

MÚLTIPLO DE 1000

SALOMÉ DEL CAMPO

VICTORIA GIL

PEPA RUBIO



CRÉDITOS

Comisariado: Mar Villaespesa

Coordinación y producción: BNV producciones

Montaje: Mecánica de Exposiciones Parguz S.C.

Seguros: Aon Risk Solutions/STAI - AON Arte

Fotografía mural *La Nave*: Claudio del Campo

Diapositivas *Copiacabana*: Javier Andrada

Fotografía *Al fondo de la bañera*: José Antonio Lamadrid

Montaje vídeo *Sólo las horas...*: Daniel Lagares

Diseño e impresión: Sand

Agradecimientos:

Curro Casillas, Sergi Garriga, Alonso Gil, Ana Gil, Jimena Gil Regueira, Isaías Griñolo, Pepe Iñiguez, Kimiko Nonomura, Berta Orellana, Mercè Peralta, Esther Regueira, Goyo Rubio, José Luis Tirado, familia Vázquez Ruiz de Castroviejo, Universidad Internacional de Andalucía/UNIA arteypensamiento.

MÚLTIPLO DE 100

SALOMÉ DEL CAMPO

VICTORIA GIL

PEPA RUBIO

DE 100% A LOS FEMINISMOS POST-IDENTITARIOS

Hace algo más de dos décadas comisariamos la exposición *100%*¹, a partir de un encargo de la Consejería de Cultura para organizar una muestra de artistas mujeres andaluzas con motivo del Día de la Mujer Trabajadora. Si la propuesta respondía a una disposición institucional para fomentar políticas de igualdad, nos propusimos trascenderla eludiendo el hecho celebratorio; aunque gestos de valor simbólico son positivos para impulsar cambios, al suplantar reivindicaciones por "celebración" se corre el peligro de desactivar lo político y banalizar discursos críticos.

Si en el orden social una apuesta era la de trabajar por la igualdad y derechos de las mujeres, mientras que otra era desafiar el paradigma del pensamiento binario, como ya lo habían hecho muchas artistas en el panorama internacional, nos parecía necesario exponer obras afines a este último planteamiento. Se imponía rastrear prácticas que cuestionaran las relaciones de poder, control y subordinación que gobiernan nues-

tra sociedad, y propusieran temas y conflictos desde la experiencia de ser mujer, sin dotar a esta noción de esencialismo; explorar un potencial emancipatorio, aunque hubiera que tensar situaciones en el sentido de interrogar a las obras para buscar inscripciones en/de/desde lo femenino, como apunta la historiadora del arte Griselda Pollock; y realizar ejercicios de pedagogía crítica al presuponer que nos encontraríamos con el resquemor de algunas artistas a definirse feministas (algo que podía entenderse por el hecho de que una generación de mujeres, que ya se medía en igualdad con los hombres, veía en la práctica del arte un espacio de liberación para tener la oportunidad de ser definidas solo como artistas y no como mujeres, lo que había ocurrido en la escena del arte norteamericano con la generación de los años 50-60; el caso de Lee Krasner entre otras). Junto a ese escenario, también se produjo el diálogo y aprendizaje con algunas de las artistas, cuyas enunciaciones siguen vigentes: que la mujer no es el único sujeto de los feminismos, que las identidades femenina y masculina no son categorías fijas e inmutables sino que responden a una construcción cultural y a la constatación de que no existe la dicotomía femineidad/masculinidad, sino que toda identidad de género es una

performance o una mascarada. Lo cual nos trae al momento presente donde el debate del sujeto político del feminismo, con los consiguientes desplazamientos de la categoría normativa mujer y la crisis de identidad, ha supuesto una irrupción en la esfera pública de múltiples microdiscursos trans-feministas y post-identitarios que aportan nuevas resistencias, alianzas y representaciones.

