

PALOMA NAVARES DUALIDADES DEL SER



CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Carlos Arturo Mazón Guixot
President de la Generalitat

President

Vicente José Barrera Simó
*Vicepresident Primer i Conseller
de Cultura i Esport*

Vocals

Antonio Pérez Pérez
*President de la Diputació Provincial
d'Alacant*

Marta Barrachina Mateu
*Presidenta de la Diputació Provincial
de Castelló*

Vicente José Mompó Aledo
*President de la Diputació Provincial
de València*

Luis José Barcala Sierra
Alcalde d'Alacant

Begoña Carrasco García
Alcaldessa de Castelló de la Plana

María José Catalá Verdet
Alcaldessa de València

Dolors Pedrós Company
Presidenta del Consell Valencià de Cultura

Pilar Tébar Martínez
*Directora General de Patrimoni Cultural
de la Vicepresidència Primera i Conselleria
de Cultura i Esport.
Presidenta de la Comissió Científico Artística*

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Maria Eugenia Vives Arlandis
*Sotssecretària de la Vicepresidència Primera i
Conselleria de Cultura i Esport*

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Cap d'Unitat de Coordinació de l'Àrea Expositiva

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez
Isabel Pérez Ortiz
Vicente Samper Embiz
Tatiana Muñoz López

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Cap d'Unitat Coordinació Museística

Ignacio Blanco Giner

Cap de Suport Gestió Publicacions

Claudia Hernández Pérez

Administració

María Dolores González Iturbide
Antonio Martínez Palop
Ana I. Moreno Miñana
Germà Sánchez Eslava
Teresa Soto Ortego
Ana Viña Sanchis

EXPOSICIÓ

Organització

Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana

Centre del Carme

Cultura Contemporània

Direcció

José Luis Pérez Pont

Comissariat

Margarita Aizpuru

Coordinació tècnica

Vicente Samper

Producció executiva

Estudio Paloma Navares: Paloma Navares

Inteligencia Artificial: Paloma Muñoz

Coordinació: Lua Quiroga Paúl

Assistència tècnica: Eduardo Ortega

Producció d'obres

Estudio Paloma Navares

Híbrida Studio

Movol Color Digital

Síntesis digital lab

Muntatge

Quadre Manipulación de obras de arte s.l

Transport

Jose Arte s.l

Assegurances

Hiscox s.a

Difusió web

Elena Medina Gil

Difusió comunicació

Agència Districte

Difusió xarxes

Eva Rausell, Alejandro Vidal, Paula Sahuquillo

"Paloma Navares: dualidades del ser" es un proyecto seleccionado en la convocatoria pública de comisariado *Trajectòries 2023-25*. El jurado estuvo integrado por Rosa M^a Castells, Marti Manen, Concha Ros i José Luis Pérez Pont.

"Paloma Navares: dualidades del ser" és un projecte seleccionat en la convocatòria pública de comissariat *Trajectòries 2023-25*. El jurat va estar integrat per Rosa M^a Castells, Marti Manen, Concha Ros i José Luis Pérez Pont.

Centre del Carme Cultura Contemporània,
del 21 de juliol al 19 de novembre de 2023

CATÀLEG

Direcció catàleg

Margarita Aizpuru

Textos

Margarita Aizpuru

Rosa Olivares

Disseny gràfic i maquetació

Patricia Bolinches

Fotografies

Iván Navarro

Estudio Paloma Navares

David Muñoz

Tino Muñoz

Híbrida Studio

Traducció al valencià

I més. Serveis Lingüístics i Editorials

Imprime

Pentagraf Impresores, S.L.

Agraïments de l'artista

A José Luis Pérez Pont, Paloma Muñoz, Margarita Aizpuru, Rosa Olivares, Vicente Samper, Lua Quiroga Paúl, Valentin Ferrero, MUSAC y Junta de Castilla y León, Raquel Álvarez, CA2M, Manuel Segade, Paloma López, M^a Asunción Lizarazu, Teresa Cavestany, Tania Pardo, Fundación Enaire, Natalia de la Torre.

© dels textos: els autors i/o les autores

© de les imatges: els autors i/o les autores

© de la present edició: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2023

ISBN 978-84-482-6925-8

Depósito Legal V-3823-2023

**a Tino,
a Paloma,
a David
y a Begoña**

PALOMA NAVARES
DUALIDADES DEL SER

PALOMA NAVARES: mujeres, género y dualidades

Margarita Aizpuru

1. Paloma Navares. Presentación

Paloma Navares (Burgos, 1.947) aunque nace en Burgos, su familia de origen es de Alicante, donde la artista vive y trabaja, además de en Madrid. Ella es una artista visual multidisciplinar y multidireccional de una amplísima trayectoria creativa tanto nacional como internacional, pionera en el uso de las fusiones e hibridaciones de lenguajes expresivos visuales y medios tecnológicos en España. Siendo los territorios que ha venido explorando en sus obras artísticas el ámbito de lo objetual, el de la imagen fija y en movimiento, sometida a diversos sistemas de trabajo en los que se incluye los procesos digitales y las IA, y las instalaciones, cada vez más multimedia, en las que tienen protagonismo la imagen, el sonido, junto a la luz y el espacio. A ello habría que añadir diversas incursiones realizadas en el mundo de la performance y en el de la escenografía para coreografías y espectáculos de danza, que desde el inicio de su trayectoria ya llevó a cabo y que en los últimos años está trasladando al ámbito del video y de las instalaciones, así como la literatura, en particular la poesía.

Desde sus inicios, a mediados de los años setenta, hasta el momento actual, ha realizado más de cien exposiciones individuales y numerosísimas colectivas en diferentes partes del mundo, sobre todo en Europa, Latinoamérica y España, habiendo participado en numerosas Ferias y Bienales internacionales. Su trayectoria artística es muy sólida, contundente y sui generis, encontrándose numerosas de sus creaciones en muy diversos museos, instituciones y colecciones públicas y privadas nacionales e internacionales. Y, junto a su actividad artística, ha venido realizando actividades de formación, promoción y dirección de eventos artísticos de carácter internacional.

Es creadora de un lenguaje plástico propio caracterizado por el uso de nuevas tecnologías, la utilización del espacio, la luz y la integración de diversas técnicas, en una búsqueda de la fragilidad y de lo etéreo, de un contenido a la vez que reflexivo y crítico, dotado de una fuerte carga emocional, construyendo narrativas plásticas fundamentalmente desde ópticas de género y perspectivas feministas, reflexivas y muy poetizadas y estéticas.

Su obra responde a diversos procesos de investigación en los que indaga las temáticas sociales, profundiza en el mundo de la mujer, sus ritos, costumbres y tradiciones, pero también nuevas representaciones de mujeres del futuro, en las emociones internas y sus extremos, como los trastornos mentales y el suicidio, el paso del tiempo, los límites entre la realidad y la ficción, la memoria y el olvido, y cuestiones como la belleza corporal o la muerte. Su lenguaje plástico está construido desde la idea de hibridez y sustentado, desde sus inicios, en la práctica interdisciplinar y la búsqueda de la puesta en escena de sus exposiciones, el ensamblaje de técnicas y soportes y la utilización de materiales industriales.

Paloma Navares puede ser considerada como una de las grandes artistas del arte contemporáneo español, merecedora de todo tipo de reconocimiento.

2. Introducción a la exposición

Paloma Navares, Dualidades del ser es un proyecto expositivo para el espacio Ferreres - Goerlich del Centro del Carmen de Cultura Contemporánea Valencia, dentro del área Trayectorias. Una muestra retrospectiva y temática, configurada mediante una estudiada selección de obras de distintos momentos de la trayectoria de la artista, aunque algunas necesariamente vueltas a producir, que fuesen significativas de ella, de los temas, intereses y discursos que han ido configurando sus trabajos artísticos a lo largo de los años y hasta la actualidad, y que se centrarían en los ejes conceptuales y temáticos de esta exposición. Y, aunque muchas de las obras que ahora integran esta muestra han formado parte de otras exposiciones, dada la innumerable cantidad de muestras de la artista, se ha querido aquí hacer un recorrido de gran parte de su trayectoria en una exposición en gran formato, pero, a su vez, trazando unos recorridos narrativos conceptuales y estéticos estructurados en subáreas o temas provenientes de un techo común, que los engloba a todos bajo un gran tema, tan presente en muchas de las obras de Paloma Navares, como son esas dualidades del ser, centradas, más específicamente, en el ser mujer.

Un trabajo plural de intereses discursivos y estéticos que avanzan y progresan con el transcurso del tiempo, pero que obedecen a unos planteamientos globales comunes que preocupan y ocupan a la artista de forma continua, y que en los últimos años han ido concretándose aún más en torno a los límites, muchas veces difusos y absolutamente frágiles, de una serie de relaciones binarias de opuestos, de dualidades, que se confrontan y a veces convergen, en las vidas de las mujeres. Y lo hace yendo más allá del mundo de lo racional, para adentrarnos en las interrelaciones entre el pensamiento, las emociones y las percepciones, introduciéndonos al otro lado de la realidad, aunque parta de esta, transportándonos a otros territorios espacio-temporales iluminados bajo nuevas ópticas en las que están presentes tanto ingredientes de la experiencia vivida, como elementos de la memoria, retazos de sueños, gotas de deseo, grandes dosis de imaginación, fragmentos de estado de ánimo, y trozos de convicciones y dudas.

Una multiplicidad de dualidades en las que se desenvuelven nuestras vidas y transcurso de nuestras existencias, desde sentirnos hombres o mujeres, a lo material y lo que entendemos por espiritual, a lo que nos es natural y lo cultural, a la razón y la locura, la

memoria o la fantasía, o la vida y la muerte, entre otras muchas dualidades de la existencia humana.

En este proyecto expositivo, puede observarse como la artista ha tenido un alto grado de implicación personal en el desarrollo de sus trabajos creativos, hacia los que es movida partiendo de su propia experiencia, tanto mental como física. Una experiencia que se dilata, se expande, que se mueve, y luego se desarrolla discursivamente, y deambula desde lo físico y material al mundo de la mente, desde la realidad a la ficción, de lo natural a lo artificial, de la mente al cuerpo, del pasado al futuro, del sueño al recuerdo, entre otras relaciones binarias de opuestos. Dualidades que sirven como las dos caras de la misma moneda, en un vaivén de la una a la otra, y construyen unas imágenes sugerentes, vibrantes, enigmáticas, misteriosas, poetizadas y seductoras, sean estas fijas o en movimiento, objetos, instalaciones, y ambientes, que componen un trabajo que se desenvuelve como un recorrido por los límites, a veces frágiles, de las dualidades humanas, y en particular de las mujeres.

La exposición que ahora presentamos para el Centro del Carmen de Valencia se incardina dentro de los ámbitos enunciados. En ella se integran una serie de trabajos de la artista, estructurados en grupos de dualidades, temáticas, conceptuales, estéticas y perceptivas que, unidas por el mismo hilo conductor ya mencionado de las dualidades de las vidas humanas, y añadiría posthumanas, de las mujeres, y siempre dando un enfoque de género, y desde perspectivas feministas, construyen unas narrativas visuales contundentes a la vez que emocionales y poéticas.

Unas dualidades que, aunque por sus enunciados temáticos estructurales generales pudieran referirse al ser humano en general, pero por sus planteamientos, narrativa, posicionamiento crítico y plasmación conceptual y estética, se centran por completo en “el ser mujer”, desde un enfoque feminista. Y unas dualidades que se desarrollan en torno a las mujeres del pasado y las del futuro, la belleza y la seducción, el cuerpo y la mente, fragilidad y fortaleza, el sueño o el recuerdo, memoria y olvido, género y violencia y de la vida y de la muerte. Y que se concretan en unos discursos visuales muy elaborados, estéticamente vibrantes, intensos y poetizados, y conceptualmente deconstructores de las narrativas patriarcales imperantes en torno al ser mujer, su construcción sociohistórica y representacional androcéntrica desde el pensamiento y la mirada masculina.

3. Y ello en base a la estructura y grupos de dualidades siguientes:

Mujeres: pasado y futuro

Mujeres del pasado

La tradición judeo-cristiana patriarcal, que ha conformado nuestra sociedad y nuestra cultura, ha relegado siempre a la Mujer a la supeditación al Hombre. La concepción de la mujer, dentro de su sistema simbólico, se ha fundamentado en la bipolaridad de la bondad y la maldad “femeninas”, concretadas en una serie de dualidades opuestas como: la virgen y la prostituta, la madre y la libertina, la mujer buena y la pecadora, la recatada y la voluptuosa, la sumisa y la insubordinada, la inocente y la perversa, la virtuosa y la viciosa, entre otras muchas.

Este conjunto de dualidades femeninas ha sido usado por las élites masculinas de los poderes patriarcales para definir y estructurar los roles machistas adjudicados a las mujeres en las sociedades, y sus representaciones artísticas. Filósofos, literatos, religiosos, artistas, científicos, y pensadores de nuestra historia han creado las mitologías e iconografías femeninas basadas en esas dualidades.

Así ha ido construyéndose la “identidad femenina estereotipada” en torno a modelos femeninos positivos a imitar, y en torno a modelos femeninos negativos a rechazar. Modelos patriarcales de los que se han ofrecido muchos ejemplos a seguir a lo largo de la historia, que hoy se encuentran en transformación, siendo deconstruidos por las propias mujeres, investigadoras, docentes, teóricas, artistas, quienes están ofreciendo otros plurales y diversos tipos de ser mujeres en el mundo, desde la emancipación, la igualdad social, la horizontalidad de las otredades, los diferentes y nuevos tipos de mujeres empoderadas, independientes y libres. Unos tipos de mujeres que van, poco a poco, lentamente, calando en las sociedades, a pesar de fuertes resistencias.

Paloma Navares ha desarrollado un profundo trabajo artístico, con el que indaga, entre otras, sobre culturas, costumbres y tradiciones en torno al mundo de la mujer, y sobre esos modelos estereotipados históricos-androcéntricos de las mujeres, sobre todo en torno al cuerpo y la identidad femeninos y sus representaciones artísticas.

En la década de los años noventa la artista desarrolla una multiplicidad de obras, en distintos formatos y técnicas, que rescata representaciones de mujeres de la historia del arte. Todas ellas ubicadas dentro de algunos de los estereotipos femeninos de dualidades configurados socioculturalmente y a las mujeres asignados. Se apropia de imágenes femeninas de artistas históricos, como Rafael de Urbino, Botticelli, Durero o Lucas Cranach, entre otros, para cuestionar sus conceptos y formas iconográficas representacionales del cuerpo y las identidades femeninas. Pone en evidencia la objetualización que los artistas han hecho del cuerpo de la mujer, de su erotismo y sexualidad, configurados desde la mirada y el deseo masculinos; de los gestos, composturas, actitudes y comportamientos integrantes de una identidad femenina construidas desde la mente logofalocéntrica. Y lo hace desde unas creaciones plásticas *sui generis*, muy personales, deslizadas hacia las instalaciones, como la denominada *Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia*, en la cual reproduce, en fotocopia coloreada, la obra Lucrecia, de 1533, del Taller de Lucas Cranach El Viejo. Una representación manierista del suicidio de la dama romana Lucrecia, por pundonor de esposa decorosa, quien, tras ser violada por Sexto Tarquino, hijo del último rey de Roma, decide suicidarse clavándose un puñal. Una representación iconográfica realizada por diversos artistas del Renacimiento, pero que en el caso de Lucas Cranach El Viejo se transforma en un tema obsesivo, llegando a realizar sesenta versiones de él. Es significativo y sintomático de esa mirada masculina patriarcal que, para representar el “decoro” y el supuesto “pundonor”

de la feminidad clásica de su tiempo, recurra en sus múltiples representaciones de esta dama al desnudo femenino, a la voluptuosidad de la carne, sirviéndole el tema de excusa para centrarse en el erotismo del cuerpo femenino, aunando, con un cierto tono sádico, el dolor y el sexo.

representaciones de esta dama al desnudo femenino, a la voluptuosidad de la carne, sirviéndole el tema de excusa para centrarse en el erotismo del cuerpo femenino, aunando, con un cierto tono sádico, el dolor y el sexo.

Aquí, Paloma Navares, hace un guiño y se refiere a esa representación desnuda femenina, descontextualizándola, deconstruyéndola, ya que la fotocopia no está llena de sensualidad, es sobria, y la ubica en un fondo negro de melaninas, rodeada de luces alrededor, y unos tulipanes artificiales iluminados sobre peana, acercándose más a una escena mortuoria que sensual, más a un memorial que a una escena erótica.

La artista producirá en estos años noventa del siglo XX, una gran diversidad de obras, muchas de ellas instalativas, o bien haciendo uso de tubos iluminados desde dentro y fotografías en cibachrom, entre otros materiales contemporáneos, para deslizar en ellos a esos prototipos canónicos de mujeres en sus distintos estereotipos, deconstruyéndolos, teniendo un posicionamiento crítico desde perspectivas de género feministas.

Esto es algo que también ocurre con obras que están en la muestra, como la pieza *Joven y mártir*, donde continúa con su apropiacionismo de esos prototipos femeninos, que posteriormente reelabora y repiensa. En este caso se refiere a la pintura *La joven mártir*, de 1855, del artista Paul Delaroche, el cual representa a una delicada, bella y suave joven flotando, ya muerta y con las manos atadas, en el agua. En este caso, la mirada masculina romanticista concibe la imagen idealizada de una joven mártir ahogada en el Tíber durante el reinado del emperador Diocleciano, en las persecuciones y muertes de los cristianos. Esta joven murió, supuestamente, accidentalmente, tras una de esas persecuciones, y el artista la representa flotando en el agua, boca arriba, con las manos atadas, muerta, con una aureola de santa sobre su cabeza, en un suave, melancólico y sentimental retrato del estereotipo de esta mujer abnegada y honrada. Sin embargo, Navares, toma la imagen fotografiada de ese cuerpo de la joven, sin contexto, aislándola, y la introduce en un tubo con luz interna, como encapsulada, encerrada y evidenciando una sensación de claustrofobia, como han estado las mujeres obligadas a estar encerradas en el ámbito doméstico a lo largo de la historia.

Representaciones femeninas estereotipadas de obras maestras de la pintura que la artista retoma, aísla, descontextualiza y deconstruye, como también sucede en la pieza *Del corazón ardiente, Venus y Damas*. Una instalación fotográfica en soportes de metacrilato, de tres representaciones femeninas de la historia del arte, a las que ha despojado del color, unificándolas en ese blanco y negro, salvo unas pequeñas luces parpadeantes que señalan los corazones, consiguiendo tanto es unidad de las tres mujeres, exentas de narrativas contextuales, como una decodificación de los simbolismos y discursos de los artistas que las crearon, centrándose solo en ellas, como mujeres.

Otras veces su visión crítica de patrones y estereotipos representacionales femeninos históricos artísticos se efectúa a través del uso de la fragmentación del cuerpo femenino desnudo. Ejemplo

de ello es su instalación de gran formato Almacén de silencios, de mediados de los años noventa. Una impresionante obra, tanto por sus dimensiones como por la fuerza, conceptual y estética de la misma. En ellas, apilados en los distintos huecos de una estantería industrial, se ubican tubos de metacrilato fluorescentes con fotografías en cibatrans transparentes en el interior. Dichas fotografías lo son de fragmentos corporales de desnudos femeninos de cuadros muy conocidos de pintores famosos históricos. Piernas, brazos, pechos, pies, espaldas, torsos, iluminados y almacenados en las repisas, como se almacenan cosas. Efectivamente, esa es la estrategia, ofrecer la visión, yo diría visiones multidireccionales, de estos fragmentos corporales femeninos aislados, encapsulados, encerrados, como objetos para distintos destinos, apilados cosificados, como lo han estado los cuerpos de las mujeres, representados bajo la mirada constructora masculina, miradas de deseos y posesión. Pero también, tal vez, fragmentos corporales para nuevas reconstrucciones, desde otras posiciones y ópticas, extraídos de los cuerpos objetualizados, ya como elementos posibles de resemantización.

Mujeres del futuro

A finales de los años noventa e inicios de los dos mil, Paloma Navares inicia una nueva tipología de trabajos creando una serie de obras en torno a los conceptos de ginoide y de mujeres ciborgs. Nuevas mujeres, híbridos y robots como mujeres, en un tono futurista tecnológico cibernético, acercándose, de forma artísticamente innovadora, tanto a los avances científicos sobre la vida artificial, la biotecnología y la genética como a determinados planteamientos feministas.

Uno de los grandes aportes de la tecnología, ha sido entregar al ser humano nuevas posibilidades de interacción, abrirse a otros mundos posibles, permitirle interactuar con nuevas entidades. Unas nuevas relaciones con las máquinas, con los animales, con los otros, que nos llevan a preguntarnos el significado actual del ser humano. Y es así como han surgido las nociones de “posthumano” y “transhumano”, siendo este último el que está en el tránsito de lo humano hacia lo posthumano.

Un mundo posthumano que busca nuevos caminos para la evolución del ser humano, en un tiempo presente-futuro en el cual la tecnología, y dentro de ella las IA, formaran más intensamente,

parte de nuestras vidas. Y se estima que desarrollará nuevas formas de vida, de relaciones entre los seres vivos y las máquinas, y nuevas formas de conceptualizar y vivir el cuerpo y las identidades. Y dentro de aquel, las corrientes transhumanistas abogan por una mejora de la vida de los seres posthumanos con su entorno, y entre ellos, y un alargamiento de la esperanza de vida humana y la híbrida ciborg.

En las artes visuales, fundamentalmente desde los años ochenta, algunos artistas han ido experimentando con sus propios cuerpos y las tecnologías, creando hibridaciones experimentales o bien consiguiendo amplificar sus sentidos y percepciones. Algunos de estos artistas han seguido las teorías de varios autores, fundamentalmente de Donna Haraway, principal pensadora de los años 80 y 90 sobre la teoría cibernética y la relación entre los humanos y las máquinas. Sobre todo, desde la publicación de su *Manifiesto cibernético*, allá en el año 1986, cuestionando los valores del humanismo de la cultura occidental y explorando las relaciones entre los humanos, los cibernéticos y los animales no humanos. Presentó su metáfora del ciborg, que se convertiría en una gran influencia en la teoría feminista, argumentado contra los planteamientos del feminismo esencialista y la teoría de la identidad. Ella aboga por una identidad genérica mucho más abierta, híbrida, compleja y mutante, que permitan políticas que incluyan, y no excluyan, las diferencias. Se posiciona en la transgresión de las barreras que separan al humano, máquina y animal, a la vez que rompe los dualismos del pensamiento occidental como los que dividen a él y yo y el otro, el hombre y la mujer, lo físico y lo no físico, o la realidad y la ficción. Incluso modifica las concepciones del pensamiento individualista y apuesta por la construcción de pensamientos de la gente como vértices en una red, sin miedo de su nexo comunal con los animales y las máquinas. Pero aunque apuesta por esa hibridación y la confluencia con la tecnología, nos indica que el uso de estas no es algo neutro y alerta sobre el uso político y económico de las máquinas.

Por otro lado, muchos otros teóricos y artistas contemporáneos se han adentrado en el que podemos denominar “arte posthumanista”, alejado de los conceptos de realidad puros, ampliándolo y dando cabida a lo virtual, lo artificial, lo tecnológico, la vez que se están redefiniendo los conceptos de sujeto y cuerpo humano.

Un nuevo sujeto híbrido, cibernético, y artificial, andróides y gínoides, que se nos promete ideal, perfecto, bello y mucho más duradero,

aunque cuando nos preguntamos por ejemplo para quién, desde qué modelos, con qué finalidad, o a qué coste, se destapan a menudo los peligros de los múltiples y complejos intereses ocultos. Una confrontación que está suponiendo uno de los grandes debates de nuestra contemporaneidad, y sobre el que la artista incide, enunciando y constatando su existencia, y además aportando elementos de indagación, desde ópticas de género.

Por ello, las realizaciones de obras, por parte de Paloma Navares, a finales de los años noventa y principios de la década de los dos mil sobre estas temáticas, nos parecen absolutamente pioneros a nivel artístico. Sus representaciones de mujeres biotecnológicas, cíborgs y ginoides, al principio haciendo uso de maniquís, objetos, fotografías digitales y videos, fue en nuestro país absolutamente innovador, y más desde sus enfoques feministas de género, para, en los últimos tiempos hace uso del ordenador y las nuevas tecnologías para plantear la cuestión del *status quo* no solo del cuerpo, sino de la propia identidad de género e incluso de la humana.

De finales de los años noventa son sus representaciones en esta línea, como el personaje de Milenia. Una maniquí de la tipología de los utilizados en los escaparates urbanos, maquillada, ya que suele usar todo un equipo de maquillaje de la gama de productos cosméticos Navares, un guiño crítico-irónico que la artista hace a la publicidad machacona de la industria de la cosmética dirigida fundamentalmente a las mujeres con promesas de rejuvenecimientos eternos, vencimiento de la flacidez y las arrugas. Pero también teniendo a su disposición toda una serie de elementos, órganos y fragmentos corporales para ser usados a modo de implantes, como muestra las artistas en diversas de sus obras en distintas disciplinas y formatos, e incluso cánulas, envases o mascarillas hospitalarias dispuestos en estanterías, que hacen alusión a operaciones quirúrgicas y trasplantes e implantes, como en la pieza *Preludio de un jardín artificial*, incluía en la muestra.

El personaje de Milenia, como vemos en la instalación de la exposición, *Milenia del corazón y del artificio*, viene acompañada de útiles quirúrgicos, dado que ella representa a una cíborg, entre mujer y máquina, ya un híbrido biotecnológico, que tiene un corazón artificial, que palpita fuera de su cuerpo, en un rojo iluminado artificialmente, aunque late. Una cíborg que, sin embargo, mantiene sus atributos de belleza femeninos, con lo cual la artista nos hace reflexionar sobre las identidades de género y el futuro posthumano, y sobre cómo, a pesar de estos desarrollos tecnoló-

gicos aplicados a nuestros cuerpos y a nuestras existencias aun los géneros y los roles a ellos asignados por la sociedad siguen subsistiendo, a pesar de sus evoluciones.

Además, Navares incorpora aquí, una nueva generación de mujeres tecnológicas, ya completamente artificiales, unas ginoides creadas en video con programas de IA, y en colaboración con su propia hija, la también artista Paloma Muñoz. Son piezas nuevas, que exhibe por primera vez, unos vídeos digitales denominados *Artificios. Hijas de Milenia*. Donde vemos de nuevo guiños irónicos, con empleo de un cierto humor, toda vez que estas ginoides, absolutamente artificiales, creas por programas informáticos, se muestran con un hijo, con un nieto de Milenia, pequeño ser de la información programada, que nos recuerda, tal vez con cierta ternura, tal vez como reminiscencia humana, en decadencia, a las familias con miembros de distintas generaciones y sus relaciones afectivas.

También, la artista explora las nuevas maternidades y las posibles inmediatas futuras gestaciones fuera del útero materno, como en la instalación *Luz del pasado*, en la cual retoma la iconografía representacional del Niño Jesús de la historia del arte y la deconstruye, otorgándole otro significado, lanzándola hacia el futuro, tal vez inmediato, al introducir numerosas de esas imágenes fotográficas de niños Jesús en transparencias de cibatrans, dentro de recipientes de plástico traslúcidos, iluminados por dentro, acentuando la intensidad narrativa y estética, y apilados, como si fueran embriones humanos en gestación artificial.

Nuevas maternidades que también pueden verse en obras como la fotografía digital, de una serie de ellas, *Maternidad 3*, en la cual unas madres cíborgs, Milenia o similares a ellas, sostienen en sus brazos a sus bebés, con un fondo natural de una playa, con las olas rompiendo en la arena, contraste entre lo natural y lo artificial, hibridación en un mundo presente-futuro que debemos afrontar y en el que posicionarnos. Pensamientos y reflexiones que también nos producen la fotografía *En un jardín artificial*, del 2001, con decenas de bebés similares que conforman una masa de pequeños, vistos desde una perspectiva alta en picado sobre un fondo sin contexto, liso, artificial.

Ello nos lleva a pensar sobre la gestación de fetos humanos fuera del cuerpo, en máquinas con programas de IA que vigilan el crecimiento de los mismos. Y ello podemos relacionarlo con

algunos posicionamientos feministas, sobre todo las materialistas y marxistas, que abogan por una liberación de las mujeres de las ataduras y condicionantes de la gestación y el parto. Es en este sentido que dirá la feminista materialista Cristina Serrano (1) *La única forma de emanciparse de las servidumbres de la gestación, la parición y la lactancia es la fabricación de seres humanos mediante la ingeniería genética y la gestación en probeta. Y aunque no se crea, nos hallamos, desde el punto de vista científico, mucho más cerca de tales logros de lo que parece.*

Por otro lado, según noticias que nos llegan, unos *Científicos del Instituto de Ingeniería y Tecnología Biomédica de Suzhou, en China, aseguran haber desarrollado un útero artificial capaz de gestar un embrión humano sin necesidad de una madre* (2) y, además, disponen de programas de IA que se encargan de controlar el desarrollo del feto y que su gestación transcurra con normalidad. Hallazgos y aplicaciones tecnológicas y robóticas que nos parecen claros y lógicos en una época presente donde ya existe la posibilidad de clonación animal y humana a nivel científico-técnico. Otra cosa es el uso que se haga de ello, en qué sentido y dirección, con qué condicionantes y desde qué lugares, por parte de qué entidades o de quienes y con qué objetivos.

Y mientras, tanto Donna Haraway, como la propia Paloma Navares parece querer decirnos, que hay todo un camino por explorar, un sugerente desarrollo nuevo del ser humano que se híbrida, de la expansión de lo humanoide artificial, un cuestionamiento de lo natural y un crecimiento de lo fusionado, de lo que ya no será puro, al menos completamente, y de lo artificial. Y también un pensamiento que se desliza por nuestras mentes y reflexiones sobre como podremos coexistir humanos, cíborgs, robots y seres cibernéticos sin que suponga nuestra propia aniquilación, la extinción de la especie humana, más primitiva, lenta y vulnerable que los nuevos seres artificiales. Y, si con toda esta nueva multiplicidad de seres, de distinta ontología, podremos coexistir sin estas distinciones identitarias jerarquizadas, dentro de las cuales la feminidad ha sido el lastre invisibilizador, discriminatorio y supeditador de las mujeres a lo largo de la Historia.

Belleza y seducción

Además, Paloma Navares viene abordando la belleza femenina en su obra desde hace muchos años, tanto en las representaciones de la historia del arte como en el momento actual y el posible futuro de un mundo cada vez más regido por la tecnología y la IA.

Una belleza femenina configurada de forma normativizada por el patriarcado a través de la Historia, en base a los deseos y gustos masculinos, creando prototipos de modelos de belleza que han funcionado como deseables y que han ido evolucionando según las sociedades y las mentalidades masculinas han ido cambiando. A lo largo de la Historia hemos observado representaciones de figuras femeninas construidas por la mirada y la mente masculina que serán ambivalentes, dependiendo del tipo iconográfico femenino y sus atributos, como el grupo representacional que obedece a los “valores” de pureza/virginidad/madre/recato/austeridad o bien el tipo femenino que se construye en base a las asignaciones de pecado/prostituta/sensual/seducción/perversión. Dualidad de características y roles asignados, por el androcentrismo imperante, en positivo y en negativo y plasmados bien en la serenidad, la candidez o la bondad, o bien en la voluptuosidad, la exuberancia carnal y sexual, la seducción o la tentación pecaminosa. Unas representaciones que han inundado las culturas patriarcales y en particular la nuestra judeo-cristiana.

A partir de la Edad Moderna, tras el Renacimiento, los artistas y escritores ensalzarán un tipo de belleza femenina desligado del pecado, pero sí intrincado con los valores tradicionales, las jerarquizaciones sexo-genéricas y los estereotipos y clichés femeninos masculinos androcéntricos de la belleza femenina que ha perdurado durante siglos.

Pero será con la llegada del siglo XX cuando los prototipos y modelos femeninos exploderán a nivel masivo, gracias a la publicidad, la moda, el cine, las revistas “femeninas” y los medios de comunicación que crearán y difundirán unos modelos de belleza femeninos clichéados y normativizados generalizados.

Hoy en día, en nuestro presente, que las mujeres cuidemos nuestros cuerpos implica estar también sometidas a un bombardeo continuo de mensajes, difundidos por las industrias de la belleza, de acuerdo a modelos femeninos estereotipados como bellos, seductores, sexis y prometedores de éxitos diversos, funda-

mentalmente sociales, sexuales y amorosos. Unos mensajes que promueven una belleza femenina siempre joven, delgada, pero con curvas, de pechos prominentes y labios carnosos, de piel tersa y cuerpo esbelto, de mujeres fundamentalmente blancas occidentales, rechazando todo tipo de belleza asociado a la vejez, e incluso en las mujeres a la madurez, algo que no ocurre con los hombres. El transcurso de la edad, la flacidez y la arruga juegan como hándicaps contra las mujeres dentro de este sistema patriarcal contemporáneo, donde la estandarización de la mujer bella, es la delgada, joven y sexy, dando lugar a obsesiones nerviosas y enfermedades mentales como la anorexia y la bulimia, la compra obsesiva de los mejores productos cosméticos y, en las últimas décadas, las operaciones de cirugía estética para intentar obtener un cuerpo acorde a esos modelos difundidos.

