

PALOMA
NAVARES
argiztapenak
iluminaciones
1977 / 2017



PALOMA
NAVALES
galaxybeam
iluminaciones
2021

PALOMA
NAVARES
argiztapenak
iluminaciones
1977 / 2017

A mi Madre. A Tino

Erakusketa / Exposición
2017ko urriak 20-2018ko otsailak 4
20 de octubre de 2017-4 de febrero de 2018
Kubo-kutxa
Donostia / San Sebastián



PALOMA NAVARES

Argiztapenak / Iluminaciones

ANTOLAMENDU ETA KOORDINAZIO OROKORRA / ORGANIZACIÓN Y COORDINACIÓN GENERAL
Gipuzkoa Donostia Kutxa / Kubo-kutxa Aretoa
Kutxa Caja Gipuzkoa San Sebastián / Sala Kubo-kutxa

ERAKUSKETA / EXPOSICIÓN
PALOMA NAVARES
ARGIZTAPENAK ILUMINACIONES 1977-2017

KOMISARIOTZA / COMISARIADO
Rocío de la Villa

KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN
Ereiten Kultur Zerbitzuak

DISEINU GRAFIKO / DISEÑO GRÁFICO
Javier López Altuna

EKOIZPENA / PRODUCCIÓN
Estudio Paloma Navares
Agustín de Diego
Cristalería Intxaurrondo
HIBRIDA STUDIO
MOVOL
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
SMART-Ib

ARGIZTAPENA ETA MUNTAIA / ILUMINACION Y MONTAJE
Expolan
JNA
ONARTU

ZURGINTZA / CARPINTERÍA
LANKOR

IKUS-ENTZUNEZKOAK / AUDIOVISUALES
LASER AUDIOVISUALES

GARRAIOA ETA ENBALATZEA / TRANSPORTE Y EMBALAJE
ORDAX

ASEGURUAK / SEGUROS
AXA ART

HEZKUNTZA PROGRAMAK / PROGRAMAS EDUCATIVOS
Ereiten Kultur Zerbitzuak

SARE SOZIALEN KUDEAKETA ETA IRUDIAK / GESTIÓN E IMÁGENES DE REDES SOCIALES
Jon Pagola-Lorena Ottero

EGUNAK / FECHAS
2017ko urriaren 20tik 2018ko otsailaren 4ra
Del 20 de octubre de 2017 al 4 de febrero de 2018
TOKIA / LUGAR
Kubo-kutxa
Zurriola, 1 – Kursaal
20002 Donostia / San Sebastián
943 012 400
kubo@kutxa.eus
www.sala-kubo-aretoa.eus

Artistaren lanak dituzten galeriak Galerías con representación de la artista
MAM Mario Mauroner Salzburg, MAM Mario Mauroner Vienna, Hibrida Studios,
Galería Altzerri, Galería Isabel Hurley

ESKER ONAK / AGRADECIMIENTOS

Kubo-kutxa areoak bere esker ona adierazi nahi die erakusketa honetan modu batean nahiz bestean parte hartu eta lagundu duten hurrengo pertsona eta entitateei, bereziki:

La sala Kubo-kutxa desea reflejar su agradecimiento a las siguientes personas y entidades que han participado y colaborado de alguna u otra manera en esta muestra, especialmente a:

Tino Muñoz, David Muñoz, Paloma Muñoz, Lua Quiroga Paúl, Beatriz Ros, Valentín Ferrero, Luis Cemborain Vilches, Gabriela Juarez Martín, Arabako ARTIUM-ARTIUM de Álava, Laura Andrada, Natalia Gastelut, Museo Thyssen Bornemisza, Artificio, Euskal Herriko Unibertsitatea (EHU)-Universidad del País Vasco (UPV), Fundación Once, Hibrida Studio, Museo de Burgos, MUSAC, Junta de Castilla y León, RTVE

KATALOGOA / CATÁLOGO ARGITALPENA / EDICIÓN

© Argitalpen honena / De esta edición
Kutxa Fundazioa
edicionesfkutxa@kutxa.eus

KOORDINAZIOA / COORDINACIÓN
Ereiten Kultur Zerbitzuak
Lua Quiroga Paúl

TESTUAK / TEXTOS
Rocio de la Villa
Susana Blas

ARGAZKIAK / FOTOGRAFÍAS
David Muñoz
© Gert Voor in't Holt
Hibrida Studio
Juantxo Egaña
Tino Muñoz
© Paloma Navares, VEGAP, Donostia / San Sebastián, 2017

DISEINU GRAFIKO / DISEÑO GRÁFICO
Javier López Altuna

ITZULPENAK / TRADUCCIONES
Hitzurun Hizkuntz Zerbitzuak
Iñaki Mendiguren

IMPRIMAKETA / IMPRESIÓN
Michelena Artes Gráficas, S.L.
ISBN: 978-84-7173-593-5
Lege-gordailua / Dep.Legal: SS-961-2017

Argiaratzaleak ez du zertan bat egin liburu honetan egileak adierazten dituen iritziekin.

El editor no se responsabiliza ni se vincula con las opiniones manifestadas en este libro por los autores.

Erabat debekatuta dago liburu hau osorik edo zatika errepruduzitzea; halaber, galarazita dago bertako edukia edozer sistema informatikotan edota informazioa biltegiratzeko edota berreskuratzeko sistemetan sartzea. Era berean, ezingo da liburu honetako informazioa transmititu, ez modu elektronikoz, ez mekanikoz, ez fotokopia bidez, ez grabatuta, ez bestelako metodoen bitartez. Horretarako, Kutxa Fundazioaren aldeko aurreko eta idatzizko baimena beharko da.

Queda totalmente prohibida la reproducción total o parcial de este libro, así como su incorporación a cualquier sistema informático u otro tipo de almacenamiento o recuperación de información y su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de la Fundación Kutxa.

AURKIBIDEA / ÍNDICE

- 6 Aurkezpena
Presentación
Manuel Beraza Olabarrieta
- 9 Paloma Navares. Argiztapenak
Paloma Navares. Iluminaciones
Rocío de la Villa
- 43 Zirkuitu infinitua
Bideoa eta teknologiak Paloma Navaresen lanean
El circuito infinito
Vídeo y tecnologías en la obra de Paloma Navares
Susana Blas
- 59 Obra
Obras
- 183 Biografia
Biografía
- 189 English
201 Français
- 214 **Kubo-kutxaren argitalpenak**
Ediciones **Kubo-kutxa**

Berrikuntza, aldaketak eta teknologia berriak nagusi diren garai honetan, arteak ere badu bere aldatzeko eta berritzeko modu berezia. Paloma Navaresek berezko lengoia plastikoa sortu du ezaugarri nagusi gisa dituena teknologia berrien, espazioaren eta argiaren erabilera, eta hainbat teknikaren nahasketa. Hala, bere multimedia-instalazioak egiteko, eskultura, argazkia, bideoa eta audioa erabiltzen ditu, material industrialekin eta eskuz eginikoekin batera.

Pinturarekin izandako esperientziaren ostean, eta bere lehenengo ikus-entzunezko lanak performanceari eta dantzari lotuta bazeuden ere, diziplina anitzeko artista honek goiz hartu zuen bere garaiko teknologiekin lan egiteko erabakia, alde batera utzi gabe Artearen Historiaren kanonaren berrikuspen sakona, pintura klasikoak eginiko emakumeen gorputzaren irudikapen objektualaren eta estereotipoen azterketaren bitarte. Ondoren, gaur egunera arte emakumeen berezko lengoaiak jasandako zentsuraren gaia landuko du, betiere esparru kulturantzun batean.

Bestetik, aldarrikapen eta gogoeta kritiko horiekin batera, Paloma Navaresek bizitzaren ziklo itzelari helduko dio, eta jaiotzaren, gure existentziaren hauskortasunaren eta bizitzatik heriotzarako iragatenaren gaiak landuko ditu, besteak beste. Ironia ziztatzalez beteta, artistaren lanek genetikaren aurrerabideei esker sorturiko horizonte posthumano baten inguruko zalantzak planteatzen dituzte. Eta gaixotasunarekin eta susperraldiarekin izan dituen esperientziatan oinarrituta, bat egiten du bizitzaren oldarrak jasan izan ezin zituzten beste emakumezko sortzaile eta poeta batzuen arima hauskorrekin. Loaldieren eta esnaldiaren artean dauden eta gaur egungo bizitzan oso ohikoak diren eremu itsuetarako irudi iragankor eta etereoak sortu ditu artistak, betiere ametsen materia arin eta mugakidearekin lehian.

Hasierako garaietatik (1977) gaur egunera arte, ehun erakusketatik gora egin ditu mundu osoan, eta bere lanak museoetan, erakundeetan, zein bilduma publiko eta pribatuetan aurkituko ditugu. Orain Paloma Navaresen arte zabalaz gozatzeko aukera dugu Donostiako Kubo-kutxa aretoan.

Paloma Navaresek instalazioen arteari hurbiltzeko aukera eskaintzen digu, hainbat teknikarekin, eguneroko elementuekin eta, sarri, argiaren elementuarekin eginiko bere lanen bitartez. Atera kanpora zure sortzeko gaitasuna lantegi honetan: argi-kutxa simple bat egindo dugu, potoekin eta led argiek. Gardentasunarekin eta kolorearekin jolastuko gara. Argiak modu magikoan eraldatuko ditu irudiak eta ukitu berezia emango dio zure gelari. Animatuko zara?

Manuel Beraza Olabarrieta
Kutxa Fundazioko Presidentea

En esta época de innovación, de cambios y de nuevas tecnologías, también el arte tiene su particular forma de variación e innovación. Paloma Navares es creadora de un lenguaje plástico propio caracterizado por el uso de nuevas tecnologías, utilizando el espacio, la luz e integrando diversas técnicas en sus instalaciones multimedia, combinando escultura, fotografía, vídeo y audio junto a materiales industriales y manufacturados.

Tras su experiencia con la pintura, aunque sus primeros trabajos audiovisuales están ligados a la performance y a la danza, esta artista multidisciplinar asume la temprana decisión de trabajar con las tecnologías de su tiempo, pero al mismo tiempo aborda una honda revisión del canon de la Historia del Arte a través del análisis de la representación objetual del cuerpo y los estereotipos de las mujeres en la pintura clásica. Temática que más tarde trasladará a una reflexión sobre la tradicional censura de la lengua propia de las mujeres hasta la actualidad en un marco multicultural.

Por otra parte, junto a estas posturas de reivindicación y de reflexión crítica, Paloma Navares aborda el gran ciclo de la vida, desde el nacimiento a la fragilidad de la existencia y el tránsito de la vida a la muerte. Con incisiva ironía, sus obras plantean dudas sobre un horizonte poshumano gracias a los avances de la genética. Y desde su propia experiencia de enfermedad y convalecencia, se hermana con las almas vulnerables de otras creadoras y poetas que no pudieron resistir los embates de la vida. Zonas ciegas de aislamiento y enajenación entre la vigilia y el sueño, comunes en la vida contemporánea, para las que la artista ha ideado imágenes efímeras y etéreas que compiten con la materia fluida y fronteriza de los sueños.

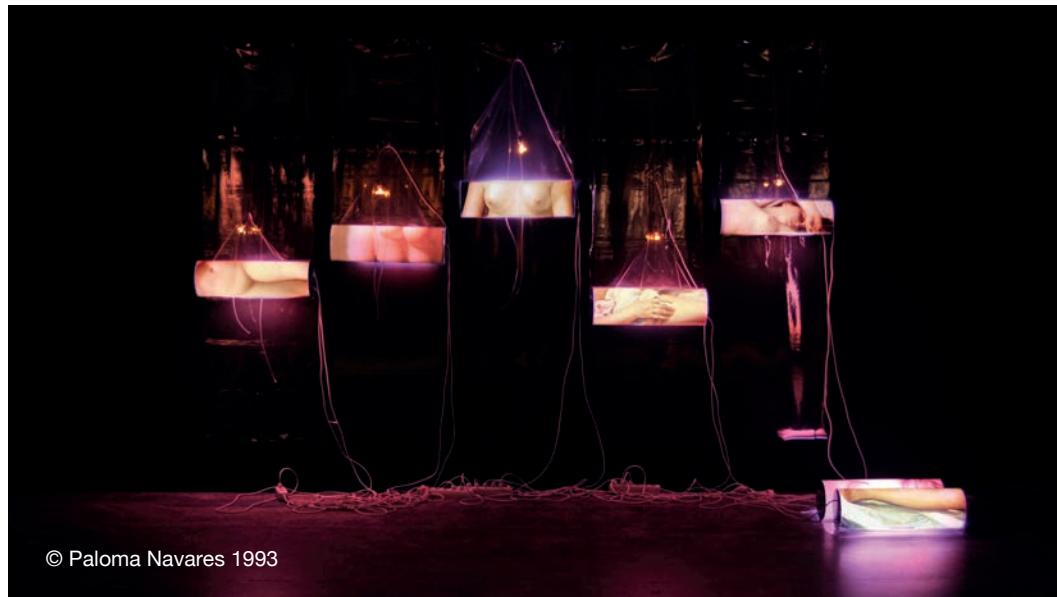
Desde sus inicios en 1977 hasta el momento actual, ha realizado más de un centenar de exposiciones en todo el mundo. Su obra se encuentra en museos, instituciones y colecciones públicas y privadas. Ahora contamos con la posibilidad de disfrutar del extenso arte de Paloma Navares en la sala Kubo-kutxa de Donostia.

Manuel Beraza Olabarrieta
Presidente de Kutxa FUndazioa



PALOMA NAVARES. ARGIZTAPENAK
PALOMA NAVARES. ILUMINACIONES

Rocío de la Villa



© Paloma Navares 1993

En el umbral del sueño, 1993. Caixabank Bilduma

PALOMA NAVARES ARGIZTAPENAK

Rocío de la Villa

“Zain nengoela, kalean gora eta behera ibili nintzen, eta orduan ikusi nuen urru-tian, zuhaitz artean, argi bat.’Argi horrek –pentsatu nuen– ez du inolako garrantzirik gauero-gauero begien aurrean dutenen-tzat, baina niretzat, hemen arrotza izaki, garrantzi handia du’. Jarraian berriz ekin nion herrixkako kale bera igotzeari eta jaisteari, eta hala egon nintzen denbora luze samar batez, eta beti, minutu bat-zuen buruan, puntu berera itzultzen nin-tzen: zuhaitz arteko argiak nire begirada erakartzen zuen. Orduan nire ibilia etetera behartu ninduen (...). Beriz ere itzuli eta guztia ulertu nuen: lehen luraren mailan ikusitako argia orain pixkanaka urruneko mendixketarantz igotzen ari zen ilargiaren argia zen”.

Walter Benjamin, “Illuminations”, *Essays and Reflections*.

Benjaminek ez ikustetik ikustera igarotze hori kontatzen duenean, itxarote egoera bat sortzen du (maitearen zain). Kontakizun txikia itxaro-pen batetik abiatzen da, eta luzatu egiten da,

irakurleok espero bezalaxe, itxaronaldia ekintza errepikakorrekkin entretenitura, azkenean ezus-tean desbideratzen den arte, ikuspegি berri batera eramateko: bat-batean, erreferentziazko argitxoa argiztapen bilakatuko da protagonista-rentzat, eta harekin, gure munduan egote hori birkokatuko dugu.

Paloma Navares multimedia artistaren erakus-keta hau bere ibilbidearen ospakizun bat da; izan ere, 1977an Madrilgo Propac aretoan lehenengo bakarkako erakusketa egin zuenetik lau hamarkada pasa dira. Guk atzera begirakoa egin nahi izan dugu hautatutako lanekin, eta horretarako haren serie nagusietatik hartutako lanak bildu ditugu *Illuminations/Argiztapenak* izenburuean, argia baita Navaresen obraren elementurik garrantzitsuena. Eta ez bakarrik ezinbesteko zatia delako berezko argia duten eta argiz sorturiko eta argia sortzen duten ba-liabide eta elementuekin eraikitako haren pieza eta instalazio gehienetan –argazkiak, bideoak, cibatransak, argi-kutxak, hodi fluoreszenteak, beira, metakrilatoa eta plastiko zeharreria, kanulak, kableak eta luminariak–, baizik eta ha-ren muntaketek iluntasuna eta ilunantza eska-tzen dutelako erakutsi ahal izateko, hala obrak materia baztertzen duen hauskortasunezko ar-giztapen eta gardentasun gisa agertzen baitira, irudia etorkizuna eraldatzen duen ametsaren,



© Paloma Navares 1993

En el umbral del sueño, (xehetasuna / detalle). Colección Caixabank

PALOMA NAVARES ILUMINACIONES

Rocío de la Villa

“Mientras aguardaba, paseé por la calle arriba y abajo, y fue entonces cuando a lo lejos, entre los árboles, vi una luz. “Esta luz –pensé– no les dice nada a quienes la tienen delante de los ojos todas las noches, pero a mí, forastero en este lugar, me dice muchas cosas”. Seguidamente di la vuelta para recorrer de nuevo la calle de la aldea, lo que continué haciendo durante cierto tiempo, y siempre pasados unos minutos, regresaba al mismo punto: la luz entre los árboles atraía mi mirada. Fue entonces cuando me obligó a detener la marcha (...). Me volví una vez más y lo comprendí todo: la luz que antes había divisado al nivel del suelo, era la luz de la luna, que ya se alzaba lentamente sobre las colinas lejanas”.

Walter Benjamin, “La luz”, en *Historias y relatos*.

Cuando Benjamin relata este pasar del no ver al ver, recrea una situación de espera (de la amada). El pequeño relato parte de una expectativa, que se prolonga como esperamos

quienes leemos, entreteniendo la espera con actos repetitivos, hasta que se desvía inesperadamente para desembocar en una visión nueva: de repente, el vulgar faro de referencia se convierte en una iluminación para el protagonista y con él, resituamos nuestro estar en el mundo.

Esta exposición de la artista multimedia Paloma Navares es una celebración de su trayectoria, que cumple cuatro décadas desde su primera exposición individual en la sala Propac de Madrid en 1977. Una selecta retrospectiva con obras de sus principales series para la que hemos elegido el título *Iluminaciones*, ya que la luz es el elemento más importante en su obra. No sólo porque forma parte imprescindible de la mayoría de sus piezas e instalaciones, que tienen luz propia, y están construidas con medios y elementos generados y generadores de luz –fotografía, vídeo, cibatrans, cajas de luz, tubos fluorescentes, vidrio, metacrilato y plásticos translúcidos, cánulas, cables y luminarias–, sino también porque sus montajes para su exhibición requieren la oscuridad y la penumbra, de manera que sus obras aparecen como iluminaciones y transparencias con una fragilidad que rechaza la materia, definiendo la imagen como un producto de la ensueñación, del recuerdo y de la previsión que transforma

oroimenaren eta aurreikuspenaren produktu gisa zehaztuta. Edo, bestela esanda, agerian uzten duen irudi intelektuala, zuzen-zuzenean esperientzia estetikoari, sentimenduzkoari eta emozionalari zuzendua, eta beti askatasun irrikaz bizi dena.

Argiak erro sendoak ditu gure kulturan. Platonik hasita ordena bertikal eta espiritualari lotu zitzaison: egiazi, ongiari eta edertasunari. Filosofo idealistarentzat, jakite hutsa (teoria) intuiziozko ikuspegi zuzenaren ondorio da. Edertasuna, finean, zuritasun dirdiratsua da, bere baitan kolore guztiak biltzen baititu. Giambattista Vicoren *Zientzia berria* laneko historiaren filosofiarengarabera, gizaki alderraien biluztasuna argitu eta nabarmendu eta haitzuloetan biltzera behartu zituen izpiaren distira guztia ikusi eta mono-teismo kristauaren sinkretismoaren argipean epaitzen duen Jainko ahalguztidunaren zigorra izan zen. Mende luzez gaizkia iluntasunarekin lotu zen, filosofoek, profetek eta mistikoek jainkoaren argia aldarrikatzen zuten bitartean.

Gure garaian, aldiz, Walter Benjaminek “argiztapen profanoez” hitz egingo luke. Egiaz, ikertzeko *denkbilder* izenarekin bataiatu zuenaren arabera jarduten zuen: pentsamenduaren irudi mota bat historiaren diskurso zaharra leherraratzeko gai zena interpretazio berriak argitzen zituzten diskurso eten eta zatikatuak inposatzeko. Hannah Arendt egileak *luminations* izenburupean argitaratu zituen 1968an naziengandik ihesi AEBetara joan zenean Benjaminek bere zaintzapean jarritako testuak. Benjaminek berak *Das Passagen-Werk* lanean esan bezala “gauza ez da iraganak bere argia iraultzen duela gaurko egunean, edo gaurkoak iraganean, baizik eta irudia dela izandakoa orainari tximista bailitzan lotzen zaion hori, konstelazio bat osatzeko. Bestela esanda: irudia da etendako dialektika”. Definizio hori oso ondo letorkieke Navaresen lanei, bai baitirudi fisikoki lebitatu egiten dutela gure irudimenean zintzilik sustraiak botatzen dituzten bitartean. Irudi argitsuak eta ilunantz artekoak, zeinen freskotasunak ironiaz hitz egiten duen etorkizunari buruz, iragana iraulita, bizitzaren ibilbideari buruzko almanaka argitargabe bat osatura.

Arte garaikidean, argazkiak eta bideoak –argia

da haien materia– pinturaren nagusitasun tradizionala baztertu badute ere, artista batzuek bakarrik jarri dute argia beren sormen prozesuaren erdian, tartean sartuta bai dimentsio fisikoa, bai poetikoa, esklusiboki formala ez den eszenaratze batekin, eta nabarmenkeria teknikoa baztertuta. Uste dut argiak maila guztietañ duden zentraltasunarekiko eta bisualtasunaren formulazio-aldaera guztien eztabaidarekiko hondoko posizionamenduen afinitate-talde batean hainbat artista bil genitzakeela; esaterako, Joan Jonas edo Judith Barry, eta gure herrialdean Eugènia Balcells aitzindaria eta ondorengo Eulàlia Valldosera eta Marina Núñez, haien lanen eta ibilbideen artean dauden desberdinatasun nabarmenak gorabehera.