El tránsito por esta órbita nos ha llevado a proponer un proyecto, con el título genérico de *Múltiplo de 100*, estructurado en dos exposiciones:

- *Múltiplo de 100. Archivo feminismos post-identitarios*, celebrada en 2014 en el Centro de las Artes de Sevilla (CAS), donde se presentó el archivo generado en seminarios del programa UNIA artempensamiento, en los que se analizaron las transformaciones y discursos feministas de los últimos treinta años.
- *Múltiplo de 100. Salomé del Campo, Victoria Gil, Pepa Rubio*, que presentamos en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (CICUS), donde se muestra obras de tres de las artistas que participaron en *100%*.

SALOMÉ DEL CAMPO, VICTORIA GIL, PEPA RUBIO

A inicios de los años 90, estas artistas proponían tensiones de género de diferente escala y practicaban metodologías afines; utilizaban imágenes de los *media* o de objetos domésticos que, por medio de composiciones pictóricas o técnicas mixtas o escultóricas de contraposición, tenían el fin de perturbar la mirada, trastocar el orden de discursos canónicos y desvelar tanto deseos subyugados como mecanismos del poder dominante. En definitiva, ejercicios de recodificación, desencarnación y encarnación.

La crítica de arte Lucy Lippard manifestó, a mediados de los 70, que el arte feminista no consiste simplemente en una imaginaria -aunque esta sea un vehículo- sino en el desafío de estructuras jerárquicas, debido a que la mujer está determinada por la estructura social en la que vive, y su experiencia filtrada por la compleja interacción entre ella y los roles naturalizados que se les asigna. Otra de las críticas referenciales, Linda Nochlin, expresó que lo femenino tenía que ver con un proceso y unas modalidades de aproximarse a la experiencia.

Salomé del Campo, Victoria Gil y Pepa Rubio han seguido trabajando

desde "una habitación propia", parafraseando el título del emblemático ensayo de Virginia Woolf; desde sus estudios donde han elaborado relatos plásticos en los que lo individual incluye lo social -en la asunción del ya clásico lema "lo personal es político"- y la cotidianidad se cruza con la historia y la memoria, tanto de índole individual como colectiva.

La exposición parte del guiño a 100% mostrando unas obras agrupadas y fechadas en aquella década o con origen en ese momento -*Bosque y Durmiente* de **Salomé del Campo**, *Houdina* y *Campaña "mata al lobo"* de **Victoria Gil**, *Al fondo de la bañera* y *Aquí la crisis es un estado de ánimo* de **Pepa Rubio**.

A partir de estas agrupaciones se expone una selección de obras realizadas en los últimos diez años, con algunas variantes por atender a la diferencia en los modos de afrontar la creación. Al ámbito que ocupa cada una de las artistas se accede directamente desde la galería de entrada favoreciendo tres itinerarios particulares y abiertos de unas a otras en la sala; al igual que abiertos a las asociaciones que susciten en los espectadores, como productores de significados.

El alcance de metodologías y procesos de trabajo se muestra en materiales de documentación de condición diversa; algo que se suele obviar en

la presentación de obras, digamos de estudio, y, sin embargo, significativo para hacer accesible procedimientos y aportar claves. Se trata de entrar, en alguna medida, en la trastienda o en la chácena, ese espacio del fondo que sirve de depósito y, a la vez, puede prolongar la escena.

Un espacio que a **Salomé del Campo** le interesa formalmente y lo representa en *La Nave*, un encargo de pintura mural para el vestíbulo de un edificio de oficinas de una empresa de construcción, cuyo proceso presentamos: pruebas sobre mortero y cal, bocetos y estudios de personajes, fotografías, recortes de prensa, apuntes plegados y fotocopias de imágenes pixeladas sacadas de Internet, operarios en la construcción de la Torre Eiffel o alpinistas, que le sirven de modelos para unas figuras en la parte alta del mural. Junto a ello, *Los tramoyistas*, pintado una vez que finaliza el mural al desear seguir desarrollando cuestiones espaciales. Asimismo, accedemos a otra documentación del mismo tipo o trabajos preparatorios de los cuadros que se exhiben.