Desde los feminismos han venido analizándose como las imágenes y representaciones de las mujeres, de sus cuerpos y sus rostros, han sido una construcción socio-histórica del patriarcado, llena de estereotipos que nos han sido impuestos a las mujeres, y dando alternativas sobre como representarse a sí mismas. Producto de ello han surgido distintos planteamientos teóricos artísticos no solo sobre la representación de las propias mujeres, sus cuerpos e identidades genéricas, sino además la utilización de estrategias deconstructivas de los roles y estereotipos femeninos tradicionales y estereotipados sociohistóricos, desmantelando el discurso sexista sobre el género, abogándose por pluralidades de formas de ser mujeres en el mundo, con la consideración de una belleza pluridimensional y multidireccional no normativizada y ajena a roles.

Así mismo, nos encontramos en un momento histórico de desarrollo de las cada vez más avanzadas nuevas tecnologías y los avances científicos aplicados al cuerpo y la biología, que junto a los programas de IA, están permitiendo, y aún más van a permitir en un futuro inmediato, tanto los cambios en las cadenas genéticas humanas, como las innovaciones sofisticadas de implantes, trasplantes de órganos artificiales, y autoconstrucción tecnológica del cuerpo, que posiblemente va encaminado a ser cibernético, si es que en parte no lo somos ya, al estar absolutamente interconectados y basar gran parte de nuestra comunicación e información por los ordenadores, los que antaño llamamos máquinas.

Un cuerpo en transformación, alejado de la naturaleza y la biología pura, capaz de ser abierto, ambiguo y polimorfo, abierto a

posibilidades identitarias múltiples, no jerarquizadas, como han preconizado, en las últimas décadas, planteamientos y narrativas feministas innovadoras, así como prácticas artísticas representacionales. Es en esta dirección, entre las que hemos mencionado a una parte de las obras producidas por Paloma Navares, como una de las artistas de nuestro contexto más innovadoras en estas narrativas, siendo pionera en nuestro país.

En esta línea, y en el ámbito de la “belleza femenina y la seducción”, desde planteamientos de género y posicionamientos feministas, se encuentran en esta muestra una serie de obras suyas, algunas de los años noventa, como *Implantes, elígete*, unas fotografías en cibetrans retroiluminadas, perteneciente a un proyecto global denominado Productos Navares, en los cuales hace uso de toda una serie de representaciones de fragmentos corporales que obedecen a prototipos femeninos de belleza contemporánea creados desde el androcentrismo patriarcal. Ahora aquí vemos una obra compuesta de varias piezas de cajas de luz, montadas en vertical, con imágenes del rostro de una maniquí, a modo de secuencia, la cual muestra como se le van colocando implantes con distintos resultados estéticos, una reflexión irónica crítica sobre los cánones de belleza femeninos impuestos a las mujeres. En este mismo sentido encontramos la pieza fotográfica *Productos Navares*, esta vez haciendo uso de los eslóganes comerciales típicos de la industria de la cosmética femenina para ofrecer, en ese tono de humor corrosivo y ácido, uno de “sus productos Navares”, en este caso “Milena lipstick”, una suerte de barras de labios de “revolucionaria textura y brillo natural” que, junto al resto del maquillaje, continúan con una belleza femenina estereotipada a pesar de que dichos productos cosméticos son ofrecidos desde el personaje de mujer artificial del futuro, esa suerte de ginoide, llamada Milenia. Tal vez una advertencia, sobre la continuidad de la estructura de roles, géneros y clichés a pesar de los avances tecnológicos y la robótica de nuestro presente-futuro, si no existen cambios sustanciales en la situación de las mujeres en la sociedad y en las mentalidades.

Dentro de esta narrativa también se encuentra otra de las piezas exhibidas como es la instalación de fotografías y objetos *Híbridos, artificios y seducción*. Una estantería con multitud de recipientes como contenedores de implantes, objetos y elementos de maquillaje para la transformación física y de la apariencia de las mujeres, condicionándolas obsesivamente a cumplir con los estándares de belleza femeninos, sexis y seductores, contruidos por el género masculino al servicio de sus deseos.

Unos rostros de mujeres supeditados a las transformaciones de la cirugía estética y la cosmética, dentro de esa estandarización cliché, de rostros y cuerpos objetualizados. Y ese sentido de la cosmética es llevado a un guiño irónico cómplice en los cuatro autorretratos fotográficos de *Veinte minutos de beauty*, en los que parece hacer un remake de determinadas escenas de acicalamiento femenino y belleza seductora del cine clásico o de la publicidad de la cosmética.

E incluso en tono más paródico, pude verse aquí las dos piezas fotográficas intervenidas, a modo de díptico, *Rulos para una melena Botticelli*. Una obra en la que, por un lado, vemos de espaldas a la artista, con el cabello recogido en rulos, mientras que en la otra imagen hace uso del apropiacionismo del cabello de la pintura de la Venus de Botticelli para, realizando una fusión entre representaciones de mujeres de la historia del arte y contemporáneas, entre esa melena larga y ondulada tan reconocible de la Venus y el rostro y el cuerpo de la artista, como mujer de nuestro tiempo actual, reflexionar críticamente sobre la construcción patriarcal de la belleza femenina a lo largo de la historia y hasta nuestros días, y en particular el valor simbólico y erótico de la cabellera femenina, pues como dirá la historiadora del arte, escritora e investigadora Erika Bornay (3) *Elemento de enorme capacidad perturbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar), y la atracción sexual.*

Y, sí, el artificio es algo a lo que vamos siendo empujados los seres humanos, alejándonos de ese antiguo estado de naturaleza y de la evolución estrictamente biológica de antaño. Un artificio que sería deseable fuese autogestionado y controlado por los humanos mismos, y que nos promete un cuerpo sano, duradero, bello, pero que no nos impide que nos preguntemos, por ejemplo, para quién, desde qué modelos, con qué finalidad, o a qué coste, se produce dicho artificio, esos nuevos seres productos de la tecnología, sean nuevos humanos, ciborgs o robóticos, de la era posthumana. Y, entonces, van apareciendo una multiplicidad de intereses ajenos ocultos, de las elites de las industrias de la belleza y de la tecnología, que hacen que nos cuestionemos que los avances hacia el posthumanismo transhumano necesita necesariamente avances de cambios hacia la superación del sistema patriarcal y el capitalista. Ello parece querer indicarnos Navares con sus obras de cuerpos artificiales en construcción, como es la escultura lumínica en neón, *Artificios. Artefacto de luz, en una memoria artificial*, don-

de nos muestra un torso humanoide en proceso de construcción, o tal vez la memoria humana ahora en construcción artificial. Y en la misma línea, *Artificios. Regenerador de sentidos*, una escultura de cristal de una cabeza posthumana a travesada por cables, cánulas y plástico e iluminada, que nos ofrece la idea una nueva autoconstrucción del cuerpo y de la identidad, de nuevas bellezas, ya no tanto femeninas como andróginas, de género indefinido, de características no clichéadas ni estereotipadas, como hasta ahora ha sucedido con los géneros, tal vez pudiera ser un nuevo camino, aún ignoto, que tenemos que recorrer. Y esperamos que estos nuevos caminos que nos abre la ciencia sean tomados desde posiciones liberadoras y positivas posthumanas desde la cual nos hablan algunas teóricas y artistas feministas.

Del cuerpo y de la mente

El cuerpo ha sido, y es, uno de los paradigmas de los discursos feministas desde los años sesenta y hasta ahora mismo. La conjugación discursiva de la experimentación, de las sensaciones y percepciones físicas y/o psíquicas con su plasmación y desarrollo verbal y visual, ha sido una de las grandes aportaciones de los planteamientos artísticos feministas de las últimas décadas.

A partir de los años ochenta se ha producido una pluralidad de enfoques y líneas de trabajo en los trabajos teóricos y artísticos feministas, llenando un amplio abanico de opciones, desde las que han acentuado el carácter esencialmente diferenciador del cuerpo de la mujer, partiendo de este como fuerza semiótica, como fuerza creadora, a las que han hecho hincapié en los efectos condicionantes que la diferencia sexual implica, pero todas han aportado sus ópticas críticas a los discursos culturales dominantes androcéntricos, universales y aparentemente neutrales.

En torno al cuerpo, y también la identidad, son muchas las obras creadas por la artista Paloma Navares, como venimos viendo. Y dentro de su acercamiento al cuerpo, fundamentalmente de la mujer, también encontramos un conjunto de creaciones plásticas que parten de su experiencia personal en torno al sentido de la vista y de su pérdida, ya que la artista sufre desde hace muchos años una enfermedad ocular por la cual ha debido someterse a múltiples operaciones quirúrgicas, tras las que ha sufrido dolorosos y largos periodos de convalecencia y un deterioro de la vista. Basándose en ello ha ido desarrollando trabajos, a lo largo del tiempo, rela-

cionados con los ojos y con los fragmentos corporales, a veces de forma ambigua y evocada, y otras veces más explícita pero siempre muy estetizadas.

Algunos de ellos se encuentran integrados en esta muestra, como pueden verse una serie de objetos en el interior de una amplia vitrina a modo de muestrario de fragmentos corporales, muy poetizados, metafóricos a los que se añaden algunas gotas de ironía, y en otros de evocación quirúrgica y de dolor.

En algunas piezas los ojos son protagónicos, unos ojos múltiples, impresos en cibatrans transparentes y atravesados por imperdibles, lacerados, heridos, posados sobre una fuente de cristal, como en *Recuerdo de un Verano*, o bien en la titulada *Neceser*, en la cual unos ojos aprisionados, cada uno en uno de los treinta y tres saleros de cristal que se encuentran en el interior de un bolso de plástico transparente, y que tanto pueden evocarnos a la conservación y clasificación hospitalaria de estos órganos, con posible destino a trasplantes, pero con referencias al ámbito de lo doméstico. Algo que también evoca la obra *Fin de semana*, aunque aquí con una bolsa transparente que contiene solo un par de saleros con ojos, y a la vez unas manos, como fragmentos corporales, en transparencias de duratrans. Más dura es la obra *Alfileres de cabeza Negra*, un alfilerero circular, cuyos alfileres, en el engarzados, apuntan agresivamente hacia el centro, donde se encuentra un ojo enrojecido y lloroso, posiblemente recién operado, y que nos remiten al dolor y la herida. De nuevo objetos que nos trasladan a su biografía, a sus operaciones de ojos, a la pérdida de visión, al dolor, a la espera convaleciente y la importancia de la vista.

Pero también objetos en pequeños formatos de fragmentos corporales, de los que ha realizado muchísimos a lo largo de su trayectoria, en los que amalgama utensilios domésticos, como, aquí, una plancha, en cuya base puede verse un fragmento de piel, o bien varios *Quitapieles*, con útiles de cocina para pelar vegetales, de los que penden fotografías en cibatrans de pie y de mano, o bien una variedad de fragmentos del cuerpo y el rostro metidos en el interior de un bolso transparente y una cajita de plástico. Y también un guiño irónico burlón a la construcción representacional del desnudo femenino de la historia del arte, desde la mirada masculina, en dos pliegos de *Recortables*, donde se puede intercambiar la melena, el pubis, las piernas y otros fragmentos corporales para reconstruir e intercambiar la configuración de varias representaciones muy conocidas de desnudos pictóricos femeninos del Renacimiento.

A ello habría que añadir, ya fuera del espacio de la vitrina, otras piezas con clara referencia y representación corporal desde distintos tonos y en variados formatos. Desde unos divertidos y descontextualizados niños Jesús fotografiados en pequeñas transparencias, engarzados, uno tras otro, desde unos embudos de plástico, a modo de objeto juguetero, en *Juegos en cascada, pendientes del corazón*. A collages y dibujos de pequeño formato, como *Cuarto menguante*, en el cual un cuerpo masculino fragmentado de un torso, sin cabeza, brazos, y parte de las piernas, se encuentra desdibujado, mientras le da la mano a un esqueleto también descabezado, a la vez que al fondo aparece esquematizado un dibujo de una luna decreciente.

Interesante dibujo-collage que parece hablarnos de la decadencia del patriarcado y del dominio masculino en la sociedad. Pero también, sugerencias sobre la herida y el dolor emocional de las mujeres, de cuerpos objetualizados y silenciadas como sujetos, en una foto en cibatrans de un torso desnudo de mujer con una herida bajo el pecho izquierdo, del lado del corazón.

Se refiere también al cuerpo en la imponente pieza *Anhelos de libertad*. Una instalación en gran formato, compuesta de numerosas fotografías en soporte transparente de pies y manos humanos, que caen desde determinada altura hacia abajo, en superposición de unos y otros, engarzados en útiles de pesca, formando una suerte de cortina circular en tonos rojizos, rosados y marrones. Fragmentos de cuerpo que dicen tanto de nuestras vidas, los pies para andar, y trazar nuestros caminos, y las manos para hacer tantas cosas, para sentir el tacto y, además aquí, como medio de comunicación para sordomudos, con los movimientos gestuales de ese lenguaje. Mientras, el paso del público mueve pies y manos, suavemente, con el movimiento suave del aire, en un tenue y vibrante dinamismo.

Otra serie de obras dan un paso de lo físico a lo mental, para adentrarse en zonas de la mente, el pensamiento y las emociones y como ellas se interrelacionan con el cuerpo. La artista nos introduce al otro lado de lo que la socialización nos dice como es ser y estar como mujer en el mundo, de sus roles y asignaciones estereotipadas y las diversas cosificaciones sexo-genéricas. Unas asignaciones que históricamente han venido definiendo sus conductas y comportamientos, de lo que podían o no dedicarse, y de las narrativas acerca de sus vulnerabilidades y miedos, de sus debilidades y fortalezas, incluso de sus enfermedades, hasta sus

correctas formas de sentir, amar y sus tipos de relaciones sexuales. De ahí toda la tipología misógina y patriarcal de enfermedades “típicamente femeninas” a lo largo de la historia patriarcal de la humanidad, como, ya entrado el siglo XIX, la denominada “histeria”, asignada a las mujeres por autores como Sigmund Freud o John B. Watson, quienes consideraban inferiores mentalmente a las mujeres, siendo diagnosticadas miles de mujeres como “histéricas”, por padecer síntomas físicos y del ánimo, que tenían que ver con su insatisfacción personal e interna en una sociedad que las constreñía, a todos los niveles. Desequilibrios físicos y mentales que en el caso de ser sufridos por hombres eran considerados y tratados de forma absolutamente diferente, incluso asociados a valoraciones positivas, como el ser bohemio, diferente o loco genial.

Unas asignaciones de enfermedades “femeninas” que conllevaron crueles terapias para las mujeres y encierro en hospitales psiquiátricos, donde miles y miles de mujeres se morían solas y

abandonadas en sus supuestas “locuras”, sometidas a dolorosos y humillantes tratamientos, algunos sexualmente castrantes.

Con la llegada del feminismo, sus reivindicaciones, denuncias y puesta al descubierto de la opresión y la discriminación histórica sufrida por las mujeres, por el hecho de serlo, los cambios y percepciones distintas se han ido sucediendo, aunque con grandes esfuerzos, luchas y quedando camino por recorrer. Así, consiguieron que la histeria dejara de ser considerada una enfermedad, al ser considerado un mito ya en los años cincuenta, a pesar de que la R.A.E. hasta el año 2018, siguió considerando a la histeria como una enfermedad nerviosa, que se daba con mayor frecuencia en las mujeres. Ahora, aquí, P. Navares nos ofrece unas obras en las que se entrelazan el cuerpo y la mente, acentuando a esta. Son cuerpo de mujeres, ensimismados, aisladas de contextos externos, en un adentro y no ya en un afuera, sumergidas en sus propias mentes y en sus emociones, en un proceso de alejamiento de una realidad hostil y su autorreconocimiento exploratorio.

Unas mujeres como *Laura*, un video-objeto, efectuado con una videoproyección, en muy pequeño formato, sobre papel de cera, dentro de un bote de plástico. Aquí, esta pequeña y encerrada Laura, se mueve desnuda, en ese mini habitáculo, centrada en sus minimalistas movimientos corporales, con un enfoque entre la danza y la performance, al igual que podemos ver en un fragmento de la videoinstalación *Flores sobre el océano*. Un video este

proyectado sobre una pantalla traslúcida que pende en medio de un lado de la sala de una mujer desnuda, en un espacio reducido, aislada, y también ensimismada. Mujeres desnudas, aisladas, encerradas en espacios neutros, asépticos y pequeños, sin un exterior referencial.

Unas mujeres que efectúan gestos repetitivos, frías gesticulaciones, autopalpándose, dentro de los estrechos límites del espacio que habitan y en su absoluta soledad dentro de él. Mujeres abstraídas en un estado de supra realidad, más allá de la lógica y la razón. Un aislamiento a las que las mujeres “diferentes y rebeldes” fueron sometidas, como he mencionado, históricamente, en el patriarcado, en ese control de esa “no razón” o locura, en un segregacionismo de los denominados “enajenados”, por los que se siente miedo y rechazo. De ahí ese encierro, y a la vez exhibición, sometidas a nuestras miradas curiosas, objetos de una no confesada atracción por lo diferente.

Algo semejante ocurre en el video *Standby. Habitación 6*, en el que una mujer madura, sentada en una hamaca, se encuentra reposando, con los ojos cerrados, centrada en sí misma, en el interior de una aséptica, blanca y luminosa habitación, completamente aislada del exterior. Una intensificación mental, un alejamiento de los demás y del mundo, que bien pudiera ser significativos de periodos reflexivos o procesos de liberación de la mente, abriendo sus capacidades y rompiendo constricciones, pero que muchas veces la sociedad ha tipificado como enfermedad mental femenina.

Procesos de la mente que también nos llevan a afrontar situaciones que percibimos peligrosas o de pánico, y que nos paralizan, nos hacen dudar si dar un paso al frente, y la mente se agita, encontrándose a veces en sensaciones de callejones sin salida de estar al borde de un precipicio, como la imponente video proyección *Begoña*. Un video proyectado a gran altura, aprovechando las cornisas de los muros, en el cual justamente una joven mujer se encuentra andando por el filo de una cornisa, abiertos sus brazos, apoyados en la pared, mirando hacia el vacío que hay abajo. Se detiene, mira, tiene miedo, no sabe qué hacer, pero sigue, hasta conseguir andar todo el dintel, hasta el final lateral de la cornisa, y salir lateralmente de la peligrosa imagen. Miedos que están ahí, momentos de dudas, peligro, fases de angustias, pánico, y el tiempo lento que acentúan estas sensaciones y emociones, pero también el camino y la posibilidad de buscar una salida y encontrarla.

Fragilidad y fortaleza

Paloma Navares ha sabido trasladar de forma intensamente creativa sus dificultades de la visión y múltiples operaciones de ojos, así como los largos tiempos de recuperación y espera, inmóvil y con dificultad para desplazarse, a sus representaciones artísticas. Unos periodos en los cuales su imaginación y sus pensamientos, así como sensaciones y percepciones a través de sus otros sentidos, se acentúan, intensificándose su creatividad y el dinamismo de su mente, de tal forma que cuando volvía a la visión necesitaba ponerse a ejecutar y experimentar creativamente lo pensado e imaginado.

Fruto de ello son una ingente cantidad de obras, siendo algunas más explícitamente autorreferenciales, y otras simplemente evocando sensaciones, pensamientos y emociones. De entre ellas, algunas aluden a esa inmovilización, a un cuerpo en reposo, en un encierro hacia el interior, y lo hace con retratos fotográficos de sí misma, y exhibidos en cajas de luz. Unos retratos enigmáticos y ambiguos, de ella tumbada en una camilla, calmada, con el cabello hacia arriba, relajada, con los ojos cerrados, inmóvil, bella, pero cuyo estado y situación nos hace dudar y es ambivalente, entre la realidad o la imaginación, entre la mente y el cuerpo, como aquí en la fotografía cibatrans en caja de luz *Autorretrato Julio 2000*, realizada en sentido invertido, como flotando, transitando, tal vez de un espacio-tiempo a otro, por el límite de la vida y la muerte.

Autorretratos fotográficos relajados, serenos en apariencia, también en cibatrans en cajas de luz, de inicios de los 2000, como los denominados Unidad 0 y Unidad 2. Ahora la artista se encuentra sumergida en un baño de espuma, apacible, desnuda, pero con los ojos vendados con vendas terapéuticas. De nuevo la ambigüedad, ¿se encuentra recuperándose o relajándose? ¿Se trata de uno de sus postoperatorios de los ojos o de una cirugía estética? A pesar de su calma, las imágenes nos crean un cierto desasosiego.

¿Fragilidad, de alguien en el límite de la pérdida o gran deterioro de un órgano fundamental, como los ojos, para el sentido de la vista, o fortaleza de la persona que lucha y sigue operándose y aguantando los meses de reposo y recuperación con la esperanza de seguir manteniendo la vista? ¿Fragilidad de alguien que se desespera o entra en estado de ansiedad o fortaleza de quien se cuida y se quiere a sí misma?

Esa dualidad de fragilidad y fortaleza, también la encontramos en la videoinstalación de gran formato *Sombras del sueño profundo*, pero ahora en sentido contrario. Aquí una serie de panteras, animales silvestres por naturaleza y hábitat, se encuentran enjauladas, como lo han estado, y aún lo están en muchos zoológicos. Unos fuertes y potentes animales en la naturaleza, en libertad, y absolutamente vulnerables y frágiles, aprisionados, en esas terribles jaulas, donde deambulan de un lado a otro del estrecho espacio, de forma continua, estresante, impotente.

Animales usualmente fuertes ahora en su absoluta fragilidad y vulnerabilidad en el aislamiento, como el ser humano, aislado, física y/o mentalmente, frágil, pero, tal vez, con fortaleza de resistencia, vislumbrando una posible salida.

Sueño o recuerdo

Dualidades cuyos límites son difusos y ambiguos, como muchas veces ocurre entre los sueños y los recuerdos, entre los cuales las líneas delimitadoras a menudo están borradas, o imaginamos o transformamos aquello que vivimos con añadidos, con edulcoraciones, con cambios, con imaginación y fantasía, entremezclando retazos de experiencias vividas con los deseos o los rechazos. Unas deambulaciones mentales como las que plasma la artista en un conjunto de obras que se pueden incluir en esta dualidad.

Así, observamos aquí unas piezas de inicios de la década de los años noventa y dos mil, como la instalación *Unidad de sueño*, compuesta de una serie de fotografías con imágenes difusas, de agua, playas, cielos y nubes, plantas y árboles, de vientos y brisas, en unos paisajes tranquilos y apacibles, como zonas de fusión de imágenes procedentes de diversos niveles, tanto el físico, retazos de experiencia, como el mental y el pulsional. Unas imágenes en las que se superponen dibujos, textos, gráficas y trazos gestuales, como capas donde retazos de recuerdos se mezclan con fantasías y sueños en un mundo onírico.

Fusiones y deslizamientos en los largos periodos de recuperación, con los ojos cerrados, o semiabiertos, tras las operaciones. Largas estancias en la cama, ese lugar de reparación del cuerpo, espacio de aislamiento personal, de sumergirnos en el ámbito de los sueños, de la fantasía, del subconsciente, en el que la superposición, en un aparente desorden de imágenes y capas de significados, cobran sus sentidos más allá de la razón y la lógica, más allá del cuer-

po, ahora ausente, que ha dejado su huella, su peso y movimiento en las arrugas de las sabanas, de las almohadas y los camisones en tonalidades diversas de lo blanco, con inscripciones gráficas fragmentarias de esos sueños y recuerdos fusionados, en esa espléndida serie fotográfica en cajas de luz, *De reposo y sueño*.

O bien la utilización del cuerpo, fragmentado, como suele hacer uso, reiteradamente Navares en muchas de sus obras, para perseguir deseos y sueños, como en la instalación fotográfica, también en cajas de luz, *Buscando un sueño*, de la primera mitad de los noventa. Ahora el fragmento de la espalda de cuerpo desnudo parece buscar hacia abajo algo, con los brazos y las manos extendidas hacia la negritud, y nosotros lo vemos como desde una toma desde arriba. Nada sabemos, pero esa persona sí busca, en la oscuridad, un sueño. Mientras sus pies, en otra caja de luz, y desde otra perspectiva, se sitúan de frente a nosotros, como dispuestos a andar. Una búsqueda secuenciada en dos imágenes que se confrontan, superponen y se complementan.

Memoria y olvido

Por otro lado, otra de las dualidades que estructuran este proyecto podemos deslizarla de la memoria al olvido, en esa narrativa de significados, visual y espacial que hemos trazado en esta exposición.

Pero ¿Qué es la memoria? La memoria es el archivo o compilación de nuestras experiencias y conocimientos, dentro de alguna zona de nuestro cerebro, mientras que el recuerdo es el estímulo y la capacidad de la memoria, así como las emociones que se producen al pensarlas y revivirlas.

Ejercitada con hábito podemos ampliar la memoria, y esta es el mayor antídoto contra el olvido. Una memoria que recurre al pasado, recuperándolo. Una recuperación de la Historia de las mujeres, de los hechos ocultos, de sus invisibilizaciones, pero también una memoria que evidencia y descubre la construcción y socialización de las mismas bajo las narrativas y el poder patriarcal, de la construcción de la representación de la feminidad, del cuerpo y la sexualidad de las mujeres bajo la mirada y el discurso constructor masculino logofalocéntrico, como tantas y tantas representaciones masculinas de mujeres a lo largo de los tiempos, de sus cuerpos, de su erotismo, de sus identidades. Mujeres reales y mitológicas,

cosificadas, reconstruidas bajo la mirada y los deseos del hombre histórico, bajo el poder patriarcal. Mujeres, diosas y feminidades mitológicas representadas muchas veces objetualizadas bajo la mirada de deseo masculina.

Paloma Navares ha retomado en muy diversas obras esas representaciones de mujeres de la historia del arte, de pintores absolutamente reconocidos y famosos, como ahora en la instalación *De Leda y Judith, entre venus, ninfas y otras evas*, en la cual encierra imágenes normativizadas, desde la mirada patriarcal, de conocidos desnudos femeninos pictóricos de mujeres de la cultura occidental, en el interior de unos tubos transparentes de metacrilato, iluminados desde dentro, como ha ejecutado en otras obras del mismo sentido. Cosificación y encierro, estado y situación de las mujeres a lo largo de la historia y que se nos pone en evidencia.

Y silencio e invisibilización, ocultas al mundo, no reconocidas, como estas representaciones de mujeres, objetualizadas en maniqués, cubiertas, tapadas con plásticos blancos opacos en la instalación *Veladas, los párpados cerrados*. Cuerpos femeninos ocultos, metáforas de la invisibilidad, construidas bajo estereotipos femeninos impuestos socialmente a las mujeres, y sobre la ocultación histórica de las resistencias, de otros tipos de ser, de sus múltiples actividades, además del “hogar” y los hijos, de sus capacidades intelectuales y creativas, raramente y excepcionalmente conocidas y reconocidas.

Género y violencia

Nuestra artista, a lo largo de su trayectoria, ha desarrollado un amplio y profundo trabajo artístico en varias direcciones, como la que indaga sobre un mundo en el cual el aislamiento, la supeditación, la represión y la violencia de/sobre las mujeres siguen estando muy presentes en las diferentes sociedades.

En torno a la violencia ejercida sobre las mujeres, Navares ha realizado multitud de obras, como *Kwaiken. Mujer del Samurái*. Una fotografía en gran formato en la cual la artista visibiliza los rituales a los que las mujeres de los samuráis, en Japón, se veían obligadas a hacer. Es una imagen de grandes y bellas flores de tonos blancos, que tienen inscritas en sus pétalos dibujos y signos relativos al rito del suicidio, *Jigai*, un ritual usado por la mujer del samurái para salvaguardar su honor, en el cual se cortaba la carótida con

una daga de doble filo llamada Kwaiken. Y antes, para no morir con las piernas abiertas al caerse, y evitar la “deshonra femenina”, se tenía que atar los tobillos con un lazo de seda o cordón, una doble y radical obligación de sumisión para estas mujeres.

Algo parecido plasma la artista en otra fotografía de bellas flores del mismo gran formato, en este caso en tonos rosas, en *Misugue*. Canción de Geisha. De nuevo combina estas enormes flores, que socio históricamente han venido asociadas al género femenino, ahora en tonos rosas y con dibujos e inscripciones. Se centra aquí en las geishas, esas mujeres que, a pesar de sus vidas de supeditación y encierro, se dedicaron a la escritura, la música y otras artes. El *Misugue* o *Mizugue*, era el antiguo ritual japonés mediante el cual una maiko (una aprendiz de geisha) pasaba a ser una geisha, y significa literalmente “desfloración ritual”, por el cual una maiko era desvirgada por un patrono que muchas veces hacía las funciones de mecenas de la maiko. Con lo cual Navares juega aquí con el doble sentido de la desfloración, tanto propiamente de las flores con las que efectúa la estética representación, como con este patriarcal y misógino ritual sobre las maikos. Un ritual desaparecido, al menos oficialmente, tras las leyes contra la prostitución dictadas a partir de 1958.

Y también esta violencia contra la mujer, privada y social, es plasmada en una tercera fotografía intervenida de bellas flores en *Cantos del Valle Afgano*. *Landays*. Unos cantos de amor, honor y muerte, como formas poéticas, de dos versos que suenan como unos lamentos y gritos de la mujer pastún en los valles afganos. Puesto que esta mujer, vejada, humillada y sometida por la tradición es obligada a permanecer oculta tras el burka y encerrada en la casa, sin libertad, solo le queda la muerte, muchas veces suicida, o el canto, única actividad permitida a estas mujeres.

Y más flores simbólicas, pero ahora en formato a modo de cortinas o cascadas, como la instalación fotográfica *Flores a Rwanda*, con sutiles transparencias fotográficas con amapolas rojas, color sangre, llenas de signos y dibujos, o en formato vídeo animación. Dos obras con las que la artista se refiere, simbólicamente, a las mujeres asesinadas y violadas en ese país, no solo las miles de ellas que murieron durante el genocidio de Ruanda, sino también a todas las que han seguido sufriendo maltratos y torturas hasta morir, violadas, mutiladas e infectadas de sida por los hombres, que han asesinado a miles de mujeres y niños con una violencia brutal y desgarradora, con un ensañamiento criminal y misógino

en estas sociedades radicalmente patriarcales que han tratado y aún tratan, en muchos lugares, a las mujeres y los más desfavorecidos como cosas.

Vidas duras de mujeres africanas, donde todavía en determinadas culturas y tribus se practica la ablación del clítoris a las niñas, con un desprecio inhumano por ellas, o como las mujeres recorren diariamente largos caminos, de varios kilómetros, cargadas con pesados bidones en sus cabezas, en busca de agua en los pozos que, en su mayoría, están contaminados, algo que podemos ver en la instalación fotográfica, de una de sus “cortinas”, *Travesía del agua*. En ella vemos los sutiles dibujos de perfiles de mujeres africanas, porteadoras de pesadas cargas de agua, a costa de sus espaldas y sus doloridos cuerpos. Una combinación entre la dureza de las vidas de esas mujeres con la fragilidad y sutilidad de los dibujos en fragmentos de materiales transparentes que caen, unos sobre otros, hacia abajo.

Una violencia ejercida contra las mujeres que también nos ofrece en el video *Cantos de amor y muerte*, perteneciente a una proyecto que engloba una serie de piezas denominado *Veladas, cantos de amor y de muerte*, donde se sumerge en el sentir de las mujeres, y las interrelaciones entre la vida, el amor y la muerte, y en la invisibilidad y la utilización del cuerpo de la mujer en determinadas culturas.

Utilización y cosificación del cuerpo de la mujer, degradado, usado, sometido y violentado, como en una serie de collages que la artista realiza con técnicas mixtas y de los que algunos se incluyen aquí, como los titulados *De la casa de Jemeret, bailarina* y *Residencias de solaz. En luna creciente*. Mientras que en el primero hace alusión a las mujeres cautivas, al ser víctimas de los botines de guerra, convertidas en esclavas y recluidas en la Casa de Jemeret, en Egipto, donde se dedicaban al entretenimiento de los hombres como bailarinas, músicas, o sirvientas. Mientras que en el segundo se refiere a esas mujeres jóvenes, algunas niñas, asiáticas, procedentes de países bajo el dominio japonés, que entre los años treinta del pasado siglo y la segunda guerra mundial fueron secuestradas y alojadas en las denominadas “residencias de solaz”, una suerte de prostíbulos para los militares japoneses, existentes en Birmania e islas del Pacífico. Unas fueron asesinadas, otras sometidas e infectadas de enfermedades venéreas cuyas secuelas arrastraron durante años.