Ikuspegiak eraikitzeko helburuz, Paloma Navaresen lanaren ezaugarri nagusia etengabe bitarteko material zeharrargiak aukeratzen dituela da, hala egiturak arinduta eta inguru-neak antolatuta kolorearen tenperaturaren eta argi-intentsitatearen edo -gabeziaren arabera, bisualitatearen inguruan hausnartzen duen bittartean ikuspegi kultural, psikologiko, sinboliko eta emozionaletatik abiatutu.

Navaresen instalazioak desmaterializazio-prozesuen emaitza dira, ikuspegi osoen zatiak osatzen dituzten irudiak, zeinen itxura ukiezina egunero erabiltzen eta manipulatzeko ditugun objektu eraldatuekin konpentsatzen den.

Nolanahi ere, arintasun eta zatikatze horrek, itxuren eta gardentasunen artean mugitze horrek, eta aginte-diskurtsoaren jasotasunari desobeditu eta egunerokoaren xehetasunean erreparatzeko horrek ez dio galarazten gai handiak jorratzea: jaiotzea, bizitza, matxinatzea, sufritzea, barre egitea, erotzea, hiltzea. Hori da Paloma Navaresek lau hamarkadatan zehar islatu duen gai-bilduma edo “emakume bihurtearen” hedapena.

Erakusketa-proposamen honetan hiru ataletan bilduta aurkeztuko ditugu artistaren lanak. Aurkezpen edo sarrera gisa, bere ibilbide osoko obrak biltzen dituen eskala txikiko lagin bat. Areto nagusitik eginkiko ibilbide zirkular batean, lehenik emakumeei eta hedabide bisualek eta literatur hedabideek kulturaren historian izan

el futuro. O dicho de otro modo, imagen intelectual que evidencia, dirigida directamente a la experiencia estética, sensible y emocional, y en la que laten siempre anhelos de libertad.

La luz tiene una profunda raigambre en nuestra cultura. Desde Platón fue asociada al orden vertical y espiritual: a la verdad, el bien y la belleza. Para el filósofo idealista, el puro saber (teoría) es fruto de la visión intuitiva y directa. La belleza, al cabo, es blancura fulgente, porque contiene en sí todos los colores. El resplandor del rayo que, según la filosofía de la historia en la *Ciencia Nueva* de Giambattista Vico, alumbró y evidenció la desnudez de los seres humanos errantes y les obligó a reunirse en cuevas, se tradujo en castigo del Dios omnípotente que todo lo ve y lo juzga bajo su luz en el sincretismo del monoteísmo cristiano. Durante siglos el mal se asoció a la oscuridad, mientras filósofos, profetas y místicos declinaban la luz divina.

En nuestro tiempo, en cambio, Walter Benjamin habría de “iluminaciones profanas”. En realidad, para sus investigaciones se guiaba por lo que denominó *denkbilder*, una clase de imágenes del pensamiento capaces de explosionar el viejo orden del discurso de la historia para imponer discursos interrumpidos, fragmentarios, que alumbraban nuevas interpretaciones. Hannah Arendt editó los textos que le había confiado Benjamin en su huida del nazismo a Estados Unidos bajo el título *Illuminations* en 1968. Según Benjamin, en *Obra de los pasajes*, “no es que lo pasado venga a volcar su luz en lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que la imagen es aquello en la cual lo que ha sido se une como un relámpago al ahora para formar una constelación. Dicho en otras palabras: imagen es la dialéctica en suspenso”. Una definición que convendría bien a obras de Navares, que parecen levitar físicamente mientras se arraigan suspendidas en nuestra imaginación. Imágenes luminosas y entre penumbras, cuya frescura ironiza sobre el futuro y que subvierten el pasado, conformando un almanaque inédito del curso de la vida.

En el arte contemporáneo, pese a que medios

como la fotografía y el vídeo –cuya materia es la luz– hayan desplazado la tradicional supremacía de la pintura, sólo algunos artistas han puesto la luz en el centro de su proceso de creación, implicando a la vez tanto su dimensión física como poética, con una plasmación escenográfica no exclusivamente formal y que rechaza la ostentación técnica. Creo que, en un grupo de afinidad de posicionamientos de fondo respecto a la centralidad de la luz en todos sus grados y el cuestionamiento de la visualidad en sus variables formulaciones, podríamos reunir a artistas como Joan Jonas o Judith Barry y, en nuestro país, la precursora Eugènia Balcells y las posteriores Eulàlia Valldosera y Marina Núñez, pese a las notorias diferencias en sus trabajos y trayectorias.

Con el fin de construir visiones, lo característico del trabajo de Paloma Navares es la continua elección de medios materiales translúcidos, aligerando estructuras y organizando entornos por temperatura de color e intensidad o carencia lumínica, mientras reflexiona sobre la visualidad desde perspectivas culturales, psicológicas, simbólicas y emocionales.

Las instalaciones de Navares son resultado de procesos de desmaterialización, imágenes que configuran fragmentos de visiones completas y cuyo aspecto intangible suele estar compensado por pequeños objetos de uso y manipulación diaria transformados.

Sin embargo, esta levedad y fragmentación, moverse entre apariencias y transparencias, desobedecer a la grandilocuencia del discurso de autoridad y fijarse al detalle de lo doméstico, no le impide acometer los temas importantes: nacer, vivir, rebelarse, sufrir, reír, enloquecer, morir. Esta es la colección de temas o el despliegue del “devenir mujer” que ha plasmado Paloma Navares a lo largo de cuatro décadas.

En esta propuesta curatorial presentamos sus trabajos agrupados en tres secciones. A modo de antesala, un muestrario a pequeña escala que reúne obras de toda su trayectoria. En un recorrido circular por la sala principal, primero las series dedicadas a su crítica y reflexión sobre las mujeres y los medios visuales y lite-

duten irudikapenei buruzko kritika eta gogoetari eskainitako serieak, eta amaitzeko, bizitza "soi-lari" buruzko oinarri biopolitikoa duen dimensio existentziala jorratzen duten lanak, suiziden eta bestelako baztertuen –gaixoak eta eroak– "gorpuz besteetan" zentratuta.

* * *

Azalpen biografikoa

Ia ezinezkoa da artista baten obra ulertzea bere gatzaroan abiapuntu izan zuen egoera ezagutu gabe, eta jakin gabe nola txertatu zen bere ekarpen bereizgarriekin artearen sisteman. 80ko hamarkadaren amaieran Paloma Navares profil bikoitz batean azaldu zen: gure herrialdeko genero-artearen eta arte feministaren aitzindari gisa, eta bideoartearen eta bideoinstalazioen kudeatzaile eta ekoizle gisa.

Hasieratik hasteko, emakume gazte eta amaren aldetik bere nortasunaren bilaketa eta berrespresa ageri da dagoeneko 70eko hamarkada erdialdeko lehenengo esperimentazio piktorikoetan, baina Propac aretoan eginko erakusketatik aurrera hautsiko du erabat pinturarekin eta hasiko da tradizio femeninoak berezko dituen materialen bitartez adierazten: formaren aurkako konposizioak eta irekidura organikoak dituzten ehunak, laster espazio sozialetan aplikatuko dituenak (Malagako Haur Ospitalea, 1980 eta beste batzuk), gero performancearen eremura eramateko *Canto al árbol caído* lanean (*Kantua eroritako zuhaitzari*, 1981, Santanderreko Museoa), dantza-taldeen eszenografiarekin eta jantzien sorrerarekin eta zuzendaritza artistikoarekin osatuta.

Bestalde, bideoarteagatiko interesak bultzatuta, lehenengo bideo-jaialdiak antolatuko ditu Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan (1984-1986) eta bideoinstalazioak egingo ditu bertan: Bill Viola, Name June Paik, Wolf Vostell, Woody eta Staina Vasulka, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Peter Weibel, Eugènia Balcells, Inge Graf+ZYX, Carles Pujol eta Concha Jerez beren lehenengo instalazioekin, Esther Ferrerren performanceaz gain, Michel Jaffrenouren zirku elektronikoa eta hainbat ziklo, tailer eta konferentzia. Bi urte geroago artista, antolatzaile eta bideoari buruzko testu baten sortzaile gisa parte

hartuko du *Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías* (*Prozesuak: kultura eta teknologia berriak*) erakusketan, Reina Sofia Museo Nazionaleko lehenengoa, 1986an. Han gure herrialdean sorturiko lehenengo bideoinstalazioetako bat erakutsi zuen, *Círculo cerrado, círculo infinito* (*Zirkuitu itxia, zirkuitu amaigabea*) nazioarteko protagonistekin batera: Name June Paik eta Antoni Muntadas.

Gainera, trantsizio politiko betean giltzapeturiko bere piztia mehatxatzaileekin askatasunak aldarrikatzen dituen pieza horrek laster emango die bidea artearen historian zehar emakumeen irudikapenei inposatu zaizkien estereotipoekiko (artearen historiak mende luzez itxita gorde du emakumeen nortasuna) kritika agerikoa islatuko duten instalazioei; horretarako, mihiztatze berriak erabiliko ditu eta nolabaiteko apropiacionismoa eginda artearen historiaren berrikuspen bat egingo du gure herrialdean, baina genero-ikuspegitik. Berrikuspen horren bertsio teorikoa 1987tik aurrera hasiko da zabalzen, Estrella de Diegok AEBetan egin zuen eta honako izenburu honekin argitaratu zen doktorego-tesiari esker: *La mujer y la pintura en el siglo XIX español* (Emakumea eta pintura XIX. mendeko Spainian).

Hau da, hamarkada batean, Paloma Navaresek erantzuna emango die arte garaikideak 60ko hamarkadan emandako biratik aurrera planteaturiko berrikuntza garrantzitsu guztiei: antiforma, performancea, bideoartea, apropiacionismoa, instalazioa eta arte kontestuala, feminismoa... eta bere lengoaia sortuko du, bitarteko ugari erabilita (argazkia, bideoa, performancea, marrazkia, poesia, eskultura...) estetika eszenografiko baten zerbitzura, fabrikazio industrialeko objektu eta material suntsikor eta erabili eta botatzekoekin batera. Emaitza gisa, haren objektu ekoizpenak desmaterializatze-rantz jotzen duen bitartean, argiaren gardentasun- eta arintasun-ezaugarriak xurgatuta, egiten dituen bideoinstalazioak formalizatu egiten dira biribiltasun eskultorikoarekin eta espazioaren nagusitasun arkitektonikoarekin.

Laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran Navaresek proiekzio garrantzitsua zuen jada bai bakarkako erakusketetan, bai kolektiboetan,

arios de su representación en la historia de la cultura, para terminar con trabajos que abordan una dimensión existencial de trasfondo biopolítico sobre la vida “nuda” centrándose en los “cuerpos otros” de los suicidados y otros excluidos: enfermos y dementes.

* * *

Semblanza

Es casi imposible comprender la obra de un artista sin conocer los presupuestos de los que partió en su juventud y cómo se enmarcó con sus distintivas aportaciones en el sistema del arte. A finales de los años ochenta, Paloma Navares se significó en un doble perfil, como precursora del arte de género y feminista y gestora y productora de videoarte y videoinstalaciones en nuestro país.

Para comenzar desde el principio, la reafirmación y búsqueda de la propia identidad como mujer joven y madre ya se encuentra en sus primeras experimentaciones pictóricas a mediados de los años setenta, pero es a partir de su exposición en Propac cuando Paloma Navares definitivamente rompe con la pintura y comienza a expresarse con materiales propios de la tradición femenina: telas en composiciones antiforma con aperturas orgánicas que pronto aplicará a espacios sociales (Hospital Infantil de Málaga, 1980, y otros) y luego llevará al terreno de la performance en *Canto al árbol caído* (1981, Museo de Santander), completada con la creación de escenografías, vestuario y dirección artística de grupos de danza.

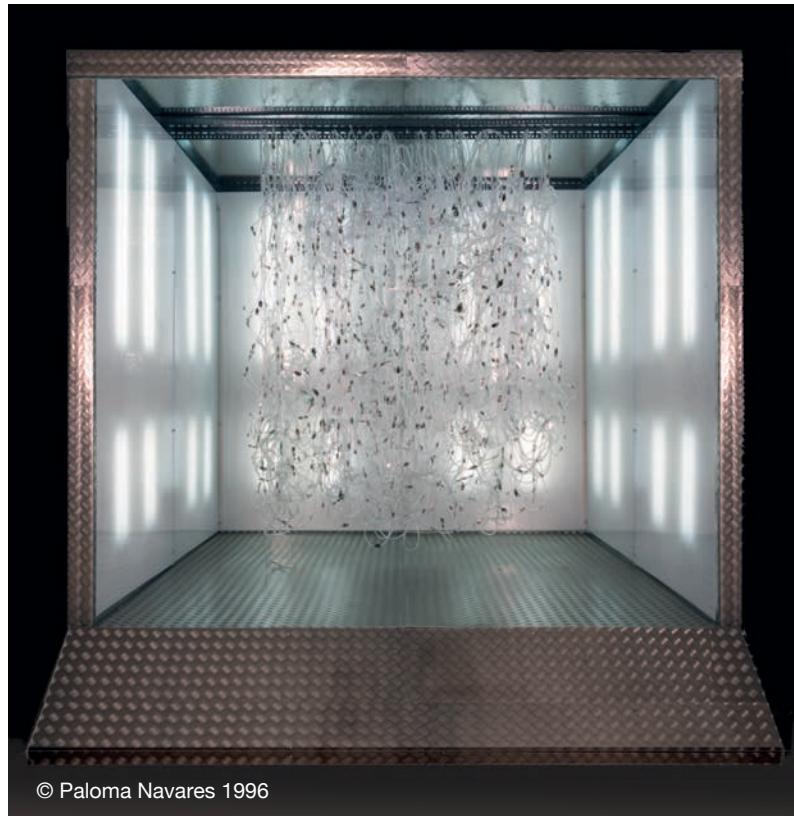
Por otra parte, interesada por el videoarte, organizará los primeros Festivales de vídeo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1984-1986), donde participan con videoinstalaciones: Bill Viola, Name June Paik, Wolf Vostell, Woody y Staina Vasulka, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Peter Weibel, Eugènia Balcells, Inge Graf+ZYX, Carles Pujol y Concha Jerez con sus primeras instalaciones, además de la performance de Esther Ferrer, el circo electrónico de Michel Jaffrenou y diversos ciclos, talleres, y conferencias. Dos años más tarde participa como artista, organizadora y

autora de un texto sobre el vídeo en la exposición Procesos: *Cultura y Nuevas Tecnologías*, con que se inaugura el Centro de Arte Reina Sofía en 1986. Allí muestra una de las primeras videoinstalaciones creadas en nuestro país, *Círculo cerrado, circuito infinito*, junto a protagonistas en el ámbito internacional como Name June Paik y Antoni Muntadas.

Además, esta pieza, que con sus fieras amenazantes en su encierro clama por las libertades en plena Transición política, pronto dará paso a concretar en instalaciones su crítica manifiesta a los estereotipos impuestos en la representación de la mujer en la historia del arte, que ha enclaustrado la identidad de las mujeres durante siglos, utilizando nuevos ensamblajes, en una suerte de apropiacionismo, con que inaugura una revisión con perspectiva de género sobre la historia del arte en nuestro país, que apenas comenzará a difundirse en versión teórica a partir de 1987 gracias a la Tesis doctoral realizada por Estrella de Diego en Estados Unidos y publicada como *La mujer y la pintura en el siglo XIX español*.

Es decir, en una década, Paloma Navares da respuesta a todas las innovaciones importantes planteadas a partir del giro en los años sesenta del arte contemporáneo: antiforma, performance, videoarte, apropiacionismo, instalación y arte contextual, feminismo... y crea su propio lenguaje, con una amplia utilización de medios (fotografía, video, performance, dibujo, poesía, escultura...) al servicio de una estética escenográfica, junto a objetos y materiales de fabricación industrial fungibles y desecharables. Como resultado, mientras su producción objetual tiende a desmaterializarse absorbiendo las cualidades de transparencia y ligereza de la luz, sus videoinstalaciones se formalizan con rotundidad escultórica y dominio arquitectónico del espacio.

A comienzos de la década de los noventa, Navares tiene ya una importante proyección en exposiciones individuales y colectivas en destacados museos e instituciones en Centroeuropa. Es el momento en el que en nuestro país empieza a despuntar la alianza entre el arte desde la perspectiva de género junto a



Cáñulas de riego,
1996

Europa Erdialdeko museo eta erakunde garrantzitsuetan. Une horretan hasi zen gure herrialdean gailentzen generoaren ikuspegiko artearen eta ginokritika hasiberri baten arteko aliantza, eta Navares izan zen Europaren zein Europatik kanpo genero-erakusketa kolektiboetan edo erakusketa feministetan sartu zen lehenengo artista espanyiarra; esaterako 1994an Danimarkako eta Suediako Kunsthallen eginiko *Dialogue with the Other; Stereo Tip* (1995) Ljubljanan; *Unter Anderen-Among Others* (1997), Dortmundeko Kunsthallen; *Virtue&Vice*, Erresuma Batuko eta Holandako hainbat gunetan ibiltari ibili zena 1997an; *Sculpture, Figure, Woman*, Linzko Lendesmuseumen, 1998an; *Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino*, hori ere 1998an, Caracaseko Arte Ederretako Museoan eta *La casa, il corpo, il cuore*, Vienako Palais Liechenstein delakoan, 1999an. Bestalde, hamarkada horren amaieran, bideoartearen eta bideoinstalazioen eremuko ekarpenen ondorioz, Navaresek bost urteko ziklo bati ekin zion zion magister gisa Salzburgoko Summer Academy of Fine Arts entzutetsuan, instalazioei buruzko ikastaro trinkoak ematen.

Gaur egunera arte, Paloma Navaresek ehun erakusketatik gora egin ditu, bakarkakoak zein kolektiboak, Espanian eta Europako

eta Ameriketako erakunde, azoka eta galeria entzutetsuenetako gehienetan. Baita gune periferiko eta marjinaletan ere, non sarri egiten diren generoko arte-proiektuak eta proiektu feministak. Beti erakutsi izan du horietan parte hartzeko gogoa, Isabel Tejedak 1995ean Elcheko museoan komisariatutako *Territorios indefinidos (Lurralde zehaztugabeak)* erakusketa aitzindaritik hasita, eta beti erakutsi du artisten artean ohikoa ez den konstantzia eta konpromisoa, eta horregatik du hain izen ona nazioartean. Eta hori hainbat ebakuntza jasan ostean ikusmena galtzearen aurka izan duen erresistentzia esperientzia gorabehera, edo agian horri esker. Esperientzia hori konplexua izan da eta bertatik uler daiteke, beste ikuspegi bat hartuta, argiarekin, iluntasunarekin, iluntzarekin eta barne-argiztapenarekin eraikitako bere lanaren dimentsio bisual handia.

Navaresen lanean erresistentzia –feminista, beti subertsiboa– ulertzeko beste modu bat haren eskala-jokoari erreparatzea da, egiten duen emozionalaren eta domestikoaren defentsari, artistak ausarki eta modu irekian behin eta berriz adierazi duen etxearen eta estudioaren, eguneroko bizitzaren eta sormen-prozesuaren jarraitutasunaren ondorio. “Nire familia-baldintzak eta baldintza fisikoak direla eta, etxeari oso

una incipiente ginocrítica, y Navares será la primera artista española que es incluida en Europa y fuera de Europa en colectivas de género o feministas, como *Dialogue with the Other* celebrada en 1994 en la Kunsthalle de Dinamarca y Suecia; *Stereo Tip* (1995), en Lubjana; *Unter Anderen-Among Others* (1997), en la Kunsthalle de Dortmund; *Virtue&Vice* que itinera en varios centros del Reino Unido y Holanda durante 1997; *Sculpture, Figure, Woman*, celebrada en el Lendesmuseum de Linz en 1998; *Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino*, celebrada también en 1998 en el Museo de Bellas Artes de Caracas y *La casa, il corpo, il cuore* en el Palais Liechenstein de Viena en 1999. Por otra parte, al final de esta década, como consecuencia de sus aportaciones en el ámbito del videoarte y videoinstalaciones, Navares comienza un ciclo de cinco años como magister en la muy selecta International Summer Academy of Fine Arts Salzburg, impartiendo cursos intensivos sobre instalaciones.

Hasta la actualidad, Paloma Navares ha realizado más de un centenar de exposiciones, individuales y colectivas, en España y en buena parte de las instituciones, ferias y galerías más prestigiosas de Europa y América. También en los centros periféricos y marginales donde a menudo se realizan proyectos de arte de género y feministas, para los que siempre se muestra disponible, desde la exposición pionera en nuestro *Territorios indefinidos*, comisariada por Isabel Tejeda para el Museo de Elche en 1995, con una constancia y compromiso poco habituales entre artistas que han recibido ya el reconocimiento internacional. Y ello, pese (o quizás, gracias) a su propia experiencia de resistencia ante la perdida de visión tras varias operaciones quirúrgicas; experiencia compleja desde la que se puede entender, desde otro ángulo, la intensa dimensión visual de su trabajo, construido con luz, oscuridad, penumbra e iluminación interior.

Otra manera de entender la resistencia –feminista, siempre subversiva– en el trabajo de Navares es observar su juego de escalas, su defensa de lo emocional y lo doméstico, fruto

de la continuidad entre la casa y el estudio, la vida cotidiana y el proceso de creación, que la artista ha manifestado valiente y abiertamente en repetidas ocasiones: “Por mi condición familiar y física, estoy muy ligada a la casa y deseo estar en mis espacios conocidos donde me siento segura, protegida y cómodamente informada y comunicada con todo lo que necesito... en mi vida esto es algo natural: una integración relajada entre el arte, la vida, lo doméstico y lo familiar. Por mi manera de trabajar y, por tanto, por mi manera de vivir, desde que me levanto estoy inmersa en el estudio y el estudio está inmerso en la casa y la casa es un núcleo familiar y como tal, es un núcleo de emociones y de vivencias y a la vez, eso es la casa y eso es el arte. Aquí no hay ningún esfuerzo: se trata del discurrir de la vida y en ese día a día las imágenes que genero alimentan mi cotidianidad”¹.