En la trayectoria de **Victoria Gil** ha sido muy relevante el trabajo colaborativo junto a otros artistas², formando parte del colectivo *Gratis* con el que ha desarrollado *La isla del copyright*, *Copiacabana* y *Copilandia*, entre mediados de los 90 y del 2000. Se muestran algunas de sus aportaciones a dichos proyectos, que tenían el primer



Salomé del Campo. *La Nave*, boceto figura, 2009



Victoria Gil. *Houdina*, 1991



Pepa Rubio. *Sólo las horas... Haikes*, 2006-2008

Salomé del Campo. *Telón* (tríptico), 2014

objetivo de abrir un diálogo en torno a las nociones de autoría, original y copia, propiedad privada de las ideas y límites legales de la cultura popular. Entre la documentación, se presenta *Las raíces de Simone Weil*, composición a base de fotocopias en blanco y negro del óleo del mismo título, y la foto que recoge el momento en el que la artista fotocopia su propio cuadro.

En cuanto a **Pepa Rubio**, se presenta parte de su *atelier*. Las mesas, como espacio matricial u otra tipología de *Wunderkamera*, acogen decenas de objetos con los posos y memorias desparramados a lo largo de las pasadas dos décadas. Las decenas de composiciones que han ido articulando los objetos, y otros ausentes del tablero al haberse formalizado de manera autónoma, han sido captadas con la fotografía que registra el espacio, temporalidades e, inevitablemente, estados de ánimo.

La obra de **Salomé del Campo**, que parece ajena a tensiones de género al estar centrada en una metapintura, en reflexionar sobre la representación pictórica y la construcción de las imágenes o sobre la composición y el color, introduce cierta iconografía no exenta de posibles lecturas derivadas de los feminismos o de discursos atravesados por los mismos. Los *Bosques*, de los cuales algunos se expusieron en *100%* y el último que



pintó se muestra ahora como registro de ese momento del que parte *Múltiplo de 100*, representan visiones con un punto de partida en una ilustración de un cuento infantil popular y en el simbolismo del bosque en relación al principio femenino, asimismo en su aspecto peligroso y naturaleza ocultadora de la razón, como expresaba Jung; el bosque mitológico es el motivo de la representación, indagar en el oscuro misterio a través del color azul prusia y, en su mezcla con el blanco, en la luz; "tal y como aparecería en una reproducción fotográfica", escribe la artista.

Si con los *Bosques* sugiere percepciones más que imágenes, con otros lienzos propone ejercicios de percepción más allá de la realidad que escenifica, incluso de una realidad que el espectador conoce bien como sucede en cuadros que compone a partir de una reconocida imagen de prensa [*La muerte de Kennedy*, 1993] o en los que no representa un hecho histórico sino cotidiano, *Durmiente y escapatate*; ejemplo de cómo a partir de una idea de puesta en escena, que le obsesiona representar, recompone fragmentos encontrados en revistas -el interior de una tienda de muebles

Salomé del Campo. *Jugando a la guerra*, 2012

Salomé del Campo. *Tres figuras III*, 2008Salomé del Campo. *Durmiente y escaparate*, 2010-2011

o un obrero descansando durante la jornada laboral- para pintarlos en calculadas y equilibradas composiciones. Más que un programa previsto de yuxtaposiciones, estas son “un asalto a la mente”, lo que provoca extrañeza y rompe con la familiaridad que las imágenes pudieran tener, obligando a nuestra mirada a otros recorridos más allá de los previsibles.

La cotidianidad presente en algunas series [*Ciudad irreal*, 1995; *Derribos*, 2003; *Jugando en la cancha*, 2011] se conjuga en otras con la historia del arte, siendo esta la que las motiva o modela, haciéndolo explícito la alusión en títulos homónimos [*Desayuno en la hierba*, 2007]. En el caso de *La ronda de noche*, con la consiguiente referencia a Rembrandt, la motivación parte de un pensamiento prosaico mientras conducía en medio de un atasco, al no poder adelantar a un coche de la policía haciendo ronda de noche; imaginó escenas que podrían suceder en relación al control al que podemos ser sometidos en cualquier momento y lugar. A partir de ahí, organiza el cuadro buscando en los medios de comunicación estampas que respondan a la visión originaria

y a ciertos cánones implícitos en la composición y tratamiento del cuadro histórico. Completada la obra, en algunos casos, surgen estudios para personajes que no han tenido cabida en el lienzo, pero podrían haber formado parte del acto, *Figuras y Transéúntes*.

