del propio, sin tener que tocarlo, sin que esa otra persona sepa que la estás incorporando a ti.»¹

Una forma de estar juntas²

Yo estaba allí, pero no confío en mi memoria. Tampoco confío en la de los demás. Y menos aún en las revisiones generales autorizadas de los que no estaban allí entonces. [...] que yo sabía entonces sobre ello mucho más de lo que sé ahora, a pesar de las ventajas que supone examinarlo retrospectivamente.

La época era caótica y lo mismo sucedía con nuestras vidas. Nos hemos inventado cada uno nuestra propia historia y no siempre encajan unas historias con otras, pero ese confuso abono es la fuente de todas las versiones del pasado. [...] Mi propia versión está inevitablemente influida por mi posición política feminista de izquierdas. Casi treinta años después, mis recuerdos se han fundido con mi propia vida posterior y con un montón de conocimientos. [...] No soy teórica. Este escrito es en algunos momentos una memoria crítica acerca de los intentos de un pequeño grupo de artistas de escapar del síndrome del marco y el pedestal en que se encontraba el arte a mediados de los años sesenta.³

Seguramente empecé a entender el arte minimal y conceptual releendo *Six Years*, de Lucy Lippard, para preparar unas clases en la Universidad hace años. Al hacerlo comprendí que lo que ella proponía no era una teoría del arte, sino una experiencia del arte que no quiere ser autoritaria ni universalizante, sino específica, posicionada, situada⁴ y, en cierto modo, coral o compartida. El texto está plagado de los nombres de sus amigos y amigas, compañeros de piso y colegas con quienes aprende, transita, comparte ideas. Me pareció que el relato que ofrecía de aquellos seis años, empezando por la acotación de un lugar y un momento y de unas

2 Idea desarrollada hablando con Irina Mutt sobre la práctica curatorial, reflexionando sobre si una exposición puede ser como una forma de continuidad de relaciones que ocurren más allá de esta, «como su pudiésemos estar juntas mucho tiempo». Desarrollada más extensamente en el artículo «Cuidado con lo que sueñas, que se puede hacer realidad», *A*Desk*, junio de 2018 [Disponible en línea: <https://a-desk.org/magazine/vigila-somies-perque-pot-fer-realtat/>].

3 Lucy Lippard, *Seis años. La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, trad. de M.ª Luz Rodríguez Olivares, Madrid: Akal / Arte Contemporáneo, 2004, p. 8.

4 Tal y como proclaman autoras como Haraway y Braidotti con la propuesta de un conocimiento situado en el ámbito científico.

experiencias vitales compartidas, era la única forma de explicar el arte. Pero entendí también un poco cómo experimentamos el arte, más allá de lo conceptual, cómo lo contamos, cómo lo transmitimos. Quizá por ese motivo, en aquellas mismas clases, leíamos un capítulo de *El arte como experiencia*, de John Dewey,⁵ porque me fascinaban sus descripciones de la «criatura viviente», pero sobre todo porque quería decir algo respecto a la necesidad de experimentar en contraposición con la de entender el arte. Algo que estaba vinculado con la vida.

Sonia Fernández Pan lo explica en *Edit* en relación con la cultura de baile y el amor que siente por ella. La describe como una comunidad con una «memoria somática» que aparece y desaparece en el cuerpo colectivo. En las pistas de baile. «Para recordarla es necesario bailar»,⁶ dice. Desde aquí pienso que ocurre algo similar con algunas obras de arte, que necesitan los cuerpos para activarse, porque ni la imagen ni la explicación son precisas o suficientes. Por eso la mirada a la colección que desplegamos aquí no tiene nada que ver con una revisión histórica, no es en ningún caso una mirada teórica o de historiadora, sino que, retomando lo que expone Sonia, podría ser «una historia que contradice el entendimiento lineal de los acontecimientos»,⁷ puesto que quiere dar paso a un tiempo para la experiencia compartida entre las obras y nosotras. Si *Edit* explica que los gestos de los bailarines de nuestro entorno los incorporamos a través de la música, contagiándonos sin contacto, devorándonos sin que lo sepan, ese contagio del gesto se produce también en el ámbito plástico desde formas que se contagian, incluso estando en lugares muy alejados del mundo, donde «las historias que son como bailar consiguen que un movimiento crezca a partir del anterior y así sucesivamente».⁸

5 John Dewey (1934), *El arte como experiencia*, trad. de Jordi Claramonte Arrufat, Barcelona: Paidós, 2018.

6 Sonia Fernández Pan, *op. cit.*, p. 17.

7 *Ibidem*, p. 17.

8 *Ibidem*, p. 69.

Todo lo que hacemos, todo lo que sabemos o creemos que sabemos es porque alguien lo ha hecho, alguien nos lo ha dicho, lo hemos leído u oído, porque alguien lo ha bailado, escrito, pensado antes que nosotras o con nosotras. Las artistas que participan en esta exposición son las que han hecho posible que suceda: desde su conocimiento, sus trabajos y sus vidas tejen este mundo y lo hacen posible. Dejándose encontrar en el entramado de las colecciones y hablándome desde cada una de sus voces, me han enseñado a mirarlo y a hallar un modo de trabajar a partir de la intuición, del deseo, del sentir desde las entrañas y desde la piel.

Si todas ellas han puesto el cuerpo —entendido como cuerpo o como obra, como tejido o como vínculo—, Sílvia Gubern nos ha regalado el título para la exposición y Belén Rodríguez nos ha dado la imagen. Las autoras con sus textos nos han dado palabras y las traductoras las han compartido con otras lenguas. Las personas del jurado nos han dado confianza y una oportunidad. Dentro del equipo de CaixaForum, Núria Faraig ha sido nexos y anticipación, y Pep Canaleta y Alex Gifreu han dado forma a las ideas en el espacio y el papel. Jorge Bravo me ha dado ojos para mirar más allá de las obras y entre ellas. Y ferranElOtro para leer más allá del texto y de las ideas. Martín Vitaliti me ha acompañado más allá del amor, y Leonora Almirall Vitaliti me ha abierto el acceso a las entrañas para enseñarme, desde aquí, a ser carne, piel, ternura y caos.

El árbol de lo que aún no sabes

El árbol de lo que aún no sabes nos sitúa entre lo que alguien ha dicho o hecho antes que nosotras y lo que decimos o hacemos aquí, juntas. Las artistas que configuran esta exposición comparten el vínculo con otras artistas y creadoras, con un contexto artístico o con un mundo espiritual más allá como centro de su trabajo, su motor, su porqué. Son artistas que no se consideran creadoras individuales, originales, excepcionales, sino partícipes de un contexto, de una red, de un ecosistema más amplio del que se alimentan y que nutren, como madres e hijas, como amigas.

Reuniéndolas proponemos entender lo artístico como algo común, donde los límites entre lo individual y lo colectivo se disuelven para pensar desde aquí la relación con la colección y con el espacio expositivo. Entendemos la exposición como espacio colectivo donde se convocan tanto las obras como aquello que cada una de ellas señala o interpela: aluden a algo «fuera» de sí mismas, incorporan algo anterior, o bien dejan espacio para que los demás puedan entrar, siendo inseparables la obra y el tejido vital que la ha constituido. La colección como una gran familia en el sentido amplio del parentesco, como el *making kin* harawayano.⁹ Como cuando Margaret Mead piensa en lo extraño de ser abuela, un vínculo biológico que se establece más allá de ella.¹⁰ O como cuando Céline Condorelli propone entender la amistad¹¹ como una

- 9 Donna Haraway, *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, 2016 [Edición en castellano: *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*, trad. de Helen Torres, Bilbao: Consonni, 2019]. Donna Haraway habla en este libro de la noción «make kin, not babies» en una propuesta para pensar el parentesco más allá de los vínculos consanguíneos estrictamente vinculantes entre madres e hijas, en relación con el planeta y con otras especies que nos acompañan, así como desde vínculos que pueden elegirse libremente. Su propuesta parte, entre otros, de un pensamiento ecológico que propone (en el capítulo «Historias de Camille. Niños y niñas del compost», pp. 207-252) familias en las que tres figuras maternan/paternan a una criatura que se vincula al mismo tiempo a una especie en peligro, para convertir el planeta en un lugar habitable, haciendo decrecer la población.
- 10 Margaret Mead (1972), «Ser abuela», en: Moyra Davey (ed.), *Maternidad y creación. Lecturas esenciales*, trad. de Elena Vilallonga, Barcelona: Alba Editorial (Trajectos), 2007.
- 11 Céline Condorelli, *The Company She Keeps*, Londres: Book Works, Chisenhale Gallery, Londres / Van Abbemuseum, Eindhoven, 2014. Este libro lo trajo Eva Rowson cuando, en 2017, a partir de →

forma de realizar un trabajo juntas, y también como una forma de escapar del trabajo, para convertirse en algo más que la labor de una misma: ser más que una, ser juntas.

Margaret Mead,¹² en el capítulo de su autobiografía dedicado al hecho de «ser abuela», reflexiona sobre cómo una vida puede afectar a otra vida por vínculos entre personas que no llegan a conocerse nunca. Si bien dice estar acostumbrada a la relación con los lectores y las lectoras de sus libros, que, a pesar de no conocerse, a causa de esas lecturas han decidido ser antropólogos y antropólogas, en cambio le resulta novedosa la experiencia de ver su vida transformada por un acto que no es suyo propio, sino de su hija. En cierto modo, Mead apunta al vínculo entre producción y reproducción, a la responsabilidad que asumimos al participar en algo más amplio, más allá de nuestra propia persona, que nos trasciende, como ocurre con el arte y la cultura. Moyra Davey, editora de la antología donde he encontrado el texto de Mead, nos introduce a la idea de «la pérdida de control y la desintegración de las fronteras físicas». Se refiere a la vida con niños, pero la reflexión va más allá de los pequeños; nos habla de la necesidad de «deseducarnos» para acercarnos a nuevas formas de relacionarnos con el mundo, tanto el cotidiano como uno más bien mágico o desconocido.

→ su residencia con BAR Project, impulsó el proyecto *la musea* [<https://lamusea.hotglue.me>] en Barcelona y reunió a un grupo de personas y una serie de actividades que vinculaban diferentes espacios de la ciudad para repensar cómo queríamos que fuera «una musea» desde una perspectiva transfeminista. Desde entonces, me ha acompañado para ayudarme a reflexionar sobre las nociones cruzadas de amistad y trabajo, o sobre las estructuras de apoyo que configuran la posibilidad de trabajo.

12 Margaret Mead (Filadelfia, 1901 - Nueva York, 1978) fue una antropóloga estadounidense pionera en el estudio de los sistemas de parentesco, sobre todo en culturas de Oceanía (p. ej. Samoa y Papúa Nueva Guinea). Sus textos influyeron a los movimientos de liberación feministas y cambió los estándares etnográficos de la época, provocando la ira de los más conservadores, que lanzaron duras críticas contra sus investigaciones. En 1972 publicó su autobiografía, donde escribió en primera persona sobre su vida como mujer y como antropóloga. En cierto modo, representaba a la mujer que combinaba con éxito su maternidad y su carrera profesional.

En *La hija de la pescadora*, Ursula K. Le Guin, la escritora de ciencia ficción, habla de su texto como fruto de una colaboración entre ella, sus oyentes (el texto era inicialmente una conferencia), su editora y todos los autores, antepasados, amigos y desconocidos cuyas palabras ha ido interconectando y que dan como resultado un texto sobre su madre, escritora. Elige para el título la imagen que su admirada Virginia Woolf ofrece de una mujer escribiendo: «[...] sentada a orillas de un lago con su caña de pescar suspendida sobre el agua. [...] No está pensando, no está razonando; no está construyendo una trama; está dejando que su imaginación penetre en las profundidades de su conciencia mientras, sentada en su superficie, sujeta el fino pero necesario hilo de la razón».¹³ «Escribir el cuerpo», dice Woolf; «reescribir el mundo», añade Le Guin; «escritura blanca», dice a continuación Cixous,¹⁴ refiriéndose a escribir con leche, conectando con la vida y con la muerte, pero también con lo trivial, tangencial, en definitiva, con una experiencia del mundo que ha sido sistemáticamente restringida.