Violencia contra las mujeres ejercida desde los poderes institucionales, tanto de los civiles, como eclesiásticos, protestantes y católicos, que quemaron en la hoguera a decenas de miles de mujeres acusadas de brujas, desde el siglo XV al XVIII fundamentalmente, aunque antes y después existieron procesos por brujería.

Una caza de brujas en la Historia, mayoritariamente europea, en el cual decenas de miles de personas, principalmente mujeres, fueron ejecutadas por practicar supuestamente la brujería, incluyéndose bajo este término a actividades como la medicina alternativa y natural, la elaboración de brebajes y medicamentos, la adivinación y la magia, que ponían al servicio del pueblo, así como mujeres independientes o con formas de vida y comportamientos más libres rechazados por las autoridades y orden religiosos. Se persiguió masivamente a las mujeres, tanto por los tribunales civiles como los eclesiásticos, centrándose en la figura de la bruja. De ahí los infames hechos de la "quema de brujas", debido a que la hoguera fue uno de los medios habituales de ejecución masiva de mujeres, siendo estas consideradas por estas autoridades el enemigo del cristianismo, encarnación del pecado, adoradoras del diablo.

Miles de mujeres delatadas por habitantes y vecinos alentados por las autoridades y la Iglesia, a veces por sospechas o simples rumores de practicantes de medicinas con hierbas, hechizos curativos o ser distintas. Miles de mujeres interrogadas bajo tortura para arrancar confesiones. Prisioneras mientras duraban los procesos, para luego ser condenadas y quemadas en la hoguera, por las autoridades, delante del pueblo, como escarnio público. Todo un fuego de terror, de histeria colectiva, de juego de poder y control tanto de los tribunales eclesiásticos, como luego los civiles.

Ese fuego de hogueras, asesino encendido y alimentado por humanos enloquecidos por las normas y las ortodoxias religiosas y patriarcales, se muestra en la videoinstalación *El vuelo. Linda Maestra. A Goya*, perteneciente a la serie *Otros Páramos*. Un enorme fuego ardiente que cubre todo un muro con su color amarillo y rojizo, símbolo de persecución, violencia y muerte de las denominadas brujas. Una fuerte e intensa videoinstalación que sobrecoge, de un inmenso fuego sobre el que pueden verse, casi como una aparición, tenuemente, una copia de capricho de Goya, *Linda Maestra*, con las dos brujas, la veterana y la neófita, sobre una escoba y volando, como escapando del fuego. Otorgándole ese sentido la artista de liberación del fuego, de escapatoria, de

volar libres en su propia dirección, como también ocurre en otra copia de la pintura goyesca colgada en una pared contigua de la sala. Un homenaje y recordatorio de Navares a estas mujeres asexuadas por los poderes patriarcales, civiles y eclesiásticos.

Ocultación y un actuar en secreto, muchas veces contra el orden dominante, contra lo normativizado, contra sus roles, contra las narrativas y lenguajes establecidos, resistiendo. Una resistencia de mujeres en distintas culturas y sociedades, a través de sus creaciones secretas, ocultas, que evidencian la represión y el aislamiento a los que han estado sometidas.

Ahora se incluyen aquí varias piezas pertenecientes a proyectos anteriores en esa línea indagatoria y de representación, ahondando de forma subjetiva en la visibilización de las creaciones de las mujeres a través de sus cantos, poemas o idiomas secretos, para hacernos tomar conciencia del aislamiento y la represión que las sociedades han ejercido sobre ellas, algo que ocurre en la videoescultura *Nushu. Misivas del tercer día*. *Nushu* era un idioma secreto de las mujeres en China, creado por ellas y usado durante cuatro siglos por campesinas de Hunan. Una lengua creada fundamentalmente para escribir las “misivas del tercer día”, en unos textos que las madres entregaban a sus hijas, con consejos y con la esperanza de que encontrarán la felicidad deseada. Escritos *Nushu* bordados sobre manteles, pañuelos y telas diversas donde se expresaban emociones y sentimientos que solo debían saber las mujeres y eran ocultados a los hombres, de tal forma que al fallecer, esos textos eran quemados para que no se conocieran. Y aquí, en esta videoescultura, la artista ofrece su contundente y muy poética visión, con una videoproyección de bellas flores que contienen fragmentos de textos *Nushu*, y cuyo formato se ajusta exactamente al de un libro abierto. Un libro vivo, en movimiento, conteniendo esas esperanzas de felicidad a través del lenguaje secreto, y al lado la fotografía de una mujer anciana, cuyo rostro se puede ampliar a través de una lupa, que es la última mujer conocedora de este secreto y antiguo lenguaje de las mujeres chinas. Un lenguaje olvidado, desaparecido, que la artista rescata para que siga vivo en la memoria colectiva de las mujeres.

Represión, discriminación, ocultamiento, olvido de mujeres de otras culturas distintas a la nuestra occidental, que Paloma Navares nos ofrece y lo hace de una forma intensamente estética y con tonos vibrantes y coloridos, en sus numerosas obras, en distintos formatos, donde plasma flores. A veces representa flores en foto-

grafías, otras en vídeos, o sobre determinados objetos y otras en instalaciones fotográficas en duraclear o duratrans transparentes a modo de una especie de cortinas.

Algo que ocurre también en la instalación fotográfica *El jardín de los cerezos*. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, muy contundente estéticamente, pero a la vez sutil y frágil con esas fotografías y dibujos en fragmentos transparentes, engarzados unos a otros mediante útiles de pesca, a modo de cortina o cascada, para homenajear a estas grandes poetas japonesas de vidas intensas, como tantas mujeres históricas, ligadas a la vivencia femenina del amor.

Ono no Komachi es una de las grandes poetas japonesas de la era Heian, y en ellas la sutilidad, lo efímero, la simplicidad, la melancolía y la belleza, en confluencia con la naturaleza, impregnan sus obras. Así como una concepción del tiempo ligada al budismo zen y su traslación a la caída de las hojas de los cerezos con el paso del tiempo. Y esas son notas de esta poeta japonesa de la era Heian, que vivió en el siglo IX, y que fue reconocida como genio poético, sobre todo de la poesía amorosa, centrándose en el amor, la soledad, la ansiedad, lo efímero y la pasión. Esta poeta que, según la leyenda, fue una hermosa mujer, cortesana, que se entristeció profundamente, tras el fallecimiento de su amante. Lo efímero y el paso del tiempo son usados por la poetisa en lo transitorio de la naturaleza, como la floración del cerezo y la caída de sus hojas.

Pero, por otro lado, también la memoria guardada de la propia artista, de los buenos momentos, felices, recuerdos de experiencias positivas, como en la videoinstalación *De Oberalm a Hallein*, todo un recorrido en bicicleta de ella misma, que realizó en una estancia con una residencia en Austria, fructífera creativamente, cómoda y feliz, y que ella volvió a recorrer de nuevo, más tarde, y que guarda en su memoria.

De la vida y de la muerte

Por otro lado, una parte importante de la creación plástica de la artista está íntimamente ligada a la poesía, a su cadencia, vibración, ritmo, condensación y síntesis, e, incluso, a veces, su melancolía, pero también, otras veces a su fuerza energética y su libertad de juegos lingüísticos, a los senderos deambulatorios de la imaginación, y al transcurso y los instantes de la vida y la fatalidad, irrevocable, de la muerte.

La utilización significativa de textos poéticos hablados y del sonido es importante en el trabajo plástico de Paloma Navares, como ocurre en su imponente pieza *Jardín de la melancolía. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan*. Una sobrecogedora instalación sonora, con siete anchos tubos fluorescentes de metacrilato, de distintas alturas, decorados con grandes y coloristas flores en cuyos pétalos pueden leerse fragmentos de cada poeta a los que va dedicada la obra. A la vez que se observan las penetrantes esculturas de luz, se escucha un audio con la lectura del poema egipcio, de la doceava dinastía, *El hombre cansado de la vida*.

La artista rinde así su particular, poético e intensamente estético homenaje a todos estos grandes escritores y poetas del siglo XX suicidas, que acabaron con sus propias vidas por distintas motivaciones, y de distintas formas, desde la intoxicación por monóxido de carbono de Anne Sexton, la sobredosis de pastillas de Alejandra Pizarnik y de Cesare Pavese, al disparo de una bala de Kostas Karyotakis, o los ahogamientos en el agua de Virginia Woolf, Alfonsina Storni y Paul Celan. Angustia emocional, depresiones, trastornos mentales, sufrimiento y soledades, delirios y emociones fuertes, de vidas intensas, vividas con avidez e implicación, con imbricación y fusión entre la literatura y la vida, con vidas rodeadas de contextos no propicios, de tiempos sociales y personales convulsos, de esa fina línea divisoria entre la vida y la muerte, a veces difusa, disuelta, abocada al abrupto final, a esa muerte como única salida.

Y también continúa, con estos poetas autogestionadores de sus muertes, en otras obras, de no menos intensidad y contundencia, como ocurre en la fotografía de gran formato *Cantos rodados. El alma herida*, perteneciente a un proyecto global más amplio titulado *Cantos rodados*, dedicado a escritorxs y pensadorxs que la han interesado bien por sus trayectorias literarias, o por algunas de sus obras, o bien por sus biografías y sus intensas y breves existencias, o todas esas cosas. Unas obras en las cuales las piedras, los cantos, redondeados por el largo trasiego en el agua, son protagonistas como elementos físicos visibles y como contenedores de una variedad de metáforas y variantes poéticas de significados y memoria. Paloma Navares realiza, previamente a la toma fotográfica, una suerte de performance íntima, escribiendo en los cantos rodados, luego amontonados y fotografiados, los nombres de esos escritores y pensadores, que en esa variedad de

sentidos le interesan. Caligrafías gestuales de palabras sobre la solidez escultural y de suaves redondeces de las piedras, con las que homenajea y recuerda a esos autores, de espléndidas mentes y singulares y excepcionales obras, que vivieron la intensidad de la vida, con sus temores, sus soledades, sus melancolías, sus decepciones, sus dolores, pero con la honestidad y la valentía de expresarse, sincera e intensamente, incluso en las últimas palabras y finales actos.

La artista utiliza imágenes de piedras y del mar en sus fotografías y en dibujos como metáforas que aluden a la memoria de estxs autorxs, como ocurre en la videoescultura *Canto rodado. Els Banyets*. Una proyección de video sobre un canto rodado, en muy pequeño formato, en la cual es la propia artista la que aparece flotando en el mar, boca abajo, inerte, en bañador, y con el cabello sumergido en el agua, solo moviéndose su cuerpo por la bamboleante ondulación de las olas. Una videoescultura que homenajea a la escritora feminista inglesa Virginia Woolf, quien puso fin a su apesadumbrada vida, tras varios fracasados intentos, llenando los bolsillos de su abrigo de piedras y tirándose al río *Ouse*, cerca de su casa, donde se ahogó.

Piedras y agua, la solidez y lo líquido, la permanencia y la fluidez, que nos hacen observar, sentir y reflexionar. La piedra como metáfora de la memoria, del recuerdo, de la trascendencia y el legado de estas “almas heridas”, como las denomina la autora. El agua, como lo que se escurre, de lo efímero, de lo que te lleva de un lado a otro, de la vida a la muerte. Y agua de mar también en la videoinstalación *Mar de plata. Alma desnuda. A Alfonsina Storni*, otra imponente y sobrecogedora instalación audiovisual, que llega intensamente y atraviesa nuestros pensamientos, emociones y nuestros cuerpos. De nuevo un homenaje a otra “alma herida”, ahora a la poeta argentina Alfonsina Storni, quien se suicidó en el Mar del Plata, tras no soportar el dolor producido por el cáncer de mama que padecía. Escribió en una nota “voy a dormir” y se arrojó al mar desde lo alto de un espigón. Paloma Navares en esta memoria poético audiovisual, a la que añade, en la obra original, el objeto de unos pies escultóricos en el suelo, nos muestra un mar y sus olas rompiendo contra las piedras, mientras sentimos esa energía del agua, y casi la humedad, podemos leer y escuchar un fragmento del poema *Alma desnuda* de Alfonsina Storni.

Y de las piedras y el agua al cristal, las transparencias, pequeñas flores y objetos domésticos, para crear, de nuevo, los personales homenajes poético-visuales de la artista a estxs poetxs. Ahora se incluyen tres de sus cabezas de cristal en memoria a tres de lxs “poetas suicidas”, Paul Celan, Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath, grandes artistas, que esta vez Paloma Navares ha trasladado al ámbito de lo escultórico, pero se trata de unas esculturas muy especiales. Son tres cabezas de cristal sobre soportes de metacrilato, que se cuelgan de las paredes creando un aspecto de fragilidad y sutileza, que se acentúa por la propia vulnerabilidad del propio material de vidrio.

Cabezas de poetas transparentes donde representa el vacío dentro, la ausencia de motivación y deseo de seguir, y donde interior y exterior se confunden en la nada y en la tragedia del estado de ánimo, en la impotencia del existir. Solo es llenado ese vacío por palabras, tiras de celofanes transparentes con fragmentos de poemas de esos tres poetas, con los que la artista rellena esas cabezas. Unas cabezas llenas de palabras, que también caen, a modo de cascada, en la denominada *A Sylvia Plath, mientras que, en A Alejandra Pizarnik, y A Paul Celan*, amapola delgadas varillas de vidrio se deslizan desde las cabezas hacia abajo, suspendidas en el aire, de las que penden flores pintadas en vidrio y pequeños saleros, únicos elementos del mundo aquí, flores, de vida, y también mortuorias y sal de la vida y de la conservación de lo inerte.

Referencias y representaciones de la muerte también, pero haciendo uso de pétalos rojos caídos, sobre un fondo negro, en un sentido mortuario, se incluyen en el collage y dibujo *Coagula. A Paul Celan*. Pero además a otros tipos de muerte se refiere la artista cuando quiere guardar la memoria histórica y homenajear a las miles de mujeres recluidas en los campos de concentración nazis, como el de Ravensbrück, creado para mujeres y niños prisioneros, que fueron vejados, humillados, maltratados y sometidos a trabajos forzosos, y donde solo un tercio de mujeres prisioneras sobrevivieron. De ahí algunas de sus obras en pequeño formato de dibujos y collages como *Memoria I*, donde puede verse a un esqueleto humano mutilado, o la fotografía intervenida *Malvarosa*, donde siguiendo usando las flores con estos pétalos, unos encima de otros, nos sugiere el decaimiento y la muerte.

Y sobre la muerte, pero también sobre la vida, hace unos años P. Navares elaboró un proyecto, integrado por un conjunto de obras, denominado *Veladas, cantos de amor y de muerte*, en el cual la artista profundiza en las tensiones entre la vida, el amor y la muerte, y en el alma humana. Y dentro de él se encuentra la videoinstalación la poética, simbólica e intensamente estética Ojos que miran el universo, en la que se integra un maniquí de un cuerpo de mujer envuelto en una sábana blanca, ubicada sobre un plinto o soporte a media altura, y una videoproyección de las ramas florecidas de un árbol, un pruno en flor, que se mueven por el viento, cubiertas con unas bellas y abundantes flores en tonos rosas sobre fondo blanco. Unas flores que inundan el muro vertical del espacio y se extienden, cubriéndolo con sus movimientos rosáceos, el propio cuerpo yacente de la mujer-la maniquí-oculto bajo lo blanco de las sábanas. Lecturas diversas se desprenden de una visión altamente perceptiva y reflexiva, desde la invisibilidad de la mujer en la historia, y en particular en la del arte, hasta nuestra contemporaneidad, como sujeto creador, y la necesidad de descubrir a tantas mujeres ocultas bajo las capas de silencio patriarcal. O bien la referencia a la transcendencia del alma, de la energía, del espíritu o de la sabiduría, o lo que cada uno crea y anhele, en ese símbolo de la muerte del cuerpo femenino yacente, y esa vida de las magníficas flores rosáceas que lo invaden todo, incluso al propio cuerpo, ya materia, muerte y vida pertenecientes a un ciclo que no se detiene y cuyos restos, huellas, sean de memoria, de enseñanzas, afectos, de sabiduría van a parar a otros, florecen en otros. O quizás, a la vez posiblemente, referencias autobiográficas de la propia artista, al propio árbol que florece en su jardín, a ella misma que a pesar de sus dificultades de visión, y a la energía creadora que la invade y ella se trasciende en sus propias obras.

Y finalmente, en este deambular creativo intenso de la vida a la muerte y viceversa de la artista, se observa la videoinstalación *Travesías*, que es un fragmento de una obra mayor, con más elementos, y que se presenta aquí con los esenciales. Una gran video proyección a muro de un coche cuyo conductor no vemos, salvo las manos, conduciendo por un larguísimo túnel. Un camino largo, extraño, en colores rojizos, cuya cámara, colocada a la altura de los ojos del conductor que graba su conducción, y nos hace colocarnos al público en su situación y recorrido. Finalmente, una fuerte luz blanca al fondo hace salir de ese oscuro recorrido rojizo. Una visión de los que, como la propia Paloma Navares, han tenido experiencias cercanas a la muerte, dicen haber sentido y experimentado, transitado por un túnel y haber visto una luz resplandeciente al final. Pero, además, un teléfono móvil, ubicado dentro de la propia proyección de ese conducir, colgado al muro, muestra un video de un bebé tranquilo tumbado. Experiencias cercanas a la muerte, a la que, algún día, ya definitivamente, transitaremos. Pero también la vida, como ese bebé que la tiene toda por delante, y que la artista, con su enorme capacidad creativa y su intensidad poética narrativa nos ofrece de forma estética y reflexiva.

- 1-La reproducción humana. Cristina Serrano. <https://partidofeminista.es/la-reproduccion-humana/>. 23 oct 2022
- 2-https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novaceno/2022-02-03/china-maquina-capaz-gestar-embriones-humanos_3368815/
- 3-La cabellera femenina. Bornay Erika. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010

PALOMA NAVARES: dones, gènere i dualitats

Margarita Aizpuru

1. Paloma Navares. Presentació

Paloma Navares (Burgos, 1947), encara que naix a Burgos, la seua família d'origen és d'Alacant, on l'artista viu i treballa, a més de Madrid. És una artista visual multidisciplinària i multidireccional d'una amplíssima trajectòria creativa tant nacional com internacional, pionera en l'ús de les fusions i hibridacions de llenguatges expressius visuals i mitjans tecnològics a Espanya. Els territoris que ha explorat en les seues obres artístiques són l'àmbit d'allò que és objectual, el de la imatge fixa i en moviment, sotmesa a diversos sistemes de treball en els quals s'inclouen els processos digitals i les IA, i les instal·lacions, cada vegada més multimèdia, en les quals tenen protagonisme la imatge i el so, juntament amb la llum i l'espai. A això caldria afegir diverses incursions en el món de la performance i en el de l'escenografia per a coreografies i espectacles de dansa, que ja va dur a terme des de l'inici de la seua trajectòria i que, en els últims anys, està traslladant a l'àmbit del vídeo i de les instal·lacions, així com la literatura, en particular la poesia.

Des dels seus inicis, a mitjan anys setanta, fins al moment actual, ha realitzat més de cent exposicions individuals i nombrosíssimes de col·lectives en diferents parts del món, sobretot a Europa, Llatinoamèrica i Espanya, i ha participat en nombroses fires i biennals internacionals. La seua trajectòria artística és molt sòlida, contundent i sui generis, i nombroses de les seues creacions poden trobar-se en museus, institucions i col·leccions públiques i privades nacionals i internacionals molt diversos. I, a més de la seua activitat artística, ha dut a terme activitats de formació, promoció i direcció d'esdeveniments artístics de caràcter internacional.

És creadora d'un llenguatge plàstic propi caracteritzat per l'ús de noves tecnologies, la utilització de l'espai, la llum i la integració de diverses tècniques, en una cerca de la fragilitat i d'allò que resulta eteri, d'un contingut, alhora que reflexiu i crític, dotat d'una forta càrrega emocional, construint narratives plàstiques fonamentalment des d'òptiques de gènere i perspectives feministes, reflexives i molt poetitzades i estètiques.

La seua obra respon a diversos processos d'investigació, en els quals indaga les temàtiques socials, aprofundeix en el món de la dona, els seus ritus, costums i tradicions, però també representacions noves de dones del futur, en les emocions internes i els seus extrems, com els trastorns mentals i el suïcidi, el pas del temps, els límits entre la realitat i la ficció, la memòria i l'oblit, i qüestions com la bellesa corporal o la mort. El seu llenguatge plàstic està construït des de la idea d'hibridesa, i sustentat, des dels seus inicis, en la pràctica interdisciplinària i la cerca de la posada en escena de les seues exposicions, l'acoblament de tècniques i suports i la utilització de materials industrials.

Paloma Navares pot ser considerada com un/a dels/de les grans artistes de l'art contemporani espanyol, mereixedora de tota mena de reconeixements.

2. Introducció a l'exposició

Paloma Navares, Dualitats de l'ésser és un projecte expositiu per a l'espai Ferreres - Goerlich del Centre del Carme de Cultura Contemporània València, dins de l'àrea Trajectòries. Una mostra retrospectiva i temàtica configurada mitjançant una estudiada selecció d'obres de diferents moments de la trajectòria de l'artista, encara que algunes necessàriament tornades a produir, que foren significatives d'ella, dels temes, interessos i discursos que han anat configurant els seus treballs artístics al llarg dels anys i fins a l'actualitat, i que se centrarien en els eixos conceptuals i temàtics d'aquesta exposició. I, encara que moltes de les obres que ara integren aquesta mostra han format part d'altres exposicions, atesa la innombrable quantitat de mostres de l'artista, s'ha volgut ací fer un recorregut de gran part de la seua trajectòria en una exposició en gran format, però, al seu torn, traçant uns recorreguts narratius conceptuals i estètics estructurats en subàrees o temes provinents d'un sostre comú, que els engloba a tots sota un gran tema, tan present en moltes de les obres de Paloma Navares, com són les dualitats de l'ésser, centrades, més específicament, en l'ésser dona.

Un treball plural d'interessos discursius i estètics que avancen i progressen amb el transcurs del temps, però que obeeixen a uns plantejaments globals comuns que preocupen i ocupen l'artista de manera contínua, i que, en els últims anys, han anat concretant-se encara més entorn dels límits, moltes vegades difusos i absolutament fràgils, d'una sèrie de relacions binàries d'oposats, de dualitats, que es confronten i a vegades convergeixen en les vides de les dones. I ho fa anant més enllà del món racional, per a endinsar-nos en les interrelacions entre el pensament, les emocions i les percepcions, introduint-nos en l'altre costat de la realitat, encara que partisca d'aquesta, transportant-nos a altres territoris espaciotemporals il·luminats sota òptiques noves en les quals són presents tant ingredients de l'experiència viscuda com elements de la memòria, retalls de somnis, gotes de disseny, grans dosis d'imaginació, fragments d'estat d'ànim, i trossos de conviccions i dubtes.

Una multiplicitat de dualitats en les quals es desenvolupen les nostres vides i els transcursores de les nostres existències, des de sentir-nos homes o dones a la cosa material i el que entenem com a espiritual, a allò que ens resulta natural i cultural, a la raó i la bogeria, la memòria o la fantasia, o la vida i la mort, entre moltes altres dualitats de l'existència humana.

En aquest projecte expositiu pot observar-se com l'artista ha tingut un alt grau d'implicació personal en el desenvolupament dels seus treballs creatius, cap als quals és moguda partint de la seua pròpia experiència, tant mental com física. Una experiència que es dilata, s'expandeix, que es mou, i, després, es desenvolupa discursivament i deambula des de la cosa física i material al món de la ment, des de la realitat fins a la ficció, del que és natural al que és artificial, de la ment al cos, del passat al futur, del somni al record, entre altres relacions binàries d'oposats. Dualitats que serveixen com les dues cares de la mateixa moneda, en un vaivé de l'una a l'altra, i que construeixen unes imatges suggeridores, vibrants, enigmàtiques, misterioses, poetitzades i seductores, siguen aquestes fixes o en moviment, objectes, instal·lacions i ambients que componen un treball que es desenvolupa com un recorregut pels límits, a vegades fràgils, de les dualitats humanes, i, en particular, de les dones.

L'exposició que ara presentem per al Centre del Carme de València s'incardina dins dels àmbits enunciats. En aquesta mostra s'integren una sèrie de treballs de l'artista, estructurats en grups de dualitats, temàtiques, conceptuals, estètiques i perceptives que, unides pel mateix fil conductor ja esmentat de les dualitats de les vides humanes –i hi afegiria posthumanes– de les dones, i sempre amb un enfocament de gènere, i des de perspectives feministes, construeixen unes narratives visuals contundents alhora que emocionals i poètiques.

Unes dualitats que, pels seus enunciats temàtics estructurals generals podrien referir-se a l'ésser humà en general, però pels seus plantejaments, narrativa, posicionament crític i plasmació conceptual i estètica se centren per complet en "l'ésser dona", des d'un enfocament feminista. I unes dualitats que es desenvolupen entorn de les dones del passat i les del futur, la bellesa i la seducció, el cos i la ment, la fragilitat i la fortalesa, el somni o el record, la memòria i l'oblit, el gènere i la violència, i la vida i la mort. I que es concreten en uns discursos visuals molt elaborats, estèticament vibrants, intensos i poetitzats, i conceptualment deconstructors de les narratives patriarcals imperants entorn de l'ésser dona, la seua construcció sociohistòrica i representacional androcèntrica des del pensament i la mirada masculina.

3. I això sobre la base de l'estructura i grups de dualitats següents:

Dones: passat i futur

Dones del passat

La tradició judeocristiana patriarcal, que ha conformat la nostra societat i cultura, ha relegat sempre la dona a la supeditació a l'home. La concepció de la dona, dins del seu sistema simbòlic, s'ha fonamentat en la bipolaritat de la bondat i la maldat "femenines", concretades en una sèrie de dualitats oposades com: la verge i la prostituta, la mare i la llibertina, la dona bona i la pecadora, la pudorosa i la voluptuosa, la submissa i la insubordinada, la innocent i la perversa, la virtuosa i la viciosa, entre moltes altres.

Aquest conjunt de dualitats femenines l'han usat les elits masculines dels poders patriarcals per a definir i estructurar els rols masclistes adjudicats a les dones en les societats, i les seues representacions artístiques. Filòsofs, literats, religiosos, artistes, científics i pensadors de la nostra història han creat les mitologies i iconografies femenines basades en aquestes dualitats.

Així ha anat construint-se la "identitat femenina estereotipada", entorn de models femenins positius que calia imitar, i entorn de models femenins negatius que s'havien de rebutjar. Models patriarcals dels quals s'han oferit molts exemples al llarg de la història, i que hui es troben en transformació i en procés de ser desconstruïts per les dones mateixes, investigadores, docents, teòriques, artistes, que estan oferint altres plurals i diversos tipus de ser dones al món, des de l'emancipació, la igualtat social, l'horitzontalitat de les alteritats, els diferents i nous tipus de dones empoderades, independents i lliures. Uns tipus de dones que van a poc a poc, lentament, calant en les societats, malgrat les fortes resistències.

Paloma Navares ha desenvolupat un profund treball artístic, amb el qual indaga, entre d'altres, sobre cultures, costums i tradicions entorn del món de la dona, i sobre aquests models estereotipats històrics i androcèntrics de les dones, sobretot entorn de la identitat i el cos femenins i les seues representacions artístiques.

En la dècada dels anys noranta, l'artista desenvolupa una multiplicat d'obres, en diferents formats i tècniques, que rescata re-

presentacions de dones de la història de l'art. Totes elles situades dins d'alguns dels estereotips femenins de dualitats configurats socioculturalment i assignats a les dones. S'apropia d'imatges femenines d'artistes històrics, com Rafael de Urbino, Botticelli, Dürer o Lucas Cranach, entre d'altres, per a qüestionar els seus conceptes i formes iconogràfiques representacionals del cos i les identitats femenines. Posa en evidència l'objectualització que els artistes han fet del cos de la dona, del seu erotisme i sexualitat, configurats des de la mirada i el desig masculins; dels gestos, componiments, actituds i comportaments integrants d'una identitat femenina construïts des de la ment logofal·locèntrica. I ho fa des d'unes creacions plàstiques sui generis, molt personals, traslladades a les instal·lacions, com la denominada Tulipes blanques al suïcidi de Lucrecia, en la qual reproduïx, en fotocòpia acolorida, l'obra Lucrecia, de 1533, del taller de Lucas Cranach el Vell. Una representació manierista del suïcidi de la dama romana Lucrecia, per punt d'honor d'esposa decorosa, que, després de ser violada per Sext Tarquini, fill de l'últim rei de Roma, decideix suïcidar-se clavant-se un punyal. Una representació iconogràfica realitzada per diversos artistes del Renaixement, però, que, en el cas de Lucas Cranach el Vell, es transforma en un tema obsessiu, fins a arribar a fer-ne seixanta versions. És significatiu i simptomàtic de la mirada masculina patriarcal que, per a representar el "decor" i el presumpte "punt d'honor" de la feminitat clàssica del seu temps, recórrega, en les seues múltiples representacions d'aquesta dama, al nu femení, a la voluptuositat de la carn, tema que li val d'excusa per a centrar-se en l'erotisme del cos femení, conjuminant, amb un cert to sàdic, el dolor i el sexe.

Ací, Paloma Navares fa l'ullet i es refereix a la representació nua femenina, descontextualitzant-la, desconstruint-la, ja que la fotocòpia no està plena de sensualitat, és sòbria, i la situa en un fons negre de melanines, envoltada de llums, i unes tulipes artificials il·luminades sobre pedestal, acostant-se més a una escena mortuòria que sensual, més a un memorial que a una escena eròtica.

L'artista produirà, en els anys noranta del segle xx, una gran diversitat d'obres, moltes d'aquestes instal·latives, o bé fent ús de tubs il·luminats des de dins i fotografies en cibachrome, entre altres materials contemporanis, per a suggerir-hi aquests prototips canònics de dones en els seus diferents estereotips, desconstruint-los, tenint un posicionament crític des de perspectives de gènere feministes.

Això és una cosa que també ocorre amb obres que trobem en la mostra, com la peça Jove i màrtir, en la qual continua amb el seu apropiacionisme d'aquests prototips femenins, que posteriorment reelabora i repensa. En aquest cas, es refereix a la pintura La jove màrtir, de 1855, de l'artista Paul Delaroche, que representa una delicada, bella i suau jove surant, ja morta i amb les mans lligades, en l'aigua. En aquest cas, la mirada masculina "romanticista" concep la imatge idealitzada d'una jove màrtir ofegada al Tíber durant el regnat de l'emperador Dioclecià, en les persecucions i morts dels cristians. Aquesta jove va morir, suposadament, accidentada, després d'una d'aquelles persecucions, i l'artista la representa surant en l'aigua, boca amunt, amb les mans lligades, morta, amb una aurèola de santa sobre el cap, en un suau, melancòlic i sentimental retrat de l'estereotip d'aquesta dona abnegada i honrada. No obstant això, Navares agafa la imatge fotografiada d'aquest cos de la jove, sense context, aïllant-la, i la introdueix en un tub amb llum interna, com encapsulada, tancada i evidenciant una sensació de claustrofòbia, com han estat les dones obligades a estar tancades en l'àmbit domèstic al llarg de la història.

Representacions femenines estereotipades d'obres mestres de la pintura que l'artista reprén, aïlla, descontextualitza i desconstrueix, com també succeeix en la peça Del cor ardent, Venus i Dames. Una instal·lació fotogràfica en suports de metacrilat, de tres representacions femenines de la història de l'art, a les quals ha despullat del color, unificant-les en blanc i negre, excepte unes xicotetes llums parpellejants que assenyalen els cors, aconseguint tant la unitat de les tres dones, exemptes de narratives contextuais, com una descodificació dels simbolismes i discursos dels artistes que les van crear, centrant-se només en elles, com a dones.

