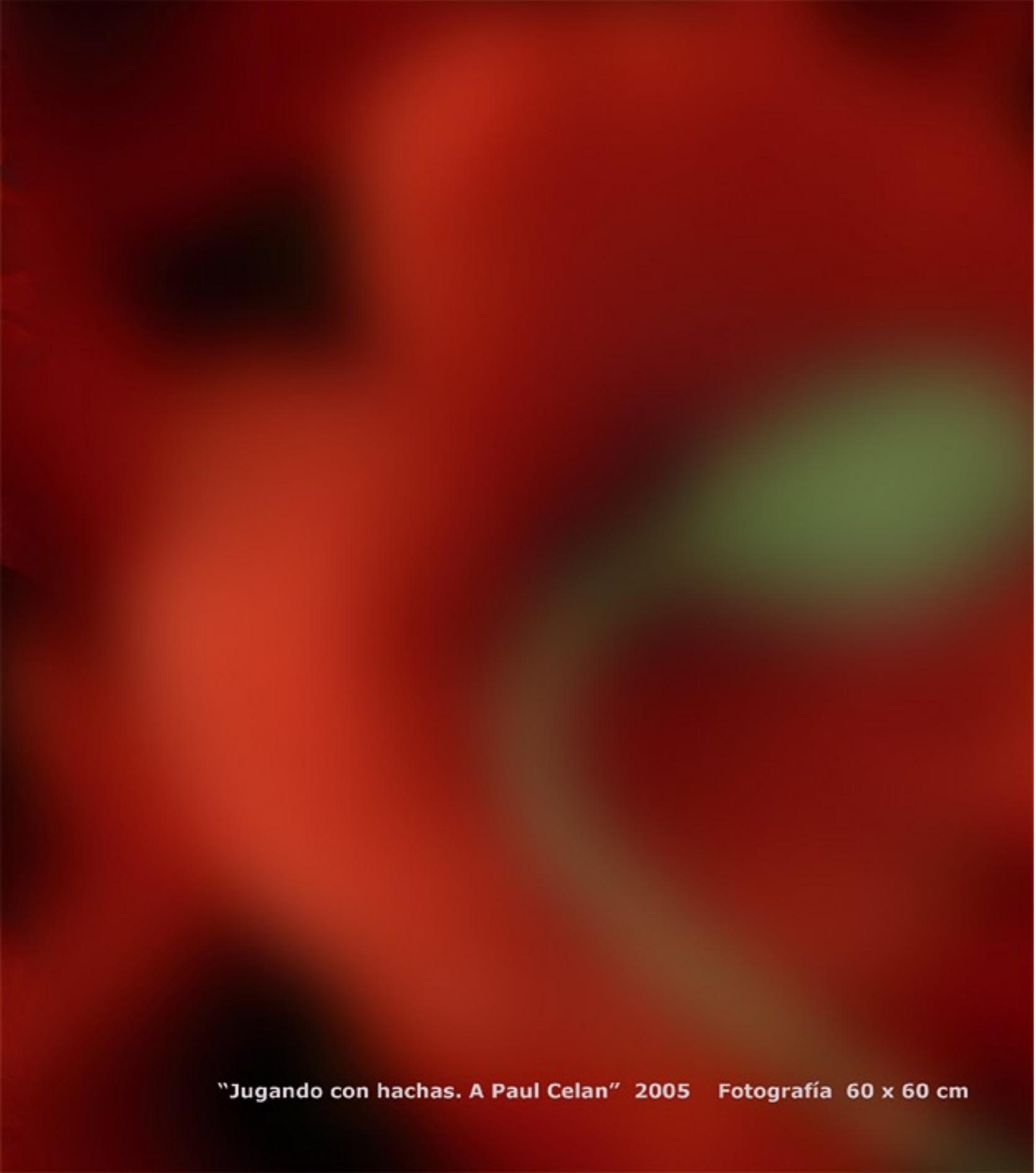


**Paloma Navares**

**Del alma herida Dell'anima ferita  
De l'âme blessée**

**1987 / 2007**



**Del alma herida  
Dell'anima ferita**  
1987/2007

# **Paloma Navares**

**a Tino  
a Tino**

"Jugando con hachas. A Paul Celan" 2005 Fotografia 60 x 60 cm



PALAZZO DUCALE DI SASSUOLO  
octubre 2007

**Instituto Cervantes**

**Director -**  
**Direttore**  
Carmen Caffarel Serra

**Secretario General -**  
**Segretario Generale**  
Joaquín de la Infesta

**Director de Gabinete -**  
**Direttore di Gabinetto**  
Manuel Rico Rego

**Director de Cultura -**  
**Direttore di Cultura**  
Xosé Luis García Canido

**Director del Instituto Cervantes de Milán -**  
**Direttore dell'Istituto Cervantes di Milano**  
Antón Castro

**Coordinación de la itinerancia -**  
**Coordinazione dell'Itineranza**  
Instituto Cervantes

**Secretaria-**  
**Segretaria Organizzativa**  
Patrizia Spezzani - Area Aree

**Jefe del Departamento de Actividades Culturales**  
Ernesto Pérez Zúñiga

**Coordinación Técnica**  
María José Magaña

**Administración**  
José Javier de la Fuente  
José Luis Molina

**Documentación**  
Yolanda H. Pin

**Con la colaboración de**  
Eloisa del Alisal

**Ayuntamiento de Sassuolo - Comune di Sassuolo**

**Alcalde -**  
**Sindaco**  
Graziano Pattuzzi

**Consejero Cultural en el Ayuntamiento -**  
**Assessorato alla Cultura**  
Stefano Cardillo

**Consejero Turismo en el Ayuntamiento -**  
**Assessorato al Turismo**  
Carla Ghirardini

**Ministero Beni Culturali**  
**Soprintendenza Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Modena e Reggio Emilia**  
Serenita Papaldo - Laura Bedini

**Exposición - Mostra**

**Comisario de la Exposición -**  
**Curatore della mostra**  
Antón Castro

**Comisaria de la exposición en Toulouse -**  
**Curatore delle mostra in Toulouse**  
Danielle Delouche

**Coordinación Instituto Cervantes de Milán -**  
**Coordinamento Instituto Cervantes di Milano**  
Carmen Canillas del Rey

**Coordinación Ayuntamiento de Sassuolo -**  
**Coordinamento Comune di Sassuolo**  
Elisabetta Leonardi

**Gabinete de Prensa de Sassuolo -**  
**Ufficio Stampa Comune di Sassuolo**  
Fabio Panciroli

**Agradecimientos - Ringraziamenti**

**Antón Castro**  
Director del Instituto Cervantes de Milán

**Fany Rubio**  
Directora del Instituto Cervantes de Roma

**Danielle Delouche**  
Crítica de Arte y Comisaria de la Exposición de Toulouse

**Margarita Ledo Andión**  
Catedrática de Comunicación Audiovisual

**Marie-Linda Ortega**  
Escritora. Profesora del Dpto. de Estudios Hispánicos de la Universidad de Toulouse-Le Mirail

**Tino Muñoz**  
**David Muñoz**  
**Valentín Ferrero**  
**Rael Del Fraile**

**Loghi Sponsor**

Y a las **galerías**  
que representan a Paloma Navares:  
**MAN. Mario Mauroner Contemporary Art**,  
Salzburg-Vienna.

director Mario Mauroner  
[www.galerie-mam.com](http://www.galerie-mam.com)

**Galería Max Estrella**, Madrid  
director Alberto de Juan  
[www.maxestrella.com](http://www.maxestrella.com)

**Hibrida**. Madrid.  
director David Muñoz  
[www.hibrida.es](http://www.hibrida.es)

**Catálogo electrónico**  
[www.navares.com/delalmaherida\\_italia.pdf](http://www.navares.com/delalmaherida_italia.pdf)

**www.navares.com**

**Catálogo - Catalogo**

**Concepto - Ideazione**  
Paloma Navares

**Diseño y documentación -**  
**Disegno e documentazione**  
Hibrida

**Corrección de estilo -**  
**Correzione stile**  
Rebeca Gutiérrez

**Traducción de los textos -**  
**Traduzione testi**  
Instituto Cervantes  
Carmen Canillas

Solange Hibbs-Lissorgues

Omnia Traduzioni  
Antonella Fabbricatore, Valeria Marino,  
Noemi Miccinilli, Giorgia Guidi, Michella  
Romano, Maria Morante, Mara Tiburzi,  
Luciano Cacciamani

**Fotografías - Fotografie**  
Tino Muñoz  
David Muñoz

**Edita**  
Instituto Cervantes

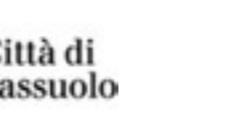
**Reedición - Riedizione**  
Comune di Sassuolo

**Copyright**  
© de los textos sus autores, 2006  
dei testi suoi autori, 2006  
© de las imágenes VEGAP, 2006  
dell'immagine VEGAP, 2006  
© de las fotos sus autores, 2006  
delle fotografie suoi autori, 2006  
© del diseño Hibrida, 2006  
del disegno Hibrida, 2006  
© del catálogo electrónico Hibrida, 2006  
del catalogo elettronico Hibrida, 2006  
© de la edición Instituto Cervantes, 2006  
dell'edizione Instituto Cervantes, 2006  
© de la reedición Ayuntamiento de Sassuolo, 2007  
della riedizione Comune di Sassuolo, 2007

ISBN: 84-88252-58-7  
NIPO: 503-06-007-8  
Depósito Legal: SE-3093-06



Ayuntamiento de Sassuolo  
Comune di Sassuolo



PORCELANOSA Gruppo

**Del alma herida**  
**Dell'anima ferita**  
1987/2007

# Paloma Navares

**Exposición itinerante**  
**Mostra itinerante** 2005-2007

Biblioteca Pública del Estado, Zamora

Instituto Cervantes, Toulouse

Université de Toulouse - Le Mirail, Toulouse

Château Musée du Cayla, Toulouse

Instituto Cervantes, Roma

Instituto Cervantes, Milán

Palazzo Ducale di Sassuolo, Modena.

**Del alma herida  
Dell'anima ferita  
1987/2007**

# **Paloma Navares**

**Palabras cautivas, Transparencias  
Parole imprigionate, Trasparenze**

**Cunas de agua, Casa de cristal  
Culle di acqua, Casa di cristallo**

**Cantos rodados, Viaje a la memoria  
Angoli arrotondati, Viaggio nella memoria**

**Pensamientos, Flores de mi jardín  
Pensieri, Fiori del mio giardino**

**Índice**  
**Sommaire**

13	Presentación <i>Presentazione</i> Carmen Caffarel Serra	87	<b>Cantos rodados, Viaje a la memoria</b> <i>Galets, Voyage vers la mémoire</i> <i>Angoli arrotondati, Viaggio nella memoria</i>
15	Presentación <i>Presentazione</i> Graziano Pattuzzi	111	Breve propedéutica del ver <i>Breve propedeutica del vedere</i>
17	De la naturaleza del tiempo, de la transparencia de lo bello. I <i>Della natura del tempo,</i> <i>della trasparenza del bello.</i> Antón Castro	167	Brève propédeutique du voir Marie-Linde Ortega
21	Dedicatorias <i>Dediche</i>	123	<b>Pensamientos, Flores de mi jardín</b> <i>Pensieri, Fiori del mio giardino</i> <i>Pensées, Fleurs de mon jardin</i>
163	Dédicaces Danielle Delouche	161	<b>Del alma herida</b> <i>De l'âme blessée</i> <i>The Wounded Soul</i>
31	<b>Palabras cautivas, Transparencias</b> <i>Parole imprigionate, Trasparenze</i> <i>Mots captifs, Transparences</i>	177	En el jardín de Paloma Navares: Flores contra la anestesia <i>In the garden of Paloma Navares:</i> <i>Flowers Against anaesthesia</i> Marta Mantecón
33	A la obra de Paloma Navares en Roma Fanny Rubio	187	Exposiciones / Bibliografía <i>Mostre / Bibliografia</i> <i>Expositions / Bibliographie</i>
51	La atmósfera como figura artística <i>L'atmosfera come figura artistica</i>		
171	L'atmosphère comme figure artistique Margarita Ledo Andion		
65	<b>Cunas de agua, Casa de cristal</b> <i>Culle di acqua, Casa di cristallo</i> <i>Berceaux d'eau, Maison de cristal.</i>		

## **Presentazione**

Carmen Caffarel Serra  
Direttrice Instituto Cervantes

Uno degli obiettivi dell’Instituto Cervantes fin dai suoi inizi è la diffusione della lingua e dell’arte spagnola. Sono lieto di presentare la mostra Dell’anima ferita , di Paloma Navares, artista con un importante percorso internazionale, che coniuga entrambi gli obiettivi come scelta metodologica creativa.

Con questa mostra la Navares percorre un cammino di ricerca: a ogni passo un’opera, e a ogni opera un dialogo con scrittori e poeti che hanno scelto il suicidio come fuga dal mondo. Le sue opere sono una riflessione sui confini tra la vita e la morte, la veglia e il sonno, il senno e la follia, la salute e la malattia, tra la sabbia e il mare che, a volte, si fondono in un confine impreciso. Le emozioni e i pensieri che assalgono lo spettatore nel contemplare le diverse opere sono versioni di una stessa storia: quella di chi ha avuto l’Anima Ferita e ha voluto svegliarsi dal sonno della vita o è consapevole, come Cesare Pavese nel suo ultimo diario, *Il mestiere di vivere*, che un giorno o l’altro deve morire

Dell’anima ferita ci sommerge nel lirismo dell’universo creativo di Paloma Navares attraverso metafore di grande carica poetica. Ci introduce nel suo mondo simbolico di vita, solitudine, libertà, amore e morte con immagini che nascono dall’interno dell’artista, dove la memoria e il ricordo si incrociano con il pensiero e l’emozione, con ciò che è fisico e ciò che è spirituale.

## **Presentación**

Carmen Caffarel Serra  
Directora Instituto Cervantes

Uno de los objetivos del Instituto Cervantes desde sus inicios es la difusión de la lengua y del arte español. Me complace presentar la exposición Del Alma herida, de Paloma Navares, artista con una importante trayectoria internacional, que conjuga ambas materias como metodología creadora.

Con esta exposición Navares recorre un camino de búsqueda: cada paso una obra, y cada obra un diálogo con escritores y poetas que eligieron el suicidio como huida del mundo. Sus obras son una reflexión sobre los límites entre la vida y la muerte, la vigilia y el sueño, la cordura y la locura, la salud y la enfermedad, entre la arena y el mar que, en ocasiones, se funden en un límite distorsionado. Las emociones y los pensamientos que abordan al espectador al contemplar las diferentes obras son versiones de una misma historia: la de aquellos que tuvieron el alma herida y quisieron despertar del sueño de la vida o recordaron, como Cesare Pavese en su último diario *El oficio de vivir*, que algún día tendrían que morir

Del Alma herida nos sumerge en el lirismo del universo creativo de Paloma Navares a través de metáforas de gran carga poética. Nos inicia en su mundo simbólico de vida, soledad, libertad, amor y muerte con imágenes que brotan desde el interior de la artista, donde la memoria y el recuerdo se entrecruzan con el pensamiento y la emoción, con lo físico y lo espiritual.

Quando i pensieri sono una cascata di fiori grigi, dalla quale germoglia uno di colore giallo, o quando i ciottoli con iscrizioni si proteggono in casse di vetro come "fossili metaforici", o quando la riva diventa l'inizio di un cammino verso l'altra sponda, troviamo le parole di alcuni dei più famosi scrittori e poeti del ventesimo secolo: Paul Celan, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Alfonsina Storni, Delmira Agusti, Virginia Woolf, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Michel Foucault, Camille Claudel, Emily Dickinson, Sara Teasdale, Anne Sexton...

Voglio esprimere la nostra gratitudine a tutti quelli che hanno reso possibile questo progetto, specialmente a Paloma Navares per il suo entusiasmo e generosità nel condividerne con noi le sue creazioni, al Comune di Sassuolo; inoltre, ringrazio lo staff tecnico dell'Istituto Cervantes, la sua professionalità e dedizione.

Cuando los pensamientos son una cascada de flores grises, de la que brota uno de color amarillo, o cuando los cantos rodados con inscripciones se protegen en cajas de cristal a modo de «fósiles metafóricos», o cuando la orilla se convierte en el principio del camino hacia otra parte, nos encontramos con las palabras de algunos de los más destacados escritores y poetas del siglo XX: Paul Celan, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Alfonsina Storni, Delmira Agustini, Virginia Woolf, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Michael Foucault, Camille Claudel, Emily Dickinson, Sara Teasdale, Anne Sexton...

Quiero transmitir nuestro agradecimiento a todos los que han hecho posible este proyecto, especialmente a Paloma Navares por su entusiasmo y generosidad al compartir con nosotros sus creaciones, al Ayuntamiento de Sassuolo; así mismo, agradezco al equipo técnico del Instituto Cervantes su profesionalidad y dedicación.

#### Presentazione

Graziano Pattuzzi  
Il Sindaco di Sassuolo

#### Presentación

Graziano Pattuzzi  
Alcalde de Sassuolo

"Sassuolo incontra la Spagna" è una rassegna, giunta ormai alla sua seconda edizione, capace di unire in un mese di appuntamenti, culture e tradizioni apparentemente distanti ma in realtà molto simili e vicine tra loro.

In un contesto simile la mostra di Paloma Navares a Palazzo Ducale si integra alla perfezione non solo con la "location" ma anche e soprattutto con lo spirito dell'iniziativa e l'impronta culturale che da anni l'Amministrazione comunale ha voluto dare alla residenza estiva degli Estensi.

Una mostra costruita attorno alla cultura, alla poesia e alla letteratura, si fonde naturalmente nel contesto di Palazzo Ducale, un vero e proprio gioiello artistico ed architettonico di rara bellezza.

Attraverso questa mostra il visitatore potrà comprendere quanto vicine, culturalmente, siano l'Italia e la Spagna, aprendo la propria mente ad un modo nuovo di intendere l'arte, l'arte contemporanea, attraverso l'opera di un'artista di caratura internazionale.

In questa mostra gli opposti la fanno da padrone: la vita e la morte, la libertà e la solitudine si fondono per dare vita a qualcosa di nuovo in cui gli opposti si attraggono in una simbologia contemporanea.

El ciclo "Sassuolo encuentra España" que cumple este año su segunda edición, logra reunir en un mes de citas, culturas y tradiciones aparentemente diversas pero en realidad muy similares y vecinas entre ellas.

En este contexto, la exposición de Paloma Navares en el Palacio Ducal se integra no solamente con el lugar sino, sobre todo, con el espíritu de la iniciativa y la huella cultural que, desde años, el Ayuntamiento ha querido dar a la residencia de verano de los Estensi.

Una exposición que construida alrededor de la cultura, la poesía y la literatura se funde, naturalmente, en el contexto de Palacio Ducal, una verdadera joya artística y arquitectónica de rara belleza.

Con esta exposición los visitantes podrán apreciar lo cerca que están culturalmente Italia y España, abriendo su propia mente a un nuevo modo de entender el arte contemporáneo a través de la obra de una artista de nivel internacional.

En esta exposición se juega con los opuestos: la vida y la muerte, la libertad y la soledad se funden para dar vida a algo nuevo donde los contrarios se atraen en una simbología contemporánea.

La stessa arte contemporanea a Palazzo Ducale incarna proprio lo spirito della mostra: la modernità delle opere di Paloma Navares ospitate nelle seicentesche sale di una delle più apprezzate opere d'arte della Regione sapranno attrarre e colpire il visitatore, fondendosi in qualcosa di nuovo nato dall'unione di culture, tradizioni e espressioni artistiche.

El mismo arte contemporáneo en el Palacio Ducal encarna el espíritu de la exposición. La modernidad de las obras de Paloma Navares, expuestas en las salas del siglo XV de una de las más apreciadas obras de arte de la región, sabrán atraer y emocionar al visitante, fundiéndose en algo nuevo nacido de la unión de culturas, tradición y expresiones artísticas.

#### Della natura del tempo, della trasparenza del bello.

Antón Castro

Direttore dell'Istituto Cervantes di Milano  
Curatore della mostra

#### De la naturaleza del tiempo, de la transparencia de lo bello.

Antón Castro

Director del Instituto Cervantes de Milán  
Comisario de la Exposición

Come un'isola nel panorama estetico spagnolo dell'ultimo quarto di secolo, rimasto tanto attaccato, per molti anni, all'idea di generi differenziati, Paloma Navares non solo si era distaccata da questa definizione, ma aveva addirittura incentivato - rispetto ai linguaggi tanto congiunturali utilizzati dalla maggioranza degli artisti del nostro paese per leggere l'atmosfera postmoderna - un progetto dove i linguaggi si diluivano in un'opera che aspirava alla totalità in termini linguistici e concettuali. Si esplicava così un processo di diluizione di generi nel quale lo spazio scenografico ed una peculiare anamorfosi incidevano in una poetica di avvenimenti e di profetica resistenza, dove lo sculturico ed il pittorico potevano essere intuiti dall'utilizzo dell'oggetto o della fotografia, della rappresentazione video o della videoproiezione ed anche dall'azione del performer, per coinvolgere la vita come successo artistico, tracciando un collegamento tra la natura e il corpo.

Senza dubbio questo non escludeva due dimensioni essenziali - come entità rivelatrice - nella sua opera: la poesia e la trasparenza, rinforzando, oltre ai significanti linguistici innovatori, i significati che, come sottorcebbe Susan Sontag, potrebbero essere i valori più liberatori dell'arte. Liberazione della trasparenza, attraversata dalla visione kantiana di un autoriferimento formale della bellezza che può nascondersi nella parola delle sue ammirazioni ideali, incontrate nei poemi e nei testi di Sylvia Plath, Virginia Wolf, Anne Sexton, Ale-

Como una isla en el marco estético español del último cuarto de siglo, tan apegado, durante muchos años, a la idea de géneros diferenciados, Paloma Navares no sólo había roto con esa definición, sino que había incentivado -frente a los lenguajes tan coyunturales con que la mayoría de los artistas de nuestro país leyeron la atmósfera postmoderna- un proyecto donde aquéllos se diluían en una obra que aspiraba a la totalidad en términos lingüísticos y conceptuales. Se explicaba así un proceso de dilución de géneros en el que el espacio escenográfico y una peculiar anamorfosis incidían en una poética de acontecimientos y de profética resistencia donde lo escultórico y lo pictórico podían intuirse desde la utilización del objeto o de la fotografía, la videoinstalación o la videoproyección e incluso desde la acción del performer, a fin de implicar a la vida como suceso artístico, trazando un eje entre la naturaleza y el cuerpo.

Sin embargo esto no excluía dos dimensiones esenciales -como identidad reveladora- en su obra: la poesía y la transparencia, reforzando, al lado de los significantes lingüísticos renovadores, los significados que, como pretendiera Susan Sontag podrían ser los valores más liberadores del arte. Liberación de la transparencia, atravesada por la mirada kantiana de una autorreferencia formal de la belleza que puede esconderse en la palabra de sus admiraciones ideales, encontradas en los poemas y textos de Sylvia Plath, Virginia Wolf,

jandra Pizarnik, Emily Dickinson o Paul Celan e Cesare Pavese, tra molti altri nutrienti letterari. Trasparenza della bellezza che oltrepassa i vecchi miti della memoria e una malinconia scissa nel «je est un autre» di Rimbaud per rinforzare quello che la succitata Sontag affermava essere funzione della critica, mostrando «come è quello che è» e no quello «che vuole dire»<sup>1</sup>. Ermeneutica che si trascrive nell'elevato valore simbolico di alcuni materiali che delimitano la sua opera dalla fragilità, legata tante volte all'idealismo romantico che ci permette di percepire, nei suoi tropi linguistici, la vita come un paesaggio e questo come uno stato dell'anima. Il vetro, il metacrilato, il cellofan, i leggeri attrezzi da pesca, i piccoli flaconi domestici e gli stessi testi non sono altro che estensioni della natura e del corpo, frammenti, a volte, di un rituale panteista che si presentano come strumenti per bloccare il tempo o per ripensarlo in ogni gesto del gran florilegio che è *Del alma herida* - Lo spirito ferito e un ideale di trasformazione implicito nella luce che illumina ogni opera come il percorso proposto dalla nostra artista. Un percorso sinuoso e serpeggiante, che nasce dal desiderio, simile a quello proposto nel suo metodo da María Zambrano, entri i limiti del naufragio che ci porta la vita.

Per questo motivo percorrere le sue serie, che costruiscono questo grande affresco concettuale che dialoga con l'architettura e ritualizza la natura, sempre presente nelle sue immagini e metonimie, attraverso l'acqua, i fori, gli angoli arrotondati, la spiaggia, i campi o il mare, il vento dei vecchi laccatori romantici ed i suoi oggetti, rende esplicito il paradosso dell'estensione di un soggetto che potrebbe essere il passante di Friedrich che raggiunge la dimensione dell'Oceano e, nuovamente, la luce lontana che ritrae quel tempo come fondo della memoria, dei sogni, del pensiero e, globalmente, della vita che alimenta il presente di continui passati e la esplica con energia, come accade in *The Waste Land* di Eliot.

1.- Contra la interpretación (Contro l'interpretazione). Ediz. Alfaguara. Madrid, 1996, p. 39

Anne Sexton, Alejandra Pizarnik, Emily Dickinson o Paul Celan y Cesare Pavese, entre muchos más nutrientes literarios. Transparencia de la belleza que traspasa los viejos mitos de la memoria y una melancolía escindida en el "je est un autre" rimbaudiano para reforzar lo que la citada Sontag decía debía ser función de la crítica, mostrando "cómo es lo qué es" y no lo "qué significa"<sup>1</sup>. Hermenéutica que se transcribe en el alto valor simbólico de unos materiales que delimitan su obra desde la fragilidad, ligada tantas veces al idealismo romántico que permite que percibamos, en sus tropos lingüísticos, la vida como un paisaje y éste como un estado del alma. El vidrio, el metacrilato, el celofán, los ligeros útiles de pesca, los pequeños frascos domésticos y los mismos textos no son más que prolongaciones de la naturaleza y del cuerpo, fragmentos, a veces, de un ritual panteísta que se presienten como instrumentos para fijar el tiempo o para repensarlo en cada uno de los gestos del gran poemario que es *Del alma herida* y un ideal de transformación implícito en la luz que ilumina cada obra tanto como el camino que la artista nos propone. Un camino sinuoso y serpenteante, que nace del deseo, semejante al que nos proponía en su método, María Zambrano, en los límites del naufragio que nos lleva la vida.

Por ello recorrer sus series, que construyen ese gran fresco conceptual que dialoga con la arquitectura y ritualiza a la naturaleza, siempre presente en sus imágenes y metonimias, a través del agua, las flores, los cantos rodados, la playa, los eriales o el mar, el viento de los viejos laquistas románticos y sus objetos hacen explícita la paradoja de la extensión de un sujeto que podría ser el paseante de Friedrich alcanzando la dimensión del Océano y, de nuevo, la luz distante que retrata aquél tiempo como fondo de la memoria, de los sueños, del pensamiento y, en suma, de la vida que alimenta el presente de continuos pasados y así la explica con energía, tal como sucede en el *The Waste Land* de Eliot.

1.- Contra la interpretación. Edit. Alfaguara. Madrid, 1996, p. 39

Tuttavia, cercare la bellezza, questo peccaminoso desiderio essenziale che deve sempre essere riflesso dall'arte e che oggi è difeso da critici tanto combattivi contro i pregiudizi ereditati dalla periferia degli anni '60, come Dave Hickey, nel suo *The Invisible Dragon*<sup>2</sup>, è un obiettivo importante nel gran florilegio di Paloma Navares, una bellezza che rinnova il suo singolare modo di intendere, in termini poetici, il proprio linguaggio ed i propri concetti. E proprio questo ci permette di comprendere l'istante congelato in ogni germoglio della natura che cercava Schelling: l'arte come essenza di quale istante lo riscatta dal tempo, fa in modo che compaia nel suo puro essere, nell'eternità del suo vivere<sup>3</sup>.

E così ho potuto percepire i gesti lievi e lievissimi delle sue palabras y apuntes, palabras cautivas, cunas de agua y casas de cristal, cantos rodados y viajes a la memoria, sus eriales en flor y sus corazones heridos, sus buganvillas fucsia y sus flores de pensamiento, sus atardeceres y sus amaneceres (parole e appunti, parole intrappolate, culle di acqua e case di cristallo, angoli arrotondati e viaggi nella memoria, i suoi campi in fiori e i suoi cuori feriti, le sue buganvillee fucsia e le sue viole del pensiero, i suoi tramonti e le sue albe) e i suoi omaggi silenziosi a tanti scrittori e scrittrici.

Con la sua opera, e da posizioni sempre innovatrici, Paloma Navares ha definito e definisce una delle poetiche più personali e interessanti del paesaggio artistico spagnolo degli ultimi venticinque anni.

Pero buscar la belleza, ese pecaminoso deseo esencial que debe reflejar siempre el arte, y que hoy defienden críticos tan combativos contra los prejuicios heredados de la periferia de los sesenta, como Dave Hickey, en su *The Invisible Dragon*<sup>2</sup>, es un objetivo importante en el gran poemario de Paloma Navares, una belleza que renueva su singular modo de entender, en términos poéticos, su lenguaje y sus conceptos. Y aquella logra que entendamos el instante congelado en cada brote de la naturaleza que buscaba Schelling: el arte como esencia del aquél instante lo rescata del tiempo, hace que aparezca en su puro ser, en la eternidad de su vivir<sup>3</sup>.

Y así he podido percibir los gestos leves e infraleves de sus palabras y apuntes, palabras cautivas, cunas de agua y casas de cristal, cantos rodados y viajes a la memoria, sus eriales en flor y sus corazones heridos, sus buganvillas fucsia y sus flor de pensamiento, sus atardeceres y sus amaneceres y sus homenajes silenciosos a tantos escritores y escritoras.

Con su trabajo, y desde posiciones siempre renovadoras, Paloma Navares ha definido y define una de las poéticas más personales e interesantes del paisaje artístico español de los últimos veinticinco años.

2.- Four Essays on Beauty. Art Issues Press. Los Ángeles, 1993

3.- La relación del arte con la naturaleza (Il rapporto tra arte e natura). Ediz. Sarpe. Madrid, 1985, p. 72



**Corazón de fuego.** A Caroline von Guderode. 1993  
P. A. 80 x 60 cm. Fotografía duraclear, metacrilato, silicona, luz llama

## Dediche

Danielle Delouche

Commissaire de l'exposition de Toulouse

«La poesia non è un'occupazione né una distrazione».  
La poesia risolve un'urgenza interiore, è il risultato di una necessità. Nell'ordine metafisico, somiglia più alla preghiera, al suicidio, alla ribellione che allo scritto scientifico o al romanzo.

Nel fascino che suscita un verso, esistono –indissolubilmente unite– un'azione sul senso e un'azione sullo spirito...»

R. A. Gutmann

Questa spiegazione ha il valore di una duplice dedica:

Innanzitutto, dedica a una delle grandi signore dell'arte contemporanea, Paloma Navares, artista spagnola –di fama internazionale– poco conosciuta in Italia. Perciò risultano importanti mostre come queste, qui e ora, in due posti diversi, come un ponte fra due culture, e un catalogo come questo che introduce ed illumina la singolarità e la pertinenza delle forme e delle intenzioni di un punto di vista artistico...

Dedica poi quella di Paloma Navares, a romanziere, poeti e pensatori scomparsi che hanno trasformato la propria arte nell'ultimo baluardo contro il vuoto e il suicidio

Con Dell'Anima Ferita, proposta elaborata a metà strada tra arte e letteratura, l'autrice riavvia un dialogo e ristabilisce una corrispondenza, vale a dire nessi e somiglianze tra corpi separati che, di fatto, la pratica dell'arte contemporanea ha messo da parte. La dissacrazione dell'opera e dell'autore, la distanza della

## Dedicatorias

Danielle Delouche

Comisaria de la exposición de Toulouse

La poesía no es ni una ocupación, ni una distracción.  
El poema cumple con una urgencia interior, es el resultado de una necesidad. En el orden metafísico, se asemeja más al rezo, al suicidio, a la rebelión que al escrito científico o a la novela.

En la fascinación que suscita un verso, existen indiscutiblemente emparejados una acción sobre el sentido y una acción sobre el espíritu...

R. A. Gutmann

Esta exposición tiene el valor de una doble dedicatoria:

Ante todo, dedicatoria a una de las grandes damas del arte contemporáneo, Paloma Navares, artista española, de notoriedad internacional, poco conocida en Francia. Por ello resultan importantes estas exposiciones, aquí y ahora, en dos sitios distintos, como un puente entre dos culturas, y este catálogo, bilingüe francés-español, que viene a saludar y a iluminar la singularidad y la pertinencia de las formas e intenciones de un enfoque artístico...

Dedicatoria por último, la de Paloma Navares, a novelistas, poetas y pensadores desaparecidos que transformaron su arte en el último baluarte contra el vacío y el suicidio.