El árbol de lo que aún no sabes es la historia contada de otro modo, es el mismo acontecimiento sentido de otra forma. Disfrutar donde no se espera que disfrutes, señalar lo que no se ve, ablandar lo duro, observar desde la invisibilidad... Ellas —las obras, las artistas— si sitúan así ante el mundo, desde el deseo, desde la piel, desde el vacío, desde el blanco. No buscan contarnos algo ni representar un artefacto discursivo, sino que narran, yerran, repiten, interpelan en aquellos puntos en los que no hay respuesta. No buscan el origen, el original o el primero, sino que parten de la premisa de que siempre hay algo antes, algo que todavía no

13 Ursula K. Le Guin (1988), «La hija de la pescadora» (de *Dancing at the Edge of the World*), en: Moyra Davey (ed.), *op. cit.*, pp. 238-239. Ursula K. Le Guin escribió mucho sobre escribir, por ejemplo el magnífico *Contar es escuchar* (2017), y todas esas lecturas han sido imprescindibles: en este texto en concreto, en cuanto al vínculo entre escritoras madre e hija, elabora una reflexión especialmente íntima sobre el trabajo creativo.

14 *Ibidem*, p. 240.

sabemos. Y lo hacen desde la responsabilidad de la anfitriona y desde la humildad de la aprendiz. Lo hacen con las formas indeterminadas — abiertas, cerradas— de cuerpos e imágenes que nos piden pasar con ellas cierto tiempo y que las acompañemos en su inacabamiento.

Las artistas presentes en esta exposición comparten el hecho de sentir una cierta incomodidad o un cierto desinterés ante lo particularmente claro, específico o explicable. Sus prácticas están vinculadas con la curiosidad, el deseo y la intuición, con la experimentación como motor para crear y destruir, dibujar y borrar, añadir y quitar, para fundirse con la materia, insinuar, señalar, ocultar. Formas de demostrar que el lenguaje en sí mismo es, al contrario de lo que nos hacen pensar, incompleto, confuso, así como de convertir ese espacio en el centro de interés de sus obras. Con frecuencia hallan en este proceder una satisfacción, un placer, un regocijo, un lugar donde tiene sentido trabajar. Por eso muchas de ellas abordan lo material y lo táctil con el cuerpo y no tanto con la mente, o más bien mediante la conexión del sentir, de un sentir propio de cada una y conectado con el mundo: desde la espiritualidad tanto como desde el humor, desde la intimidad tanto como desde la risa, o desde lo invisible tanto como desde el posicionamiento político.

El título, extraído de la obra de Silvia Gubern presente en la exposición, se refiere al sentido de trabajar en arte como un motor de búsqueda constante y nos dice que no hay un lugar seguro, sino pequeños y grandes gestos que desestabilizan o que interrogan lo cotidiano, preguntas sin respuesta, repetición, abismo, espiritualidad. Este árbol de cosas que aún no sabemos, pero que intuimos, y la relación con ese *no saber* por medio de la intuición es lo que da sentido a la exposición, lo que nos convoca.



Silvia Gubern, *Sense título*, 1965-1973

El agua de la imaginación

Mientras la pescadora está sentada a orillas del lago mojando el hilo de pescar en el agua de la imaginación, piensa que ha elegido ese lago por algún motivo. *Ese* lago es una colección que acoge en su seno variadas especies animales, vegetales y minerales y conecta al mismo tiempo con otras fuentes de agua y de vida que lo nutren. Espera con curiosidad, recorriendo con la mirada las suaves ondas de la superficie, la intuición avanzando y retrocediendo. Este proyecto parte de mirar la colección con curiosidad para encontrar un recorrido que nos ayude a comprenderla, no como un agregado de partículas, sino como un diálogo en el que las artistas se miran, se preguntan, se interpelan y aprenden unas de otras, incluso entre generaciones lejanas o desde distintos lugares del mundo. Comprender que las influencias, las interferencias y las referencias configuran la colección.

Esa mirada implica un posicionamiento que desde el presente nos reclama releer el legado del arte contemporáneo en las colecciones de los museos saliendo de los paradigmas de la originalidad y el individualismo para leerlo en términos transversales, contingentes, espirituales y de largo recorrido. *El árbol de lo que aún no sabes* quiere ponernos a todas en relación: espectadoras, artistas, especialistas y aprendices, mayores y jóvenes. Para que cada una desde su lugar se pueda relacionar así con el arte, a partir de lo que sabe y de lo que despierta su curiosidad. Para dejar espacio al aprendizaje, a la intuición, a la imaginación, al deseo, al no saber. Estas obras están abiertas, se necesitan entre ellas y necesitan la interacción, nos piden pasar tiempo con nosotras.

El proyecto curatorial desea hacer lo que hacen estas artistas, es decir, construir una forma abierta que evidencia su pertenencia a un marco más amplio —en definitiva, el de la práctica artística y curatorial—, que parte de trabajar de una manera plástica, intuitiva, y que la convierte en su motor. El proyecto responde a la propuesta de lectura de un contexto dado: las propias colecciones. Una estructura de significantes en la que cada

objeto y material obtiene su sentido en contacto con los demás, a través de una forma que existe como zona de contacto y no desde un intento de orden sobre los objetos, o entre los objetos y la historia.

El árbol de lo que aún no sabes quiere hacer hincapié en la relación entre el todo y las partes. Podemos leer en esta propuesta una doble dirección: las colecciones hacen posible la coexistencia de estas obras, la conversación entre ellas, su vida en común y en relación con un marco de interpretación, supuestos y circunstancias que las han traído hasta aquí; pero cada una de esas obras mantiene y requiere su singularidad. Dicho de otro modo, lo que es y significa cada una en sí misma es lo que posibilita que participe del conjunto.

Las obras que articulan esta exposición tienen cada una su propio lenguaje y, en el diálogo que se propone entre ellas, podemos pensar que el «poder de las cosas», es decir, la irreductibilidad de los objetos a nuestros significados o su resistencia al discurso, provoca que sobrepasen nuestra capacidad de referirnos a ellas, lo cual da paso a la experiencia, o, mejor dicho, a las experiencias que cada cual podrá tener en sala.

Como curadora, en el proceso de investigación con cada una de las artistas y las obras he llegado a quererlas un poco —es como enamorarse un poco de ellas—, aunque siempre me acompaña la sensación de que, si bien he llegado a entender algo, ha sido sin haberlo entendido todo. Tanto el texto como lo que puede llegar a suceder en el entorno «material» de la exposición —siendo texto y material dos formas de lenguaje distintas que conviven— evidenciarán la fragilidad de nuestra comprensión habitual del mundo. Es precisamente esa apertura lo que posibilita que capturemos lo que aún no sabemos.

Desde el deseo y entre temporalidades

Si la exposición es un tiempo y un espacio para estar juntas, estar juntas es un trabajo en el vínculo, la experiencia y la activación de lo sensorial, emocional, como el espacio para lo que todavía no sabemos. A continuación os presentamos la descripción de un recorrido en sala escrito antes de que la exposición haya tenido lugar y pensado para leerlo después, por lo que es una narración sobre algo que pertenece a lo imaginario, que en definitiva es la fuerza que impulsa la exposición desde el deseo y entre temporalidades.

Como una gran masa de agua y de color, en el umbral de la puerta desborda la obra *Pool*,¹⁵ de Belén Rodríguez, que abre paso a la exposición, la envuelve, la inunda de tonos y reflejos azules y deja entrever detrás las piezas con las que comparte espacio. Una tela de un azul brillante, de gran formato, que toma como punto de partida la piscina municipal del centro cívico Can Felipa de Barcelona y es la mayor de una familia de cortinas pintadas a mano que realizó la artista con motivo de una exposición en dicho recinto.¹⁶

Rodríguez convierte el tejido en la materia prima de una escultura que trabaja tiñendo y destiñendo, o de una pintura que reniega de la superficie estable y adopta una dimensión espacial, táctil y material. Se trata de un trabajo artesanal consistente en hacer y deshacer, en este caso a partir de la naturaleza líquida de la imagen pictórica que se desarrolla en su dimensión táctil con un juego de pliegues y texturas. La relación entre abstracción y figuración es aquí tan porosa que se disuelve —líquido— en el *pattern* abstracto y los fragmentos de tela cosidos. La exploración de lo relativo al color articula una relación con la mirada, atrayendo al

15 Belén Rodríguez (Valladolid, España, 1981).

16 Originalmente, las cortinas formaron parte de la exposición *Promotora*, comisariada por Carlos Fernández Pello en el marco de la convocatoria curatorial Can Felipa Artes Visuales de 2017. En aquella muestra, Carlos proponía trabajar en las zonas intersticiales del espacio, promoviendo la reforma de la institución epidérmicamente, superficialmente, de modo que los encargos que hacía a los artistas se pensaban más bien desde el punto de vista de un equipo de interioristas, sin las subjetividades o sensibilidades propias del trabajo artístico. De ahí la referencia a la piscina que este centro cívico acoge unas plantas por debajo de la sala de exposiciones.



espectador de un modo preverbal, corpóreo, apelando a la presencia, a la medida de las cosas.

Pool deja vislumbrar detrás una vista frontal de la escultura de Rosemarie Castoro,¹⁷ *Spine on Its Side*, una obra que invita al cuerpo, lo acoge, lo pone en movimiento. Es un panel exento realizado a la medida del cuerpo de la artista, de la longitud de su brazo y del movimiento del pincel, que en este caso es una especie de escoba que modela la superficie blanca manchándola de grafito. La superficie modelada funciona como un rastro del gesto, una porción del espacio que se hace visible, que se materializa cuando queda esculpida por el abrazo del gesto. Esta escultura-pintura nos pide que caminemos a su alrededor para establecer directamente un diálogo con su cuerpo.

Rosemarie Castoro rechazaba la despersonalización y la negación de la subjetividad del autor que los críticos de la época postulaban para el arte minimal de los años sesenta y setenta, contexto en el que trabajó. Su conexión con este movimiento implica una definición alternativa, que pone de relieve una investigación de la abstracción en relación con el cuerpo subjetivo y erotizado, y con la psique individual arraigada en la propia identidad. Castoro no era simplemente pintora o escultora, era quizá una combinación de ambas, pero sobre todo una figura mucho más compleja en la que la danza, la coreografía y el movimiento se encuentran con el dibujo, la pintura y la escultura, y más tarde la poesía e incluso la fotografía como documentación de la interacción y la intervención en el espacio. Según sus propias palabras: «Me concibo como un contenedor, y cuanto hago es la erupción de lo que soy».¹⁸

17 Rosemarie Castoro (Nueva York, Estados Unidos, 1939-2015).

18 Tanya Barson, «Rosemarie Castoro 1964-1979: ¿Una carrera de obstáculos para quien baila?», en: Tanya Barson; Melissa Feldmann; Lucy R. Lippart y Anna Lovatt, *Rosemarie Castoro. Enfocar al infinito*, Barcelona: MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2018, p. 22. Cita de la artista publicada originariamente en la revista *Artforum* en septiembre de 1970.

Delante de esta, hacia la derecha, una pequeña pieza de madera pintada y de forma geométrica de María Luisa Fernández¹⁹ parece moverse con los paneles de Castoro, o bien se diría que mantienen un diálogo desde sus superficies similares. *Meret I* es una escultura que dormía en un rincón y hacía mucho tiempo que no participaba en una exposición, en una especie de analogía con la propia artista, que tras unos años alejada de la actividad expositiva la retomó en 2015, afirmando: «La parada es una posibilidad importante y rica».²⁰

Esta forma, que se erige en un frágil equilibrio sobre su peana, pertenece a la serie *Artistas ideales*, con la que Fernández quiere poner en entredicho la noción del artista genial y como figura de autoridad. Remite a artistas capitales del arte contemporáneo, a quienes analiza mediante un método objetivo de medida estadística que hipotéticamente los valoraría a todos por igual. Los *Artistas ideales* son «composiciones que responden a la lógica de los tantos por ciento: porcentajes que quedan fijados, que se “encarnan” en los gráficos “de tarta” generando formas en equilibrios inestables. La estadística permite esa idealidad, artistas ideales que pueden ser materializados, con cuerpo».²¹

19 En 1979, María Luisa Fernández (Villarejo de Órbigo, León, España, 1955) creó, con Juan Luis Moraza, el Comité de Vigilancia Artística (CVA), un colectivo de arte conceptual que llevó a cabo acciones, objetos y textos a modo de reflexión en torno al sistema del arte en el contexto contemporáneo: «Con más humor que eficacia, CVA pretendía vigilar la libertad del arte y liberarlo del mercado». El CVA estuvo activo hasta 1985. En los años noventa, María Luisa Fernández se trasladó a Vigo, donde inició una etapa de docencia universitaria mientras desarrollaba una producción artística objetual y pictórica que a menudo cuestiona el lugar de representación de la figura del artista. Si bien Moraza siguió su carrera artística, ella no hizo ninguna exposición entre 1997 y 2015, cuando regresó con *je je... luna*, una muestra en el Azkuna Zentroa de la que afirma: «Es un guiño de lunática a lunática. Ser reflejo más que fuente de energía, afectada por el sol y afectando a la tierra que es el cuerpo y también la obra. La luna es un poder discreto si lo comparamos con el sol. No es el sol, es la LUNA. La luna afecta a los cuerpos por su proximidad, afecta directamente a lo físico». Citas extraídas de: «Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández», *je, je... luna. María Luisa Fernández*, Bilbao: Azkuna Zentroa, 2015 [Disponible en línea: www.marcovigo.com/sites/default/files/Entrevista%20Maria%20Luisa%20Fernandez_Beatriz%20Herraez_cast.pdf].