Altres vegades, la seua visió crítica de patrons i estereotips representacionals femenins històrics artístics s'efectua mitjançant l'ús de la fragmentació del cos femení nu. Exemple d'això és la seua instal·lació de gran format Magatzem de silencis, de mitjan anys noranta. Una obra impressionant, tant per les seues dimensions com per la força conceptual i estètica d'aquesta. Apilats en els diferents buits d'una prestatgeria industrial se situen tubs de metacrilat fluorescents amb fotografies en cibatrans transparents en l'interior. Aquestes fotografies ho són de fragments corporals de nus femenins de quadres molt coneguts de pintors famosos històrics. Cames, braços, pits, peus, esquenes, torsos, il·luminats i emmagatzemats en els repeus, com s'emmagatzemen coses. Efectivament, aquesta és l'estratègia, oferir la visió, jo diria visions

multidireccionals, d'aquests fragments corporals femenins aïllats, encapsulats, tancats, com objectes per a diferents destinacions, apilats cosificats, com ho han estat els cossos de les dones, representats sota la mirada constructora masculina, mirades de desitjos i possessió. Però també, tal vegada, fragments corporals per a noves reconstruccions, des d'altres posicions i òptiques, extrets dels cossos objectualitzats, ja com a elements possibles de resemantització.

Dones del futur

A finals dels anys noranta i principis dels dos mil, Paloma Navares inicia una nova tipologia de treballs creant una sèrie d'obres entorn dels conceptes de ginoide i de dones cíborgs. Dones noves, híbrids i robots com a dones, en un to futurista tecnològic cibernètic, acostant-se, de manera artísticament innovadora, tant als avanços científics sobre la vida artificial, la biotecnologia i la genètica com a determinats plantejaments feministes.

Una de les grans aportacions de la tecnologia ha sigut entregar a l'ésser humà possibilitats noves d'interacció, obrir-se a altres mons possibles, permetre-li interactuar amb entitats noves. Unes relacions noves amb les màquines, amb els animals, amb els altres, que ens porten a preguntar-nos el significat actual de l'ésser humà. I és així com han sorgit les nocions de "posthumà" i "transhumà"; aquest últim es tracta del que està en el trànsit de l'humà cap al posthumà.

Un món posthumà que busca camins nous per a l'evolució de l'ésser humà, en un temps present-futur en el qual la tecnologia, i, dins d'aquesta, les IA formaran cada vegada més intensament part de les nostres vides. I s'estima que desenvoluparà formes noves de vida, de relacions entre els éssers vius i les màquines, i maneres noves de conceptualitzar i viure el cos i les identitats. I dins d'aquest, els corrents transhumanistes advoquen per una millora de la vida dels éssers posthumans amb el seu entorn, i, entre aquests, un allargament de l'esperança de vida humana i l'híbrida cíborg.

En les arts visuals, fonamentalment des dels anys vuitanta, alguns artistes han anat experimentant amb els seus propis cossos i les tecnologies, creant hibridacions experimentals o, bé, aconseguint amplificar els seus sentits i percepcions.

Alguns d'aquests artistes han seguit les teories de diversos autors, fonamentalment de Donna Haraway, principal pensadora dels anys huitanta i noranta sobre la teoria cibernètica i la relació entre els humans i les màquines. Sobretot, des de la publicació del seu Manifest cibernètic, per l'any 1986, en què qüestiona els valors de l'humanisme de la cultura occidental i explora les relacions entre els humans, els cibernètics i els animals no humans. Va presentar la seua metàfora del cibernètic, que es convertiria en una gran influència en la teoria feminista, argumentat contra els plantejaments del feminisme essencialista i la teoria de la identitat. Ella advoca per una identitat genèrica molt més oberta, híbrida, complexa i mutant, que permeta polítiques que incloguen, i no excloguen, les diferències. Es posiciona en la transgressió de les barreres que separen l'humà, màquina i animal, alhora que trenca els dualismes del pensament occidental, com els que divideixen el jo i l'altre, l'home i la dona, el que és físic i el que no ho és, o la realitat i la ficció. Fins i tot modifica les concepcions del pensament individualista i aposta per la construcció de pensaments de la gent com a vèrtexs en una xarxa, sense por del seu nexa comunal amb els animals i les màquines. Però, encara que aposta per aquesta hibridació i la confluència amb la tecnologia, ens indica que l'ús d'aquestes no és una cosa neutra i alerta sobre l'ús polític i econòmic de les màquines.

D'altra banda, molts altres teòrics/òriques i artistes contemporanis s'han endinsat en el que podem denominar "art posthumanista", allunyat dels conceptes de realitat purs, ampliant-lo i donant-li cabuda a allò que és virtual, artificial, tecnològic, alhora que es redefeixen els conceptes de subjecte i cos humà.

Un nou subjecte híbrid, cibernètic i artificial, androides i gínoides, que se'ns promet ideal, perfecte, bell i molt més durador, encara que, quan ens preguntem, per exemple, per a qui, des de quins models, amb quina finalitat o a quin cost, es destapen sovint els perills dels múltiples i complexos interessos ocults. Una confrontació que està suposant un dels grans debats de la nostra contemporaneïtat, i sobre el qual l'artista insisteix, enunciant i constatant que hi és, i, a més, aportant elements d'indagació, des d'òptiques de gènere.

Per això, les realitzacions d'obres, per part de Paloma Navares, a finals dels anys noranta i principis de la dècada dels dos mil, sobre aquestes temàtiques ens semblen absolutament pioners en l'àmbit artístic. Les seues representacions de dones biotecnològiques, cibernètics i gínoides, al principi fent ús de maniquins, objectes,

fotografies digitals i vídeos, van ser, al nostre país, absolutament innovadores, i més des dels seus enfocaments feministes de gènere; i ja, en els últims temps, fent ús de l'ordinador i les noves tecnologies per a plantejar la qüestió de l' statu quo no només del cos, sinó de la identitat mateixa de gènere i fins i tot de la humana.

De finals dels anys noranta són les seues representacions en aquesta línia, com el personatge de Milenia. Una maniquí de la tipologia dels que s'utilitzen en els aparadors urbans, maquillada, ja que sol usar tot un equip de maquillatge de la gamma de productes cosmètics Navares, una picada d'ullet crítica/irònica que l'artista fa a la pesada publicitat de la indústria de la cosmètica dirigida fonamentalment a les dones amb promeses de rejuveniments eterns, venciment de la flaccidesa i les arrugues. Però també tenint a la seua disposició tota una sèrie d'elements, òrgans i fragments corporals per a ser usats a manera d'implants, com mostra l'artista en diverses de les seues obres en diferents disciplines i formats, i, fins i tot, cànules, envasos o mascaretes hospitalàries disposats en prestatgeries, que fan al·lusió a operacions quirúrgiques i trasplantaments i implants, com en la peça Preludi d'un jardí artificial, inclosa en la mostra.

El personatge de Milenia, com veiem en la instal·lació de l'exposició, Milenia del cor i de l'artifici, ve acompanyada d'útils quirúrgics, atés que ella representa una ciberneta, entre dona i màquina, ja un híbrid biotecnològic que té un cor artificial, que palpita fora del seu cos, en un roig il·luminat artificialment, encara que batega. Una ciberneta que, no obstant això, manté els seus atributs de bellesa femenins, amb la qual cosa l'artista ens fa reflexionar sobre les identitats de gènere i el futur posthumà, i sobre com, malgrat aquests desenvolupaments tecnològics aplicats als nostres cossos i a les nostres existències, encara els gèneres i els rols assignats a ells per la societat continuen subsint, malgrat les seues evolucions.

El personatge de Milenia, com veiem en la instal·lació de l'exposició, Milenia del cor i de l'artifici, ve acompanyada d'útils quirúrgics, atés que ella representa una ciberneta, entre dona i màquina, ja un híbrid biotecnològic que té un cor artificial, que palpita fora del seu cos, en un roig il·luminat artificialment, encara que batega.

Una ciberneta que, no obstant això, manté els seus atributs de bellesa femenins, amb la qual cosa l'artista ens fa reflexionar sobre les identitats de gènere i el futur posthumà, i sobre com, malgrat aquests desenvolupaments tecnològics aplicats als nostres cossos i a les nostres existències, encara els gèneres i els rols assignats a ells per la societat continuen subsint, malgrat les seues evolucions.

A més, Navares incorpora ací una nova generació de dones tecnològiques, ja completament artificials, unes ginoides creades en vídeo amb programes de IA, i en col·laboració amb la seua pròpia filla, la també artista Paloma Muñoz. Són peces noves, que exhibeix per primera vegada, uns vídeos digitals denominats Artificis. Filles de Milenia. Hi veiem de nou picades d'ullet iròniques, amb un cert humor, atès que aquestes ginoides, absolutament artificials, creades per programes informàtics, es mostren amb un fill, amb un net de Milenia, xicotet ésser de la informació programada, que ens recorda, potser amb una certa tendresa, potser com a reminiscència humana en decadència, les famílies amb membres de diferents generacions i les seues relacions afectives.

A més, l'artista explora les noves maternitats i les possibles immediates futures gestacions fora de l'úter matern, com en la instal·lació Llum de passat, en la qual reprén la iconografia representacional del Jesuset de la història de l'art i la desconstrueix, atorgant-li un altre significat, llançant-la cap al futur, tal vegada immediat, en introduir-hi nombroses imatges fotogràfiques de jesusets en transparències de cibatrans, dins de recipients de plàstic translúcids, il·luminats per dins, accentuant la intensitat narrativa i estètica, i apilats, com si foren embrions humans en gestació artificial.

Noves maternitats que també poden veure's en obres com la fotografia digital, d'una sèrie d'aquestes, Maternitat 3, en la qual unes mares ciborgs, Milenia o similars a elles, sostenen als seus braços els seus bebés, amb un fons natural d'una platja, amb les ones trencant en l'arena, contrast entre el que és natural i artificial, hibridació en un món present-futur que hem d'afrontar i en el qual posicionar-nos. Pensaments i reflexions que també ens produeix la fotografia En un jardí artificial, del 2001, amb desenes de bebés similars que conformen una massa de criatures, vistos des d'una perspectiva alta en picat sobre un fons sense context, llis, artificial.

Això ens porta a pensar sobre la gestació de fetus humans fora del cos, en màquines amb programes de IA que en vigilen el creixement. I això podem relacionar-ho amb alguns posicionaments feministes, sobretot les materialistes i marxistes, que advoquen per un alliberament de les dones dels lligams i condicionants de la gestació i el part. En aquest sentit, la feminista materialista Cristina Serrano (1) diu: "L'única manera d'emancipar-se de les servituds de la gestació, el part i la lactància és la fabricació d'éssers humans mitjançant l'enginyeria genètica i la gestació en proveta. I, encara

que no es crega, ens trobem, des del punt de vista científic, molt més prop d'aquests assoliments del que sembla”.

D'altra banda, segons notícies que ens arriben, uns “Científics de l'Institut d'Enginyeria i Tecnologia Biomèdica de Suzhou, a la Xina, asseguren haver desenvolupat un úter artificial capaç de gestar un embrió humà sense necessitat d'una mare” (2), i, a més, disposen de programes de IA que s'encarreguen de controlar el desenvolupament del fetus i que la gestació transcórrega amb normalitat. Troballes i aplicacions tecnològiques i robòtiques que ens semblen clares i lògiques en una època present on ja existeix la possibilitat de clonació animal i humana en l'àmbit científicotècnic. Una altra cosa és l'ús que es faça d'això, en quin sentit i direcció, amb quins condicionants i des de quins llocs, per part de quines entitats o de qui i amb quins objectius.

I, mentrestant, tant Donna Haraway com la mateixa Paloma Navares semblen voler dir-nos que hi ha tot un camí per explorar, un suggeridor nou desenvolupament de l'ésser humà que s'hibrida, de l'expansió de l'humanoide artificial, un qüestionament del fet natural i un creixement del fusionat, d'allò que ja no serà pur, almenys completament, i de les coses artificials. I també un pensament que vagi per les nostres ments i reflexions sobre com podrem coexistir humans, cíborgs, robots i éssers cibernètics sense que això suposi la nostra pròpia aniquilació, l'extinció de l'espècie humana, més primitiva, lenta i vulnerable que els nous éssers artificials. I si, amb tota aquesta nova multiplicitat d'éssers, de diferent ontologia, podrem coexistir sense aquestes distincions identitàries jerarquitzades, dins de les quals la feminitat ha sigut el llarg invisibilitzador, discriminatori i supeditador de les dones al llarg de la història.

Bellesa i seducció

A més, Paloma Navares ha abordat la bellesa femenina en la seua obra des de fa molts anys, tant en les representacions de la història de l'art com en el moment actual i el possible futur d'un món cada vegada més regit per la tecnologia i la IA.

Una bellesa femenina configurada de manera normativitzada pel patriarcat per mitjà de la història, sobre la base dels desitjos i gustos masculins, creant prototips de models de bellesa que han funcionat com a desitjables i que han anat evolucionant segons les societats i les mentalitats masculines han anat canviant. Al llarg de la història, hem observat representacions de figures femenines construïdes per la mirada i la ment masculina que seran ambivalents, depenent del tipus iconogràfic femení i els seus atributs, com el grup representacional que obeeix als “valors” de puresa/virginitat/mare/pudor/austeritat o bé el tipus femení que es construeix sobre la base de les assignacions de pecat/prostituta/sensual/seducció/perversió. Dualitat de característiques i rols assignats, per l'androcentrisme imperant, en positiu i en negatiu, i plasmats bé en la serenitat, la candidesa o la bondat, o bé en la voluptuositat, l'exuberància carnal i sexual, la seducció o la temptació pecaminosa. Unes representacions que han inundat les cultures patriarcals i, en particular, la nostra judeocristiana.

A partir de l'Edat Moderna, després del Renaixement, els artistes i escriptors enaltiren un tipus de bellesa femenina deslligat del pecat, però sí intricat amb els valors tradicionals, les jerarquitzacions sexogenèriques i els estereotips i clixés femenins masculins androcèntrics de la bellesa femenina que ha perdurat durant segles.

Però serà amb l'arribada del segle xx quan els prototips i models femenins explotaran massivament, gràcies a la publicitat, la moda, el cine, les revistes “femenines” i els mitjans de comunicació, que crearan i difondran uns models de bellesa femenins estereotipats i normativitzats de manera generalitzada.

Hui dia, en el nostre present, en què les dones cuidem els nostres cossos, implica estar també sotmeses a un bombardeig continu de missatges, difosos per les indústries de la bellesa, d'acord amb models femenins estereotipats com a bells, seductors, sexis i prometedors d'èxits diversos, fonamentalment socials, sexuals i amorosos. Uns missatges que promouen una bellesa femenina sempre jove, prima, però amb corbes, de pits prominents i llavis

carnosos, de pell llisa i cos esvelt, de dones fonamentalment blanques occidentals, rebutjant tota mena de bellesa associada a la vellesa, i, fins i tot, en les dones, a la maduresa, cosa que no ocorre amb els homes. El transcurs de l'edat, la flaccidesa i l'arruga juguen com a hàndicaps contra les dones dins d'aquest sistema patriarcal contemporani, en el qual l'estandardització de la dona bella és la prima, jove i sexy, la qual cosa dona lloc a obsessions nervioses i malalties mentals com l'anorèxia i la bulímia, la compra obsessiva dels millors productes cosmètics i, en les últimes dècades, les operacions de cirurgia estètica per a intentar obtenir un cos d'acord amb els models difosos.

Els feminismes han anat analitzant com les imatges i representacions de les dones, dels seus cossos i els seus rostres, han sigut una construcció sociohistòrica del patriarcat, plena d'estereotips que ens han sigut imposats a les dones, i han donat alternatives sobre com representar-se a si mateixes. Arran d'això, han sorgit diferents plantejaments teòrics artístics no només sobre la representació de les dones mateixes, els seus cossos i identitats genèriques, sinó, a més, la utilització d'estratègies desconstruïtives dels rols i estereotips femenins tradicionals i estereotipats sociohistòrics, desmantellant el discurs sexista sobre el gènere i advocant per pluralitats de maneres de ser dones al món, amb la consideració d'una bellesa pluridimensional i multidireccional no normativitzada i aliena a rols.

Així mateix, ens trobem en un moment històric de desenvolupament de les cada vegada més avançades noves tecnologies i els avanços científics aplicats al cos i la biologia, que, juntament amb els programes de IA, estan permetent, i permetran encara més en un futur immediat, tant els canvis en les cadenes genètiques humanes, com les innovacions sofisticades d'implants, els trasplantaments d'òrgans artificials i l'autoconstrucció tecnològica del cos, que possiblement va encaminat a ser cibernètic, si és que en part no ho som ja, en estar absolutament interconnectats i basar gran part de la nostra comunicació i informació pels ordinadors, el que antany anomenàvem màquines.

Un cos en transformació, allunyat de la naturalesa i la biologia pura, capaç de ser obert, ambigu i polimorf, obert a possibilitats identitàries múltiples no jerarquitzades, com han preconitzat, en les últimes dècades, plantejaments i narratives feministes innovadores, així com pràctiques artístiques representacionals. Així, doncs, Paloma Navarés, de qui hem esmentat una part de les seues obres, constitueix una de les artistes del nostre context més innovadores en aquestes narratives, a més de ser-ne pionera al nostre país.

En aquesta línia, i en l'àmbit de la "bellesa femenina i la seducció", des de plantejaments de gènere i posicionaments feministes, aquesta mostra inclou una sèrie d'obres seues, algunes dels anys noranta, com *Implants*, tria't, unes fotografies en cibatrans retroil·luminades, pertanyents a un projecte global denominat "Productes Navares", en els quals fa ús de tota una sèrie de representacions de fragments corporals que obeeixen a prototips femenins de bellesa contemporània creats des de l'androcentrisme patriarcal. Ara, ací veiem una obra composta de diverses peces de caixes de llum, muntades en vertical, amb imatges del rostre d'una maniquí, a tall de seqüència, la qual mostra com se li van col·locant implants amb diferents resultats estètics, una reflexió irònica/crítica sobre els cànons de bellesa femenins impostos a les dones. En aquest mateix sentit, hi trobem la peça fotogràfica *Productes Navares*, aquesta vegada fent ús dels eslògans comercials típics de la indústria de la cosmètica femenina, per a oferir, en un to d'humor corrosiu i àcid, un dels "seus productes Navares", en aquest cas, "Milena lipstick", una espècie de barra de llavis de "textura revolucionària i lluentor natural" que, juntament amb la resta del maquillatge, continuen amb una bellesa femenina estereotipada malgrat que aquests productes cosmètics s'ofereixen des del personatge de dona artificial del futur, aquella sort de ginoide anomenada Milenia. Potser un advertiment, sobre la continuïtat de l'estructura de rols, gèneres i clixés, malgrat els avanços tecnològics i la robòtica del nostre present-futur, si no hi ha canvis substancials en la situació de les dones en la societat i en les mentalitats.

Dins d'aquesta narrativa també es troba una altra de les peces exhibides, com és la instal·lació de fotografies i objectes Híbrids, artificis i seducció. Una prestatgeria amb multitud de recipients com ara contenidors d'implants, objectes i elements de maquillatge per a la transformació física i de l'aparença de les dones, que les condicionen obsessivament a complir els estàndards de bellesa femenins sexis i seductors, construïts pel gènere masculí al servei dels seus desitjos.

Uns rostres de dones supeditats a les transformacions de la cirurgia estètica i la cosmètica, dins d'aquesta estandardització estereotipada, de rostres i cossos objectualitzats. I aquest sentit de la cosmètica esdevé una picada d'ullet irònica i còmplice en els quatre autoretrats fotogràfics de Vint minuts de beauty, en els quals sembla fer un remake de determinades escenes d'engalanament femení i bellesa seductora del cine clàssic o de la publicitat de la cosmètica.

I, fins i tot, en to més paròdic, ací es poden veure les dues peces fotogràfiques intervingudes, a manera de díptic, Rul·los per a una cabellera Botticelli. Una obra en la qual, d'una banda, veiem d'esquena l'artista, amb el cabell recollit en rul·los, mentre que, en l'altra imatge, fa ús de l'apropiacionisme del cabell de la pintura de la Venus de Botticelli per a, mitjançant una fusió entre representacions de dones de la història de l'art i contemporànies, entre la cabellera llarga i ondulada tan recognoscible de la Venus i el rostre i el cos de l'artista, com a dona del nostre temps actual, reflexionar críticament sobre la construcció patriarcal de la bellesa femenina al llarg de la història i fins als nostres dies, i, en particular, el valor simbòlic i eròtic de la cabellera femenina, perquè, com dirà la historiadora de l'art, escriptora i investigadora Erika Bornay (3): "Element d'enorme capacitat pertorbadora en els mites eròtics de la societat masculina, la cabellera opulenta de la dona simbolitza primordialment la força vital, primigènia (en Baudelaire assumeix un valor de riu o mar), i l'atracció sexual".

I, sí, l'artifici és una cosa a la qual som espentats els éssers humans, allunyant-nos de l'antic estat de naturalesa i de l'evolució estrictament biològica d'antany. Un artifici que seria desitjable que fora autogestionat i controlat pels humans mateixos, i que ens promet un cos sa, durador, bell, però que no ens impedeix que ens preguntem, per exemple, per a qui, des de quins models, amb quina finalitat o a quin cost es produeix aquest artifici, aquests éssers nous producte de la tecnologia, siguen nous humans, cíborgs o robòtics, de l'era posthumana. I, llavors, hi van apareixent una multiplicitat d'interessos aliens ocults, de les elits de les indústries de la bellesa i de la tecnologia, que fan que ens qüestionem que els avanços cap al posthumanisme transhumà necessita necessàriament avanços de canvis cap a la superació del sistema patriarcal i el capitalista. Això sembla voler indicar-nos Navares amb les seues obres de cossos artificials en construcció, com és l'escultura lumínica en neó Artificis. Artefacte de llum, en una memòria artificial, on ens mostra un tors humanoide en procés de construcció, o tal vegada la memòria humana ara en construcció artificial. I, en la mateixa línia, Artificis. Regenerador de sentits, una escultura de cristall d'un cap posthumà travessat per cables, cànules i plàstic, i il·luminat, que ens ofereix la idea d'una nova autoconstrucció del cos i de la identitat, de noves bel·leses, ja no tant femenines com andrògines, de gènere indefinit, de característiques no estereotipades, com fins ara ha succeït amb els gèneres, potser podia ser un camí nou, encara ignot, que hem de recórrer. I esperem que aquests camins nous que ens obri la ciència es prenguen des de posicions alliberadores i positives posthumanes des de les quals ens parlen algunes teòriques i artistes feministes.

Del cuerpo y de la mente

El cos ha sigut, i és, un dels paradigmes dels discursos feministes des dels anys seixanta i fins ara mateix. La conjugació discursiva de l'experimentació, de les sensacions i percepcions físiques i/o psíquiques amb la seua plasmació i desenvolupament verbal i visual, ha sigut una de les grans aportacions dels plantejaments artístics feministes de les últimes dècades.

A partir dels anys huitanta es produeix una pluralitat d'enfocaments i línies de treball en els treballs teòrics i artístics feministes, omplint un ampli ventall d'opcions, des de les quals han accentuat el caràcter essencialment diferenciador del cos de la dona, partint d'aquest com a força semiòtica, com a força creadora, a les quals han posat l'accent en els efectes condicionants que la diferència sexual implica, però totes han aportat les seues òptiques crítiques als discursos culturals dominants androcèntrics, universals i aparentment neutrals.

Entorn del cos, i també de la identitat, l'artista Paloma Navares ha creat moltes obres, com hem vist. I dins del seu acostament al cos, fonamentalment de la dona, també hi trobem un conjunt de creacions plàstiques que parteixen de la seua experiència personal entorn del sentit de la vista i de la seua pèrdua, ja que l'artista pateix des de fa molts anys una malaltia ocular per la qual ha hagut de sotmetre's a múltiples operacions quirúrgiques, després de les quals ha patit dolorosos i llargs períodes de convalescència i una deterioració de la vista. Sobre la base d'això, ha anat desenvolupant treballs, al llarg del temps, relacionats amb els ulls i amb els fragments corporals, a vegades de manera ambigua i evocada, i altres vegades més explícita, però sempre molt esteticitzades.

Alguns d'aquests es troben integrats en aquesta mostra, com una sèrie d'objectes en l'interior d'una àmplia vitrina a tall de mostrari de fragments corporals, molt poetitzats, metafòrics, als quals s'afigen algunes gotes d'ironia, i, en uns altres, d'evocació quirúrgica i de dolor.

En algunes peces, els ulls són protagonistes, uns ulls múltiples, impresos en cibatrans transparents i travessats per imperdibles, lacerats, ferits, posats sobre una font de cristall, com en Record d'un estiu, o bé en la titulada Necesser, en la qual uns ulls empresonats, cadascun en un dels trenta-tres salers de cristall que es troben en l'interior d'una bossa de plàstic transparent, i que

tant poden evocar-nos a la conservació i classificació hospitalària d'aquests òrgans, amb possible destinació a trasplantaments, però amb referències a l'àmbit domèstic. Una cosa que també evoca l'obra Cap de setmana, encara que ací amb una bossa transparent que conté només un parell de salers amb ulls, i, alhora unes mans, com a fragments corporals, en transparències de duratrans. Més dura és l'obra Agulles de cap negre, un aguller circular, les agulles del qual, en l'enfilament, apunten agressivament cap al centre, on hi ha un ull enrogit i plorós, possiblement acabat d'operar, i que ens remet al dolor i la ferida. De nou, objectes que ens traslladen a la seua biografia, a les seues operacions d'ulls, a la pèrdua de visió, al dolor, a l'espera convalescent i la importància de la vista.

Però també objectes en xicotets formats de fragments corporals (n'ha realitzat moltíssims al llarg de la seua trajectòria), en els quals amalgama utensilis domèstics, com, ací, una planxa, en la base de la qual pot veure's un fragment de pell, o bé diversos Peladors, amb útils de cuina per a pelar vegetals, dels quals pengen fotografies en cibatrans de peu i de mà, o bé una varietat de fragments del cos i el rostre ficats en l'interior d'una bossa transparent i una capseta de plàstic. I també una picada d'ullet irònica i burlanera a la construcció representacional del nu femení de la història de l'art, des de la mirada masculina, en dos plecs de Retallables, on es pot intercanviar la cabellera, el pubis, les cames i altres fragments corporals per a reconstruir i intercanviar la configuració de diverses representacions molt conegudes de nus pictòrics femenins del Renaixement.

A això caldria afegir, ja fora de l'espai de la vitrina, altres peces amb clara referència i representació corporal des de diferents tons i en diversos formats. Des d'uns divertits i descontextualitzats jesu-sets fotografiats en xicotetes transparències, enfilats, un darrere de l'altre, des d'uns embuts de plàstic, a manera d'objecte juganer, en Jocs en cascada, pendants del cor. Fins a collages i dibuixos de xicotet format, com Quart minvant, en el qual un cos masculí fragmentat d'un tors, sense cap, braços i part de les cames, es troba desdibuixat, mentre li dona la mà a un esquelet també escapat, alhora que al fons apareix esquematitzat un dibuix d'una lluna decreixent.

Interessant dibuix-collage que sembla parlar-nos de la decadència del patriarcat i del domini masculí en la societat. Però també suggeriments sobre la ferida i el dolor emocional de les dones, de cossos objectualitzats i silenciats com a subjectes, en una foto en cibatrans d'un tors nu de dona amb una ferida sota el pit esquerre, del costat del cor.

Es refereix també al cos en la imponent peça Anhels de llibertat. Una instal·lació en gran format, composta de nombroses fotografies en suport transparent de peus i mans humans, que cauen des de determinada altura cap avall, en superposició dels uns i els altres, enfilats en útils de pesca, formant una sort de cortina circular en tons vermellorsos, rosats i marrons. Fragments de cos que diuen tant de les nostres vides, els peus per a caminar i traçar els nostres camins, i les mans per a fer tantes coses, per a sentir el tacte, i, a més, ací, com a mitjà de comunicació per a sordmuts, amb els moviments gestuals d'aquest llenguatge. Mentre el pas del públic mou peus i mans, suaument, amb el moviment suau de l'aire, en un dinamisme tènue i vibrant.

Una altra sèrie d'obres fan un pas de la cosa física a la mental, per a endinsar-se en zones de la ment, el pensament i les emocions i com aquestes s'interrelacionen amb el cos. L'artista ens introdueix en l'altre costat del que la socialització ens diu com és ser i estar com a dona en el món, dels seus rols i assignacions estereotipades i les diverses cosificacions sexogenèriques. Unes assignacions que històricament han definit les seues conductes i comportaments, sobre a què podien o no dedicar-se, i sobre les narratives al voltant de les seues vulnerabilitats i pors, de les seues debilitats i fortalleses, fins i tot de les seues malalties, fins a les seues maneres correctes de sentir, estimar i els seus tipus de relacions sexuals. D'ací ve tota la tipologia misògina i patriarcal de malalties "típicament femenines" al llarg de la història patriarcal de la humanitat, com, ja entrat el segle XIX, la denominada "histèria", assignada a les dones per autors com Sigmund Freud o John B. Watson, que consideraven les dones inferiors mentalment, amb milers de dones diagnosticades com a "histèriques" per patir símptomes físics i de l'ànim, que tenien a veure amb la seua insatisfacció personal i interna en una societat que les constrenyia, a tots els nivells. Desequilibris físics i mentals que, en el cas de ser patits per homes, eren considerats i tractats de manera absolutament diferent, fins i tot associats a valoracions positives, com el fet de ser bohemí, diferent o boig genial.

Unes assignacions de malalties “femenines” que van comportar teràpies cruels per a les dones i tancaments en hospitals psiquiàtrics, on milers i milers de dones morien soles i abandonades en les seues suposades “bogeries”, sotmeses a dolorosos i humiliants tractaments, alguns sexualment castrants.

Amb l'arribada del feminisme, les seues reivindicacions, denúncies i posada al descobert de l'opressió i la discriminació històrica patida per les dones, pel fet de ser-ho, els canvis i les percepcions diferents s'han anat succeint, tot i que amb grans esforços, lluites i encara amb camí per recórrer. Així, van aconseguir que la histèria deixara de ser considerada una malaltia, en ser considerat un mite ja en els anys cinquanta, tot i que la R.A.E., fins a l'any 2018, va continuar considerant la histèria com una malaltia nerviosa, que es donava amb més freqüència en les dones.

Ara, ací, P. Navares ens ofereix unes obres en les quals s'entrellacen el cos i la ment, accentuant aquesta última. Són cossos de dones, abstrets, aïllades de contextos externs, en un dins i no ja en un fora, submergides en les seues pròpies ments i en les seues emocions, en un procés d'allunyament d'una realitat hostil i el seu autoreconeixement exploratori.

Unes dones com Laura, un videoobjecte efectuat amb una video-projecció, en molt xicotet format, sobre paper de cera, dins d'un pot de plàstic. Ací, aquesta xicoteta i tancada Laura es mou nua, en aquest minihabitacle, centrada en els seus moviments corporals minimalistes, amb un enfocament entre la dansa i la performance, igual que podem veure en un fragment de la videoinstal·lació Flors sobre l'oceà. Un vídeo, projectat sobre una pantalla translúcida que penja enmig d'un costat de la sala, d'una dona nua, en un espai reduït, aïllada, i també abstreta. Dones nues, aïllades, tancades en espais neutres, asèptics i xicotets, sense un exterior referencial.

Unes dones que fan gestos repetitius, gesticulacions fredes, autopalpant-se, dins dels límits estrets de l'espai que habiten i en la seua absoluta soledat dins d'ell. Dones abstretes en un estat de suprarrealitat, més enllà de la lògica i la raó. Un aïllament al qual les dones “diferents i rebels” van ser sotmeses, com he esmentat, històricament, en el patriarcat, en el control d'aquesta “no-raó” o bogeria, en un segregacionisme dels denominats “alienats”, pels quals se sent por i rebuig. D'ací ve aquest tancament i, alhora, exhibició, sotmesos a les nostres mirades curioses, objectes d'una atracció no confessada per allò que és diferent.

Una cosa semblant ocorre en el vídeo Stand by. Habitació 6, en el qual una dona madura, asseguda en una hamaca, es troba reposant, amb els ulls tancats, centrada en si mateixa, en l'interior d'una habitació asèptica, blanca i lluminosa, completament aïllada de l'exterior. Una intensificació mental, un allunyament dels altres i del món, que bé podrien ser significatius de períodes reflexius o processos d'alliberament de la ment, obrint les seues capacitats i trencant constriccions, però que moltes vegades la societat ha tipificat com a malaltia mental femenina.

Processos de la ment que també ens porten a afrontar situacions que percebem perilloses o de pànic, i que ens paralitzen, ens fan dubtar si fer un pas al capdavant, i la ment s'agita, i es troba a vegades en sensacions d'atzucacs d'estar a la vora d'un precipici, com la imponent videoprojecció Begoña. Un vídeo projectat a gran altura, aprofitant les cornises dels murs, on justament una dona jove camina pel tall d'una cornisa, amb els braços oberts, recolzats en la paret, mirant cap al buit que hi ha baix. Es deté, mira, té por, no sap què fer, però continua, fins a aconseguir recórrer tota la llinda, fins al final lateral de la cornisa, i eixir lateralment de la perillosa imatge. Pors que hi són, moments de dubtes, perill, fases d'angoixes, pànic, i el temps lent que accentuen aquestes sensacions i emocions, però també el camí i la possibilitat de buscar una eixida i trobar-la.