Con motivo de una exposición que conmemora la llegada del *Guernica* de Picasso, Salomé del Campo pinta *El árbol de Guernica*; aquí la historia del arte se conjuga con la historia y se engarza con los últimos cuadros que ha pintado, *Jugando a la guerra* y *Telón*, motivados por vivencias de la Guerra Civil narradas por su padre. Su rigor pictórico la lleva a documentarse en La batalla del Ebro, uniformes republicanos, carros de combate u otros detalles de la contienda militar; lo cual queda reflejado en mínimas pinceladas que dibujan el bando de los soldaditos de plomo y las armas con las que juegan unos niños, sentados encima de un tapete o especie de telón desplegado en un onírico paisaje donde han colocado su campo de batalla. La artista no ignora el crudo realismo de los hechos pero al llevarlos al terreno del juego, de

la infancia, introduce la ensoñación y la fantasía entreabriendo el campo de batalla a otras percepciones. No en vano le seducen Tuymans o Borremans, cuya técnica pictórica refiere a pintores clásicos filtrados por su uso de la fotografía; sin olvidar a Berthe Morisot, de la que le fascina el tratamiento libre de las pinceladas, planas y etéreas, y el color mágico que imbuje a los personajes de introspección y, lo que podría parecer su contrario, júbilo; en su interés por Morisot, Mary Cassat, Eva González o Anna Ancher, también un discreto afán por dar luz, como hace con sus cuadros, a esas artistas que no pudieron resplandecer lo merecido al quedar confinadas bajo la sombra de maestros.

El tríptico *Telón*, aporta fracciones de otras historias relacionadas con la memoria de la infancia paterna. Tipos de la época, una telefonista y un muchacho en el acto de levantar un telón con un paisaje imaginario, son los protagonistas de una pieza formalmente resuelta de manera teatral y, por el momento, en tres actos. El sueño de los fragmentos de una escena desplegando su relato en el espacio, y que se perciba desde un punto de

Victoria Gil. *Las piratas Mary Read y Anne Bonny*, 2005Victoria Gil. *Santa Teresa de Jesús. Lloraré mi muerte ya...*, 2012Victoria Gil. *Santa Teresa de Jesús. Porque tú eres mi aposento...*, 2012

vista frontal, a modo de frase que fluye, ha perseguido a la artista desde hace años [*El río subterráneo*, 1987]. Ahora, los tres lienzos o planos verticales se superponen para armar la escena, mientras nuevas fracciones o historias se irán sumando -una pira de libros y objetos quemados, un niño en una complejidad narrativa, documental y plástica de mayor escala.

Salomé del Campo nos confronta con los límites por medio del tratamiento pictórico, de la pincelada transparente, de la distribución de la oscuridad y la luz o de la utilización del monocromo. Abre procesos de reconstrucción de la memoria trazando proximidad en los acontecimientos que pertenecen a la historia y dibujando serenidad enigmática en los que forman parte de la vida corriente. Congela no solo el movimiento sino el tiempo -sea histórico u ordinario; lo que representó, ya a finales de los 80, con el reloj de arena pintado en posición horizontal impidiendo que la arena pudiera circular. Parece querer hacer obvio que la pintura, como la fotografía de la que hace uso y es su gran aliada, no es sino un momento detenido. Ello inyecta una suspensión inquietante

y la paradójica posibilidad ficticia de que en cualquier momento algo, desdichado o feliz, pueda irrumpir en la escena o desplomarse esta a pesar de estar totalmente estructurada. Los personajes, hieráticos en el decorado, parecen anunciar algo por ocurrir o ser testigos silenciosos de algo que ya ha ocurrido, pero no vemos. La artista vuelve una y otra vez a la idea de puesta en escena, a representar lo que no puede verse al estar en el fondo del escenario o de la pintura, a lo inasible de la realidad.