20 *Ibidem*, s/p.

21 *Ibidem*, s/p.





María Luisa Fernández, *Artistas ideales - Meret I*, 1995



Esta escultura en concreto se refiere a la artista Meret Oppenheim, quien bajo esta mirada se convierte en una figura enigmática y críptica en forma de triángulo invertido.

Con un lenguaje próximo al posminimalismo, al registro conceptual²² y a la tradición escultórica vasca, en la obra de Fernández son frecuentes los dobles sentidos, los juegos de palabras y el sentido del humor, mediante los que plantea una crítica a los relatos oficiales de la historia del arte. Con objeto de relacionarse con ella de otro modo y desde una «teoría emocional», cuestiona el lugar de representación de la figura del artista, en especial de las mujeres. «El cuerpo también participa en el arte, es corporal, como el amor. La cultura está regida por proyectos, con ideas, claridad, sentido. Ese “deber ser” que se nos olvida con la noche cuando el cuerpo se hace presente.»²³

A la derecha, contra la pared, los tubos de ventilación de tipo industrial de Charlotte Posenenske,²⁴ a escala real, se convierten en una forma orgánica, sobre todo por sus grandes aberturas u orificios, como facilitando la respiración al espacio. Posenenske desea realizar objetos que puedan recombinarse infinitamente, que siempre cambien y que dejen de ser reconocibles como «objetos artísticos», que se fundan con el espacio donde se encuentran. Sus esculturas parten de la fabricación industrial y tratan de diluir el concepto de autoría, por lo que en un momento dado decidió compartirla con los equipos de fabricación y montaje de las piezas, que son quienes idealmente debería decidir su ubicación y modularidad. Como escribe en

22 Muchas de las artistas que encontramos en esta exposición comparten una aproximación al arte minimal y conceptual desde una perspectiva diferente de la descrita por los críticos de la época, centrados en las producciones de los artistas masculinos y que dejaban de lado a estas artistas. Otra forma de describir esta ecléctica producción fue el término «abstracción excéntrica», propuesto por Lucy Lippard en 1966. Lucy Lippard, «Eccentric Abstraction», *Art International*, vol. 10, núm. 9 (1966).

23 «Entrevista de Beatriz Herráez con María Luisa Fernández», *op. cit.*

24 Charlotte Posenenske (Wiesbaden, Alemania, 1930 - Fráncfort del Meno, Alemania, 1985).

su *Manifiesto* (1968), «no quiero hacer piezas únicas para individuos, porque quiero hacer elementos combinables entre sí dentro de un sistema».²⁵

Posenenske abandonó el arte —si es que tal cosa puede decirse de alguien que ha querido transformar su sentido— y continuó trabajando en otras disciplinas como la sociología. En cualquier caso, en su intento de borrar esos límites, nos los señala de forma contundente.

Al lado, la pintura de Agnes Martin²⁶ consolida un espacio secuencial pero también místico. Su producción se sitúa entre la abstracción pictórica y la sistematización de los minimalistas, pero, a diferencia de estos, ella nunca renunció al componente emotivo y espiritual del arte. En cambio, los conceptos de belleza y felicidad son centrales en un trabajo que la acompañó toda la vida; decía que «la belleza es el misterio de la vida. No está en los ojos, sino en la mente. Es nuestra respuesta a la vida». Martin no se retiró del arte, pero se retiró del ruidoso mundo de la ciudad de Nueva York para instalarse cerca del desierto en Nuevo México. Quizá por ello su obra nos pide silencio y quietud. Las líneas de grafito que separan las bandas de tonos pálidos pero luminosos de esta pintura están dibujadas a pulso; aparentemente frágiles, resultan esenciales en la articulación de la superficie. Y precisamente en esa relación entre fragilidad, luminosidad y contundencia radica la fuerza de su trabajo.

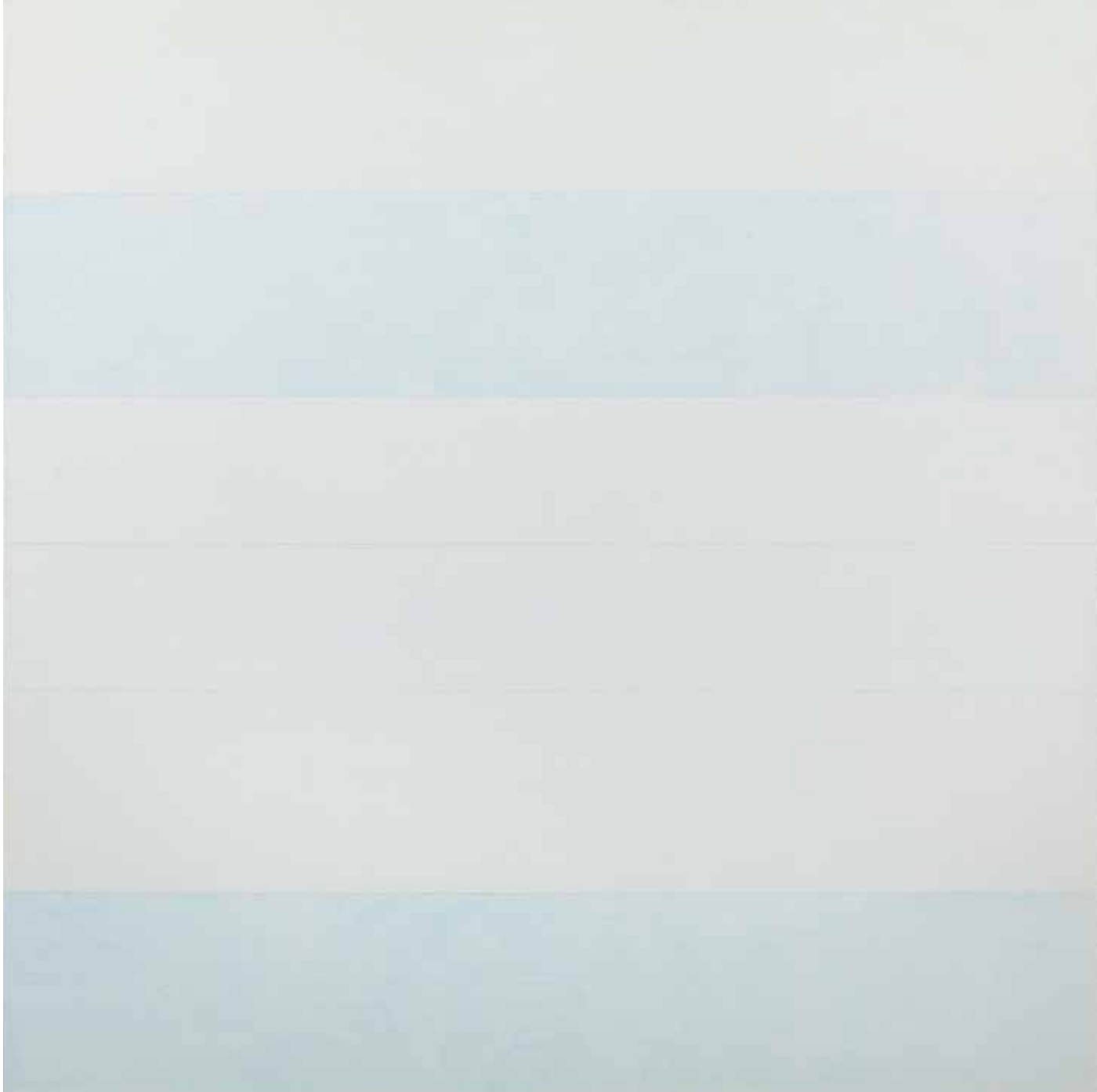
Si seguimos el recorrido por el lado derecho de la sala, y recogiendo este sentido místico, hallamos dos dibujos de pequeño formato de Silvia Gubern,²⁷ dos árboles que parecen tener un sentido más allá, uno de los cuales da título a

25 Charlotte Posenenske, «Manifiesto», *Art International*, núm. 5 (mayo de 1968), trad. al castellano de Sofía Fernández Álvarez, 2019 [Disponible en línea: <https://www.macba.cat/edu/2019-2020/contribucions/manifiesto-charlotte-posenenske-programas-educativos-macba-2019-20.pdf>].

26 Agnes Martin (Canadá, 1912 - Nuevo México, Estados Unidos, 2004).

27 Silvia Gubern (Barcelona, España, 1941).





la exposición. De Gubern se ha dicho que es una «demiurgo de la sencillez pletórica de espacios por llenar que contagia la emoción de lo inexpresable», y que «sus piezas no se nos imponen en absoluto, solo nos piden vivir unos momentos con ellas». Y Carles Hac Mor describe a la artista como una médium «de lo inefable que no pretende decir nada porque lo dice todo no diciendo nada»; sobre su obra manifiesta que «apunta más allá del arte».

Gubern fue pionera del arte conceptual en Cataluña a finales de los años sesenta y trabajó en el marco del arte povera y efímero en acciones e instalaciones con el grupo El Maduixer. Más tarde su trayectoria se adentró en otros ámbitos creativos, como la escritura automática y la poesía, y en una forma espiritual y mística de entender la práctica artística. No diferencia arte y vida, sueño y realidad, sino que trabaja desde la escucha del tiempo, de los materiales, de un conocimiento insondable. De las muchas técnicas que ha utilizado —pintura, dibujo, escultura, pintura sobre vidrio, textil—, el dibujo podría ser la más esencial, como una eficaz herramienta para remitirse a unas imágenes que vienen de más allá, mensajes que la artista recibe, canaliza y restituye. Estos dos dibujos, que comparten la figura del árbol, parecen referirse a un conocimiento orgánico y alejado de nuestros sentidos, en las raíces y en el aire. Nos hablan de todo aquello que aún ignoramos y que es el conocimiento esencial de nuestras vidas.

Muy cerca, observamos tres dibujos de Gego,²⁸ mallas o redes que, como todas las obras de este período, se basan en un único elemento que se repite: la línea. Variada y cambiante, la obra de Gego se mantiene vinculada por las nociones sobre el espacio que plantea en acuarelas, dibujos, grabados, tejidos de papel y esculturas, que son prueba de un proceso creativo y de experimentación constante. En todo su trabajo se percibe el poder inmenso de la línea como elemento generador, que más tarde empezó a experimentar con

28 Gego, nombre por el que se conoce a Gertrude Goldschmidt (Hamburgo, Alemania, 1912 - Caracas, Venezuela, 1994).

alambre de acero inoxidable, un material que le permitió plantear obras más espontáneas con enlaces flexibles y llevarlas hacia el volumen y el espacio.

Acompañando a los dibujos de Gego, y en consonancia con ellos, la pieza de pared de Leonor Antunes,²⁹ que le rinde homenaje y que nos recuerda la pertenencia a algo más grande. Antunes siempre toma como punto de partida para su obra bien su propio espacio bien figuras de la historia del arte, o ambas cosas. A menudo son figuras poco conocidas, sobre todo mujeres, con las que construye una historia del arte alternativa que contrarresta las narrativas hegemónicas. Establece con ellas un diálogo, un vínculo a partir del que poder tejer una nueva forma.