Con *Del alma herida*, propuesta elaborada en la encrucijada del arte y de la literatura, la autora vuelve a entablar un diálogo y restablece una correspondencia, o sea vínculos y semejanzas entre cuerpos separados que, de hecho, las prácticas del arte contemporáneo interrumpieron y marginaron. La desacralización de la obra y del

pittura, il dubbio lanciato sulla soggettività e sull'immaginazione, la minaccia del reale hanno gettato nel dimenticatoio la psiche della letteratura per sostituirla con la cassetta degli attrezzi e lo scalpello della sociologia e delle scienze esatte.

Se, con il crollo delle ideologie del progresso, si notano in questo momento i segni che rivelano un cambiamento di tendenza, persino di stato mentale, il progetto di Paloma Navares continua ad essere atipico, creativo, soversivo e si posiziona deliberatamente, in un certo qual modo in controtempo, controcorrente. La sua ricerca, dato che si è nutrita e continua a nutrirsi della compagnia dei libri e dell'amicizia di certi autori, è –al tempo stesso– un ritorno, una discesa e una salita, una ricerca del senso e dell'origine che assomigliano ad un'introspezione e ad un'anamnesi. Proust, in Alla ricerca del tempo perduto, osserva che «le opere, come i pozzi artesiani, salgono tanto più in alto quanto più profondo è il solco della sofferenza del cuore.»

La lettura, la sua comprensione, la sua assimilazione sono la radice stessa dell'attività plastica. «Abbiamo bisogno di libri che agiscano su di noi come una sorta di disgrazia che ci faccia soffrire molto, come la morte di un essere che amiamo più della nostra stessa vita, come se fossimo scacciati, come se fossimo obbligati a vivere nei boschi lontano da tutti gli altri uomini, come un suicidio –un libro deve essere l'ascia che rompe un gelido mare interiore». È questo il potere di ripercussione che incanala, pertanto, questo lavoro di memoria nella memoria, questo lavoro di ricerca di se stesso e dell'altro, questo raccoglimento come meditazione o raccolta di tracce, di segni, di parole consunte, defunte ma che sopravvivono. Ritrovare la lettera perduta o il segno cancellato» implora Nerval in Aurélia mentre Kafka, ancora una volta, sottolinea nel suo Diario quanto sia imprescindibile che «lo scrittore veda qualcosa' altro e più degli altri, che è morto anche in vita e che è essenzialmente colui che sopravvive» (19 ottobre 1915).

autor, la distancia de la pintura, la duda arrojada sobre la subjetividad y la imaginación, la cominación de lo real relegaron a la mazmorra del olvido la psique de la literatura para sustituir por el cajón de herramientas y el escalpelo de la sociología y de las ciencias exactas.

Si, con la desilusión de las ideologías del progreso, se notan en el momento presente los signos reveladores de un cambio de tendencia, incluso de estado mental, el proyecto de Paloma Navares sigue siendo atípico, inventivo, subversivo y se sitúa deliberadamente, y de cierta manera, a contratiempo, a contracorriente. Su exploración, porque se ha nutrido y se sigue nutriendo de la compañía de los libros y del compañerismo con ciertos autores, es a la vez una vuelta hacia, una bajada y una subida, una búsqueda del sentido y del origen que se asemejan a una introspección y una anamnesis. Proust en *El tiempo recobrado* observa que «las obras, como los pozos artesanos, suben tanto más alto cuanto más profundo es el surco dejado por el sufrimiento en el corazón».

La lectura, su impregnación, su incorporación son la raíz misma de la actividad plástica. «Estamos necesitados de libros que actúen sobre nosotros como una desgracia que nos hiciese sufrir mucho, como la muerte de un ser que quisiéramos más que nuestra propia vida, como si fuéramos proscritos, como condenados a vivir en bosques lejos de todos los demás hombres, como un suicidio –un libro tiene que ser el hacha que rompa un mar interior helado–». Es este poder de repercusión que encauza por lo tanto este trabajo de memoria sobre la memoria, este trabajo de búsqueda de sí mismo y del otro, este recogimiento a modo de una meditación y recolección de huellas, de signos, de palabras rotas, difuntas pero que sobreviven. «Volver a encontrar la letra perdida o el signo borrado» implora Nerval en Aurélia mientras que Kafka, una vez más, subraya en su Diario cuán imprescindible es que «el escritor vea otra cosa y más que los demás, que está muerto incluso en vida y que es esencialmente el que sobrevive» (19 de octubre de 1915).

L'autrice ha voluto riunire, in questo insieme di opere realizzate tra il 1993 e il 2006, lavori che utilizzano e sovrappongono a volte la scultura, la fotografia, il montaggio, l'oggetto, il video, e ha voluto fare con essi un *memento mori*, un omaggio postumo alle «Anime ferite». Questo titolo indica fino a che punto con tale tentativo non si tratti di un'operazione critica bensì poetica. Indica inoltre che non va intesa in senso letterale la parola, ma si tratta di far proprie e di interiorizzare queste lingue del dolore, queste crepe intime, allo stesso tempo universali e irriducibilmente personali al fine di registrare nei frammenti del visibile, di trasformarle in retaggi del mondo visibile.

Queste dediche e opere autografe bidimensionali o tridimensionali, di natura ambigua, eterogenea, una sorta di palinsesti, di ex voto, di reliquiari, cristallizzano e irradiano nella loro stessa forma l'affascinante stranezza delle scritture frammentate dall'individuale che implicano, sovrappongono, alterano o racchiudono.

La creazione letteraria e la creazione plastica invece di scontrarsi entrano in sintonia, in simbiosi. Si fondono, amalgamate in un nuovo oggetto metonimico e simbolico, elaborato nei limiti del testo e dell'immagine, della scrittura e del disegno, elaborato sulla tensione della pienezza e del vuoto, dell'opaco e del trasparente. Questo nuovo oggetto caratterizza una o varie espressioni della malinconia, somatizza lo stato dell'animo, il clima mentale di una sfuggente soggettività, smembrata e plurale, di una soggettività ossessionata dalla perdita e dal richiamo del nulla. In questo modo, l'artista dà adito e dà corpo e visibilità a scritture e a individualità inserite in una coerenza tragica, preda di un senso di inadeguatezza con se stesse e con il mondo.

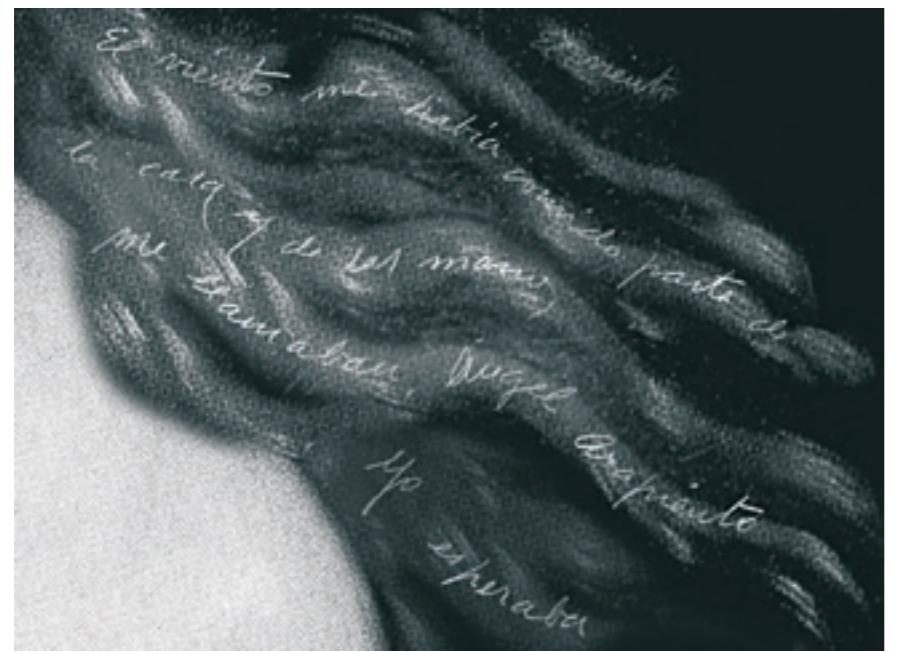
La malinconia e la sua versione moderna, la depressione, riempiono e uniscono il paesaggio interiore degli scrittori del pantheon di Dell'anima ferita: Paul Celan, Ana Cristina Cesar, Florbela Espanca, Karoline von Gunderode, Franz Kafka, Sara Kofman, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Alfonsina Storni, Virginia Woolf...

La autora ha querido reunir este conjunto de piezas realizadas entre 1993 y 2006, piezas que utilizan y superponen a veces la escultura, la fotografía, el montaje, el objeto, el vídeo y hacer con ellas un *memento mori*, un homenaje póstumo *Del alma herida*. Este título indica hasta qué punto con este intento no se trata de una apropiación crítica sino poética. Que no se trata de comprender en el sentido filosófico e histórico de la palabra sino de hacer suyas e interiorizar estas lenguas del duelo, estas grietas íntimas, a la vez universales e irreduciblemente personales con el fin de grabarlas en los fragmentos de lo visible, de transformarlas en retazos del mundo visible.

Estas obras dedicatorias y autógrafas, bidimensionales o con volumen, de condición ambigua, heterogénea, especies de palimpsestos, de exvotos, de relicarios, cristalizan e irradian en su forma misma la fascinante extrañeza de las escrituras fragmentadas por lo indecible que conllevan, superponen, alteran o encierran.

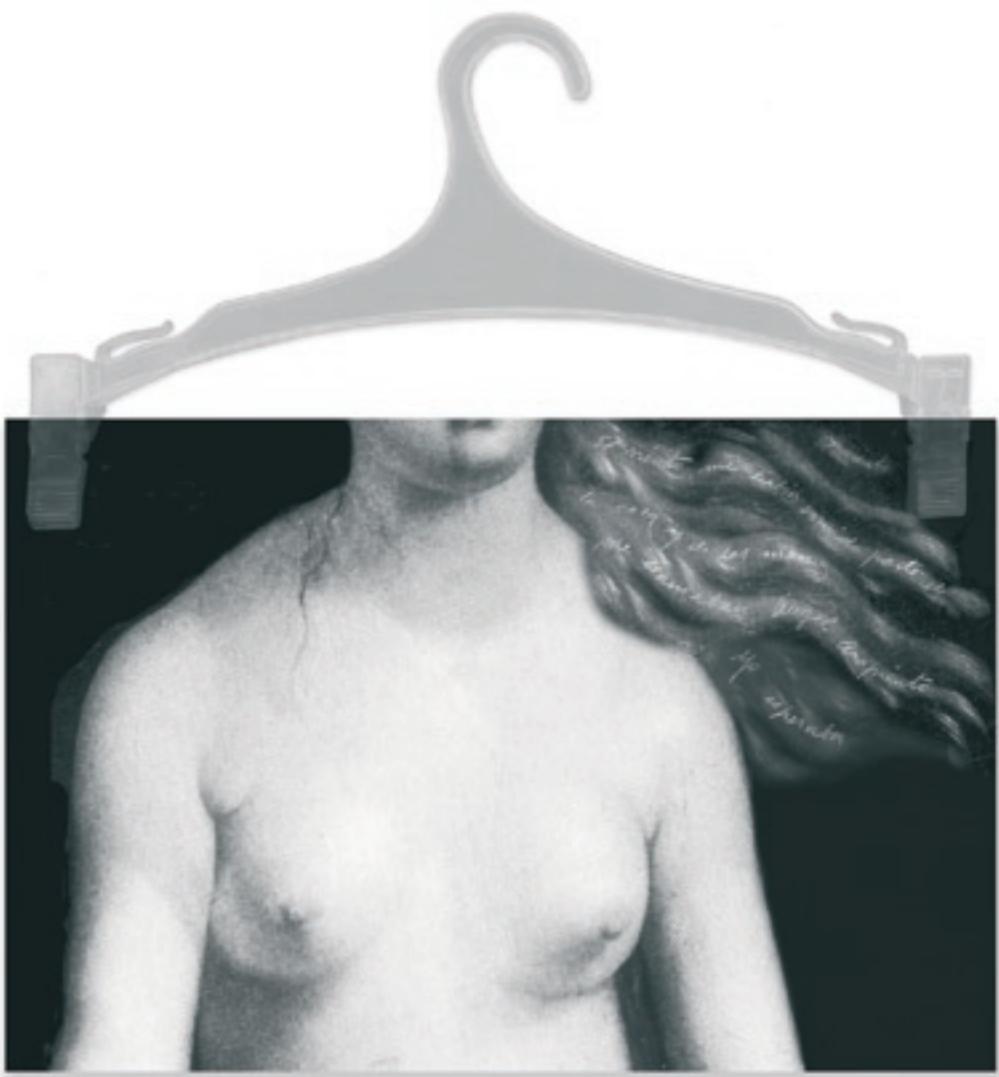
La creación literaria y la creación plástica, lejos de enfrentarse, entran en sintonía, en simbiosis. Fusionan, amalgamadas en un nuevo objeto metonímico y simbólico, elaborado en los linderos del texto y de la imagen, de la escritura y del dibujo, elaborado sobre la tensión de lo lleno y de lo vacío, de lo opaco y de lo transparente. Este nuevo objeto caracteriza una o varias expresiones de la melancolía, somatiza el estado de ánimo, el clima mental de una subjetividad huidiza, desmembrada y plural, de una subjetividad obsesionada por la pérdida y la llamada de la nada. De este modo la artista da a ver y da sustancia y visibilidad a escrituras e individualidades instaladas en una coherencia trágica, atrapadas en un sentimiento de inadecuación consigo misma y con el mundo.

La melancolía y su vertiente moderna, la depresión, llenan y unen el paisaje interior de los escritores del panteón *Del alma herida*: Paul Celan, Ana Cristina César, Florbela Espanca, Karoline von Gunderode, Franz Kafka, Sara Kofman, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Alfonsina Storni, Virginia Woolf...



El viento me había comido  
parte de la cara y de las manos.  
Me llamaban *Ángel Harapiento*.  
Yo esperaba.

Fragmento del poema **Comunicaciones**  
de Alejandra Pizarnik



**El viento.** A Alejandra Pizarnik. 1991  
32 x 36 cm. Fragmento de la obra *Eva de Durero*. Fotocopia, objeto doméstico de plástico

Questa malinconia, questo male tanto fecondo quanto pericoloso, è ciò che definisce l'atmosfera delle opere dell'artista, e viene anche nominata e designata. Melancolia è un semplice flacone sferico di cristallo trasparente che contiene il poema di Alejandra Pizarnik *La Jaula* trascritta su cellofan. Con questo oggetto da toilette, Paloma Navares rispecchia –attraverso un ready made più elaborato– la dimensione corporea e femminile del sole nero, dell'astro Saturno. Ancora di più, sintetizza in questo modo la maniera poetica di Alejandra Pizarnik, mista di abbandono, di solitudine e dell'impossibilità di vivere, «il centro cristallino e puro –tuttavia invisibile e luminoso» delle sue poesie (Angela Paoli). La scatoletta chiusa rimanda –al tempo stesso– alla reclusione volontaria della poetessa, al suo suicidio dovuto all'assunzione di barbiturici e al titolo della poesia *La Jaula* (la gabbia o la prigione?): «Fuori c'è il sole / e io mi sono vista in cenere». Paloma Navares crea così una rappresentazione-modo della malinconia nel rompere con tutto il sistema iconico implicato da questa malattia dell'anima e del corpo. Ciò che si mette in gioco con questo lavoro viene misurato dalla capacità dell'artista di trovare o inventare una forma, di concepire nuove possibilità combinatorie affinché l'opera entri nell'area delle turbolenze depressionarie, e ciò senza allontanarla dal pathos e dal fascino compiacente del linguaggio delle tenebre. I materiali della trasparenza –vetro, plexiglas, resina–, con i quali elabora la maggior parte dei suoi lavori, si fanno carico da una parte del compito di instaurare il vuoto nella rappresentazione, di circoscrivere l'oggetto assente del desiderio e, dall'altra, di strutturare questa tensione depressiva tra il nulla e la totalità, l'interiorizzazione dell'esteriore e l'esteriorizzazione dell'interiore. Analogamente l'opera destinata ad Alejandra Pizarnik: la testa in vetro con una dedica a Sylvia Plath rende evidente quest'uso del vetro come operatore di metafore e di corrispondenze, come materiale di ciò che è ambivalente, della dualità come utensile visuale e strumento di visione. Attraverso risonanze diverse, *La Copa* di vetro con dedica a Ana Cristina César e *El Beso* si collegano

Esta melancolia, este mal tan fecundo como peligroso es el que define la atmósfera de las obras de la artista y también está nombrada y designada. *Melancolia* es un sencillo frasco esférico de cristal transparente que contiene el poema de Alejandra Pizarnik *La Jaula* trascrito sobre papel celofán. Con este objeto de tocador, Paloma Navares refleja, mediante un *ready made* más elaborado, la dimensión corpórea y femenina del sol negro, del astro de Saturno. Más aún, sintetiza de este modo la materia poética de Alejandra Pizarnik, mezcla de desamparo, de soledad y de la imposibilidad de vivir, «el centro cristalino y puro –invisible y luminoso sin embargo–» de sus poemas (Angela Paoli). La cajita cerrada remite a la vez a la reclusión voluntaria de la poetisa, a su suicidio por ingestión de barbitúricos y al título del poema *La Jaula* (¿la jaula o la prisión?): «Fuera hace sol / y yo me he visto hecha cenizas». Paloma Navares crea así una representación modélica de la melancolia al romper con todo el sistema icónico con llevado por esa afición del alma y del cuerpo. Lo que está en juego con este trabajo se mide por la capacidad de la artista de hallar o inventar una forma, concebir nuevas posibilidades combinatorias para que la obra entre en la zona de turbulencias depressionarias y ello sin dejar de mantenerla alejada del *pathos* y de la fascinación complaciente por el lenguaje de las tinieblas. Los materiales de la transparencia, vidrio, plexiglás, resina con los que elabora la mayoría de sus piezas, asumen el rol, por una parte, de instaurar el vacío en la representación, de circunscribir el objeto ausente del deseo y, por otra parte, de estructurar esta tensión depresiva entre la nada y el todo, la interiorización de lo exterior y la exteriorización de lo interior. A semejanza de la obra destinada a Alejandra Pizarnik, la cabeza en vidrio con una dedicatoria a Sylvia Plath hace patente esta utilización del vidrio como operador de metáforas y de correspondencias, como material de lo ambivalente, de la dualidad, como herramienta visual e instrumento de visión. Mediante distintas resonancias, *La Copa* de cristal con dedicatoria a Ana Cristina César y *El Beso* entroncan con las piezas anteriormente mencionadas. Dichos objetos domésticos nos llevan al

alle opere precedentemente menzionate. Tali oggetti domestici ci conducono all'incontro con l'identità femminile, l'enigma della donna commentato da Sara Kofman, e ci mettono in presenza di figure moderne, irredente e tragiche della poesia confessionale e della letteratura di introspezione. La saliera e la pepaiola di *El Beso* contengono rispettivamente una poesia di Anne Sexton e una di Sylvia Plath. Entrambe le donne americane, tormentate dalla depressione, sposate e madri di due figli, hanno frequentato lo stesso gruppo di poesia. Prigioniere della loro relazione simbiótica con la madre, attanagliate da quest'America del *baby boom*, conservadora y puritana, se rebelaron, se atrevieron a conciliar creación y procreación, osaron expresar y hacer oír la multiplicidad contradictoria de su «yo» escribiendo y deseando. *El Beso* funciona con esta estructura gemela, este emparejamiento de destino y de escritura que se fraguó en el laboratorio, el ámbito cerrado del diario, espejo de su combate, de su rebelión y gracias al cual intentaron escapar de la mirada petrificante de la Medusa. «I am a lame in the memory (...) a fragmentary girl» (Sylvia Plath).

Con queste dediche individuali e collettive che si legano anche al ritratto, per quanto comportano di distanza e d'identificazione, come allontanamento e prossimità, ciò che stabilisce l'autrice e ciò che incorpora nelle sue opere è tutta la questione dell'arte, della sua origine, della sua necessità, persino la questione della vita e della creazione come ricerca improbabile di se stessa, come gioco con la morte, gioco speculare tra l'io e il mondo, l'interiore e l'esteriore, il vissuto e l'immaginario, il sogno e la realtà.

I lavori di Dell'Anima Ferita riparano, così come additano l'irreparabile. Si trovano, allusivi, ai limiti dell'estetica e della psicanalisi. Somigliano alla poesia di Ana Cristina César «un mixto di vetro, di metallo pesante, di taffettà» (Armando Freitas Filho); a quella di Alejandra Pizarnik che scrive in *Invocaciones* «instaura

encuentro con la identidad femenina, el enigma de la mujer comentado por Sara Kofman, y nos ponen en presencia de figuras modernas, irredentas y trágicas de la poesía confesional y de la literatura de introspección. El salero y el pimentero de *El Beso* contienen respectivamente un poema de Anne Sexton y de Sylvia Plath. Ambas mujeres americanas, atormentadas por la depresión, casadas y madres de dos hijos, frecuentaron el mismo taller de poesía. Prisioneras de su relación simbiótica con la madre, atenazadas por esa América del *baby boom*, conservadora y puritana, se rebelaron, se atrevieron a conciliar creación y procreación, osaron expresar y hacer oír la multiplicidad contradictoria de su «yo» escribiendo y deseando. *El Beso* funciona con esta estructura gemela, este emparejamiento de destino y de escritura que se fraguó en el laboratorio, el ámbito cerrado del diario, espejo de su combate, de su rebelión y gracias al cual intentaron escapar de la mirada petrificante de la Medusa. «I am a lame in the memory (...) a fragmentary girl» (Sylvia Plath).

Con estas dedicatorias individuales y colectivas que se emparentan también con el retrato, por lo que suponen de distancia e identificación, como alejamiento y proximidad, lo que plantea la autora y lo que incorpora en sus piezas es toda la cuestión del arte, de su origen, de su necesidad, incluso la cuestión de la vida y de la creación como improbable búsqueda de sí misma, como juego con la muerte, juego especular entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, la vivencia y lo imaginado, el sueño y la realidad.

Las piezas *Del alma herida* reparan tanto como señalan lo irreparable. Se sitúan, alusivas, en los linderos de lo estético y del psicoanálisis. Se parecen a la poesía de Ana Cristina César «una mezcla de cristal, de metal pesado, de tafetán» (Armando Freitas Filho); la de Alejandra Pizarnik escribiendo en *Invocaciones*, «instaura un espacio (...) entre el yo y el espejo» y viendo las flores que se marchitan entre sus manos; la de Emily Dickinson, que describe con la palabra *blank*, el hiato y la desgarradura, el espacio vacío imposible de col-

uno spazio (...) tra l'io e lo specchio» e che vede i fiori che appassiscono nelle sue mani; a quella di Emily Dickinson che descrive con la parola blank lo iato e lo strappo, o spazio vuoto impossibile da colmare; all'immagine – infine – della letteratura, del desiderio e della morte di Virginia Woolf: captare i flussi di coscienza, i «momenti di visione», «vedersi gettata in acqua, in balia delle onde, portata qua e là, trascinata fino alle radici del mondo», le tasche piene di pietre...

Cristallizzazione, mineralizzazione, dissoluzione... Gli immaginari malinconici ci conducono ai confini della personalità, del sociale. Ma quando riescono a trasformare l'impossibilità di vivere in possibilità del dire, quando riescono a trovare il proprio linguaggio «ci rivelano i nostri abissi».

Oggi non è tanto il sesso ciò che turba o intimorisce quanto piuttosto il dolore permanente, la morte, il cadavere venturo che di fatto siamo. Chi vuole vederli faccia a faccia?

«La malinconia è il segreto, forse la sacralità moderna» osserva Julia Kristeva.

mar; a la imagen, por fin, de la literatura, del deseo y de la muerte de Virginia Woolf: captar los flujos de conciencia, los «momentos de visión», «verse arrojada al agua, balanceada por las olas, llevada aquí y allí, arrastrada hasta las raíces del mundo», los bolsillos llenos de piedras...

Vitrificación, mineralización, disolución... Los imaginarios melancólicos nos conducen a los confines de la personalidad, de lo social. Pero cuando logran transformar la imposibilidad del vivir en posibilidad del decir, cuando logran encontrar su lenguaje, «nos revelan nuestros propios abismos».

Hoy ya no es tanto el sexo el que perturba o atemoriza sino el dolor permanente, la muerte, el cadáver por venir que somos. ¿Quién quiere mirarlos cara a cara?

«La melancolía es el secreto, quizá lo sagrado moderno» observa Julia Kristeva.

stefan zweig  
albert camus  
edgar Allan Poe  
kostas karyotakis  
walter benjamin  
horacio quiroga  
franz kafka  
cesare pavese  
charles baudelaire

**Papelera de soledades.** 1996  
Escultura 120 x 20 x 20 cm. Tubo de metacrilato, luces de neón, celofán, tinta



**Palabras cautivas, Transparencias**  
**Palabras cautivas, Transparencias**  
**Palabras cautivas, Transparencias**  
**Parole imprigionate, Trasparenze**  
**Palabras cautivas, Transparencias**

**A la obra de Paloma Navares en Roma**

Fanny Rubio  
Escritora

**I**

En su caída las piedras de la Ópera desgarraron. «La fiesta de los locos» dejando ante nosotros la última de las zonas de sombra. Cara real al descubierto, perspectiva interior, humana forma que aborda, pétreas, el lienzo. En su caída la forma cede ante el calor violento, luz que baña saliente, luz de acero que muerde y crea la pesadilla bajo el cielo de pólvora.

Brueghel dentro del caos narrando lo real.

No hay sangre, amor, es vino lo que golpea tu cara.

**II**

Deja sentir el fondo. Un trazo gris y blanco nos lleva hacia lo cóncavo. Te miro en esta última aventura visible, sin cepillo de dientes: qué hace aquí mi pijama barnizado. Te veo vestido de palabras más en este carnaval nocturno, en la absorción, en remolino, de hojas verdes. ¿Esta es la realidad diseminante que se tejía furtiva a través de los cambios de color?

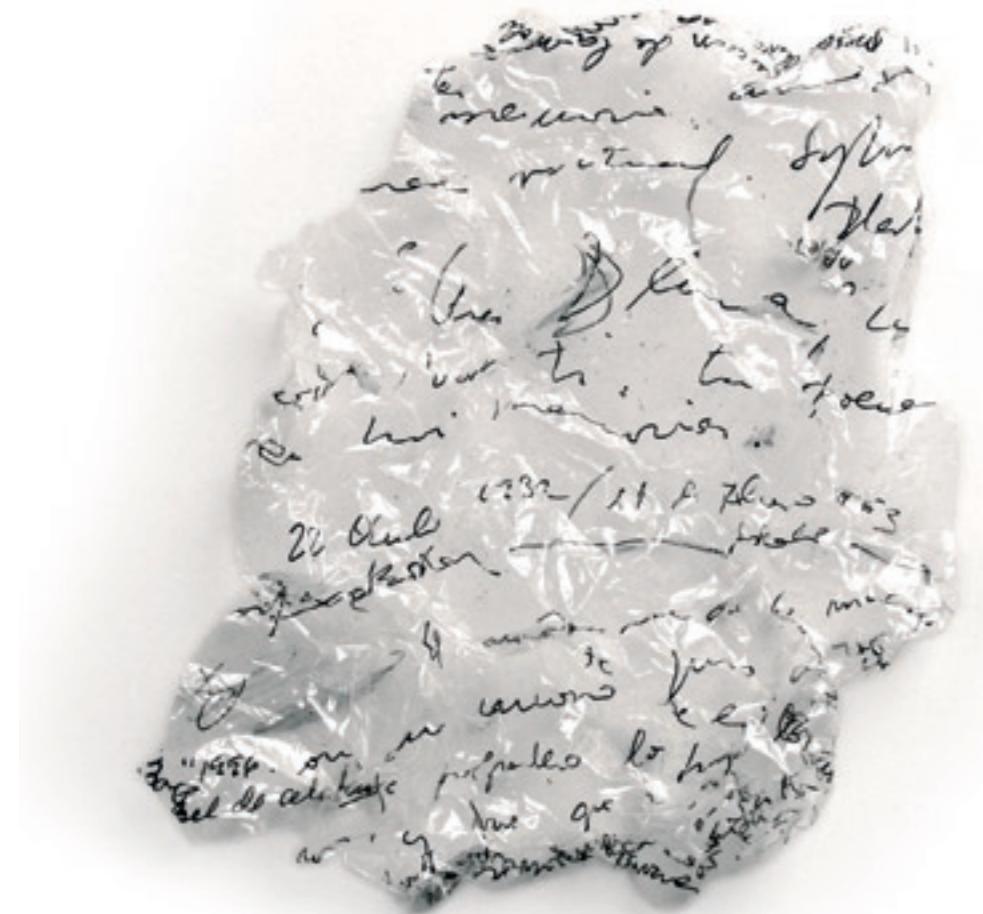
**III**

No hay más poder que esta balsa de trigo, mi amante fragmentado, máscara azul contra el no ser.

**IV**

Sustituyo el pincel por el tubo, por la pantalla mi cuaderno. Proximidad, no obstante, a la materia ya prevista en el desplazamiento. Tras el esfuerzo, la energía, el ritmo de la forma: letra constante que busca su sentido más allá de la nada.

He aquí un juego de música y de cal sobrevalorando espejos hasta que encuentre el rastro de mi rama en la noche.



**Melancolía.** A Alejandra Pizarnik. 1995

7 x 7 x 7 cm. Objeto de tocador, celofán, tinta





**1952-1983.** Ana Cristina César. 1996

23 x 12 x 12 cm. Objeto doméstico, copa de cristal, fragmentos de vidrio, tinta, pintura acrílica

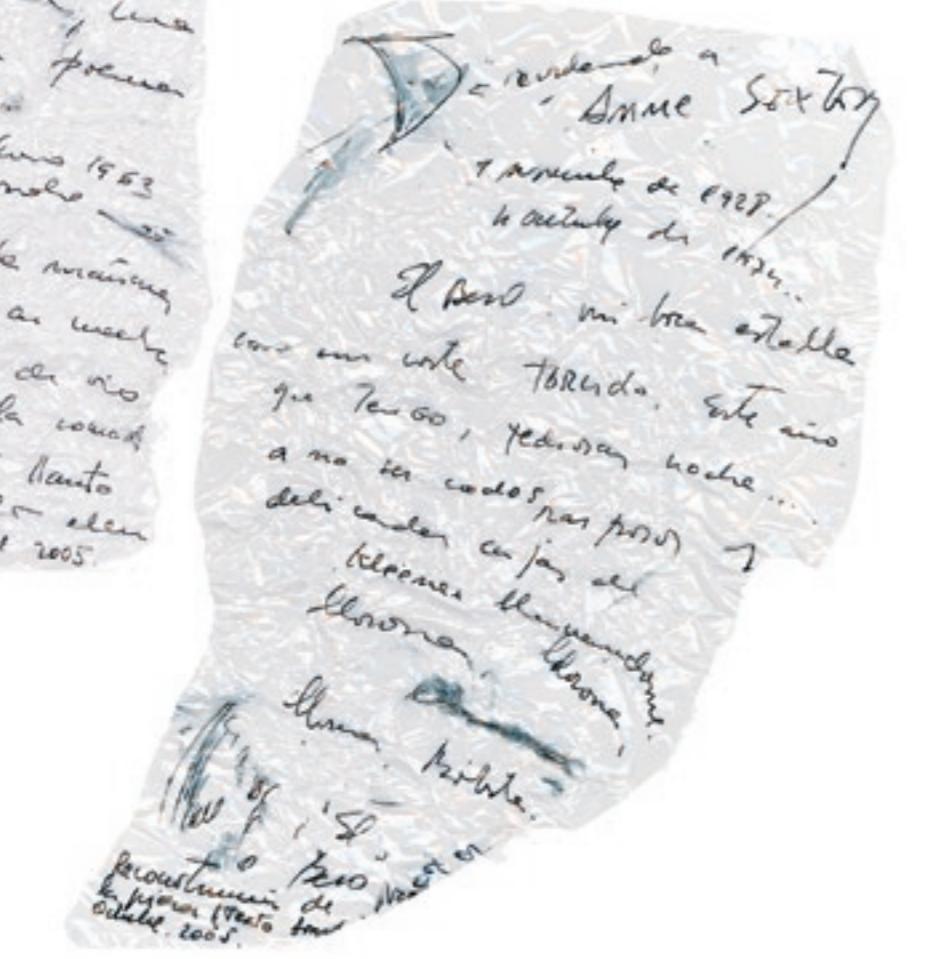
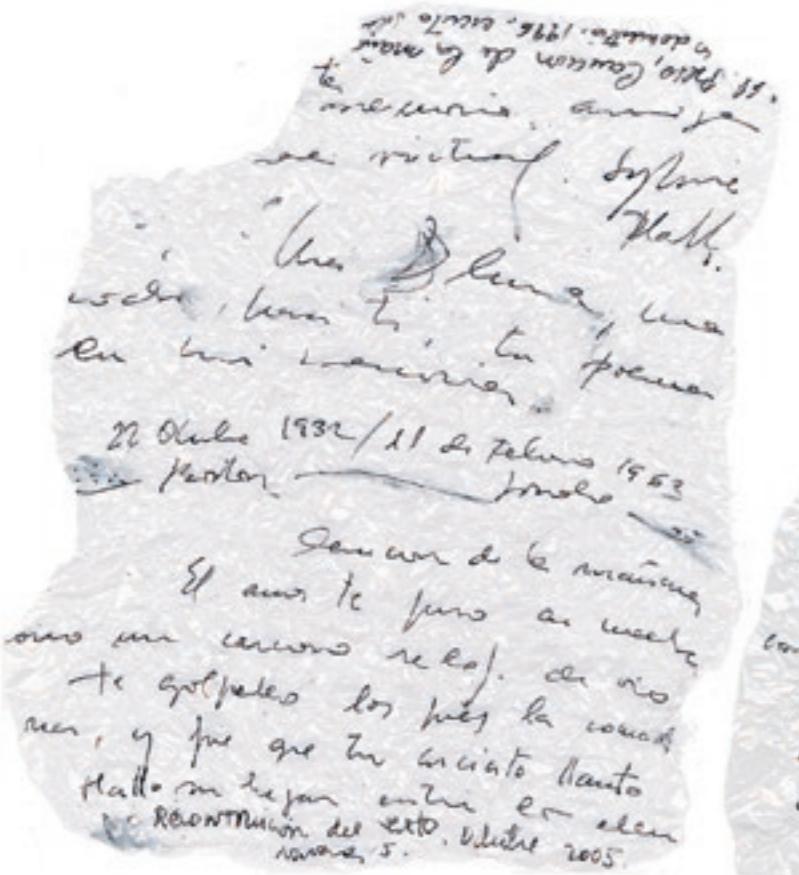
36

**A punto de partir.** Ana Cristina César. 1996

21 x 12 x 12 cm. Objeto doméstico, copa de cristal, fragmentos de vidrio, tinta

37





**El beso. Canción de la mañana.** Sylvia Plath y Anne Sexton. 1996

19 x 4,5 x 9 cm. Objeto doméstico, cristal, acero, tinta, celofán escrito con poemas



a:  
camille claudel  
antonin artaud  
guy de maupassant  
emily dickinson  
alejandra pizarnik  
anne sexton  
sylvia plath  
virginia woolf  
marina tsvetaeva

**Del infierno blanco.** 1996-2000

32 x 32 x 6 cm. Objeto doméstico, plato de cerámica, fragmentos de cabeza de vidrio, pintura acrílica, tinta





**Oficio de vivir.** A Cesare Pavese. 1999

Escultura 28 x 16 x 20 cm. Cabeza de vidrio, celofán caligrafiado

Vendrá la muerte y tendrá tus ojos  
esta muerte que nos acompaña  
desde el alba a la noche, insomne,  
sorda, como un viejo remordimiento  
o un absurdo defecto. Tus ojos  
serán una palabra inutil,  
un grito callado, un silencio.