La mirada paródica de **Victoria Gil** y la potencia del sujeto y del gesto pictórico [*Come-ratones*, 1994; *Atractor extraño*, 1996; *Amanitas*, 1998] o del que aplica en otros medios como la fotografía [*Conjuro*, 1992] o las técnicas de estampación [*Sé insumisa*, 1997], han buscado subvertir, en el campo de la representación y en el social, el orden establecido y el aparato de asignación de roles masculino/femenino que desde el modelo patriarcal se impone, evidenciado en títulos de obras [*Fúgate o Desde pequeña te han dicho que no debes llevarte cualquier cosa a la boca*, 1993] mostradas en la exposición *100%*, o

en la mencionada *Houdina*. Desde principios de los años 90 ha abordado temas de identidad y cuestionado construcciones socioculturales considerando las nuevas orientaciones epistemológicas que han generado los feminismos [Taller *Coser el río*, 1995]. Bajo su peculiar imaginaria subyacen referencias a las obras de Joan Jonas, Rosemarie Trockel o Katarina Fritsch.

Suelo mariano, aunque no está realizada en los últimos diez años, se incluye en la exposición por la relación iconoclasta y profana con otras obras recientes. Una secuencia fotográfica de nueve imágenes muestra el despojo de sayas, mantos, joyas y corona de una virgen, durante su traslado desde una capilla a un patio. El pensamiento de Julia Kristeva sobre la *différance*, entendida como desestabilización de significados, no le es ajeno a la artista, como no lo son gestos de ruptura o discursos feministas provenientes del pensamiento de Freud, que sitúa a la imagen como una mediación entre lo histórico y lo subjetivo, lo racional y lo afectivo, y como métodos de descubrimiento. La mirada juguetona de la artista más

que la irreverencia busca la restitución de la dimensión real, y en contraposición a la pérdida del aderezo religioso dota a las imágenes de una nueva ornamentación, por medio de la digitalización y el tramado.

Otras fuentes iconográficas las encuentra en fábulas y leyendas del imaginario europeo. En el collage *Campaña "mata al lobo"*, formado por tres imágenes, revisita el cuento *Caperucita roja*; una planilla de caligrafía de la letra l con la ilustración de un lobo, una joven resguardada en su propia capa convertida en un hábitat fálico que simboliza cómo la casa propia se ha visto como un atributo masculino, y un grabado de un lobo acechando a una nueva Caperucita con rasgos sexuales.

Los registros y lenguajes visuales son muy variados. En *Las piratas Mary Read y Anne Bonny*, pintado con motivo del proyecto *Copilandia*, sigue operando en el terreno de la leyenda al rescatar a las dos únicas mujeres de las que se tiene constancia en la época dorada de la piratería a inicios del siglo XVIII. Mientras que en *Retratos saharauis*, dibujos a tinta, se aproxima a conflictos sociopolíticos desde la experiencia personal de una estancia en los territorios ocupados del Sahara Occidental; desde momentos compartidos y conocimientos situados. Un proceso que, como describe en la publicación que documenta dichos retratos y recopila voces de poetas saharauis -hombres y mujeres-, la llevó a una relectura de la interacción entre la vida y la obra, para concluir con el convencimiento de que lo personal es público.

En estos últimos años ha trabajado en dos series que tienen como suje-



Victoria Gil. *El imbunche todo cosido*, 2014

to dos autoras literarias, ambas monjas: *Santa Teresa de Jesús* y *Mariana Alcoforado, la monja portuguesa*. La mirada paródica se transmuta en herética al asociar fragmentos de sus conocidos textos, cargados de una fuerte carga pasional -*Las Moradas* y *Cartas de amor de la monja portuguesa*- a la representación de estas religiosas en posturas tomadas de otra obra clásica, el *Kama Sutra* o compendio del comportamiento sexual. Lo carnal de la escritura de las autoras se traduce en pura carnalidad de la pintura, que dibuja cuerpos y posiciones con trazos marcadamente grotescos y pueriles y de gran fuerza cromática, recordando las tendencias pictóricas *Art Brut* y *Fauvisme*. La libertad del tratamiento refiere al interés que Paul Klee mostraba por la espontaneidad del arte popular, por el rechazo de cánones y la búsqueda

del conocimiento en esferas de la visión no racional, fuente de liberación. A este tratamiento contraponen la técnica de la acuarela liberando al dibujo, y actuando con la transparencia del color expandido en altos vuelos como el pensamiento intelectual de Teresa de Ávila.