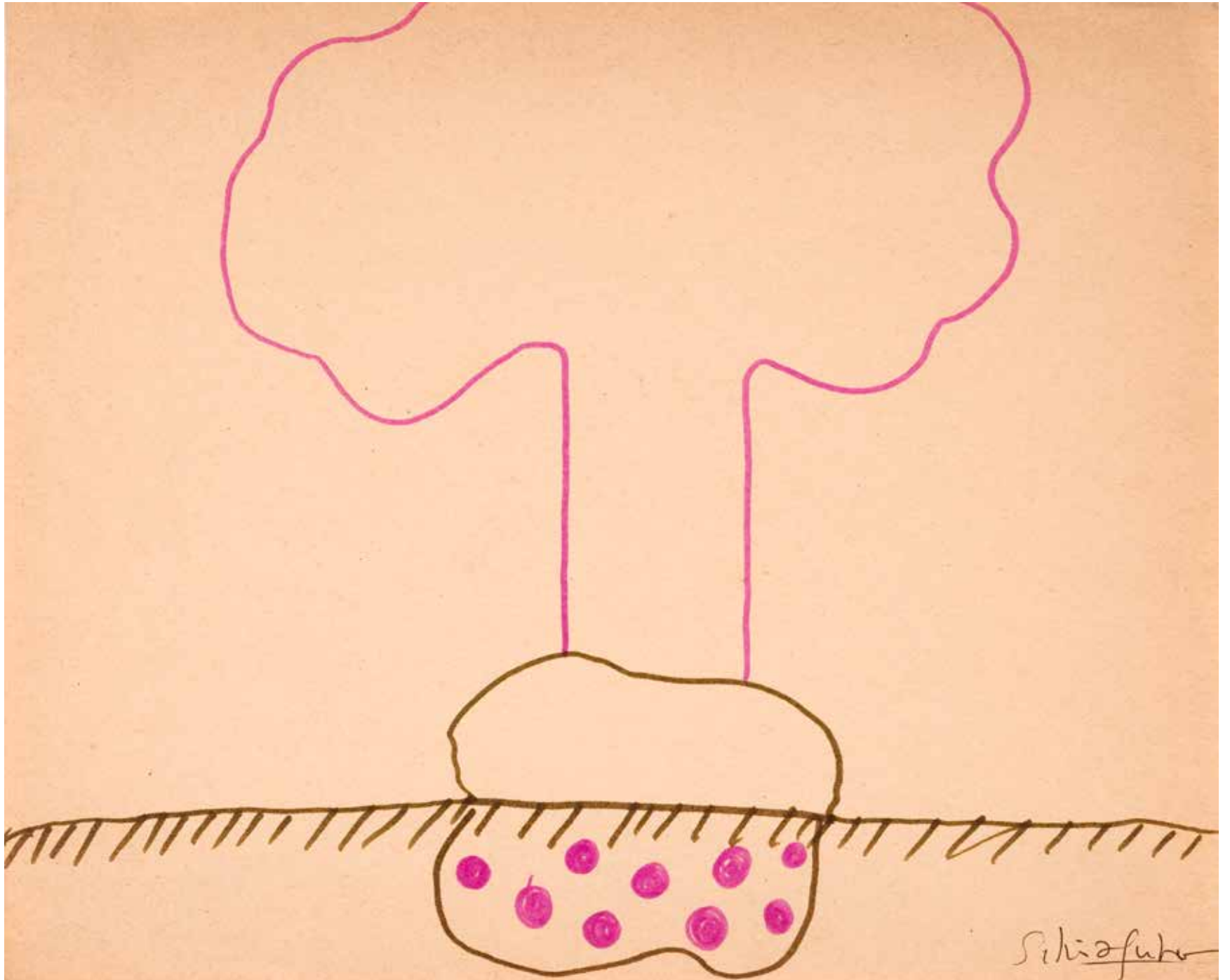
En este caso, *Anni #18* constituye un homenaje a la artista Anni Albers, y al mismo tiempo evoca formalmente el trabajo de la escultora Gego. Antunes se acerca a la obra de Albers para recrear minuciosamente su estructura en patrones empleando miles de pequeños tubos de latón, conectados a mano, con los que forma unas redes transparentes que cuelga de forma paralela a la pared. El entramado de referencias y relaciones con otras artistas hace del trabajo de Antunes la evidencia de una labor que no puede ser sin las demás. *Anni #18* es parte de una obra originalmente de mayores dimensiones que tras ser expuesta en 2015 se dividió en 16 fragmentos, actualmente distribuidos entre distintas colecciones. El fragmento señala la pertenencia a algo más allá, una relación constitutiva entre el todo y las partes. Indica claramente que forma parte de otra cosa: no es una copia, pero tampoco un original. Más bien apunta a la activación, a la energía y al movimiento que, asumiendo la posición del homenaje, también se expande al presente.

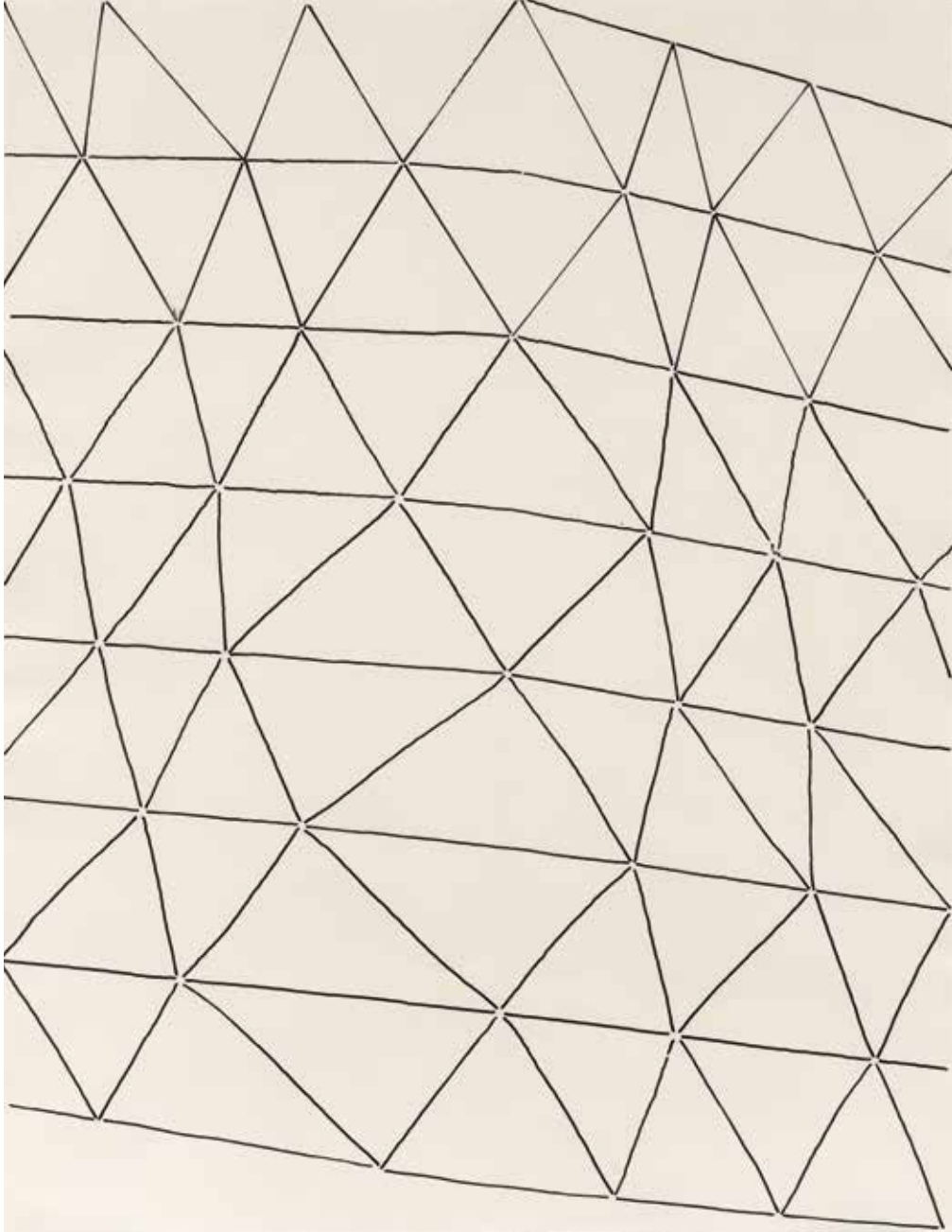
A continuación, el ente tejido de Aurèlia Muñoz³⁰ conecta cielo y tierra, lo espiritual y lo terrenal. *Ens místic* forma parte de la familia de *Seres* o

29 Leonor Antunes (Lisboa, Portugal, 1972).

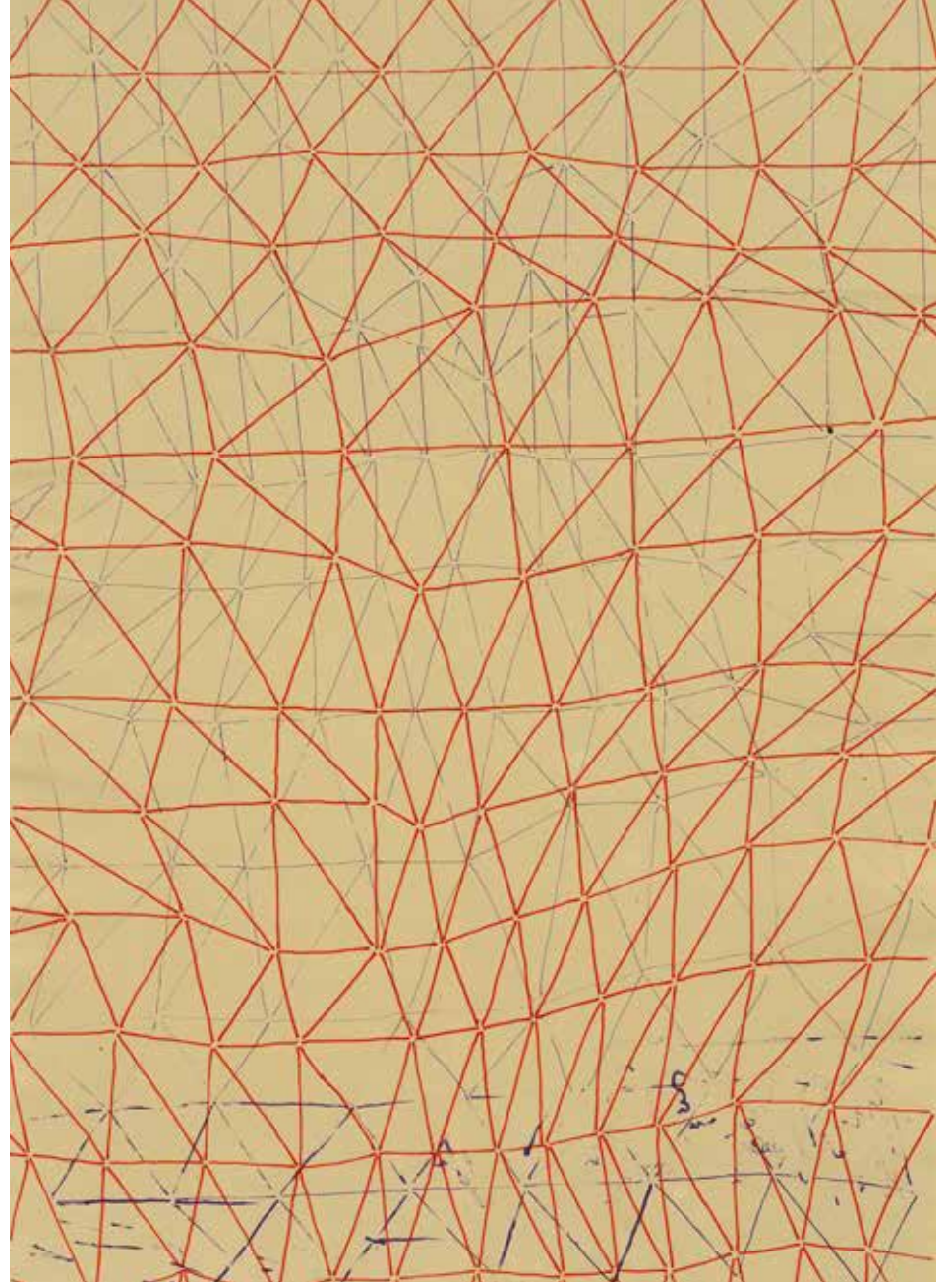
30 Aurèlia Muñoz (Barcelona, España, 1926-2011).