1- Ésta y el resto de declaraciones incluidas en este texto han sido extraídas de la entrevista a Paloma Navares realizada por Carmen Holgueras Pecharrromán en *Paloma Navares, Tras-Luz*, Ayuntamiento de Alcorcón, Consejería de Cultura, Deportes y Participación Ciudadana, Madrid, 2001.

Gabinete Paloma Navares

“Lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura adopta las dimensiones del universo.

Coger una lupa es prestar atención, pero ¿prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento. (...) Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como si hubiera moléculas del mundo, para encerrar todo el espectáculo en una molécula de dibujo”.

Gaston Bachelard, “La miniatura” en *La poética del espacio*.

lotuta nago, ezagutzen ditudan espazioetan egon nahi dut, hor seguru sentitzen bainaiz, babestuta, bertan daukat behar dudan guztia- ren berri... nire bizitzan erabat naturala da hori: artearen, bizitzaren, etxearen eta familiaren arteko integrazio erlaxatu bat". Nire lan egiteko modua dela eta, eta ondorioz, nire bizitzeko modua dela eta, ohetik jaikitzen naizen unetik estudioan sartuta nago, eta estudioa etxearen sartuta dago, eta etxea familiaren muina da, eta hala, emozioen eta biziaren muina eta, aldi berean, horixe da etxea eta horixe da artea. Hemen ez dago inolako ahaleginik: bizitzaren erritmoa da, eta egunerokotasun horretan sortzen ditudan irudiek nire egunerokotasuna elikatzen dute”¹.

1- Hau eta testuan bildutako gainerako adierazpenak Carmen Holgueras Pecharrománek Paloma Navaresi eginko elkarrizketatik hartu dira. Hemen daude: *Paloma Navares, Tras-Luz*, Ayuntamiento de Alcorcón, Consejería de Cultura, Deportes y Participación Ciudadana, Madrid, 2001.

Paloma Navares kabinetea

“Txiki-txikia den horrek, ate estutik, halakorik izanez gero, mundua irekitzen du. Gauza baten detailea mundu berri baten seinalea izan daiteke, mundu guztiak bezalaxe, handitasunaren ezaugarriak dituen mundu batena. Miniaturak unibertsoaren dimensioak hartzen ditu.

Lupa bat hartzea arreta jartzea da, baina, arreta jartzea ez al da lupa-rekin begiratzea dagoeneko? Arreta, berez, handiagote-beira bat da. (...) Gauza txiki guztiak eskatzen dute geldotasuna. Aisia handi bat behar izan da egonaldi lasai-an mundua miniaturizatzeko. Espazioa maite behar da munduaren molekulak edukiko balitu bezain xeheki deskribatzeko, ikuskizun guzia marrazkiaren molekula batean gordetzeko”.

Gaston Bachelard, “La miniature”, *La poétique de l'espace*.

Lau hamarkadatan zehar, Paloma Navaresek ehunka objektu txiki metatu ditu. *Wunderkammer* bat bailitzan, hau da, bilduma zaharretako mirarien ganbera, gelaitzin gisa artistak bere

ibilbide osoan landu dituen serieen harira sortu dituen objektu onenen hautaketa biltzen duen Paloma Navaresen Kabinetea proposatzen dugu, hala, “Navares mikrokosmos” tankerako bat eskainita, zeinak aurreratu egiten duen, formatu txikian, gai nukleo eta instalazio handiz osatuta dagoen erakusketa honen aurkezpena.

Hautaketa saiatua izan da, artistak ardura handiz egin baititu hamaika objektu serie edo aldi bakoitzean. Zenbait kasutan, emakumeen egunerokotasuneko tresnen egokitzapenak dira, adibidez sukaldetako tresnak, kosmetikakoak edo jostekoak. Beste batzuk collageak dira, mihiztatze txikiak, lumen azpian behatzeko marraskiak eta gorputz zatiengatik erretxinak: eskuak, oinak edo buruak.

Formatu txiki eta ertainekoia izan arren balio estetiko ziztazale eta nabarmena duen ekoizpen horrekin uko egiten dio gizonen erretorika hanpatuari eta berretsi egiten du, aldiz, kulturalki emakumeei esleitu zaizkien lan zorrotz eta errepikakorren tradizioa. Zenbaitetan kitscharen defentsa agerikoa dago, politarena, txikiarena -historikoki emakumeek ekoitzi dutenari lotua- edo itxurati edo pinpirinarena, Ramón Gómez de la Serna zioen bezala. Movida posmodernoaren defendatzaleek ere aldarrikatzen zitzuten ezaugarri horiek eta kasu honetan artistaren instalazioetako askok askatzen duten malenkoniala sublimeareniko kontrabalanze gisa funtzionatuko dute eta kontrastea erantsiko diote Navaresen obra txertatzen den nozio estetikoko neobarrokoari.

Baina kultura txikiko materialak sartzeak ez du galarazten kontsumoaren gizarteko objektuen sistemaren hutsaleriarekiko kritika irekia egitea. Zenbaitetan, ierro osoak garatu ditu; esaterako *Productos Navares* eta *El Armario de los sentidos* apalategietan (*Navares Produktua* eta *Zentzumenen armairua*), fitxategi modura. Objektu horiekin, artistak ondoren instalazio handietara eramango dituen irtenbideak zirriborratuko ditu, alderdi alternatiboak garatuko ditu edo umore iruzkinak erantsiko ditu tamaina handiagoko piezatan kritikaren pisua edo ziurgabetasun hutsa hartuko duten piezatan. Hautaketa honetan ikuspegia gaia da nagusi: begien irudikapenak, eta bisualitatea etengabe zalantzan jartzea.

A lo largo de cuatro décadas, Paloma Navares ha acumulado cientos de pequeños objetos. Como una *wunderkammer*, cámara de maravillas de las antiguas colecciones, a la manera de antesala, proponemos el gabinete de Paloma Navares con una selección de objetos que la artista ha creado al hilo de sus sucesivas series a lo largo de su trayectoria, ofreciendo una suerte de “microcosmos Navares” que anticipa, en pequeño formato, la presentación en esta exposición, compuesta de núcleos temáticos con grandes instalaciones.

Se trata de una esforzada selección, ya que la artista ha confeccionado con esmero decenas de objetos en cada serie o periodo. En algunos casos, se trata de adaptaciones de utensilios de la cotidianidad de las mujeres, presentes en la cocina, la cosmética o la costura. Otros son collages, pequeños ensamblajes, dibujos para observar bajo lupa y resinas de fragmentos corporales: manos, pies o cabezas.

Con esta producción en pequeño y medio formato, pero de incisivo y relevante valor estético, rechaza la retórica campanuda masculina y afirma la tradición de las minuciosas y repetitivas labores asignadas culturalmente a las mujeres. En algunos hay una evidente defensa de lo *kitsch*, de lo bonito –por pequeño, asignado históricamente a lo producido por mujeres– o de “lo cursi”, como decía Ramón Gómez de la Serna, reivindicado por los defensores de la Movida posmoderna, y que funciona como contrabalance de lo sublime melancólico que desprenden muchas de sus instalaciones, cuyo contraste suma a la noción de estética neobarroca adecuada para encuadrar la obra de Navares.

Pero la eventual inclusión de materiales de la baja cultura no impide su crítica abierta ante la banalidad del sistema de los objetos en la sociedad de consumo. En ocasiones, ha desarrollado líneas completas, como los *Productos Navares* y el *Armario de los sentidos* en estanterías, a modo de archivos. Con estos objetos, la artista esboza soluciones que después traslada a grandes instalaciones, desarrolla aspectos alternativos o bien añade comentarios humorísticos a lo que en piezas de mayor

envergadura adquiere el peso de la crítica, o la abierta incertidumbre. En esta selección, predomina el tema de la visión: representaciones de ojos y el continuo cuestionamiento de la visualidad.

En el centro del gabinete, la videoinstalación *Paisaje interior con figura* (1986) recrea la escena claustrofóbica de un tigre que da vueltas sin parar en su cubículo. Una y otra vez pasa, y mira sin vernos. La imagen es pregnante y contiene múltiples interpretaciones. Se asemeja a la repetición agobiante de las pesadillas, azuza nuestro miedo y, una vez superado, provoca nuestra proyección de empatía con la fiera en la soledad de su encierro. La pieza pertenece a la serie de videoinstalaciones *Círculo cerrado, circuito infinito* (1983-1987), cuyos protagonistas son siempre animales salvajes, panteras, osos y serpientes en cautividad: *Paisajes de la memoria, Paraíso circular, o Del interior con figura*. Una serie de intensa latencia en la dimensión inconsciente, pero también vinculada al valor de la utopía de libertad que Navares ha situado desde su juventud en la cima de su concepción de la vida: “Libertad, siempre libertad, espiritual, psíquica, física, moral... para la rebelión o el pacto, para amar, soñar elegir, libertad para vivir y para morir”.

En conjunto, el gabinete Navares es una colección, un archivo fragmentario, un muestrario de la riqueza de recursos en pequeño formato y también una suerte de adiestramiento lingüístico-visual en las resonancias poéticas de sus títulos, como *Estuche de lágrimas* y tantos otros. Porque, como ha explicado la artista: “el título es importante para mí: unas veces refuerza el concepto de la obra, pero cuando más me interesa es cuando disloca la lectura que se hace a primera vista, también cuando le da una mayor ambigüedad. (...) Me gusta, es un recreo más. Sin duda, los títulos forman parte de la obra (...) detrás de cada título puede estar una pequeña historia”.

Casi siempre, estos nombres comparten la poética de la serie de la que forman parte, como *Otros paraísos, De corazón ardiente, Fragmentos del jardín de la memoria, Milenia,*

Kabinetearen erdialdean *Paisaje interior con figura* (Barneko paisaia figurarekin, 1986) bideoinstalazioak bere gelan etengabe bueltaka dabilen tigrearen irudi klaustrofobikoa erakusten du. Behin eta berriz igarotzen da eta begiratzen gaitu, gu ikusi gabe. Irudia txundigarria da eta hamaika interpretaziotarako bidea ematen du. Antza du amesgaiztoen errepikapen itogarriarekin, gure beldurra xaxatzen du eta, behin gaindituta, itxita eta bakar-bakarrik dagoen piztiarekiko gure enpatia proiektatzen du. Pieza *Círculo cerrado, círculo infinito* (Zirkuitu itxia, zirkuitu amaigabea, 1983-1987) bideoisntalazio seriearen zati da, eta protagonistak beti dira basapiztiak: gatibu dauden panterak, hartzak, eta sugeak. *Paisajes de la memoria, Paraíso circular*, eta *Del interior con figura* dira lan horiek (Oroimenaren paisaiak, Paradisu zirkularra edo Barnealdekoa figurarekin). Dimentzio inkontzientean sortasun handia duen seriea, baina baita Navaresek gaztarotik bizitzaren bere ideiaren gailurrean kokatu duen askatasun utopiaren balioari loturikoa ere: “Askatasuna, beti askatasuna, espirituala, psikikoa, fisikoa, moral... matxinatzeko edo itunak egiteko, maitatzeko, amesteko, aukeratzeko, bizitzeko eta hiltzeko askatasuna”.

Oro har, Gabinete Navares delakoa bilduma bat da, fitxategi zatikatu bat, baliabide aberrastasunaren formatu txikiko lagin bat, baita trebakuntza linguistiko bisual tankerako bat ere bere izenburuen oihartzun poetikoan; esaterako, *Estuche de lágrimas* (Malko-kutxatilla) eta beste hainbat. Izen ere, halaxe azaldu du artistak: “Izenburua garrantzitsua da niretzat: batzuetan obraren kontzeptua indartzen du, baina gehien interesatzen zaidana lehen begiratuan egiten den irakurketa dislokatzen duenean da, baita anbiguotasun handiagoa ematen dionean ere. (...) Gustuko dut, beste josteta bat da. Zalantzak gabe, izenburuak obraren zati dira (...) izenburu bakoitzaren atzean historia txiki bat egon daiteke”.

Ia beti, izen horiek zati direneko seriearen poetika biltzen dute; esaterako, *Otros paraísos, De corazón ardiente, Fragmentos del jardín de la memoria, Milenia, del corazón y el artificio, eta Otros páramos* (Beste paradisu batzuk, Bihotz kartsuko, Oroitzapenaren lorategiko

zatiak, Milenia, bihotzaz eta artifizioaz, eta Beste basamortu batzuk). Horiekin amaiera emango dio “emakumeenganako bere maitasunak” inspiraturiko obrei eskainitako bi hamarkada luzetako lanari, feminismo ororen oinarrian dagoen sororitate sentimenduan oinarritua, zeinak bizirik iraun duen Errenazimendutik gure egunetara arte, gure kulturako protofeminismoaren eta feminismoaren historiaren bitartez. Baino baita lengoia sekretuen bidez ere, beste kultur tradizio batzuetan.

Lan multzo hori berrikusiko dugu Kubo-kutxa aretoko erakusketa honetatik eginiko ibilbide zirkularren harira, artistak orainaz eta hurbileko etorkizunaz duen ikuspegitik hasita, periplo honen ekuadorrean den seriearen bitartez, Mileniaren, eta ziborgen eta klonen iruditeriaren inguruan, zeinak gaurkotasun izugarria duten amatasunaren eta jaiotzaren ideiak birplanteatzen dituzten.

Ziborg

“Orain arte (bazen behin) emakumearen inkarnazioa emanda zetorrela zirudien, baita organikoa eta ezinbestekoa zela ere, eta bazirudien amatasunaren gaitasunak eta haien luzapen metaforikoak ematen zituela aditzeria.

Ziborgaren iruditeriak irteera bat iradoki dezake gure gorputzak eta gure tresnak geure buruari azaltzeko erabili ditugun dualismoen labirintotik ateratzeko. Ez da lengoia komun baten ametsa, baizik eta heteroglosia boteretsu eta desleial bat. Eskuin berriaren supersalbatzaileen zirkuituei izua eragiten dien lengoaietan hitz egindako hizkera feministak baten irudimena da. Makinak, nortasunak, kategoriorik, harremanak, espazioaren historiak eraikitzea eta suntsitzea esan nahi du aldi berean”.

Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto*.

Milurtekoaren aldaketaren ateetan, 90eko hamarkada amaieran Paloma Navaresek serie oso bat sortu zuen ziborgaren inguruan, zalantzan jarrita, ironiaz, sortzearen mitoa. XX. mendearren



Casa Cuna, 1996

del corazón y el artificio y Otros páramos, con que culmina dos décadas largas involucrada en obras inspiradas en su “amor a las mujeres”, basado en el leal sentimiento de sonoridad que está en la raíz de todo feminismo, y que ha persistido desde el Renacimiento hasta nuestros días, a través de la historia del protofeminismo y del feminismo en nuestra cultura. Pero también a través de lenguajes secretos en otras tradiciones culturales.

Revisamos este grupo de trabajos al hilo del recorrido circular por esta exposición en la sala Kubo-kutxa, comenzando con su visión del presente y futuro inmediato a través de la serie que está en el ecuador de este periplo, en torno a *Milenia* y el imaginario de ciborgs y clones, que replantean las nociones de maternidad y nacimiento, hoy de patente actualidad.

Cíborg

“Hasta ahora (érase una vez), la encarnación femenina parecía ser dada, orgánica, necesaria, y parecía significar las capacidades de la maternidad y sus extensiones metafóricas”

“la imaginería del ciborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e

infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio”.

Donna J. Haraway, *Manifiesto Cyborg*.

A puertas del cambio de milenio, a finales de los años noventa, Paloma Navares crea una serie completa en torno al cíborg, cuestionando con ironía el mito fundacional. Para quienes vivieron en la segunda mitad del siglo XX, medios de masas y cultura popular proporcionaron un variado repertorio de expectativas ante el final del milenio. Conforme se aproximaba el año dos mil ese imaginario pasaba del bizarro futurista al lenguaje cibernetico. Y gracias a la industria sanitaria y cosmética, nos íbamos convirtiendo en ciborgs.

Milenia, la heroína creada por la artista, en cierto modo remeda *La Eva futura* (1886) del escritor simbolista Villiers d’Isle-Adam, una de las primeras novelas de ciencia ficción, en la que aparece por primera vez el término “androide”, aunque hubiera sido más adecuado “ginoide”, atribuido a su protagonista, Haldaly. Bella, fue construida por un científico para un amante decepcionado como una mujer ideal. “La Andreida no conoce la vida, ni la enfermedad, ni la muerte. Está por encima de todas las imperfecciones, de todas las servidumbres y conserva la belleza del ensueño

erdialdean bizi izan zirenentzat, masa-hedabideek eta herri kulturak aukera sorta zabala eman zuten milurtekoaren amaieraren aurrean. Bi milagarren urtea hurbiltzen ari zen heinean, iruditeria hori lengoia futurista ausartetik lengoaia zibernetikora igaro zen. Eta osasun- eta kosmetika-industriari esker, ziborg bilakatzen joan ginen.

Milenia, artistak sorturiko heroikak, nolabait Villiers de L'Isle-Adam idazle sinbolistaren *L'Ève future* (Etorkizuneko Eva, 1886) imitatzen du. Zientzia-fikziozko lehenengo eleberrietako bat izan zen eta lehen aldiz agertu zen bertan “androide” terminoa, nahiz eta egokiagoa izango litzatekeen Hadaly protagonistari “ginoide” deitzea. Zientzialari batek eraiki zuen Bella, desengainatuta zegoen maitale batentzako emakume ideal gisa. “Andreidak ez du bizitza ezagutzen, ez gaixotasuna, ez heriotza. Imperfekcio guztien gainetik dago, morrontza guztien gainetik eta ametsetako edertasuna dauka (...). Haren bihotza ezin da aldatu ez duelako bihotzik” dio zientzialariak Eva mekanikoa aurkezterakoan. Eleberriak arrera egin ahala emakumea *femme fatale* deiturikoaren bertsio berri bat izango da, eta kontakizun mitikoa mende amaierako misoginiaren adibiderik one-netako bat, aldarrikapen feministek arrera egiten duten bitartean.

Navaresen *Milenia* solemnitate gutxiagorekin eta umore pixka batekin aurkeztuko da. Artistaren aurpegiko ezaugarrietara egokituriko erakusleihoko manikia da, nahiz eta modelismo normatiboak estilizaturikoak izan, bioteknologiarekin ereduei jarraikiz. *Mileniak Productos Navares* kosmetika-linearen arreoa jasoko du; alegia, “genero ederrari” etengabe zuzentzen zaizkion publizitate-mezuen kanoi bazka da. Gainera, estilo sanitarioko bitrina berriak ditu, zaharkitura geratu ostean ordezkatu dituztela dirudien organo eta gailuekin. Ziborg bat da, baina bere bihotz artifizialak taupaka dirau.

Gainera, *Milenia*, klonazioak sustatzeko eragile gisa, beste bi produkturekin batera dator, ziborg jaioberriak, zeinekin Mileniaren beste klon batzuk erretiratatuko diren, hala edertasun esterilizatuko eta amatasun artifizial androginoko mundu perfektu bat aurreratuta. Ziborgak kutxa

zeharrargietan pilatzen dira, inkubagailuak bailiran, *Casa-cuna* lanean bezalaxe. Edo, bestela, erakusketa honetan aurkeztuko dugun berntsioan, upelen barruan: *Luz del pasado (Iragneko argia, 1994)*, Europako artearen historiatik hartutako haurtxoen irudikapeneren –esaterako Battista Dossi eta Moritz van Schwend artisten Jesus haurtxoaren bi irudikapen–, genealogia humanista zaharraren idealizazioekiko mozketa azpimarratuta.

Agian planteatzen duena zera da, emakume-ama definizio esenzialista zalantzan jartzea eta desnaturalizatzea, Donna J. Harawayk zioenaren ildotik –serie honetako pieza bat hari eskaini zion Navaresek–, zeina aldi berean 1999an argitaratuko zen *Ziborg Manifestua (A Cyborg Manifesto)* lantzen ari zen Kalifornian, helburu argi batekin: “Emakumeen ziborg-historien zereginak komunikazioa eta adimena berriz kodifikatzea da, agintea eta kontrola iraultzeko”.

Navaresentzat, 2001ean adierazi zuenaren ildotik “paradigma berria, mundu artifizialarekin, genetikarekin eta bioteknologiarekin loturikoa, ulertzetan saiatzea merezi duen mundu aztoragarri bat da”. Gaur, ia hogei urte geroago, Navaresen ekoizpen *millenial* horiek gaurkotasun handia dute, hain zuzen gizakien bizitza luzatzeari eta zahartzaroari iseka egiteari buruz espekulatzen ari garen une honetan. Posibletzat jotzen dugu etorkizun oso hurbileko batean gizakiak baldintzatu gabeko plano batean jaiotzea, eta, aldi berean, XXI. mendeko emakumeak berriz ere patriarkatuaren mende jartzen dituen jaiotza subrogatuari buruzko polemikan sartuta gaude buru-belarri.

Emakumeenganako maitasuna

“Europako olio-pinturan, biluztasuna europar espiritu humanistaren adierazpen miresgarri gisa aurkeztu ohi da. Espiritu hori indibidualismoagandik banaezina da (...). Nolanahi ere, tradizioak kontraesan bat zekarren (...). Alde batetik, artistaren indibidualismoa, pentsalariarena, mezenarenarena, jabearena; bestetik, haren jardueren xede den pertsona –emakumea–, gauza gisa edo abstrakzio gisa tratatua.

(...). Su corazón no puede cambiar porque carece de él”, afirma el científico en la presentación de la Eva mecánica, que en el desarrollo de la novela se convertirá en una versión de la *femme fatale*, y el mítico relato en uno de los mejores ejemplos de la misoginia *fin de siècle*, mientras avanzaban las reivindicaciones feministas.