Fragmento del poema **Vendrá la muerte y tendrá tus ojos**  
de Cesare Pavese



44

**A Paul Celan. Amapola y memoria.** 2001

Escultura 115 x 20 x 32 cm. Saleros, cabeza de vidrio, varillas de cristal, alambre, celofán caligrafiado, soporte de metacrilato



**A Sylvia Plath.** 1999

Escultura 120 x 40 x 50 cm. Cabeza de vidrio, celofán rizado con caligrafía, tinta, soporte de metacrilato



**A Alejandra Pizarnik.** 2002  
Escultura 198 x 20 x 30 cm. Objetos domésticos, cabezas de cristal, alambre, celofán caligrafiado, soporte de metacrilato.



**Pájaro de Uayamání. Canto a un vuelo en la oscuridad.** A Paloma Navares. 2002  
Escultura 80 x 20 x 26 cm. Manos y fragmentos de resina, tinta sobre resina de poliéster y transparencia



## L'atmosfera come figura artistica

Margarita Ledo Andion

L'osservatore, la persona che guarda, o quella che si mette a scrivere perché *Dell'Anima Ferita* esiste, sanno di essere parte di un nesso sempre più sottile che vincola l'oggetto artistico e il modo di realizzarlo e di esibirlo al proprio desiderio di conoscenza.

Ma non si tratta di un desiderio di conoscenza positiva, né tantomeno fenomenologica, pervaso dall'intenzione di chi si muove attorno a quello che un'autrice ha costruito; non si tratta neanche di fare una scala di valori, di cercare i punti di inflessione nel discorso del femminile come parte dell'arte, anche se occasionalmente la mente ci fa ricercare determinati segnali con i quali situare il nostro passaggio per l'universo delle parole e delle immagini. Si tratta piuttosto di sapere come accedere all'espressione più personale, quella dell'autrice, e al suo tentativo di comunicazione con altri risvolti, quelli delle costellazioni letterarie che dialogano con le proposte di Italo Calvino per questo millennio nel percepire la funzione della letteratura come possibilità di stabilire una comunicazione tra il diverso in quanto diverso, senza limare le diversità, mettendole in evidenza, esaltandole, perché in questo consiste la missione della lingua scritta.

Il quotidiano come spazio culturale, qualche cambio d'uso di un luogo qualsiasi, il poema che estende i suoi confini per rientrare nel quadro di un libro di famiglia, quello della Navares, libro elaborato con alcuni materiali

## La atmósfera como figura artística

Margarita Ledo Andion

La observadora, la persona que mira, o aquella otra que se pone a escribir porque *Del alma herida* existe, se saben parte, cada vez más, de una lazada frágil que vincula el objeto artístico y el modo de realización y de exhibición de ese objeto con el propio deseo de conocimiento.

Pero no se trata de un deseo de conocimiento positivo, ni siquiera fenomenológico, atravesado por la intención de quien merodea alrededor de lo que una autora construyó; tampoco se trata de hacer genealogía, de buscar los puntos de inflexión en el discurso de lo femenino como parte de lo artístico, aunque en ocasiones la memoria nos lleve a la procura de determinadas señales con las que situar nuestro pasaje por el universo de las palabras y de las imágenes. Se trata más bien de saber cómo acceder a la expresión más personal, la de la autora, y a su ensayo de comunicación con la otra cara, con constelaciones literarias, que dialogan con las propuestas de Italo Calvino para este milenio al percibir la función de la literatura como posibilidad de establecer comunicación entre lo diferente en tanto diferente, sin limar diferencias, destacándolas, exaltándolas, que en eso consiste la vocación de la lengua escrita.

Lo cotidiano como espacio cultural, cierto cambio en los usos de cualquier lugar, el poema que ancha su frontera para incorporarse a la imagen de un libro de

e attraverso alcuni procedimenti tecnici contemporanei, sono elementi che identificano costanti con le quali l'autrice gioca e opera le sue variazioni, le sue scommesse incerte, il transfert delle sue paure.

La traccia ci conduce a ciò che di seminale offre il ventesimo secolo, all'affinità con il sistema di pensiero di Benjamin, a cineasti come Bresson, a architetti come Barragán, ad una posizione nella quale "l'interno-l'interiorità", queste caselle, decidono sull'esterno. La soggettività, anche nella sua punta estrema fino a giungere alla coscienza rivoluzionaria, interviene nella storia. Perché non potremmo addentrarci nelle proposte di Paloma Navares considerando solo la sua personale biografia o il femminile come programma. Il suo lavoro è anche il risultato di altre grandi roture che si intravedono appena nelle altre autrici che ha scelto come fabula, come creature, come motivo: il suicidio, tra le altre forme di scomparsa, di modelli come Alfonsina Storni o Virginia Woolf.

Nel campo delle esperienze artistiche Paloma Navares si colloca nell'intersezione del concettuale —quel percorso del corpo, della rappresentazione, verso la mente, verso l'interiore— con il surreale —quell'intensità del corpo nella mente, l'istante dell'angelo della Storia—; il luogo che occupa corrisponde al luogo dell'oggetto amoro che registriamo come oggetto estraneo, che nominiamo appena, che riconosciamo nel suo manufatto: «se è a me che appartiene, perché allora appartiene di più a lei? ... ci dirà l'amante di tutte le poesie nel suo fremito di gelosia».

Per questo ora cerco di non farmi trascinare verso la congiunzione di Werther e Barthes sulla verità della passione: «a volte mi sorprende che un altro la possa amare, che abbia il diritto di amarla, quando il mio amore per lei è così esclusivo, così profondo, così totale, quando non ho nient'altro». Cerco di non farmi coinvolgere nei Frammenti di un discorso amoro, l'opera che Roland Barthes scrive a partire dalla scrittura degli altri e nella quale apprendiamo ad appropriarci dell'opera artistica come modo di manifestare la nostra personale capacità di passione. Se

familia, el de Navares, libro elaborado con ciertos materiales y por entre procedimientos técnicos contemporáneos, son elementos que identifican constantes con las que la autora hace sus juegos, sus variaciones, sus apuestas inciertas, la transferencia de sus miedos.

El rastro nos lleva a lo más seminal que brinda el siglo XX, a la afinidad con el sistema de pensamiento de Benjamin, a cineastas como Bresson, a arquitectos como Barragán, a una posición en la que «lo interior/el interior», esas cajitas, decide sobre lo exterior. La subjetividad, incluso en su máxima radicalidad y hasta llegar a la conciencia revolucionaria, interviene en la historia. Porque no podríamos adentrarnos en las propuestas de Paloma Navares quedándonos sólo en su biografía personal ni lo femenino como determinación. Su trabajo es, también, resultado de otras grandes quiebras que apenas se dejan ver en las autoras que escogió como fábula, como criaturas, como motivo: el suicidio, entre otras formas de desaparición, de unas modelos como Alfonsina Storni o Virginia Woolf.

Desde el interior de las prácticas artísticas Paloma Navares se sitúa en la intersección de lo conceptual —ese trayecto del cuerpo, de la representación, a la mente, al interior— con lo surreal —esa intensidad del cuerpo en la mente, ese instante del ángel de la Historia—; su lugar corresponde al lugar del objeto amoro que verbalizamos como objeto extraño, que nombramos apenas, que transferimos para su fragmento: si es a mí a quien pertenece por qué le pertenece más a ella... va a decirnos el amante de todas las poesías en su estertor de celos.

Por eso ahora trato de no dejarme arrastrar hacia la conjunción de *Werther* y *Barthes* en torno a la verdad de la pasión: «a veces me sorprende que otro la pueda amar, tenga derecho a amarla, cuando mi amor por ella es tan exclusivo, tan profundo, tan pleno, cuando no tengo nada más». Trato de no enroscarme en los *Fragments de un discorso amoro*, la obra que Ro-



**Casta, alba, de espuma y nácar.** A Alfonsina Storni. 1993  
Escultura 68 x 40 x 10 cm. Maniquí de plástico, celofán, tinta





**Palabras, apuntes.** 2002

Escultura de luz 20 x 20 cm. Resina de poliéster, tinta, pantalla de luz

scrivo a partire da Barthes, Paloma sta tutta nei frammenti del Werther e in quella coppia eterna che formano Freud e Kristeva, lì dove nessuna malinconia è capace di annullare la lucidità della Storni quando accusa la doppia morale nel maschile, quando reclama l'acculturazione del macho attraverso il ritorno alla natura:

*Tu mi vuoi casta...  
Tu mi vuoi alba,  
Mi vuoi spuma,  
Mi vuoi di madreperla*

(...)

Alba, spuma, madreperla... gli aspetti visuali nella poesia di Alfonsina Storni si trovano anche in quella performance unica del suo suicidio immersendosi nelle acque, forma suprema di affrontare la convenzione della donna casta che la società reclamava a gran voce. E non ci sentiamo diversamente nel leggere il poema che nel contemplare la forma plastica che acquistano le scritture con Paloma Navares, mentre il senso della vista si apre all'immagine placida di un odore, al tatto freddo della bacchetta ferrea, al fuori campo che creano il poema e l'opera, per situarci alla giusta distanza e poter scandire il tempo di ogni opera in questa amalgama oppure plasmare il desiderio di quello che ancora ci manca della sua opera, quella matassa tenue che si allunga e che per i suoi materiali -foto, video, suono...- sappiamo essere nostra contemporanea, dagli scenari la riconosciamo come parte di una *communitas*, dalle sue ossessioni -la creazione, la solitudine, l'amore, l'identità, l'alterità...- la inseriamo in una chiara linea di autrici e autori che ricorrono all'artificio per cercare di neutralizzare ciò che ci si annuncia come "inquietante estraneità" in noi stessi -di nuovo Freud/Kristeva- attraverso la finzione. Con i racconti di fate, qualcosa di così femminile, quale dolce ambito per l'indulgente relazione tra segno, immaginario ed esistenza reale.

*Esistenza reale di ciò che è vicino, dello spazio domestico*

land Barthes escribe desde la escritura de los otros y en la que aprendimos a apropiarnos de la obra artística como modo de manifestar nuestra capacidad propia de pasión. Si escribo desde Barthes, Paloma está entera en fragmentos del Werther y en ese dos interminable que es la pareja Freud-Kristeva, ahí donde ninguna melancolía es capaz de anular la lucidez de Storni cuando acusa la doble moral en lo masculino, cuando reclama la aculturación del macho a través de la vuelta a lo natural:

*Tu mequieres casta...  
Tu mequieres alba,  
Mequieres espuma,  
Mequieres de nácar  
(...)*

Alba, espuma, nácar... los aspectos visuales en la poética de Alfonsina Storni están también en esa performance única de su suicidio entrando en las aguas, forma mayor de confrontar la convención de la mujer casta que la sociedad vociferaba. Y no nos sentimos de modo diferente al leer el poema que al contemplar la forma plástica que adquieren las escrituras con Paloma Navares, mientras el sentido de la vista se abre a la imagen plácida de un olor, al tacto frío de la varilla, al fuera de campo que crean el poema y la pieza para situarnos en la distancia justa y poder desgranar el tiempo de cada obra en esa cascada en suspensión o labrar el deseo de lo que todavía nos falta de su obra, esa madeja tenue que se alarga y que por sus sopores —foto, vídeo, sonido...— sabemos contemporánea nuestra, por los escenarios la reconocemos como parte de una *communitas*, por sus obsesiones —la creación, la soledad, el amor, la identidad, la alteridad...— la incorporamos a una línea clara de autoras y de autores que echan mano del artificio para tratar de neutralizar lo que se nos anuncia como «inquietante extranjeridad» en nosotros mismos —de nuevo Freud/Kristeva— a través de lo ficcional. Con los cuentos de hadas, eso tan femenino, como ámbito dulce para la indulgente relación entre signo, imaginario y existencia real.

e, perché no, dei fiori, dell'estraneo, delle costellazioni, del corpo. Paloma Navares e le sue immagini ospedaliere, i suoi tubi, i suoi liquidi, i suoi sussurri tramutati in materia poetica, in ricettacolo di solitudini. Natura e cultura indivise; il referente, il simbolico e la fabbrica dei sogni attivati nei due casi per consegnarci dei segni che ci lasciano, nella loro impressione di rapidità e di fragilità, la coscienza dell'incontro -tra Paloma e i suoi poeti, del corpo come movimento perpetuo dell'anima, della scrittura nel momento della sua nascita, cinquemila anni fa su una tavola di argilla ove il triangolo appuntito tagliato in una cannula fissa e sancisce il tratto elaborato da quelli della Bassa Mesopotamia.

Cinquemila anni di scrittura sono i tratti dell'opera di Paloma. E la rottura. Il ventesimo secolo definitivamente diviso in due, quando nasce Paloma e quando un'altra artista plastica, Leonora Carrington, ha scritto *Memoria sotterranea* : il suo passaggio per il manicomio nella città di Santander.

Come l'opera di qualsiasi autrice, quella di Paloma Navares inizia come un atto di distinzione, un atto di scelta che porta con sé l'opera di altre autrici da cui e con cui configura la sua espressione plastica e la qualità di un certo tipo di atmosfera, quel modo particolare dell'espressione che si produce nel suo percorso verso l'inconscio, verso la percezione. Un secolo diviso a metà -e si insiste molto su questa dicotomia nell'opera delle diverse fasi di Paloma- che il pensiero filosofico del dopo-guerra (Sartre) cerca di ricucire. Un secolo che annuncia "l'uomo nuovo", affinché un'inglesina di diciannove anni fugga a Parigi con Max Ernst e assista allo smembramento di quello che vedono i suoi occhi, finendo al manicomio. Leonora Carrington riesce, ancora, ad arrivare a New York e, ormai amante abbandonata, a raggiungere il gruppo di esiliati in Messico, il surrealismo e la salvezza. Di nuovo, la Carrington si incontra col Secolo, con il femminismo, con la sfera domestica come allegoria di pratiche magiche, come spazi di lusso per il rebus, per le evocazioni mitologiche della sua cultura di provincia e celtica, per la cucina e la sua

Existencia real de lo próximo, del espacio doméstico y, cómo no, de las flores, de lo extraño, de las constelaciones, del cuerpo. Paloma Navares y sus geografías hospitalares, sus tubos, sus líquidos, sus zumbidos reciclados a materia poética, a papelera de soledades. Natura y cultura indisociadas; el referente, lo simbólico y la fábrica de los sueños puesta, una y otra vez, a funcionar para entregarnos ciertos signos que nos dejan, en su impresión de rapidez y de fragilidad, la conciencia del encuentro —entre Paloma y sus poetas—, del cuerpo como movimiento perpetuo del ánima, de la escritura en el momento de su nacimiento, hace cinco mil años en un país de arcilla sobre la que el triángulo puntiagudo cortado en una cánula simplifica y estandariza el trazo que nos ofrecieron los de la Baja Mesopotamia.

Cinco mil años de escritura son los trazos del texto de Paloma. Y la quiebra. El siglo XX definitivamente fraccionado en dos, cuando Paloma está naciendo y cuando otra artista plástica, Leonora Carrington, dejó escrito *Memoria de Abajo*, su paso por el manicomio en la ciudad de Santander.

Como la obra de cualquier autora, la de Paloma Navares comienza por ser un acto de distinción, un acto de elección que trae consigo la obra de otras autoras desde y con las que va a configurar su expresión plástica y la calidad de una cierta atmósfera, ese modo particular de la expresión que sólo se produce en su paso hacia el ello, hacia la percepción. Un siglo partido por la mitad —y mucho se insiste en esta dicotomía de la obra de diferentes épocas de Paloma— que el pensamiento humanista de posguerra (Sartre) trata de corcoser. Un siglo que anuncia «el hombre nuevo», para que una inglesita de diecinueve años se fugue a París con Max Ernst y asista al desmembramiento de lo que ven sus ojos hasta acabar en el manicomio. Leonora Carrington consigue, aún, llegar a Nueva York y, ya como amante dejada, alcanzar el círculo del exilio en México, el surrealismo y la salvación. Vuelve, la Carrington, a encontrarse con

alchimia come liberazione. E viene Paloma Navares con la sua mano piena di ciottoli, con i suoi repertori, i suoi imperdibili classificatori che si sciolgono come il ghiaccio in una coppa da cocktail, con le sue cascate di luce, con il gesto più perfetto ed elegante dei suoi poeti nel dirci addio. E con tutto ciò che porta nel suo bagaglio ci fa contemplare questa proposta, *Dell'Anima Ferita*, così come contempliamo noi stessi proprio all'inizio di qualsiasi idillio.

Perché nell'idillio, che nell'arte situiamo nel momento della creazione, dell'idea, non esiste l'assenza, né tanto meno la separazione da ciò che viene prima, e ancora meno la perdita. Perché nell'idillio tutto ancora deve arrivare. La vita lo è perché si ferma il fiore del ciliegio, i pensieri, la foglia imbalsamata del papavero. Il sublime si muove con le ali di quello che ancora non è -l'haikú trainante, made in Dziga Vertov: lasciamoci andare sulle ali delle ipotesi- e tutti gli elementi si combinano per una fase diversa: la relazione amorosa dove appaiono già il legame e l'assenza, quando sopravviene la separazione, la sofferenza, la follia, il dolore... ma tutto ciò che porta con sé la separazione ha una andata e un ritorno. Fino a quando entriamo nelle acque, nell'assoluto, nella malinconia, nell'idea dell'abisso che ci ha lasciato il Secolo. Nella perdita.

Per scongiurarla, è da tempo Paloma Navares che si narra dal di dentro in certi oggetti, in oggetti che a mala pena enunciano ciò che sono stati in un dato momento: la cannula ospedaliera, la parola cannula come sineddoche della tortura, la foto della cannula per esempio. Degli oggetti che si rivelano a partire dall'informazione che della loro funzione e della loro rappresentazione riceve chi osserva, a una espressione simbolica, che non entra in contraddizione con quelle interpretazioni abbastanza aleatorie da coniugarsi con l'esperienza e con la volontà di chi li contempla attonito, ma tramutandosi quell'istante di respiro vitale in un vuoto abitato dal ciò che, da qualche parte, costituisce il nostro immaginario di morte: la perdita. È uno dei momenti più noti e commentati della sua proposta. Ma in questa occasione oggetto della ne-

el Siglo, con el feminismo, con la esfera doméstica como alegoría de las prácticas mágicas, como espacio de lujo para el acertijo, para las evocaciones mitológicas de su cultura periférica y celta, para la cocina y su alquimia como liberación. Y viene Paloma Navares con su mano llena de cantos rodados, con sus repertorios, sus imperdibles clasificatorios fundiéndose en la copa de cóctel como el hielo, con sus cataratas de luz, con el gesto más acabado y elegante de sus poetas al decir adiós. Y con todo lo que transporta en su bagaje nos hace contemplar esta propuesta, *Del alma herida*, como nos contemplamos justo en el inicio de cualquier idilio.

Porque en el idilio, que en arte situamos en el momento de la creación, de la idea, no existe la ausencia, ni siquiera la separación de lo anterior, mucho menos la pérdida. Porque en el idilio todo está, todavía, por llegar. La vida lo es porque se paraliza la flor del cerezo, los pensamientos, la hoja embalsamada de la amapola. Lo sublime se mueve con las alas de lo que aún no es —el haikú más movilizador, made in Dziga Vertov: dejémonos ir en las alas de la hipótesis— y todos los elementos se combinan para una fase diferente: el romance, donde ya aparecen el vínculo y la ausencia, cuando sobreviene la separación, el sufrimiento, la locura, el dolor... pero todo lo que nos trae consigo la separación tiene ida y vuelta. Hasta que entramos en las aguas, en el absoluto, en la melancolía, en la idea de abismo que nos dejó el Siglo. En la pérdida.

Para conjurarla, Paloma Navares hace tiempo que se nos va narrando del interior hacia ciertos objetos, hacia unos objetos que apenas enuncian lo que fueron en algún momento: la cánula hospitalaria, la palabra cánula como sinédoche de tortura, la foto de una cánula, por ejemplo. Unos objetos que se abren desde la información que de su función y de su representación tiene quien observa, a su expresión simbólica, sin entrar en contradicción con significados lo suficientemente aleatorios para conjugarse con la ex-

gazione diventa soltanto un piccolo rumore di fondo. Il frasario espressivo rimanda a nessi con altri autori che hanno per tema il dolore, e che con sé addurrebbero atmosfere irrespirabili di foglie mortifere, di esche, di resine se l'enfant sorcière non avesse deviato, in un lucido tour de force, le ali dell'anima verso la seduzione che esercitano ciò che è diafano, la trasparenza, l'ambiente che ci accoglie in questa mostra.

In questa mostra, che decidiamo inquadrare dall'atmosfera come figura espressiva -insostituibile nell'esperienza artistica- sicuramente Paloma si circonda di complici che ci avvicinano alla sua intenzione ultima di raccontarsi, di esporsi agli altri, di condividere con noi l'ignoto e a partire dall'angelo della Storia che lascia per sempre il focolare per diventare artista senza permettere che si cancelli il suo patrimonio di genere (il femminile), di desiderio (la creazione), di materia amatoria (l'aura del vicino-lontano), di silenzio. Paloma si circonda della Storni e della Woolf, tra gli altri e le altre, si circonda della materia fragile dell'immaginario che si costuisce scomponendo le certezze del processo storico e con le sue dita -il tatto, così importante, la tessitura, la luce che sottomette, la fessura per cui la quale accediamo al meraviglioso tesse un clima nel quale riconoscersi, con cose esplicite che nel tempo ribadiscono la loro funzione e la ripetizione dei loro valori. Perché in ogni opera il clima è quanto di più convenzionale, quanto di più regolamentato, ciò che ritorna al punto di partenza quando finisce il gioco, il corpo che si copre.

E ogni elemento ci prepara al coinvolgimento dell'atmosfera espressiva che caratterizza il rapporto con le opere di Paloma Navares ed è nell'ottenimento di questa atmosfera che si crea un universo di mediazione tenue tra l'autrice, l'opera e la persona che l'osserva. Come lo schermo nella sala, come il lenzuolo di percalle sul letto, come l'erba rasa dentro il museo.

È quando arriva una studiosa dell'atmosfera cinematografica, Inês Gil, e mi trasmette il dubbio sulle forme che questa possa acquisire, come Serres mi ha aiutato a fis-

periencia y con la querencia de la persona que los contempla en pasmo, desvaneciendo ese instante de aliento vital en un vacío poblado por lo que, algures, constituye nuestro imaginario de muerte: la pérdida. Es una de las fases más conocidas y comentadas de su propuesta. Pero en esta ocasión el objeto de la negación pasa a ser, tan sólo, un pequeño ruido ambiental. El giro lingüístico nos conduce a ligámenes con otros cuerpos autorales que tienen su territorio prendido al del dolor, y que traerían consigo una atmósfera irrespirable de hojas mortíferas, de anzuelos, de resinas si l'enfant sorcière no hubiese atraído, en un lucido tour de force, las alas del alma hacia la seducción que ejerce lo diáfano, la transparencia, el ambiente que nos acoge en los escenarios de la Exposición-Biblioteca.

En esta muestra, que decidimos observar desde la atmósfera como figura expresiva —insustituible en la práctica artística— es cierto que Paloma se rodea de cómplices que nos aproximan a su intención última de relatarse, de exponerse a los otros, de compartir lo desconocido con nosotros y desde el ángel de la Historia que abandona, definitivamente, el hogar para hacerse artista sin dejar que se desdibuje su caudal de género (lo femenino), de deseo, (la creación), de materia amatoria, (el aura de lo próximo-lejano) de silencio. Paloma se rodea de la Storni y la Woolf, entre otros y otras, se rodea con la materia frágil del imaginario que se construye descomponiendo las certezas del proceso histórico, y con sus dedos —el tacto, tan importante, la textura, la luz que se somete, la rendija por la que accedemos a lo maravilloso— teje un clima en el que reconocernos, con cosas explícitas que persisten a lo largo del tiempo en su función y en la repetición de su valor. Porque en toda obra el clima es lo más convencional, lo más reglado, lo que retorna al punto de partida al concluir el juego, el cuerpo que se abriga.

Y cada elemento nos prepara para envolvernos en la atmósfera expresiva que caracteriza la relación con las



**Al filo. A Sylvia Plath. 2003.**

Escultura de luz 15 x 40 x 40 cm. Resina de poliéster, tinta sobre metacrilato, pantalla de luz, luz flourescente blanca.

sare la maniera di trovare angeli nei nastri trasportatori degli aeroporti, per esempio. Ed è stato così che è stato messa in crisi il mio convincimento che questa atmosfera fosse un *déjà vu*, un dono prezioso ma accessibile che dipendeva dall'autore, dalla sua bravura nel farmela vedere. Ora so che dipende dall'intensità cui io sia predisposta nell'atto del vedere, che non è un risultato, ma un agente nella costruzione di ciò che chiamiamo sensibilità, il che vuol dire l'atmosfera *c'est moi - la fiction c'est moi* sentenziò Godard- coinvolgendomi con ogni materiale, con la forma, con il colore, con la luce in movimento, con il corpo, con il dispositivo tecnico, che stabiliscono nessi espressivi e comunicativi nella fattura di ogni opera d'arte.

I manuali parlano di clima emozionale; resta quindi aperta la porta all'assaporare una possibilità di seduzione, di lasciarti trasportare verso acque nelle quali tu simboleghi quel desiderio di trasparenza, del piccolo bagnolo che scivola, della tua innocenza laica. Perché le emozioni si permettono, si perdonano, si comprendono solo nel caso in cui comportino una dose di dolore, di colpa, di castigo, di autopunizione. Ma Paloma non vuole la morte e, per confrontarsi con il suo *kostat*, riprende degli ex voto, oggetti dolorosi, spazi su cui si sovrappone la memoria; Paloma Navares si racconta di nuovo in questa sua difficoltà di relazione sensoriale con ciò che naturalmente ci viene dato; ricodifica testi; riunisce il soggetto con la sua immediatezza gelida, con il suo disinteresse, con il suo straniamento, e vuole liberare l'espressione mediante l'artefatto, un artefatto che è anche parte dei percorsi che la persona intraprenderà con l'autrice. Paloma Navares crede nella capacità cognitiva dell'immaginazione, riprende le teorie del corpo nella mente, ci spiana la via per inserirci nel suo racconto attraverso la risposta, la cadenza che modula il via vai del respiro, la replica, il palpare ciò che è appena enunciato in questa specie di danza, di *mise-en scène*, comporre con immagini e con contenuti letterari questo enigma che trasferisce nell'oggetto artistico l'espressione e la comunicazione come se stabilissimo un ambito in eterno presente.

piezas de Paloma Navares y es en la consecución de determinada atmósfera donde se crea un universo de mediación tenue entre la autora, la obra y la persona que observa. Como la pantalla en la sala, como la sábana de percal en el lecho, como la hierba rasa dentro del Museo.

Entonces llega una estudiosa de la atmósfera fílmica, Inês Gil, y me traslada la duda en torno a los modos que ésta pueda adquirir, al igual que Serres me ayudó a fijar la manera de encontrar ángeles en las cintas de transporte de los aeropuertos, por ejemplo. Y fue así como se tambaleó mi creencia en que la atmósfera era un *déjà vu*, una prenda rara pero accesible que dependía del autor, de su pericia en hacérme la ver. Ahora sé que depende de la intensidad a que esté dispuesta en el acto de ver, que no es un resultado sino un operador en la construcción de lo que llamamos sensibilidad, que, en resumen, la atmósfera *c'est moi* —«*la fiction c'est moi*», soltó Godard— implicándome con cada material, con la forma, el color, la luz en movimiento, el cuerpo, el dispositivo técnico, que establecen lazos expresivos y comunicativos en la composición de cada pieza.

Los manuales hablan de clima emocional y queda la puerta abierta para cierto paladeo de una posibilidad de seducción, de dejarte llevar hacia las aguas en las que simbolizas ese deseo de trasparencia, del pequeño bolso que resbala, de tu inocencia laica. Porque las emociones se consienten, se perdonan, se comprenden siempre que conlleven una dosis de dolor, de culpa, de castigo, de autopunición. Pero Paloma no quiere la muerte y para enfrentarse a su *kostat*, retoma exvotos, objetos dolorosos, espacios en los que se sobreimpresiona la memoria; Paloma Navares se recuenta en esa dificultad suya de relación sensorial con aquello que naturalmente se nos da; ricodifica textos; reúne el sujeto con su *immediatez* gélida, con su desapego, con su extrañamiento, y quiere liberar la expresión mediante el artefacto, un artefacto que es también parte de los caminos que con la autora recorrerá la persona que

Dell'Anima ha iniziato il suo percorso, mesi fa, in una biblioteca pubblica, perché la biblioteca è uno di quei luoghi, di quelle agorà dove andiamo per ogni incontro, perché è l'interstizio che percorrono e ripercorrono gli angeli (soprattutto dopo Le Ali del desiderio di Wenders), e perché il loro nascondersi tra i paesaggi ha plasmato i tuoi territori in conflitto, Paloma, lasciando riflettere nel loro specchio traslucido i codici di colore, la luce, lo spazio latente che tu tocchi in ogni installazione, il vetro.

Altrettanto latente è la città di Compostela, dalla quale ti scrivo, una di quelle città che ti carpisce, che resta a bocca aperta, che trasmette di bocca in bocca gli stimoli più diversi, che è attenta a ciò che appare e scompare, e dove -se seguì l'insegnamento di Michel Serres- trovo con facilità alcuni tipi di angeli trasformati in flussi, in sililo, in calore, in luce di ponente o in quella di Berenguela attraverso la foschia. Questa presenza latente si manifesta in città dal clima variabile; passano alla velocità del pensiero, stabiliscono nessi, hanno grande capacità nello scegliere i loro scenari: le scale, i meccanismi, gli scaffali delle biblioteche... e quando si rendono visibili, quando si lasciano riconoscere dalle ali, assumono un ruolo ben definito e funzionale: gli angeli con gli occhiali della chiesa di Tras Salomé, per far sapere che Dio accetta che usiamo gli occhiali; gli angeli tozzi e dai capelli neri perché sostengono gli altari; i cherubini romantici delle aule magne e l'ora dell'angelus, quando si riposa per pausa pranzo affinché l'angelo del commercio, l'elmetto alato di Mercurio, entri nella città.