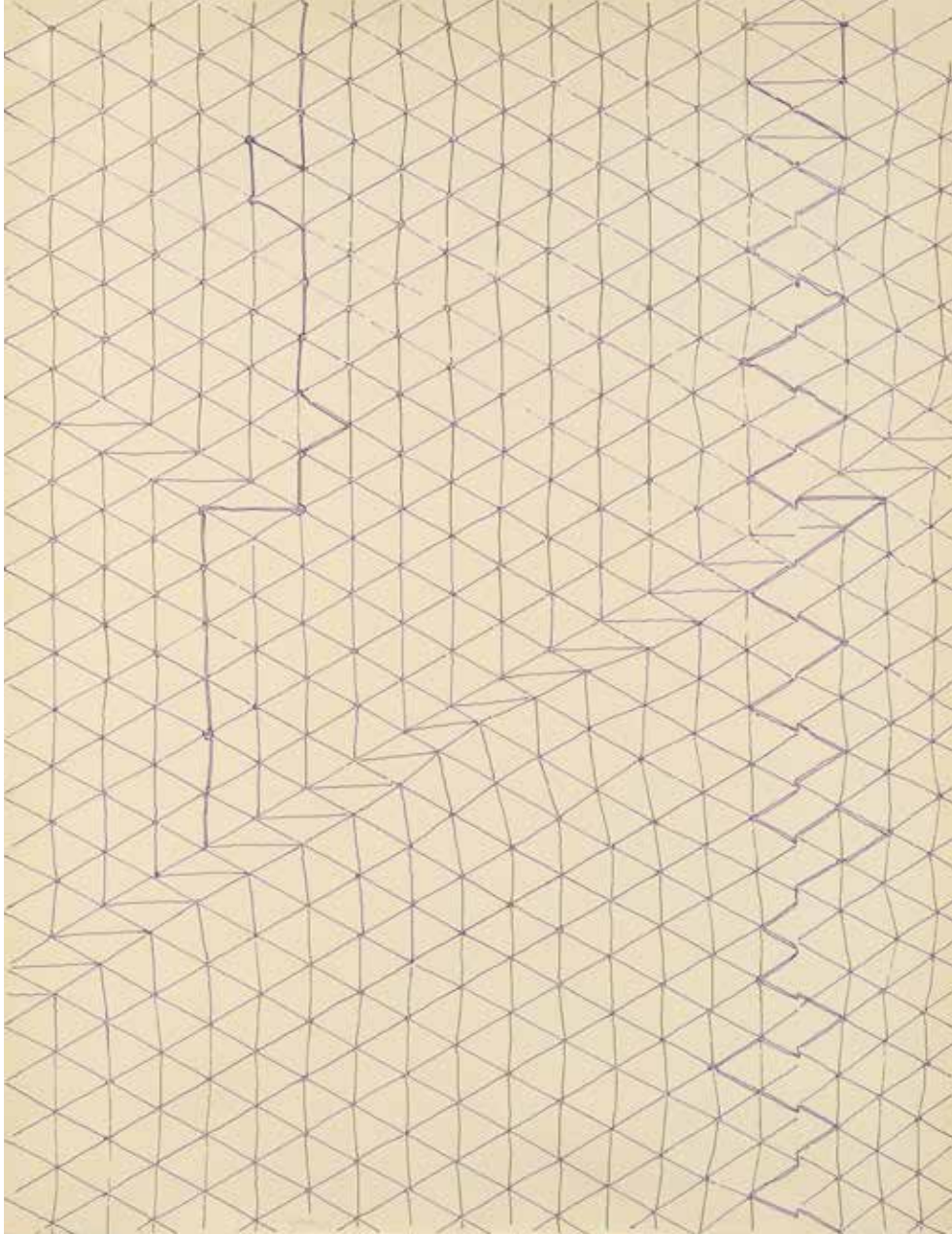




Gego, *Reticulárea*, 1969



Gego, *Sin título*, 1970



Entes (*Ente social, Ente histórico, Ente místico y Águila beige*) que Aurèlia Muñoz realizó a mediados de los años setenta con una técnica derivada del macramé. Muñoz investigó y empleó técnicas y materiales de tradición artesanal desde una perspectiva vanguardista y con una preocupación formal, espacial y escultórica en el marco del movimiento de renovación del arte textil internacional *La Nouvelle Tapisserie* y las *Fiber Sculptures* de la década de 1960. Más allá de eso, empleó el trabajo con fibras textiles como medio para abordar cuestiones que son hoy más vigentes que nunca, como, por ejemplo, la relación con la naturaleza y la ecología, la ontología animista o el resurgimiento del trabajo artesanal, temas que ella ya intuyó y nos señaló entonces.

De sus piezas textiles, las obras de la familia de *Serres* son las que llevan más lejos la relación con el espacio: son modulares y flotan en el espacio que ocupan, y son al mismo tiempo el último estadio antes de pasar a los trabajos que después empezó a realizar con papel, cada vez más cerca de la arquitectura y la construcción espacial. *Ens místico* lo hace conectando la tierra a la que se arraiga con el aire al que se eleva. Carga todavía todo el peso del yute, como demuestran sus tentáculos. La forma en columna puede remitirnos a esa conexión entre la tierra y el cielo, como el árbol del título que nos ha dado Gubern.

Detrás, un dibujo de Magda Bolumar³¹ señala las posibilidades imaginativas del trabajo artesanal, en consonancia con todo lo que acabamos de ver. Alexandre Cirici se refirió a ella con estas palabras: «Su obra no es análoga ni parecida ni igual a nada. Ahí radica su primera fuerza».³² En busca de un lenguaje propio dentro del arte abstracto, estudió y exploró materiales

³¹ Magda Bolumar (Caldes d'Estrac, Barcelona, España, 1936).

³² Alexandre Cirici, *Magda Bolumar. Papers. Anys 60 i 70*, Barcelona: Galeria Marc Domènech, 2019, p. 41 [Disponible en línea: http://www.galeriamarcdomenech.com/sites/default/files/catalogos/CAT_MAGDA_BOLUMAR_WEB_2_r.pdf].



Leonor Antunes, *Anni #18 Fragment 12*, 2015



Aurèlia Muñoz, *Ens místic*, 1977

hasta encontrar el suyo: la arpillera. Su obra es un trabajo sensible al material y sus posibilidades, una relación en la que, contrariamente a lo que hacían los informalistas coetáneos, no rompe ni maltrata, no impone ni somete, sino que trabaja desde la escucha, permitiendo que el material «asuma un significado, adopte una actitud, realice un acto».

Bolumar trabaja desde la esfera más íntima, en una observación microscópica y lenta de la constitución del mundo; se funde con su propio trabajo, que es la única forma de escuchar el material, de devenir material, naturaleza y color a un tiempo. No hay una cosa antes que otra, sino que es en el encuentro de las manos que escuchan con el material donde surgen los colores y las formas, «los elementos que convoca en cada tela [...], y todo aquello que le transmite el tejido para acabar mostrando el objeto como si fuese un sentimiento».³³ Explica que su obra parte siempre de la relación con la naturaleza, convirtiendo lo orgánico en su eje central. Es el caso de este dibujo, que se extiende en una especie de constelación mágica de mundos fantásticos, apelando a una naturaleza misteriosa, mística, inalcanzable, a caballo entre lo onírico y la observación natural.

En el eje central posterior encontramos una pintura de Damaris Pan,³⁴ una construcción en planos de colores de cualidades muy diversas cuyo motor es la búsqueda de algo que *a priori* no conoce. Se expuso en la galería Ana Mas en Hospitalet de Llobregat en septiembre de 2022. En el marco de aquella exposición, las formas y los colores característicos de *finete* resonaban en otras pinturas de la artista como ecos lejanos. Ahora, este eco es como la memoria, el recuerdo de pertenecer a un conjunto más amplio; saber que te constituyen la relación y los vínculos que se han configurado en cada experiencia, en aquello que has vivido.

33 Frederic Montornès en la hoja de sala de la exposició *Artròpodes, centpeus, espiadimonis i llagostes de mar. Una exposició de Magda Bolumar Chertó*, en el Museu de Granollers, 2023.

34 Damaris Pan (Mallabia, Vizcaya, España, 1983).

La pintura de Damaris Pan funciona como un proceso de investigación material que no busca un resultado específico, sino que se llega a la imagen mediante preguntas, resolviendo un problema. Aunque a menudo el punto de partida para una pintura es un trabajo anterior o el residuo de un proceso, se trata de crear nuevos mundos con una cierta autonomía, trabajando a partir de la superposición de planos de color, cada uno como una especie de huida hacia delante o un intento de salvar la tela, como escabulléndose de una trampa que ella misma fabrica desde el momento en que ha colocado el lienzo. La imagen se construye en relación con lo que no se ve, de modo que intuimos un proceso que ha tenido lugar en esa superficie donde quedan distintos tipos de trazos: de composición, los pastosos, los que cubren y ocultan, los transparentes y etéreos. Bloquea planos y plantea preguntas, tapa y da lugar a posibilidades y sorpresas.

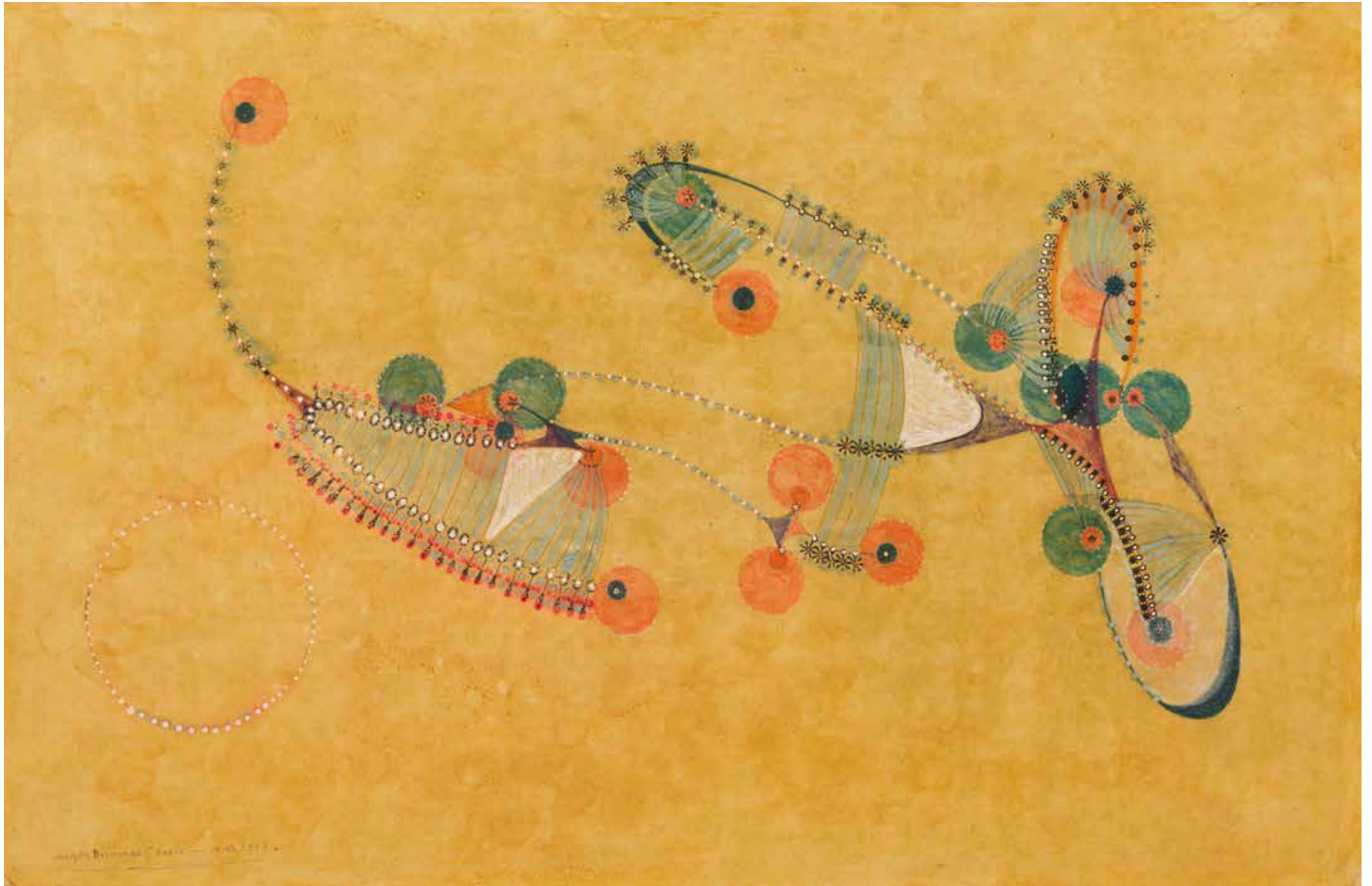
De este modo la imagen contiene una estructura interna que le da cuerpo, carne, piel, profundidad; una memoria que tan solo ella misma recuerda, pero que la constituye. Ese énfasis en el proceso, la necesidad de situarse en un hacer sin método, confiere a sus pinturas la condición de vivencias, de cuerpos que conviven en el plano real del mundo, no en su representación. «Quiero decir que pueda estar ahí como cualquier otra cosa, como lo que entendemos en el día a día como real y no como reflejo de ello.»³⁵