La *Milenia* de Navares se presenta con menos solemnidad y cierto humor, es un maniquí de escaparate adaptado a los rasgos faciales de la artista, aunque hayan sido estilizados por el modelismo normativo siguiendo patrones de la biotecnología. *Milenia* hereda el ajuar de la línea cosmética de *Productos Navares*: es carne de cañón de los mensajes publicitarios dirigidos sin cesar al “bello género”. Además, cuenta con nuevas vitrinas de estilo sanitario que contienen órganos y dispositivos, que parecen haber sido ya repuestos tras quedar obsoletos. Es un cíborg, pero conserva su corazón artificial palpitante.

Además, *Milenia*, como agente de promoción de clonaciones, viene acompañada de otros productos, cíborgs neonatos, con los que otros clones de *Milenia* se retratan, anticipando un mundo perfecto de belleza esterilizada y androgina maternidad artificial. Los cíborgs son apilados en cajas translúcidas a modo de incubadoras, como en *Casa-cuna*. O bien, en la versión que presentamos en esta exposición, en el interior de barriles: *Luz del pasado* (1994) con algunas representaciones de bebés tomadas de la historia del arte europeo –como dos representaciones del Niño Jesús de Battista Dossi y Moritz van Schwind–, subrayando el corte con las idealizaciones la vieja genealogía humanista.

Quizás lo que plantea es cuestionar y desnaturalizar la definición esencialista de la mujer-madre, como apuntaba Donna J. Haraway –a la que Navares dedica una pieza de esta serie–, que simultáneamente en California gestaba su *Manifiesto Cyborg* publicado en 1999, con una intención decidida: “Las historias femeninas de cíborg tienen como tarea la de codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control”.

Para Navares, como ya declaraba en 2001, “el nuevo paradigma, relacionado con el mundo artificial, la genética y la biotecnología, es un mundo inquietante que merece la pena intentar entender”. Hoy, casi veinte años después, estas producciones *millenials* de Navares están de plena actualidad, en un momento en el que se especula sobre la prolongación de la vida de los seres humanos, burlando el envejecimiento. Creemos posible, en un futuro casi inmediato, el nacimiento de seres humanos en un plano incondicionado y, al tiempo, nos hallamos enzarzados en la polémica sobre la natalidad subrogada, que vuelve a encadenar a las mujeres del siglo XXI bajo el patriarcado.

El amor a las mujeres

“En la pintura europea al óleo, el desnudo es presentado usualmente como una manifestación admirable del espíritu humanista europeo. Este espíritu era inseparable del individualismo (...) Sin embargo, la tradición comportaba una contradicción (...) De un lado, el individualismo del artista, del pensador, del mecenas, del propietario; de otro, la persona objeto de sus actividades –la mujer– tratada como una cosa o como una abstracción. (...) En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad.

(...) Las actitudes y los valores que informa esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión”.

John Berger, *Modos de ver*.

(...) Europar biluztasunaren forma-artearen, margolariak eta ikusle-jabeak gizonak izan ohi ziren, eta objektu gisa trataturiko pertsonak, normalean, emakumeak. Harríman desorekatu hori oso errrotuta dago gure kulturan eta oraindik ere emakume askoren kontzientzia egituratzent du. Beren buruekin gizonek haietan egiten dutena egiten dute. Gizonek bezalaxe, beren feminitatea gainbegiratzent du.

(...) Tradizio horrek erakusten dituen jarrerak eta balioak hedabide zabalagoen bitartez adierazten dira gaur egun: publicitatea, prentsa, telebista".

John Berger, *Ways of seeing*.

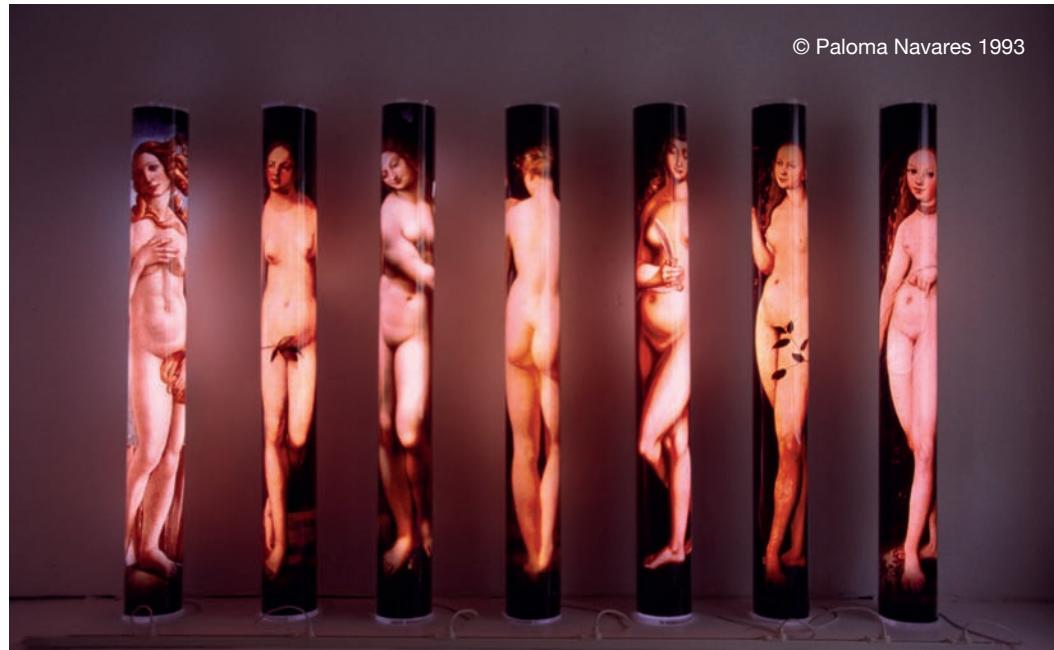
Interesgarria da egiaztatzea nola iritsi zen Paloma Navares mendebaldeko artearen historiako estereotipo femeninoen dekonstrukziora. *Gender Trouble* lana –Judith Butler idazlea sortzen ari zena eta aldi berean argitaratuko duena– *Ensamblajes 1988-1989* izena hartuko duten esperimentazio serie baten erdi-erdian egon zen denbora-tarte labur baten ostean, 1990ean AELE galerian egin zuen erakusketa. Formika-xaflen eta tapizen gainean muntatuta aurkituko ditugu hainbat apropiazioko, horien artean Dureroren *Adan eta Evaren* erprodukzioa, eta Tizianoren *Urbinoko Venusena –Leonora amor de Urbino* (*Leonora Urbinoko maite*) gisa-, komikietatik hartutako marrazkien ondoan. Horien alboan, nabarmenzekoak dira Robert Mapplethorpeandik hartutako irudiak lehoinabar estanpazioa duten ehunen gainean, gure herrialdeko Trantsizioko Movidaren sentsibilitate sozialarekin bat datozen desirera eta sexu- eta genero-askatasunari buruzko irudiekin, zeinak hiru urte geroago Estrella de Diegok artearen historiaren eta kultur gogotaren eremura eramango zituen, 1992an argitaratutako eragin handiko entseguaren bitartez: *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*.

Ordutik aurrera, Navaresek maisulanetatik hartutako irudi historikoen apropiazioen bitartez eginiko instalazioen ekoizpena oso handia izango da. Piezen soiltasunak –gehienak melamianazko xafla beltzak, zeinetan erprodukzioa dituzten metakrilatozko tutuak sartzen diren–

kontrastea egiten du estetika neobarrokoko lore artifizial, elektriko eta kitschekin; agian postmodernitateko kategoria emankorrena, eta aldi berean garai hartako Europako pentsalari garrantzitsuenen gogoeten xede izaten ari zena: Gilles Deleuze, Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksman eta, gure herrialdean, José Luis Brea. Horretaz gain, Calvo Serrallerrek Vienako Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig museoan 1992an egin zen Otros paraíso (Beste paradiisu batzuk) erakusketa katalogorako sorturiko testuan antzeman zuen bezalaxe, posizionamendu feminista nabarmena da. Baino agian, Paloma Navaresen sormen-prozesurako interesgarriena izan daiteke orduantxe aurkitu zuela bere lengoaiak.

Tutu zeharrargiak independizatu egingo dira berezko argiztapenarekin eta agerian utziko dute Venus, Eva eta Ninfak horien isolamendua, artistak irudien erabilerari buruzko ondorioak ateratzen dituen bitartean erreprdukzio teknikoaren garaian: Benjaminen auraren galera gure tradizio artistikoak egiten duen emakumeen irudikapenaren estereotipoen kritikaren zerbitzura egongo da. Erreprdukzio materialaren hauskortasunak –suntsikorra eta erabili eta botatzeko dena– agerian uzten du emakumeen zaurgarritasuna. Beste ikuspegi batetik, euskarriaren iraungipenak –denborarekin irudiak diluitzea eragiten duena– cibatransen eginko kopia horien argiztapen profanoen eta jatorrizko ustekoa egiaren eta materialtasun sendoaren arteko harremanaz hitz egiten du, kontuan hartuta biak ala biak historizitatearen plano dialektiko berean daudela eta, hortaz, ahanzturari lotuta daudela.

Historialariek eta teorialariek genero-ikuspegitik eginiko berrikuspena erabakigarria izan bada ere artearen historia diziplina gisa eraldatzeko, lan horri ez zaizkio horrenbeste artista lotu. Eta, hala egin dutenean, parodiatzeko asmoarekin izan da. Hala gertatzen da, adibidez, Orlanek 70eko hamarkadan eginiko ekintzetan, edo Cindy Shermanek ondoren gauzaturiko simulazio fotografikoetan. Bestalde, ospakizunekoak izan dela ere esan genezake, gogora ekarrita Leonardoren *Azken afariari* buruz Mary Beth Edelsonek eginiko bertsioa, edo zuzenean Judy Chicagok zuzenduriko *The Dinner Party* kola-



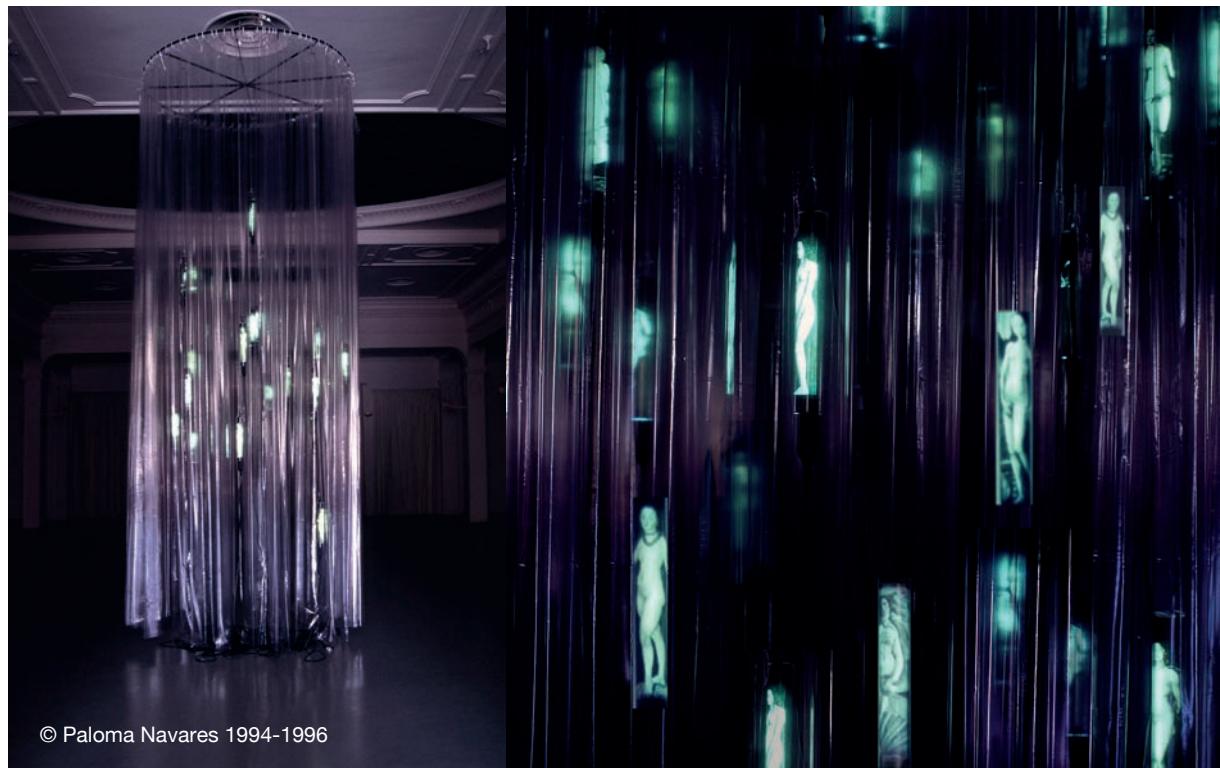
De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas, 1993

Es interesante constatar cómo Paloma Navares llega a la deconstrucción de los estereotipos femeninos en la historia del arte occidental tras un breve periodo en el que *El género en disputa* –que Judith Butler está gestando y publica simultáneamente– se halla en el centro de una serie de experimentaciones que toman el nombre de *Ensambajes 1988-1989* en la exposición que celebra en la galería AELE en 1990. Montadas sobre planchas de formica y tapicerías se hallan apropiaciones, entre las que se encuentran ya la reproducción de *Adán y Eva* de Durero y la *Venus de Urbino* de Tiziano –como *Leonora amor de Urbino*–, junto a dibujos extraídos de cómics. Junto a ellas, destacan las imágenes tomadas de Robert Mapplethorpe sobre telas de estampación de leopardo presentando imágenes sobre el deseo y la libertad sexual y de género muy acordes con la sensibilidad social de la Movida de la Transición en nuestro país y que tres años más tarde Estrella de Diego llevaría al terreno de la historia del arte y la reflexión cultural en el influyente ensayo publicado en 1992 *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*.

A partir de entonces, la producción de instalaciones realizadas por Navares con apropiaciones de imágenes históricas de obras maestras es muy intensa. La sobriedad de las piezas –la mayoría, planchas negras de melamina en las

que se insertan tubos de metacrilato con las reproducciones– contrasta con las flores artificiales, eléctricas y *kitsch* en una decantada estética neobarroca, quizás la categoría más fértil en el periodo posmoderno y que simultáneamente está siendo objeto de reflexión por algunos de los pensadores europeos entonces más destacados: Gilles Deleuze, Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksman y en nuestro país, José Luis Brea. También, como ya detecta Calvo Serraller en el texto para el catálogo de la exposición *Otros paraísos*, celebrada en el Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Viena en 1992, el posicionamiento feminista es ostensible. Pero quizás lo más interesante para el proceso de creación de Paloma Navares se halla en que justamente ahora es cuando encuentra su propio lenguaje.

Los tubos translúcidos tenderán a independizarse con iluminación propia evidenciando el aislamiento de aquellas Venus, Evas y Ninfas, mientras la artista saca conclusiones sobre la utilización de las imágenes en la época de la reproducción técnica: la pérdida del aura benjaminiana estará al servicio de la crítica a los estereotipos de la representación femenina en nuestra tradición artística. La fragilidad del material de reproducción, fungible y desecharable, evidencia la vulnerabilidad femenina. Desde otra perspectiva, la caducidad del soporte, que produce que con el paso del tiempo



Luces de hibernación, 1994 - 1996

borazio-lana. Noski, mendebaldeko artearen historiak biluztasunaz egin duen tratamendua arreta berezia jaso du, Guerrilla Girls taldearen “*Do women have to be naked to get into the Met-Museum? (Emakumeek biluzik egon behar al dute Met museoa sartzeko?)*” karteleko salaketa propagandistiko ezagunaren kasuan gertatzen den bezala, zeinak konparazio kuantitatiboa egiten zuen biluzik dauden emakumeen koadroen presentziaren eta museoan emakume artistek eginiko lanen presentziaren artean. Eta, gainetik, testuinguru horri egingo diot erreferentzia, hobeto koka ditzagun estrategia konstruktibo sotilak eta Paloma Navaresen posizionamendua, zeinak, posizio laudagarri eta propagandistiko horietatik urrun, poetika konplexuagoa garatzen duen, interpretazioari irekitako zirrikituak uzten saiatuta.

Urte luzez ibili zen Even, Venusesen eta Ninfen irudiak aztertzen, bai liburuetan, bai museoetan, eta irudi horiek formalki isolatu zituen, bereizitako tutuetan, amets gaiztoaren ilunantzean. Malenkoniarren sukuboan, zeinetan ikonoen edertasun auratikoaren mirespen zaharrak galarazi egiten duen lehen begiratuan antzeman ahal izatea emakumeen nortasunen biluztasu-

nen uniformetasuna, objektutasun bihozgabea eta reifikazioa, bestetasunaren anonimatuaren ondorioz. “Esan beharra dago –dio Navaresek– historiaren aldi horretan emakumea gizonaren ametsen munduari zegokion amets-irudi bat besterik ez dela izan eta, gainera, emakumearen gorputzaren edertasunari buruzko olgeta maskulino horretan ez dela planteamendu gehiago egon: emakumea gizaki gisa ez da existitzen koadro horietan, ezta bere adimena eta espiritua ere. Berez, koadro klasikoek ez dute balio emakumeen bizitzari buruzko dokumentu gisa, erakusten duten gauza bakarra gizonek beren desirei eta plazerei buruz dituzten ametsak baitira”. Berez, Botticelli, Cranach, Durero edo Ingresen artean dauden desberdintasun estilistikoak eta distantzia historikoa gorabehera, arretaz begiratuz gero konturatuko gara Venus edo Eva horiek guztiak nekez bereiziko ditugula batzuek besteengandik, edertasun eredu berarekin diseinatu baitituzte, gizonezko voyageurren begirada jasotzeko prest. Hortik dator, adibidez, biluzien jarrera lotsakor faltsuen errepikapena.

Errepikapena pieza askotan azpimarratzen da entxufe anitz batean bilduta geratzen diren

las imágenes se diluyan, habla de la relación entre las iluminaciones profanas de estas copias en cibatrans, apariencias entre sombras, respecto a la supuesta verdad y firme materialidad de los originales, al cabo, ambas en el mismo plano dialéctico de la historicidad y, por tanto, eventualmente sujetas al olvido.

Aunque la revisión desde la perspectiva de género de historiadoras y teóricas ha sido decisiva para la transformación de la historia del arte como disciplina, no han sido tantas las artistas que se han dedicado a esta tarea. Y más bien, cuando lo han hecho, generalmente ha sido con intencionalidad paródica, si pensamos, por ejemplo, en las acciones de Orlan en los años setenta o las posteriores simulaciones fotográficas de Cindy Sherman; o bien, celebratoria, si recordamos trabajos como la versión de *La última cena* de Leonardo por Mary Beth Edelson, o directamente el trabajo colaborativo *The Dinner Party*, dirigido por Judy Chicago. Obviamente, la cuestión del tratamiento del desnudo en la historia del arte occidental ha sido objeto de especial atención, como la conocida denuncia propagandística del cartel de Guerrilla Girl *Do women have to be naked to get into the Met-Museum?* comparando cuantitativamente la presencia de cuadros de desnudos femeninos y obras de artistas mujeres en los museos. Aludo, de pasada, a este contexto, para que podamos situar mejor las sutiles estrategias constructivas y el posicionamiento de Paloma Navares que, lejos de estas posiciones laudatorias o propagandísticas, desarrolla una poética más compleja, procurando dejar intersticios abiertos a la interpretación.

Durante años estuve revisando en libros y museos imágenes de Evas, Venus y Ninfas, a las que somete formalmente al aislamiento, en tubos separados, en la penumbra de la pesadilla. Es el súculo de la melancolía, donde la vieja admiración de la belleza aurática de los iconos impide reconocer a primera vista la uniformidad de los desnudos, la implacable objetualidad, reificación, de las identidades de las mujeres en el anonimato de la otredad. “Hay que decir –afirma Navares– que en este periodo de la historia la mujer ha sido simple-

mente una ensoñación que ha pertenecido al mundo de los sueños del hombre y, además, en ese recreo masculino de la belleza corporal de la mujer no ha habido más planteamientos: la mujer como ser humano no existe en estos cuadros, ni existe su intelecto, ni su espíritu. Los cuadros clásicos no sirven como un documento sobre la vida de las mujeres porque lo único que muestran son los sueños de los hombres sobre sus deseos y sobre sus placeres”. De hecho, a pesar de las diferencias estilísticas y la distancia histórica entre Botticelli, Cranach, Durero o Ingres, en la observación atenta descubrimos que todas esas Venus o Evas apenas son distinguibles unas de otras, pues están diseñadas bajo un mismo patrón de belleza y disponibilidad para la mirada *voyeur* masculina. De ahí, por ejemplo, la repetición de las falsas poses púdicas de los desnudos.

La repetición es subrayada en muchas piezas por los ostensibles cables de iluminación que quedan reunidos en un enchufe múltiple, que mediante su energía alumbría la hermandad en el recuerdo de la vejación sufrida durante siglos, pues la humillación se alarga hasta el siglo XIX con la iconografía de la joven campesina del cántaro popularizada por J.A. Breton, como se puso de manifiesto en la exposición *Heroínas* (Museo Thyssen, 2011), y que Navares ya había detectado en *La niña del cántaro, entre Venus, ninfas y otras Evas* (1992). La débil luz de los fluorescentes que iluminan las transparencias aparece como recuerdos que habían sido olvidados y ahora son evidenciados, subvirtiendo el idealizado museo imaginario. En contraste, *Diana cazadora en el edén de las tres gracias* (1993), nos habla de otras posibles narrativas de modelos mujer-sujeto, pero marginales o descaradamente tergiversadas en la historia del arte, como ha puesto de manifiesto Erika Bornay en varios ensayos, a partir de *Las hijas de Lilith. La imagen de la mujer en la iconoesfera europea de finales del siglo XIX* (1990) y en especial, en *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* (1998).