*La fiction c'est moi...* l'atmosfera che mi permette di godere della successiva invenzione attraverso la tua proposta Dell'Anima. Anch'io sto mettendo a posto le mie caselle, Palma, il mio repertorio di sapori come l'amarezza di un dolce sconosciuto. Anche io mi vedo obbligata a mettere a posto tutti i rituali per rintracciare la perdita. Per toccare i fallimenti che hanno fatto di noi, altre. Ed è in questo istante che la malinconia si trasferisce verso ciò che, per capirci, chiamiamo esperienza artistica.

observa. Paloma Navares cree en la capacidad cognitiva de la imaginación, retoma las teorías del cuerpo en la mente, nos allana el camino para insertarnos en su relato a través de la respuesta, de la cadencia que modula el vaivén del aliento, de la réplica, de palpar lo apenas enunciado en esta a suerte de danza, de *mise-en-scène*, de componer con imágenes y con contenidos literarios ese enigma que transfiere para el objeto artístico la expresión y la comunicación como si establecieramos un ámbito en eterno presente.

*Del alma herida* comenzó su andadura, meses atrás, en una biblioteca pública, porque la biblioteca es uno de esos lugares, de esas ágoras, a la que acudimos para cada encuentro, porque es el intersticio que andan y desandan los ángeles (sobre todo desde *Las alas del deseo* de Wenders), y porque su disimulo entre pasajes moldeó tus territorios en tensión, Paloma, dejando que pasen por su espejo traslúcido los códigos de color, la luz, el espacio latente que tientas en cada instalación, el vidrio.

Como es latente la ciudad de Compostela, desde la que te escribo, una de esas ciudades que sonsaca, que permanece boquiabierta, que hace circular boca a boca los mensajes más diversos, que está atenta a lo que aparece y desaparece, y donde —si sigo las enseñanzas de Michel Serres— encuentro con facilidad algunas clases de ángeles transformados en flujos, en sililo, en calor, en la luz de ponente o en la de Berenguela por entre la neblina. Esta presencia latente se manifiesta en ciudades de clima variable, pasan a la velocidad del pensamiento, establecen conexiones, tienen gran tino para escoger sus escenarios: las escaleras, los artilugios de transporte, los estantes de las bibliotecas... y cuando se hacen visibles, cuando dejan que los reconozcamos por las alas, asumen un rol bien definido y funcional: los ángeles con gafas de la iglesia de Tras Salomé, para advertir que Dios acepta que utilicemos gafas; los ángeles rechonchos y de cabello negro porque sustentan los altares; los querubines románticos de los paraninfos y la hora del

angelus, cuando se descansa para tomar las doce y para que el ángel del comercio, la cofia alada de Mercurio entre por la ciudad.

*La fiction c'est moi...* La atmósfera que me permite el goce de lo próximo fabulado a través de tu propuesta *Del alma herida*. Yo también estoy ordenando mis cajitas, Paloma; mi repertorio de sabores como el amargor de un dulce desconocido. Yo también me veo obligada a ordenar los rituales para encontrar la huella de la pérdida. Para tocar las quiebras que fueron haciendo de nosotras, otras. Y es en ese instante cuando la melancolía se transfiere hacia lo que, para entendernos, llamamos experiencia artística.

#### Referencias

He contado con Roland Barthes y sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, el Calvin de *Seis propuestas para el próximo milenio* y siempre el de *Colezione di sabbia*, Julia Kristeva en *Extranjeros de sí mismos*, los estudios de Inês Gil sobre *La atmósfera como figura filmica*, Susana Alberth en *Surrealismo, alquimia y arte*, Cipriano Jiménez y sus correos desgajando la diferencia entre el vínculo, la separación, la pérdida que aprendió desde John Bowlby. El placer del recuerdo de una mesa redonda que compartí en Barcelona con Paloma, en la que teníamos que hablar de Miguel Río Branco y en la que nos alargamos conversando sobre el cómo y el modo de narrarnos a nosotras mismas. Y claro, algunos de mis textos sobre Virginia Woolf, sobre el cuerpo, sobre la mujer en la comunicación.



**Brizo de agua.** 1997-2002

Vídeo-escultura sonora 110 x 27 x 27 cm. Columna de metacrilato, monitor 10", lector de vídeo.  
Vídeo, 1997. 60" bucle.

Cunas de agua, Casa de cristal  
CunaCunas de agua, Casa de cristal  
Culle di acqua, Casa di cristallo  
Cunas de agua, Casa de Cristal



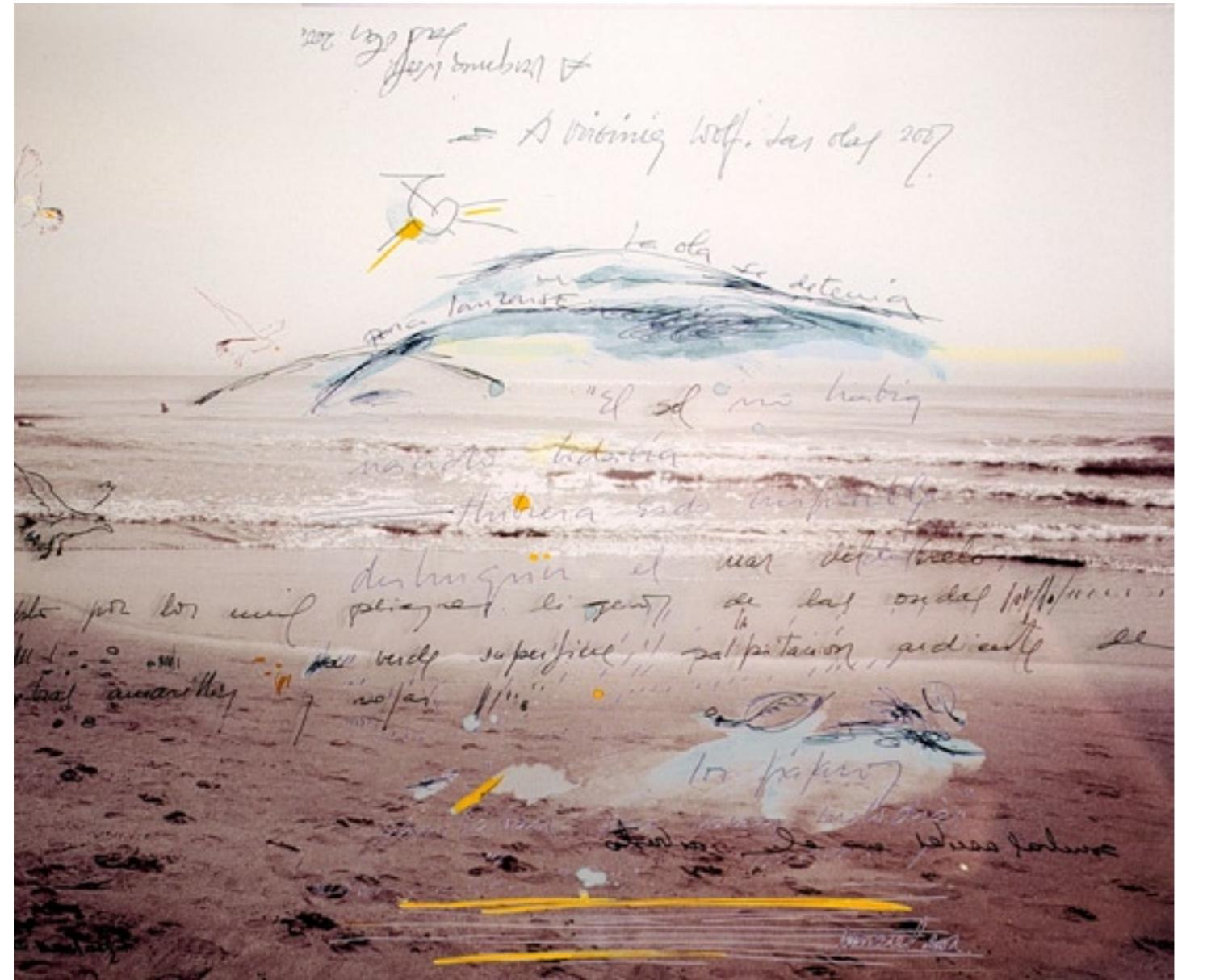
**Al amanecer.** A Ernst Meister. 1997  
80 x 80 cm. Fotografía, metacrilato, silicona

66



**El atardecer.** A Arthur Cravan. 1997  
80 x 80 cm. Fotografía, metacrilato, silicona

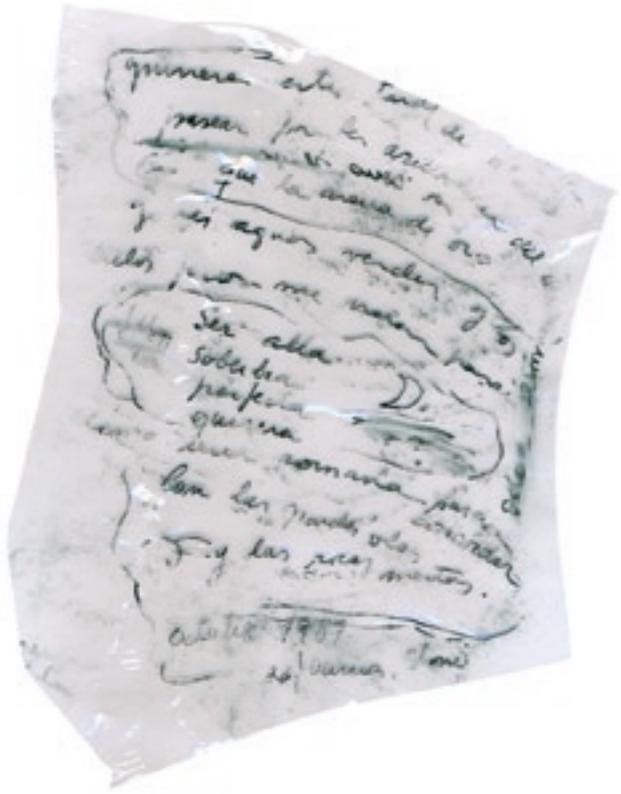
67



**A Virginia Woolf. Las olas.** 2002

Fotografía 30 x 40 cm.





**Caracola.** 1987

3 x 4 x 4 cm. Objeto.

Concha marina nacarada, papel de celofán caligrafiado.

*Dolor*, Poema de Alfonsina Storni.



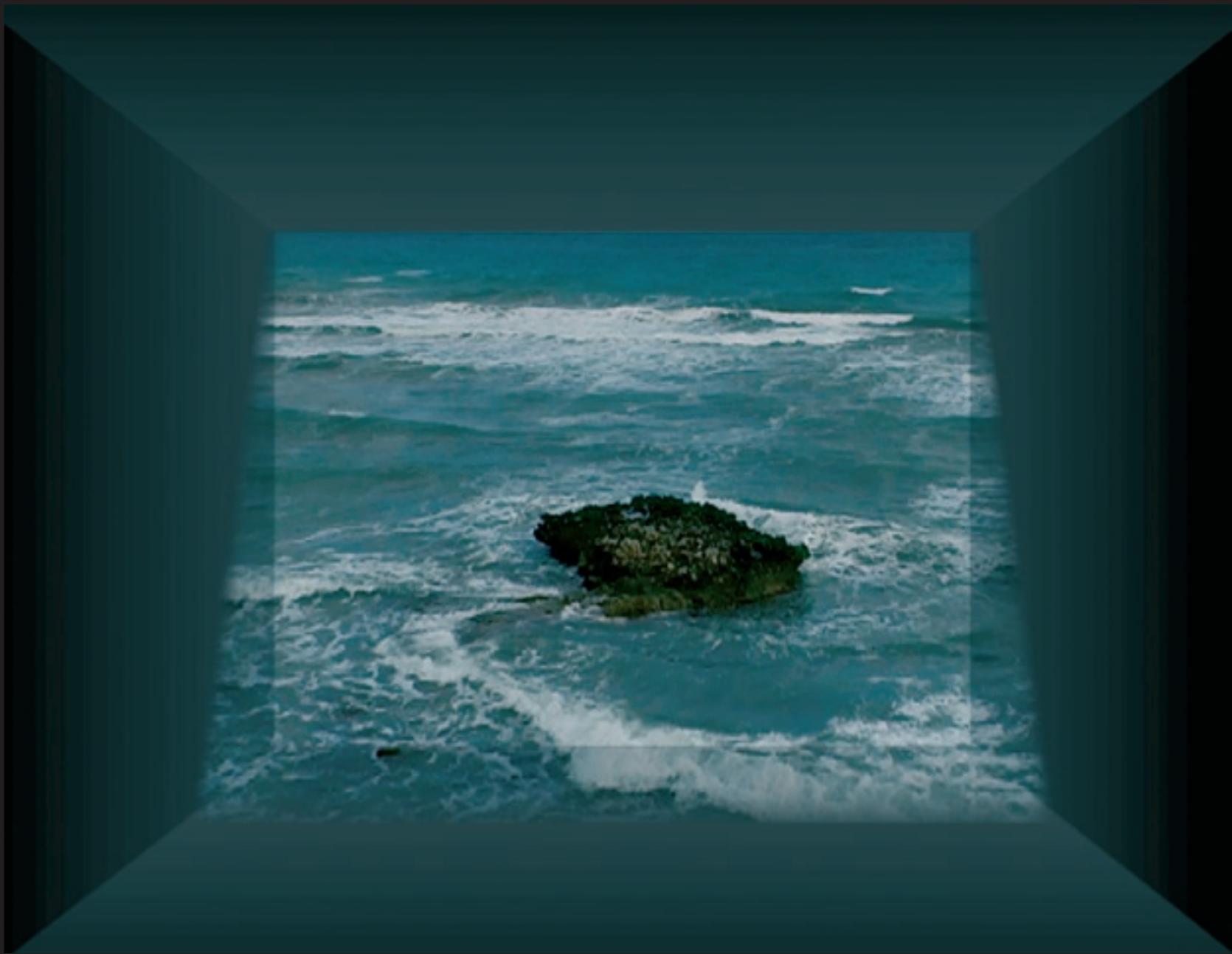


**Cuna de agua. La perla.** A Alfonsina Storni. 1987  
3 x 13 x 11 cm. Vídeo. Proyector con máscara, concha, terciopelo

Alma desnuda que angustiada y sola  
Va dejando sus pétalos dispersos.

Alma que puede ser una amapola,  
Que puede ser un lirio, una violeta,  
Un peñisco, una selva y una ola.

Alma que como el viento vaga inquieta  
Y ruge cuando está sobre los mares,  
Y duerme dulcemente en una grieta.



**Mar del plata. Alma desnuda.** A Alfonsina Storni. 1987  
Vídeo, 1'58''. Fragmento del poema *Alma desnuda* de A. Storni.

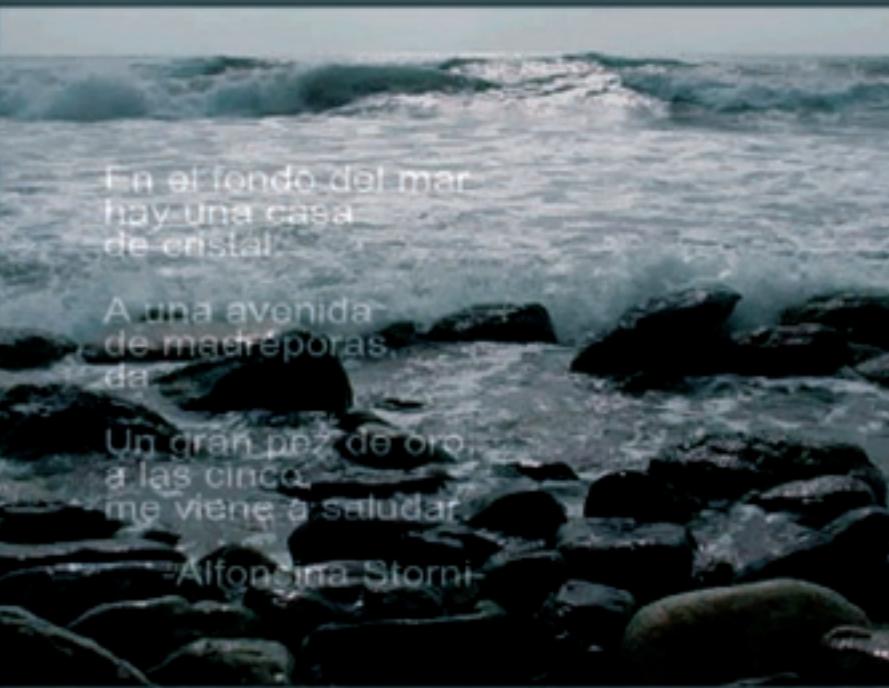
**Mar del plata. Alma desnuda.** A Alfonsina Storni. 1997  
Vídeo-proyección sonora. Vídeo, proyector, lector de vídeo.

En el fondo del mar  
hay una casa  
de cristal.

A una avenida  
de madréporas,  
da.

Un gran pez de oro,  
a las cinco,  
me viene a saludar.

-Alfonsina Storni-



**Mar del plata, casa de cristal.** A Alfonsina Storni. 1987

Vídeo. Blanco y negro, 2'30"

**Mar del plata, casa de cristal.** A Alfonsina Storni. 1997

Vídeo-proyección sonora. vídeo, proyector, lector de vídeo.



**El pozo de la soledad.** De Marguerite Radcliffe Hall a Varginia Woolf. 1997

Vídeo instalación sonora, espacio gris, 250 x 250 x 250 cm. Vídeo, Columna 110 x 27 x27 cm. monitor 10'', lector de vídeo



**El pozo de la soledad.** De Marguerite Radcliffe Hall a Varginia Woolf. 1987

Vídeo, 1'50''. Fragmento de *El pozo de la soledad*.

the surf washed my body smooth  
and made it flush all over.  
When I took off my swimsuit  
in the shadow of the rocks  
and dried myself  
my summer had ended.

Takada Toshiko



**Playa de Almadraba. Costa de Mera.** A Takada Toshiko. 2003  
Vídeo. 1'53"





**Playa de la Almadraba 2.** A Takada Toshiko. 2003  
Fotografía, 80 x 120 cm.





**Cuna de agua.  
Ouse River.**

28 de marzo de 1941



La Señora Dalloway 1925- Orlando 1927- Habitación propia 1928



Las Olas 1929- The Common Reader 1931

**Cuna de agua. Ouse River.** A Virginia Woolf. 1987  
Vídeo 2'.

**Cantos rodados, viaje a la memoria**

**Cantos rodados, Viaje a la memoria**

**Angoli arrotondati, Viaggio nella memoria**

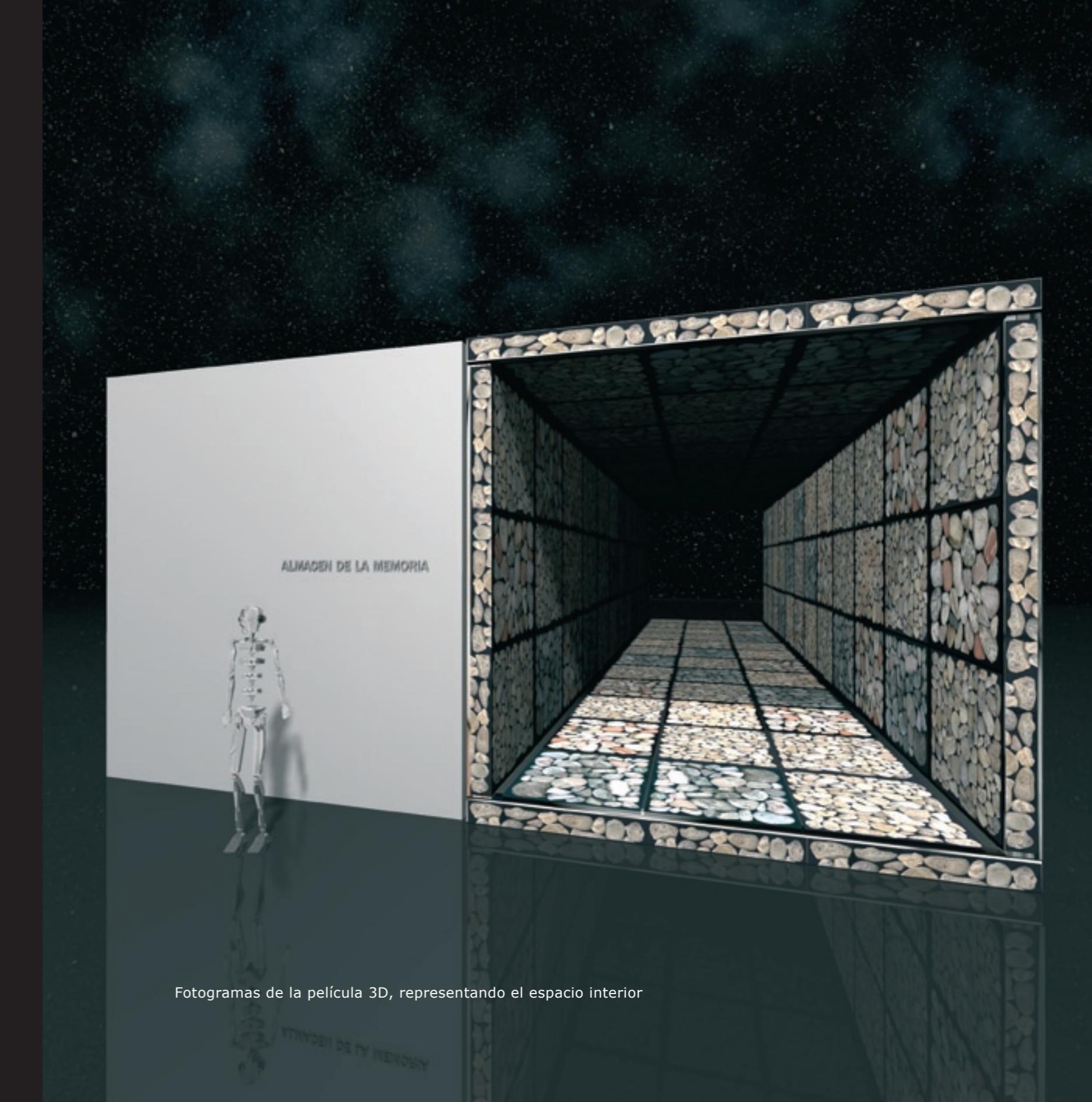
**Cantos rodados, Viaje a la memoria**

**Viaje a la memoria.** 2005

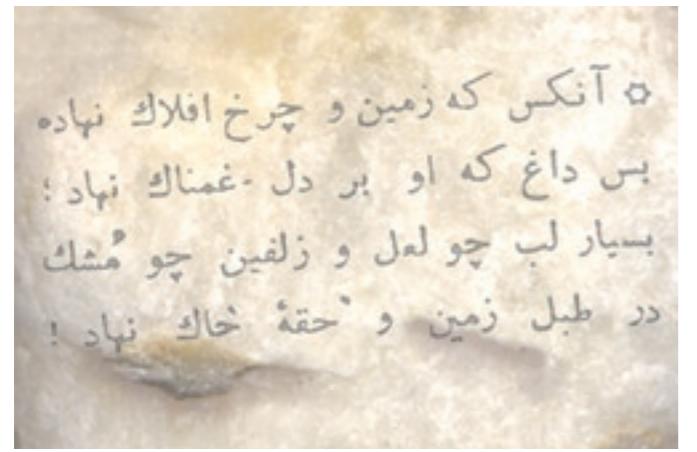
Película 3D basada en el Proyecto de vídeo instalación sonora *Viaje a la memoria*.

230 x 230 x 500 cm. Variable. Papel fotográfico adhesivo, proyectores, DVD, proyector de diapositivas





Fotogramas de la película 3D, representando el espacio interior



¡Qué desolación puso en el corazón triste  
quien situó la tierra y la rueda celeste!  
¡Cuántos bucles de almizcle y labios de rubí  
ha enterrado en el cuenco y el tambor de la tierra!

Fragmento de Robaiyyat  
Escrito entre los siglos XI y XII



**Cantos rodados, de la memoria.** A Omar Jayyam. 2003  
Fotografía, 125 x 125 cm. Edición de 7.



**Cantos rodados, de los sueños.** A Carl Jung. 2004  
Fotografía, 125 x 125 cm. Edición de 7.

a:

sara teasdale  
maría poliduri  
marina tsvetaeva  
alfonsina storni  
alejandra pizarnik  
sylvia plath  
virginia woolf  
ana cristina césar  
delmira agostini  
antonia pozzi  
caroline von gunderode  
florbela espanca  
sor juana inés de la cruz  
anne frank  
camille claudel



**El alma herida.** 2004  
Fotografía, 125 x 165 cm.





**El bany.** 1987-1997.

Vídeo 1'30".



**Canto rodado. El bany.** A Virginia Woolf. 2004

Vídeo escultura. Vídeo 1987, canto rodado 15 x 17 x 14 cm, varilla de acero, proyector, lector de vídeo.



a:  
anne sexton  
anne frank  
sylvia plath  
virginia woolf  
ana cristina césar  
sor juana inés de la cruz  
alejandra pizarnik

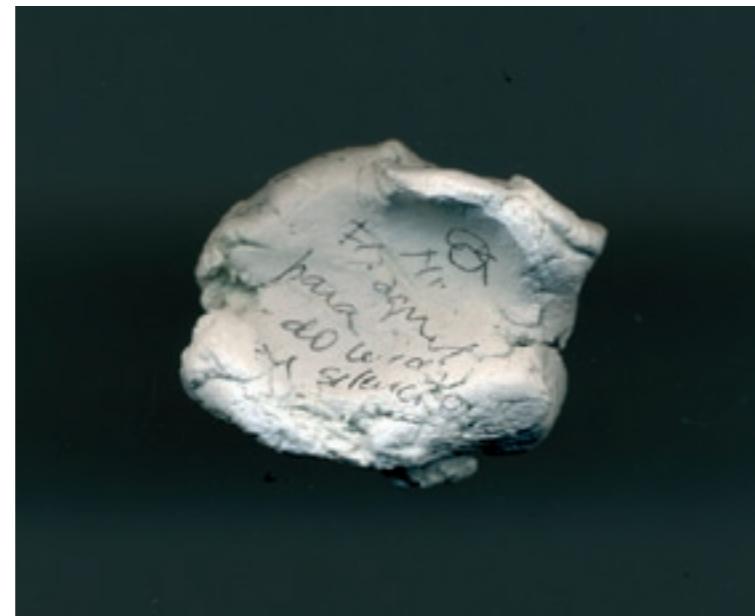
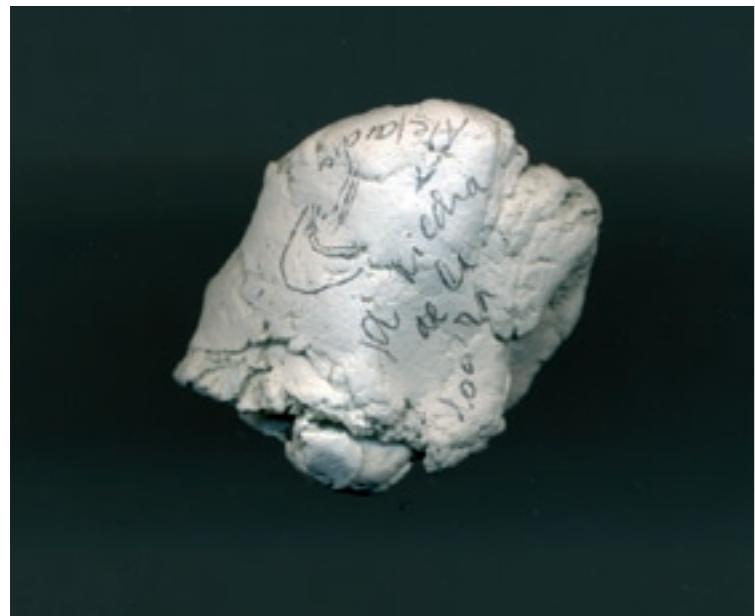
102



**Del Alma herida.** 2004

Objeto 18 x 20 x 18 cm. Fotografía encapsulada, lupa. Edición de 3.

103



**Piedra de la locura.** 2003  
Objeto 18 x 18 x 7 cm. Piedra, lupa

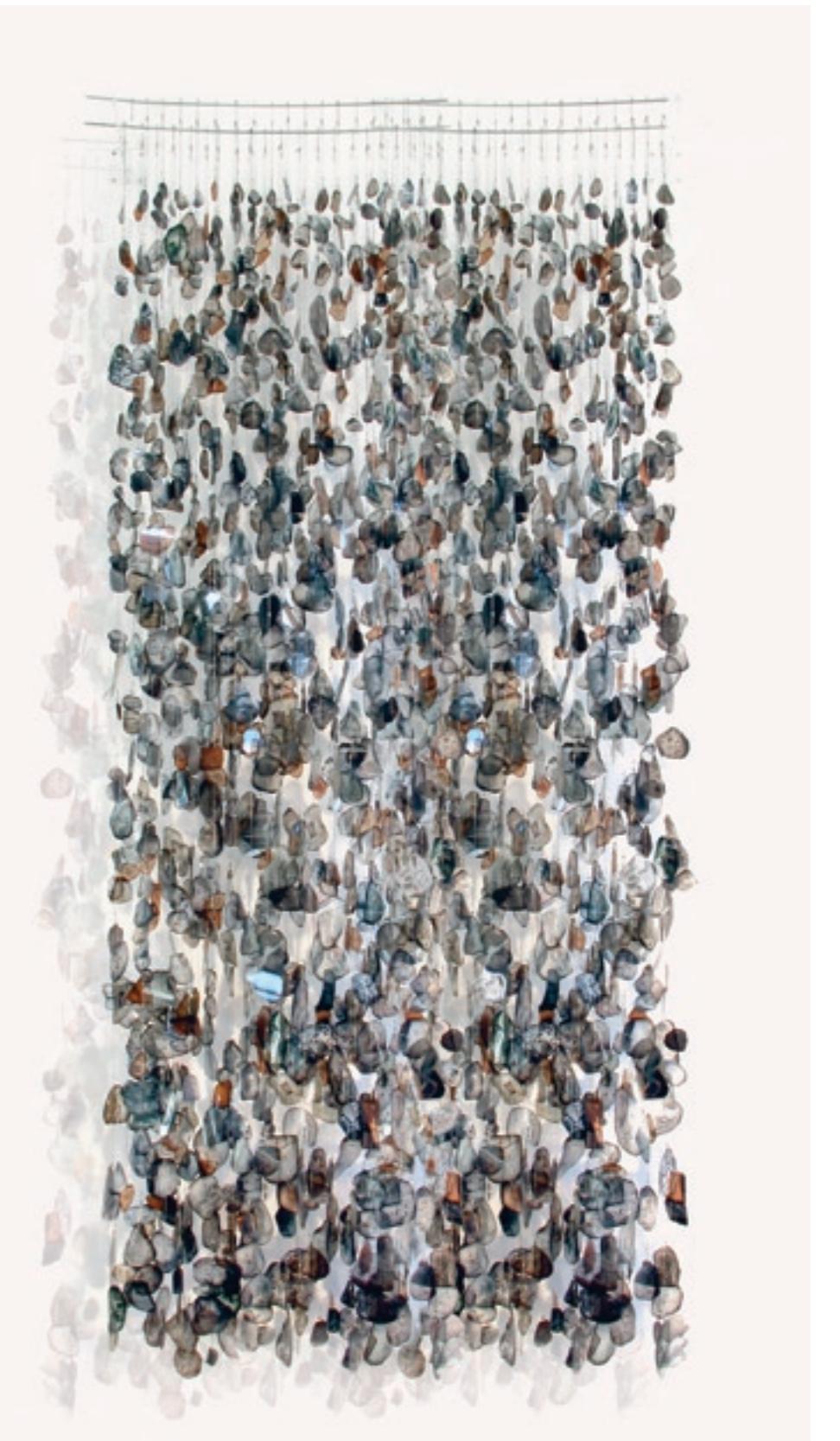


**Cantos rodados.** A Virginia Woolf. 2004  
Escultura 220 x 42 x 17 cm. Fotografía duraclear, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 5



**Cantos rodados.** 2004

Instalación, 330 x 180 x 55 cm. Variable. Fotografía duraclear, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 6.



a:  
arthur cravan  
alfonsina storni  
percy sheller  
ernst meister



## Breve propedeutica del vedere

Marie-Linde Ortega

«Il vedere si verifica nel disporsi a vedere: bisogna osservare, e ciò determina un fermo che il linguaggio comune coglie: «Guarda un po' se...», che vuol dire: fermati e rifletti, osserva di nuovo e nel contempo osservati, se ciò è possibile. [...] Colui che osserva è innanzi tutto un cieco che non può vedere se stesso. Dunque tenta sempre di vedersi quando osserva e, nel contempo, si sente visto: visto e osservato da esseri...»