Fragilitat i fortalesa

Paloma Navares ha sabut traslladar de manera intensament creativa les seues dificultats de la visió i múltiples operacions d'ulls, així com els llargs temps de recuperació i espera, immòbil i amb dificultat per a desplaçar-se, a les seues representacions artístiques. Uns períodes en els quals la seua imaginació i els seus pensaments, així com sensacions i percepcions a través dels seus altres sentits, s'accentuen, intensificant-se la seua creativitat i el dinamisme de la seua ment, de manera que, quan tornava a la visió, necessitava posar-se a executar i experimentar creativament el que havia pensat i imaginat.

Fruit d'això són una ingent quantitat d'obres, algunes més explícitament autoreferencials, i d'altres simplement evocant sensacions, pensaments i emocions. Entre aquestes obres, algunes al·ludeixen a la immobilització, a un cos en repòs, en un tancament cap a l'interior, i ho fa amb retrats fotogràfics de si mateixa, i exhibits en

caixes de llum. Uns retrats enigmàtics i ambigus, d'ella tombada en una llitera, calmada, amb els cabells cap amunt, relaxada, amb els ulls tancats, immòbil, bella, però l'estat i la situació de la qual ens fa dubtar i és ambivalent, entre la realitat o la imaginació, entre la ment i el cos, com ací en la fotografia cibatrans en caixa de llum Autoretrat juliol 2000, realitzada en sentit invertit, com surant, transitant, potser d'un espai temps a un altre, pel límit de la vida i la mort.

Autoretrats fotogràfics relaxats, serens en aparença, també en cibatrans en caixes de llum, d'inicis dels 2000, com els denominats Unitat 0 i Unitat 2. Ara, l'artista es troba submergida en un bany d'espuma, afable, nua, però amb els ulls embenats amb benes terapèutiques. De nou l'ambigüitat, està recuperant-se o relaxant-se? Es tracta d'un dels seus postoperatoris dels ulls o d'una cirurgia estètica? Malgrat la seua calma, les imatges ens creen un cert desassossec.

Fragilitat d'algú en el límit de la pèrdua o gran deterioració d'un òrgan fonamental, com els ulls, per al sentit de la vista, o fortalesa de la persona que lluita i continua operant-se i aguantant els mesos de repòs i recuperació amb l'esperança de continuar mantenint la vista? Fragilitat d'algú que es desespera o entra en estat d'ansietat o fortalesa de qui es cuida i es vol a si mateixa?

Aquesta dualitat de fragilitat i fortalesa també la trobem en la videoinstal·lació de gran format Ombres del somni profund, però ara en sentit contrari. Ací, una sèrie de panteres, animals silvestres per naturalesa i hàbitat, estan engabiades, com ho han estat i encara ho estan en molts zoològics. Uns forts i potents animals en la naturalesa, en llibertat, i absolutament vulnerables i fràgils, empresonats, en unes gàbies terribles, on deambulen d'un costat a un altre de l'estret espai, de manera contínua, estressant, impotent. Animals usualment forts, ara, en absoluta fragilitat i vulnerabilitat en l'aïllament, com l'ésser humà, aïllat, físicament i/o mentalment, fràgil, però, tal vegada, amb fortalesa de resistència albirant una possible eixida.

Somni o record

Dualitats els límits de les quals són difusos i ambigus, com moltes vegades ocorre entre els somnis i els records, entre els quals les línies delimitadores sovint estan esborrades, o imaginem o transformem allò que vivim amb afegits, amb edulcoracions, amb canvis, amb imaginació i fantasia, entremesclant retalls d'experiències viscudes amb els desitjos o els rebutjos. Unes deambulacions mentals com les que plasma l'artista en un conjunt d'obres que es poden incloure en aquesta dualitat.

Així, observem, ací, unes peces d'inicis de la dècada dels anys noranta i dos mil, com la instal·lació Unitat de somni, composta d'una sèrie de fotografies amb imatges difuses, d'aigua, platges, cels i núvols, plantes i arbres, de vents i brises, en uns paisatges tranquils i afables, com a zones de fusió d'imatges procedents de diversos nivells, tant el físic, retalls d'experiència, com el mental i el pulsional. Unes imatges en les quals se superposen dibuixos, textos, grafies i traços gestuals, com capes on retalls de records es mesclen amb fantasies i somnis en un món oníric.

Fusions i escolaments en els llargs períodes de recuperació, amb els ulls tancats, o semioberts, després de les operacions. Llargues estades en el llit, lloc de reparació del cos, espai d'aïllament personal, de submergir-nos en l'àmbit dels somnis, de la fantasia, del subconscient, en el qual la superposició, en un desordre aparent d'imatges i capes de significats, cobren els seus sentits més enllà de la raó i la lògica, més enllà del cos, ara absent, que ha deixat la seua petjada, el seu pes i moviment en les arrugues dels llençols, dels coixins i les camises de dormir en tonalitats diverses del blanc, amb inscripcions gràfiques fragmentàries dels somnis i records fusionats, en aquesta esplèndida sèrie fotogràfica en caixes de llum, De repòs i somni.

O bé la utilització del cos, fragmentat, com Navares sol usar, reiteradament, en moltes de les seues obres, per a perseguir desitjos i somnis, com en la instal·lació fotogràfica també en caixes de llum, Buscant un somni, de la primera meitat dels noranta. Ara, el fragment de l'esquena de cos nu sembla buscar cap avall alguna cosa, amb els braços i les mans esteses cap a la negritud, i nosaltres ho veiem com des d'una presa des de dalt. No en sabem res, però aquesta persona sí que busca, en la foscor, un somni. Mentrestant, els seus peus, en una altra caixa de llum, i des d'una altra perspectiva, se situen d'enfront de nosaltres, com disposats a caminar.

Una busca seqüenciada en dues imatges que es confronten, se superposen i es complementen.

Memòria i oblit

D'altra banda, una altra de les dualitats que estructuren aquest projecte podem lliscar-la de la memòria a l'oblit, en aquesta narrativa de significats visual i espacial que hem traçat en aquesta exposició.

Però què és la memòria? La memòria és l'arxiu o la compilació de les nostres experiències i coneixements, dins d'alguna zona del nostre cervell, mentre que el record és l'estímul i la capacitat de la memòria, així com les emocions que es produeixen en pensar-les i reviure-les.

Exercitada amb hàbit, podem ampliar la memòria, i aquest és el millor antídoto contra l'oblit. Una memòria que recorre al passat i que el recupera. Una recuperació de la història de les dones, dels fets ocults, de les seues invisibilitzacions, però també una memòria que evidencia i descobreix la construcció i socialització d'aquestes sota les narratives i el poder patriarcal, de la construcció de la representació de la feminitat, del cos i la sexualitat de les dones sota la mirada i el discurs constructor masculí logofalocèntric, com tantes i tantes representacions masculines de dones al llarg dels temps, dels seus cossos, del seu erotisme, de les seues identitats. Dones reals i mitològiques, cosificades, reconstruïdes sota la mirada i els desitjos de l'home històric, sota el poder patriarcal. Dones, deesses i feminitats mitològiques representades moltes vegades objectualitzades sota la mirada de desig masculina.

Paloma Navares ha représ, en molt diverses obres, aquestes representacions de dones de la història de l'art, de pintors absolutament reconeguts i famosos, com ara en la instal·lació De Leda i Judith, entre venus, nimfes i altres eves, en la qual tanca imatges normativitzades, des de la mirada patriarcal, de coneguts nus femenins pictòrics de dones de la cultura occidental, en l'interior d'uns tubs transparents de metacrilat, il·luminats des de dins, com ha executat en altres obres del mateix sentit. Cosificació i tanca-ment, estat i situació de les dones al llarg de la història i que se'ns posa en evidència.

I silenci i invisibilització, ocultes al món, no reconegudes, com aquestes representacions de dones, objectualitzades en maniquins, cobertes, tapades amb plàstics blancs opacs en la instal·lació Vetlades, les parpelles tancades. Cossos femenins ocults, metàfores de la invisibilitat, construïdes sota estereotips femenins imposats socialment a les dones, i sobre l'ocultació històrica de les resistències, d'altres tipus de ser, de les seues múltiples activitats, a més de la "llar" i els fills, de les seues capacitats intel·lectuals i creatives, rarament i excepcionalment conegudes i reconegudes.

Gènere i violència

La nostra artista, al llarg de la seua trajectòria, ha desenvolupat un ampli i profund treball artístic en diverses direccions, com la que indaga sobre un món en el qual l'aïllament, la supeditació, la repressió i la violència de/sobre les dones continuen estant molt presents en les diferents societats.

Entorn de la violència exercida sobre les dones, Navares ha fet multitud d'obres, com Kwaiken. Dona del Samurai. Una fotografia en gran format en la qual l'artista visibilitza els rituals que les dones dels samurais, al Japó, es veien obligades a fer. És una imatge de grans i boniques flors de tons blancs, que tenen inscrites en els seus pètals dibuixos i signes relatius al ritu del suïcidi, Jigai, un ritual usat per la dona del samurai per a salvaguardar el seu honor, en el qual es tallava la caròtide amb una daga de doble tall anomenada "kwaiken". I, abans, per a no morir amb les cames obertes en caure's, i evitar la "deshonra femenina", s'havia de lligar els turmells amb un llaç de seda o cordó, una doble i radical obligació de submissió per a aquestes dones.

Una cosa semblant plasma l'artista en una altra fotografia de belles flors del mateix gran format, en aquest cas en tons rosa, en Misuague. Cançó de Geisha. De nou, combina aquestes enormes flors, que sociohistòricament han vingut associades al gènere femení, ara en tons rosa i amb dibuixos i inscripcions. Se centra, ací, en les geishes, unes dones que, malgrat una vida de supeditació i tancament, es van dedicar a l'escriptura, la música i altres arts. El Misuague o Mizuage era l'antic ritual japonès mitjançant el qual una maiko (una aprenenta de geisha) passava a ser una geisha, i significa, literalment, "desfloració ritual", pel qual una maiko era desvirgada per un patró que moltes vegades feia les funcions de mecenes de la maiko. Amb la qual cosa Navares juga ací amb el

doble sentit de la desfloració, tant de les flors pròpiament amb les quals efectua l'estètica representació, com amb aquest patriarcal i misogin ritual sobre les maikos. Un ritual desaparegut, almenys oficialment, després de les lleis contra la prostitució dictades a partir de 1958.

Asta violència contra la dona, privada i social, és plasmada també en una tercera fotografia intervinguda de belles flors en Cants de la Vall Afganesa. Landays. Uns cants d'amor, honor i mort, com a formes poètiques de dos versos que sonen com uns laments i crits de la dona paixtu a les valls afganeses. Com que la dona paixtu, vexada, humiliada i sotmesa per la tradició, és obligada a romandre oculta darrere del burca i tancada a la casa, sense llibertat, només li queda la mort, moltes vegades suïcida, o el cant, única activitat permesa a aquestes dones.

I més flors simbòliques, però ara en format a manera de cortines o cascades, com la instal·lació fotogràfica Flors a Ruanda, amb subtils transparències fotogràfiques amb roselles roges, color sang, plenes de signes i dibuixos o en format videoanimació. Dues obres amb les quals l'artista es refereix, simbòlicament, a les milers de dones assassinades i violades en aquest país, no només a les milers d'elles que van morir durant el genocidi de Ruanda, sinó també a totes les que han continuat patint maltractaments i tortures fins a morir, violades, mutilades i infectades de sida pels homes, que han assassinat milers de dones i xiquets amb una violència brutal i esquinçadora, amb un acarnissament criminal i misogin en aquestes societats radicalment patriarcals que han tractat i encara tracten, en molts llocs, les dones i els més desfavorits com a coses.

Vides dures de dones africanes, on encara en determinades cultures i tribus es practica l'ablació del clítoris a les xiquetes, amb un menyspreu inhumà per elles, o com les dones recorren diàriament llargs camins, de diversos quilòmetres, carregades amb pesats bidons als seus caps, a la recerca d'aigua en els pous que, la majoria, estan contaminats, una cosa que podem veure en la instal·lació fotogràfica d'una de les seues "cortines", Travessia de l'aigua. En aquesta veiem els dibuixos subtils de perfils de dones africanes, portadores de pesades càrregues d'aigua, a costa de la seua esquena i els seus cossos adolorits. Una combinació entre la duresa de les vides d'aquestes dones amb la fragilitat i subtileza dels dibuixos en fragments de materials transparents que cauen, els uns sobre els altres, cap avall.

Una violència exercida contra les dones que també ens ofereix en el vídeo Cants d'amor i mort, pertanyent a un projecte que engloba una sèrie de peces denominat Vetlades, cants d'amor i de mort, on se submergeix en el fet de sentir de les dones, i les interrelacions entre la vida, l'amor i la mort, i en la invisibilitat i la utilització del cos de la dona en determinades cultures.

Utilització i cosificació del cos de la dona, degradat, usat, sotmés i violentat com en una sèrie de collages que l'artista elabora amb tècniques mixtes, alguns dels quals s'inclouen ací, com els titulats De la casa de Jemeret, ballarina i Residències de solaç. En lluna creixent. En el primer, fa al·lusió a les dones captives, víctimes dels botins de guerra, convertides en esclaves i recloses a la Casa de Jemeret, a Egipte, on es dedicaven a l'entreteniment dels homes com a ballarines, músiques, o serventes. Mentre que en el segon es refereix a aquelles dones joves, algunes xiquetes, asiàtiques, procedents de països sota el domini japonés, que, entre els anys trenta del segle passat i la Segona Guerra Mundial, van ser segrestades i allotjades en les denominades "residències de solaç", una mena de prostíbuls per als militars japonesos, a Birmània i illes del Pacífic. Unes van ser assassinades; d'altres, sotmeses i infectades de malalties venèries, les seqüeles de les quals van arrossegar durant anys.

Violència contra les dones exercida des dels poders institucionals, tant dels civils, com eclesiàstics, protestants i catòlics, que van cremar en la foguera desenes de milers de dones acusades de bruixes, des del segle xv al xviii fonamentalment, encara que abans i després va haver-hi processos per bruixeria.

Una caça de bruixes en la història, majoritàriament europea, en què desenes de milers de persones, principalment dones, van ser executades per practicar presumptament la bruixeria, un terme que incloïa activitats com la medicina alternativa i natural, l'elaboració de beuratges i medicaments, l'endevinació i la màgia, que posaven al servei del poble, així com dones independents o amb formes de vida i comportaments més lliures rebutjats per les autoritats i ordes religiosos. Les dones van ser perseguides massivament, tant pels tribunals civils com els eclesiàstics, centrant-se en la figura de la bruixa. D'ací venen els infames fets de la "crema de bruixes", pel fet que la foguera va ser un dels mitjans habituals d'execució massiva de dones, que eren considerades per aquestes autoritats l'enemic del cristianisme, encarnació del pecat, adoradores del diable.

Milers de dones delatades per habitants i veïns encoratjats per les autoritats i l'Església, a vegades per sospites o simples rumors de practicants de medicines amb herbes, encanteris curatius o per ser diferents. Milers de dones interrogades sota tortura per a arrancar confessions. Presoneres mentre duraven els processos, per a, després, ser condemnades i cremades en la foguera, per les autoritats, davant del poble, com a escarni públic. Tot un foc de terror, d'histèria col·lectiva, de joc de poder i control tant dels tribunals eclesiàstics, com, després, dels civils.

Aquell foc de fogueres, assassí encés i alimentat per humans embogits per les normes i les ortodòxies religioses i patriarcals, es mostra en la videoinstal·lació *El vol. Linda Maestra*. A Goya, pertanyent a la sèrie *Altres Erms*. Un enorme foc ardent que cobreix tot un mur amb el seu color groc i vermellós, símbol de persecució, violència i mort de les denominades bruixes. Una forta i intensa videoinstal·lació que esglaia, d'un foc immens sobre el qual poden veure's, quasi com una aparició, tènueament, una còpia de capritx de Goya, *Linda Maestra*, amb les dues bruixes, la veterana i la neòfita, sobre una granera i volant, com escapant del foc. Atorgant-li un sentit l'artista d'alliberament del foc, d'escapatòria, de volar lliures en la seua pròpia direcció, com també ocorre en una altra còpia de la pintura de Goya penjada en una paret contigua de la sala. Un homenatge i recordatori de Navares a les dones assassinades pels poders patriarcals civils i eclesiàstics.

Ocultació i un actuar en secret, moltes vegades contra l'ordre dominant, contra allò que s'ha normativitzat, contra els seus rols, contra les narratives i els llenguatges establits, resistint. Una resistència de dones en diferents cultures i societats, a través de les seues creacions secretes, ocultes, que evidencien la repressió i l'aïllament a què han estat sotmeses.

Ara s'inclouen ací diverses peces pertanyents a projectes anteriors en aquesta línia indagatòria i de representació, aprofundint de manera subjectiva en la visibilització de les creacions de les dones a través dels seus cants, poemes o idiomes secrets, per a fer-nos prendre consciència de l'aïllament i la repressió que les societats han exercit sobre elles, cosa que ocorre en la videoescultura *Nushu. Missives del tercer dia*. *Nushu* era un idioma secret de les dones a la Xina, creat per elles i usat durant quatre segles per llauradores de Hunan. Una llengua creada fonamentalment per a escriure les "missives del tercer dia", en uns textos que les mares lliuraven a les seues filles, amb consells i amb l'esperança que trobaren la felicitat desitjada.

Escrits Nushu brodats sobre estovalles, mocadors i teles diverses, on s'expressaven emocions i sentiments que només havien de saber les dones i que eren ocultats als homes, de manera que, en morir, aquests textos eren cremats perquè no es conegueren. I ací, en aquesta videoescultura, l'artista ofereix la seua contundent i molt poètica visió, amb una videoprojecció de belles flors que contenen fragments de textos Nushu, i el format dels quals s'ajusta exactament al d'un llibre obert. Un llibre viu, en moviment, que conté esperances de felicitat a través del llenguatge secret, i, al costat, la fotografia d'una dona anciana, el rostre de la qual es pot ampliar a través d'una lupa, que és l'última dona coneixedora d'aquest secret i antic llenguatge de les dones xineses. Un llenguatge oblidat, desaparegut, que l'artista rescata perquè continue viu en la memòria col·lectiva de les dones.

Repressió, discriminació, ocultació, oblit de dones d'altres cultures diferents de la nostra occidental que Paloma Navares ens ofereix i ho fa d'una manera intensament estètica i amb tons vibrants i colorits, en les seues nombroses obres, en diferents formats, on plasma flors. A vegades, representa flors en fotografies, unes altres en vídeos, o sobre determinats objectes, i d'altres en instal·lacions fotogràfiques en duraclear o duratrans transparents a manera d'una espècie de cortines.

Quelcom que ocorre també en la instal·lació fotogràfica El jardí dels cirerers. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, molt contundent estèticament, però alhora subtil i fràgil, amb unes fotografies i dibuixos en fragments transparents, enfilats els uns als altres mitjançant útils de pesca, a manera de cortina o cascada, per a homenatjar aquestes grans poetes japoneses de vides intenses, com tantes dones històriques, lligades a la vivència femenina de l'amor.

Ono no Komachi és una de les grans poetes japoneses de l'era Heian, i, en elles, la subtileza, la cosa efímera, la simplicitat, la melancolia i la bellesa, en confluència amb la naturalesa, impregnen les seues obres. Així com una concepció del temps lligada al budisme zen i la seua translació a la caiguda de les fulles dels cirerers amb el pas del temps. Són notes d'aquesta poeta japonesa de l'era Heian, que va viure en el segle ix, i que va ser reconeguda com a geni poètic, sobretot de la poesia amorosa, centrant-se en l'amor, la soledat, l'ansietat, la cosa efímera i la passió. Aquesta poeta que, segons la llegenda, era una dona bella, cortesana, que es va entristir profundament després de la defunció del seu amant. La cosa efímera i el pas del temps són usats per la poetessa en els

trànsits de la naturalesa, com la floració del cirerer i la caiguda de les fulles.

Però, d'altra banda, també la memòria guardada de l'artista mateixa, dels moments bons, feliços, records d'experiències positives, com en la videoinstal·lació D'Oberalm a Hallein, tot un recorregut amb bicicleta d'ella mateixa, que va fer en una estada amb una residència a Àustria, fructífera creativament, còmoda i feliç, i que ella va tornar a recórrer de nou, més tard, i que guarda en la seua memòria.

De la vida i de la mort

D'altra banda, una part important de la creació plàstica de l'artista està íntimament lligada a la poesia, a la seua cadència, vibració, ritme, condensació i síntesi, i, fins i tot, a vegades, a la seua melancolia, però també, altres vegades, a la seua força energètica i la seua llibertat de jocs lingüístics, a les senderes deambulatòries de la imaginació, i al transcurs i els instants de la vida i la fatalitat, irrevocable, de la mort.

La utilització significativa de textos poètics parlats i del so és important en el treball plàstic de Paloma Navares, com ocorre en la seua imponent peça Jardí de la melancolia. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis i Paul Celan. Una colpidora instal·lació sonora, amb set amples tubs fluorescents de metacrilat, de diferents altures, decorats amb grans i coloristes flors en els pètals de les quals poden llegir-se fragments de cada poeta/essa a què va dedicada l'obra. Alhora que s'observen les penetrants escultures de llum, s'escolta un àudio amb la lectura del poema egipci, de la dotzena dinastia, L'home cansat de la vida.

L'artista ret, així, el seu particular, poètic i intensament estètic homenatge a tots aquests i aquestes grans escriptors i poetes del segle xx suïcides, que van posar fi a les seues pròpies vides per diferents motivacions, i de diferents maneres, des de la intoxicació per monòxid de carboni d'Anne Sexton, la sobredosi de pastilles d'Alejandra Pizarnik i de Cesare Pavese, al tret d'una bala de Kostas Karyotakis, o els ofegaments en l'aigua de Virginia Woolf, Alfonsina Storni i Paul Celan.

Angoixa emocional, depressions, trastorns mentals, sofriment i soledats, deliris i emocions fortes, de vides intenses, viscudes amb avidesa i implicació, amb imbricació i fusió entre la literatura i la vida, amb vides envoltades de contextos no propicis, de temps socials i personals convulsos, d'una fina línia divisòria entre la vida i la mort, a vegades difusa, dissolta, abocada a l'abrupte final, a la mort com a única eixida.

I també continua, amb aquests poetes autogestionadors de les seues morts, en altres obres, de no menys intensitat i contundència, com ocorre en la fotografia de gran format Cudols. L'ànima ferida, pertanyent a un projecte global més ampli titulat Cudols, dedicat a escriptors/ores i pensadors/ores que li han interessat bé per les seues trajectòries literàries, o per algunes de les seues obres, o bé per les seues biografies i les seues intenses i breus existències, o per totes aquestes coses. Unes obres en les quals les pedres, els cudols, arredonits pel llarg tràfec en l'aigua, són protagonistes com a elements físics visibles i com a contenidors d'una varietat de metàfores i variants poètiques de significats i memòria. Paloma Navares realitza, prèviament a la presa fotogràfica, una espècie de performance íntima, escrivint en els cudols, després amuntegats i fotografiats, els noms d'aquests escriptors i pensadors que, en aquesta varietat de sentits, li interessen. Cal·ligrafies gestuals de paraules sobre la solidesa escultural i de redoneses suaus de les pedres, amb les quals homenatja i recorda aquells autors, d'esplèndides ments i singulars i excepcionals obres, que van viure la intensitat de la vida, amb els seus temors, les seues soledats, les seues melancolies, les seues decepcions, els seus dolors, però amb l'honestedat i la valentia d'expressar-se, sincerament i intensament, fins i tot en les paraules últimes i els actes finals.

L'artista utilitza imatges de pedres i de la mar en les seues fotografies i en dibuixos com a metàfores que al·ludeixen a la memòria d'aquests autors i autores, com ocorre en la videoescultura Cudol. Els Banyets. Una projecció de vídeo sobre un cudol, en molt xicotet format, en la qual és l'artista mateix qui apareix surant en la mar, boca avall, inerta, en vestit de bany, i amb el cabell submergit en l'aigua, amb el seu cos movent-se només per l'ondulació oscil·lant de les ones. Una videoescultura que homenatja l'escriptora feminista anglesa Virginia Woolf, que va posar fi a la seua apesurada vida, després de diversos intents fallits, omplint les butxaques del seu abric de pedres i tirant-se al riu Ouse, prop de la seua casa, on es va ofegar.

Pedres i aigua, la solidesa i el líquid, la permanència i la fluïdesa, que ens fan observar, sentir i reflexionar. La pedra com a metàfora de la memòria, del record, de la transcendència i el llegat d'aquestes "ànimes ferides", com les denomina l'autora. L'aigua, com el que s'escorre, d'allò que és efímer, del que et porta d'un costat a un altre, de la vida a la mort. I aigua de mar també en la videoinstal·lació Mar de plata. Ànima nua. A Alfonsina Storni, una altra imponent i colpidora instal·lació audiovisual, que arriba intensament i travessa els nostres pensaments, emocions i cossos. De nou, un homenatge a una altra "ànima ferida", ara a la poeta argentina Alfonsina Storni, que es va suïcidar a Mar del Plata, després de no suportar el dolor produït pel càncer de mama que patia. Va escriure en una nota "voy a dormir" i es va llançar a la mar des de l'alt d'un espigó. Paloma Navares, en aquesta memòria poètic audiovisual, a la qual afig, en l'obra original, l'objecte d'uns peus escultòrics en el sòl, ens mostra una mar i les ones trencant contra les pedres, i mentre sentim l'energia de l'aigua, i quasi la humitat, podem llegir i escoltar un fragment del poema Alma desnuda d'Alfonsina Storni.

I de les pedres i l'aigua al cristall, les transparències, xicotetes flors i objectes domèstics, per a crear, de nou, els personals homenatges poeticovisuals de l'artista a aquestes poetes i poetesses. Ara s'inclouen tres dels seus caps de cristall en memòria a tres dels "poetes i poetesses suïcides", Paul Celan, Alejandra Pizarnik i Sylvia Plath, grans artistes, que, aquesta vegada, Paloma Navares ha traslladat a l'àmbit escultòric, però que es tracta d'unes escultures molt especials. Són tres caps de cristall sobre suports de metacrilat, que es penjen de les parets per a crear un aspecte de fragilitat i subtileza que s'accentua per la vulnerabilitat mateixa del mateix material de vidre.

Caps de poetes transparents, on representa el buit a dins, l'absència de motivació i desig de seguir, i on interior i exterior es confonen en el no-res i en la tragèdia de l'estat d'ànim, en la impotència del fet d'existir. Només s'ompli aquest buit amb paraules, tires de cel·lofan transparents amb fragments de poemes d'aquests tres poetes, amb els quals l'artista ompli aquests caps. Uns caps plens de paraules, que també cauen, a tall de cascada, en la denominada A Sylvia Plath, mentre que, en A Alejandra Pizarnik i A Paul Celan, rosella, unes varetes primes de vidre es llisquen des dels caps cap avall, suspeses en l'aire, de les quals penjen flors pintades en vidre i xicotets salers, únics elements del món ací, flors, de vida, i també mortuòries i sal de la vida i de la conservació d'allò que és inert.

Referències i representacions de la mort també, però fent ús de pètals rojos caiguts, sobre un fons negre, en un sentit mortuori, s'inclouen en el collage i dibuix Coagula. A Paul Celan. Però l'artista es refereix, a més, a altres tipus de mort quan vol guardar la memòria històrica i homenatjar les milers de dones recloses en els camps de concentració nazis, com el de Ravensbrück, creat per a dones i xiquets presoners, que van ser vexats, humiliats, maltractats i sotmesos a treballs forçosos, i on només un terç de dones presoneres van sobreviure. D'ací venen algunes de les seues obres en xicotet format de dibuixos i collages com Memòria I, on pot veure's un esquelet humà mutilat, o la fotografia intervinguda Malvarosa, on, tornant a usar les flors amb aquests pètals, uns damunt d'uns altres, ens suggereix el decaïment i la mort.

I sobre la mort, però també sobre la vida, fa uns anys, P. Navares va elaborar un projecte, integrat per un conjunt d'obres, denominat Vetlades, cants d'amor i de mort, en el qual l'artista aprofundeix en les tensions entre la vida, l'amor i la mort, i en l'ànima humana. I dins d'aquest hi ha la videoinstal·lació poètica, simbòlica i intensament estètica Ulls que miren l'univers, en la qual s'integra un maniquí d'un cos de dona embolicat en un llençol blanc, situada sobre un plint o suport a mitjana altura, i una videoprojecció de les branques florides d'un arbre, una prunera en flor, que es mouen pel vent, cobertes amb unes belles i abundants flors en tons rosa sobre fons blanc. Unes flors que inunden el mur vertical de l'espai i s'estenen cobrint, amb els seus moviments rosacis, el cos jacent de la dona –la maniquí– ocult sota el blanc dels llençols. Lectures diverses es desprenen d'una visió altament perceptiva i reflexiva, des de la invisibilitat de la dona en la història, i, en particular, en la de l'art, fins a la nostra contemporaneïtat, com a subjecte creador, i la necessitat de descobrir tantes dones ocultes sota les capes de silenci patriarcal. O bé la referència a la transcendència de l'ànima, de l'energia, de l'esperit o de la saviesa, o el que cadascú crega i anhele, en un símbol de la mort del cos femení jacent, i la vida de les magnífiques flors rosàcies que ho envaeixen tot, fins i tot el cos mateix, ja matèria, mort i vida pertanyents a un cicle que no es deté i les restes del qual, petjades, siguen de memòria, d'ensenyaments, d'afectes o de saviesa desemboquen en uns altres, floreixen en uns altres. O, potser, alhora possiblement, referències autobiogràfiques de la mateixa artista, a l'arbre que floreix al seu jardí, a ella mateixa, malgrat les seues dificultats de visió, i a l'energia creadora que l'envaeix i que ella transcendeix en les seues pròpies obres.

I, finalment, en aquest deambular creatiu intens de la vida a la mort i viceversa de l'artista, s'observa la videoinstal·lació Travessies, que és un fragment d'una obra major, amb més elements, i que es presenta ací amb els essencials. Una gran videoprojecció a mur d'un cotxe amb un conductor que no veiem, llevat de les mans, conduint per un túnel llarguíssim. Un camí llarg, estrany, en colors vermellorsos, la càmera de la qual, col·locada a l'altura dels ulls del conductor, grava la seua conducció i ens col·loca, al públic, en la seua situació i recorregut. Finalment, una llum forta blanca al fons fa eixir d'aquest fosc recorregut vermellós. Una visió que aquells que han tingut experiències pròximes a la mort, com la mateixa Paloma Navares, diuen haver sentit i experimentat: transitar per un túnel i veure una llum resplendent al final. Però, a més, un telèfon mòbil, situat dins de la mateixa projecció d'aquesta conducció, penjat al mur, mostra un vídeo d'un xiquet de bolquers tranquil tombat. Experiències pròximes a la mort, a la qual, algun dia ja definitivament, tornarem i transitarem, però també la vida, com el xiquet que la té tota per davant, i que l'artista, amb la seua enorme capacitat creativa i la seua intensitat poètica narrativa, ens ofereix de manera estètica i reflexiva.

1-La reproducció humana. Cristina Serrano. <https://partidofeminista.es/la-reproduccion-humana/>. 23 oct. 2022

2-https://www.elconfidencial.com/tecnologia/novace-no/2022-02-03/china-maquina-capaz-gestar-embriones-humanos_3368815/

3-La cabellera femenina. Bornay, Erika. Ediciones Cátedra, Madrid, 2010.

¿Dónde fue la belleza del ayer?

Wo sind die Tränen von gestern abend?

Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

(¿Dónde están las lágrimas de ayer por la tarde?

¿Dónde están las nieves de antaño?)

“Nannas Lied” de Bertolt Brecht y Kurt Weil

No quiero hacer un llanto por el ayer, porque el presente es su hijo, tal vez ya su nieto. Ni una lágrima vale todo lo que hemos olvidado. Pero la memoria individual es una cosa y la colectiva es otra muy diferente. Parece que todo lo que depende de muchos se deshace más rápidamente que lo que cada uno guardamos en ese bolsillo que tenemos cerca del corazón: el de la belleza, allí donde está la sorpresa, donde vive aún hoy lo que un día fue nuevo, excelente e inesperado.