Recientemente se ha afanado en el trabajo sobre papel y tejidos, en dibujos a modo de diario o agenda subjetiva. Aplica técnicas clásicas, tintas en color sanguina y azul, por su potencial luminoso, con las que retrata a mujeres entre la realidad y la ensoñación -*Sueño*; *La gata paria*; *La posada del peine*- y a hombres emigrantes, aportándoles la luz y visibilidad que las excluyentes políticas migratorias les niegan. Con otros materiales, pintura de labios, dibuja la serie basada en la novela de Doris Lessing *Diario de una buena vecina*, a la que incorpora el pensamiento de Silvia Federici tras la lectura de su ensayo *Calibán y la bruja*, y otros artículos en relación al trabajo feminizado y desvalorizado de los cuidados. Otros dibujos sobre pequeños manteles -*Manchas de col lombarda, lejía y melocotón*; *Olé*- comparten posicionamientos con artistas que han hecho uso de ciertos materiales para empoderarse.

La serie *El imbunche*, a partir de la novela *El obscuro pájaro de la noche* de José Donoso, reproduce con unos bordados en tapicerías unas frases



Victoria Gil. *Retratos saharauis*, 2008

Pepa Rubio. *Anidar el bosque*, 2011Pepa Rubio. *George Sand*, 2013Pepa Rubio. *Poems of Nature*, Lovecraft

sobre esa figura mítica de la tradición popular chilena -niños raptados por seres maléficos que les cosían los orificios del cuerpo, incapacitándolos para interactuar con el mundo exterior. “El imbunche todo cosido, los ojos, la boca, el culo, el sexo, las narices... extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer los propios órganos cansados mediante esta operación... vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo”. Lo grotesco, lo monstruoso, como presencias en discursos que exploran el adentro y el afuera, y la carga de subversión que dichos conceptos puedan encerrar.

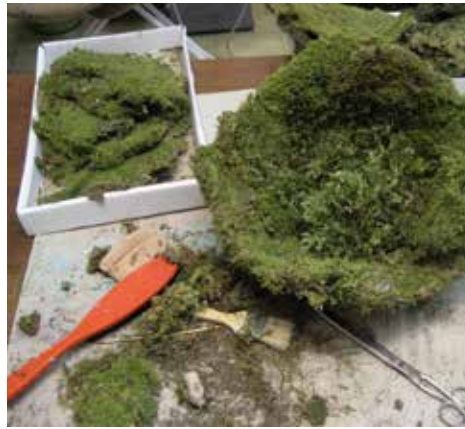
Pepa Rubio ha seguido modelando, a lo largo de estos últimos años, una obra principalmente escultórica de signo poético y carácter simbólico. Determinada imaginaria, el desafío de estructuras de sometimiento y ciertas maneras de acercarse a la experiencia están en la base de su práctica artística. En una escultura

exhibida en *100%* refiere a esa separación jerárquica que ella experimentaba entre la esfera doméstica y la esfera pública -asociada a mujeres y hombres respectivamente- a la que contraponen un deseo de comunidad colocando platos y copas en unas estanterías encontradas en una vieja herrería para guardar útiles de trabajo [*Cubiertos de grasa*, 1993].