Otra estrategia será la fragmentación de las imágenes de los cuerpos, que supone una suerte de deconstrucción del orden del discur-

begien bistako argiztapenaren kableen bitartez, zeinak bere energiaren bidez mende luzez jasandako irainaren oroitzapenean anaitasuna argitzen duen, irain hori XIX. mendera arte luzatzen baita, J. A. Bretonek ezagutarazitako txanbila daraman nekazari gaztearen irudiaren ikonografiarekin, *Heroínas* (Thyssen Museoa, 2011) erakusketan agerian jarri zen moduan, eta Navaresek *La niña del cántaro, entre Venus, ninfas y otras Evas* (*Txanbila daraman neskatoa, Venuses, ninfen eta beste Even artean*, 1992) lanean antzeman bezalaxe. Gardenkiak argiztatzen dituzten fluoreszenteen argi ahula ahaztutako eta orain agerian jarritako oroitzapenak bailiran agertzen da, irudimenezko museo idelizatua iraulita. Kontrastea egiteko, *Diana cazadora en el edén de las tres gracias* (*Diana ehiztaria hiru grazien Edenean*, 1993) lanak artearen historian marjinalak edo nabarmen desitxuratuak izan diren emakumea-subjektua ereduen beste balizko narratibei buruz hitz egingo digu, Erika Bornayk hainbat saiakeratan agerian jarri bezala, *Las hijas de Lilith. La imagen de la mujer en la iconoesfera europea de finales del siglo XIX* (1990) lanetik eta, bereziki, *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco* (1998) lanetik aurrera.

Beste estrategia bat gorputzen irudien fragmentazioa izango da, ikusizko diskurtsoaren ordenaren dekonstrukzio antzeko bat izango dena. Beriz ere, *Fragmentos del jardín de la memoria* (*Oroimenaren lorategiko zatiak*, 1992-1996) seriearen harira hasiko da Navares profil industrialeko apalategiak erabiltzen, edo bestela, eskegitako plastiko gardenezko biltegiratzeko gailuak, artistak berak diseinatuak, formatu handiko instalazioen kasuan hainbat espaziotara egokitu daitezkeen egitura modularrak proposatuta. Beriz ere, gardenki ukiezinek memoriaren artxibora garamatzate, baina orain gorputz biluzien zatiek kosifikazioa azaleratzen dute. Navaresentzat, *Almacén de silencios* (*Isiluneen biltegia*) “emakumeek mende luzez mantendu duten isiltasunari eginko omenaldia da; izan ere, denbora horretan igorri ahal izan duten mezu bakarra gizonek haiei buruz eman duten informazioa izan da”.

90eko hamarkadaren erdialdean Lübeckeko Overbeck-Gesellschaft galeriako gonbidapen

batek *De corazón ardiente* (*Bihotz kartsuko*, 1990-1999) serieari jarraipena emateko aukera luzatu zion, eta bertan apropiazioak –betiere zuri-beltzean– serie literarioago eta narratiboago batetik eratorritakoak dira. Navaresek erromantze bat asmatu zuen alemaniar margolari erromantikoarentzat Frantziaren eta Alemaniaren arteko laguntasunaren ikur diren bikote gazteen neska-lagunen artean. Divertimento modura hainbat postal sortuko ditu *Venus entretenidas* (*Venusak entretenituta*) lanaren software informatikoarekin eginko collageekin. Hainbat formatutan egindako lan horietan –kutxak, diapositibak, objektua luparekin– garai batean isolatuta zeudenak elkarren lagun dira orain. Vienako Arte Modernoko Museoarentzat eta Madrilgo Fundación Telefónicaarentzat 1996an eginko instalazioak izenburu hau du: *Imágenes del deseo en el umbral de los sueños* (*Desiraren irudiak ametsen atalasean*).

Hiru urte geroago, Salzburgoko Residenz Galerieko bildumako piezekin elkarrizketan lan egiteko gonbitea jasota, Navaresek margolan barrokoak aukeratuko ditu: Mateo Cerezo burgostarraren *Magdalena penitente* eta Pietro Ricciren *Tancredo zauritura* (*Erminia*). Argi-kutxetan sarturiko zuri-beltzezko argazkietarako aldaketa egin ostean, sufritzen ari den Magdalena bular gainean jarrita duen eskuaren pean eta Tancredo sendatzen ari den Erminiaren eskuaren pean luminarien maitasun-suak distiratzen du. Sufrimenduaren eta bestearen zaintzaren ideiek etapa berri bat iragartzen dute.

In Memoriam

“Idaztea? Ez nuen pentsatu ere egiten. Denbora guztian egiten nuen amets horrekin, baina pobreen atsekabearekin eta umiliazioarekin, etsipenarekin eta inozentziarekin. Idazketa Jainkoa da. Biana ez zeurea.

Nigan guztiak egiten zidan konplot idaztea galarazteko: Historiak, nire historiak, nire jatorriak, nire generoak. Nire ni soziala, kulturala osatzen zuen guztiak. Ezinbestekotik hasita, falta zitzaidan horretatik, idazketa zizelkatzen eta erauzten den

so visual. Es también al hilo de esta serie *Fragmentos del jardín de la memoria* (1992-1996) cuando Navares comienza a utilizar estanterías de perfil industrial, o bien dispositivos de almacenaje de plástico transparente suspendidos, diseñados por la artista, proponiendo estructuras modulares adaptables a distintos espacios para sus instalaciones en gran formato. De nuevo, las transparencias intangibles remiten al archivo de la memoria, pero ahora los fragmentos de los cuerpos desnudos explicitan la cosificación. Para Navares, *Almacén de silencios* "es un homenaje al silencio guardado por las mujeres durante muchos siglos, durante los cuales la única información que han podido transmitir ha sido a través de la información que el hombre ha dado de ellas".

A mediados de los noventa, una invitación de la Overbeck-Gesellschaft de Lübeck, propicia la continuidad de la serie *De corazón ardiente* (1990-1999), en la que en las apropiaciones –siempre trasladadas a blanco y negro– derivan en una serie más literaria y narrativa. Navares inventa un romance entre las novias de las jóvenes parejas, emblemas de la amistad entre Francia y Alemania para el pintor romántico alemán. A manera de divertimento creará una serie de postales –cuya exhibición se plasma en diversos formatos: cofre, pase de diapositivas, objeto con lupa– con collages realizados con software informático de *Venus entretenidas* donde las otrora aisladas se acompañan. La instalación realizada para el Museo de Arte Moderno de Viena y la Fundación Telefónica de Madrid en 1996 lleva el título *Imágenes del deseo en el umbral de los sueños*.

Tres años después, invitada a trabajar dialogando con piezas de la colección de la Residenz Galerie de Salzburgo, Navares elige las pinturas barrocas *Magdalena penitente* del burgalés Mateo Cerezo y *Tancredo herido (Erminia)* de Pietro Ricci. Tras su paso a fotografías en b/n mostradas en cajas de luz, bajo la mano sobre el pecho de la sufriente Magdalena y de la mano de Erminia que cura a Tancredo, centellea el fuego amoroso de las lumiñarias. Las nociones de sufrimiento y cuidado del otro anuncian una nueva etapa.

In Memoriam

"¿Escribir? Ni lo pensaba. Soñaba con eso todo el tiempo, pero con el pesar y la humillación, con la resignación, la inocencia de los pobres. La Escritura es Dios. Pero no el tuyo.

Todo en mí complotaba para vedarme la escritura: la Historia, mi historia, mi origen, mi género. Todo lo que constituía mi yo social, cultural. Empezando por lo necesario, que me faltaba, la materia en la cual la escritura se talla, de la que se arranca: la lengua.

Tú puedes desear. Puedes leer, adorar, ser invadida. Pero escribir no te está concedido.

Hablar (gritar, aullar, rajar el aire, la rabia me impelía a eso sin descanso) no deja huellas: tú puedes hablar, –eso se evapora, los oídos están hechos para no oír, la voz se pierde. ¡Pero escribir! Sellar un contrato con el tiempo. ¡Anotar! ¡¡¡Hacerse notar!!!

Hasta tal punto soy ya la inscripción de una distancia, que una distancia más es imposible. Me dan esta lección: tú, la extranjera, insértate. Toma la nacionalidad del país que te tolere. Pórtate bien, entra en vereda, en lo común, en lo imperceptible, en lo doméstico.

En mi lengua, mis fuentes, mis emociones son las lenguas "extranjeras". "Extranjeras": música en mí de la otra parte; preciosa advertencia: no olvides que no todo está aquí, alégrate de ser sólo una parcela, un grano de azar, no hay centro del mundo, levántate, ve lo innumerables, escucha lo intraducible".

Hélène Cixous, *La llegada de la escritura*.

De la oscuridad a la luz. Del interior artificial a la naturaleza. De la cultura Occidental a las culturas locales en nuestro mundo globalizado. De las imágenes a las palabras. La última gran serie de Paloma Navares dedicada a las mujeres, *Otros páramos, mundos de mujer* (2004-2009), se inspira en la lengua secreta de las



Cantos del Valle Afgano. Landays, 2007

materia hori: lengoaia.

Zuk desira dezakezu. Irakur eta gurtu dezakezu, inbaditua izan zaitezke. Bainaz idaztea ez zaizu onartzten.

Hitz egiteak (garrasi eta ulu egitea, airea urratzea, amorrak hori egitera bultzatzen ninduen atsedenik gabe) ez du arrastorik uzten: zuk hitz egin dezakezu -hori lurrundu egiten da, belarriak ez entzuteko daude eginak, ahotsa galdu egiten da-. Bainaz idatzi! Kontratu bat zigilatzea denborarekin. Oharrak egitea! Ohartaraztea!

Hainbesteraino naiz distantzia baten inskripzioa, non distantzia bat gehiago ezinezkoa den. Lezio hau eman didate: zu, atzeritarra, txerta zaitez. Hartu toleratuko zaituen herrialdeko herritartasuna. Ondo portatu, arrastoan sartu, komuna den horretan, hautemanezina, etxekoa.

Nire lengoaian, nire iturriak, nireemozioak 'atzerriko' lengoaiak dira. 'Atzerrikoak': bestaldeko musika nigan; ohartarazpen

preziatua: ez ahaztu dena ez dagoela hemen, poztu zaitez partzela bat bakarrik izateaz, zori izpi bat, ez dago munduaren erdiguneko, altxa zaitez, ikus ezazu zenbatezina dena, entzun itzuli ezin dena".

Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*.

Iluntasunetik argira. Barnealde artifizialetik naturara. Mendebaldeko kulturatik gure mundu globalizatuko tokiko kulturetara. Irudietatik hitzetara. Emakumeei eskainitako Paloma Navaresen azken serie handia, *Otros páramos, mundos de mujer (Beste basamortu batzuk, emakume-munduak, 2004-2009)*, kultura guztietako emakumeen hizkera sekretuan inspiratuta dago. Izan ere, emakumeen milaka urteko idazketa ez al da ezkutatu eta ahaztu historian zehar? Batzuetan, debekatu egin zaielako, emakumeek berezko lengoaiak asmatu dituzte haien artean kultura transmititzeko. Hortxe daude, esaterako, duela gutxi ezagutzen eman diren *Hirugarren eguneko eskutitzak*, emakumeek eta emakumeentzat bakarrik idatziak *nushu* hizkeran. Eskutitz horiek amak ematen zizkieten

mujeres en todas las culturas. Pues, ¿acaso la escritura milenaria de las mujeres no ha sido ocultada y olvidada a lo largo de la historia? Algunas veces, al serles prohibida, las mujeres han inventado lenguas propias para la transmisión cultural entre ellas, como las hace poco conocidas *Misivas del tercer día*, escritas en *nushu*, una lengua escrita solo por mujeres y para mujeres: eran entregadas por la madre a la joven a los tres días de desposarse, aconsejando y acompañando en la nueva soledad. Lenguas de signos y signos-iconos inscritos por las tejedoras que demuestran la raíz común entre el texto y lo textil.

Paloma Navares lleva a cabo una nueva investigación, esta vez sobre la escritura de las mujeres, que viene a ser un *contraposto* de las series anteriores sobre las imágenes de las mujeres representadas; indagación en la que redescubre voces pero también, de nuevo, silencios, ecos de palabras y de discursos que desaparecieron.

Después de un periodo en que su iconografía gravitó en torno al blanco –del que nos ocuparemos más adelante–, las imágenes de Navares explosionan en colores brillantes, desarrollando distintas estrategias formales en pequeño y gran formato para rendir homenaje a las voces de las mujeres. En gran formato, enormes cajas de luz, cilindros de metacrilato y dispositivos en cascada despliegan un exuberante repertorio cuajado de flores, que va asignando a escritoras de diversas culturas. Fotografías de flores que interviene manualmente dibujando con fino, casi invisible, pero indeleble trazo a sus protagonistas y escribe frases suyas, fragmentos. Entre las frágiles pero en ocasiones monumentales “cascadas” de imágenes, también encontramos pétalos, hojas, mariposas y las siluetas de las protagonistas imaginadas, casi invisibles, dibujadas sobre neutro. Mientras en pequeño formato, son leves collages de transparencias, celofanes y redecillas las que desprenden una estética del cuidado, anotada en palabras y bocetos.

En todas las culturas, las flores son símbolo de belleza, alegría, fertilidad, celebración y ofren-

da, aunque en cada cultura y época se hayan desarrollado ritos y significados para cada flor y simbolismos para su coloración, de manera que Navares utiliza un lenguaje intercultural y desarrolla también su propio lenguaje de las flores dedicado a escritoras de las distintas culturas.

El campo de investigación es muy amplio y en el catálogo de la exposición *Otros páramos* –que itineró por Latinoamérica–, Navares se encargó también de verter sucintamente la historia de estas mujeres, sus condiciones de vida y sus impedimentos ante la escritura. Recoge autoras, por ejemplo, místicas como Teresa de Ávila o Juana Inés de la Cruz y Mahadevi Akka, visionaria del sur de la India en el siglo XII. Pero también recuerda a las poetas árabes de al-Andalus, de quienes sabemos sus nombres pero no nos han llegado sus escritos, a excepción de algunos fragmentos, a quienes adjudica capullos entreabiertos de geranios. Y otras escritoras, como Ono no Kamachi (s. IX), que representa una tradición milenaria de poesía femenina en Japón.

Otras veces se refiere a mujeres sin nombre, como las cortesanas esclavas *kisaeng* en Corea, las mujeres suicidas de los samurais para preservar su honor y las *geishas*, de las que nos han llegado canciones anónimas. Lenguas deslenguadas del erotismo, el goce y la desesperación del amor.

Además, hay otro grupo de trabajos en los que Navares recuerda a mujeres desposeídas del testimonio de la palabra. El rojo de la sangre inunda las imágenes, en las amapolas que recuerdan las violaciones y torturas sexuales en el genocidio de Ruanda o en las rosas rojas para los campos de concentración nazis, como el de mujeres en Ravensbrück, donde solo sobrevivieron menos de un tercio de las ciento treinta mil reclusas.

Así, Navares intenta dar al menos visibilidad a aquellas que no pudieron expresarse, ni reclamar, entablando un posible diálogo con la pregunta planteada en 1999 por Gayatri C. Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, ensayo central en el marco de la teoría poscolonial y que hace ostensible, una vez más, la

alabei ezkondu eta hiru egunetara, bakardade berri horretan laguntzeko eta aholkuak emateko. Zeinu-hizkuntzak eta ehuleek eginiko zeinu-ikonoak, testuaren eta ehungintzaren arteko erro komuna erakusten dutenak.

Paloma Navaresek emakumeen idazkerari buruzko ikerketa berri bat gauzatu zuen. Lan berri hori irudikatutako emakumeen irudiei buruzko aurreko serieen *contrapostoa* izango da; bilaketa horretan ahotsak deskubrituko ditu, isiluneak, baina baita desagertuak diren hitzen eta diskurtsoen oihartzunak ere.

Bere ikonografiak zuriaren inguruan grabitatu zuen denbora-tarte baten ostean –geroago hitz egingo dugu horretaz–, Navaresen irudiak kolore distiratsuetan lehertuko dira, hainbat estrategia formal garatuta formatu txiki eta handian, hala emakumeen ahotsei omenaldia egiteko. Formatu handian, argi-kutxa itzelek, metakrilatozko zilindroek eta turrustan diren gailuek hainbat kulturatako emakumezko idazleei esleituriko lo-rez beteriko erreptorio oparoa zabaltzen dute. Eskuz ukitzen dituen loreen argazkiak, zeinetan trazu fin ia ikusezin baina ezabagaitzaz protagonistak marrazten dituen eta haien esaldiak edo testu zatiak idazten dituen. “Irudi-turrusta” hauskor baina, batzuetan, monumentalen artean petaloak, hostoak, tximeletak eta irudikatutako protagonisten siluetak ere aurkituko ditugu, ia ikusezinak, hondo neutroaren gainean marraztuak. Aldiz, formatu txikian, gardenkien, zelofanen eta sareen collage arinak aurkituko ditugu, eta haiiek helaraziko digute zaintzari buruzko estetika, hitzen eta zirriborroen bidez jasoa.

Kultura guztietan l oreak edertasunaren, alaitasunaren, emankortasunaren, ospakizunaren eta eskaintzaren sinbolo izan dira, nahiz eta kultura eta garai bakoitzean ore bakoitzaren erritu eta esanahi desberdinak garatu diren, eta simbolismo ezberdinak haien koloreetarako. Hala, Navaresek kultura arteko lengoia erabiltzen du eta hainbat kulturatako idazleei eskainitako bere loreen lengoia propioa ere garatzen du.

Ikerketaren eremua oso zabala da eta Latinoamerikan ibiltari egon zen Otros páramos erakusketa katalogoa Navares emakume horien historia, bizi-baldintzak eta idazkeraren aurrean

zituzten oztopoak isurtzeaz arduratu zen. Hainbat egile bildu zituen; esaterako Teresa de Avila edo Juana Inés de la Cruz mistikoak, eta Mahadevi Akka, XII. mendeko India hegoaldeko ameslaria. Baita al-Andaluseko poeta arabiarrak ere; izan ere, badakizkigu haien izenak, baina ez zaizkigu iritsi idazkiak, zati gutxi batzuk kenduta. Haiek irudikatzeko geranioen lore-begi erdi irekiak aukeratuko ditu. Eta, bestelako idazleak; esaterako, Ono no Kamachi (IX. mendea), Japonian emakumezkoen poesiaren antzinako tradizioa irudikatzen duena.

Beste batzuetan izenik gabeko emakumeez ariko da, Koreako *kisaeng* esklaboak, esaterako, edo samuraien emazte suizidak, beren buruaz beste egiten zutenak beren ohorea gordetzeko, baita abesti anonimoak utzi dizkiguten *gehishak* ere. Erotismoaren, gozamenaren eta maitasunaren etsipenaren mingain lotsagabeak.

Gainera, bada beste lan multzo bat non Navaresek gogora ekartzen dituen hitzaren lekukotza kendu dieten emakumeak. Odolaren gorriak irudiak gainezkatzen ditu, Ruandako genozidioko bortxaketak eta torturak gogorarazten dizkiguten mitxoleta gorriak adibidez, edo arrosa gorriak, nazien kontzentrazio-esparruentzat; esaterako Ravensbrückeko, non preso zeuden ehun eta hogeita hamar mila emakumeen herena baino gutxiago atera ziren bizirk.

Hala, Navares saiatuko da beren kabuz adierazteko edo erreklamatzeko aukerarik izan ez zutenei gutxienez ikusgarritasuna ematen, balizko elkarritzeta bat ezarrita 1999an Gayatri C. Spivakek planteaturiko galderarekin: *Hitz egin al dezakete mendekoek?*, teoria postkolonialaren esparruan zentrala izan den saiakera eta beriz ere feminismoaren eta desberdintasunen, besteen, parien, marjinatuen eta baztertuen diskurtsoen arteko filiazio intimoak agerian jartzen dituena.

Paloma Navaresek kulturaren historiaren bere azterketa bitxia egiteari eskaintzen dizkion serie horien ondoren, non emakumeak irudikatzen dituzten irudiei, hitzei eta isiluneei buruzko azterketa egingo duen genero-ikuspegitik, non sexua-desira/maitasuna dagoen patriarkatuaren inposaketaren azpian, beste serie batzuk aztertzeari ekingo diogu; horietan, heriotzatik

íntima filiación entre el feminismo y los discursos de las diferencias, de los otros, de los parias, de los marginados y de los excluidos.

Tras estas series que Paloma Navares dedica a realizar su peculiar análisis de historia cultural, sobre las imágenes que representan a la mujer y las palabras y silencios desde una perspectiva de género, donde el binomio sexo-deseo/amor subyace en la imposición del patriarcado, pasamos a revisar otras series en las que afronta la soledad del ser humano en los aledaños de la muerte, afrontando una dimensión existencial entre las sombras y nocturnos de la vida.

Hacia el año dos mil, Navares experimenta un intenso y revulsivo proceso creativo. En apenas cuatro años desarrolla varias series que se complementan entre sí: *Travesías*, *Flores sobre el océano*, *Stand by. Habitaciones*, *Desde la fragilidad del ser*, *Tránsito*, *Unidad de reposo*, *El color de la memoria*, *Unidad de sueño y memoria* y *Del alma herida*, que compagina por su carácter literario con la serie *Otros páramos* que acabamos de comentar. Además, dan lugar a la utilización de nuevos materiales, por ejemplo, el vidrio; de otros dispositivos expositivos, como pantallas suspendidas; y de un nuevo interés por la escultura y la grafía: dibujos y escritos a mano ponen a prueba lo que Barthes denominó la planitud *llana* de la fotografía.

Resiliencia

“Yo la veo, esta luz fuera de la que no hay nada. ¿Quién podría quitarme eso? Y cuando esta luz se oscurezca, me oscureceré con ella, pensamiento, certeza que me arrebata.

(...) Estuve a punto de perder la vista, al machacarme alguien cristal en los ojos. (...) lo peor era la brusca, la horrorosa crueldad de la luz; no podía mirar ni dejar de mirar; ver era lo espantoso y dejar de ver me desgarraba desde la frente a la garganta.