Si Damaris Pan explica: «Cuando pinto están conmigo todos los artistas que me importan y que puedo recordar, los demás artistas del contexto de manera más rigurosa, pero también los artistas del pasado»,³⁶ Rachel Harrison³⁷ ha descrito su metodología referencial como una forma de

35 Cita de Damaris Pan recogida en: Mikel Onandia y Jone Alaitz Uriarte (eds.), *Desmontajes y ornamentos. Entrevistas*, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, 2021, p. 82.

36 *Ibidem*, p. 78.

37 Rachel Harrison (Nueva York, Estados Unidos, 1966).





«inapropiación». Como un «antimonumento», el kuros de Harrison nos niega sus formas geométricas y su sonrisa arcaica para dejar espacio a nuestra imaginación. Una manera de reconocer la naturaleza poliédrica de aquello que toma, para ponerla en relación con un mundo que de nuevo le dará forma y la remodelará. Las características formas-informes de Harrison siguen la idea de trabajar con «forms that can't be described»,³⁸ formas opacas que no se quieren explicar totalmente, sino que confían en nosotros para inacabarse.

Juega con signos, superficies y formas de mostrar, y convierte así sus objetos en «dispositivos de encuadre» —según sus propias palabras— con los que provocar continuas referencias cruzadas, no solo en relación con la obra, sino también en relación con el espacio y el espectador particulares que activa. En esta obra, el kuros, pero también el resto de los elementos que la componen (las escaleras, la fruta), parece que pueden referenciar otras obras o artistas, como Duchamp o Matisse, en un trabajo que remite tanto a la abstracción como a un ejercicio citacional. El dibujo nos indica la voluntad de invertir la situación, como queriendo caer hacia arriba por esas escaleras, o la preocupación arquitectónica por el agujero que queda debajo de estas.

Al entrar en la sala, el único sonido que oímos procede del vídeo de Dora García,³⁹ resguardado en el corazón de la muestra, una especie de respiración latente que aporta una puntuación crítica al conjunto. Hay que acercarse a él de tú a tú, creando una relación a tres con los dos personajes del filme.

38 Cita de la artista recogida en la biografía que figura en la web de su galería, Greene Naftali, Nueva York [Disponible en línea: <https://www.greenenaftaligallery.com/artists/rachel-harrison>].

39 Las obras de Dora García (Valladolid, España, 1965) aparecen de forma recurrente en las exposiciones del programa Comisart, y esta pieza en concreto formó parte, por ejemplo, de *Contratiempos*, comisariada por Sabel Gavaldón en 2014. Esta recurrencia, lejos de ser problemática, es indicativa de un interés o una fascinación por determinadas artistas y prácticas, que insistentemente se incluyen en estas exposiciones en diálogo con diferentes marcos de interpretación y diferentes compañeras de sala.

La lección respiratoria muestra un ejercicio de aprendizaje corporal en el que una niña trabaja su respiración guiada por su entrenadora. La idea de entrenar la respiración —a priori un acto involuntario— es una forma de toma de conciencia y de conocimiento del propio cuerpo.

El trabajo de Dora García versa sobre las relaciones entre el artista y el público, o entre el artista y sus referentes. En esta pieza nos propone una reflexión sobre el vínculo en sí mismo, poniendo la atención de forma crítica en el hecho relacional entre distintos roles sociales, como podrían ser artista y referente, artista y público, profesor y aprendiz, madre e hija. Aquí se presenta en una relación de tensión entre estas dos personas, que puede entenderse como una relación de dominación, pero también de confianza, de ponerse voluntariamente en manos de la otra. Una relación, un intercambio de poder, que se modula a partir de conceptos como la confianza, el control o el dominio, en la que quien da y quien recibe generan un vínculo en que ambas dependen de la otra.

La lección respiratoria se desarrolla en doce ejercicios en los que la maestra o entrenadora (una mujer adulta y autoritaria) enseña a una niña o chica a respirar. La maestra señala el inicio de cada ejercicio enumerándolos mientras los describe con distintos gestos de las manos, que deben guiar a la aprendiz para seguir varios ritmos de inhalación y exhalación, algunos de ellos acompañados de diferentes tipos de sonidos. A medida que avanza la lección le va faltando el aire, y hacia el final parece ahogarse, o bien sencillamente aguanta, triunfante, la respiración.

Situada en el centro de la exposición, esta pieza funciona como un pulmón, o como un corazón, un compás crítico que nos quiere mostrar todo lo que hacemos por inercia. Aprender a respirar seguramente podría sernos útil para adquirir mayor conciencia y control del propio cuerpo, es el primer ejercicio en una meditación, una atención plena, para concentrarse en los efectos de los elementos más básicos y esenciales que actúan sobre nuestro





organismo: el aire que entra y sale por la nariz y por la boca, llenando los pulmones y dándonos vida, o quitándonosla si deja de funcionar. Asimismo, podemos aprender a mirar, a escuchar y a sentir cosas habituales pero cuyo funcionamiento, cuyos mecanismos de poder sobre nosotros y el entorno, no siempre recordamos. La pieza no pretende darnos respuestas, sino que tensa preguntas, se presenta abierta y no cierra posibles respuestas.

A continuación, la hermética escultura vertical de Rosemarie Trockel⁴⁰ se eleva a una escala bastante humana sobre sus cuatro finas patas de hierro. De todas las artistas reunidas en esta exposición, es quizá la que de forma más contundente trabaja creando imágenes —experiencias— que escapan a la clasificación, la claridad o la interpretación. Así lo demuestra el corpus de su trabajo artístico y también esta escultura enigmática que nos mira desde su ojo. Su obra anula toda diferenciación según las categorías disciplinares tradicionales; se trata de una obra compleja y diversa formalmente hablando, pero aun así centrada en un posicionamiento claro ante el mundo, al igual que las cuestiones que plantea: según ella misma, «woman, inconsistency, reaction to fashionable trends».⁴¹

Trockel aborda una crítica sobre el valor de la representación y el problema de la identidad de las cosas: se pregunta en qué consiste la identidad de una cosa, qué la caracteriza como singular. Para liberarse y huir del inmovilismo a que está sometida la visión normativa del mundo, una forma o un objeto que nos parece familiar puede cobrar vida propia, estableciendo nuevas relaciones que dan lugar a nuevas situaciones. En sus propias palabras: «Cuando algo funciona, deja de ser interesante. En cuanto hayáis escrito algo, deberíais dejarlo de lado».⁴² Nos impele a

40 Rosemarie Trockel (Schwerte, Alemania, 1952) vive y trabaja en Colonia.

41 Sidra Stich (ed.), *Rosemarie Trockel*, Múnich: Prestel-Verlag, 1991, p. 12.

42 «Isabelle Graw on Rosemarie Trockel», *Artforum International*, marzo de 2003 [Disponible en línea: <https://www.artforum.com/print/200303/rosemarie-trockel-4290>].



cuestionar las imágenes, los signos y los mensajes consensuados y quiere hacernos pensar en las posibilidades alternativas que oculta el signo, evidenciando que el significado no constituye un factor inherente a ese signo, sino algo inestable, una atribución histórica y contextualmente condicionada. Por esa razón, según ella, las cosas nunca son solo lo que parecen ser: las ambivalencias, las inversiones o los dobles sentidos aparecen a menudo en su obra; los objetos adoptan formas humanas y los humanos, de resultas, también cambian imperceptiblemente.

Cuelga en el aire, delicada, la escultura aérea de Gego, una estructura sistematizada y al mismo tiempo orgánica y amorfa, como una nube. En las obras como esta escultura llamadas *Esferas* y *Reticuláreas* trabaja a partir de materiales que aprovecha de otras piezas. Con la libertad que ofrece el dibujo, trabaja desde la intuición, dibujando en el espacio, desde la creatividad y la diversión, esculpiendo en el aire y el vacío una estructura aérea ingrávida, de configuración flexible y suspendida en el espacio.

Gego ideó un método de ensamblaje de varillas metálicas para ahorrarse el proceso de soldadura: un sistema de alambres enroscados en los extremos permite unir unas con otras o varias a la vez. Este recurso técnico le permitió evolucionar sus geometrías iniciales hacia formas orgánicas y convertir su obra en intersecciones, nodos, redes y mallas. Un entramado de nódulos sin centro que funciona por intensidades y que remite a una idea del espacio determinada, transitable y experiencial. Su obra desafía las categorías de escultura o dibujo: realiza esculturas que son dibujos en el aire, y dibujos que son estructuras que plantean su tridimensionalidad. Esta época preparaba el camino hacia un tránsito más libre en su trabajo artístico, y más tarde creó los *dibujos sin papel* y los *bichitos*, que ya desde el propio título aludían a la obra de la artista brasileña Lygia Clark.