Creo recordar que el último texto que escribí para una exposición de Paloma Navares fue en septiembre de 1996, “Elogio de la luz”. Empezaba con otra pregunta “¿Quién se atreve a mirar a los ojos a una mujer desnuda?” Siempre hago preguntas que no tienen respuesta, creo que son las mejores preguntas, porque nos inician en un camino donde la duda es nuestra única guía. Sin embargo, hay apoyos que señalan lo que buscamos a partir de esas preguntas tal vez absurdas, tal vez infantiles, pero en absoluto inocentes. Hace veintisiete años me apoyaba en una cita de Leonardo Da Vinci (*Contempla la luz y admira su belleza, cierra los ojos y mira: lo que viste antes ya no existe y lo que verás luego no existe todavía*). Paloma Navares trabaja con la belleza, pero también con la enfermedad, que es un eufemismo de la muerte y de la oscuridad. El pasado y el futuro juegan una partida de ajedrez en la obra de Paloma Navares, una obra que se alarga ya más de cuarenta años. Un tiempo que según las medidas del tiempo del arte actual es ya bastante largo y que incluye entre su principio y su final el presente continuo. Muchos años para una sola obra, muchas obras surgidas todas desde un mismo lugar, desde un solo cuerpo. El cuerpo de una mujer.

Paloma Navares ha jugado durante años, con decenas de piezas y de instalaciones con unas pocas piezas que se repiten y se transforman en otras cosas. La historia del arte, de aquellos conceptos canónicos de belleza y de equilibrio, con los cuerpos y lo que representan, y sobre todo con las representaciones de esos cuerpos que la historia del arte nos ha ido ofreciendo como símbolos, que no son cuerpos reales, ni siquiera la representación de unos cuerpos reales, sino símbolos de una forma de ver, de creer, una suerte de adoctrinamiento ideológico en torno al lugar y la idea de mujer a través de la historia de una forma de narrar y presentar la belleza: la historia del arte. Pero eso fue en el inicio, luego de descontextualizar esos cuerpos los aisló, los transformó en unos cíborgs del pasado congelados en el tiempo en sus cápsulas transparentes. Pero más tarde los cortó, troceó y almacenó en estanterías en el laboratorio de un profesor desconocido, de un descuartizador de sueños y de deseos, de vírgenes y de santas. En ese alambique nos asomamos por primera vez al miedo a la enfermedad, y a ese otro deseo: el de la cura, el de la recuperación de una belleza que ya no existe. Y aparecen niños, angelitos, bebés, niños Jesús, también recolectados de ese álbum que es, en definitiva, la historia del arte cuando se convierte en un álbum de recortables. Como fetos en frascos de formol en algún lugar donde reina el horror y la oscuridad, pero aquí reina la luz y la esterilización. Porque la luz, ¡hay la luz! es lo que buscamos, la razón de la mirada.

Todo gira siempre en torno a la ilusión, es la imaginación la que construye la obra de arte. Es la mirada del público la que hace que la magia del mago nos asombre, que asombre al propio mago, superadas sus habilidades por la impresionante imaginación del que mira, de los que miran al mismo tiempo para ver cosas diferentes, tal vez complementarias. Navares, como los magos, no necesita la realidad de las cosas, solo necesita su apariencia, su sombra, la memoria que de esas cosas tenemos los demás.

Como en "*Sombras de un sueño profundo*, 1986-1996" (una de sus piezas que, incomprensiblemente, siempre me han asombrado más): esas panteras que deambulan por su jaula y que solamente son sombra y luz que nos recuerdan lo que nosotros reconocemos como panteras, como felinos enormes y silenciosos, sin cuerpo, que no son reales, que solo responden a la idea que nosotros tenemos de las panteras, de esos gatos enormes y silenciosos que tanto nos impresionan. Inquietos en un lugar inexistente y por lo tanto sin límites, una jaula que solamente es una proyección de luz y color. Así es el arte, algo inaprensible, sin cuerpo ni olor, algo que toma la forma de nuestros miedos y de nuestros deseos, de nuestras obsesiones. Para soñar no hace falta estar dormido, ni siquiera hace falta tener los ojos cerrados, tal vez lo mejor sea abrir más los ojos, abrir más la mente.

La historia no es más que el pasado y el futuro, y la línea que los une. El arte no es más que un conjunto de ideas. Es siempre el cuerpo, los cuerpos, los que habitan la historia y el arte, cuerpos mutantes, cuerpos luminosos, enteros y poderosos, fragmentados y enfermos, y la belleza, y él miedo que acecha detrás de la vida y de la muerte. Cuerpos ajenos, que es lo mismo que decir cuerpos que pertenecen a otros, ni siquiera a ellas mismas, sino que tal vez no pertenezcan a nadie, que tal vez solo sean excusas para que proyectemos sobre ellos deseos y fracasos, sombras de luz nada más. No suelo escribir más de una vez sobre una misma artista, no al menos un texto, otro más, para sus catálogos, por eso creo que he escrito hoy el mismo texto que escribí ayer. Porque escribo para la misma artista. Para una mujer que fue pionera, arriesgada, diferente en su trabajo y en sus ambiciones, en sus ilusiones y construyó una obra fuerte y duradera, que ha dispersado en el tiempo y ha diseminado por todo el mundo. Mas de cien exposiciones en tantas ciudades, en tantos museos y galerías, que han visto miles de espectadores, fascinados por su mirada y forma de hacer hablar a las sombras, de dejar que nos asomemos a ese vértigo de su pensamiento. No hay palabras para acercarse a este nivel de producción. Hoy que se habla tanto de recuperar a la mujer en su trayecto por la historia del arte no nos damos cuenta de que apenas hemos empezado a ver la punta de esa gran montaña todavía hundida. Cómo

entender que hoy, todavía, hay que recuperar a una artista como Paloma Navares, y cómo entender que aún no se le haya concedido el Premio Nacional de Artes Plásticas, si no es porque sabemos que el tiempo esconde en sus pliegues tesoros de una belleza inexplicable. Una mujer y una obra imprescindible en su significado y en su forma, porque ella siempre dio la misma importancia a esos contenidos que venían del pasado y a las formas con las que ha construido el futuro. Un futuro por el que muchos caminan sin saber que también les es ajeno, que es de otros, que es de Paloma Navares.

Avilés, 10 de julio de 2023

On va anar la bellesa de l'ahir?

Wo sind die Tränen von gestern abend?

Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?

(On estan les llàgrimes d'ahir a la vesprada?

On estan les neus d'antany?)

“Nannas Lied” de Bertolt Brecht i Kurt Weil

No vull fer un plor per l'ahir, perquè el present és el seu fill, potser ja el seu net. Ni una llàgrima val tot el que hem oblidat. Però la memòria individual és una cosa i la col·lectiva n'és una altra molt diferent. Sembla que tot el que depén de molts es desfà més ràpidament que el que cada u guardem en la butxaca que tenim prop del cor: la de la bellesa, allà on perdura la sorpresa, on viu encara hui el que un dia va ser nou, excel·lent i inesperat.

Crec recordar que l'últim text que vaig escriure per a una exposició de Paloma Navares va ser el setembre de 1996, “Elogi de la llum”. Començava amb una altra pregunta: “Qui s'atreveix a mirar als ulls a una dona nua?”. Sempre faig preguntes que no tenen resposta, crec que són les millors preguntes, perquè ens endinsen en un camí en què el dubte és la nostra única guia. Hi ha suports, però, que assenyalen el que busquem a partir d'aquestes preguntes potser absurdes, potser infantils, però en absolut innocents. Fa vint-i-set anys, m'ajudava d'una cita de Leonardo da Vinci (“Contempla la llum i admira'n la bellesa, tanca els ulls i mira: el que has vist abans ja no existeix i el que veuràs després encara no existeix”). Paloma Navares treballa amb la bellesa, però també amb la malaltia, que és un eufemisme de la mort i de la foscor. El passat i el futur juguen una partida d'escacs en l'obra de Paloma Navares, una obra que s'allarga ja més de quaranta anys. Un temps que, segons les mesures del temps de l'art actual, és ja bastant llarg i que inclou, entre el seu principi i el seu final, el present continu. Molts anys per a una sola obra, moltes obres sorgides totes des d'un mateix lloc, des d'un sol cos. El cos d'una dona.

Paloma Navares ha jugat, durant anys, amb desenes de peces i d'instal·lacions, amb unes poques peces que es repeteixen i es transformen en altres coses. La història de l'art, d'aquells conceptes canònics de bel·lesa i d'equilibri, amb els cossos i el que representen, i, sobretot, amb les representacions dels cossos que la història de l'art ens ha anat oferint com a símbols, que no són cossos reals, ni tan sols la representació d'uns cossos reals, sinó símbols d'una manera de veure, de creure, una sort d'adoctrinament ideològic entorn del lloc i la idea de dona a través de la història, d'una manera de narrar i presentar la bel·lesa: la història de l'art. Però això va ser en l'inici, després de descontextualitzar aquests cossos, els va aïllar, els va transformar en uns cíborgs del passat congelats en el temps, en les seues càpsules transparents. Però més tard els va tallar, trossejar i emmagatzemar en prestatgeries en el laboratori d'un professor desconegut, d'un esquarterador de somnis i de desitjos, de marededeus i de santes. En aquest alambí, traïem el cap per primera vegada a la por a la malaltia, i a un altre desig: el de la cura, el de la recuperació d'una bel·lesa que ja no existeix. I hi apareixen xiquets, angelets, xiquets de bolquers, jesusets, també recol·lectats d'un àlbum que és, en definitiva, la història de l'art quan es converteix en un àlbum de retallables. Com fetus en flascons de formol en algun lloc on regna l'horror i la foscor, però ací regna la llum i l'esterilització. Perquè la llum, que n'hi ha, és el que busquem, la raó de la mirada.

Tot gira sempre entorn de la il·lusió, és la imaginació la que construeix l'obra d'art. És la mirada del públic la que fa que la màgia del mag ens sorprenga, i que sorprenga el mag mateix, superades les seues habilitats per la imaginació impressionant de qui mira, d'aquells que miren al mateix temps per a veure-hi coses diferents, potser complementàries. Navares, com els mags, no necessita la realitat de les coses, només necessita la seua aparença, la seua ombra, la memòria que d'aquestes coses tenim els altres.

Com en Ombres d'un somni profund, 1986-1996 (una de les seues peces que, incomprensiblement, sempre m'han sorprés més): unes panteres que deambulen per la seua gàbia i que solament són ombra i llum que ens recorden el que nosaltres reconeixem com a panteres, com a felins enormes i silenciosos, sense cos, que no són reals, que només responen a la idea que nosaltres tenim de les panteres, d'aquells gats enormes i silenciosos que tant ens impressionen. Inquiets en un lloc inexistent i, per tant, sense límits, una gàbia que només és una projecció de llum i color. Així és l'art, una cosa inaprendible, sense cos ni olor, una cosa que pren la forma de les nostres pors i dels nostres desitjos, de les nostres obsessions. Per a somiar, no cal estar adormit, ni tan sols cal tindre els ulls tancats, potser el millor és obrir més els ulls, obrir més la ment.

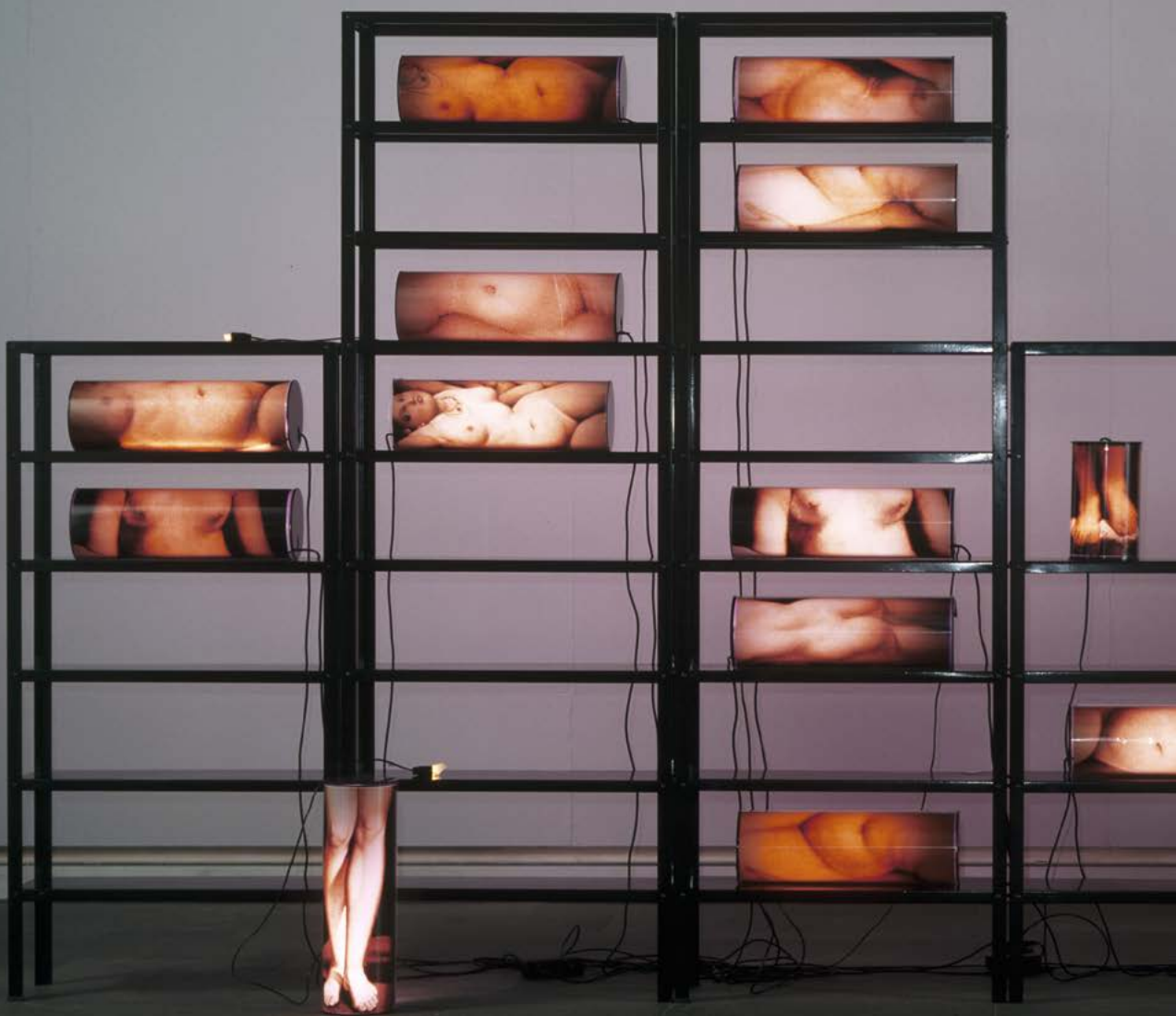
La història no és més que el passat i el futur, i la línia que els uneix. L'art no és més que un conjunt d'idees. És sempre el cos, els cossos, els que habiten la història i l'art, cossos mutants, cossos lluminosos, sencers i poderosos, fragmentats i malalts, i la bellesa, i la por que aguaita darrere de la vida i de la mort. Cossos aliens, que és el mateix que dir cossos que pertanyen a uns altres, ni tan sols a elles mateixes, sinó que potser no pertanyen a ningú, potser només són excuses perquè hi projectem desitjos i fracassos; ombres de llum, res més.

No solc escriure més d'una vegada sobre una mateixa artista, no almenys un text, un altre més, per als seus catàlegs; per això crec que he escrit hui el mateix text que vaig escriure ahir. Perquè escric per a la mateixa artista. Per a una dona que va ser pionera, arriscada, diferent en el seu treball i en les seues ambicions, en les seues il·lusions, i que va construir una obra forta i duradora, que s'ha dispersat en el temps i s'ha disseminat per tot el món. Més de cent exposicions en tantes ciutats, en tants museus i galeries, que han vist milers d'espectadors, fascinats per la seua mirada i manera de fer parlar les ombres, de deixar que traguem el cap al vertigen del seu pensament. No hi ha paraules per a acostar-se a aquest nivell de producció. Hui, que tant es parla de recuperar la dona en el seu trajecte per la història de l'art, no ens adonem que a penes hem començat a veure la punta d'aquesta gran muntanya encara afonada. Com entendre que hui,

encara, cal recuperar una artista com Paloma Navares, i com entendre que encara no se li haja concedit el Premi Nacional d'Arts Plàstiques, si no és perquè sabem que el temps amaga, en els seus plecs, tresors d'una bellesa inexplicable. Una dona i una obra imprescindible en el seu significat i en la seua forma, perquè ella sempre va donar la mateixa importància als continguts que venien del passat i a les formes amb les quals ha construït el futur. Un futur pel qual molts caminen sense saber que també els és alié, que és d'uns altres, que és de Paloma Navares.

Avilés, 10 de juliol de 2023

MUJERES PASADO Y FUTURO



Almacén de silencios, 1994-1995. Instalación de fotografía y luz. 290 x 700 x 100 cm. Cibatrás de 60 x 50 cm y de 40 x 30 cm, estantería metálica negra, tubos de metacrilato, fluorescentes, luces incandescentes, cables, accesorios eléctricos. Colección MUSAC. Depósito de la Colección de Arte Contemporáneo de la Junta de Castilla y León.





Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia. 1991. Instalación 200 x 250 x 60 cm. Melaninas mates y semimates, vitrina enmarcada y empotrada, fotocopia coloreada y luces, peana, escayola pintada, tulipanes con luz. Colección MUSAC. Depósito de la Colección de Arte Contemporáneo de la Junta de Castilla y León.



Vista parcial nave central. Instalación *Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia*

Al fondo *Jardín de la melancolía*. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan.



Fragmento obra *Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia*.



Del Corazón Ardiente, Venus y Damas, 2017. Instalación fotográfica. Metacrilato transparente, luz llama y soportes de metacrilato. 90 x 280 cm.



Vista general obras *Mujeres del pasado*.



Joven y mártir, 1992. Instalación fotográfica, 20 x 160 x 28 cm, Cibatrans, fluorescente, tubo de metacrilato y soportes de metacrilato. Colección CA2M.



Luz de pasado, 1994. Instalación de fotografía y luz. Cibatrans, fluorescentes, envases de plástico y cables eléctricos. 200 x 600 x 600 cm (variables). Cortesía Híbrida.





Fragmento de la instalación de *Milenia del corazón y del artificio*, 1998. Instalación de luz y objetos. 350 x 500 x 400 cm (variables). Fluorescentes, cortinas de plástico, maniquí de poliéster, útiles quirúrgicos.



Fragmento de la instalación de *Milenia del corazón y del artificio*, 1998. Instalación de luz y objetos. 350 x 500 x 400 cm (variables).
Fluorescentes, cortinas de plástico, maniquí de poliéster, útiles quirúrgicos.

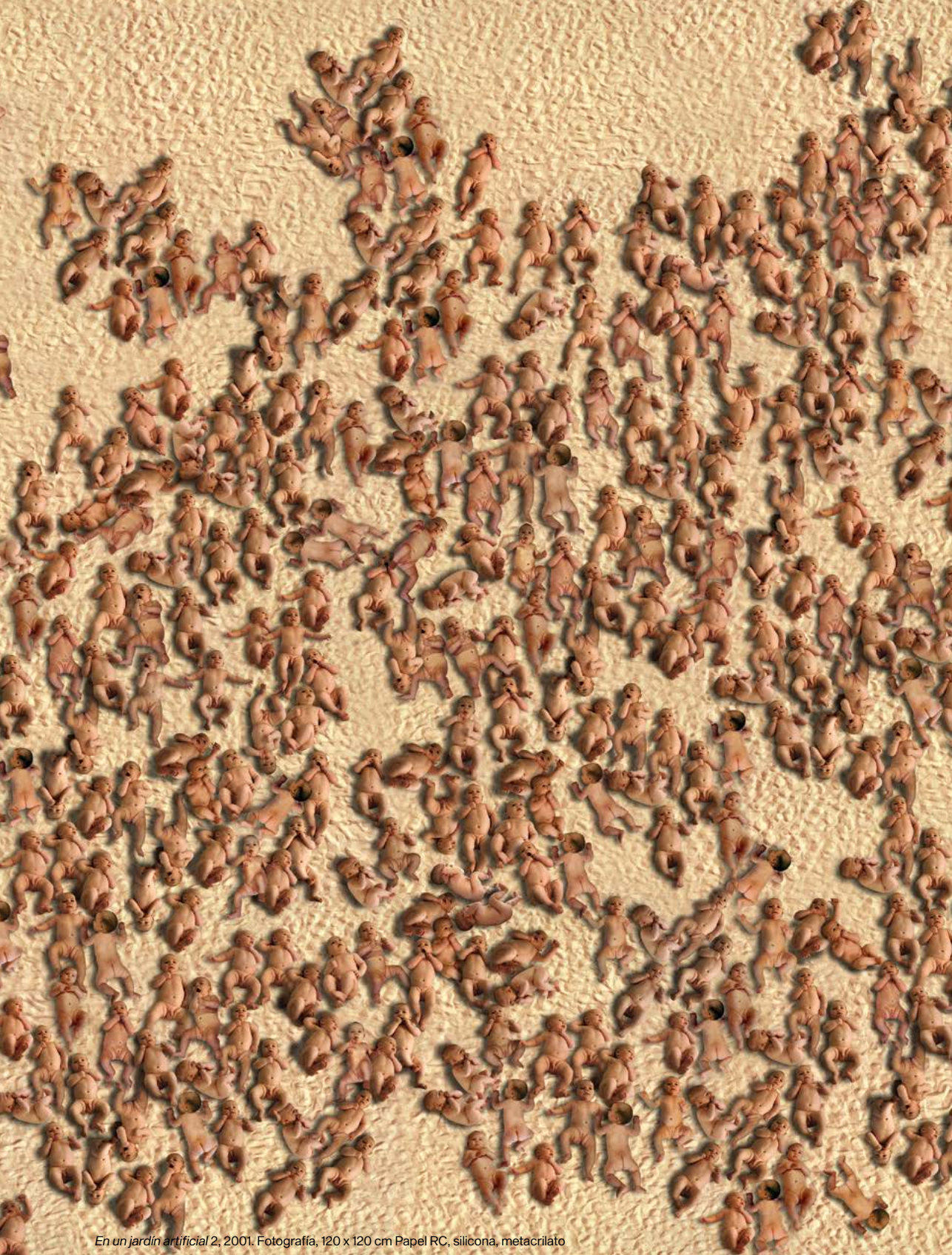


Milenia del corazón y del artificio, 1998. Instalación de luz y objetos. 350 x 500 x 400 cm (variables). Fluorescentes, cortinas de plástico, maniquí de poliéster, útiles quirúrgicos.





Preludio de un jardín artificial, 1997. Instalación: Fotografía Cibatrans, mascarillas, envases, cánulas, repisa de metacrilato, luz incandescente. Medidas variables.



En un jardín artificial 2, 2001. Fotografía, 120 x 120 cm Papel RC, silicona, metacrilato



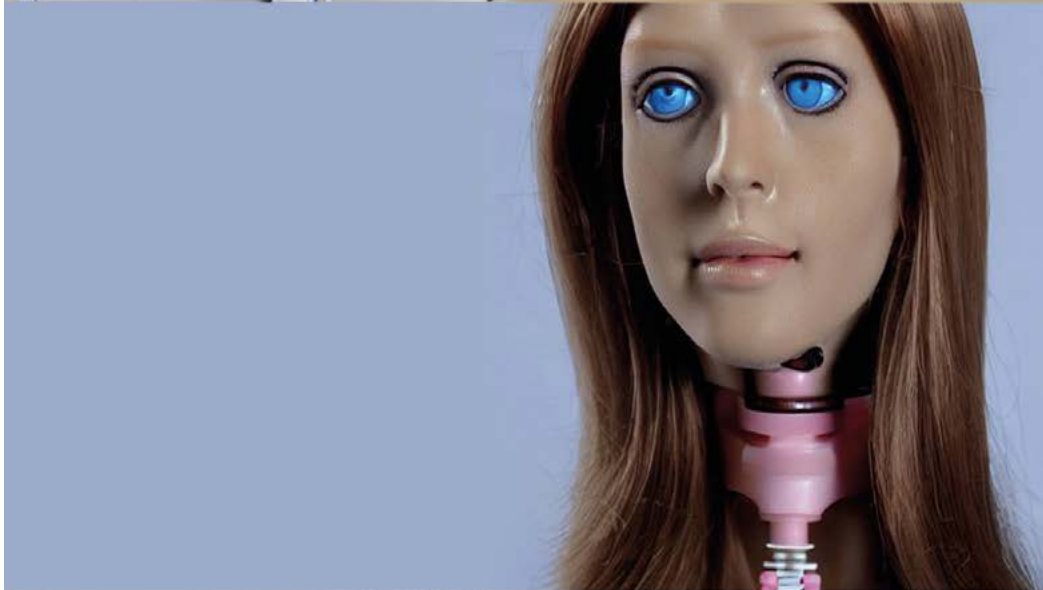
Maternidad 3, 2000. Fotografía. Papel RC, silicona, metacrilato, 50 x 70 cm.



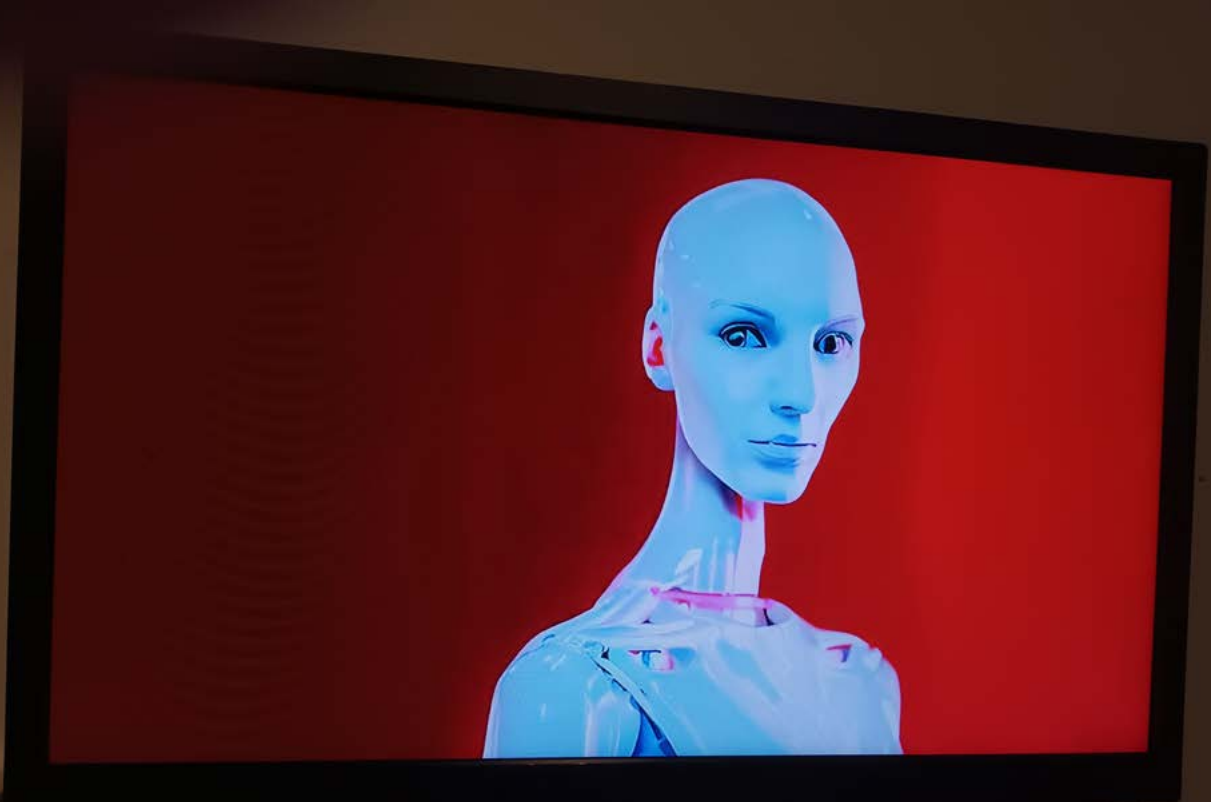
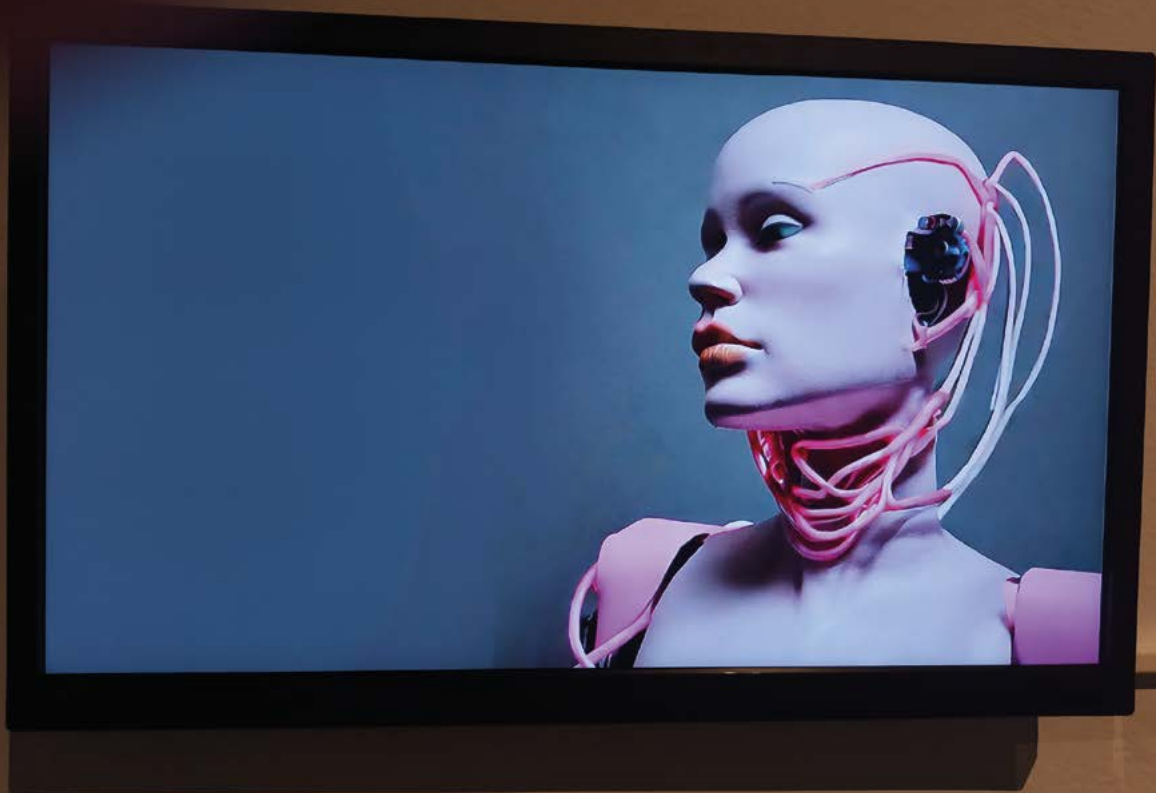
Vista general obras Mujeres del futuro



Artificios. *Hijas de Milenia*, 2022, en colaboración Paloma Muñoz y Paloma Navares. Video instalación.
Medidas variables. Vídeos digitales color.



Artíficos. *Hijas de Milenia*, 2022, en colaboración
Paloma Muñoz y Paloma Navares. Video instalación.
Medidas variables. Videos digitales color.



Artificios. Hijas de Milenia, 2022, en colaboración Paloma Muñoz y Paloma Navares. Video instalación. Medidas variables. Videos digitales color.





BELLEZA Y SEDUCCIÓN



Híbridos, artificios y seducción. 1993-2000. Instalación. Fotografía, objetos y metacrilato. 240 x 100 x 15 cm (variables)



Implantes, elígete. 1999. Edición 3. Fotografía Cibatrans en caja de luz 160 x 30 x 10 cm.

Milenia de Paloma Navares

Milenia lipstick
New
Revolucionaria
textura y brillo *natural*

Milenia Lipstick es un producto de Laboratorio digital Navares1999



Rulos para una melena Botticelli, 1994. Fotografía de 80 x 40 cm. Papel RC, silicona, metacrilato.







Vista parcial en sala de obras del Grupo Belleza y Seducción



BELLESA I SEDUCO
BELLEZA Y SEDUCO



Artificios. *Regenerador de sentidos*, 1997-2022. Escultura, objeto de cristal, cánulas, cables, plástico, red, luz. 28 x 20 x 34 cm.