(...) Una vez quitados los cristales, me

colocaron bajo los párpados una película protectora y sobre los párpados murallas de compresas de algodón. (...) Tenía que hacer frente a la luz de siete días: ¡un buen achicharramiento! Si, siete días a la vez, siete iluminaciones capitales convertidas en la vivacidad de un solo instante me pedían cuentas. (...) A veces, me decía: ‘Es la muerte; a pesar de todo, vale la pena, es impresionante’. Pero a menudo moría sin decir nada. A la larga, me fui convenciendo de que veía cara a cara la locura de la luz; esa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. Este descubrimiento fue una dentellada en mi vida.

(...) Yo quería ver algo a pleno día; estaba harto del agrado y confort de la penumbra; tenía para con la luz un deseo de agua y de aire. Y si ver significaba el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver significaba el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura”.

Maurice Blanchot, *La locura de la luz*.

Antes o después, los humanos encaramos nuestro absurdo destino: la soledad y la muerte. Como decía Heidegger, el ser humano es el ser que se interroga acerca del Ser y descubre que es un “ser para la muerte”. Entonces comienza el camino de la resiliencia. Paloma Navares sabe mucho de eso. Repetidas operaciones de ojos la han sumido en períodos introspectivos, experiencias de confusión entre la vigilia y el sueño, en visiones discontinuas de luz y oscuridad. Ahí la imaginación vuela libre, fogonazos de recuerdos se proyectan como si fueran relatos filmicos completos, y pensamientos e imágenes se disgrigan. Dicen que se ve una luz al final del túnel.

El giro aparentemente es muy brusco: lo comprobamos en las imágenes autorreferenciales, que pasan de la frivolidad y el humor corrosivo en su crítica a la cosmética y la ironía de la *Milenia poshumana*, a la serie de la efígie invertida de ojos cerrados y cabellos flameantes, autorretratos fechados “en agosto” y

gertu den gizakiaren bakardadeari aurre egingo dio, bizitzaren itzalen eta gauen arteko dimensio existencial bati aurre eginez.

Bi milagarren urte inguruan, Navaresek sormen-prozesu handi eta bultzagarría biziko du. Lau urte eskasetan elkarren artean osagarriak izango diren lau serie egingo ditu: *Travesías, Flores sobre el océano, Stand by. Habitaciones, Desde la fragilidad del ser, Tránsito, Unidad de reposo, El color de la memoria, Unidad de sueño y memoria*, eta *Del alma herida (Ibilbideak, Loreak ozeano gainean, Stand by, Gelak, Izatearen hauskortasunetik, Irugatea, Atseden-unitatea, Memoriaren kolorea, Lo- eta memoria-unitatea, eta Zauritutako arimaz)*, izaera literariogatik aipatu berri dugun Otros páramos seriearen osagarri dena. Gainera, serie horiek bide emango diote material berrien erabilerari, esaterako, beira, baita erakusteko beste gailu batzuen erabilerari ere, esaterako, esekitako pantailak; eta berriz ere eskulturagatiko eta grafiagatiko interesa: eskuz eginiko marrazkiek eta idazkiek Barthesek argazkiaren lautasun lau deiturikoa probatzen dute.

Erresilientzia

“Nik ikusten dut, argi bat zeinetatik kanpo ez dagoen ezer. Nork kendu diezadake hori? Eta argi hori iluntzen denean, harrekin ilunduko naiz ni, eta pentsamendu, ziurtasun horrek ernegatu egiten nau.

(...) Ikusmena galtzear egon nintzen, norbaitek kristala birrindu zidanean begietan. (...) Okerrena argiaren ankerkeria zakar eta izugarria zen; ezin nuen begiratu ez begiratzeari utzi; ikustea zen ikaragarriena, eta ikusteari uzteak kopetatik eztarriba urratzen ninduen.

(...) Behin kristalak kenduta, betazalen azpian geruza babesle bat jarri zidaten, eta betazalen gainean kotoizko konpresazko harresiak. (...) Zazpi eguneko argiari egin behar nion aurre: Kiskali ederra! Bai, zazpi egun batera, une bakar bateko bizitasun bihurturiko zazpi argiztapen kapitalek kontuak eskatzen zizkidaten. (...) Bantzuetan, zera esaten nion neure buruari:

‘Heriotza da; jasandako guztia gorabehera, merezi du, izugarria da’. Baino sarri hiltzen nintzen ezer esan gabe. Gerora, sinesten joan nintzen aurrez aurre ikusten nuela argiaren erotasuna; horixe zen egia: argia erotu egiten zen, argitasunak zentzu guztia galdu zuen; irrazionalki erasotzen ninduen, araurik gabe, helbururik gabe. Aurkikuntza hori hozkada handia izan zen nire bizitzan.

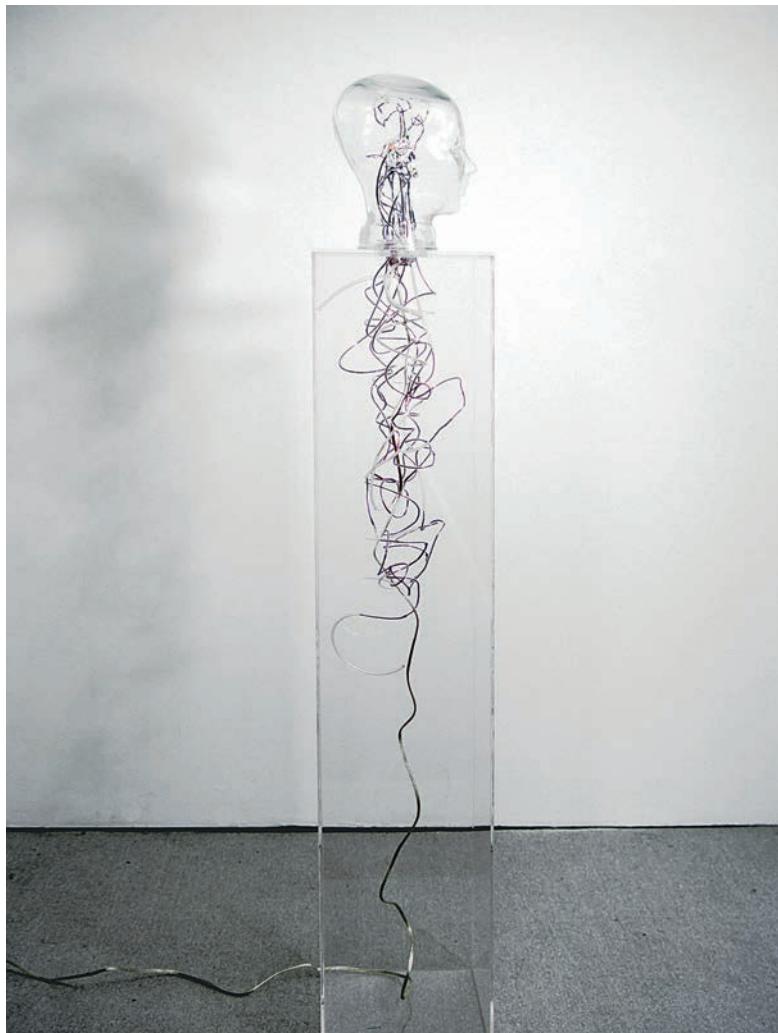
(...) Nik zerbait ikusi nahi nuen egun argiz; nazkatuta nengoentzako ilunantzaren atseginaz eta erosotasunaz; argiarekiko ur eta aire desira nuen. Eta ikustea sua esan nahi bazuen, nik suaren betetasuna eskatzen nuen, eta ikustea erotasunaren kutsadura bazkarren, gogo guztiarekin desio nuen erotasun hori”.

Maurice Blanchot, *La Folie du jour*.

Lehenago edo geroago, gizakiok gure patu zentzugabeari egin behar diogu aurre: bakardadea eta heriotza. Heideggerrek zioen bezala, gizakia da bere buruari izateari buruzko galderak egiten dizkion izakia, jakiten duen arte “hiltzeko izatea” dela. Orduan hasten da erresilientziaren bidea. Paloma Navaresek asko daki horri buruz. Begietako hainbat ebakuntzak introspeksioko epeetan sartu dute, loaldiaren eta esnaldiaren arteko nahaste-esperientziatan, argiaren eta iluntasunaren ikuspegia etenetan. Garai horietan irudimena aske ibiltzen da eta oroitzapenaren sugarra filmatikoa kontakizunak bailiran proiektatzen dira, eta pentsamendua eta irudiak sakabanatu egiten dira. Diotenaren arabera, argi bat ikusten da tunelaren amaieran.

Bira oso zakarra da, itxuraz, irudi autoerreferentzialetan egiazta daiteke; izan ere *Milenia* posthumanoan egiten den kosmetikaren eta ironiaren kritikaren arinkeriatik eta umore korrosibotik, begiak itxita eta ilea garreztatuta duen irudi alderantzizkatuaren seriera igarotzen dira, ondoren “abuztuan” dataturiko eta “ekaineko memoriarekin” konnotaturiko autorretratuak.

Begietako ebakuntza baten atarikoaren eta horren osteko iragate geldiaren birsoritzeko autobiografikotik –performatiboa, ez testigantza– aurralde sormen-prozesu oso oparo bat



© Paloma Navares 2000

Regenerador de sentidos y emociones, nº 2, 2000

connotados “con memoria de junio”, o el retrato flotante con superposición de tres imágenes “stand by”, suspendido entre palabras e imágenes garabateadas.

A partir de la recreación autobiográfica –performativa, no testimonial– del preludio y el tránsito inmóvil tras una operación ocular, se abre un proceso creativo muy fértil, casi febril y liberador, de renovación iconográfica con múltiples ramificaciones. En el grupo de trabajos *Palabras cautivas, transparencias*, Navares explora su propia resiliencia con exvotos en resinas de manos y pies con apuntes, escritos

y dibujos garrapateados a mano. Y transgrediendo el tabú, honra a los que dejaron su testimonio de resiliencia hasta la extenuación. Poetas suicidas, como Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik y Paul Celan, para quienes realiza, entre otros homenajes, una actualización del género escultórico de la efígie de ilustres en el arte romano y en el neoclasicismo pero que, en su revisión, ha perdido la solidez del mármol y el bronce para adquirir la fragilidad del vidrio. También el sostén reverencial del plinto ha sido transformado en interrumpida cascada de palabras. La serie tiene su origen en algu-

irekiko da, ia-ia sukartsua eta askatzailea, non ikonografia berrituko duen hainbat adarkaduraren bitartez. *Palabras cautivas, transparencias* (*Hitz gatibuak, gardentasunak*) lanen taldean Navaresek bere erresilientzia aztertuko du erre-txinarekin eginko eta ohartxoak, idazkiak eta eskuz zirriboraturiko marrazkiak dituzten esku eta oinen botozko oparien bitartez. Eta tabua urratuta, ohoratu egingo ditu ahitzera arte beren erresilientziaren lekukotza utzi zutenak. Poeta suizidak; esaterako, Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik eta Paul Celan, horientzat eskulturazko omenaldiak egingo ditu erromatar artean eta neoklasizismoan pertsonaia entzutetsuei egiten zizkieten irudien eguneratzearen bitartez; dena dela, bere berrikuspenean, marmolaren eta brontzearen sendotasuna galdu dute beiraren hauskortasunaren alde. Horretaz gain, plintoaren sostengu erreberentziala eraldatu egingo du hitz turrusta eten bihurtuta. Seriearen jatorria Navaresek 90eko hamarkadan plastikoekin eta erretxinekin eginko zenbait lanetan dago, zeinak orain aurkituko duten beren irudikapenerako bide perfekta.

Gauza bera gertatuko da itsasoaren irudia erdigune duten lanekin; esaterako, marrazkiekin tartekatutako egunsentiko edo ilunabarreko paisaien argazkiak, Alfonsina Storniri eskainitako *Mar de plata* bideoa, edo *Els banyets* (1997) bideoa, ondoren, harri batean proiektatik bideoinstalazio bihurtuta, Virginia Woolfi eskainiko ziona.

Harriak eta itsasoa erakusten dituzten irudiz osaturiko argazki talde batek joan direnei eginko tributo eta oroitzapenen handitasuna eskuratuko dute haien gainean izenak jarri eta marrazkiak egitean; esaterako, *Es collera* (*Harri-lubeta*, 1997-2003), María Zambrano, Flora Tristán, Clara Zetkin, Mary Wollstonecraft, August Bebel, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Emily Widing Davison eta Simone Weili eskainita; edo *Playa de Almadraba*, A Takada Toshiko (*Almadrabako hondartzak*. *Takada Toshikori*) argazki eta bideoeskultura. Navaresek lurrauen lehortasun idorraren eta uraren energia jariakorraren arteko kontrastea muturrera era-mango du.

Ziklo hau *Cantos rodados, viaje a la memoria* (*Errekariak, memoriarako bidaia*) lanarekin itxiko da; bertan artistak, judutar hilerrien eta

haien harri metaketen metamorfosi baten bidez errekarritz, hegaldun marrazkiz eta inskripzioz osaturiko hilarrien biltegi laukitua irudikatuko du, eta pentsalarien, poeten eta idazleen panteoi izugarria aurkeztuko du. Eta halaxe egingo du argazkietan eta hain berezko dituen “tapiz huts” edo turrustan jarritako “errezezen” gailuetan Duclearren eginko errekarrien erreprodukzioekin, arrantzako tresnekin kateatuta; hala arintasuna eta gardentasuna lortuko dute, eta oroitzapenaren hauskortasuna gogorarazi-ko digute. Ez da kasualitatea laster errekarriak lore bihurtzea, gogora ekartzeko eta omentzeko asmo berarekin.

Ojos que miran al universo (*Unibertsora begiratzen duten begiak*) bideoinstalazio soila bere ibilbidearen hasierara garamatza, baina, amaiera bat irudikatuta. Ehunak estalitako figurari buruz, artistaren egungo etxeko lorategiko aranondo baten itzala proiektatzen da.

Amnesia, ametsa eta erotasuna

“Guztiaren ahanztura. Gainbehera sakona existentziaren gaeian. Ezjakintasunaren erregu amaigabea, larritasunez itotzea. Amildegiaaren gainetik irristatzea eta, iluntasun zeharkaezinean, haren laztura esperimentatzea. Dardara egitea, desesperatzea, bakardadearen hotzean, gizakiaren betiereko isiltasunean (esaldi ororen ergelkeria, esaldien erantzun engainagarriak, gauaren zentzurik gabeko isiltasunak bakarrik erantzuten du).

(...)

Otoitza oheratzerakoan: ‘Nire ahaleginak ikusten dituzun Jainko hori, eman iezadazu zure begi itsuen gaua’”.

Georges Bataille, “Le supplice”, *L’expérience intérieure*.

Iragate horren esperientziaren ondorioz, Paloma Navaresek beste lan sorta bat egingo du aldi berean, *Stand by*, gizakiaren ziurgabetasunean sakontzeko. Ziurgabetasun horrek eromenera eraman eta lengoaiaren deskonexioa eta inkomunikazioa ekar ditzakeen malenkonía izugarri bat eragin dezake.

nas obras con plásticos y resinas que Navares había realizado en la década de los noventa, pero que ahora encuentran el cauce para su perfecta plasmación.

Lo mismo ocurre con obras en las que es central la imagen del mar, como las fotografías de paisajes al amanecer o al atardecer intervenidas con dibujo, el vídeo *Mar del plata*, dedicado a Alfonsina Storni, o el vídeo *Els banyets* (1997), que posteriormente dedica a Virginia Woolf convertido en videoinstalación al proyectarlo sobre una piedra.

Un grupo de fotografías con imágenes en las que se combinan piedras y mar adquirirán la gravedad de tributos y recuerdos a los que ya se fueron al ser intervenidas con nombres y dibujos, como *Escollera* (1997-2003), dedicada a María Zambrano, Flora Tristán, Clara Zetkin, Mary Wollstonecraft, August Bebel, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Emily Wilding Davison y Simone Weil; o la fotografía y video-escultura sonora *Playa de la Almadraba. A Takada Toshiko*. Navares extrema el contraste entre la sequedad árida de lo terreno y la energía fluida del agua.

Este ciclo se cierra con *Cantos rodados, viaje a la memoria*, donde la artista, con una metamorfosis de los cementerios judíos con sus apilamientos de piedras, imagina un almacén cuadriculado de lápidas compuestas por cantos rodados, con dibujos alados e inscripciones, presentando un amplísimo panteón de pensadores, poetas y escritores. Y que también vierte en fotografías y en sus característicos dispositivos de "tapices huecos" o "cortinas" en cascada con las reproducciones de los cantos en Duraclear, engarzados con útiles de pesca, en las que aquellos adquieren ligereza y transparencia, y evocan la fragilidad de la evocación. No es casual que poco después, los cantos se conviertan en flores, con semejante intención de evocación y homenaje.

La austera videoinstalación *Ojos que miran al universo* retrotrae a los inicios de su trayectoria, imaginando, sin embargo, un final. Sobre la figura cubierta por la tela, se proyecta la sombra de un pruno del jardín en la casa que actualmente habita la artista.

Amnesia, sueño y locura

"Olvido de todo. Profundo descenso en la noche de la existencia. Súplica infinita de la ignorancia, ahogarse de angustia. Deslizarse por encima del abismo y, en la oscuridad impenetrable, experimentar su horror. Temblar, desesperar, en el frío de la soledad, en el silencio eterno del hombre (estupidez de toda frase, ilusiones respuestas de las frases, sólo el silencio sin sentido de la noche responde).

(...)

Oración al acostarme: 'Dios que ves mis esfuerzos, dame la noche de tus ojos de ciego'".

Georges Bataille, "El suplicio", en *La experiencia interior*.

A raíz de la experiencia de aquel tránsito, si multáneamente, Paloma Navares realiza otro grupo de obras bajo el título *Stand by* que ahondan en la incertidumbre del ser humano. Tal incertidumbre puede desencadenar una melancolía tan profunda que lleve a la locura, a la desconexión del lenguaje y a la incomunicación.

Tradicionalmente, la melancolía se ha representado entre oscuras sombras, convertidas en el negro profundo que inunda dibujos y grabados del simbolismo onírico. Negro y blanco son los no-colores de la ideación. Así como en la fotografía agudizan la percepción del *spectrum* mortuorio que detecta Barthes en cualquier imagen fotográfica: la imagen viviente de una cosa muerta. Y también blanco y negro son los elegidos por diferentes culturas para simbolizar el luto, que es la exteriorización de la experiencia del duelo ante una perdida. En la tradición del arte contemporáneo, se disocian para significar, por ejemplo, la muerte de la pintura. Y la melancolía tiende a expresarse en el vacío del blanco, como lechosa blancura o bien como resplandor paralizante.

En esta última sección, se presentan tres videoinstalaciones que muestran diversas soluciones para la expresión de la melancolía en



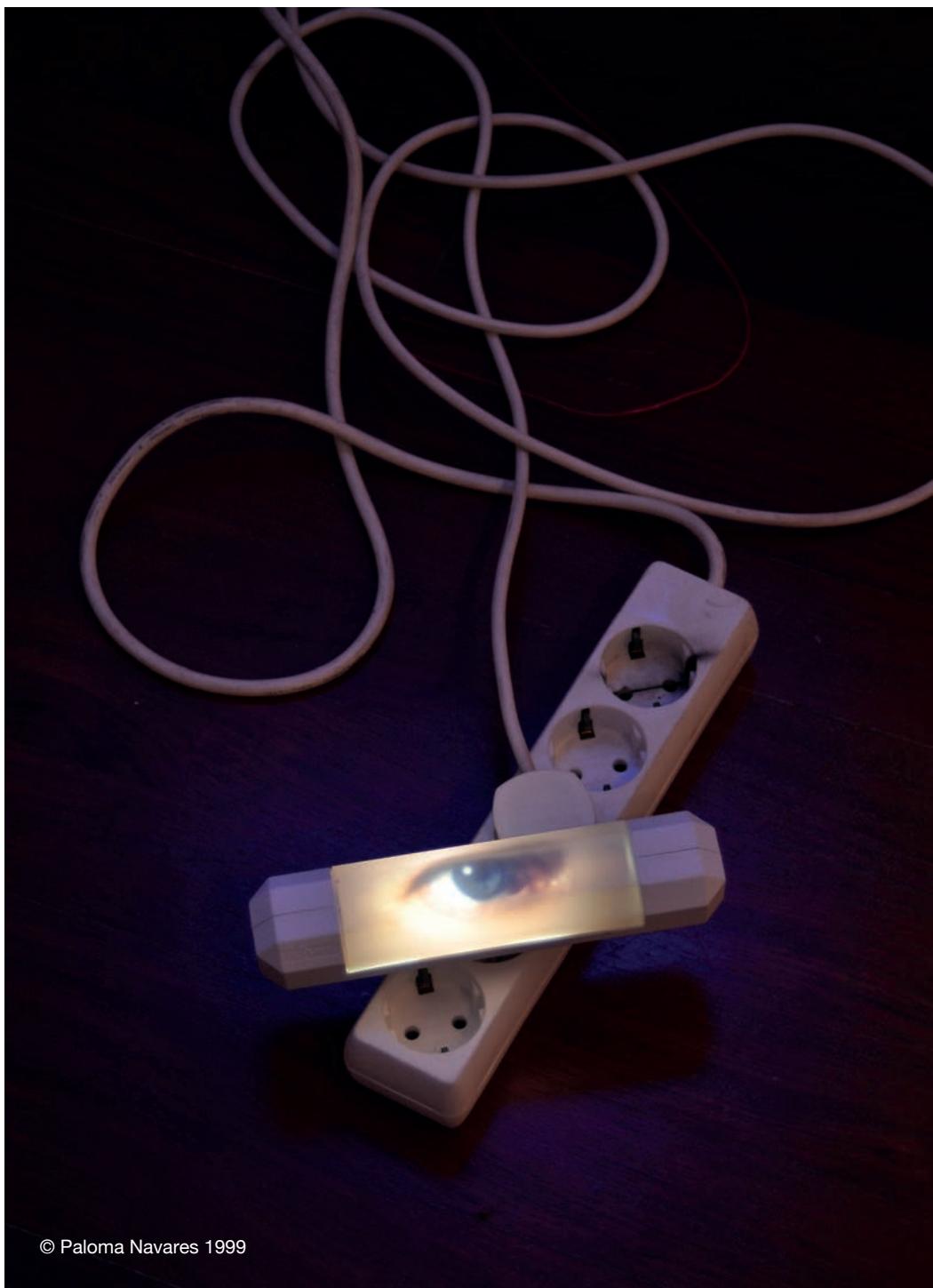
© Paloma Navares 2000

Flores sobre el Océano, 2000

Tradizioz, malenkonika sinbolismo onirikoko marrazkiak eta grabatuak estaltzen dituen beltz sakon bihurturiko itzal ilunen artean irudikatu zen. Beltza eta zuria dira ideagintzaren ez-koloreak. Argazkietan Barthesek edozer irudi fotografikotan antzematen duen hileta spectruman pertzepzioa areagotzen duten bezalaxe: hildako gauza baten irudi biziduna. Eta zuria eta beltza ere hainbat kulturak aukeraturiko koloreak dira dolua sinbolizatzeko, edo, bestela esanda, galera batengatiko dolua kanporantz erakusteko. Arte garaikidearen tradizioan bereizi egiten dira, adibidez, pinturaren heriotza adierazteko. Eta malenkonika zuriaren hutsean

adierazten da, esne-itxurako zuritasun edo geldiarazten duen dirdira gisa.