María Zambrano, *Claros del bosque*,  
«Los ojos de la noche», 1977

Anche se si tratta di iniziare dalla fine. Paloma Navares come Minerva<sup>1</sup>. Con gli occhi aperti, con gli occhi chiusi, con gli occhi bendati: quanto più osserviamo, tanto più vediamo solo ciò che osserviamo, senza vedere, senza sapere, fino ad accettare il malessere del nostro vedere così ancorato all'evidenza, alle apparenze.

Attraverso il metacrilato, la trasparenza del cristallo o la lente d'ingrandimento, ci viene chiesto, finalmente, di toglierci i paraocchi per mettere in discussione, per curiosare con crudeltà in quanto osserviamo senza vedere, anestetizzati come siamo dallo schermo della rappresentazione o da quello del seno di Lucrezia, di Giuditta o di Eva, di una donna insomma, scegliete voi come chiamarla. Petto ferito, trafitto, restituito al dolore d'essere lo schermo che cela la vita di una donna, per accettare, alla fine, di considerare il suo palpito, il suo tepore, la sua piacevolezza, la sua umanità. La vita di una donna ridotta a un seno; nascondete quel seno che

1. Quella del catalogo, naturalmente, nel quale la «civetta cieca» ha gli occhi dell'artista, quegli occhi che ha presentato in tutte le sue cuciture, proprie e raffigurate. Sarà questo il segno del fatto che gli «occhi dello spirito» acquistano importanza per un'artista al limite della cecità?

## Breve propedéutica del ver

Marie-Linda Ortega

El ver se da en un disponerse a ver: hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: «mira a ver si...» lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible. [...] El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres...

María Zambrano, *Claros del bosque*,  
«Los ojos de la noche», 1977

Aunque sea empezar por el final. Paloma Navares cual Minerva<sup>1</sup>. Con los ojos abiertos, con los ojos cerrados, con los ojos vendados: y cuanto más miramos, más vemos tan sólo lo que miramos, sin ver, sin saber, hasta aceptar el malestar de nuestro ver tan apegado a las evidencias, a las apariencias.

A través del metacrilato, transparencia del cristal o lupa de aumento, se nos pide que por fin nos quitemos las anteojeras para cuestionar, hurgar con crudeza en lo que miramos sin ver, anestesiados como estamos por la pantalla de la representación o por la del pecho de Lucrecia, Judith o Eva, Ilámenla como gusten o digan simplemente la mujer. Pecho herido, horadado, devuelto a su dolor de ser la pantalla que oculta la vida de una mujer, para que aceptemos por fin considerar su palpación, su tibiaza, su suavidad, su humanidad. La vida de una mujer reducida a un pecho, quiten aquel pecho que no se ha de ver, pero con él desaparece la mujer.

1. La del catálogo, por supuesto, en el que la «lechuza ciega» tiene los ojos de la artista, esos ojos que ha presentado por todas sus costuras, propias y figuradas. ¿Será la señal de que los «ojos del espíritu» van cobrando trascendencia para una artista al borde de la ceguera?

non si deve vedere; con esso però scompare la donna.

Gli occhi bendati che osserviamo non ci dicono nulla, non ci restituiscono nulla di noi stessi, piuttosto ci ricongegnano a noi stessi, a questo difficile esercizio dello sguardo.

L'identità dello spettatore dovrebbe essere sempre precisata, perché chi vede, vede solo ciò che vuole o che può vedere. Paloma Navares vuole che vediamo da un'altra prospettiva, in modo diverso, che chiudiamo i nostri occhi a compartimenti stagni, regolamentati da una visione che per anni è stata dozzinale, formattata, e che li riapriamo. Situarci ad una certa distanza dal nostro sguardo per riuscire a percepire quanto poco di solito riusciamo a vedere. Scoprire le trappole di alcuni stereotipi culturali, mentali e soprattutto visivi, mostrarci, con la storia della pittura o della letteratura, queste donne-provetta o queste suicide come vittime di sguardi letali.

Destino femminile, ma non solo. Paloma Navares, che sa bene che cosa significhi osservare, da diversi anni costruisce con impegno attraverso dispositivi visivi e plastici, i contesti mortiferi carichi di pregiudizi, così carichi come le tasche di Virginia Woolf con i suoi ciotoli, pesanti quanto le lapidi messe in scena negli anni '80<sup>2</sup> e sulle quali alcuni creatori, soprattutto donne, ma non solo, seppero scrivere così bene.

2. A tal proposito, risultano molto significativi due cataloghi, dato che è l'artista stessa a curarne l'elaborazione. Quello relativo alla mostra di Vienna del 1992, con la copertina nera, si apre con una prima pagina di carta satinata che imita il granito nero con venature rosa delle lapidi. Scatola nera rettangolare, il catalogo *Imágenes del deseo en el umbral de los sueños* (*Immagini del desiderio al principio dei sogni*, n.d.t.), edito da Tabapress, include nel suo interno-sepolta, con le dimensioni di una tomba, un primo libretto rilegato come se fosse in granito rosa, una lapide raffigurata in 8 cartoline in bianco e nero, che corrispondono ai montaggi-collages con i quali l'artista realizzò incontri con donne appartenenti a universi pittorici tanto diversi e tanto simili come quello di Ingres, Tiziano, Delaroche o Rembrandt.

Los ojos vendados que miramos no nos dicen nada, no nos devuelven nada de nosotros mismos, antes bien nos devuelven a nosotros mismos, a ese difícil ejercicio de la mirada.

La identidad del espectador siempre tendría que ser precisada, pues quien ve, sólo ve lo que quiere o puede ver. Paloma Navares quiere hacer que veamos por otro lado, de otra forma, que cerremos nuestros ojos cuadruplicados, normados por años de visión adocenada, formateada y que los volvamos a abrir. Situarnos a distancia de nuestra propia mirada para conseguir percibir cuán poco solemos ver. Sortear las trampas de ciertos estereotipos culturales, mentales y sobre todo visuales, mostrarnos a través de la historia de la pintura o de la literatura, a estas mujeres probetas o a estas suicidas como víctimas de miradas mortíferas.

Destino femenino, mas no solamente. Paloma Navares, que bien sabe lo que significa mirar, construye con ahínco desde hace varios años mediante sus dispositivos visuales y plásticos los contextos mortíferos cargados de prejuicios, tan cargados como los bolsillos de Virginia Wolf con sus cantos rodados, tan pesados como las lápidas que escenificó ya en los 80<sup>2</sup> y que algunos creadores, sobre todo mujeres, mas no únicamente, tan bien supieron escribir.

## Estetica della tomba

Non lasciatevi ingannare dai fiori di questa mostra, *Dell'Anima Ferita*:\* la sua bellezza plastica, di plastica<sup>3</sup>, è come quella che adorna i cimiteri, dato che questi esseri, donne così spesso messe in relazione con la bellezza dei fiori, o uomini, la cui fragilità appare messa in evidenza, sotto tanti sguardi allibiti, stereotipanti, sono morti in vita. I fiori naturali fotografati e plastificati partecipano a questa grammatica funebre; persino le bouganvillee dai colori splendenti restituite alla loro delicatezza, appaiono molto lontane dal dettaglio kitsch e sentimentale.

Le bouganvillee multicolori, fiori prediletti<sup>4</sup>, sono il suo cuore, solcate da un intreccio di vene attraverso cui passa ancora oggi, vivificata dalle nuove iscrizioni, il suo sangue di inchiostro, il battito delle sue frasi, dei suoi versi, quella solitudine quotidiana, quel disamore, racchiuso in una data, in un nome, «sono esausta», «i balli notturni», «conosco il fondo, dice», «la rivale»..

Le bouganvillee con le loro infiorescenze e protuberanze, con petali come cuori, sono i loro sessi. Alcuni steli uniscono due fiori, Anne Sexton e Sylvia Plath, con la stessa sicurezza con cui un supporto di metallo le riunisce ancora per la complementarietà di sale e di pepe; sul mare loro scrivono e incidono nella carne del fiore la loro vita e la loro opera. Titoli di poemi, di raccolte, di volumi, scritti a mano proprio lungo le nervature, Alejandra Pizarnik è accompagnata dalla sua opera, in questo letto-tomba di bouganvillee fucsia. Vissero tutte e tre nell'«Inferno bianco» dell'istituzione psichiatrica e, per questo, Paloma Navares erige l'unico sepolcro degno di loro: un sepolcro leggero, solo colori. I fiori tremolanti e sonori dei ciliegi, i veli ornamenti

3. Le bouganvillee erano già presenti in una installazione del 1991, *Antesala del placer* (*Antecamera del piacere*, n.d.t.) e, in genere, i fiori di plastica (tulipani, rose e margherite).

4. Tali fiori della famiglia delle nyctaginaceae sono misteriosamente legati alla notte, all'oscurità, al buio, come le belle di notte. Non sembra una semplice coincidenza.

## Estética de la tumba

No se dejen engañar por las flores de esta exposición, *Del alma herida*: su belleza plástica, y también de plástico<sup>3</sup>, es como la que adorna los cementerios, pues estos seres, mujeres tan a menudo relacionadas con la belleza de las flores u hombres cuya fragilidad aparece aquí subrayada, bajo tantas miradas anonadadoras, estereotipantes, han muerto en vida. Las flores naturales fotografiadas y plastificadas participan de esta gramática fúnebre, hasta las buganvillas de colores resplandecientes devueltas a su delicadeza parecen muy alejadas del detalle cursi y sentimental.

Las buganvillas multicolores, flores predilectas<sup>4</sup>, son sus corazones, atravesados por una red de venas por la que pasa aún hoy, vivificada por las reinscripciones, su sangre de tinta, el latido de sus oraciones, de sus versos, aquel día a día de soledad, de desamor, recogido en una fecha, un nombre, «estoy exhausta», «los bailes nocturnos», «conozco el fondo, dice», «la rival».

Las buganvillas son sus sexos con inflorescencias y protuberancias, pétalos como corazones. Unos tallos unen dos flores, Anne Sexton y Sylvia Plath, con la misma certeza con que las vuelve a juntar el soporte de metal para la complementariedad de la sal y la pimienta; por encima del mar, ellas escriben e inscriben en la carne de la flor su vida y su obra. Títulos de poemas, de poemarios, de volúmenes, caligrafiados precisamente a lo largo de las nervaduras, Alejandra Pizarnik está acompañada por su obra, en este lecho-tumba de buganvillas fucsias. Las tres estuvieron en «el Infierno blanco» de la institución psiquiátrica, y por ello, Paloma Navares les edifica el único sepulcro digno de ellas: sepulcro leve, sólo colores. Las

3. Las buganvillas están ya presentes en una instalación de 1991, *Antesala del placer*, y más generalmente las flores de plástico (tulipanes, rosas y margaritas).

4. Estas flores de la familia de las nyctagináceas están misteriosamente vinculadas con la noche, la oscuridad, la lobregura, al igual que el dondiego. No parece mera coincidencia.



**Rojo de buganvilla. heridas de amor.** A Stefan Zweig, Kostas Karyotakis y María Polidori. 2004  
Objeto 20 x 20 x 18 cm. Fotografía duraclear, tinta y lupa



**Periferia.** A Antonia Pozzi. 2004  
Fotografía, 40 x 30 cm. Edición de 7.

di forsythie leggere, di pensieri, cuciti dal duro gancio dell'amo, anch'essi tombe.

Così Paloma Navares crea un genere: l'«installazione-tomba». Riallacciandosi a ciò che costituì, a partire dal XV secolo, una pratica sociale e allo stesso tempo artistica nella quale l'evocazione dei morti aspirava ad iscriverli in una memoria collettiva ed estetica, l'artista innalza davanti ai nostri occhi le effigi di uomini nell'atto di creare, di creatori che muoiono per il desiderio di creare. Una delle forze che si spiegano da queste installazioni risiede negli incontri, di cui esse sono il frutto, tra Paloma Navares e altri creatori, poeti, romanzieri di qui o di altri luoghi, che la portano a parlare delle loro morti con la loro voce. Fiori e ami mescolati, lo scoglio percosso dalle onde, fiori di ciliegi sparsi nel vento ci parlano della crudeltà, della violenza che assale gli eroici creatori e ci dicono fino a che punto la creazione è una sorta di miracolo e, insieme, il monumento al suo creatore<sup>5</sup>. È proprio l'ingegno di certe installazioni a creare la meraviglia: un frammento di mare tormentato e sonoro racchiuso nella conca delle mani di Brizo d'acqua o in una forma cubica.

Né tomba della musica, né tomba del testo; la tomba, come la vede Paloma Navares, si rivolge da una parte allo spettatore prestandogli lo sguardo per vedere, offrendogli i propri strumenti di visione, come la lente d'ingrandimento, e dall'altra si rivolge a quei creatori morti, trasformati in pietre, prestando loro le ali del suo nome: «Paloma».\* Paloma Navares come Pollincino: semina ciottoli incisi e camminando va verso il tumulo.

5. «Sono testimonianze, almeno, di questa sfida lanciata da un uomo contro l'irrimediabile. La parola, come il gesto eroico, simula il suo monumento, ovvero, nell'interpretazione classica del termine, la sue effigie solenne e la sua tomba», Claude Esteban, Prefazione a F.de Quevedo, Monuments de la mort, Deyrolle, 1992, p. 11. Traduzione dell'autrice.

flores movedizas y sonoras de los cerezos, las cortinas-aderezos de forsythias ligeras, de pensamientos, cosidos siempre por el gancho feroz del anzuelo, tumbas también.

Y es que Paloma Navares crea un género: la «instalación-tumba». Enlazando con lo que constituyó a partir del siglo XV una práctica social y artística a la vez, en la que la evocación de los muertos aspiraba a inscribirlos en una memoria colectiva y estética, la artista yergue ante nuestros ojos las efigies de creadores en situación, de creadores muriendo por querer crear. Una de las fuerzas que se desprende de estas instalaciones radica en los encuentros, de los que ellas son fruto, entre Paloma Navares y determinados creadores, poetas, novelistas de aquí o de otros lugares, que la llevan a hablar de sus muertes con su propia voz. Flores y anzuelos mezclados, roca batida por las olas, flores de cerezos esparciéndose al viento nos hablan de la crudeldad, la violencia que asalta a los creadores heroicos y de hasta qué punto la creación resulta algo milagroso a la vez que el monumento de su creador<sup>5</sup>. El ingenio de algunas instalaciones es precisamente lo que crea la maravilla: [un] trozo de mar movedizo y sonoro encerrado en el cuenco-cuna de las manos de Brizo de agua o en una forma cúbica.

Ni tumba de música, ni tumba de texto, la tumba tal como la ve Paloma Navares se dirige por una parte al espectador prestándole su mirada para ver, brindándole sus propios instrumentos de visión como la lupa, pero por otra parte, se dirige a aquellos creadores muertos, convertidos en piedras, prestándoles las alas de su nombre «Paloma». Paloma Navares cual Pulgarcito: siembra cantos rodados con inscripciones y su caminar recupera a un tiempo el túmulo.

5. «Dan testimonio, por lo menos, de ese desafío lanzado por un hombre contra lo irremediable. La palabra, así como el ademán heroico, finge su monumento, o sea, en el sentido clásico del término, su efígie solemne y su tumba», Claude Esteban, Prefacio a F. de Quevedo, Monuments de la mort, Deyrolle, 1992, p.11 (traducción de la autora).

### Qua e là; creare la tensione:

«Data la natura di questo colore mi chiedevo: i capelli bianchi erano un tributo all'oblio? O forse tutto il contrario? Il bianco era un colore che conteneva tutti gli altri o un colore che li aveva persi? Non so mai bene se è il colore della saggezza o della stanchezza accumulata per la mancanza di risposte di tutta una vita.»

M. Gutiérrez, *Disección de una tormenta*, Madrid, Ed. Siruela, 2005, p. 77.

Il bianco che ultimamente Paloma Navares utilizza tanto, il bianco del letto, il bianco delle pareti delle sue Stanze, non costituisce l'unico elemento di duplice interpretazione: ogni pezzo che è proprio di un dispositivo, e il dispositivo stesso in ultima istanza, forma un insieme pervaso da dinamiche opposte. Il bianco rimanda certamente alla possibilità di inscrivere, di scrivere, rimanda allo schermo bianco, sul quale è possibile proiettare le visioni dei sogni, o rimanda alla pagina bianca: bianco dunque, di ogni tipo, apertura e chiarezza, luce della creatività. L'opposto del bianco non è sempre il nero, ma è ancora il bianco portato ai limiti del sopportabile, asettico, sterilizzato. Il bianco di ciò che è cancellato e dell'oblio, del freddo e dell'assenza: il letto di Kafka, letto come scenario della metamorfosi, del dolore e del sogno. Come dimenticare, in un contesto così spesso femminile, uno dei valori del bianco: questa purezza che gela, imposta alle donne con tanta violenza e di cui Alfonsina Storni si fa portavoce durante il suo soggiorno in Argentina all'inizio del secolo scorso: «Tu mi vuoi bianca [...] Su tutte, casta / Di profumo tenue. / Corolla rinchiusa [...]. Il video sonoro a lei dedicato la presenta, nel contempo, nei tratti della spuma delle onde e dell'isoletta che resiste. Di che cosa ci sta parlando? Della forza della sua creatività o della violenza della battaglia scatenata contro l'immensità del mare dei pregiudizi contro le donne?

O, in alternativa, prendete quei giganteschi collari, ma fate attenzione a maneggiarli con grande cautela. A prima vista, sono riconoscibili in essi alcuni di quegli

### Aquí y allá; crear la tensión

Yo me preguntaba por la naturaleza de ese color, ¿era el pelo blanco un trofeo a la desmemoria? ¿O quizás era todo lo contrario? ¿Era el blanco un color que contenía a todos los demás o un color que los había perdido? Nunca sé si es el color de la sabiduría o del cansancio acumulado por la falta de respuestas de toda una vida.

M. Gutiérrez, *Disección de una tormenta*, Madrid, Ed. Siruela, 2005, p. 77.

La blancura que tanto utiliza últimamente Paloma Navares, blancura del lecho, blancura de las paredes de sus Habitaciones, no constituye el único elemento de doble lectura: cada pieza constitutiva de un dispositivo, y éste en última instancia, compone un conjunto atravesado por dinámicas opuestas. Lo blanco remite por supuesto a la posibilidad de inscribir, de escribir, a la pantalla blanca en la que se pueden proyectar las visiones de los sueños o a la página blanca: blanco, por tanto, de todos los posibles, apertura y claridad, luz de la creatividad. El reverso de lo blanco no siempre es lo negro, sigue siendo lo blanco llevado hasta los límites de lo soportable, aséptico, medicalizado. Blanco del borrado y del olvido, del frío y de la ausencia: el lecho de Kafka, lecho escenario de la metamorfosis, del dolor y del sueño. ¿Cómo olvidar, en un contexto tan frecuentemente femenino, uno de los valores del blanco: esa pureza heladora impuesta con tanta violencia a las mujeres y de la que Alfonsina Storni se convierte en portavoz a principios del siglo pasado en Argentina: «Tú me quieras blanca [...] Sobre todas, casta/ De perfume tenue./ Corola cerrada [...]? El vídeo sonoro que se le dedica nos la presenta a la vez bajo los rasgos de la espuma del oleaje y del islote que resiste. ¿De qué nos está hablando? ¿De la fuerza de su creatividad o de la violencia de la batalla librada contra la inmensidad del mar de los prejuicios contra las mujeres?

O si no, tomen esos collares gigantescos, pero cuidado, sujetéñelos con suma precaución. A primera vista, se reconoce en ellos uno de esos elementos tan feme-

elementi così femminili, così conformi al concetto intrinsecamente femminile di civetteria. Avviciniamoci, osserviamolo questo collare, se è vero che il nostro sguardo può resistere alla sua crudeltà e può seguire l'intreccio di fiori uniti ad ami così splendenti come la superficie rilucente di questi fiori falsi ed immobili schiacciati sulla basamento del plastico.

Dighe, spiagge o muri di ciottoli il cui assemblaggio fornisce sempre quegli interstizi attraverso cui addentrarsi e spezzare l'equilibrio sorprendente, la fragile costruzione: il ciottolo non è fatto di pietra, il mare lo ha perforato, corroso, bucato, levigato, trasformato, ma conserva l'ostinata opacità e la pesantezza della pietra. Utilizzando continuamente i ciottoli, Paloma Navares li carica di senso, di un senso, dato che li mette al servizio della memoria attraverso iscrizioni, disegni che ci ricordano questi uomini e queste donne nelle loro vite e nelle loro opere.

Eppure no. Non ci sono fiori da odorare né ciottoli da sfiorare. Ci troviamo di fronte alla loro impronta fotografica, un'impressione in trasparenza, un video del mare; nulla è presente; nulla risulta palpabile, come per accrescere l'imminenza della sua scomparsa, la fragilità di questa evocazione, di questa memoria visiva, la sua, cui l'artista ci chiede di partecipare attraverso i suoi occhi. È così che i ciottoli e i fiori fotografati entrano a far parte della tensione, dell'ambivalenza delle parole che parlano nel contempo di presenza e di assenza, e della loro capacità di popolare la memoria con questa strana presenza in assenza.

Le parole, le loro parole, i testi e i poemi, dappertutto, nuovamente iscritti, restituiti alla vita. Le parole nelle mani, a piene mani, negli utensili quotidiani, nei frammenti, nei piedi, nelle mani, nelle teste, le parole per comunicare il dolore, la solitudine, il disamore, l'«identità spezzata»<sup>6</sup>. Paloma Navares aveva già rappresentato la difficoltà di restare intera, integra, in

ninos, tan conformes con la idea de la coquetería tan intrínsecamente femenina. Acerquémonos, miremos verdaderamente este collar, si es que nuestra mirada puede resistir su crudeldad y seguir la urdimbre de sus flores unidas con anzuelos tan relucientes como la superficie resplandeciente de estas flores falsas e inmóviles, aplastadas en la planicie del plástico.

Diques, playas o muros de cantos rodados cuyo ensamblaje siempre proporciona los intersticios por los cuales colarse y romper el equilibrio sorprendente, la frágil construcción: el canto rodado no es de piedra, el mar lo ha horadado, corroído, agujereado, pulido, transformado, mas conserva la terca opacidad y la pesadez de la piedra. Al hacerse con los cantos rodados, Paloma Navares los carga de sentido, de un sentido, ya que los destina al servicio de la memoria mediante inscripciones, dibujos que vienen a recordarnos a estos hombres y mujeres en sus vidas y sus obras. Mas no. No hay flores que sentir ni cantos rodados que acariciar. Nos hallamos ante su huella fotográfica, una impresión sobre transparencia, un vídeo del mar, nada está presente, nada resulta palpable, como para acrecentar la inminencia de su desaparición, la fragilidad de esta evocación, de esta memoria visual, la suya, de la que nos pide la artista que participemos relevando sus ojos. Así es cómo cantos rodados y flores fotografiadas entran a formar parte de la tensión, de la ambivalencia de las palabras mismas, que hablan a la vez de la ausencia y la presencia, y de su capacidad para poblar la memoria con esta extraña presencia en ausencia.

Las palabras, sus palabras, textos y poemas, por todas partes, inscritos de nuevo, vueltos a la vida. Las palabras en las manos, a manos llenas, en los enseres de todos los días, en los fragmentos, pies, manos, cabezas, las palabras para decir el dolor, la soledad, el desamor, la «identidad rota»<sup>6</sup>. Paloma Navares ya figuró la dificultad de permanecer entera, íntegra, y de pie y libre, cuando iluminaba algunos «fragmentos antológicos» to-

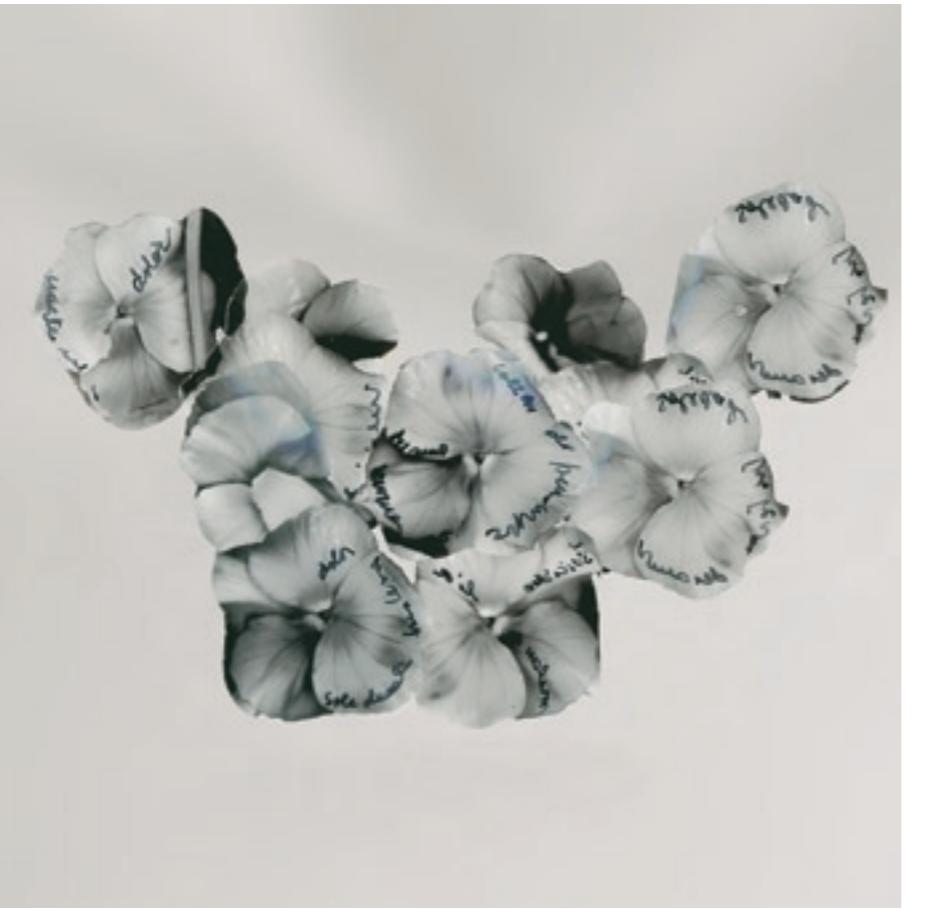
piedi, libera, quando gettava luce su alcuni «frammenti antologici» presi dai classici nella sua Bottega dei silenzi\* (1994-1995). Dieci anni più tardi, donne e uomini, a dispetto della loro reputazione, continuano ad essere ridotti in frantumi, avendo perso le sembianze per la violenza esercitata contro di essi e i colpi subiti: Plath, Woolf, Pizarnik, Storni, Sexton, Günderode, Celan, Mishima, Akutagawa. Donne e uomini senza volto ma non senza testa, in frantumi o intera, ma a volte assente nella trasparenza e in via di svuotamento. Il ripiano sul quale riposa la testa trasparente dedicata a Sylvia Plath ci ricorda l'orrore della sua morte, la testa infilata nel forno della cucina. Qui però la testa è passata attraverso la base grazie alla sola forza dei capelli, pensieri che si spargono come semi, flotte di germi fecondi che nascono nelle teste di Alejandra Pizarnik o di Paul Celan. Semi, le parole sono azione, come nelle frasi, come nei giochi d'infanzia e in questo modo Paloma Navares traccia la memoria di questi creatori, fiori effimeri, e delle loro promesse feconde sulla morte e contro la morte.

mados de los clásicos en su Tienda de silencios (1994-1995). Diez años más tarde, mujeres y hombres, pese a su fama, siguen hechos pedazos, habiendo perdido su rostro bajo la violencia ejercida contra ellos y los golpes padecidos: Plath, Woolf, Pizarnik, Storni, Sexton, Günderode, Celan, Mishima, Akutagawa. Mujeres y hombres sin rostro, mas no sin cabeza, machacada o entera, pero a veces como ausente en la transparencia y va-ciándose. El estante en que descansa la cabeza transparente dedicada a Sylvia Plath nos recuerda el horror de su muerte, la cabeza hundida, metida en el horno de la cocina. Pero aquí, la cabeza ha pasado a través de la base por la mera fuerza del cabello, pensamientos que se dispersan cual semillas, enjambres de gérmenes fecundos que nacen en las cabezas de Alejandra Pizarnik o de Paul Celan. Simientes, las palabras son un actuar, como en las oraciones, como en los juegos de la infancia y de esta forma, Paloma Navares inscribe la memoria de esos creadores, flores efímeras, y de sus promesas fecundas, sobre la muerte y contra la muerte.\*

6. Alejandra Pizarnik, Diario, 15-X-1964. Je traduis.

6. Alejandra Pizarnik, Diario, 15-X-1964.

\* Titolo originale: Tienda de silencios (n.d.t.).



**Collar de pensamientos.** A Emily Dickinson. 2004

Objeto 41 x 36 x 15 cm. Fotografía duraclear, útiles de pesca, hilo de plata.



**Pensamientos, Flores de mi jardín**  
**Pensamientos, Flores de mi jardín**  
**Pensieri, Fiori del mio giardino**  
**Pensamientos, Flores de mi jardín**

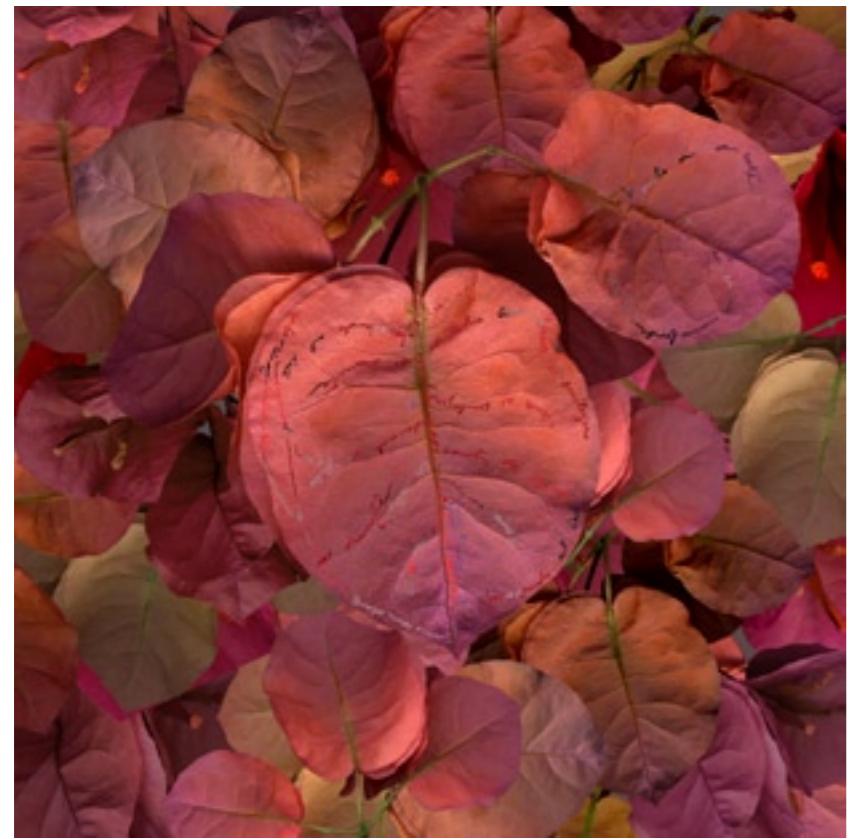
**Jardín de la melancolía.** Al hombre cansado de la vida. 2004-2006

Poema anónimo de la XII Dinastía egipcia.

Instalación de luz, sonido y fotografía.

Tubos de metacrilato con fotografía y luz fluorescente. 235 x 35 x 35 cm, c.u.





**Corazón herido.** A Delmira Agostini. 2004  
Fotografía, 60 x 60 cm. Edición de 7.

128



**Erial en flor.** A Florbela. 2004  
Fotografía, 40 x 30 cm. Edición de 5.



**Orquídeas blancas.**

A Ono No Komachi, Okamoto Kanoko, Nakamura Teijo, Machi Shunso. 2007  
Fotografía. 125 x 125 cm. Edición de 5.

130



**Orquídeas blancas.** A mujeres poetas del Japón.

Ono No Komachi, Okamoto Kanoko, Nakamura Teijo, Nagase Kiyoko, Gio, Machi Shunso. 2007  
Fotografía. 110 x 180 cm. Edición de 5.

131



中村汀女

秋水清子

日本一の花

极

the color of the flowers  
which I could  
see today

Orchidaceae a minor petal deflection

any body  
name

name



**Pensamientos.** A Emily Dickinson. 2006  
Fotografía. 125 x 125 cm. Edición de 5.

134



**De mi jardín sin flores.** 2006  
Fotografía. 125 x 165 cm. Edición de 5.

135





**Memoria y amapolas.** A Paul Celan. 2006  
Fotografía. 125 x 125 cm. Edición de 7.

138



**En Mayo: amapolas.** A Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs,  
Else Lasker Schüler, Gertrude Kolmar, Selma Lagerlöf. 2006  
Fotografía. 125 x 165 cm. Edición de 5.