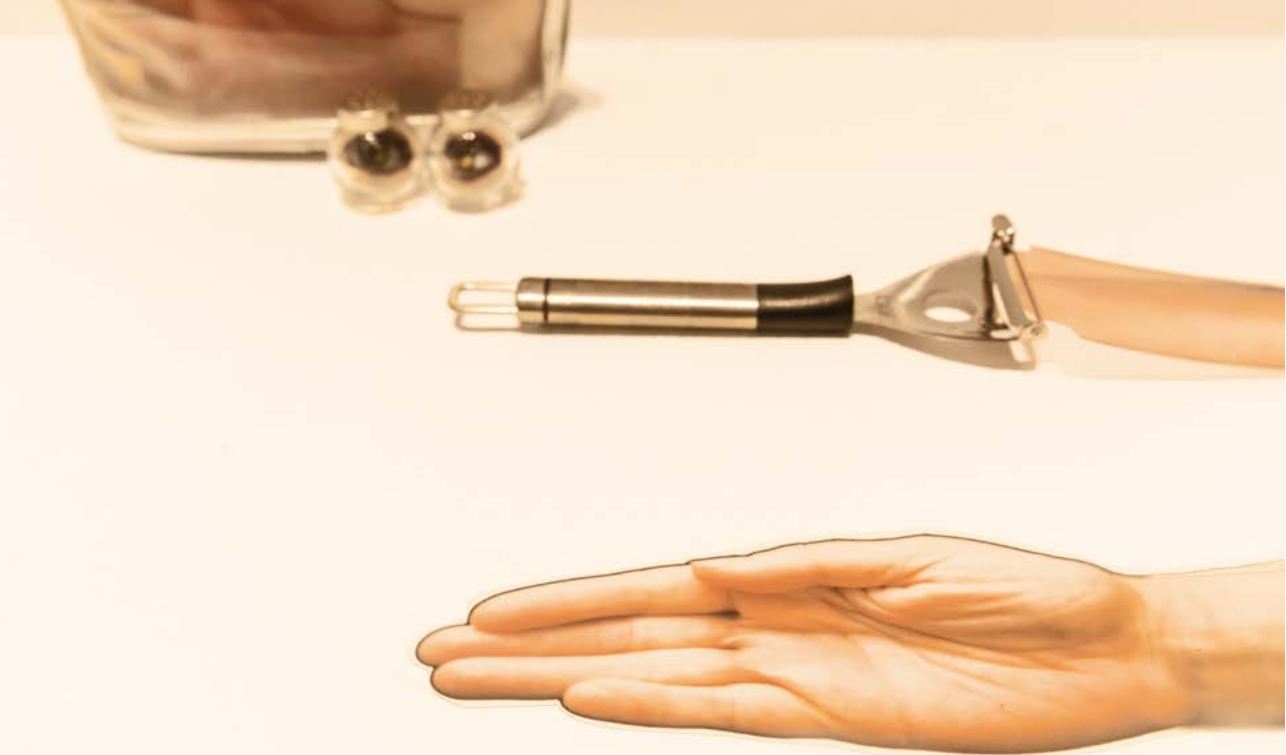


Artificios. Artefacto de luz, en una memoria artificial, 2000-2022. Neón, metacrilato, plásticos, alambre. 140 x 70 x 30 cm.

DEL CUERPO Y DE LA MENTE







Instalación, vista parcial, objetos varios. Grupo *El cuerpo*



Instalación, vista parcial, objetos varios. Grupo *El cuerpo*



Alfileres de cabeza negra, 1996. Objeto. Cibachrome, alfilerero, funda de plástico. 11 x 10,5 cm.



Complementos para un fin de semana, 1998, objeto. 7 fotografías Cibatrans. Bolso y cajitas de plástico. 21 x 28 x 18 cm.



Fin de semana, 1997. Objeto. 4 cibatrans, dos frascos de vidrio, papel de seda, neceser. 14x 21x 3 cms.



Necesar, 1997. Objeto. 33 fotografías, 33 saleros de vidrio, bolso de plástico. 20 x 9 x 20 cm.



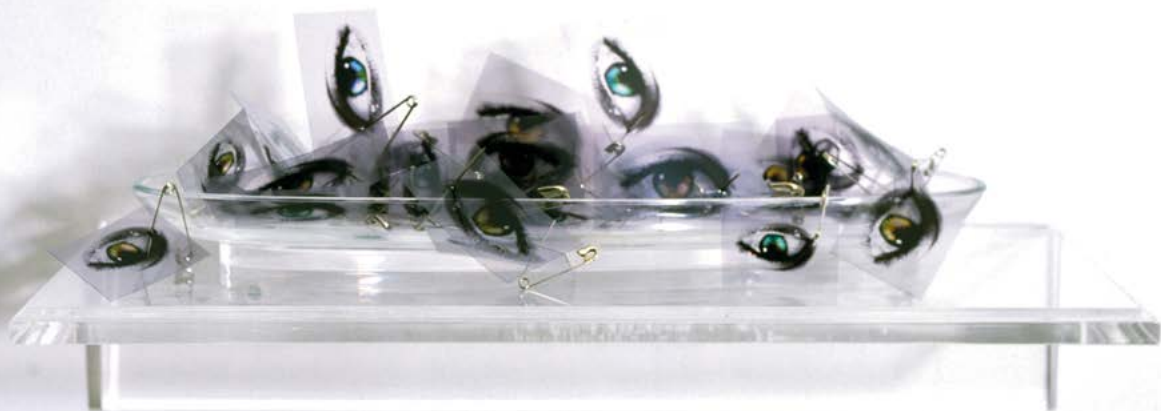
Quitapieves, 1997.

Objeto. Cibatrans y útil de cocina. 47 x 3 x 2 cm.

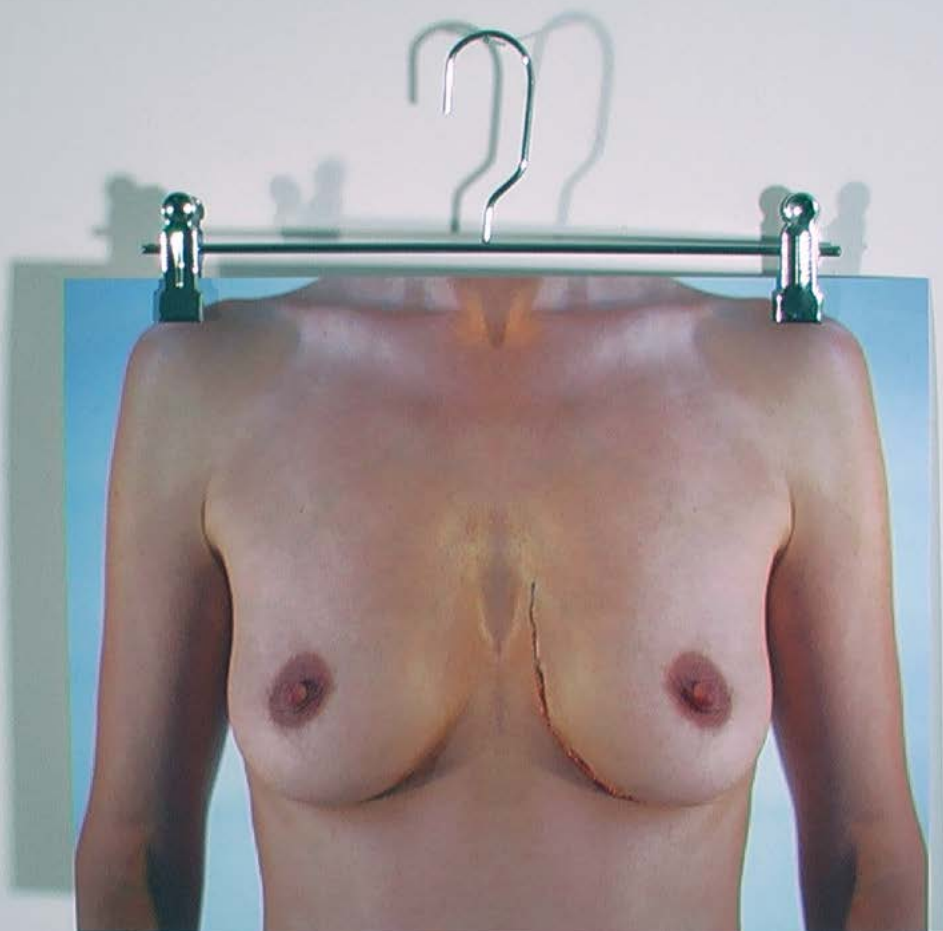


Quitapieles, 1997.

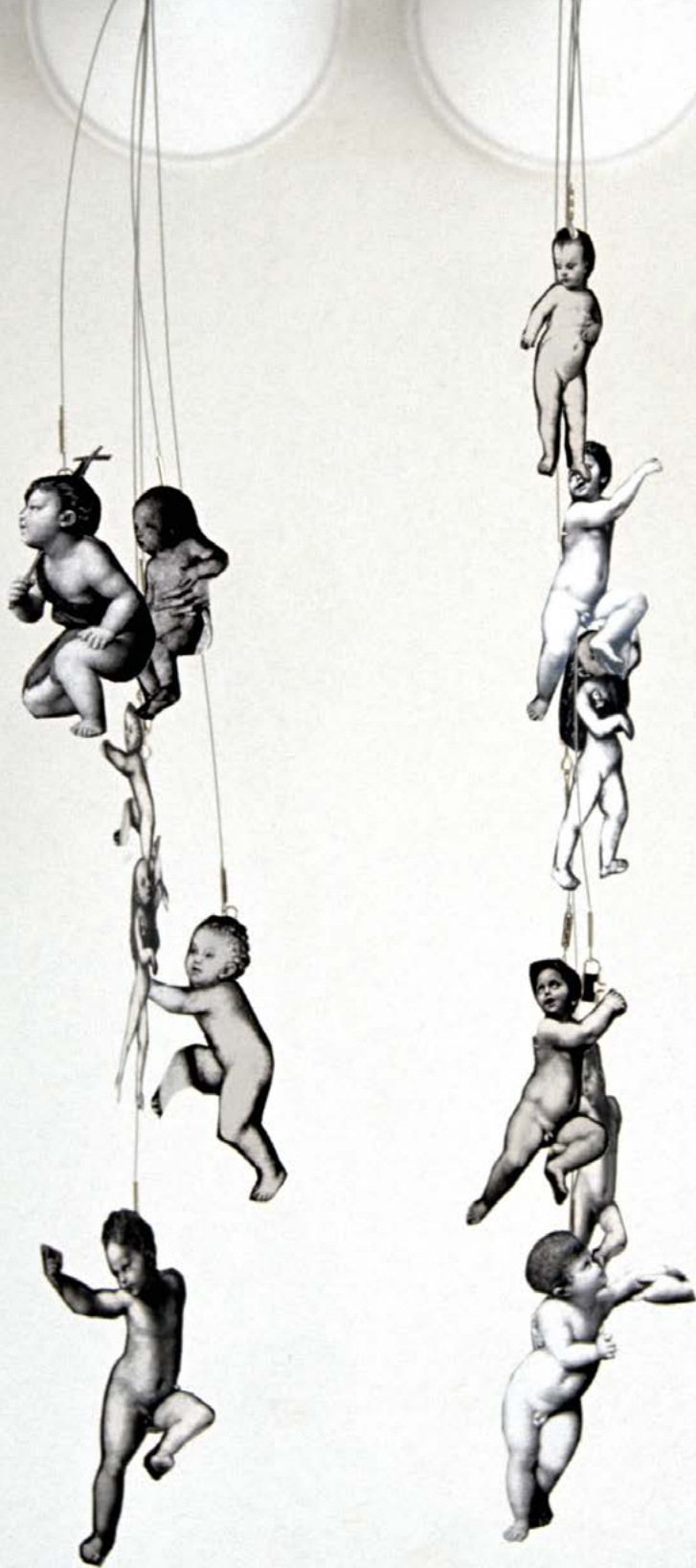
Objeto. Cibatrás y útil de cocina. 47 x 3 x 2 cm.



Recuerdo de un verano, 2000. Objeto Fotos Cibatrans, imperdibles, bandeja de cristal, 6 x 41 x 16 cm.

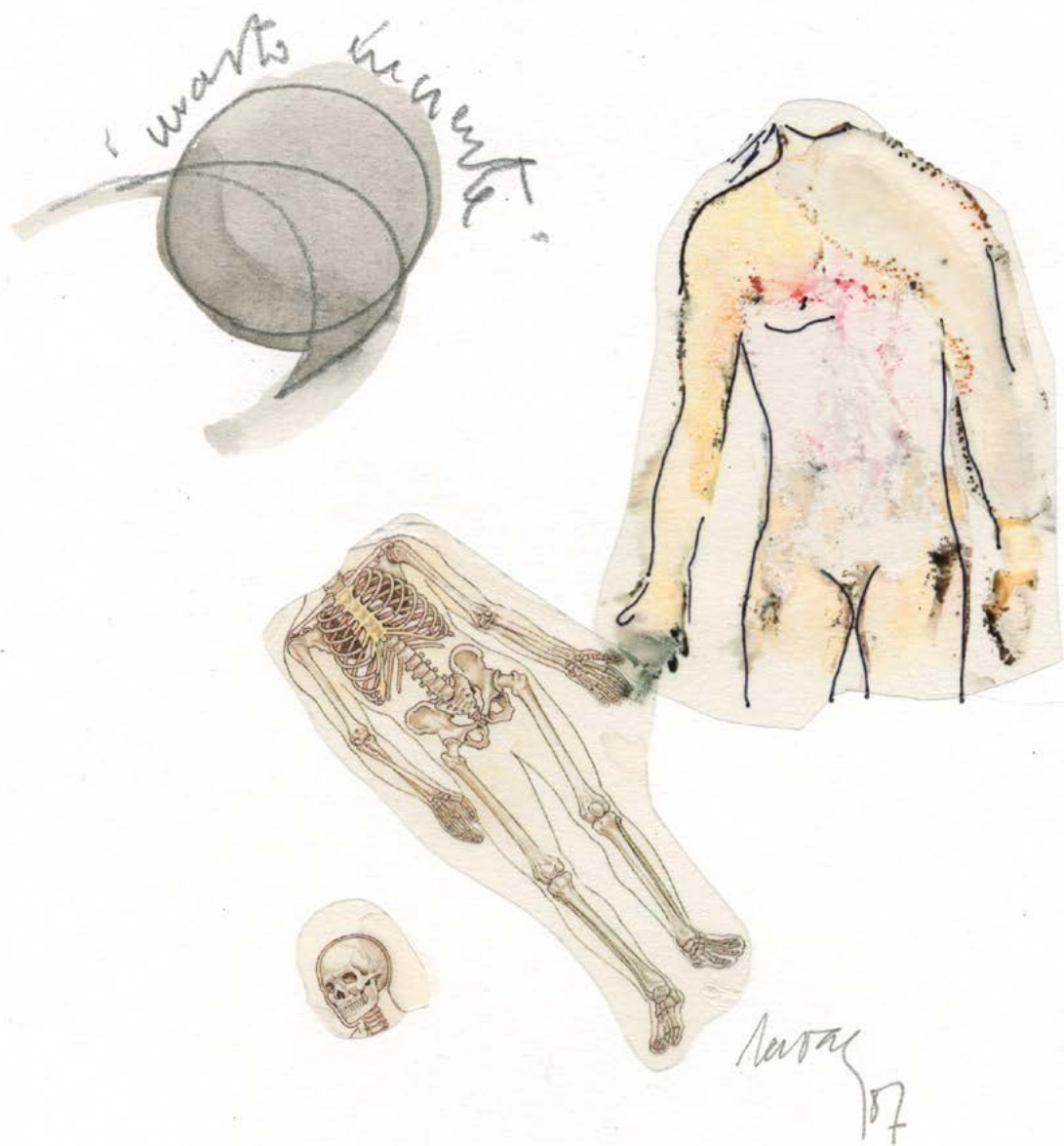


Sin título, 1994. Objeto. Cibachrome y percha. 42 x 40 cm.



Juegos en cascada, pendientes del corazón, 1993. Objeto. Transparencias, embudos de plástico, útiles de pesca. 52 x 22 x 15 cm. Cortesía de Paloma Muñoz







Anhelos de Libertad, 1993. Instalación fotográfica. Fotografías, útiles de pesca, cable de acero, soporte metálico. 500 x 120 x 120 cm (variables).



Fragmento de la instalación *Anhelos de Libertad*, 1993. Instalación fotográfica. Fotografías, útiles de pesca, cable de acero, soporte metálico. 500 x 120 x 120 cm (variables).



DEL CORPO LA MENTE
DEL CUERPO Y LA MENTE

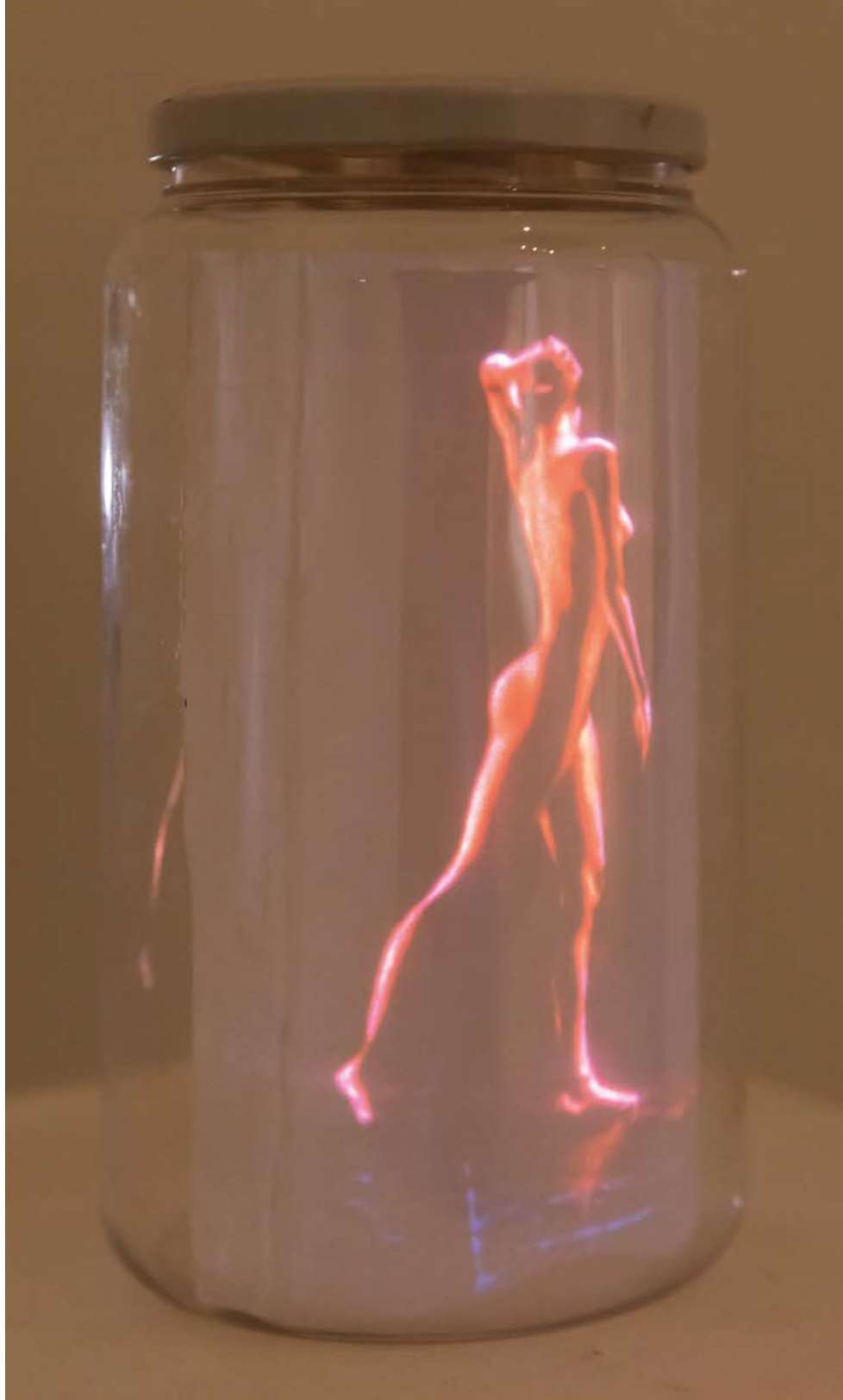
Vista instalaciones del grupo *Del cuerpo y de la mente*.





Fragmento de *Flores sobre el Océano*, 2002. Video instalación sonora 2'05" (variable). Proyección sobre pantalla traslúcida colgada.
200 x 170 cm (variables).





Laura, 1997-1998. Vídeo objeto. Envase de plástico y papel de cera. 6'11". 18 x 9 x 9 cm (variables).



Laura, 1997-1998. Vídeo objeto. Envase de plástico y papel de cera. 6"11". 18 x 9 x 9 cm (variables).



Stand by. Habitación 6, 2002. Video instalación sonora. Video color. 2' 54".



Videos sobre la mente, del grupo Del cuerpo y la mente, 2003. Videoinstalación, 4'35". DVD.



A Begoña, 2003. Videoinstalación, 4'35". DVD.



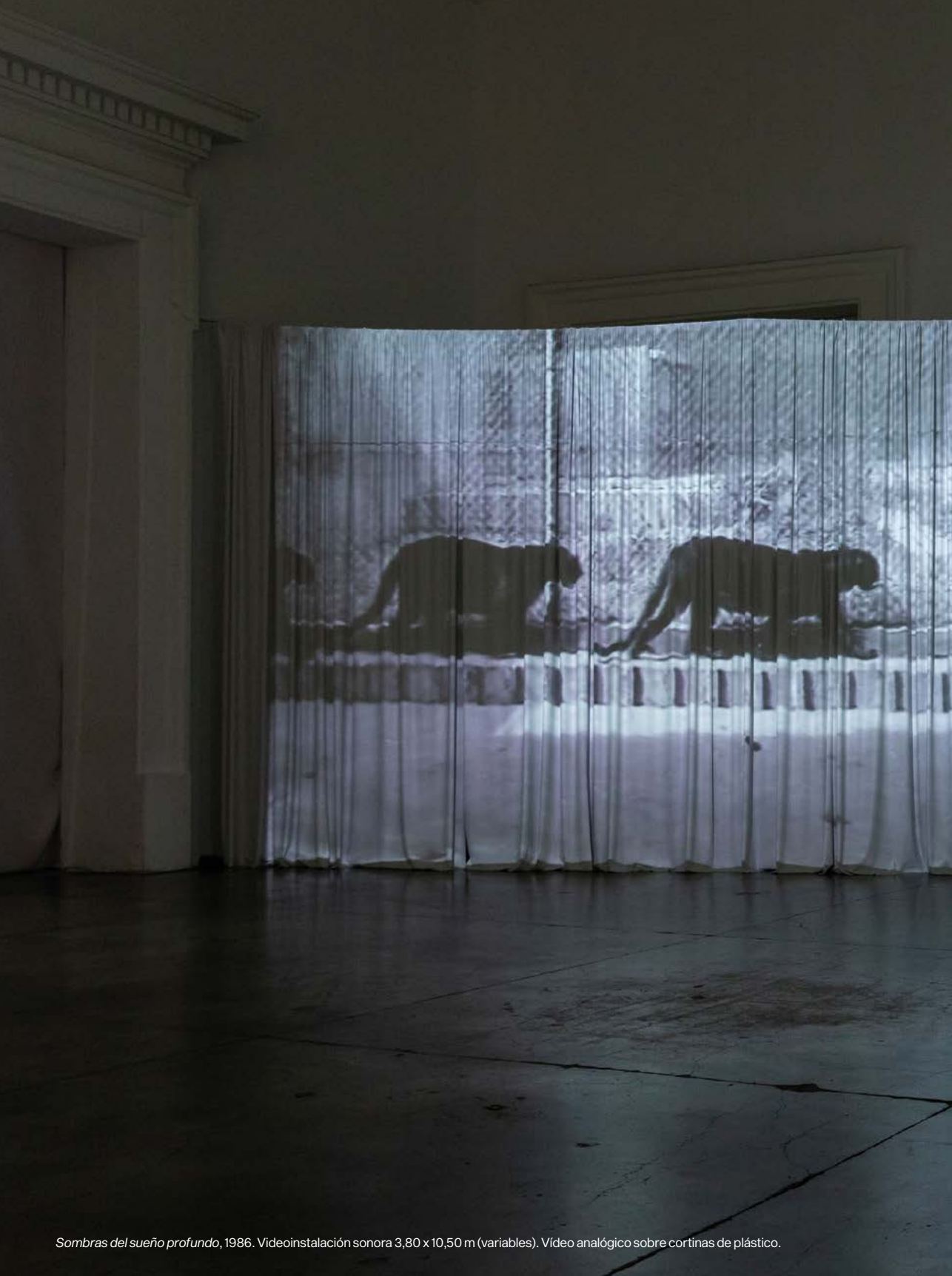
A Begoña, 2003. Videoinstalación, 4'35". DVD.

FRAGILIDAD Y FORTALEZA

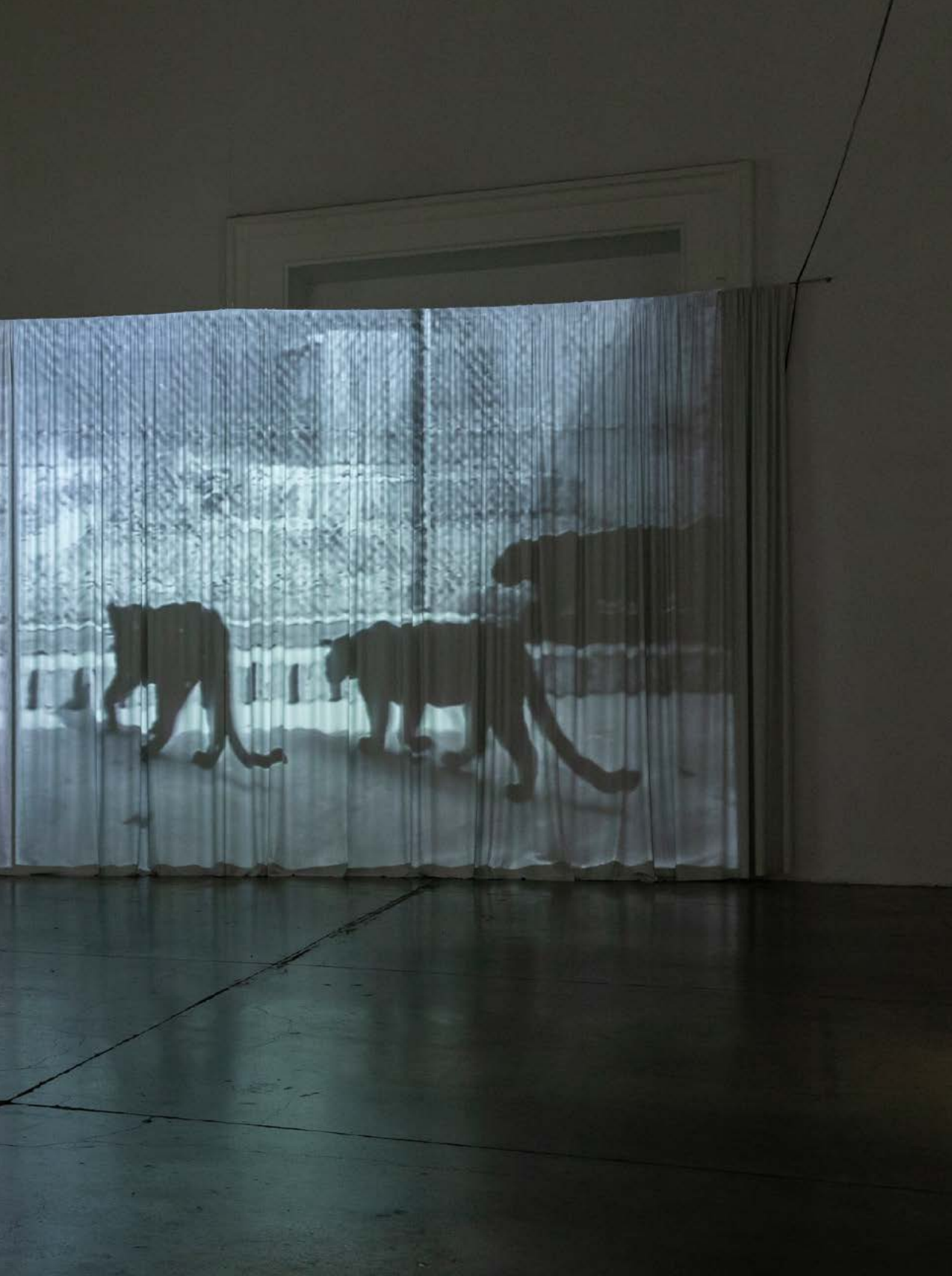


Vista parcial en sala de obras del grupo *Fragilidad y fortaleza*.





Sombras del sueño profundo, 1986. Videoinstalación sonora 3,80 x 10,50 m (variables). Vídeo analógico sobre cortinas de plástico.







Autorretrato Julio 2000, 2001, Fotografía. 100 x 65 cm. Cibatrans en caja de luz.





SUEÑO O RECUERDO



Unidad de sueño, 2000- 2001. Videoinstalación de 350 x 400 x 400 cm (variables). Videoescultura: 110 x 32 x 32 cm. Cajas de luz extraplanas 50 x 60 cm. Cibatrans.





Sueño o Memoria 6, 2002. Fotografía Cibachrome, metacrilato y soporte de aluminio. Edición 3. 40 x 50 cm.

Sueño o Memoria 5, 2002. Fotografía Cibachrom, metacrilato y soporte de aluminio.. Edición 3. 40 x 50 cm.



Sueño o Memoria 3, 2002. Fotografía Cibachrom, metacrilato y soporte de aluminio.. Edición 3. 40 x 50 cm.



Sueño o Memoria 4, 2002. Fotografía Cibachrome, metacrilato y soporte de aluminio. Edición 3. 40 x 50 cm.











Buscando un sueño, 1994. Instalación de 190 x 55 x 55 cm (instalación completa), y 104 x 53 y 54 x 43 cm (cada una de las cajas de luz), 2 cibatrans, 2 cajas de luz.



SOMNI O RECORD
SUEÑO O RECUERDO





De raso blanco, 2002. Fotografía. Papel RC, silicona y metacrilato. 80 x 80 cms.







De reposo. Sueño II, 2002. Edición 3. Fotografía. Cibatrans, caja de luz extraplana 120 x 120 cm.

MEMORIA Y OLVIDO



Fragmento de la obra *El jardín de los cerezos*. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, 2005. Instalación fotográfica, 250 x 130 x 30 cm (variables). Fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soportes de metacrilato



Fragmento de la obra *El jardín de los cerezos*. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, 2005. Instalación fotográfica, 250 x 130 x 30 cm (variables).
Fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soportes de metacrilato



*El jardín de los cerezos. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, 2005. Instalación fotográfica, 250 x 130 x 30 cm (variables).
Fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soportes de metacrilato*



Veladas, los párpados cerrados, 2015. Instalación de 170 x 150 x 150 cm. Maniqués, plásticos intervenidos, flores.



Vista en sala de las obras *Evas*, *venus*, *Leda* y *Judit* y *De Oberalm* a Halleim.





Evas, venus, Leda y Judit, 1992. Instalación de fotografía y luz 183 x 200 x 30 cm (variables). Cibatrans, tubos de metacrilato, fluorescencia, soportes de metacrilato





De Oberalm a Halleim, 1999. Videoinstalación con video digital, 5' 52".





Nu Shu Misivas del tercer día, 2007. Videoescultura, medidas variables. Libro, vídeo proyección, vídeo digital en color.



Fragmento de la obra *Nu Shu II*, a Yang Huany, última hablante del Nu Shu, 2005-2017. Objeto, fotografía y lupa. 9 x 16,8 cm.

"Nushu", idioma secreto de mujeres en China, creado y usado durante cuatro siglos por campesinas analfabetas que decidieron establecer su propio lenguaje como alternativa a una sociedad machista que impedía que la mujer estudiara.

Nu Shu Misivas del tercer día, 2007. Videoescultura, medidas variables. Libro, vídeo proyección, vídeo digital en color.



Nu Shu Misivas del tercer día, 2007. Videoescultura, medidas variables. Libro, vídeo proyección, vídeo digital en color.

GENERO Y VIOLENCIA



Flores a Rwanda, 2006. Instalación fotográfica, 250 x 80 x 80 cm (variables).
Fotografías Duraclear, dibujos, útiles de pesca, soporte metálico.



Fragmento de
la instalación fotográfica
Flores a Rwanda, 2006.











Vista parcial de obras en sala del Grupo Género y Violencia.





Travesía del agua, 2005. Instalación fotográfica. 250 x 130 x 30 cm

Fotografías Duraclear, dibujos, útiles de pesca, varillas de acero y soportes de metacrilato



Travesía del agua, 2005. Instalación fotográfica. 250 x 130 x 30 cm

Fotografías Duraclear, dibujos, útiles de pesca, varillas de acero y soportes de metacrilato.



Kwaiken. *Mujer del Samurai*, 2008. Fotografía, 240 x 150 cm. Colección Fundación Enaire.