Azken atal horretan, muturreko isolamendu eta bakardade egoeretan malenkonika adierazteko hainbat irtenbide erakusten dituzten hiru bideoinstalazio aurkituko ditugu. Egoera horiek, tamalez, ohikoak dira gaurko garaietan, zeinetan Eva Illouzen iritziz dimentsio emozionala “intimitate izoztuetan” itzultzen den kapitalismoan. Navaresek normalean ezkutatu egiten den gai deserozo bat planteatuko du berriz ere. Begoña ilundua apenas ausartuko da fokuren argitasun zuriaren azpian mugitzen, izutik eta erabakiezintasunetik eratorritako larri-



© Paloma Navares 1999

En hibernación, 1999

situaciones extremas de aislamiento y soledad, sin embargo, comunes en la vida contemporánea, en la que la dimensión emocional en el capitalismo se traduce, en opinión de Eva Illouz, en *Intimidades congeladas*. Navares vuelve a plantear una cuestión incómoda, que habitualmente tiende a invisibilizarse. La en-

sombrecida Begoña, presa de la ansiedad que deriva del miedo y de la indecisión, apenas se atreve a moverse bajo el resplandor blanco del foco. Y tras una cortina de plástico translúcido, vemos a la anciana de la habitación n. 6 –de la serie *Stand by*– estática y absorta en el espacio hospitalario.

tasunaren ondorioz. Eta plastiko zeharrargizko errezel baten atzean, *Stand by* serieko 6. gelako emakume zaharra ikusiko dugu, estatiko eta ospitalearen espazioan harri eta zur.

Hirugarren bideoinstalazioa *Sombras de un sueño profundo (Lozorro baten itzalak)* izango da, 1986an sortua. Lan horrek ilunpeen bihotza zeharkatzera behartuko gaitu, beren itxialdi hypnotikoan alde batetik bestera amaigabe dabiltsan pantera basatieng artean. Buruko gaixotasun askotan paralisiaren inhibizioarekin tartekatzen diren keinu errepikakor sintomatikoeng oso antzera.

Mugako pasabideen artean, hainbat egoera eta une antzeko bizi ditugu kontzientzia maila handiago edo txikiago batekin. Gaur egun aporofo-

bia, hau da, behartsuak baztertzea, gailentzen bada, Adela Cortinak dioenaren ildotik, fobia bat dago, halaber, buruko eritasunak dituzten eta zaharren aurrean. Desberdintasunen diskurtsoa (sexua, generoa, arraza, klasea) ez da erabat erroten, Navaresek bezala, haien errebindikazioak, eta masa-gizartea baino, aniztasun multzoan biltzen garenok behar dugun duintasunaren eta zaintzaren etika argudiatu eta bisualizatu dituzten pentsalari eta artista andana gorabehera.

Irteeran, bideo batean ikus dezakegu Paloma bizikletaz ibiltzen, *De Oberalm a Hallein (Oberalmek Halleinera)*, askatasun- eta gozamen-esperientzien gure oroitzapenak ezinbestekoak baitira, egunez egun, horizontea eraikitzeko.

La tercera videoinstalación es *Sombras de un sueño profundo*, creada por Paloma Navares en 1986 y que nos obliga a atravesar el corazón de las tinieblas, entre panteras salvajes que en su enclaustramiento hipnótico merodean de un lado a otro sin fin. De un modo muy semejante a los gestos repetitivos sintomáticos, alternados con la inhibición de la parálisis, en muchas enfermedades mentales.

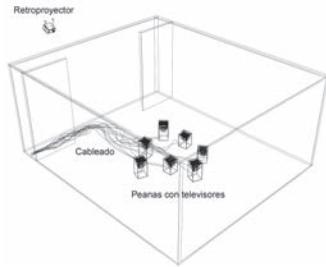
Entre pasajes fronterizos, vivimos con más o menos conciencia situaciones e instantes parecidos. Si hoy en día impera la aporofobia, el rechazo a los pobres, como afirma Adela Cortina, también existe una fobia hacia los

enfermos mentales y hacia la vejez. El discurso de las diferencias (sexo, género, raza, clase) no termina de arraigar, pese a la legión de pensadores y artistas que, como Navares, han argumentado y visualizado sus vindicaciones, la ética de la dignidad y del cuidado que necesitamos los que integramos, ya no una sociedad de masas, sino una *multitud* de pluralidades.

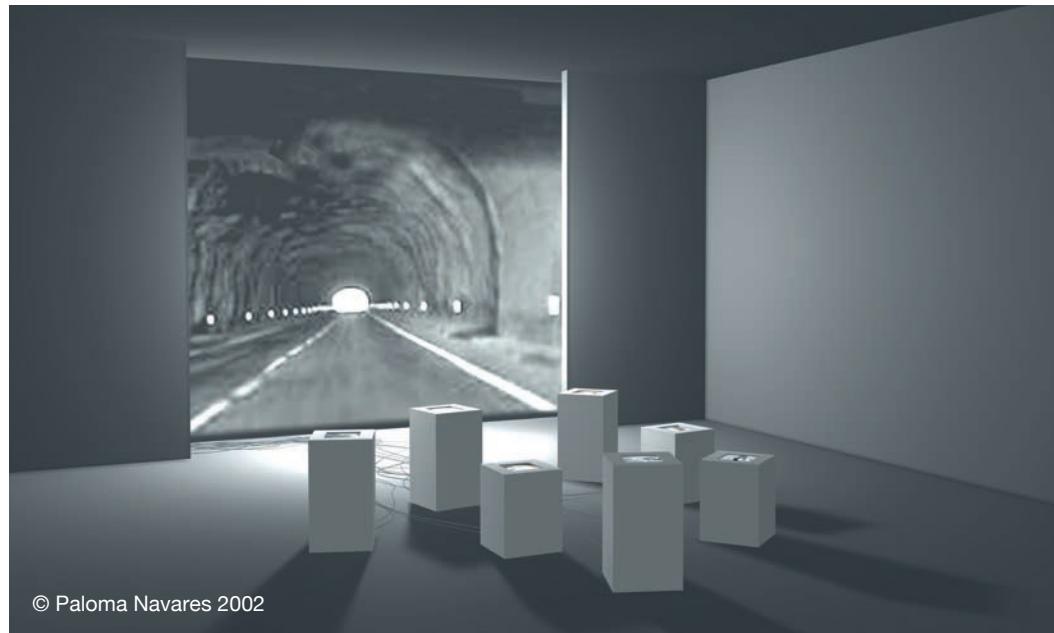
A la salida, en un vídeo vemos a Paloma montando en bicicleta, *De Oberalm a Hallein*, porque nuestros recuerdos de experiencias de libertad y de disfrute son imprescindibles para construir, día a día, el horizonte.



ZIRKUITU INFINITUA
Bideoa eta teknologiak Paloma Navaresen lanean
EL CIRCUITO INFINITO
Vídeo y tecnologías en la obra de Paloma Navares
Susana Blas



© Paloma Navares 2002



Travesías, 2002

Zirkuitu infinitua Bideoa eta teknologiak Paloma Navaresen lanean

Susana Blas

«Amets egiten dut argizko ikuskariak airean, laino edo gas eremuatan [...], horma eta pareta ganbiletan proiektatzeko aukera ematen duten aparatuak, zeinak, galalitzaz, kromoz, nikelaz edo antzeko material artifizialez forratuta egongo diren, etengailuaren mugimendu bakarraz argi distiratsu bilakatuko diren materialez».

László Moholy-Nagy (1920)¹

Plastikoen, metakrilatoaren eta beira zuntzaren gardentasunak; argi kutxen, fotokopien eta inprimatze digitalen erabilera; objektu, eskultura eta gorputzen gaineko proiekzio geruzek

eta bestelako baliabide bideografiko nahiz instalazio ausart eta irudimentsu ugarik agerian uzten dute Paloma Navaresen lanaren maisutza eta garaikidetasuna. Haren ikus-entzunezko proiektu landuak eta esperimentazio teknologikoaren aldeko apustu etengabea *media art* mugimenduko artista ospetsu batzuen sormenezko unibertsso aberatsekin bakarrik dira pare-kagarriak, Marie Jo Lafontaine (Belgika, 1950) eta Bill Viola (New York, 1951) artistenekin, bi adibide on aipatzearen.

Navaresek bere garaiko teknologiekin lan egiteko erabaki goiztiarra onartu zuen. Itxuraz, garrantzirik gabeko ideia izan daiteke hori, baina ez da hala, ez baita oso ohikoa. Artista askok arte prozedura tradizionalak iraunartzen dituzte egunez egun, eta haien marrazki, margolan edo eskulturek ez dute alde handirik Errenazimentuko marrazkilari baten edo XIX. mendeko margolari baten lanekiko. XX. mendearren bigarren erdialdetik aurrera

argazkia, bideoa eta instalazioak arte bisualen arloan indarrez sartu baziren ere, gutxiengo batek aukeratu zituen bide horiek.

Bestalde, eta kontraesanezkoa izan gabe, bere garaiko enbaxadore honek sakontasunez berraztertzen ditu bere lanetan Artearen Historiaren kanona eta kultura unibertsaleko

1- Patrick de Haas-ek aipatua hemen: «Entre projectile et projet: Aspects de la projection dans les années vingt», Dominique Paini, ar.: *Projections, les transports de l'image*, Paris, France: Hazan, Tourcoing, France, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997, 100. or.



© Paloma Navares 1986 - 1992

Círculo cerrado, circuito infinito, 1986 - 1992

El circuito infinito

Vídeo y tecnologías en la obra de Paloma Navares

Susana Blas

«Sueño con aparatos que permitan proyectar visiones luminosas en el aire, sobre extensiones de niebla o gas [...], sobre muros y paredes convexas, forrados con materiales artificiales como la galalita, el cromo y el níquel, que de un solo movimiento de interruptor se conviertan en luz radiante».

László Moholy-Nagy (1920)¹

La transparencia de los plásticos, el metacrilato y la fibra de vidrio; el uso de las cajas de luz, de las fotocopias y de las impresiones digitales; las capas de proyecciones sobre objetos, esculturas, cuerpos... y un sinfín de arries-

gados e imaginativos recursos videográficos e instalativos delatan la maestría y la contemporaneidad del trabajo de Paloma Navares. Sus elaborados proyectos audiovisuales y su continua apuesta por la experimentación tecnológica solo son equiparables a universos creativos tan ricos como los de figuras del *media art* como Marie Jo Lafontaine (Bélgica, 1950) o Bill Viola (Nueva York, 1951), por citar dos buenos ejemplos.

La artista asume la temprana decisión de trabajar con las tecnologías de su tiempo. Esta idea podría parecer irrelevante si no fuera porque no abunda. Muchos artistas perpetúan cada día los procedimientos artísticos tradicionales, y dibujan, pintan o esculpen con pocas diferencias respecto a un dibujante del Renacimiento o a una pintora del siglo xix. Incluso cuando la fotografía, el vídeo y la instalación se incorporaron con vigor a las artes visuales a partir de la segunda mitad del siglo xx, estas sendas se han transitado de forma minoritaria.

Por otra parte, y sin que resulte contradictorio, esta embajadora de su tiempo aborda en sus temáticas una honda revisión del canon de la Historia del Arte y de los asuntos clásicos de la cultura universal: la fragilidad de la existen-

1- Citado por Patrick de Haas en «Entre projectile et projet: Aspects de la projection dans les années vingt», en Dominique Paini, ed.: *Projections, les transports de l'image*, Paris, France: Hazan, Tourcoing, France, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997, p.100

gai klasikoak: existentziaren hauskortasuna, aldakortasuna eta azkentasuna, desagerpena eta galera... Eta emakumeek historian zehar izan duten egoerari protagonismo berezia emanda, mundu osoan barrena jasaten duten mendekotasuna salatzen du, eta haien ekarpen kulturalak aldarrikatzen ditu, oraindik ezagutzen eman gabe baitaude asko. Eta agian are garrantzitsuago den aldarrikapen bat egiten du: arte unibertsala emakumeen ikuspegitik egin daitekeela, oinarritzat hartuta humanismo feminista interesgarri bat, gaurdaino oso artista gutxik garatu dutena.

Instalazioa hizkuntza tekniko eta mental gisa

Ibilbideari laurogeiko hamarkadan ekin zioten beste sortzaile batzuen kasuan bezalaxe, instalazioa artistaren adierazpen bide natural bihurtu zen, eta, Paloma Navaresen kasuan, hizkuntza propio bat bilakatuz eta finkatuz joan zen, materialein, gorputzarekin, denborarekin eta argiarekin esperimentatu zuen lau hamarkadetan zehar.

Arte instalazioa, ezaugarritzat duena bitarteko, euskarrien eta teknologien hibridazioa, joan den mendeko 70eko eta 80ko hamarkadetan hasi zen garatzen, eta, moda aldaketak nahiz «ordenaren berrezarpen» jarraikoak gorabehera, ez du inoiz amore eman pertzepzio ikusmoldeak zabaldu eta artelana artisten eta ikusleen arteko komunikazio esperientzia gisa ulertarazteko ahaleginean.

Intuizio finak bideratuta, Palomak bere sentsibilitatea eta kezka tekniko nahiz kontzeptualak adierazteko testuinguru egokia aurkitu du gailu espazialean, eta, egoera bakoitzaren arabera, instalazio modalitate desberdinak asmatzen ditu, ongi zainduta espazioaren eta argiaren diseinua, eskulturen kokapena (berezko argiarekin edo geruzatan proiektatuta), irudi bideo-grafikoa (monitore edo pantailetan, edo horma, plastiko nahiz bestelako euskarrietan proiekzio librea eginda) eta giza gorputza (dantzariek elkarlanean, edo zuzenean ikusleari emanet protagonistismoa, haren presentzia fisikoak aktibatzen duelarik instalazioa mugitzen denean).

Ibilbide labur honetan, Paloma Navaresek irudi elektronikoa erabiliz egindako zenbait lan aipatuko ditugu. Injurune multimedietan, erretaula teknologikoetan, proiekzioak dituzten geletan, pantailaz eratutako hormetan, bideo-eskulturetan eta ikus-entzunezko eszenografietan erabili du irudi elektronikoa, besteak beste.

Bideoa, gorputza, pintura argiztatua

Paloma Navares goiz hasi zen irudi bideoografiakoa erabiltzen (70eko hamakadaren amaieran). Hasiera-hasieratik sentitu zuen pintura mihisik ateratzeko beharra. Bideoa tresna kritiko bilakatu zen 60ko hamarkadaren amaieratik, eta, beste bertute teknologiko askoren artean, ahalmena zuen argia objektuen eta gorputzen gainean proiektatzeko, eta horrek irudi zinematografikoak eskatzen zuen iluntasunetik askatu zuen mugimenduan dagoen irudia². Pinturari denbora eta mugimendua eranstea izan zen Palomaren lehen helburua, eta horretarako bideoa sartu zuen dantza esperimentaleko proiektuetan, aurretik beste artista aurrendari batzuek egin zuten moduan³.

Argi sorta elektronikoak objektuekin eta gorputzakin konbinatzeko ematen dituen aukerei esker, bideoa bitarteko egokia da agertokirako. Une horretatik aurrera, aukera dago gorputz eta objektuen gaineko irudi proiekzioa konbinatzeko, aretoa ilundu gabe, eta dantzariek martxan jartzten dituzten argizko eskulturak sor daitezke.

2- Mary Lucier bideo-artearen teorialaria eta artista aitzindaria izan zen, eta, hark zioenez, irudi bideo-grafikoak aukera eman zigun Eguzkiari zuzenean begiratzeko eta Prometeorengatik eta Ikarorengatik mendekua hartzeko. Irudi elektronikoa eguneroko objektuekin batera bizi zitekeen; eta zinema beti identifikatu izan bazen ametsarekin eta itzalekin, bideoa «bizia» zen. Argudio erabat plastiko hura, hasiera batean irudi bideografikoaren ezaugari teknikoei erreferentzia egiten aiena, gaietan eta edukietan ere aplikatu zen gero, berezkoak zaizkion naturaltasunari eta ekonomiari esker bideoa oso egokia baita gorputzak beste modu batera erakusteko: absentzia gisa, zurrumurru gisa, isla gisa, itzal gisa.

3- Joan Jonas (1939), Carolee Schneemann (1939) eta beste artista batzuek hasitako bideoa-gorputza-arte eszenikoak lerroarekin jarraituta.

cia, la mutabilidad y la finitud, la desaparición y la pérdida... dando un papel central a la situación de las mujeres en el devenir histórico, denunciando la dominación que sufren en todo el mundo, reivindicando sus aportaciones culturales todavía invisibilizadas; y lo que es quizás más importante: reclamando la posibilidad de hacer un arte universal posicionándose como mujer, desde un interesante humanismo feminista que pocos artistas han desarrollado hasta la fecha.

La instalación como lenguaje técnico y mental

Como ocurre con otros creadores y creadoras que inician su andadura en los años ochenta, la instalación se convierte en su medio de expresión natural, evolucionando y asentando, en su caso, un lenguaje propio a lo largo de las cuatro décadas de experimentación con los materiales, el cuerpo, el tiempo y la luz.

La instalación artística, caracterizada por la hibridación de medios, soportes y tecnologías, tuvo su despegue en las décadas de los 70 y 80 del pasado siglo, y a pesar de los vaivenes de las modas y las sucesivas «vueltas al orden» no ha cesado en su empeño de abrir perspectivas de percepción de la obra de arte entendida como una experiencia de comunicación entre los artistas y la audiencia.

Guiada por una refinada intuición, Paloma ve en los dispositivos espaciales el contexto idóneo para verter toda su sensibilidad y sus preocupaciones técnicas y conceptuales, ideando según cada circunstancia distintas modalidades instalativas en las que cuida el diseño del espacio y de la luz, la disposición de elementos escultóricos (con luz propia o proyectada en capas), la imagen videográfica (encerrada en monitores o pantallas o en proyección libre sobre muros, plásticos u otros soportes) y el cuerpo humano (colaborando con bailarines o directamente dando el protagonismo al visitante, que con su presencia física activa la instalación con sus movimientos).

En este breve recorrido señalaremos algunas

de las obras en las que Paloma Navares se ha servido de la imagen electrónica en forma de ambientes multimedia, retablos tecnológicos, habitaciones con proyección, muros de monitores, videoesculturas y escenografías audiovisuales, entre otros dispositivos.

Vídeo, cuerpo, pintura con luz

La incorporación de la imagen videográfica a la práctica de Paloma Navares se produce en un momento temprano de su carrera (a finales de los años 70). Desde sus comienzos necesita sacar la pintura fuera del lienzo. El vídeo, convertido desde finales de los años 60, es una herramienta crítica que atesora entre sus virtudes tecnológicas la capacidad de proyectar luz sobre los objetos y los cuerpos, liberando a la imagen en movimiento de la oscuridad que la imagen cinematográfica sí exigía². Dotar de tiempo y de movimiento a la pintura fue el primer propósito de Paloma y para ello incluye el vídeo en sus proyectos de danza experimental, tal y como lo hicieron antes otras artistas pioneras³.

Las posibilidades del haz de luz electrónico para combinarse con objetos y cuerpos hacen del vídeo un medio idóneo para el escenario. A partir de ese momento es posible, sin oscurecer la sala, combinar la proyección de imagen sobre cuerpos y objetos, y crear esculturas de luz que los bailarines accionan. Y además de estas particularidades formales, la artista tiene interés por investigar la identidad

2- Decía Mary Lucier, teórica y artista pionera del videoarte, que la imagen videográfica nos había permitido mirar directamente al Sol; vengando a Prometeo y a Ícaro. La imagen electrónica podía convivir con los objetos cotidianos; y si el cine se había identificado siempre con el sueño, con las sombras; el vídeo era «la vida». Este argumento tan plástico que en principio se refiere a las peculiaridades técnicas de la imagen videográfica termina filtrándose a los asuntos, a los contenidos, pues la naturalidad y la economía del vídeo lo hace idóneo para mostrar los cuerpos de otra manera: como ausencias, rumores, reflejos, sombras.

3- Continuando la línea de vídeo, cuerpo y artes escénicas iniciada por Joan Jonas (1939) o Carolee Schneemann (1939), entre otras artistas.