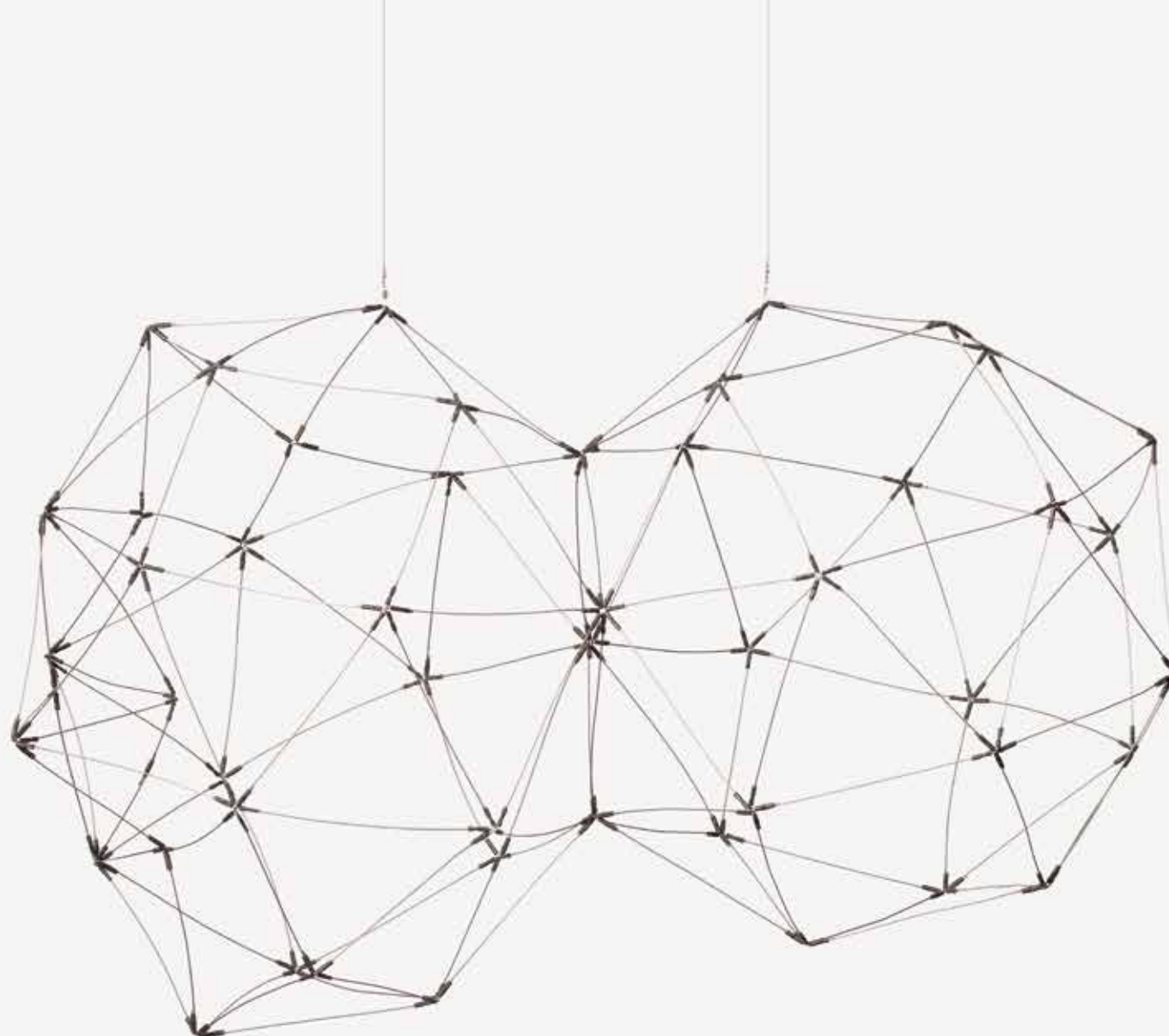
Finning, de Patricia Dauder,⁴³ conforma un ordenamiento secuencial que se ve directamente reflejado en la pieza de Rachel Whiteread, dos obras de suelo que comparten algo más que el espacio. La de Patricia Dauder parte de una investigación fuertemente vinculada a la vida y a la observación de los materiales, a menudo materiales que ya existen y observaciones de lago recorrido. Trabaja en dibujos, películas, telas, objetos tridimensionales y fotografías con ánimo de ver y representar más allá del entorno inmediato, más allá del mundo físico y objetual, abordando la cuestión temporal, el vacío, el espacio o la luz.

«Siempre he tenido la sensación de que nada es estable ni compacto; todo está en movimiento, bajo la influencia de ciclos y procesos naturales o artificiales en constante cambio, invisibles a nuestros sentidos pero aun así existentes. A causa de esta sensación de inestabilidad, veo lo sólido, lo unificado y lo compacto como algo problemático. Quizá por eso, muchas de mis obras son el resultado de una suma de partes, como un rompecabezas de formas, o una secuencia, sin un principio ni un final claros.»⁴⁴

Finning es una escultura modular que funciona por capas, un conjunto de discos de cerámica, muy finos y oscuros, dispuestos uno junto a otro. Cada uno tiene una forma y unas dimensiones ligeramente distintas —como pieles, alas u hojas—, y juntos crean una imagen, un perfil irregular y sinuoso. Como es habitual en el trabajo de Dauder, no se trata de explicitar, sino de buscar un modo de representar un rastro, una ausencia, una huella o un espacio transformado. Nos remite a la relación entre la unidad y el conjunto, pero también a la forma que aparece en el espacio. Colocados en el ángulo entre la pared y el suelo, insinúan una forma orgánica que

43 Patricia Dauder (Barcelona, España, 1973).

44 Cita recogida en la entrevista de la artista con María Minera en el catálogo de la exposición *A Segunda Imagem / The Second Image*, Fundação Serralves, Porto, Portugal, 2012 [Disponible en línea: https://patriciadauder.net/wp-content/uploads/2014/02/text_pdf_interview1.pdf].





habita el espacio, como un hongo o un alga, como una colonia de seres interdependientes. Se produce una tensión entre la forma orgánica del conjunto y la secuencia de todos los elementos que mantienen la verticalidad, quizá inspirada por el título, que nos remite a las aletas, que nos hace pensar en el portador de esas aletas y en la capacidad de nadar juntas en una dirección.

El trabajo de Rachel Whiteread⁴⁵ puede recordar formalmente a las esculturas de algunos artistas del minimalismo por la sensación de serialidad, si bien se distancia de ellas por el modo en que trabaja las cualidades plásticas de los materiales, en este caso la resina pero también la escayola o el cemento, y porque no renuncia al color. Se aleja así del objeto industrial, en una obra que a menudo cuestiona la idea de monumento.

Untitled (Resin Corridor) es un molde de resina del vaciado del espacio que quedaba bajo un suelo, en concreto, bajo el pavimento de madera del corredor de una casa victoriana. Podemos reconocer los nueve tablones que formaban su superficie. La resina traslúcida con la que se ha realizado el vaciado crea un juego de transparencias que nos deja ver la estructura interna por la acción refractante de la luz que este material absorbe. Como en muchos de sus trabajos, Whiteread hace presente el vacío, un espacio interior o «negativo», dándole una materialidad determinada. En muchos casos, sus vaciados hacen que los objetos pierdan su función de uso, imposibilitan la habitabilidad de un espacio o señalan una ausencia. En otros casos, como este, el hecho de señalar específicamente un espacio que es suelo, bajo nuestros pies, nos remite más bien a las estructuras a menudo invisibles o invisibilizadas que nos sostienen: los pasos, las trazas de un tránsito, de un corredor que conecta dos lugares, un espacio que puede ser el de la memoria, el de las cosas que han pasado.

45 Rachel Whiteread (Londres, Reino Unido, 1963).

Sus obras a menudo transmiten esa sensación fantasmagórica, agónica, la presencia material de algo que ha sido, que ya no es, un tiempo pasado, unas vidas pasadas, y la imposibilidad de alcanzarlos de nuevo. Como si estuviéramos viendo la muerte, nos pueden recordar a las descripciones de Mercè Rodoreda en *La muerte y la primavera*, donde los cuerpos se llenan de cemento mientras la vida se escapa.⁴⁶

Unos nichos de cera perfumada se esconden por el espacio. El olfato nos guía. Los nichos están vacíos, el olor ocupa la sala. Los olores trabajan sobre la memoria, apelan a algo que no está presente. Los nichos, pequeñas aberturas en las paredes, son espacios que acogen, donde colocar pequeños objetos, altares y lugares de memoria, que tienen que ver con lo espiritual, lo sagrado. Por otro lado, en escultura, la cera remite a la forma antes de la forma, a la ausencia de escultura, la escultura que aún no es, como un alma de la escultura que desaparecerá materialmente cuando esté ahí la escultura definitiva.

Son una obra de Valeska Soares,⁴⁷ que estudió arquitectura y en su trabajo mantiene la inquietud por la percepción, la construcción y la subversión del espacio, a menudo con piezas *site-specific*. Emplea técnicas sensoriales y conceptuales (como los olores o los sonidos) para crear entornos y experiencias acogedores pero inquietantes. Piensa el espacio del museo como un espacio vivo, habitable, y pone el acento en proponer respuestas viscerales y sorprendentes por encima del didacticismo unitario. «El deseo

46 *La mort i la primavera* es una obra inacabada de Mercè Rodoreda que se publicó póstumamente en 1986. La edición catalana que leí, de Club Editor, del año 2000, incluye un apéndice con los distintos finales compilados por la editora Nuria Folch de Sales, que hizo un esfuerzo aclaratorio de las múltiples versiones de cada capítulo, incluidos estos últimos, donde el protagonista, ya fallecido, sigue explicándose y dice: «Volver. Dejarme rodear por las cosas... volver para rehacer añadir para cambiar... mi vida cerrada sola y sin mí sufre todavía en alguna parte». Este fragmento me lleva a pensar en las artistas que ya no están y en sus obras. Como una premonición de la escritora, que se ve desde el más allá. [Edición en español: *La muerte y la primavera*, trad. Eduardo Jordá, Barcelona: Club Editor (La Montaña Pelada), 2022.]

47 Valeska Soares (Belo Horizonte, Brasil, 1956) vive y trabaja en Nueva York.





deja de ser deseo si lo haces; si actúas sobre él, ya no es deseo. Siempre está en ese estado intermedio, estar entre. Mucho de lo que hago existe en este plano». ⁴⁸ De la arquitectura al cuerpo, las relaciones entre espacio, tiempo, afectos y lenguaje marcan la producción de Soares. Sus obras parecen situarse en los intersticios entre un ambiente privado y la búsqueda de la atención del público. Como si el deseo tomara fuerza cuando se acerca al sentimiento colectivo, cuando el encuentro entre personas requiere un pensar juntas.

Cerrando el recorrido circular regresamos al primer espacio, donde encontramos las esculturas de Karla Black, ⁴⁹ que cromáticamente resaltan sobre la pieza que ya habíamos visto de Belén Rodríguez. Karla Black crea esculturas abstractas que son exploraciones físicas del pensamiento, el sentimiento, la comunicación y la relación. Su trabajo se despliega en un área de incertidumbre, un lugar al que se refiere como «casi pintura, casi instalación, casi *performance art*». Trabaja desde la materialidad y la relación con sus cualidades, mantiene los materiales lo más crudos posible, de forma que la energía que encarnan permanezca más en el presente o el futuro que en el pasado. Centrada en la cuestión estética y formal, investiga la relación entre composición, forma, color y material, trabajando con los límites del mundo físico: la duración, el tiempo que tardan los materiales en solidificar, secarse, la tensión, la suavidad, la dureza... Todo ello a partir de una relación directa con el material.

«Trabajo puramente desde el deseo, o simplemente desde el inconsciente. [...] Desde algo vinculado a mi propia experiencia material.» ⁵⁰ Explora las

48 Tausif Noor y Valeska Soares, «Suprise Suprise: Valeska Soares tells Tausif Noor why her visceral art is “like a trap”», *Frieze Week Magazine*, Interviews, Frieze Week New York 2018, 2-6 de mayo de 2018, p. 10 [Disponible en línea: <https://valeskasoares.net/wp-content/uploads/2018/10/1.NoorTausif.Surprise-Surprise.Frieze.2018.2.pdf>].

49 Karla Black (Alexandria, Escocia, 1972) vive y trabaja en Glasgow.

50 Cita de la artista extraída del video: *KARLA BLACK, Materials*, National Galleries of Scotland, 2016 [Disponible en línea: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black>].