Misuague. *Canción de Geisha*, 2008. Fotografía, 240 x 150 cm. Colección Fundación Enaire.





Vista en sala de las obras *Cantos del Valle Afgano*, *Landays* y *Cantos de amor y muerte*.



Vista parcial de obras en sala del Grupo Género y Violencia





Vista a muro de las obras *Residencias de solaz*, *Luna creciente*, 2008. *De la casa de Jemeret*, *bailarina*, 2010. Y fragmento de *El vuelo*. *Linda Maestra*. A Goya (*Serie Otro Páramos*), 2007.



Residencias de solaz. En luna creciente, 2008. Collage. 33 x 24, 5 x 1 cm. Papel, tinta e impresión sobre acetato.

Fragmento de *El vuelo. Linda Maestra*. A Goya, (Serie *Otros páramos*) 2007-2018. Videoinstalación sonora y fotocopia obra de Goya. 2,50 x 3m (variables) 3'05".

De la casa de Jemeret, bailarina. 2010. Collage. 16 x 16 x 2,5 cm.

DE LA VIDA Y DE LA MUERTE



Ojos que miran el universo, 2015. Videoinstalación. 4'48". Video-proyección, sábanas, maniquí, soporte y video en color.
4'48". 220 x 230 x 45 cm (variables).





Jardín de la melancolía. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan. 2008-2009. Instalación sonora. 7 Tubos de metacrilato con luz fluorescente de 210 x 30 x 30 cm c/u, fotografías, luz fluorescente y audio. Poema "El hombre cansado de la vida" XII Dinastía egipcia 4'48". 220 x 230 x 45 cm (variables).

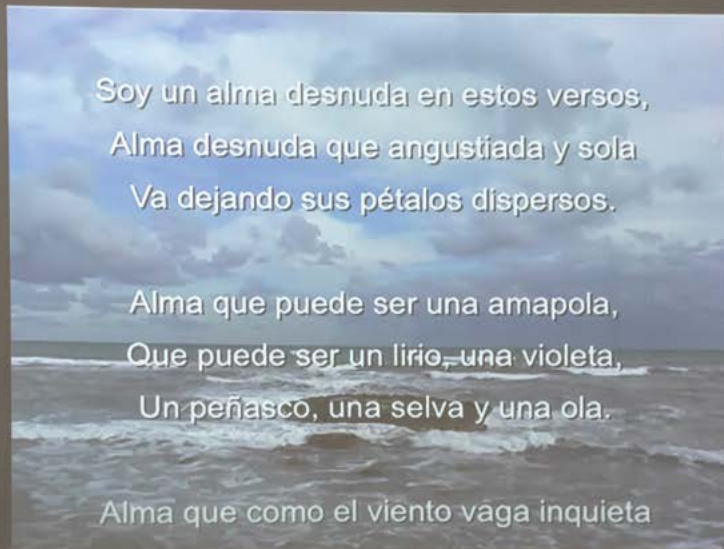




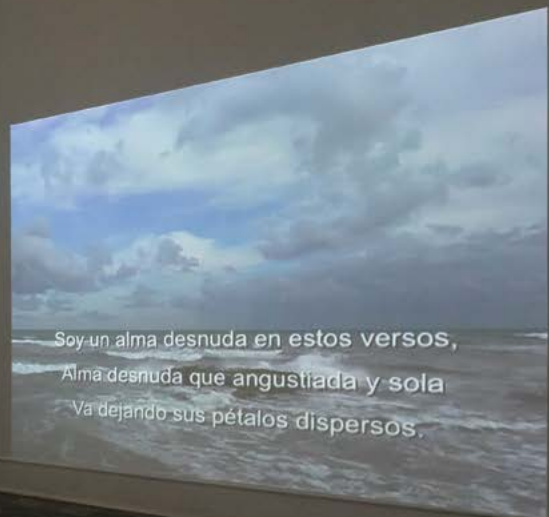
Vista en sala de las instalaciones *Ojos que miran el universo* y *Jardín de la melancolía*. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan.



Fragmento de la instalación *Jardín de la melancolía*. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan.



Mar de plata. Alma desnuda. A Alfonsina Storni, 1987-1997. Videoinstalación sonora. Video digital, color 2'02"

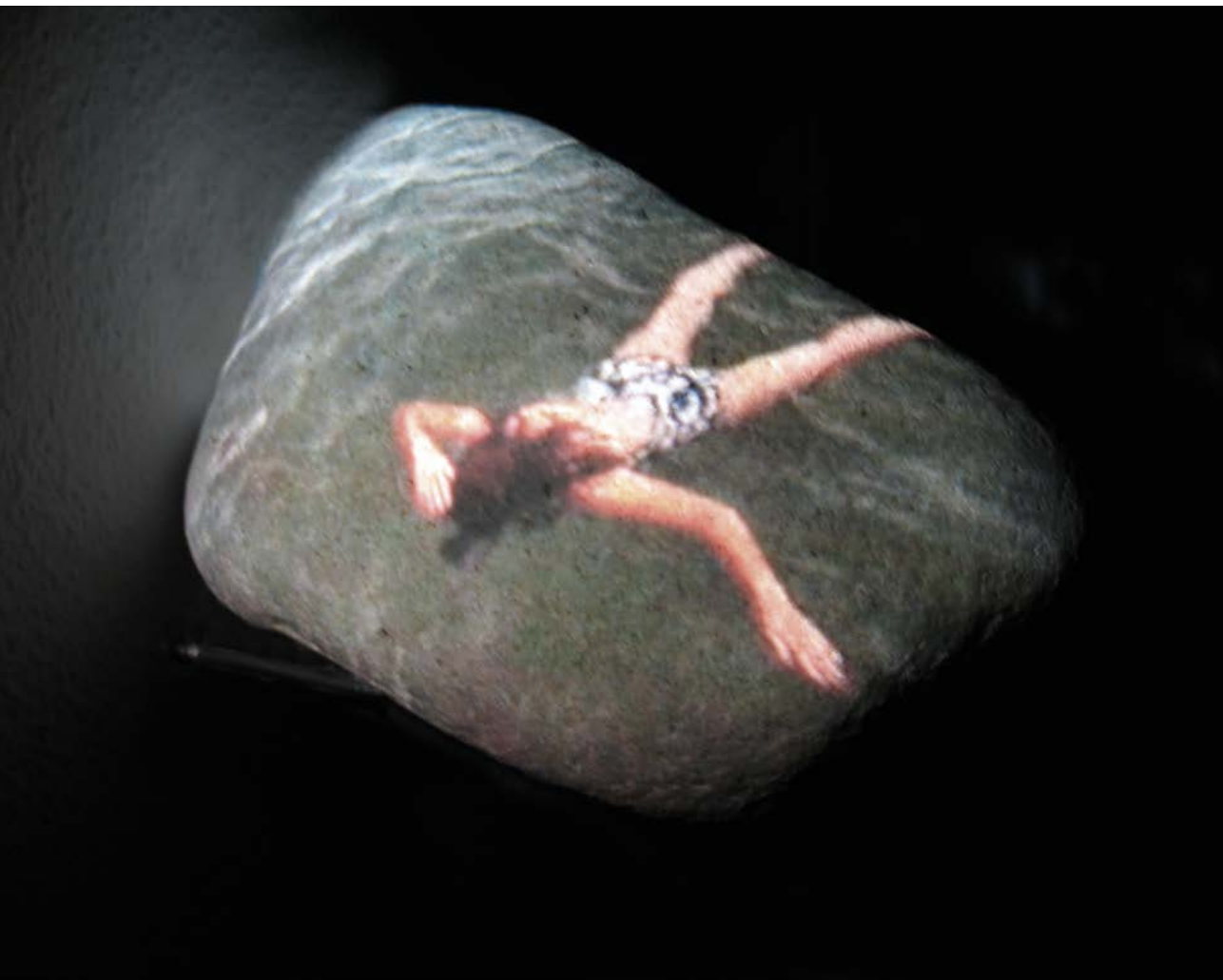


Vista obras Cantos rodados. El alma herida, y Mar de plata. Alma desnuda. A Alfonsina Storni.





Canto rodado. Els Banyets, 2004. Videoescultura. Proyección de vídeo (1987) sobre canto rodado. 15x17x14cm.





A Alejandra Pizarnik, 2002.

Escultura de 118 x 20 x 30 cm. Vidrios, cabeza de vidrio, varillas de vidrio, alambre, celofán, tintas sobre vidrios, soporte de metacrilato.



A Sylvia Plath, 1999. Escultura de 120 x 40 x 50 cm. Cabeza de vidrio, tinta sobre papel de celofán y sobre vidrio, soporte de metacrilato.



A Paul Celan: amapola y memoria, 2001.

Escultura de 115x 20 x 32 cm.

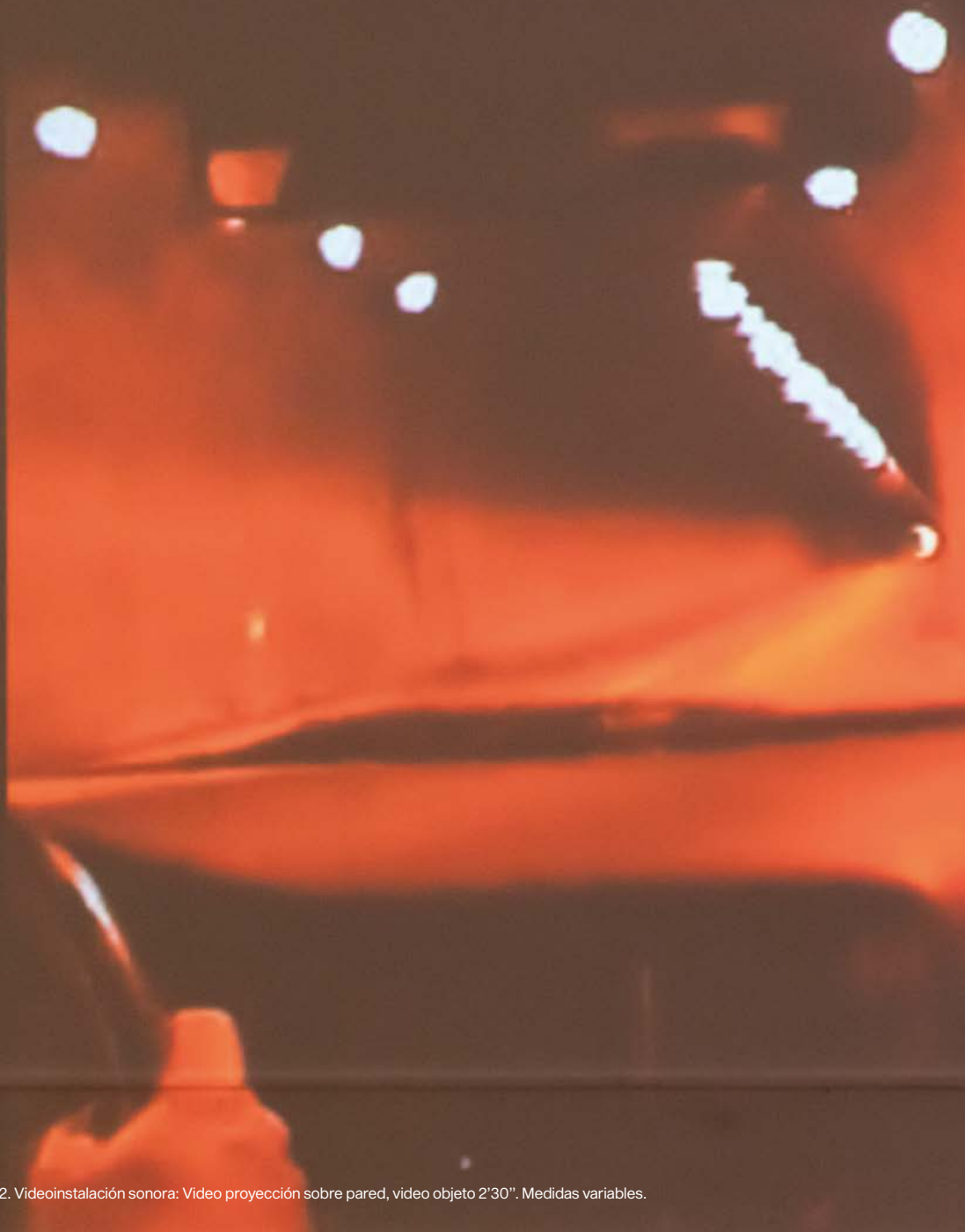
Objetos domésticos pequeños, cabeza de vidrio,
varillas de vidrio, alambre, tinta sobre celofán, so-
porte de metacrilato.

Detalle de la obra anterior *A Paul Celan: amapola
y memoria, 2001.*

MADE
RUT

September

geht in Tisch "Forscher"
der Forscher der
die Vorkommen
her ist
Wein
das
das
die
finde
Alte
ABBA
1972
1973
1974
1975
1976
1977
1978
1979
1980
1981
1982
1983
1984
1985
1986
1987
1988
1989
1990
1991
1992
1993
1994
1995
1996
1997
1998
1999
2000
2001
2002
2003
2004
2005
2006
2007
2008
2009
2010
2011
2012
2013
2014
2015
2016
2017
2018
2019
2020
2021
2022
2023
2024
2025



Travesías, 2002. Videoinstalación sonora: Video proyección sobre pared, video objeto 2'30". Medidas variables.





Fragmento de la videoinstalación *Travesías*



Vista en sala de las obras *Memoria I*, *Coagula*. A Paul Celan y Malvarosa.



Malvarosa, 2005. Fotografía intervenida, 40 x 40 cm.

Coagula. A Paul Celan, 2007. Collage, 23 x 23 cm. Pétalos de tela, papel de seda, cera, lápiz, tintas.



Memoria I, 2007. Collage, 29,5x21 cm. Tinta de Injet Print, papel vegetal, cera, lápiz.

BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

EXPOSICIONES PERSONALES (SELECCIÓN)

2023

Paloma Navares: dualidades del ser. CCCC Centre del Carme Cultura Contemporània. Valencia. España*

2020

El vuelo. 1978-2018. MUSAC. León.

El vuelo. 1978-2018. Sala La Lonja. Zaragoza.

2018

Del jardín de la memoria 1989-2017. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.*

Cuerpos de Luz (1988-1995). Sala de Arte Robayera, Cantabria.*

2017

Iluminaciones 1977-2017. Sala Kubo-Kutxa Aretoa, Donostia-San Sebastián.*

Te pregunto, ¿son mariposas? 2004-2017. CAB, Centro de Arte Caja de Burgos.

2016

Del jardín de la memoria. Museo de Arte Contemporáneo MACA, Alicante.

2015

Veladas. Cantos de amor y muerte. Museo Casal Solleric, Palma de Mallorca.

2013

Reflection. The Celebrity Art Collection, 1990-2012. Exposición itinerante permanente por Estados Unidos.

2012

Otros páramos. Piretti Art Gallery. Knokke-Le Zoute, Bruselas, Bélgica.

2011

Otros páramos. Galería MAM. Mario Mauroner. Salzburgo, Austria.

Travesía. Paisajes de interior. Universidad Complutense, Madrid.*

Mundos de mujer. AECID. México, Guatemala, Uruguay.

2010

Otros páramos. MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Viena, Austria.

Otros páramos. Mundos de mujer. Centro Cultural de España, México DF, México.

2009

Otros páramos. Mundos de mujer. MARTE, Museo de Arte de El Salvador, San Salvador.*

Otros páramos. Mundos de mujer. Centro "San Juan de Salazar", Asunción, Paraguay.*

2008

Z raněné duše. Instituto Cervantes de Praga, República Checa.*
Dell'Anima Ferita. Instituto Cervantes de Nápoles, Italia.

2007

Instalaciones. Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, Palermo, Italia.
Dell'Anima Ferita. Palazzo Ducale di Sassuolo, Módena, Italia.
Amapolas y memoria. Galería Mauro Mauroner, Viena, Austria.
Ciottoli, Fiori del mio giardino. Instituto Cervantes de Milán, Italia.
Dedicatorias. Galería Isabel Hurley, Málaga*

2006

Ames blessées, Mots captifs. 1993-2003. Château- Musée du Cayla, Toulouse, Francia.*
Ames blessées, Galets, Fleurs de mon jardin. 2003- 2006. Instituto Cervantes de Toulouse, Francia.*
Ciottoli, Fiori del mio giardino. 2003-2006. Instituto Cervantes de Roma, Italia.*

2005

Cantos Rodados. Galería Max Estrella, Madrid.*

2004

Travesía. CAB, Centro de Arte Caja de Burgos.*

2003

Al Filo. Fundación Arte y Tecnología Telefónica, Madrid.*
Espacios Fronterizos. Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca.*
Sueño y memoria. Fundación Rei Afonso Henriques. Paço de Sousa, Oporto, Portugal.*

2002

Jardín de Artificios. Bienal de fotografía. Gallery Michael Krokin, Moscú, Rusia.*
Tras-Luz. Galerie Academia, Salzburgo, Austria.
Unidad Cero. Art Brussels, Galerie Academia, Bruselas, Bélgica.
Tránsito. Museo Universidad. Alicante*
Stand By. Museo Municipal, Málaga.*

2001

Evas de Corazón Ardiente. Novaya Colleksiya Gallery, Moscú, Rusia.

2000

Dès la fragilité de l'être, 1990 –2000. FIAC 2000. Galería El Museo de Bogotá, París, Francia.

1999

Milenia, del corazón y el artificio. Museum Residenz Galerie, Salzburgo, Austria.*
Objetos de tocador. Galerie Dany Keller, Munich, Alemania.

1998

Luz del pasado. Espacio de Arte Contemporáneo Metrònom, Barcelona.*
Recipiente de lágrimas. Centro Sa Nostra, Palma de Mallorca.*
Judith und Leda, Unter Anderen. Galerie Academia, Salzburgo, Austria.
Casa Cuna 2002. Art Cologne' 98, Galería Adriana Schmidt, Colonia, Alemania.

1997

Luz del pasado. Galerie Academia, Salzburgo, Austria.
Preludio de un jardín artificial. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.*
Del jardín de la memoria. Galería Adriana Schmidt, Stuttgart, Alemania.
Fragmentos del umbral. Galería de Adriana Schmidt, Colonia, Alemania.
De Naturaleza Sintética. I Bienal de Arte Iberoamericano de Lima, Perú.*

1996

Almacén de Silencios. Fundación Arte y Tecnología Telefónica, Madrid.*
Del Jardín de la Memoria. Espai Metrònom, Barcelona.*
Nymphen, Venus, Evas und andere Musen. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck, Alemania.*
Fragment d'une mise en scène. Espace d'Art Yvonamor Palix, París, Francia.
Sombras del sueño profundo. Museo de Álava, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz.*
Luciérnagas en un jardín sin flores. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.*

1995

De venus, ninfas y otras Evas. Rekalde Á2, Bilbao.*

1993

Emprunts de Séduction. Espace d'Art Yvonamor Palix, París, Francia.
Pictures of Desire on the Threshold of Dreams. Turbulence Gallery, New York, EE. UU.

1992

Otros Paraísos. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena, Austria.*

1991

Selbstmord der Lukrezia. Art Cologne. Galería Aelee, Colonia, Alemania.

1990

De eva y otros paraísos. Fiac'90. Grand Palais. Galería Aelee, París, Francia.
Septiembre, septiembre. Galería Aelee, Madrid.*

1987

Tres figuras, Cuatro paisajes. Sala Goya, Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1985

Seravan. I Bienal de cine y vídeo. Comunidad de Madrid, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid
Interiores con bombilla. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.

1982

Origen. Canto a un árbol caído. Museo Municipal de Bellas Artes, Santander.*

1980

Juego de Seis Cuerdas. Museo Provincial de Málaga.*

1977

Instalaciones. Fundación A.C. Propac. Madrid.

EXPOSICIONES EN GRUPO (SELECCIÓN)

2023

25th Anniversary Postcards from the Edge. Visual Aids. Nueva York. Estados Unidos.
Anniversary Postcards from the Edge. Gallery Ortuzar Projects. Nueva York. Estados Unidos.

Art Contemporani De La Generalitat Valenciana Memòria D'un Espai Propi. Museo del Mar de Santa Pola. Alicante. España.

Pedres a les butxaques. Galería Lluc Fluxà. Palma de Mallorca. España

La discapacidad como materia. Festival 10 Sentidos. Palacio de Colomina. Valencia. España.

El mensaje de la mirada. Sala Municipal la Lonja del Pescado de Alicante. España

2022

orIGAMIMAGIne. Residenzgalerie Salzburg. Salzburgo. Austria.

Iberoamericana de Toro 2022. Mujeres & artes visuales S.XXI. Espacio individual Iglesia de las Mercedarias. Toro. España.

Líneas de fuga. Galería CAF. Venezuela. Exposición virtual en las Galerías CAF de Uruguay y Bolivia.

Archivos Posibles 2022. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Barcelona. España.

VIII Bienal de Arte Contemporáneo Fundación Once. Centro-Centro. Madrid. España.*

El mundo fluye. Dos miradas sobre una misma realidad. Itinerante Fundación ONCE. Centro de Arte Contemporáneo Can Sisteré. Barcelona. España.

Visites inesperades. Setmana de l'Art 2022. Museu d'Art de Cerdanyola del Vallès. Barcelona. España.

2021

Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. 3 anys d'adquisicions. Centre del Carme. Valencia. España.*

Dialecto CA2M. Centro de Arte Dos de Mayo. Móstoles. España.*

Territorio Contemporáneo: Diversos lenguajes en la Colección ENAIRE. Las Naves de Gamazo. Santander. España.

Mujeres del alma mía. Galería Mario Mauroner. Viena. Austria.

Olor a Castellón. Percepciones olfativas de colección olorVISUAL. Fundación Caixa Castelló. Castellón. España.

Ciclo Visiones majaras: #Sufrimiento. La Casa Encendida. Madrid. España.

2020

Art Contemporani de la Generalitat Valenciana. MACA Museo de Arte Contemporáneo de Alicante y La Lonja de Pescado de Alicante. Alicante. España.

2019

Del Objeto al Sujeto. Galería El Museo. Bogotá. Colombia

Ciudad Sostenible. VIII Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo WTA Madrid.

Museo del Traje. Madrid. España

Miradas irreverentes: feminismos, sororidad y testimonios. Museu el Molí d'Arròs.

Almenara. España.

Se me olvidó que te olvidé. Artista invitada. Sala de la Muralla. Universidad de Valencia. Valencia. España.

"The Essence" Fiber Art. Artistas invitados. Centro Cultural Galileo. Madrid. España.

2018

Femitopias: mujeres, feminismos y cultura visual. Fundación Rafael Boti, Córdoba. *

Ellos y nosotros. Museo Es Baluard, Palma.*

Miradas. San Francisco, Estados Unidos.

Desde la intimidad. C. ENAIRE. I. Cervantes de Paris, Francia.*

2017

Infinito Interior. PHotoEspaña 2017. C. ENAIRE. Instituto Cervantes de Madrid.

Inmensa Luz. C. ENAIRE. I. Cervantes de Nápoles, Palermo, Roma, Milán, Italia.*

Feminisart IV. Centro Cultural España, Rosario, Argentina.

2016

Aniversario. Residenz. Galerie MAM, Salzburgo, Austria.

Miradas. Milán, Italia.

2015

Femina ou la réappropriation des modèles. Pavillon Vendôme, Paris, Francia.

Gender in art. MOCÁK, Cracovia, Polonia.*

Andante "Giacoso". Galerie MAM, Viena, Austria.

Cruces Contemporáneos. Expresiones de lo lúdico. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.

2014

V Bienal de Arte Contemporáneo. Fundación Once. CentroCentro Cibeles, Madrid.
Caras B del videoarte en España. Centro Cultural de España. Berlín, Tegucigalpa,
Ciudad de Guatemala y Dakar.

2013

Flowers & Mushrooms. Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Salzburgo,
Austria.*

2012

Genealogías Feministas en el Arte del Estado Español. MUSAC, León.*
Desnudando a Eva. Itinerante AECID por Europa y Latinoamérica.*

2011

Great. Museo Residenz, Salzburgo, Austria.*
EXiS, Experimental Film and Video Festival in Seoul. 8a Edic. Mapo Cultural Foundation,
Moving Image Forum, Seúl. Corea.
Thai & Short Video Film Festival. BACC, Bangkok, Thailandia.
Caras B del Vídeo Arte en España. I. Cervantes de Sydney, Australia.*
Desnudando a Eva. Itinerante, I. Cervantes de Varsovia, Polonia.

2010

Dreams. Galería MAM, Salzburgo, Austria.
Creadoras del siglo XX y XXI. I. Cervantes Belgrado y Praga.

2009

Expanded Drawing. DNA Galerie Berlín, Berlín, Alemania.*
Indomitable Women. BAC, Barcelona Contemporary Art Festival. Fundación Miró,
Barcelona.

2008

I Poznan Biennale 2008. Poznan, Polonia.*
II Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE. Círculo de BB.AA. Madrid.*
Aniversario. MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburgo y Viena, Austria.*

2007

Die Schöne und das Ungeheuer. Museum Residenzgalerie, Salzburgo, Austria.*

2006

Sweet Scumber. Museum Residenzgalerie, Salzburgo, Austria.*
Re-Existencias. Escultoras del Siglo XX. Salas Sta. Inés, Sevilla y comunidad de Madrid.*
K comme Kafka. Musée des Beaux-Arts, Chateau de Linardié, Musée-Château du Cayla,
Toulouse, Francia.*

2005

Summertime. Mario Mauronel Contemporary Art, Viena, Austria.
Ciclo Videográfico Arte del Siglo XXI. Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca.
Femina. Galerie Les Filles du Calvaire, Bruselas, Bélgica.

2004

Le Droit de Reve. Galerie Academia, Salzburgo, Austria.
Femina. Galerie Les Filles du Calvaire, París, Francia.
Nueva Fotografía. C. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma. Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca. Fundación Juan March, Madrid.

2003

Universalía. Museo Artium, Vitoria.
Llistes D'Espera. Fundació Vila Casas, Espai Volart, La Esfera, Barcelona.*
VigoVisións. Museo Contemporáneo de Vigo.*
La Vista y La Visión. IVAM, Valencia. *

2002

Meninas. Together in the World. Fundación Arte y Tecnología de Telefónica, Madrid. Itinerancia.*
The Nude in 20th Century Art. Kunsthalle in Emden, Alemania.*
Aquadria. Kunstsammlungen Chemnitz, Alemania.*
Aquadria. Landes Museum, Linz, Austria.*
El Bello Género. Sala Comunidad de Madrid.*
Summer in the sculpture garden. Galería Academia, Salzburgo, Austria.
Proyecciones. Gallery Michael Krokin, Moscú, Rusia.*
El eco de la materia. Fundación Rafael Botí, Córdoba, Argentina.
Natura: entre los límites de un mundo dual. Museo Alejandro Otero, Caracas, Venezuela.*

2001

La metamorfosi del corpo. Galeria Marella Arte Contemporanea, Milán, Italia.*
Between Earth and Heaven. New Classical Movements in the Art of Today. Museum voor Moderne Kunst. Oostende, Bélgica.*
Le corps mis à nu. Château Donjon de Vez, Francia.*
La mirada de abril. Bienal Palma Foto'01. Galeria Xavier Fiol, Palma de Mallorca.

2000

Ich ist Etwas Anderes, Kunst am Ende des 20 Jahrhunderts. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Alemania.**
Der anagrammatische Körper. ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe, Alemania.*
Canal de seducción. Monasterio de Valladolid.*
La casa, il corpo, il cuore. National Gallery, Praga, República Checa.*

1999

Der anagrammatische Körper. Jahresmuseum, Mürzzuschlag, Austria.*

Sculpture, Figure and Woman. Städtische Kunstsammlungen Chemnitz, Alemania.*

La casa, il corpo, il cuore. Palais Liechtenstein, Viena, Austria.*

Parcours Actuele Kunst, Tempus Arti. Zoutleeuw, Bruselas, Bélgica.*

1998

Vísceras y sentimientos. Sala Ibere Camargo, Porto Alegre, Brasil.*

Històries del cor. Museu D'Art, Fundació Caixa de Girona.*

Sculpture, Figure, Woman. Upper Austrian Regional Museum, Linz, Austria.*

Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.*

1997

Procesos. Festivals Internacionales de Lima, Perú.*

Virtue & Vice. Site Gallery Sheffield, Fotofeis, y Zone Gallery, Edimburgh. Watershed, Bristol. Nottingham Unervisity Art Centre, Nottingham, Gran Bretaña. Portalen Koge Bugt Kulturhus, Holanda.*

Unte Anderen – Among Others. Kunstlerhaus E.V., Dortmund, Alemania.*

1996

Spanish Contemporary Art. Konsthallen, Göteborg, Suecia.*

Low-Tech Art. Fundación Arte y Tecnología Telefónica, UIMP, Santander.

1995

A New Europa - Supranational Art. Quinto Centenario, Le Zitelle. Área de la Bienal, Venecia, Italia.*

Stero Tip. Municipal Gallery of Ljubljana, Eslovenia.*

Des Rives de l'Art. Chateau de La Napoule. Ville de Mandelieu. Nice, Francia.*

1994

Dialogue with the Other. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense, Dinamarca.*

Dialogue with the Other. Norrköpings Konstmuseum, Norrköping, Suecia.*

1993

Ohne Rosen Geht es Nicht. Wanda Reiff Gallery, Maastricht. Wewerka Galerie, Berlin

Arts & Dialogues Européens. Maison des Arts Georges Pompidou, Cjarc, Francia.

Canción de verano. A.B. Gallery, París, Francia.

1992

The Last Rose of the Summer. Wanda Reiff Gallery, Amsterdam, Holanda.

Erotiques. A.B. Gallery, París, Francia.

1991

XXXVI Salón de Montrouge. Centre d'Art Montrouge, París, Francia.*

1986

Circuito Cerrado. Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.*

Danza contemporánea y performances (selección)

1999

Cuerpos de sombra y luz. Escenografía y Vídeos: Paloma Navares. Compañía de Danza Lanónima Imperial.

1998

La casa del olvido. Escenografía y Vídeos: Paloma Navares. Compañía de Danza Lanónima Imperial.

1997

La tentación de San Antonio. Escenografía, dibujos e infografía: Paloma Navares. Compañía de Danza Lanónima Imperial.

1986

Origen. Dirección, escenografía y vestuario: Paloma Navares. Bailarines Grupo Schinca. Museo Español de Arte Contemporáneo de Madrid.

1985

Seravan. Performance. Dirección, escenografía: Paloma Navares. Vídeos: Paloma Navares, Tino Muñoz. Bailarines Grupo Schinca. Feria de Arte contemporáneo. Arco, Madrid.

Seravan. Canto a un árbol caído. Performance. Dirección, escenografía: Paloma Navares. Vídeos: Paloma Navares, Tino Muñoz. Bailarines Grupo Schinca. I Bienal de Cine y Vídeo. Museo de arte Contemporáneo. Madrid.

1984

Encuentros de Luna llena. Dirección, escenografía y vestuario: Paloma Navares. Coreografía: Brigitte Aschwandeu, Paloma Navares. Jardines del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.

En torno al Círculo, Escenografía, vestuario y vídeo: Paloma Navares. Coreografía: Brigitte Aschwandeu, Paloma Navares. Bailarines Grupo Schinca. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1983

Seravan. Performance. Dirección, escenografía: Paloma Navares. Vídeos: Paloma Navares, Tino Muñoz. Bailarines Grupo Schinca. Arteder, Bilbao.

1982

Canto de un árbol caído. Performance. Escenografía, vestuario e iluminación: Paloma Navares. Vídeo: Paloma Navares, Tino Muñoz. Bailarines Grupo Schinca. Museo Municipal de Bellas Artes, Santander.

TALLERES Y CONFERENCIAS (selección)

Museo de Arte Contemporáneo de Alicante . Centro Huarte, Pamplona. Museo de la Evolución Humana, Burgos. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. IAC Juan Gil-Albert, Alicante. Real Academia de España en Roma. La Casa Encendida, Madrid. Espacio Fundación Telefónica, Madrid. Museo Nacional del Prado, Madrid. Universidad de Málaga. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Universidad Salamanca. Universidad Juan Carlos I, Madrid. Salzburger Kuntsverein, Salzburgo. Künstlerhaus, Salzburgo. International Summer Academy of Fine Arts Salzburg, Salzburgo. Museo Alejandro Otero, Caracas. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Museo Nacional del Prado, Madrid. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fundación Telefónica, Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Universidad de Alicante. Musée du Cayla, Toulouse. Fundación ONCE, Madrid.

*Exposiciones con catálogo



Ojos que miran el universo, 2015. Videoinstalación

PALOMA NAVARES DUALIDADES DEL SER



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