Al igual que ha seguido partiendo, más que de la autobiografía, de la experiencia para recrear memorias rastreadas en residuos y viejos objetos que nos rodean, tan frecuentemente desechados. De estos trozos, que diseminados por el estudio en un caótico orden dan cuenta de usos y actividades suspendidas, germinan piezas por medio de recomposiciones en las que el inconsciente se cruza con la intención formal y la feminista. El fragmento puede ser relicario y crear una instalación. En la motivada por la inmigración clandestina que partía de las orillas de Tánger o Asilah, lugares de su origen familiar, se acerca a lo

considerado “extraño” [*Ghuraba. Los sueños que me llevan*, 1998] a través del tratamiento afectivo, junto al estético, de carteras, ramas, bolsas o ropas -huellas del viaje- recogidas en las playas del Estrecho. Parte del material, acumulado en el estudio, lo retoma para tapizar un diván [S/T, 1999] con jerseys de emigrantes, dando el contrapunto de la ofrenda y hospitalidad a las políticas neocoloniales de Occidente.

De manera paralela, realiza obras en las que concurren materiales -cobre, cera, fibras vegetales- y enseres de carácter industrial y natural, en un empeño de engarzar los contrarios. El esparto es una de las fibras con las que ha modelado pequeños objetos de la vida cotidiana -zapatos, copas- y realizado instalaciones [*El jardín de la novia*, 1996] y esculturas de gran formato como una tina a tamaño natural; trasladada a un bosque de pinos para fotografíarla, *Al fondo de la bañera* es la edición resultado de ese registro y una investigación táctil y visual en la



Pepa Rubio. Mesas de estudio

corporalidad. La analogía con esas bañeras de zinc, que en el mundo rural de Andalucía hacen de abrevadero para el ganado, refuerza que la surreal imagen avive los sentidos.

La atención a lo sensorial y lo artesanal en combinación con lo industrial está muy presente en trabajos con la cerámica -no en vano es el oficio en el que se formó; en talleres impartidos [*Ceramista antes que fraile*, 2001] y colaboraciones [Taller *El Alcaucil* en el proyecto *Matitas divinas*, 2001]. También en *object trouvés* diversos: *Tornillos y costuras*, primeras conjunciones de útiles cargados de categorías basadas en un binarismo que subordina. *Vajilla real*, recomposición de pedazos rotos de cerámica encontrados, en diálogo con la semántica. *El barrio del cartucho*, escultura y dibujo, cuyo título y motivo viene dado por el nombre de un barrio de Bogotá marginado y herido, y por unos cartuchos de caza recogidos entre los matorrales de un bosque, que transforma en contenedores de sentidos, desde la empatía y el afecto.

En un enigmático dibujo sobre lienzo, junto a la figura de una mujer con los ojos vendados se lee: "El afecto

emerge entre una percepción que nos perturba y una acción sobre la que dudamos"; el razonamiento de-leuziano equilibra el gesto subconsciente que ha velado el sentido de la vista al paso de un tren sobre un viaducto.

Vivencias en Marruecos la embarcan varios años en el proyecto *Sólo las horas...* en el que confluyen memoria y género. Junto al rótulo, al final de la película *Rien que les heures* de Cavalcanti, "Podrá detenerse el tiempo un instante, fijarse el espacio en un punto, pero nadie podrá dominar por completo ni el tiempo ni el espacio", la artista parte de una fotografía que capta el momento de la huida de un grupo de mujeres pertenecientes a un harem -origen de la serie de dibujos *Haikes-* y de un trabajo de campo en un Palacio de Fez desposeído de su esplendor y habitado por descendientes de la familia que lo construyó -origen de un mural de lana, fotografías, otros dibujos y los vídeos *Panhiyad*, *Á vendre* y *Sólo las horas...* El tiempo de las imágenes, sometidas a un continuo de intervalos y pausas, similar al que discurre entre las generaciones de mujeres que habitan el Palacio, indaga en fronteras interior-

res y exteriores, en un pasado muy connotado históricamente, en la transitoriedad actual y en el porvenir más que incierto de últimos testigos; en la transmisión de saberes, en formas de habitabilidad y colectivización, y en cómo nuevos usos, marcados por el turismo como otra opción de vida y los cibercafés que se multiplican por los vericuetos de la Medina, transfiguran lugares, comportamientos y relaciones de lo individual con lo social.