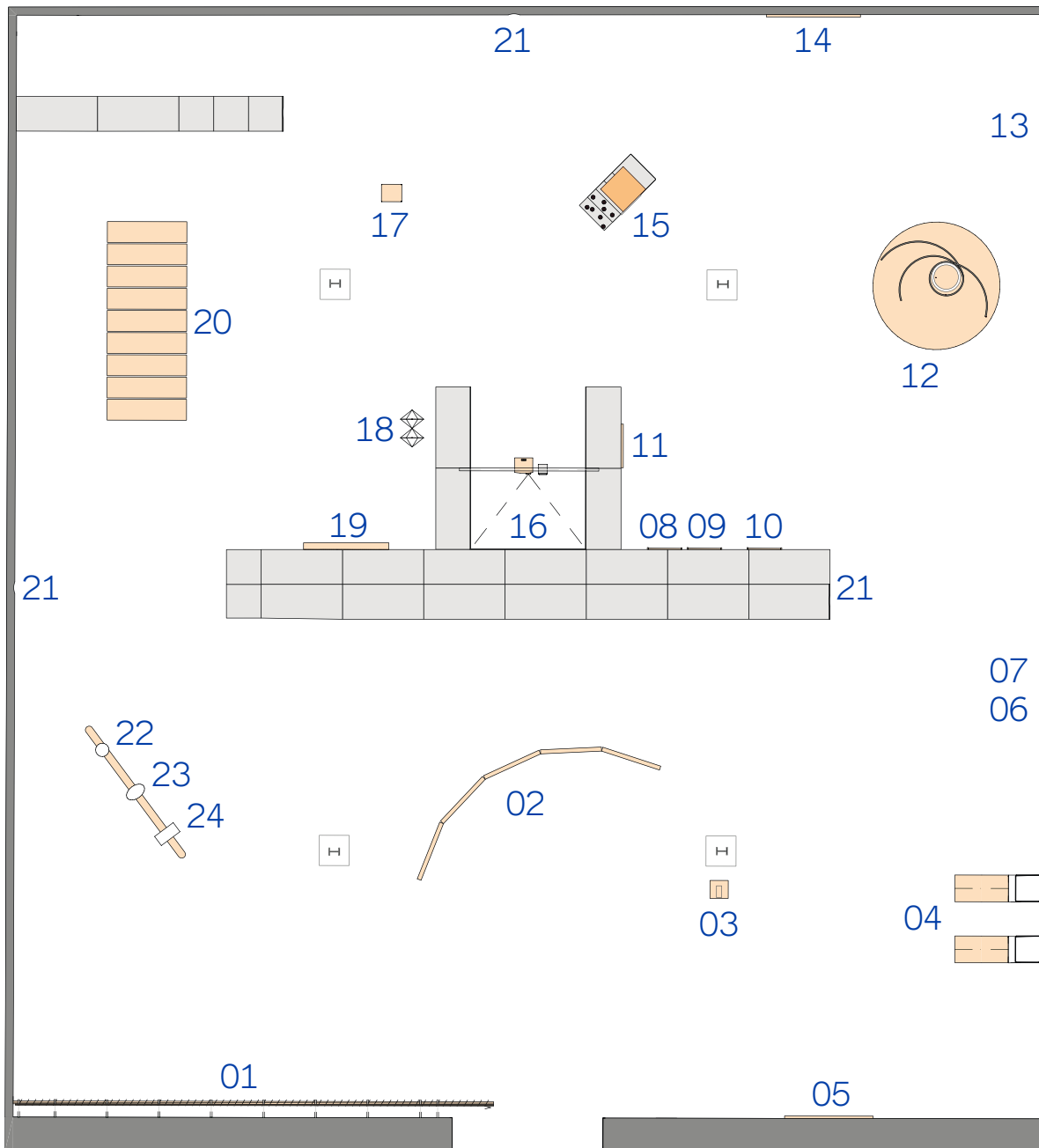
ideas del juego y el aprendizaje de la primera infancia, así como el momento primeramente creativo en que nace el arte, un momento frágil en el que la propia esencia artística se pone en cuestión. Emplea materiales de uso cotidiano como el jabón, el algodón, el dentífrico o maquillaje en polvo junto con materiales tradicionales como el yeso, pigmentos y pintura, ampliando de este modo los límites de lo que puede ser la escultura.

Sus obras se sitúan a menudo en un plano horizontal, desde el suelo, como las que aquí se presentan, planteando una estrecha relación con el espacio y la arquitectura (aquí también con el resto de las obras que las acompañan). Situándose en relación con el nivel del suelo quiere acercarse a la memoria de ser niña, un desplazamiento visual hacia una percepción estética del espacio y de la obra que pretende desbaratar la mirada adultocentrista también persistente en el mundo del arte.

Estas tres esculturas son la traza de un gesto, el resultado que la flexibilidad y la maleabilidad de un material ha dejado imprimir en su cuerpo por las manos de Black. Eso es lo que vemos, el gesto, como si estuviera pasando en este momento. Y también el color, que apela a algún lugar de la memoria de cada una de nosotras.

Vemos ahora al completo y de frente *Pool*, de Belén Rodríguez, como una gran piel viva sobre la pared que nos acompaña hasta que salimos de la sala.





Plano de la sala

- 01 Belén Rodríguez, *Pool*, 2017
- 02 Rosemarie Castoro, *Spine on Its Side*, 1970
- 03 María Luisa Fernández, *Artistas ideales - Meret I*, 1995
- 04 Charlotte Posenenske, *Vierkantrohre Serie D*, 1967 (2010)
- 05 Agnes Martin, *Sin título n.º 5*, 1997
- 06 Silvia Gubern, *Sense títol*, 1965-1973
- 07 Silvia Gubern, *Sense títol*, 1965-1973
- 08 Gego, *Reticulárea*, 1969
- 09 Gego, *Sin título*, 1970
- 10 Gego, *Sin título*, 1969
- 11 Leonor Antunes, *Anni #18 Fragment 12*, 2015
- 12 Aurèlia Muñoz, *Ens místic*, 1977
- 13 Magda Bolumar, *[Sense títol]*, 1973
- 14 Damaris Pan, *Jinete*, 2021
- 15 Rachel Harrison, *Kouros Descends Stairs*, 2008
- 16 Dora García, *La lección respiratoria*, 2001
- 17 Rosemarie Trockel, *Untitled*, 1988
- 18 Gego, *Sin título*, c. 1976
- 19 Patricia Dauder, *Finning*, 2019
- 20 Rachel Whiteread, *Untitled (Resin Corridor)*, 1995
- 21 Valeska Soares, *Untitled*, 1995
- 22 Karla Black, *Content Is Used*, 2014
- 23 Karla Black, *Thoroughly Authorised*, 2014
- 24 Karla Black, *Particle Debt*, 2014

Lista de obras

Leonor Antunes

Anni #18 Fragment 12

[Anni #18 Fragmento 12]

2015

Latón

250 × 75 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA.

Obra adquirida gracias a Agrolimen

Karla Black

Thoroughly Authorised

[Totalmente autorizado]

2014

Espuma de poliuretano, cartón y pintura

102 × 22 × 35 cm

Colección MACBA. Consorcio MACBA.

Depósito particular

Karla Black

Content is Used

[El contenido se utiliza]

2014

Espuma de poliuretano, cartón y pintura

120 × 41 × 19,5 cm

Colección MACBA. Consorcio MACBA.

Depósito particular

Magda Bolumar

[Sense títol]

[Sin título]

1973

Acuarela y *gouache* sobre papel

32,5 × 50 cm

Colección MACBA. Consorcio

MACBA. Fondo Joan Brossa. Depósito del Ayuntamiento de Barcelona

Karla Black

Particle Debt

[Deuda de partículas]

2014

Espuma de poliuretano, cartón y pintura

100 × 23 × 23 cm

Colección MACBA. Consorcio MACBA.

Depósito particular

Rosemarie Castoro

Spine on Its Side

[Columna vertebral de lado]

1970

Yeso, pasta de modelar y grafito sobre masonita

214,3 × 457,2 × 116,84 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Patricia Dauder
Finning
 2019
 Barro cocido y quemado
 32 × 148 × 25 cm
 Colección MACBA. Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Arte Contemporáneo

María Luisa Fernández
Artistas ideales - Meret I
 1995
 Madera y pintura al óleo
 116 × 20 × 9 cm
 Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

Dora García
La lección respiratoria
 2001
 Videoproyección (color, sonido)
 16 min 18 s
 Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

Gego
Reticulárea
 1969
 Tinta sobre papel
 65,7 × 50,4 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA. Depósito Fundación Gego

Gego
Sin título
 1969
 Tinta sobre cartulina
 65,4 × 50,1 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA. Depósito Fundación Gego

Gego
Sin título
 1970
 Tinta sobre papel
 53 × 38,7 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA. Depósito Fundación Gego

Gego
Sin título
 c. 1976
 Acero y cobre
 37 × 70 × 39 cm
 Colección MACBA. Consorcio MACBA. Depósito Fundación Gego

Silvia Gubern
Sense títol
 [Sin título]
 1965-1973
 Tinta sobre papel
 20,5 × 25,5 cm
 Colección MACBA. Depósito del Ayuntamiento de Barcelona

Silvia Gubern
Sense títol
 [Sin título]
 1965-1973
 Tinta sobre papel
 20,5 × 25,5 cm
 Colección MACBA. Depósito del Ayuntamiento de Barcelona

Rachel Harrison
Kouros Descends Stairs
 [Kuros bajando una escalera]
 2008
 Madera, malla de alambre, poliestireno, cemento, acrílico, grafito, manzana falsa y 9 peras falsas
 203 × 125 × 61 cm
 Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

Agnes Martin
Sin título n.º 5
 1997
 Acrílico y grafito sobre tela
 152,4 × 152,4 cm
 Colección de Arte Contemporáneo Fundación "la Caixa"

Aurèlia Muñoz
Ens místic
 [Ente místico]
 1977
 Tapiz de sisal y yute
 205 × 300 × 130 cm
 Colección MACBA. Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Arte. Antigua Colección Salvador Riera

Damaris Pan

Jinete

2021

Óleo sobre lino

130 × 162 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Valeska Soares

Untitled

[Sin título]

1995

Cera y aceite perfumado

5 unidades de 37 × 20 cm c/u

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Charlotte Posenenske

Vierkantrohre Serie D

[Tubos cuadrados. Serie D]

1967 (2010)

Acero, 6 elementos de medidas diversas

Colección MACBA. Fundación MACBA

Rosemarie Trockel

Untitled

[Sin título]

1988

Hierro forjado, tela, cristal y madera

160 × 30 × 35 cm

Colección MACBA. Fundación MACBA

Belén Rodríguez

Pool

2017

Tela de algodón teñida y decolorada

600 × 1100 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Rachel Whiteread

Untitled (Resin Corridor)

[Sin título (pasillo de resina)]

1995

Resina

21,5 × 342 × 137 cm

Colección de Arte Contemporáneo

Fundación "la Caixa"

Biografía

Caterina Almirall

Barcelona, 1986

Actualmente es la directora de AcVic, Centre d'Art Contemporani de Vic, y trabaja también como curadora independiente y docente. Entendiendo las prácticas artísticas como un espacio de producción de conocimiento y de cuestionamiento sobre el mundo, ha centrado su trabajo en torno al hecho expositivo y la práctica mediadora, con especial interés en lo mágico y ritual en el propio campo artístico. Desde —y más allá de— la práctica curatorial, acompaña y colabora con artistas y colectivos en proyectos de investigación, creación y escritura.

Inició su labor en comisariado con el espacio autogestionado el Passadís, en Barcelona, activo entre 2013 y 2016. Desde entonces ha realizado proyectos de comisariado en Barcelona en La Capella (2021), en la galería etHALL (2020), en Bombon Projects (2019), Can Felipa (2018) y la Sala d'Art Jove (2015). Fue la curadora del ciclo anual Terrassa Comissariat 2017/18 y ha desarrollado proyectos en el Centre d'Art Maristany de Sant Cugat del Vallès (2017); el MAC de Mataró (2018); La Panera, en Lleida (2018), y el Espacio Trapezio de Madrid (2018), entre otros. Desde 2018 hasta 2022 fue la curadora y después cocuradora, junto con Margot Cuevas, del programa Ephemeral de la feria SWAB Barcelona. Ha participado en proyectos como *Quasi Veü*, impulsado por el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya y la Xarxa de Centres d'Art.

Ha escrito para catálogos de La Casa Encendida y La Casa de Velázquez (Madrid) y para artistas como Lluç Baños Aixalà, Sergi Botella, Mariona Moncunill, Núria Gómez Gabriel, Amanda Moreno, Laia Ventayol, Julia Calvo y Aldo Urbano, entre otros. Desde 2016 es profesora de grado y máster en la Facultad de Bellas Artes de la Universitat de Barcelona, así como, desde 2018, del Máster de Mediación Artística de la Facultad de Pedagogía de la misma Universidad. Fue miembro de la Comisión de Programas de Hangar entre los años 2020 y 2022. Ha sido jurado en convocatorias de creación e investigación del Premio Miquel Casablanca, el Centre d'Art Maristany, el BaumannLab Terrassa y La Escocesa.

Es doctora en Bellas Artes con una tesis sobre comisariado independiente en Barcelona. Es licenciada en Bellas Artes y máster en Arte y Educación por la Universitat de Barcelona. Cursó un Posgrado de Dibujo del Natural en 2010, un Posgrado de Introducción a la Antropología Social y Cultural en 2012 y el Programa de Estudios de A*Desk en el curso 2014/15. Ha recibido becas y premios de BCN Producció, del Goethe Institut, de Can Felipa, Unzip en el Prat de Llobregat o la Sala d'Art Jove, entre otros. Ha sido residente en TRAMA 34; el CAA Andratx, en Mallorca; en el Centro de Estudios y Documentación del MACBA, y en L'Estruch de Sabadell.

Página web: <https://caterinaalmirall.com/>



Fundación "la Caixa"