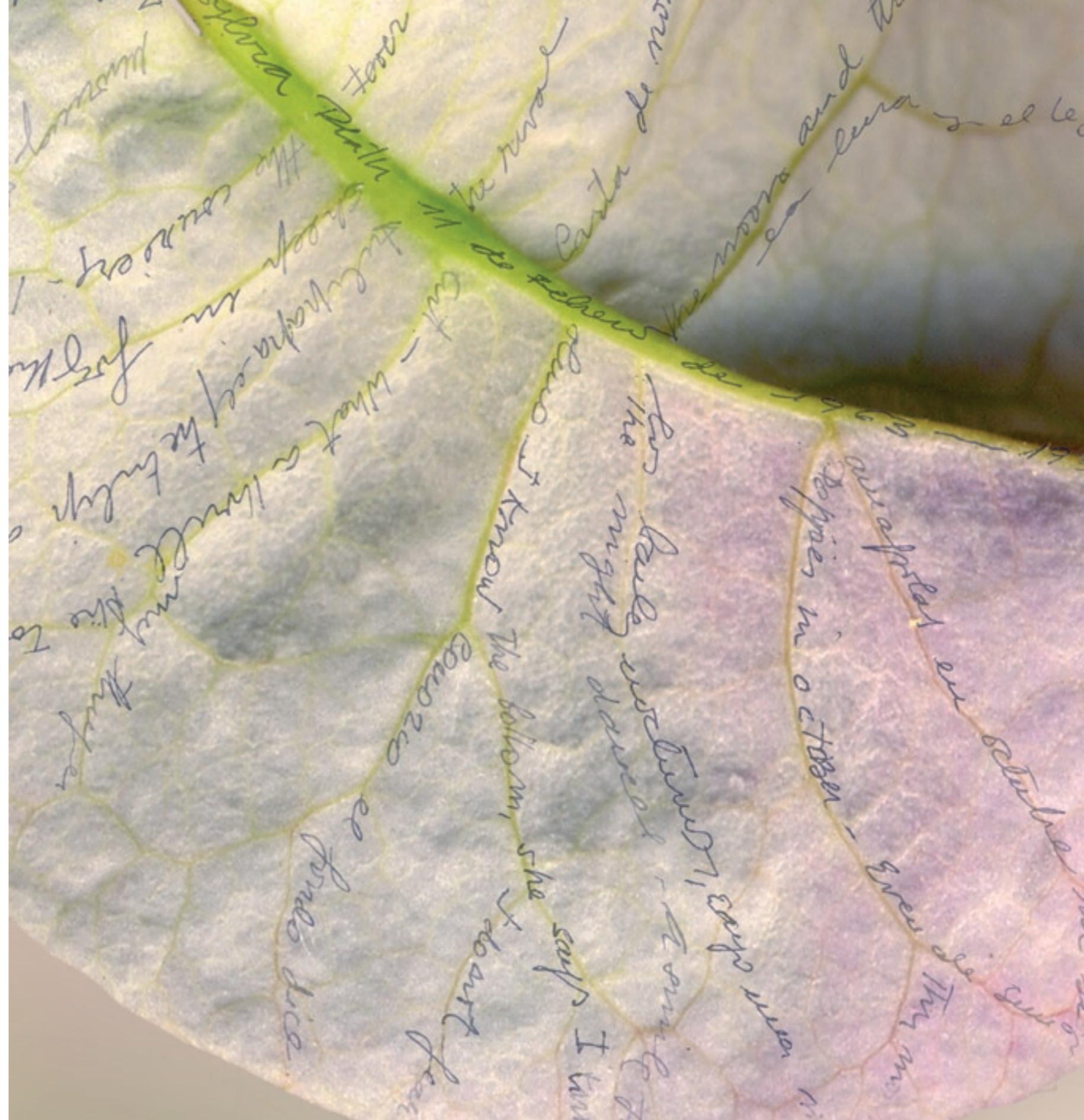
139





**Ariel.** A Sylvia Plath. 2004

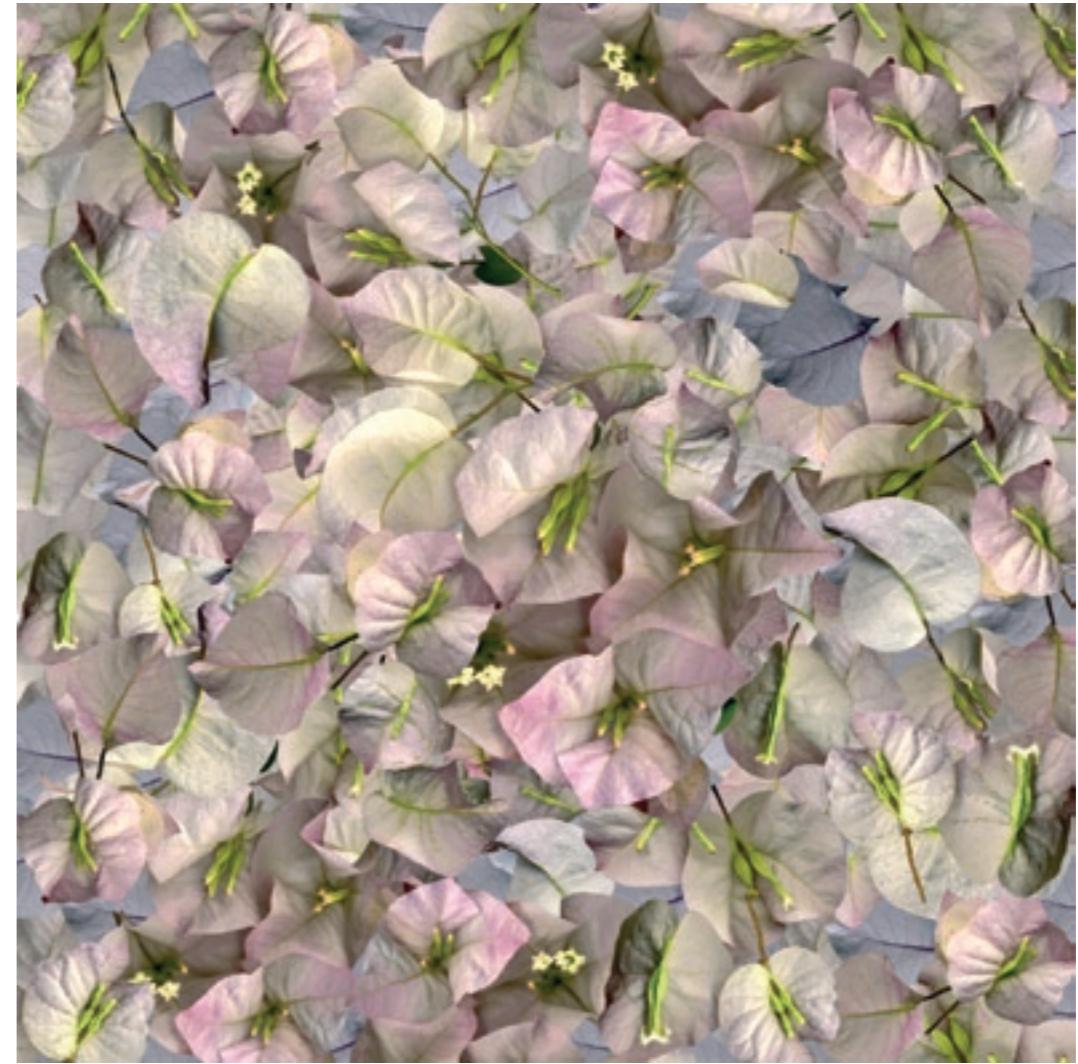
Fotografía, 60 x 60 cm. Edición de 7.





**Cadmio amarillo.** A Federico García Lorca. 2005  
Fotografía, 125 x 125 cm. Edición de 7.

144



**De buganvillas blancas.** A Alejandra Pizarnik y Sylvia Plath. 2005  
Fotografía, 125 x 125 cm. Edición de 7.

145





**De Buganvillas, fucsia.** A Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath y Anne Sexton. 2005  
Fotografía, 125 x 125 cm. Edición de 7.





**En Agosto.** 2004  
Escultura 230 x 35 x 45 cm. Fotografías duraclear, útiles de pesca. Soporte, hierro blanco. Edición de 3.





**Flor de pensamientos.** A Sara Kofman y Emily Dickinson. 2005  
Escultura 220 x 80 x 15 cm. Variable. Fotografías duraclear, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 5.





**Del valle del Jerte, cerezos en Flor.** A. Murasaki Shikibō. 2005

Escultura 250 x 80 x 20 cm. Variable. Fotografía duratrans, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 7.





**Cadmio de forsythia. En el bosque.** A Ryunosuke Akutagawa. 2005

Escultura 250 x 80 x 20 cm. Variable. Fotografía duraclear, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 7.





**Rojo de buganvilla. heridas de amor.** A Stefan Zweig, Kostas Karyotakis y María Polidori. 2005

Escultura 250 x 80 x 15 cm. Variable. Fotografía duraclear, útiles de pesca, metacrilato, acero. Edición de 7.





La oleada de suicidios de 100 mil personas al año hace del Japón el país con mayor tasa de muertes del mundo industrializado

El suicidio provoca casi la mitad de todas las muertes violentas en el mundo y se traduce en casi un millón de muertos al año (OMS)



**Sakura No Jana. Cerezo en flor.** 2006

Basado en un informe estadístico sobre soledad, depresión y suicidio en los países desarrollados.

Vídeo color, bucle de 3'.



**Sakura No Jana. Cerezo en flor.** 2006

Vídeo-proyección sonora. Vídeo color, bucle de 3' con subtítulos Tres proyectores y dos lectores

De l'âme blessée  
Del alma herida  
De l'âme blessée  
The Wounded Soul

## Dédicaces

Danielle Delouche  
Commissaire de l'exposition

*La poésie n'est ni une occupation, ni une distraction.  
Le poème correspond à un besoin intérieur, il est le résultat d'une nécessité. Il est dans l'ordre métaphysique, plus proche de la prière, du suicide, de la révolte que de l'écrit scientifique ou du roman.*

*Dans l'envoûtement que provoque un vers, il y a en même temps, une action sur le sens et une action sur l'esprit indissociables ...*

R. A. Gutmann

Cette exposition a valeur d'une double dédicace:

Dédicace, tout d'abord, à l'une des grandes dames de l'art contemporain, Paloma Navares, artiste d'origine espagnole de notoriété internationale, peu connue en France. D'où l'importance de cette exposition, ici et maintenant, déployée sur deux lieux, tendue entre deux cultures, d'où la nécessité de ce catalogue, bilingue français-espagnol, qui viennent saluer et éclairer la singularité et la pertinence des formes et intentions d'une démarche artistique ...

Dédicace enfin, celle de Paloma Navares, à des romanciers, poètes et penseurs disparus qui ont fait de leur art l'ultime rempart au vide et au suicide.

Avec *De l'âme blessée*, proposition bâtie au point de croisement de l'art et de la littérature, l'artiste renoue un dialogue et rétablit une correspondance, autrement dit des liens et des équivalences entre des corps séparés, que les pratiques contemporaines ont de fait suspendus et marginalisés. La désacralisation de l'œuvre

et de l'auteur, le recul de la peinture, le soupçon jeté sur la subjectivité et l'imagination, l'injonction du réel ont précipité aux oubliettes la psyché de la littérature pour lui substituer la boîte à outils et le scalpel de la sociologie et des sciences exactes.

Si, avec la désillusion des idéologies de progrès, l'on constate à présent les signes d'un renversement de tendance, voire d'état d'esprit, le projet de Paloma Navares n'en est pas moins atypique, inventif, subversif, pour se situer à dessein, et d'une certaine manière, à contretemps, à contre-courant. Son exploration, parce qu'elle s'est nourrie, et se nourrit encore, de la fréquentation des livres et du compagnonnage avec des auteurs, participe d'un retour vers, d'une descente et d'une remontée, d'une quête de sens et d'origine fonctionnant telle une introspection et une anamnèse. Proust, dans *Le temps retrouvé*, remarque que « les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur ».

La lecture, son imprégnation, son incorporation, est à la source même de l'activité plastique. « Nous avons besoin de livres – écrit Kafka le 27 janvier 1904, dans une lettre à Oscar Pollack – qui agissent sur nous comme un malheur dont nous souffririons beaucoup, comme la mort de quelqu'un que nous aimeraissons plus que nous-mêmes, comme si nous étions proscrits, condamnés à vivre dans des forêts loin de tous les hommes, comme un suicide – un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous ». Sa force de répercussion conduit donc ce travail de la mémoire sur la mémoire, ce travail de recherche de soi et de l'autre, ce recueillement, au sens de méditation et de collecte, de traces, de signes, de paroles brisées défuntes mais

survivantes. « Retrouver la lettre perdue ou le signe effacé », implore Nerval dans *Aurélia*, tandis que Kafka, encore, souligne dans son *Journal*, combien « l'écrivain voit autre chose et plus que les autres, il est donc mort de son vivant et il est essentiellement le survivant ( 19 octobre 1915 ) ».

Cet ensemble de pièces, réalisées entre 1993 et 2006, convoquant, et superposant parfois, la sculpture, la photographie, l'installation, l'objet et la vidéo, l'artiste a choisi de les rassembler et d'en faire un *memento mori*, un hommage posthume *De l'âme blessée*. Ce titre dit combien l'entreprise ne tient pas de l'appropriation critique mais poétique. Qu'elle ne vise pas à comprendre au sens philosophique et historique du terme, mais à prendre avec soi, à se saisir de ces langues du deuil, de ces fêlures intimes, à la fois universelles et irréductiblement personnelles, afin de les inscrire dans les éclats du visible, de les transformer en morceaux du monde visible.

Ces œuvres dédicatoires et autographes, bidimensionnelles ou en volume, au statut ambigu, composite, sortes de palimpsestes, d'ex-voto, de reliquaires, cristallisent et irradient dans leur forme même l'étrangeté fascinante et inquiétante des écritures fragmentées par l'indisible qu'elles supportent, superposent, brouillent ou renferment.

La création littéraire et la création plastique, loin de s'affronter, entrent en empathie, en symbiose. Elles sont amalgamées, fondues en un nouvel objet métonymique et symbolique, construit à la jonction du texte et de la l'image, de l'écriture et du dessin, élaboré sur la tension du plein et du vide, de l'opaque et du transparent. Ce nouvel objet caractérise une ou des expressions de la mélancolie, somatise l'état d'âme, le climat mental d'une subjectivité en fuite, disjointe et plurielle, d'une subjectivité hantée par la perte et l'appel du néant. L'artiste donne à voir et ainsi donne corps et visibilité à des écritures et à des individualités installées dans une cohérence tragique, prises dans un sentiment d'inadéquation à soi et au monde.

La mélancolie et son double moderne la dépression habitent et relient le paysage intérieur des écrivains du panthéon *De l'âme blessée* : Paul Celan, Anna Cristina Cesar, Florbela Espanca, Karoline von Günderode, Franz Kafka, Sarah Kofman, Cesare Pavese, Alejandra Pizarnik, Sylvia Plath, Alfonsina Storni, Virginia Woolf ...

Cette mélancolie, ce mal aussi fécond que dangereux, qualifie l'atmosphère des œuvres de l'artiste et se voit également nommée et désignée. *Melancolía* est un simple flacon sphérique en verre transparent contenant le poème d'Alejandra Pizarnik *La Jaula*, retrancrit sur du papier celophane. Avec cet objet de toilette, Paloma Navares traduit par le biais d'un ready made augmenté le versant corporel et féminin du soleil noir et de l'astre de Saturne. Plus encore, l'artiste synthétise la matière poétique d'Alejandra Pizarnik faite de détresse, de solitude et d'impossibilité de vivre, « le centre cristallin et pur – invisible et pourtant lumineux – » de ses poèmes ( Angéla Paoletti ). La boîte fermée renvoie à la fois à la réclusion volontaire de la poëtesse, à son suicide par ingestion de barbituriques et au titre du poème *La Jaula* ( La cage ou la prison ? ) : « Dehors il fait soleil. / Et moi, je me suis vue en cendres ». Paloma Navares crée, ici, une exemplaire représentation de la Mélancolie romptant avec tout l'appareil iconique attaché à cette affection de l'âme et du corps. L'enjeu artistique de ce travail tient dans cette capacité qu'a l'artiste à trouver ou inventer une forme, à concevoir une nouvelle combinatoire pour faire entrer l'œuvre dans la zone dépressionnaire tout en la maintenant à distance du pathos et de la fascination complaisante pour le langage des ténèbres. Les matériaux de la transparence, verre, plexiglas, résine, qui entrent dans la composition de la majorité des pièces, ont pour fonction, d'une part, d'installer le vide dans la représentation, de cerner cet objet manquant du désir, d'autre part, d'organiser cette tension dépressive entre le rien et le tout, l'intériorisation de l'extérieur et l'extériorisation de l'intérieur. A l'instar de celle dédiée à Alejandra Pizarnik, la tête en verre dédicacée à Sylvia Plath rend

compte de cette utilisation du verre comme opérateur de métaphores et de correspondances, comme matériau de l'ambivalence, de la dualité, comme outil visuel et instrument de vision. *La Copa de cristal* dédiée à Ana Cristina César et *El beso* entrent en résonance avec les pièces précitées. Objets domestiques, ils nous confrontent, à nouveau, à l'identité féminine, à *Lénigme de la femme*, commentée par Sarah Kofman, et nous mettent en présence de figures modernes, combattantes et tragiques de la poésie confessionnelles et de la littérature d'introspection. La salière et la poivrière d'*El beso* contiennent respectivement un poème d'Anne Sexton et de Sylvia Plath. Toutes deux, américaines, tourmentées par la dépression, mariées et mères de deux enfants, ont fréquenté le même atelier de poésie. Prisonnières de leur relation symbiotique à la mère, prises dans l'eau de cette Amérique du baby boom, conservatrice et puritaire, elles se sont rebellées, ont osé concilier création et procréation, osé faire entendre la multiplicité contradictoire de leur « je » écrivant, désirant. *El Beso* fonctionne sur cette gémellité, cette communauté de destin et d'écriture qui s'est construite dans le laboratoire, le vase clos du journal, miroir de leur combat, de leur révolte, et par lequel elles ont tenté d'échapper à l'œil pétrifiant de la Méduse. « I am a lame in the memory ( ...) a fragmentary girl » ( Sylvia Plath ).

Avec ces dédicaces, individuelles et collectives, qui tiennent aussi du portrait, tant elles impliquent de recul et d'identification, de distance et de proximité, c'est toute la question de l'art, de son origine et de sa nécessité, celle encore de la vie et de la création comme improbable quête de soi, comme jeu avec la mort, jeu spéculaire entre le moi et le monde, l'intérieur et l'extérieur, le vécu et l'imaginé, le rêve et la réalité, que pose et incorpore l'artiste.

Les œuvres *De l'âme blessée* réparent autant qu'elles signalent l'irréparable. Elles se tiennent, allusives, à la lisière de l'esthétique et de la psychanalyse. Elles sont à l'image de la poésie d'Anna Cristina Cesar « un

mélange de cristal, de métal lourd et de taffetas » ( Armando Freitas Filho ) ; celle d'Alejandra Pizarnik écrivant dans *Invocations*, « Crée un espace ( ... ) entre moi et le miroir » et voyant les fleurs se faner dans ses mains ; celle d'Emily Dickinson qui décrit, avec le mot « blank », le hiatus et la déchirure, l'espace vide impossible à combler ; à l'image, enfin, de la littérature, du vœu et de la mort de Virginia Woolf : capter des flux de conscience, des « moments de vision », « être jetée à l'eau, balancée, sur les vagues, entraînée, ici et là, emportée jusqu'aux racines du monde », les poches lestées de pierres ...

Vitrification, minéralisation, dissolution ... Les imaginaires mélancoliques nous conduisent aux limites de la personnalité, de la socialité. Mais lorsqu'ils parviennent à transformer l'impossibilité de vivre en possibilité du dire, lorsqu'ils réussissent à trouver leur langage, « ils nous révèlent à nos propres abîmes ».

Aujourd'hui, ce n'est plus tant le sexe qui dérange ou fait peur, mais la douleur permanente, la mort, le cadavre à venir que nous sommes. Qui veut les regarder en face ?

« La mélancolie est le secret, peut-être le sacré moderne » remarque Julia Kristeva.

## Brève propédeutique du voir

Marie-Linde Ortega

*El ver se da en un disponerse a ver; hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: «mira a ver si...» lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible. [...] El que mira es por lo pronto un ciego que no puede verse a sí mismo. Y así busca siempre verse cuando mira, y al par se siente visto: visto y mirado por seres...*

María Zambrano, *Clara del bosque, «Los ojos de la noche»*, 1977

Quitte à commencer par la fin. Paloma Navares en Mérive<sup>1</sup>. Les yeux ouverts, les yeux fermés, les yeux bandés : et plus nous regardons et plus nous ne voyons que ce que nous regardons, sans voir, sans savoir, jusqu'à accepter le malaise de notre voir tant attaché aux évidences, aux apparences.

A travers le plexiglas : transparence du verre ou loupe grossissante, il nous est demandé d'ôter enfin nos œillères pour questionner, fouiller cruellement ce que nous regardons sans y voir, anesthésiés que nous sommes par l'écran de la représentation ou par celui du sein de Lucrèce, Judith ou Ève, appelez la comme voudrez ou bien dites la femme. Sein blessé, transpercé, rendu à sa douleur d'être l'écran qui masque la vie d'une femme, pour que nous acceptions enfin d'en considérer la palpitation, la tiédeur, la douceur, l'humanité. La vie d'une femme réduite à un sein, ôtez ce sein que l'on ne saurait voir, mais la femme disparaît avec.

Les yeux bandés que nous regardons ne nous disent rien, c'est-à-dire qu'ils ne nous renvoient rien de nous-mêmes mais bien à nous-mêmes, à ce difficile exercice du regard. Il faudrait toujours préciser.

l'identité du spectateur, car qui regarde ne voit que ce qu'il veut bien voir, peut bien voir. Paloma Navares veut nous faire voir par ailleurs, autrement, fermer nos yeux quadrillés, orthonormés par des années de vision conformée, formatée et nous les faire rouvrir. Être à distance de notre propre regard pour nous faire percevoir ce peu que nous voyons d'ordinaire. Déjouer les pièges de quelques stéréotypes culturels, mentaux et surtout visuels, nous montrer à travers l'Histoire, celle de la peinture ou de la littérature, ces femmes éprouvettes ou ces suicidés comme victimes de regards mortifères.

Destinée féminine, mais pas seulement. Paloma Navares, qui sait bien ce que regarder veut dire, s'attache depuis quelques années à construire par ses dispositifs visuels et plastiques les contextes mortifères lourds de préjugés, aussi lourds que les galets dans les poches de Virginia Woolf, aussi pesants que les dalles tombales qu'elle mit en scène dès les années 80<sup>2</sup>, et que certains créateurs, des femmes surtout mais pas seulement, ont su écrire si bien.

1. Celle du catalogue bien sûr où la « chouette aveugle » a les yeux de l'artiste, ses yeux qu'elle a présentés sous toutes leurs coutures, propres (existent-elles les propres ?) et figurées. Est-ce là le signe que « les yeux de l'esprit » prennent sens pour l'artiste au bord de la cécité ?

2. Deux catalogues sont à ce titre très significatifs puisqu'ils sont toujours soigneusement élaborés par l'artiste elle-même. Celui de l'exposition de Vienne en 1992, à la couverture noire s'ouvre sur une page de garde de papier glacé imitant le granit noir jaspé de rose des pierres tombales. Coffret rectangulaire noir, le catalogue *Imágenes del deseo en el umbral de los sueños* (Ed. Tabapress) contient dans son intérieur-caveau aux proportions tombales, un premier livret à la reliure comme de granit rose, dalle qui recouvre huit cartes imprimées en noir et blanc. Elles correspondent aux montages-collages par lesquels l'artiste a réalisé des rencontres entre femmes issues d'univers picturaux aussi différents que ceux d'Ingres, Titien, Delaroche ou Rembrandt.

## L'esthétique du tombeau

Que les fleurs de cette exposition *De l'âme blessée* ne vous trompent pas : leur joliesse plastique, de plastique<sup>3</sup>, est de celles qui ornent les cimetières car ces êtres-là, femmes si souvent associées à la beauté des fleurs ou hommes dont la fragilité apparaît ici soulignée, sous tant de regards sidérant, stéréotypant, sont morts en vie. Les fleurs naturelles photographiées, plastifiées prennent aussi part à cette grammaire funèbre, même les bougainvilliers aux couleurs éclatantes, rendus à leur fragilité paraissent bien loin de la bluette mièvre et sentimentale.

Les bougainvilliers multicolores, fleurs de prédilection<sup>4</sup>, sont les cœurs de ces créateurs, parcourus d'un réseau de veines dans lequel passe, aujourd'hui encore, ravivé par les réinscriptions, leur sang d'encre, les battements de leurs phrases, de leurs vers, le petit quotidien de solitude, de désamour, ramassé en une date, un nom, « je suis fatiguée », « les bals nocturnes », « je connais le fond, dit-elle », « la rivale ».

Les bougainvilliers sont leurs sexes à inflorescences et protubérances, pétales en cœur. Des tiges unissent deux fleurs, Anne Sexton et Sylvia Plath, aussi sûrement que le portant de métal pour la complémentarité du sel et du poivre les réunit de nouveau ; par-delà l'océan, elles écrivent et inscrivent dans la chair de la fleur leur vie et leur œuvre. Titres de poèmes, de recueils, d'ouvrages, à la calligraphie précise le long des nervures, Alejandra Pizarnik est accompagnée de son œuvre, sur ce lit-tombeau de bougainvilliers fuchsia. Elles ont été toutes trois dans l'« Enfer blanc » de l'institution psychiatrique, alors Paloma Navares leur construit le seul tombeau digne d'elles : tombeau léger, tout de couleurs. Les fleurs mouvantes et sonores des cerisiers, les rideaux-parures de forsythias légers, de pensées, reliés toujours par le croc féroce du hameçon, tombeaux encore.

En effet, Paloma Navares crée un genre : « l'installa-

tion-tombeau ». Renouant avec ce qui constitua dès le XV<sup>e</sup> siècle une pratique artistique et sociale à la fois, où l'évocation des morts avait pour vocation de les inscrire dans une mémoire collective et esthétique, elle dresse à nos yeux les effigies de créateurs en situation, de créateurs mourant de vouloir créer. Une des forces qui se dégagent de ces installations tient aux rencontres, dont elles sont les fruits, entre l'artiste Paloma Navares et certains créateurs, poètes, romanciers d'ici ou d'ailleurs, et qui la poussent à parler de ces morts avec sa propre voix. Fleurs et hameçons mêlés, rocher battu par les vagues, fleurs de cerisiers s'éparpillant au vent nous disent la cruauté, la violence assaillant les créateurs héroïques et à quel point la création est une miraculée et le monument de son créateur<sup>5</sup>. L'ingéniosité de certaines installations crée justement l'émerveillement : morceau de mer mouvant et sonore contenu dans la coupe-berceau des mains de *Brizo de agua* ou dans un cube.

Ni tombeau musical, ni tombeau textuel, le tombeau tel que le voit Paloma Navares s'adresse d'une part au spectateur en lui prêtant son regard pour voir, en lui tendant ses propres instruments de vision comme la loupe, mais de l'autre à ces créateurs morts, devenus pierres et en leur prêtant les ailes de son nom « Paloma ». Paloma Navares en Petit Poucet : elle sème des galets inscrits et son cheminement renoue à la fois avec le tumulus.

3. Les bougainvilliers sont déjà présents en 1991 dans l'installation *Antesala del placer* et plus généralement les fleurs en plastique ( tulipes, roses et marguerites ).

4. Ces fleurs méditerranéennes de la famille des nyctaginacées entretiennent des liens mystérieux avec l'obscurité, le noir, tout comme les « belles de jour » et cela n'est sans doute pas un hasard.

5. « Ils témoignent, du moins, de ce défi lancé par un homme contre l'irréversible. La parole, tout comme le geste héroïque, façonne son monument, c'est-à-dire, au sens classique du terme, son effigie solennelle et son tombeau », Claude Esteban, Préface à F. de Quevedo, *Monuments de la mort*, Deyrolle, 1992, p. 11.

## Ici et là-bas : Créer la tensión

*Yo me preguntaba por la naturaleza de ese color, ¿era el pelo blanco un trofeo a la desmemoria ? O quizás era todo lo contrario? ¿Era el blanco un color que contenía a todos los demás o un color que los había perdido ? Nunca sé si es el color de la sabiduría o del cansancio acumulado por la falta de respuestas de toda una vida.*

M. Gutiérrez, *Disección de una tormenta*, Madrid, Ed. Siruela, 2005, p. 77.

La blancheur tant utilisée par Paloma Navares ces derniers temps, blancheur du lit, blancheur des murs de ses « Chambres » ne constitue pas le seul élément à double lecture : chaque pièce constitutive d'un dispositif, et celui-ci en dernier lieu, compose un ensemble sous-tendu par des dynamiques opposées. Le blanc renvoie assurément à la possibilité d'inscrire, d'écrire, à l'écran blanc sur lequel projeter les visions des rêves ou à la page blanche : alors blanc de tous les possibles, ouverture et clarté, lumière de la créativité. Le revers du blanc n'est pas toujours le noir, c'est encore le blanc porté aux limites du supportable, aseptisé, médicalisé. Blanc de l'effacement et de l'oubli, du froid et de l'absence : le lit de Kafka, le lit des créations de Kafka, ce lit lieu de la métamorphose, de la douleur et du rêve. Comment oublier dans un contexte si souvent féminin une des valeurs du blanc : cette pureté glaçante imposée avec tant de violence aux femmes et dont Alfonsina Storni se faisait l'écho au début du siècle dernier en Argentine: « Tú me quieras blanca [...] Sobre todas, casta / De perfume tenue. / Corola cerrada [...] ». La vidéo sonore qui lui est dédiée nous la présente à la fois dans l'écume des vagues et sous la forme d'îlot de résistance. Nous dit-il la force de sa création ou la violence de la bataille livrée contre l'immensité de la mer des préjugés à l'encontre des femmes ?

Ou bien, prenez ces colliers gigantesques, attention, prenez-les avec des pincettes. Au premier coup d'œil, nous avons reconnu un de ces accessoires si féminins, si conformes à l'idée de la coquetterie consubstantiel-

lement féminine. Approchons, regardons vraiment ce collier, si notre regard peut en supporter la cruauté, en suivre l'entrelacs de fleurs réunies par des hameçons aussi brillants que la surface rutilante de ces fausses fleurs figées, écrasées dans la platitude du plastique.

Digues, plages ou murs de galets dont l'assemblage préserve toujours les interstices par lesquels se glisser et rompre l'étonnant équilibre, la construction fragile : le galet n'est pas de pierre, la mer l'a érodé, corrodé, troué, poli, transformé mais il garde l'opacité butée et la lourdeur de la pierre. En se ressaisissant des galets, Paloma Navares les charge de sens, d'un sens puisqu'elle les déclare au service de la mémoire par le biais des inscriptions, des dessins qui nous rappellent ces hommes et ses femmes dans leur vie et leurs œuvres.

Mais non. Il n'y a pas de fleur à sentir, pas de galet à caresser, nous sommes face à leur trace photographique, une impression sur transparent, la vidéo de la mer, rien de présent, rien de palpable, comme pour accroître l'imminence de la disparition, la fragilité de cette évocation, de cette mémoire visuelle, la sienne, dont l'artiste nous demande de prendre notre part en nous faisant le relais de ses yeux. En cela, galets et fleurs photographiés entrent dans la tension, l'ambivalence des mots en eux-mêmes qui disent à la fois l'absence et la présence et leur capacité à peupler la mémoire de cette étrange présence en absence.

Les mots, leurs mots, textes et poèmes, partout, réinscrits, revivifiés cependant. Les mots dans les mains, à pleines mains, dans les ustensiles du quotidien, sur les fragments, pieds, mains, têtes, les mots pour dire la souffrance, la solitude, le désamour, « l'identité cassée »<sup>6</sup>. Paloma Navares avait déjà mis en figure la difficulté d'être entière, dans son intégrité, et debout et libre, en éclairant certains « morceaux de choix » empruntés aux classiques dans sa « Boutique des silences » ( 1994-1995 ). Dix ans plus tard, les femmes et les hommes, malgré leur notoriété, sont toujours dé-

coupés, ayant perdu visage sous la violence exercée et les coups portés : Plath, Woolf, Pizarnik, Storni, Sexton, Günderode, Celan, Mishima, Akutagawa. Femmes et hommes sans visage, pas sans tête, fracassée ou entière, mais parfois comme absentée dans la transparence et se vidant. L'étagère sur laquelle repose la tête transparente dédiée à Sylvia Plath nous rappelle l'horreur de sa mort, tête plongée, posée dans le four de la cuisine. Mais ici, la tête a traversé le socle par la seule force de ses cheveux, pensées essaimant à l'instar des graines, des germes féconds issus de celles d'Alejandra Pizarnik ou de Paul Celan. Semences, les mots sont un agir comme dans les prières, comme dans les jeux de l'enfance et c'est ainsi que Paloma Navares inscrit la mémoire de ces créateurs, fleurs éphémères, et de leurs promesses fécondes sur la mort et contre la mort.