El estudio abre las puertas, con *Anidar el bosque*, a otros espacios de trabajo y reflexión sobre los límites entre lo natural y lo artificial; a señalar la necesidad de protección de hábitats y especies amenazadas de extinción. Si los pájaros reutilizan en sus construcciones el material vegetal de su entorno y algunas especies utilizan nidos ya existentes, la artista fabrica una hilera de nidos con fibra de esparto y otras herbáceas de la zona, para colocarla en las ramas de un alcornoque en un sendero de Almonaster. La idea de uso vuelve constantemente en su quehacer, y la de la contribución de la naturaleza, del paso del tiempo, en el devenir de la obra. Al igual que otra preocupación constante, evitar acciones invasivas a

la hora de intervenir en cualquier territorio. La fabricación e instalación quedó registrada en una secuencia fotográfica.

Otra secuencia de una acción en el Parque de María Luisa, *Fui un árbol*, testimonia la importancia para la artista del caminar y lo que encuentra a su paso -narra Thoreau, en *Caminar*, que cuando un viajero pidió a la criada de Wordsworth que le mostrase el estudio de su patrón, le contestó: "esta es su biblioteca pero su estudio está al aire libre". Así mismo, *Fui un árbol* es una escultura caja que reutiliza para depositar restos del árbol que encontró talado y motivó la acción, en cuyo soporte posa el texto *El alfabeto de los árboles* de Robert Graves, y junto a este una pila de fotocopias con el título de la obra a disposición del público.

En torno a las mesas de su estudio, que como hemos relacionado se muestran como parte de su proceso de trabajo, se despliegan esculturas y dibujos; en el tránsito de unas a otros, adquirirán nuevos significados más allá de piedras como patrones para el dibujo y, a su vez, soportes de leves envoltorios... jaulas que liberan nidos... repeticiones de líneas para

conjurar el miedo... invisibles labores con agujas, hilos vegetales y papeles entrelazando a un tiempo el vacío y el lleno... desvinculadas cajas apiladas reconvertidas en incubadoras... hojas y musgo que modelan cestos... juegos semánticos con jabones... vainas y ramas enceradas que visualizan el artificio de la naturaleza... sinuosas líneas que transmutan tornillos... finas mallas metálicas cuyos orificios moldean formas... livianas semillas dibujadas sobre mármol para que perduren... calabazas que adoptan posiciones del movimiento artístico moderno... líneas avanzando hasta erigir tramas... gestos que dibujan obras de Lygia Pape, Ana Mendieta o Valie Export... nidos como idea recurrente de refugio y ocultamiento... haces de hierbas que contienen un pensamiento, "Puedes oír el ruido de un árbol cayendo pero no puedes oír el silencio del bosque creciendo"... escayolas, vendajes y radiografías de manos en estuches de pintura montados uno sobre otro en frágil equilibrio... trazos y *frottages*...

Las referencias cruzadas, conscientes e inconscientes, son variadas: Eva Hesse, Lovecraft, Meret Oppenheim, Celestino Mutis, Escuela de

Fontainebleau, Brossa, Teresa Lanceta, Baudelaire, Toba Khedoori...

Obras que en el juego de inscripciones en cuanto a los contrarios y las separaciones, en la individualidad acogen la colectividad; en el vacío esculpido el lleno que lo conforma; en la ausencia la presencia de la memoria; en la materia inerte la corporeidad de las fuerzas inmateriales que alberga; en el equilibrio trazado el caos que encierra; en el ademán intencionado el azar con el que se entrelaza; en el estatismo tallado con las manos en materiales maleables, por medio de gestos armónicos y repetitivos, el movimiento orgánico implícito en ellos; en el acto de envolver el de desenvolver y, con ello, la inmersión cada día mayor en la fragilidad y en el reverso de las cosas ●

1. Co-comisariada con Luisa López, producida por BNV producciones, Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993.
2. Federico Guzmán, Kirby Gookin y Robin Khan.

Mar Villaespesa



Salomé del Campo. *La Nave*, boceto, 2009



Victoria Gil. *Las raíces de Simone Weil*, 1995



Pepa Rubio. *Mesa de estudio*