### L'atmosphère comme figure artistique

Margarita Ledo Andion

L'observatrice, la personne qui regarde ou cette autre qui se met à écrire comme l'atteste l'existence de l'oeuvre *De l'âme blessée*, savent qu'elles sont chaque fois plus partie intégrante de ce lien fragile qui relie l'objet artistique, le mode de réalisation et d'exhibition de cet objet au désir même de connaissance.

Mais il ne s'agit pas d'un simple désir concret de connaissance, ni même phénoménologique imprégné de l'intention d'un quelconque observateur qui chercherait à épier l'oeuvre d'une auteure; il ne s'agit pas non plus d'une recherche généalogique ou destinée à identifier dans le discours les traces de ce qui serait spécifiquement féminin dans la réalisation artistique bien que parfois la mémoire nous pousse à retrouver certains indices de notre présence dans l'univers des mots et des images. Il s'agit surtout de savoir comment accéder à l'expression intimement personnelle de l'auteure et à sa tentative de communication avec ce qui se trouve dans un ailleurs, avec des constellations littéraires qui dialoguent avec les propositions d'un Italo Calvino pour ce millénaire; ceci est lié à la perception de la fonction de la littérature, qui lui permet de jeter un pont entre ce qui est différent en tant que différence sans limiter les différences mais en révélant et exaltant ces différences car c'est en cela que consiste la vocation de la langue écrite.

Le quotidien en tant qu'espace culturel, un changement dans la façon d'investir un endroit quel qu'il soit, le

poème qui étire ses limites pour mieux se glisser dans l'image d'un livre de famille, celui de Navares, livre élaboré avec des matériaux particuliers et avec des procédés techniques contemporains, sont autant d'éléments qui identifient des constantes dans l'univers de l'auteure qui président à ses jeux, ses variations, ses hypothèses incertaines, au transfert de ses peurs.

Ces indices nous font découvrir la matière la plus intimement séminale de ce XX<sup>ème</sup> siècle, l'affinité avec le système de pensée de Benjamin, des cinéastes comme Bresson, des architectes comme Barragán, une position dans laquelle ce qui est intérieur- l'intérieur, ces petites boîtes, détermine l'extérieur. La subjectivité même dans son expression la plus radicale et dans sa conscience révolutionnaire, intervient dans l'histoire. Car il nous serait impossible de saisir pleinement ce que nous propose Paloma Navares si nous nous contentions de sa biographie personnelle et des empreintes essentiellement féminines de son oeuvre. Son travail est aussi le fruit de grandes ruptures qui se laissent à peine entrevoir dans les artistes qui lui servent de fable, de créatures, de motif : le suicide, parmi d'autres formes de disparition, de modèles comme Alfonsina Storni ou Virginia Woolf.

Au cœur même de ses pratiques artistiques, Paloma Navares se place à l'intersection du conceptuel – ce trajet du corps, de la représentation jusqu'à l'esprit, ce qui est intérieur – avec le surréel – cette intensité du corps dans l'esprit, cet instant de l'ange de l'Histoire – ; cet endroit qui est le sien correspond à l'emplacement de cet objet amoureux, à qui nous donnons forme par le verbeen tant qu'objet étrange que nous nommons à peine, que nous faisons glisser dans le fragment qui est le sien : pourquoi cela lui appartient plus à elle alors que c'est à moi que cela appartient ... s'apprête à nous dire l'amant de toutes les poésies, en proie à des râles jaloux.

Pour cette raison j'essaye de ne pas me laisser entraîner dans la conjonction de *Werther* et de *Barthes* parlant de la vérité de la passion « parfois je suis surpris de constater qu'un autre puisse l'aimer, ait le droit de l'aimer alors que

6. Alejandra Pizarnik, Diario, 15-X-1964. Je traduis.

mon amour pour elle est si exclusif, si profond, d'une telle plénitude, alors que je n'ai rien d'autre ». Je tente de ne pas me laisser piéger par *Fragments d'un discours amoureux*, que Barthes écrit aux confins de l'écriture d'autrui et grâce à laquelle nous avons appris à nous approprier une oeuvre artistique afin de donner forme à notre propre capacité passionnelle. Si ma référence est l'oeuvre de Barthes, Paloma est toute entière dans des fragments de Werther et dans cet interminable duo Freud-Kristeva, là où aucune mélancolie n'est capable d'annuler la lucidité de Storni lorsqu'elle met en cause la double morale dans ce qui est masculin, lorsqu'elle réclame l'acculturation du mâle grâce au retour au naturel :

*Tu me veux chaste ...  
Tu me veux aube,  
Tu me veux écume,  
Tu me veux nacre  
( ... )*

Aube, écume, nacre ... les aspects visuels dans la poétique de Alfonsina Storni se retrouvent également dans cette performance unique que représente son suicide, aspirée par les eaux, la façon la plus radicale d'affronter la norme de la femme chaste que la société réclamait à cris. Et nous ne nous sentons pas différents lorsque nous lisons un poème ou nous contemplons la forme plastique des écritures de Paloma Navares pendant que notre regard accueille l'image placide d'une odeur, le tact froid de la baguette et s'ouvre à l'hors-champ créé par le poème de façon à ce que nous nous trouvions juste dans la distance nécessaire pour égrener le temps de chacune des œuvres dans cette cascade en suspension ou pour modeler le désir de ce qui nous manque encore de cette œuvre; œuvre qui, telle un écheveau tenu, se prolonge et dont nous savons grâce aux supports qu'elle utilise, la photo, la vidéo, le son ... qu'elle appartient à notre contemporanéité, une œuvre qui, nous le savons grâce aux décors qu'elle utilise, appartient à une *communitas*, et qui par les obsessions qu'elle reflète - la création, la solitude, l'amour, l'identité, l'altérité - s'inscrit dans la filiation évidente de certains créateurs et créatrices

qui ont recours à l'artifice et la fiction pour tenter de neutraliser ce qui nous est présenté comme cette « une inquiétante étrangeté » qui nous est inhérente - et de nouveau le couple Freud/Kristeva ... Et il y a les contes de fée, ce territoire si féminin, en tant qu'univers de douceur pour abriter l'indulgente relation entre le signe, l'imaginaire et l'existence réelle.

Existence réelle de ce qui est proche, de l'espace domestique et, comment n'en serait-il pas ainsi, des fleurs, de l'étrange, des constellations, du corps. Paloma Navares et ses géographies hospitalières, ses tubes, ses fluides, ses bourdonnements recyclés en substance poétique, en poubelle de solitudes. Nature et culture indissociablement liées; le référent, le symbolique et la fabrique des rêves sans cesse mise en route afin de nous livrer certains signes qui nous font prendre conscience, dans une même impression de rapidité et de fragilité de la rencontre entre Paloma et ses poètes, du corps en tant que mouvement perpétuel de l'âme, de l'écriture au moment de sa naissance, il y a cinq mille ans, dans un pays d'argile, écriture où la pointe triangulaire et acérée d'une canule simplifie et stylise le trait que nous révèlent les habitants de la Basse Mésopotamie.

Cinq mille ans d'écriture sont présents dans le tracé des lettres de Paloma. Et la rupture. Le XX<sup>ème</sup> siècle irrémédiablement scindé en deux au moment où naît Paloma et où une autre artiste Leonora Carrington nous laissa *Mémoires d'en bas*, trace de son séjour dans l'asile de la ville de Santander.

Comme pour d'autres créatrices, l'œuvre de Paloma Navares constitue d'abord un acte qui permet de distinguer puis de choisir ce que laisseront d'autres auteures; un héritage qui est à l'origine et au cœur de son expression plastique et de la qualité d'une certaine atmosphère, de ce qui est une façon particulière d'exprimer et qui surgit lorsqu'il faut aller vers « cet autre ailleurs », la perception. Un siècle scindé en deux et dont la rupture semble expliquer d'après certains, la dichotomie opposant des œuvres différentes quant à

leur période de création; une dichotomie que la pensée humaniste de la post-guerre ( Sartre ) tente d'amortir. Un siècle qui annonce « l'homme nouveau » afin qu'une petite anglaise de dix neuf ans s'envie à Paris avec Marx Ernst et assiste au démembrement de ce qu'elle voit et que cela la mène à l'asile. Leonora Carrington arrive, malgré tout, à se réfugier à New York et, alors, en tant qu'amante délaissée, à rentrer dans le cercle de l'exil au Mexique, à connaître le surréalisme, à trouver le salut. De nouveau c'est Leonora Carrington celle qui retrouve le Siècle, sans oublier le féminisme, l'univers domestique en tant qu'allégorie des pratiques magiques, un espace qui se prête merveilleusement à la charade, aux évocations mythologiques de sa culture périphérique et celte, à la cuisine et à son alchimie libératrice. Et c'est alors qu'arrive Paloma Navares, la main remplie de galets polis, avec ses répertoires, ses épingle qui fondent comme de la glace dans un verre à cocktail, avec ses cataractes de lumière, avec le geste hérité de ses poètes, geste d'une aisance et d'une élégance affirmées au moment des adieux. Et avec tout ce qu'elle a dans ses bagages, elle nous donne à contempler ce qu'elle nous offre, *De l'âme blessée*, comme si nous nous regardions au début d'une idylle.

Car dans une idylle qui est dans l'art le moment de la genèse, de l'idée, il n'existe ni l'absence, ni même l'éloignement de ce qui fut, et encore moins la perte. Car dans une idylle tout peut et va arriver. La vie est vie car la fleur du cerisier se fige comme se figent les pensées et la feuille embaumée du coquelicot. Le sublime a les ailes de ce qui n'existe pas encore - le haïku le plus mobilisateur, made in Dziga Vertov ; laisons-nous aller sur les ailes de l'hypothèse - et tous les éléments se combinent en tant que prélude à un autre moment : la romance où sont déjà présents le lien et l'absence au moment de la séparation, la souffrance, la folie, la douleur ... ; mais tout ce qu'entraîne la séparation ne mène pas sur une voie sans retour. Jusqu'à ce que nous pénétrions dans les eaux, dans l'absolu, dans la mélancolie, dans l'idée même d'abîme laissée par le Siècle. Dans la perte.

Pour la conjurer, cela fait longtemps que Paloma Navares nous raconte son histoire en partant de son intimité la plus intime; une narration qui la porte vers certains objets qui reflètent à peine ce qu'ils furent auparavant : la canule accueillante, le mot canule comme synecdoque de la torture, la photo d'une canule par exemple. Des objets qui se livrent aux observateurs en leur révélant leur fonction et leur représentation avant de révéler leur dimension symbolique; et tout cela sans dissoudre, pour celui qui contemple, les significations suffisamment aléatoires susceptibles de le mener vers ses propres expériences et attachements, effaçant cet instant d'élan vital et le transformant en un vide habité, pour certains d'entre nous, de notre propre imaginaire de la mort : la perte. C'est là une des étapes les plus connues et les plus commentées du processus de création de l'artiste. Mais dans ce cas, l'objet de la négation est réduit à un simple bruit de l'environnement. La tournure linguistique nous conduit vers d'autres liens avec d'autres corps d'auteurs dont le territoire est lié à la douleur, qui feraient surgir une atmosphère irrespirable de feuilles mortifères, d'haïecons, de résines si l'enfant sorcière n'avait pas été en mesure, grâce à un extraordinaire tour de force, de nous faire pénétrer sur les ailes de l'âme dans la séduction du diaphane, de la transparence, dans l'atmosphère qui nous accueille dans les lieux de l'Exposition - Bibliothèque.

Dans cette exposition, que nous avons pris le parti d'observer en considérant l'atmosphère comme une figure expressive, irremplaçable dans la pratique artistique, il est vrai que Paloma s'entoure de complices qui nous aident à retrouver le chemin de sa propre narration, sa volonté de se livrer aux autres et de partager l'inconnu avec eux; elle le fait en laissant définitivement derrière elle l'ange de l'histoire, le foyer également pour devenir une artiste, sans estomper les marques du genre ( le féminin ), du désir ( la création ), de la substance passion ( l'aura du proche et du lointain ), du silence. Paloma s'entoure de Storni et de Woolf entre autres femmes et hommes, s'enveloppe de la matière fragile de l'imaginaire atteignable grâce à la décomposition des certitudes du processus historique, et avec ses doigts -

le tact si essentiel, la texture, la lumière qui se soumet, l'entrebailement qui nous mène au merveilleux, – elle tisse une atmosphère où nous nous retrouvons, et cela grâce à des choses explicites dont la fonction et la valeur répétée persistent dans le temps. Car dans toute œuvre, l'atmosphère est ce qu'il y a de plus conventionnel, de plus normatif, ce qui nous ramène au point de départ à la fin du jeu, un corps qui se protège.

Et chaque élément nous prépare à nous submerger dans l'atmosphère expressive qui nous lie aux créations de Paloma ; c'est grâce à l'élaboration d'une certaine atmosphère que surgit cet univers spécial dans lequel, unis par un lien ténu, se retrouvent l'artiste, l'œuvre et le spectateur. Comme l'écran dans la salle, comme le drap en coton du lit, comme l'herbe rase dans le Musée.

Et puis avec l'arrivée d'une spécialiste de la mise en scène cinématographique Inès Gil, je mets de côté les doutes que j'ai pu avoir quant à la texture de cette atmosphère; de même Serres m'avait montré comment découvrir des anges sur les tapis roulants de l'aéroport, par exemple. Les soupçons vont corroder la conviction qui était la mienne, à savoir que l'atmosphère était un « déjà vu », une chose rare mais accessible qui dépendait de l'artiste, de son habileté à la faire saisir. A présent je sais qu'elle dépend de l'intensité de notre regard, que ce n'est pas un résultat mais un catalyseur dans la construction de ce que l'on appelle sensibilité, et que, en fin de compte, la sensibilité, c'est moi – la fiction c'est moi – pour reprendre les mots de Godard ; c'est ce qui m'implique dans chaque matériau, dans la forme, la couleur, la lumière en mouvement, le corps, le dispositif technique; c'est tout cela qui tisse des liens expressifs et d'empathie avec la composition de chacune des œuvres.

Les ouvrages parlent de climat émotionnel et il semble y avoir, à portée de main, la possibilité de savourer la séduction, de se laisser entraîner vers les eaux où l'on découvre le symbole de ce désir de transparence, de la petite poche qui glisse, de notre innocence laïque. Mais on ne peut accepter, pardonner et comprendre les

émotions qu'à la condition qu'elles intègrent une dose de douleur, de culpabilité, de châtiment et d'autopunition. Paloma ne désire pas la mort et pour affronter son « Kostat », elle réutilise des reliques, des objets douloreux, des espaces où s'imprime la mémoire ; Paloma Navares se raconte à nouveau dans cette difficulté à établir une relation sensorielle avec ce qu'elle nous livre naturellement ; elle recodifie les textes ; elle imprègne le sujet d'une glaciale immédiateté ; avec son détachement, son étonnement profond, elle veut libérer l'expression grâce à l'artifice, un artifice qui est une partie de ce chemin que l'observateur de son œuvre parcourt avec l'artiste; pour Paloma il n'y a aucun doute sur la capacité cognitive de l'imagination; elle conceptualise les théories du corps, nous montre la voie pour nous insérer dans son récit par le biais de la réponse, de la cadence qui rythme les oscillations du souffle, de la réplique, par la modulation de ce qui est à peine ébauché dans la réplique comme s'il s'agissait d'une danse, par la mise-en-scène, par la composition avec des images et par les contenus littéraires qui sont l'énigme imprégnant l'objet artistique d'une expression, d'une empathie et tout cela comme si nous engrainions l'atmosphère dans un présent éternel.

La gestation de l'œuvre a commencé il y a plusieurs mois, dans une bibliothèque publique car c'est un de ces espaces, de ces lieux publics où nous nous retrouvons pour chaque rencontre, car c'est l'interstice où se déplacent et errent les anges ( surtout depuis *Les ailes du désir* de Wenders ), et parce que leur occultation entre différentes apparitions a modelé tes territoires en tension, Paloma, laissant transparaître dans leur miroir translucide les codes de couleur, la lumière, l'espace latent que tu recherches dans chaque réalisation, le verre.

La ville de Santiago d'où je t'écris, est latente elle aussi; c'est une de ces villes toujours bouche bée qui extorque et fait circuler les messages les plus divers, ville à l'affût de ce qui apparaît et disparaît et où – si je m'en tiens aux leçons de Michel Serres - je découvre facilement certaines catégories d'anges transformés en flux, en sifflement, en

chaude lumière de fin de jour, ou en cette autre lumière tissée de brume de Berenguela. Cette présence latente dans des villes au climat variable où les anges défilent à la vitesse-pensée, tissent des liens et démontrent une grande habileté à choisir leurs décors : les escaliers, les machines, les étagères des Bibliothèques ... ; et lorsqu'ils deviennent visibles, lorsqu'ils nous laissent les reconnaître grâce à leurs ailes, ils jouent un rôle bien précis et fonctionnel : les anges avec lunettes de l'église Tras Salomé pour nous avertir que Dieu accepte que nous portions des lunettes ; les anges potelés et à noire chevelure car ils soutiennent les autels ; les chérubins romantiques des amphithéâtres et de l'Heure de l'Angelus lorsque le repos de midi s'installe et que l'ange du commerce, au casque ailé de Mercure entre dans la ville.

La fiction c'est moi ... L'atmosphère qui m'offre la jouissance de la narration proche grâce à *De l'âme blessée*. Moi aussi je mets de l'ordre dans mes petites boîtes, Paloma, dans mon répertoire de saveurs comme par exemple l'amertume d'une friandise inconnue. Moi aussi je suis obligée de ranger mes rituels afin de trouver la trace de la perte. Pour effleurer les pertes qui ont fait de nous les autres que nous sommes. Et, c'est à ce moment précis que la mélancolie glisse et imprègne ce que nous appelons, pour mieux nous comprendre, expérience artistique.

## Références

Roland Barthes et ses *Fragments d'un discours amoureux*, l'Italo Calvino de *Six propositions pour le prochain millénaire* et toujours celui de *Colezione di sabbia* ; Julia Kristeva dans son œuvre *Etrangers à nous-mêmes*, les études de Inês Gil sur *L'atmosphère en tant que figure filmique*, Susana Alberth dans son ouvrage *Surréalisme, alchimie et art*, Cipriano Jiménez et ses lettres dans lesquelles il égrène la différence entre le lien, la séparation, la perte qu'il a appris à connaître depuis John Bowlby. Le souvenir agréable d'une table ronde à laquelle j'ai participé à Barcelone avec Paloma et où il fallait parler de Miguel Río Branco et pendant laquelle nous avons passé notre temps à discuter de la manière et de la façon de nous raconter nous-mêmes. Et bien sûr certains de mes propres textes sur Virginia

"As we must never forget, women originated in Paradise. Man was formed from the dust of the desert but woman was born amongst the flowers and the luxuriant vegetation of Paradise."<sup>1</sup> Michel Tournier elaborates how flowers have always, since the beginning of time, been linked to women and how this mythic origin explains women's psychology and outlook. At the same time, he juxtaposes the idea of man and woman as the conceptual origins of our thinking patterns and develops the idea of how they face each other as mirrors and thereby acquire transparency and reveal their essences.

Throughout history women have always been defined with reference to men as being a cultural product generated by society<sup>2</sup>. During the second half of the 20th century, especially from the sixties onward, a new generation of women artists makes its appearance. These women approach their work so as to reflect their own particular world-view by analysing their own identity and questioning the tradition that had transformed women into purely passive objects of contemplation. In so doing, it was a generation of women that offered an "alternative" approach that deconstructed the dominant androcentric view of life. One of the lines these women followed was to use nature as an alternative image of what constituted the feminine and to establish, by doing so, that the feminine predated all the social constructs which, for many centuries, had overlaid it. The iconographic relation between woman and the natural world had already existed in the past but this new approach brought out a whole different angle of the relationship - a special one rather than a merely privileged one - and found expression for it in artistic form.

"De los orígenes de la mujer hay que recordar, ante todo, que se sitúan en el paraíso. Mientras que el hombre fue formado en el polvo del desierto, la mujer nació bajo las flores y las plantas grasas del paraíso"<sup>1</sup> . Michel Tournier cuenta cómo las flores aparecen vinculadas a la mujer desde el principio de su existencia, situando en este origen mítico el punto de partida de su psicología y los rasgos de su carácter, a la vez que opone las ideas de *hombre* y *mujer* como primeros conceptos-clave de nuestro pensamiento que, enfrentados como en un espejo, se vuelven transparentes y manifiestan su esencia.

A lo largo de la historia, la mujer ha sido definida, siempre en referencia al hombre, como un producto cultural construido socialmente<sup>2</sup> . Durante la segunda mitad del siglo XX y especialmente a partir de los setenta, aparece una nueva generación de creadoras que van a ejercer la práctica artística desde la perspectiva del sujeto, analizando su propia identidad y cuestionando la vieja tradición que había convertido a la mujer en un objeto de contemplación absolutamente pasivo, para ofrecer un punto de vista "otro" que traía consigo la deconstrucción del sistema androcéntrico dominante. Uno de los cauces a seguir fue la apropiación de la naturaleza como imagen alternativa de lo femenino, anterior a cualquier construcción social, haciendo visibles una serie de aspectos que se habían mantenido en la oscuridad durante siglos. La relación iconográfica entre la mujer y el medio natural ya existía desde mucho tiempo atrás, pero cambió de manera sustancial la manera de enfocar dicho vínculo -que dejó de ser excluyente para convertirse en privilegiado- y de materializarlo en la práctica artística.

Flowers, as symbols of beauty, of femininity and sensitivity and also of the transient and ephemeral aspects of life, have always been present in the more transcendent aspects of mankind's existence, especially in rituals related to death and mourning. Juan Eduardo Cirlot<sup>3</sup> makes the point that "the very shape of a flower is the image of the centre and, therefore, an archetypal representation of the soul". It is revealing, in this respect, that the most recent of Paloma Navares's works have been grouped together under the title *Del alma herida* (The Wounded Soul)<sup>4</sup>, several of which feature in the present series.

"Flores de mi jardín" (Flowers from my Garden) consists of photographic fragments of brightly coloured flowers and plants transformed in autographical creations that carry other voices. They are illustrated with a series of thoughts from those writers, men and women, who have shaped the inner life of the artist.

Paloma Navares's work is a prolongation of her life, of her feeling and emotions, an oeuvre that returns to the same basic concern that weaves its way through different stages and, on the way, acquires depths that enhance the poetry of her approach and the connotations and symbolic power that it possesses.

The relationship with nature, the re-evaluation of the hybrid, the relevance of the fragment, transparency, lightness or her interest in pointing out aspects of domestic life, all constitute pieces of the feminine and feminist discourse that have characterised the artist's approach over the last three decades. Her plastic work exercises and immense capacity to evoke and generate ambivalence in much the same way that Michel Tournier present us with his binary categories: beauty and pain, matter and thought, surface and depth, visible and invisible, intimate and social, fact and fiction, perception and memory.

Paloma Navares's flowers are `potent metaphors that enclose questions that relate to woman, the soul, life

Símbolos de belleza, de lo femenino y de la sensibilidad, pero también de la fugacidad de las cosas y de lo efímero de la existencia, las flores han acompañado al ser humano en los acontecimientos más señalados de su vida y muy especialmente en los ritos de su muerte. Juan Eduardo Cirlot<sup>3</sup> apunta también que, "por su forma, la flor es una imagen del centro y, por consiguiente, una imagen arquetípica del alma". Resulta significativo en este sentido que Paloma Navares haya reunido su trabajo más reciente bajo el epígrafe *Del alma herida*<sup>4</sup>, en el que incluye un conjunto de obras de la presente serie.

"Flores de mi jardín" se compone de fragmentos fotográficos de flores y de plantas de llamativos colores que, convertidos en creaciones autógrafas, soportes de otras voces, se encuentran iluminados por una serie de pensamientos que tienen que ver con aquellos hombres y mujeres que, a través de la escritura, han contribuido a formar el mundo interior de la artista.

La obra de Paloma Navares es una prolongación de su vida, de sus sentidos y emociones; un trabajo que gira alrededor de las mismas cuestiones, que entra y sale de sus distintas etapas, profundizando y añadiendo extensiones que enriquecen su poética, su potencial simbólico y sus connotaciones.

La relación con la naturaleza, la reivindicación de lo híbrido, la valoración del fragmento, la transparencia, la levedad o su interés por sugerir lo doméstico, son parte de ese discurso feminista y femenino que la artista ha sostenido a lo largo de las últimas tres décadas. Su trabajo plástico posee un extraordinario potencial para evocar y generar ambivalencias e, igual que Michel Tournier, ofrece sus propias categorías binarias: entre la belleza y el dolor, la materia y el pensamiento, la superficie y la profundidad, lo visible y lo invisible, lo íntimo y lo social, la realidad y la ficción, la percepción y la memoria.

Las flores de Paloma Navares constituyen poderosas metáforas que encierran cuestiones relacionadas con

and death; but how she handles them in space furnishes us with other, more subtle, dimensions of meaning. The friable and fragile (vulnerability) nature of her images is even greater in her sculptures where the photographs acquire the three-dimensional and expanding form of a series of necklaces and curtains that cascade downwards. Each piece is made up of multiple sections (the very idea of fragment implies breakage, separation, mutilation) of plastified flowers that are imprisoned in metacrylate (solitude), a transparent frontier that changes them into visible but untouchable objects (desire). These small fragments act as pieces that compose our memory, taking us back to the layering of ideas that constitute our intellectual development. The cascades of flowers hang from metal rods draped with the kinds of tubes that are usually found in hospitals (sickness and pain). On the other hand, by using equipment related to fishing, she suggests the act of sewing, an activity traditionally associated with woman's social role in the domestic context, and thereby connecting with mythologies of the home (intimacy), even though the stereotypes have now been undermined. The hooks are things of pain (violence), causes of suffering but their harmful nature is mitigated by the ornamental dimension that the gyrating little round balls possess, looking, as they do, somewhat like ornamental beads (beauty, artifice). Yet another aspect of these works is that the lightness of the flowers, along with the aerial nature of the necklaces and the hanging curtains lead us to think of the lightness which is also inherent to our existence and the human condition.

Both in her sculptures and in her photographs, the titles indicate the importance of perceptiveness as colours are present in all of them and thereby act upon our emotions and psyches. The senses have always played a central role in Paloma Navares's work with the difference here that those pieces of the body organs of sensation that we find in the earlier series - often "lifted" from the depictions of the female in works of art from the western canon which

la mujer, el alma, la vida y la muerte; pero su manera de disponerlas en el espacio nos desvela otras parcelas de significado más sutiles. La condición fraccionaria y frágil (la vulnerabilidad) de estas imágenes se intensifica en sus esculturas, en las cuales la fotografía se tridimensionaliza y exterritorializa, formando una serie de collares y cortinas en forma de cascada. Cada pieza se articula a partir de múltiples secciones (la propia noción de fragmento implica ruptura, escisión, mutilación) de flores plastificadas, aprisionadas en metacrilato (la soledad), frontera transparente que las convierte en objetos visibles pero inaprensibles (el deseo). Estos pequeños fragmentos actúan como los retazos que componen nuestra memoria, remitiéndonos a la superposición de ideas que conforma nuestro aprendizaje intelectual. Las cascadas de flores se encuentran suspendidas de unas varillas metálicas revestidas por unas cánulas como las que se utilizan habitualmente en los hospitales (la enfermedad, el dolor). Por otro lado, la aplicación de útiles de pesca como elemento de unión sugiere el acto de coser, tan ligado a ese viejo rol social desempeñado por la mujer en el contexto del hogar, enlazando pues con las mitologías domésticas (la intimidad), si bien los estereotipos son ahora subvertidos. Los anzuelos constituyen un artílugo hiriente (la violencia) que produce una experiencia dolorosa, pero este componente dañino es aplacado por el sentido ornamental que poseen las bolitas giratorias, que guardan cierto parecido con los abalorios que se suelen emplear como adorno (la belleza, el artificio). De otra parte, la ligereza de las flores y el carácter aéreo de estos collares y cortinas colgantes, introduce la noción de levedad, algo inherente a la existencia y condición humanas.

Tanto en las fotografías como en las esculturas, los títulos connotan la importancia de lo perceptivo, ya que los colores están presentes en cada uno de los epígrafes, actuando sobre nuestras emociones y nuestra psique. Los sentidos siempre han tenido una presencia mediular en la obra de Paloma Navares, sólo que aquellos fragmentos corporales de órganos

she used to challenge visual commonplaces related to women – are here transformed into the flowers that she has planted in her garden.

The dazzling brilliance of the colours should not perplex us: there is something incongruous in her portrayal of beauty because inherent in it there is pain. A first, purely visual contact with her work then requires a second, closer approach accompanied by corporal and not merely intellectual movement. On the surface of her petals and stems, we begin to perceive a series of calligraphic texts, drawings and squiggles that – in line with what she had already done in her previous work, "Cantos rodados" – are taken from a collection of poets, novelists and thinkers in which she has found things which have appealed to her either because of their work or because of their lives. Thus the impressive use of the light which so characterises her creations, emanates from the centre and gives itself material shape since it originates in the thoughts of writers whose lives were cut short by illness, murder, or, more often, suicide.

Paloma Navares brings us face to face with these men and women of developed sensitivity who knew how to direct their gaze inward – with the consequent isolation and loss of communication with other people that this entails – for whom writing fulfilled a cathartic function, a lethal exercise, to the point that they died from speaking out<sup>5</sup> in a world that they no longer felt was theirs, which they saw as something complex and terrible and which led the majority of them to lapse into silence. Melancholy, love, anguish, distress, frustrated emotions, suffering, desire for freedom, passion, sense of tedium and, on occasion, madness were the common denominators of these parallel lives. Among the metallic leaves of the cadmium yellow bougainvilleas, we find words, signs and images which carry us to the poetic world of Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 1898), murdered in Viznar in 1936 one month after the outbreak of the military rebellion that led to the Civil War. The witness borne by Alejandra Pi-

sensibles que encontrábamos en series precedentes –muchas veces "apropiados" de representaciones femeninas de obras maestras de la historia del arte occidental con los que ponía en entredicho algunos tópicos ligados a la visualidad de la mujer– aquí se han transformado en flores como las que habitan su propio jardín.

La intensidad de los colores y el deslumbramiento que produce su contemplación no debe confundirnos: en su belleza hay algo disonante, porque llevan inscrito el dolor. Tras un primer acercamiento puramente sensible, requieren una aproximación, un contacto que implica un movimiento corporal, no sólo intelectual. En la superficie de sus pétalos y nervaduras advertimos una serie de textos caligrafiados, grafismos y dibujos que –en línea con su trabajo anterior de "Cantos rodados"– proceden del universo de una serie poetas, novelistas, ensayistas y pensadores que ha leído y la han cautivado a través de su mundo literario o de sus propias biografías. Así, el caudal lumínico, que constituye un elemento sustancial en su trabajo, emana desde dentro hacia fuera y de alguna manera se conceptualiza, puesto que proviene de los pensamientos de estos escritores marcados por una existencia breve a causa de la enfermedad, el asesinato y, las más veces, el suicidio.

Paloma Navares nos sitúa frente a estos hombres y mujeres de profunda sensibilidad, que supieron mirar hacia dentro –con el consiguiente aislamiento e incomunicación–, para quienes la escritura desempeñaba una función catártica, un ejercicio letal, hasta tal punto que *murieron de decir*<sup>5</sup> en un mundo que ya no reconocían como propio, de testimoniar la existencia como un afuera complejo y terrible que les llevó, en la mayor parte de los casos, a optar por el silencio. La melancolía, el amor, la angustia, el desasosiego, las emociones frustradas, el sufrimiento, las ansias de libertad, la pasión, el desencantamiento vital y, en ocasiones, la locura, fueron el denominador común de estas vidas paralelas. Entre las brácteas de las buganvillas de amarillo cad-

zarnik (Argentina 1936), who died from an overdose of seconal, by Sylvia Plath (United States, 1932) who committed suicide in 1963 by sticking her head in the oven and turning on the gas and by Anne Sexton (United States, 1928) who killed herself in 1974 by inhaling carbon monoxide from the car exhaust, all these are recalled amongst the stalks and foliage of white and fuchsia bougainvilleas. The forest of yellow forsythia calls to mind Ryunosuke Akutagawa (Japan 1892), who lived the last year of his life shut away in a lightless room until he poisoned himself with veronal. A necklace of prunus blossom is a tribute to Yukio Mishima (Japan, 1925) who committed ritual hari-kiri suicide. The red bougainvilleas evoke, as is inevitable, the love and passion felt by the Jewish writer Stefan Zweig (Austria, 1881) and his wife, who put an end to their exile by taking an overdose of veronal in 1942, the poet Kostas Karyotakis (Greece, 1896), who shot himself in 1928 – a day after trying to drown himself in the sea – and his lover, María Poliduri (Greece, 1902), who died two years later when scarcely twenty-eight. Finally, a beautiful cascade of flowers evokes the memory of Sara Kofman (France, 1934), who disappeared in 1994 and Emily Dickinson (United States, 1830) who, dressed always in white, lived for more than twenty years as a voluntary recluse in her house in Amherst until she died of illness in 1886.

The rhetoric of the image has played an all-important role in the numbing of our senses in modern times. Our distancing from sensation was pointed out by Walter Benjamin when he described how the aesthetisation of politics was engulfing our times<sup>6</sup>. Susan Buck-Morss, a specialist in the work of the famous German philosopher and essayist<sup>7</sup>, published, in 1993, a lucid and fascinating essay where she studies how the aesthetic has been transformed into the anaesthetic<sup>8</sup>.

The North American professor defines the aesthetic as "a form of cognition attained through taste, touch, hearing, sight and smell – through the full range of

mio encontramos palabras, signos e imágenes que nos trasladan al mundo poético de Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, Granada, 1898), asesinado en Víznar en 1936, un mes después del alzamiento militar que inauguraba la Guerra Civil española. Los testimonios de Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936), muerta por sobredosis de seconal sódico en 1972, Sylvia Plath (Estados Unidos, 1932), que se suicidaba en 1963 abriendo la llave del gas e introduciendo la cabeza en el horno, y Anne Sexton (Estados Unidos, 1928), que se quitaba la vida en 1974 por inhalación de monóxido de carbono en su coche, son recordados entre tallos y nervaduras de buganvillas fucsias y blancas. El bosque de forsythias amarillas apela a la memoria de Ryunosuke Akutagawa (Japón, 1892), que vivió el último año de su vida a oscuras en una habitación y moría por sobredosis de veronal en 1927. Un collar de flores de pruno sirve de ofrenda a Yukio Mishima (Japón, 1925), que se suicidaba en 1970 según el rito samurai del hara-kiri. Las buganvillas rojas evocan, como no podía ser de otro modo, el amor y la pasión, a través del escritor de origen judío Stefan Zweig (Austria, 1881) y su mujer, que ponían fin a su exilio tras ingerir una sobredosis de veronal en 1942, el poeta Kostas Karyotakis (Grecia, 1896), que se pegaba un tiro en 1928 –un día después de haber intentado ahogarse en el mar– y la que fuera su amante, María Poliduri (Grecia, 1902), que moría dos años más tarde, con apenas veintiocho años de edad. Finalmente, una hermosa cascada de flores invoca los pensamientos de Sara Kofman (Francia, 1934), que desaparecía en el año 1994, y Emily Dickinson (Estados Unidos, 1830) quien, siempre vestida de blanco, vivió voluntariamente recluida durante más de veinte años en su casa de Amherst, donde fallecía por enfermedad en 1886.

La retórica de la imagen ha desempeñado un papel fundamental en la dormición de nuestros sentidos a lo largo de la modernidad. La alienación sensorial ya fue sacada a la luz por Walter Benjamin cuando advertía de la estetización de la política en que se estaban sumiendo los nuevos tiempos<sup>6</sup>. Susan

the physical senses. As Benjamin does, she maintains that our senses can be civilised but that they resist cultural domestication since "their immediate purpose is to serve our instinctual needs". The eye is more or less an opaque crystal through which we perceive reality using one of our five senses; nonetheless that potential is also present in other parts of our body and in our mind and allows us, also, to intuit smells, tastes, sounds and tactile sensations. Perception does not experience reality, it allows us to reinvent it and changes it and restructures it in line with our experience and memory. Our senses are part of our nervous system and enable us to relate the exterior world to our interior one. This is what Buck-Morss defines as the synesthetic model: "a system whereby sensory perceptions of the outside world are brought into contact with the inner images that are furnished by memory and anticipation".

Modern life has brought about a significant change in aesthetics by means of the experience of shock. The excess of external stimuli has resulted in consciousness transforming itself into a shield that protects the organism and blocks out our synesthetic system; thus humans are tending to become autogenetic and so ignore their senses. Furthermore the feeling that is peculiar to this historical period perceives suffering as a mistake, an accident, a crime; it is something that makes us feel defenceless and, consequently, it should be handled gingerly or rejected outright<sup>9</sup>, and our senses are tricked using technical manipulation (what Buck-Morss terms "phantasmagoria"). The traumatic experience of large-scale wars and international confrontations and, more recently, the avalanche of images that sweep over us, have alienated<sup>10</sup> our senses. The imposition of phantasmagorias or narcotic visions, by inundating our sensory system, leads to a blockage of our capacity to perceive or react and creates a "second consciousness" which protects us from suffering or any kind of traumatic experience, destroys experience and imagination and undermines our feeling of reality. Consequently, the synesthetic system has

Buck-Morss, estudiosa de la obra del célebre filósofo y ensayista alemán<sup>7</sup>, publicaba en 1993 un lúcido e interesantísimo ensayo en el que analiza cómo la estética se ha ido transformando en anestésica<sup>8</sup>.

La profesora norteamericana define la estética como "una forma de cognición a la que se llega por medio del gusto, el tacto, el oído, la vista, el olfato –todo el sensorio corporal". Igual que Benjamin, sostiene que nuestros sentidos pueden llegar a ser civilizables, pero se resisten a la domesticación cultural porque "su propósito inmediato es servir a las necesidades instintivas". El ojo es el cristal más o menos opaco a través del cual percibimos la realidad utilizando uno de nuestros cinco sentidos; sin embargo, el potencial se encuentra asimismo en el resto de nuestro cuerpo y en la mente, que nos permite intuir además olores, sabores, sonidos y sensaciones táctiles. La percepción no testimonia la realidad, sino que la reinventa, la difumina y la altera según nuestra experiencia y memoria. Los sentidos son parte del aparato nervioso, que conecta el mundo exterior con el interior. Es lo que Buck-Morss define como modelo sinestésico: "un sistema donde las percepciones sensoriales externas se reúnen con las imágenes internas de la memoria y la anticipación".

La vida moderna ha producido un cambio significativo en la estética a través de la experiencia del shock. El exceso de estímulos externos ha provocado que la conciencia se convierta en un escudo protector del organismo que obstruye nuestro sistema sinestésico; de ahí que el hombre tienda a ser autogenético y, por tanto, renuncie a los sentidos. Además, la sensibilidad propia de este periodo histórico concibe el sufrimiento como un error, un accidente o un crimen; es algo que hace sentir indefenso al ser humano y, por tanto, debe ser reparado o directamente rechazado<sup>9</sup>, y los sentidos se engañan mediante la manipulación técnica (lo que Buck-Morss llama "fantasmagoría"). La experiencia traumática de las grandes guerras y conflictos internacionales y, más recientemente, la avalancha de imágenes que nos rodea han producido

become an anaesthetic one and has lost its capacity to feel; so it has become much easier to influence an anaesthetised society than to deal on an individual basis with the people that make up that society, in the same way that it is much easier to take in the whole at a glance than to focus one by one on each of its component parts<sup>11</sup>.

Benjamin favoured a restoration of the instinctive power of the senses whilst not, at the same time, jettisoning new technologies. There is no doubt that art can free us from the alienation of the senses and Paloma Navares does just this by inviting us to enter her garden – either real or imaginary – and, in so doing, she transforms the anaesthetic into the synesthetic. The artist puts forward the primacy of the fragment – consequently she rejects any kind of unitary vision – and examines it to discover the frontiers of existence whilst directing her gaze inwards. She moves away from an aesthetic that handles surfaces, that is about appearances and concentrates on content: beauty cedes to depth. Her flowers, like chrysalids, are enclosed in their transparent medium, wounded by the thoughts of those authors that gave up their lives for their writing, they transport us to an ontological dimension of suffering where our memories are forced to face up to anosmia and to recapture the sense of smell, to imagine tactile qualities, to liberate us from amnesia because, as Susan Sontag observes, remembering is an ethical act which, though inducing suffering, is the only kind of relationship which we can have with our dead<sup>12</sup>.

Her offerings of fragmented flowers, of captive messages, portraits of memories of absences, give us the opportunity to observe with greater attention, to integrate anew the perception of our own natures and to fuse our senses with our own inner world, a world where we find the capacity to disappear into our dreams and to relate to those emotions at the heart of our being.

la alienación<sup>10</sup> de nuestros sentidos. La imposición de fantasmagorías o visiones narcóticas, al inundar nuestro aparato sensorial, provocan que la capacidad perceptiva y reactiva se bloquee, dando lugar a una "segunda conciencia" que nos mantiene al margen del dolor o de cualquier situación traumática, demoliendo nuestra experiencia e imaginación y pulverizando nuestro sentido de lo real. En consecuencia, el sistema sinestésico se ha acabado convirtiendo en anestésico, esto es, privado de sensibilidad; de tal manera que es mucho más fácil operar sobre una sociedad anestesiada que sobre cada uno de los individuos que la integran, de la misma forma que cuesta mucho menos mirar un conjunto que detenerse en cada una de sus partes<sup>11</sup>.

Benjamin abogaba por restaurar el poder instintivo de los sentidos, sin tener por ello que renunciar a las nuevas tecnologías. Sin duda el arte puede librarnos de la alienación sensorial y Paloma Navares lo hace invitándonos a entrar en su jardín –real e imaginario–, reconvirtiendo lo anestésico de nuevo en sinestésico. La artista reivindica el fragmento –renuncia, en consecuencia, a cualquier visión unitaria–, e interviene en él indagando en los bordes de la existencia y ejerciendo una mirada hacia dentro. Se aleja de una estética de la superficie, de la apariencia, para privilegiar el contenido: lo bello cede su cetro a lo profundo. Las flores en estado de crisálida, atrapadas en su medio transparente, heridas como están por los pensamientos de aquellos autores que se dejaron la vida en su obra literaria, nos remiten a una ontología del dolor que nos hace recurrir a nuestra memoria para luchar contra la anosmia y percibir su olor, para imaginar sus cualidades táctiles, para librarnos de la amnesia porque, como apuntaba Susan Sontang, recordar es una acción ética que dolorosamente constituye la única relación que podemos sostener con los muertos<sup>12</sup>.

Sus ofrendas de flores fragmentadas, mensajes cautivos, retratos o huellas de ausencias, nos ofrecen la posibilidad de mirar más profundamente, reintegrar

1. TOURNIER, Michel: *El espejo de las ideas*, El Acantilado, Barcelona, 2000, pp. 10 – 15. This observation is to be found in the first chapter of Tournier's brilliant essay in which the French writer employs the metaphor of the mirror to distinguish between a series of categories of thought by using the binary system so that each concept has its opposing but complimentary counterpart, sometimes in very specific form (man/woman), others in a universal context (being/nothingness).

2. Simone de Beauvoir was one of those female thinkers who highlighted the issue when she wrote the seminal feminist text "The Second Sex" in 1949. BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 2005.

3. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004.

4. *Del alma herida* is a collection of multidisciplinary works produced by Paloma Navares between 1991 and 2006: "Palabras cautivas, Transparencia", "Cunas de agua, Casas de cristal", "Cantos rodados, Viaje a la memoria" and "Pensamientos, Flores de mi jardín". The exhibition was first put on in the Biblioteca Pública del Estado in Zamora and then travelled to Toulouse (Instituto Cervantes, Université de Toulouse – Le Mirail and Château Musée de Cayla), to Madrid (Galería Estiarte), and to Rome (Instituto Cervantes). A digitalised version of the catalogue is available on: [www.navares.com/delalmaherida.pdf](http://www.navares.com/delalmaherida.pdf)

5. ROSENBLUM, Raquel: "Can you die from speaking out", in "Social Pain", Revista Psicoanálisis, Vol 24, nº 1 – 2, 2002, pp 147 – 176. Originally published in Revue française de Psychanalyse, Vol 64, nº 1, 2000, pp. 113 – 137.

6. Walter Benjamin described how our sense of perception is conditioned not just by the world around us but also by history. Thus the aestheticisation of politics could lead to the manipulation of the masses: "Humanity has become its own observer. Its capacity to discipline itself enables it to live its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order". See BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", in *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1973, pp. 23 – 24, 53 - 57

7. Paradoxically – in the same way as the authors evoked by Paloma Navares with her flowers – Walter Benjamin (Berlin, 1892) took his life in a hotel in Port-Bou in 1940, when he was trying to escape from the Nazis by crossing from France into Spain.

8. BUCK-MORSS, Susan: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte". La Balsa de la Medusa, no 25, Madrid, 1993, pp. 55 – 98.

la percepción a nuestra propia naturaleza y conectar los sentidos con nuestro mundo interior, allí donde residen la capacidad de ensueño y las emociones más recónditas de nuestro ser.

1. TOURNIER, Michel: *El espejo de las ideas*, El Acantilado, Barcelona, 2000, pp. 13-15. Este enunciado es parte del primer capítulo de este original ensayo en el que el escritor francés utiliza la metáfora del espejo para distinguir una serie de categorías de pensamiento, siguiendo un procedimiento binario en el que cada concepto posee un contrario con el cual se complementa, desde lo más particular (el hombre y la mujer) hasta lo más universal (el ser y la nada).

2. Simone de Beauvoir fue una de las pensadoras que puso de manifiesto esta situación cuando en 1949 escribió "Le deuxième sexe", obra clave del pensamiento feminista. BEAUVOIR, Simone de: *El segundo sexo*, Cátedra, Madrid, 2005.

3. CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2004.

4. *Del alma herida* se encuentra integrada de una selección multidisciplinar de obras realizadas por Paloma Navares entre 1991 y 2006: "Palabras cautivas, Transparencias", "Cunas de agua, Casas de cristal", "Cantos rodados, Viaje a la memoria" y "Pensamientos, Flores de mi jardín". La exposición inició su itinerancia en la Biblioteca Pública del Estado en Zamora para viajar posteriormente a Toulouse (Instituto Cervantes, Université de Toulouse-Le Mirail y Château Musée du Cayla), Madrid (Galería Estiarte) y Roma (Instituto Cervantes). El catálogo se encuentra digitalizado en: [www.navares.com/delalmaherida.pdf](http://www.navares.com/delalmaherida.pdf)

5. ROSENBLUM, Raquel: "¿Se puede morir de decir?", en "Dolor social", Revista Psicoanálisis, Vol. 24, nº 1-2, 2002, pp. 147-176. Publicado originalmente en Revue française de Psychanalyse, Vol. 64, nº 1, 2000, pp. 113-137.

6. Walter Benjamin explicaba que nuestra percepción sensorial se encuentra condicionada no sólo natural, sino también históricamente. Así, la estetización de la política favorece el adoctrinamiento de las masas: "La humanidad se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalineación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden". Ver BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid,

9. SONTAG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Punto de lectura, Barcelona, 2004, p.113.

10. An alienation to be understood as an internal exclusion of the subject, which leaves us without the capacity to react or, in accordance with the Dictionary of the Real Academia Española, as a mental state characterised by a loss of the sense of our own identity.

11. It is interesting to note that "anaesthesia was a technique developed at the end of the 19th century" and coincided with the development of modern life. BUCK-MORSS, Susan, Op. Cit., pp 72 – 76.

12. SONTAG, Susan: Op. Cit., p.132.

1973, pp. 23-24, 53-57.

7. Paradójicamente – e igual que los autores a quienes Paloma Navares recuerda con sus flores- Walter Benjamin (Berlín, 1892) se quitaba la vida en un hotel de Port-Bou en el año 1940, cuando intentaba franquear la frontera hispano-francesa en su huída de los nazis.

8. BUCK-MORSS, Susan: "Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte". La Balsa de la Medusa, nº 25, Madrid, 1993, pp. 55-98.

9. SONTANG, Susan: *Ante el dolor de los demás*, Punto de lectura, Barcelona, 2004, pág. 113.

10. Entendiendo ésta como una exclusión interna del sujeto que le deja sin capacidad de acción o, según la definición de la R.A.E., como un estado mental caracterizado por una pérdida de sentimiento de la propia identidad.

11. Curiosamente "la anestésica se convirtió en una técnica elaborada en la última parte del siglo XIX", coincidiendo con el desarrollo de la modernidad. BUCK-MORSS, Susan: Op. Cit., pp. 72-76.

12. SONTANG, Susan: Op. Cit., pág. 132.

**Exposiciones / Bibliografía**  
**Exposiciones / Bibliografía**  
**Mostre / Bibliografia**  
**Expositions / Bibliographie**



## PALOMA NAVARES

### Exposiciones personales (selección)

- 2007 *DELL'ANIMA FERITA*, PALAZZO DUCALE DI SASSUOLO, MODENA.\*  
*Amapolas y memoria*, Galería Mauro Mauroner, Viena  
*Ciottoli, Fiori del mio giardino*, Instituto Cervantes, Milán  
*Dedicatorias*, Galería Altxerri, San Sebastián  
*Dedicatorias*, Galería Isabel Hurley, Málaga\*
- 2006 *Ames blessées, Mots captifs*. 1993-2003. Château-Musée du Cayla, Toulouse.\*  
*Ames blessées, Galets, Fleurs de mon jardin*. 2003-2006. I. Cervantes, Toulouse.\*  
*Ciottoli, Fiori del mio giardino*. 2003-2006.  
I. Cervantes, Roma.\*  
*Almas Heridas. Flores de mi jardín. El puente de la visión*, Museo de Bellas Artes, Santander.\*
- 2005 *Del Alma Herida*. Biblioteca Pública, Zamora.\*  
*Cantos Rodados*. Galería Max Estrella, Madrid.\*
- 2004 *Travesía*. CAB, 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.\*
- 2002 *Jardín de Artificios*. Bienal de fotografía. Gallery Michael Krokin, Moscou.\*  
*Tras-Luz*. Galerie Academia. Salzburg.  
*Unidad Cero*. Art Brussels, Galerie Academia, Brussels.  
*Tránsito*. Museo Universidad. Alicante.\*  
*Stand By*. Museo Municipal. Málaga.\*
- 2000 *Dès la fragilité de l'être, 1990 -2000*. FIAC 2000. Galería El Museo de Bogotá, París.
- 1999 *Milenia, del corazón y el artificio*. Museum Residenz galerie. Salzburg.\*  
*Objetos de tocador*. Galerie Dany Keller, Munchen.  
*Artificios*. Museo de la Universidad de Salamanca.
- 1998 *Luz del pasado*. Espacio de arte contemporaneo Metronom, Barcelona.\*  
*Recipiente de lágrimas*. Centro Sa Nostra, Palma de Mallorca.\*  
*Maquillaje virtual*. Centro Sa Nostra, Ibiza.\*  
*Judith und Leda, Unter Anderen*. Galerie Academia, Salzburg.  
*Casa Cuna 2002*. Art Cologne' 98, Galería Adriana Schmidt, Colonia.
- 1997 *Luces de invernación*. Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid\*  
*Luz del pasado*. Galerie Academia, Salzburg.

**Paloma Navares.** El Campello. Frente al mar. 2006

- Preludio de un jardín artificial*. Museo Alejandro Otero, Caracas.\*
- Luz de penumbra*. Centro de cultura de Zamora, Museo municipal, Burgos.\*
- Del jardín de la memoria*. Galería Adriana Schmidt, Stuttgart.
- Fragmentos del umbral*. Galería de Adriana Schmidt, Kolonie.
- 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.\*  
*Fragment d'une mise en scène*. Espace d'Art Yvonamor Palix. París.  
*Sombras de sueño profundo*. Museo de Álava. Sala América. Vitoria-Gasteiz.\*  
*Luciérnagas en un jardín sin flores*. Museo Pablo Gargallo, Zaragoza.\*  
*Al despertar de la luna*. Salón Internacional de fotografía, Palacio Revillagigedo. Gijón.\*
- 1995 *De venus, ninfas y otras Evas*. Rekalde Á2. Bilbao.\*
- 1994 *Brizos*. Galería Spectrum. Zaragoza.  
*En el Umbral del sueño*. Castillo de Grisel. Festival Tarazona Foto'94. Zaragoza.\*
- 1993 *Emprunts de Séduction*. Espace d'Art Yvonamor Palix, París.  
*Imágenes de luz*. Espacio Caja Burgos. Burgos.\*  
*Pictures of Desire on the Threshold of Dreams*. Turbulence Gallery, New York.
- 1992 *Otros Paraísos*. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena.\*
- 1991 *Selbstmord der Lukrezia*. Art Cologne. Galería Aele, Cologne.
- 1990 *Otros paraisos*. Galería Trayecto. Victoria Gasteiz.\*  
*De eva y otros paraísos*. Fiac'90. Grand Palais. Galería Aele, París.  
*Septiembre, septiembre*. Galería Aele, Madrid.\*  
*Ensamblajes 1988-1989*. Galería Aele, Madrid.
- 1987 *Tres figuras, Cuatro paisajes*. Sala Goya, Círculo de Bellas Artes, Madrid.
- 1986 *Seravan*. Bienal de cine y vídeo, Comunidad de Madrid, museo de Arte contemporáneo, Madrid.
- 1985 *Interiores con bombilla*. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla.
- 1982 *Origen*. Galería Aele, Madrid.  
*Origen*. Galería 11, Alicante.
- 1981 *Origen. Canto a un árbol caído*. Museo Municipal de Bellas Artes, Santander.\*  
*Casa del siglo XV*. Segovia.  
Galería Lucas, Valencia.  
Galería Aritzá, Bilbao.

- Instalación*. Centro Cultural, Cuenca.  
*Apuntes*. Galería 11, Alicante.
- 1980 *Juego de Seis Cuerdas*. Museo Provincial de Málaga.\*  
Museo de Benacazón, Toledo.
- 1978 Galería Aritzá, Bilbao.
- 1977 *Instalaciones*. Fundación A.C. Propac, Madrid.

### Exposiciones de grupo (selección)

- 2007 *Die Schöne und das Ungeheuer*. Museum Residenzgalerie, Salzburg.\*
- 2006 *Sweet Scumber*. Museum Residenzgalerie, Salzburg.\*  
*Re-Existencias. Escultoras del Siglo XX*. Salas, Sta Inés, Sevilla. Salas de la comunidad. Madrid.\*  
*1ª Bienal de Arte Contemporáneo*. Fundación ONCE. Círculo de Bellas Artes, Madrid.\*  
*K comme Kafka*. Musée des Beaux-Arts, Chateau de Linardié, Musée-Château du Cayla. Toulouse.\*
- 2005 *Summertime*. Mario Mauronel Contemporary Art , Vienna.  
*Lenguajes y sentidos*. Museo de Pasión, Valladolid.\*  
*Ciclo videográfico Arte del Siglo XXI*. Fundación Pilar i Joan Miró, Mallorca.
- 2004 *Le Droit de Reve* Galerie Academia, Salzburg.  
*La colección Caja de Burgos*. Museo de Bellas Artes, Santander.\*  
*Le Droit de Reve*. Galerie Academia, Salzburgo.  
*Femina*. Galerie Les Filles du Calvaire, Paris, Brussels.  
*Nueva Fotografía*. Colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma. Museo de Arte abstracto español, Cuenca. Fundación Juan March.
- 2003 *Universalia*. Museo Artium, Vitoria.  
*Listes D'Espera*. Fundació Vila Casas, Espai Volart, La Esfera. Barcelona.\*  
*Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Museo Pablo Serrano, Zaragoza.\*  
*Vigovisións*. Museo contemporáneo de Vigo.\*  
*Punto de encuentro*. Centro Caja de Burgos.\*  
*Memorias de un recorrido*. Colección Caja de Burgos, Círculo de Bellas Artes, Madrid.\*  
*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.\*  
*Aquaria*. Kunstsammlungen Chemnitz.\*  
*El Bello Género*. Sala Comunidad de Madrid.\*  
*Aqaria*. Landes Museum. Linz.\*







Konstmuseum. Göteborg, enero 1996

Exposición: «La Nuova Europa», Area de la Bienal de Venecia, La Zitelle, Venecia  
Comisariado: Carmelo Strano  
Texto: Carmelo Strano  
Idiomas: inglés, italiano  
Producción: CEE. Venecia, junio 1995

Exposición: «Fotografía española, un paseo por los 90», itinerante por Europa  
Comisaria: Myriam de Liniers  
Textos: Myriam de Liniers, Manuel Santos, Rafael Doctor Roncero  
Idiomas: castellano  
Producción: Ministerio de Asuntos Exteriores, Instituto Cervantes, Madrid, 1995

Exposición: «Des rives de l'art», Château de la Napoule, Mandelieu  
Comisario: Jhon Serné, Fundación Clews  
Textos: Rosa Martínez  
Idiomas: francés  
Producción: Ville de Mandelieu  
Mandelieu, agosto 1995

Exposición: «Stereo Tip», Mestna Galerija, Lubjiana  
Comisaria y textos: Helena Pivec, Eva María Stadler, Lilianna Stepancic  
Idiomas: inglés, esloveno  
Producción: Mestna Galerija  
Ljubljana, Slovenia 1995  
Exposiciones Metrònom 1995-96  
Comisario: Rafael Tous i Giner  
Textos: Rafael Tous i Giner, Rosa Martínez  
Idiomas: catalán, castellano  
Producción: Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani. Barcelona, 1996

Exposición: Tarazona Foto, «En el umbral de los sueños 1994», Tarazona  
Comisariado: Julio Alvarez  
Textos: Rosa Martínez  
Idioma: castellano  
Producción: Tarazona Foto  
Tarazona, julio 1994

Exposición: «Dialogue with the Other», Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense  
Comisariado: Lene Burkard  
Textos: Lene Burkard, Henriette Horny  
Idiomas: danés, inglés  
Producción: Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Siemens A/S  
Odense, Dinamarca 1994

Exposición: «Colección Pública II», Diputación Foral de Álava

Textos: Gloria Picazo  
Idiomas: castellano, euskera  
Producción: Diputación Foral de Álava Museo de Bellas Artes  
Vitoria - Gasteiz 1994

Exposición: «De Venus, Ninfas y otras Evas»  
Textos: Alicia Fernández, José Manuel Susperregi, Fernando Illana  
Idiomas: castellano, euskera  
Producción: Sala de Exposiciones Rekalde Bilbao, 1995

Exposición: «Territorios Indefinidos»  
Museo de Arte Contemporáneo de Elche  
Comisariado: Isabel Tejeda, Eduardo Lastres  
Idioma: castellano  
Producción: Instituto de Cultura Juan Gil - Albert Diputación de Alicante  
Elche, marzo 1995

Exposición: «Estamos», Museo Nacional del Ferrocarril  
Comisariado: Montfragué Fdez.-Lavandera  
Textos: Montfragué Fdez.-Lavandera, Rosa Martínez, Rosa Olivares, Ana Martínez- Collado  
Idiomas: castellano  
Producción: Dirección General de la Mujer de la Comunidad de Madrid  
Madrid, 1995

Exposición: «L'oreal. VIII»  
«Arts & Dialogues Européens»  
Texto: Miguel Fernández- Cid  
Idioma: castellano  
Producción: Casa de Velázquez, Maison des Arts Georges Pompidou  
Madrid, 1994

Exposición: «Catálogo»  
Galería Trayecto  
Comisariado y Texto: Paco Juan Costa  
Idiomas: castellano, euskera  
Producción: Galería Trayecto  
Vitoria- Gasteiz 1991

Exposición: «Más que palabras»  
Comisariado y Texto: Lola Garrido  
Producción: Galería Alfonso Alcolea  
Barcelona, 1990

Exposición: «Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías»  
MNCA Reina Sofía  
Comisariado: Susana Mataix  
Texto: «Acerca del vídeo». Paloma Navares  
Producción: MNCA Reina Sofía, Ministerio de Cultura

Madrid, 1986

Exposición: «Dibujos», Galería Pecsi, Budapest  
Texto: «Rajz/Drawing 86», S.Pinczehehelyi  
Producción: Galería Pecsi  
Budapest, 1988

Exposición: «El Pacto Invisible»  
Galería Alele  
Texto: E.Botella  
Producción: Galería Alele  
Madrid, 1988

Exposición: «Artistas Contemporáneas en España»  
Texto: R.Chavarri  
Producción: Edición Gavar  
Madrid, 1977

Exposición: «36 Salón de Montrouge»  
Art Contemporain  
Comisario y texto: Nicole Ginoux

Exposición: «Deuxieme Manifestation Internationale de vidéo», Montbéliard. France  
Comisario y texto: Jean-Paul Fargier, Jean- Marie Duhard, Pierre Bonigiovanni  
Producción: Le Ministere de la Culture, Le Centre d'Action Culture de Montbéliard  
Montbéliard, marzo 1984  
Exposición: «Històries del cor»  
Comisario: Gloria Bosch  
Producción: Fundació Caixa de Girona  
Museo de arte de Girona

#### Documentales TV

Título: «Taller de los sentidos»  
Guió y dirección: Jesús Vázquez  
Programa: «Creadores»  
Duración: 30'  
Idioma: castellano (folleto en inglés)  
Producción: TVE, 1999

Título: «Seraván»  
Programa: «Metrópolis»  
Duración: 19'  
Idiomas: castellano  
Producción: TVE, 1984

#### Web

[www.navares.com](http://www.navares.com)  
Contenido: documentación del trabajo  
Producción: 1998-2007



#### Concha, cuna de mar. 1997

Concha marina, papel de cera, caligrafía y dibujo, luz. 7 x 14 x 14 cm.









Afuera hay sol.  
No es mas que un sol.  
Pero los hombres lo miran  
y después cantan.

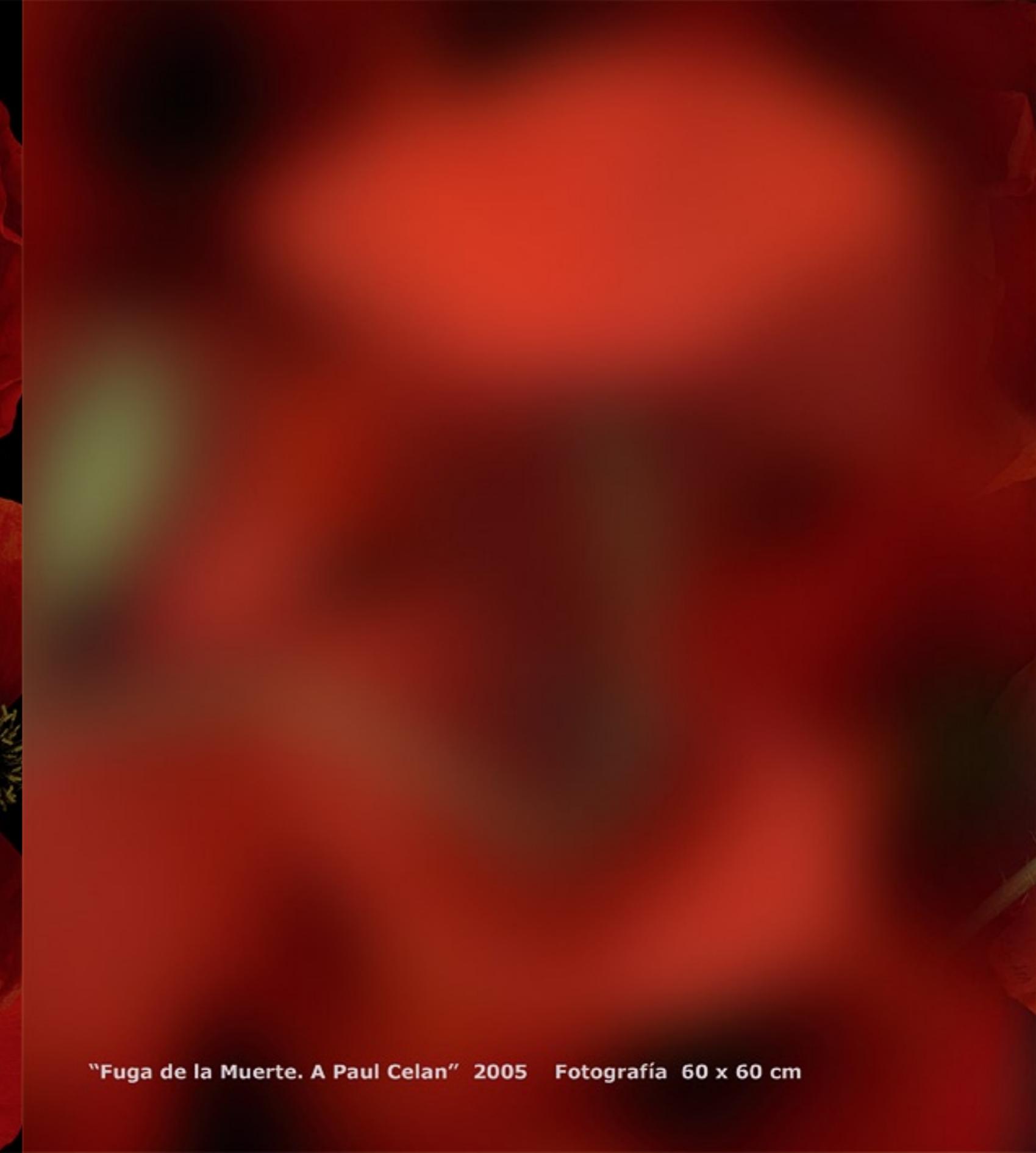
Fragmento del poema **La Jaula**  
de Alejandra Pizarnik



**14 de agosto de 2003.** 2006  
Fotografía. 30 x 90 cm.



Ayuntamiento de Sassuolo  
Comune di Sassuolo



"Fuga de la Muerte. A Paul Celan" 2005 Fotografía 60 x 60 cm