Encuentros de luna llena, 1984



Canto a un árbol caído, 1981-1982



Seravan, 1985

Eta berezitasun formal horiez gain, artistak begirada kanoniko patriarkaletik at ikertu nahi du nortasun femeninoa. Hainbatetan aipatu dudanez, esan daiteke bideoaren artearen eta feminismoaren arteko loturak ez direla izan ez noiz-behinkakoak, ez anekdotikoak, sortzetikoak baizik⁴. «Arma berri» horrek, bideoak, pisurik ez zuenak tradizio patriarchalean, erabiltzen hasi eta lehen hamarkadetatik sortu zituen hainbat estrategia, hizkuntza eta jarrera eragina izan dutenak gorputzarekiko eta nortasunarekiko interesa duten artistengan (emakume zein gizon)⁵. Paloma Navaresek emakumeen gorputzaren irudikapenen azterketa kritikoa erantsi dio bere garaiko tekniken eta materialen esperimentazioarekiko interesari.

4- Gizezkoen sormenezko unibertsorai inolako erreferentziarik egin gabe, bideoa, modernismoaren eta postmodernismoaren artean esekita, arma fresko bat zen, gizonak zein emakumeak aldi berean erabiltzen hasi zirena. Katherine Dieckmann-ek 1985eko «Elektra» erakusketa buruz egindako saiakera bikain batean adierazi zuenez, bideoak tresnekin eta teknologiarekin elkartzen ditu postmodernismo pluralistaren paradoxak eta modernoa dena. *Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism*. «Emakumezko artistek bitarteko guztietan lan egin bazuten ere, performancea eta bideoa bereziki erakargarriak izan ziren, agian, bitarteko berri horiek ez zutelako emakumeak baztertu zituen historiarik». C. Straayer, «I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s», *Afterimage*, (1985eko azaroa), 8.-12. or.

5- «Emakume artistek adierazpide guztietan lan egin bazuten ere, performanceak eta bideoak bereziki erakarri zitzuten, beharbada baliabide berriak zirelako eta ez zutelako emakumea baztertu zuen iraganik», Straayer, C., «I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s», *Afterimage*, (1985eko azaroa), 8.-12. or.

Irudi bideografikoa erabiliz egindako bakarkako lehen erakusketa Rincón del Arte aretoan aurkeztu zituen, 1977an, Paloma Navaresek eta urtebete geroago, Fundación A. C. Propac fundazioan egon ziren ikusgai, eta diapositiben nahiz 16 mm-ko bideoen proiekzioa erabili zuen. Performanceari irudi bideografikoa erantsi zion lehen instalazioa Santanderreko Udal Museoan aurkeztu zuen, eta *Canto a un árbol caído* izenburua jarri zion (1982). Ibilbide hasierako pieza horretan antzemangarriak dira etorkizunean eszenaratzeetan erabiliko dituen elementuetako asko: espazioko argiaren eta soinuaren tratamendu saiatua, antzezleek manipulatzeko sortutako eskulturak eta bideoen proiekzioa objektu zein gorputzen gainean. Apokalipsi osteko kutsua duen lan horretan, gorputza zuhaitzari atxikitzen zaio, naturarekin galduzako harremanaren metafora gisa. Lotutako gorputzen hauskortasunaren, eskulturen, mugimenduaren eta argiaren arteko nahasketak fabula oniriko kezkagarri bat sortzen du, baina, azterketa kritikoaren ostean, itxaropena ondorioztatzen da fabula horretatik.

Une horretatik aurrera, artistak konpromiso sendoa hartuko du irudi elektronikoarekin, bere piezeta bitarteko sustatuz ez ezik, baita tresna hedatuz ere; gogora ekarri behar da oso eginkizun garrantzitsua bete zuela teknologia horren sustatzaile gisa. 1984an eta 1986an Bideo Jaialdiaren lehenengo eta bigarren edizioak sustatu eta zuzendu zituen, hurrenez hurren, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan, baita *Cultura y Nuevas Tecnologías* izenburuko bideo eta instalazioei buruzko zikloa ere, Reina Sofía Arte Zentroan. Eta 1985ean Teknologia Berrien Deialdi bat zuzendu zuen, *En torno al vídeo, nuevas tecnologías* izenekoa.



© Paloma Navares 1985

Seravan, 1985



© Paloma Navares 1985



© Paloma Navares 1985

femenina fuera de la mirada canónica patriarcal. Como he comentado en distintas ocasiones, podemos afirmar que las vinculaciones entre el arte del vídeo y el feminismo no fueron esporádicas ni anecdóticas, sino fundacionales⁴. Las posibilidades de esta «arma nueva», el vídeo, sin peso en la tradición patriarcal, generó desde las primeras décadas de uso un conjunto de estrategias, de lenguajes y de actitudes que han influido en generaciones de artistas (mujeres y hombres) interesados por el cuerpo y la identidad⁵. Paloma Navares une a su interés por la experimentación de las técnicas y los materiales de su tiempo, la revisión crítica de las representaciones del cuerpo femenino.

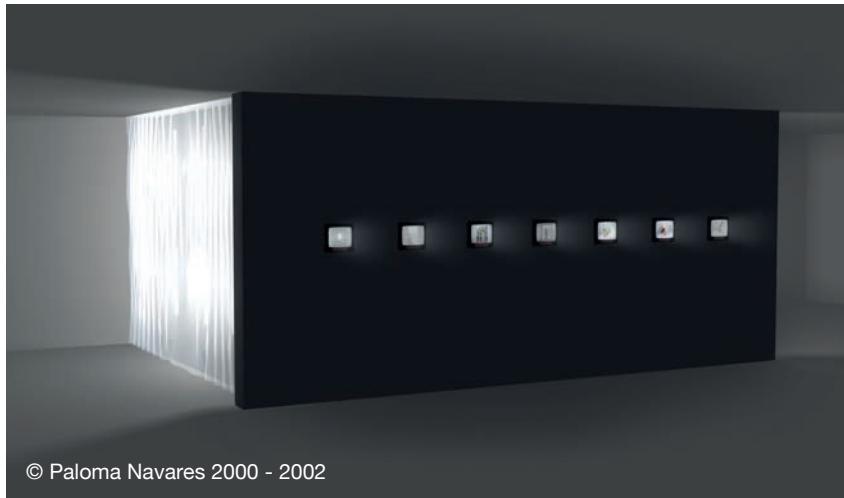
Las primeras exposiciones individuales en las que Paloma Navares introduce la imagen videográfica se presentan en la sala Rincón del Arte, en 1977, y un año más tarde en la Fundación A. C. Propac, utilizando proyección de diapositivas y vídeo de 16 mm. La primera instalación en la que suma la imagen videográfica a la *performance* se presenta en el Museo Municipal de Santander y se titula *Canto a un árbol caído* (1982). En esta pieza temprana atisbamos muchos de los elementos de sus puestas en escena futuras: esmerado tratamiento lumínico y sonoro del espacio, introducción de esculturas concebidas para la manipulación en el escenario por parte de los *performers* y videoproyección sobre objetos y cuerpos. En la obra, con un aire posapocalíptico, el cuerpo se adhiere al árbol como metáfora de la pérdida de relación con la naturaleza. La combinación entre la fragilidad de los cuerpos vendados, las piezas escultóricas, el movimiento y la luz crea una inquietante fábula onírica de la que tras la crítica se extrae esperanza.

Desde ese momento, el compromiso de la artista con la imagen electrónica será firme no solo como impulsora del medio en sus piezas, sino también como difusora de la herramienta; hay que recordar su importante papel como promotora de esta tecnología. En 1984 y 1986, promociona y dirige el I y el II Festival de Vídeo en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, junto con el Ciclo de Vídeo e Instalaciones Cultura y Nuevas Tecnologías en el Centro de Arte Reina Sofía. Y en 1985 dirige la Convocatoria de Nuevas Tecnologías *En torno al vídeo, nuevas tecnologías*.

4- Sin referencias al universo creativo masculino, el vídeo, suspendido entre modernidad y posmodernidad, representaba un arma fresca con la que hombres y mujeres empezaban a la vez. Para Katherine Dieckmann, en un brillante ensayo sobre la exposición «Elektra», de 1985, el vídeo combina las paradojas del posmodernismo pluralista y lo moderno con las herramientas y la tecnología.

Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism. «Aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la *performance* y el vídeo fueron quizás atrayentes porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres». C. Straayer, «I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s». *Afterimage*, (noviembre de 1985), pp. 8-12

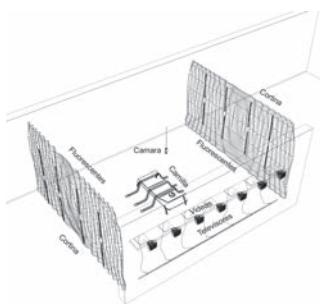
5- «Aunque las mujeres artistas trabajaron en todos los medios, la *performance* y el vídeo fueron quizás atrayentes porque los nuevos medios no tenían una historia de exclusión de las mujeres», Straayer, C., «I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s», *Afterimage*, (noviembre de 1985), pp. 8-12



© Paloma Navares 2000 - 2002

Stand by, 2000 - 2002

Bideoa, itxian sartzea, animaltasuna



© Paloma Navares 2000 - 2002

Artistaren ibilbidean etengabe ageri da natura-kultura dikotomia, non gizakiak animalia basatian irudika dezakeen bere burua, bere alderdi instintiboa eta irrazionala biltzen baititu hark. *Sombras del sueño profundo* (1986) bideo-instalazioan, zeina aurkeztu zen Reina Sofia Museoan, espazio zoologiko itxietan giltzapatutako animalia basatiak noraezean dabilta, etsita, euren itxitura estuetan. Bideoaren enkoadraketen marko errektangularak sendotu egiten du konfinamenduaren ideia. Artistak hainbat proiektutan moldatuko ditu irudi horiek, eta ezin hobeto definitzen dute haren geroko estetika guztiaren nolabaiteko ukitua: edertasun bare eta basatiarekiko erakarpena (sofistikazioa eta soiltasuna). Artifizioa, larritasuna eta harmonia. Inguru horietan sartzen den bisitariak ezinbestean pentsatuko du berari ari zaizkiola hizketan, kartzela sinbolikoari eta egunero izaten dituen mugiei. Kutsu existencialistaren azpian, bakardadea, isolamendua, ulertzintasuna eta antzerako kontzeptuak azaleratzen dira. Bisitarien ibilbidea ispijolasekin mugatuta dago, eta espazioaren antolamendu horrek lortu egiten du ikusleak ezin iragarrizko egoera oniriko batean murgiltzea. Beste batzuetan, irudi berberak erabiliz, ezabatu egin dira pantailen markoak, eta proiekzioa plastikozko errezelen gainean eman da, kulunkari⁶. Artistaren ibilbideko funtsezko pieza hori berau bezain hunkigarriak diren beste bideo-instalazio berriago batzuekin

aldera daiteke, *Stand by* (1999-2002) eta *Flores sobre el océano* (2002) lanekin, adibidez. Lehenengoan, gizon bat edo emakume bat ageri dira ondoz ondoko zazpi espaziotan, bakartuta, inkomunikatuta eta baztertuta, eta bakardaderi eta zentzugabekeriari egiten die erreferentzia; bigarrenean, metakrilatoen gainean airean proiektatutako gorputz hegalariaiak beren barnera biltzen dira espazio zuritan, eta malenkoniatu bakartzan dira kanpoaldetik.

Zatiak, paisaiak, itzala eta argia

Hasiera-hasieratik, Paloma Navaresek gogoeta egin nahi izan du emakumeek jasaten duten presioari buruz: gizarteak emakumeen gorputzari inposatzen dizkion edertasun ereduak eta horiekin batera doazen ideal psikologikoak betetzen saiatzean jasaten duten presioari buruz, alegia. Gai hori lantzen du, adibidez, bere bideo-eskultura eta erretaula ezagunetan, non Errenazimentuko eta Barrokoko eskultura eta margolan ikonikoak eta argiaren aplikazioak konbinatzen dituen (*De corazón ardiente*, 1990-99), edo metakrilatozko hodiak elkartuta sortutako instalazioetan, hodi horietan sartuta baitaude emakumeen gorputz atalen argazkiak, margolan klasikoetatik ateratakoak (*Alacena*, 1993; *En el umbral del sueño*, 1993; *Almacén de silencios*, 1994-1995). *Tres figuras, Cuatro paisajes* (1987) izeneko bakarkako erakusketan, Madrilgo Arte Ederren Zirkuluan aurkeztuan, jada ageri ziren Venusak. Gatzezko tapiz batez estalitako espazio handi batean lau instalazio zeuden kokatuta, eta instalazio horietako elementu desberdinak osotasun baten zatiak ziren: eskultura eta idulki klasikoak, pantailak..., barnealdean edo kanpoaldean sugeen

6- Horrela egin zen Nuestra Señora del Prado monasterioan. Bertan, piztiak erdiko nabean proiektatzen ziren, sakraltasun oniriko eta berezia emanet eszenari.



© Paloma Navares 2000 - 2002



© Paloma Navares 2000 - 2002



© Paloma Navares 2000 - 2002

Stand by, 2000 - 2002

Vídeo, encerramiento, animalidad

La dicotomía naturaleza-cultura, en la que el ser humano puede proyectarse en el animal salvaje, depositario de su parte instintiva e irracional, es una constante en su trayectoria. En la videoinstalación *Sombras del sueño profundo* (1986) que se presentó en el Museo Reina Sofía, los animales salvajes confinados en espacios zoológicos cerrados deambulan desesperados en su estrecho encierro. El marco rectangular del encuadre del vídeo refuerza la idea de confinamiento. Son imágenes que la artista adaptará en distintos proyectos y que definen a la perfección cierto tono de toda su estética posterior: atracción por la belleza serena y salvaje (sofisticación y sencillez). Artificio, desasosiego y armonía. El visitante que se introduce en esos entornos no puede dejar de pensar que se le está hablando a él, a la cárcel simbólica y a las limitaciones en las que pasa sus días. Bajo un tono existencialista, emergen conceptos como la soledad, el aislamiento y la incomprendición. El acierto en la concepción del espacio que delimita los recorridos del espectador con juegos de espejos consigue la perseguida inmersión en una situación onírica impredecible. En otras ocasiones, utilizando las mismas imágenes, se han eliminado los marcos de las pantallas lanzando sinuosa la proyección sobre cortinas de plástico⁶. Se podría comparar esta pieza clave en su carrera con otras videoinstalacio-

nes más recientes no menos conmovedoras: *Stand by* (1999-2002) en la que en el interior de siete espacios consecutivos un hombre o una mujer permanecen aislados, incomunicados y marginados, aludiendo a la soledad y a la sinrazón; y *Flores sobre el océano* (2002) donde cuerpos volátiles proyectados en el aire sobre metacrilatos se repliegan sobre sí mismos en espacios blancos y se aislan melancólicos del exterior.

Fragmentos, paisajes, sombra y luz

Paloma Navares desde sus comienzos ha reflexionado sobre la presión que soporta la mujer tratando de cumplir los modelos de belleza que la sociedad impone al cuerpo femenino y los ideales psicológicos que les acompañan. Es el caso de sus conocidas videoesculturas y retablos, en los que combina apropiaciones de esculturas y cuadros icónicos del Renacimiento y del Barroco con aplicaciones lumínicas (*De corazón ardiente*, 1990-99), o de las instalaciones en las que agrupa tubos de metacrilato que encapsulan imágenes fotográficas de partes del cuerpo femenino procedentes de pinturas clásicas (*Alacena*, 1993; *En el umbral del sueño*, 1993; *Almacén de silencios*, 1994-1995). En la exposición individual *Tres figuras, Cuatro paisajes* (1987), presentada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, ya aparecían las Venus. En un gran espacio alfombrado con sal se disponían cuatro instalaciones con diferentes elementos que actuaban a modo de fragmentos: esculturas y peanas clásicas, monitores... que en su interior o exterior recibían proyecciones de serpientes, creando contrastadas imágenes

6- Así se efectuó en el monasterio de Nuestra señora del Prado, donde las fieras se proyectaban en la nave central dotando de una onírica y peculiar sagrada a la escena.



© Paloma Navares 1998

La casa del olvido, 1998

proiekzioak jasotzen zituztenak, irudi urduriagari kontrastatuak sortuz. Gogoan izan dezagun adierazpenaren arloan estereotipoak info-satzeak emakumearen gaineko kontrola eta indarkeria dakkartela. Mendebaldeko pinturako eredu femeninoak (*Venusak*, *Ebak eta ninfak*, *adibidez*) bereganatz eta zatikatze nahiz esku-hartze prozesuen bidez deseraikiz, eztabaida interesgarriak sortzen zituen ikuslearenengandik.

Itzalean argiztatu, eta paisaia naturalean bizigabe eta zatikatuta zeuden gorputz ikoniko horien arteko konbinazioak bertsio bikaina izan zuen espazio eszenikoan. Agertokian azken ondorioetaraino eraman zitezkeen argiaren aldakortasuna eta gorputzak itzal, isla eta desagerpen gisa irudikatzeko aukera. *Cuerpos de sombra y luz* (1999) lanean, Palomak eszenografia ederra sortu zuen, ordu eta erdiz aldatuz zihorria, bideo-objektuak, bideo-eskulturak, mugimenduan zeuden collageak, bideo-muralak, bideo-instalazioak eta kanal bakarreko bideoa erabiliz. Proiektu hori Lanònima Imperial konpainiarekin 1997tik 1999ra bitarte izandako lankidetza emankorrenen baitan kokatu zen; *La casa del olvido* eta *Cuerpos de sombra y luz* antzezpenetan parte hartu zuen konpainia horrekin. Geroago gauzatu zuen *Juana* (2004) opera proiektua, Halleko Operan, Alemanian.

Emakumeen legatua, eskaintzak eta humanismo feminista

Genero ikuspegia eta ikuspegi feminista Paloma Navaresen lan osoan ageri bada ere, haren proiekturek gainditu egiten dituzte tradizionalki emakumeen unibertsoari lotzen zaizkion arazoak (etxearen sartuta egotea, mundu pribatua eta afektibotasuna), eta haren helburua da unibertsala denari buruz hitz egitea, gizadiak dituen kezka orokorrean buruz hitz egitea, emakumezko subjektutik abiatuta⁷. Bestalde, eta unibertsalatasun irrika erabatekoarekin batera, artistak emakumeen ekarpen intelektualak berreskuratu nahi ditu, eta emakumeen kolektiboak mundu osoan pairatzen dituen zapalkuntza egoerak salatzen ditu. Hortaz, *Mar de plata. A Alfonsina Storni* (olerkaria omentzen duen lana) edo *Jardín de la melancolía* (emakumezko poeten poemak dituzten petaloz apaindutako zazpi eskultura argidun eta soinudun) proiekturekin

7- Emakumeak munduko biztanleen erdiak gara, eta eskuratu egin behar dugu kolektibo guztiei dagozkien iruditeria unibertsalak ikuspegi feministatik sortzeko eskubidea.



La illeta, 1997 - 2002

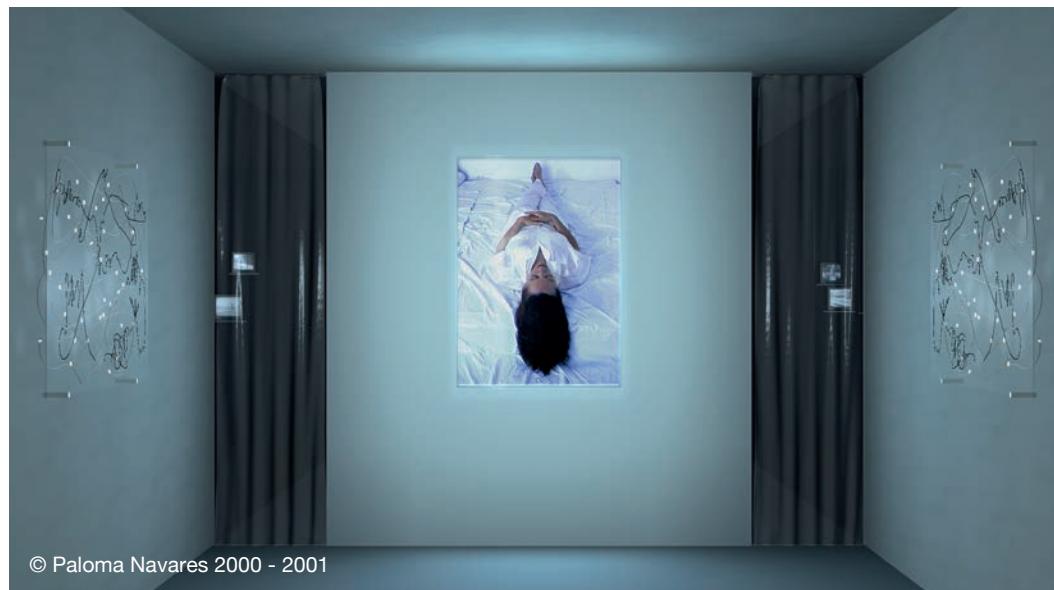
desasosegantes. Pensemos que la imposición de estereotipos en el campo de la representación ejerce control y violencia sobre la mujer. Apropiándose y deconstruyendo, mediante procesos de fragmentación e intervención, los modelos femeninos de la pintura occidental (Venus, Evas y ninfas, por ejemplo) genera interesantes debates en el espectador.

Esta combinación entre cuerpos icónicos que se iluminan en la sombra, y permanecen inertes y fragmentados en el paisaje natural, tuvo una magnífica versión en el espacio escénico. El escenario permitía llevar hasta las últimas consecuencias las cualidades de mutabilidad de la luz y la posibilidad de presentar los cuerpos como sombras, reflejos y desapariciones. En *Cuerpos de sombra y luz* (1999) Paloma concibe una hermosa escenografía que muta durante una hora y media, usando videoobjetos, videoesculturas, collages en movimiento, videomural, videoinstalación y vídeo monocanal. Este proyecto forma parte de una etapa de fructífera colaboración teatral entre 1997 y 1999 con la Compañía Lanònima Imperial, con la que representó *La casa del olvido* y *Cuerpos de sombra y luz*. Más reciente ha sido el proyecto operístico *Juana* (2004) en la Ópera de Halle, en Alemania.

El legado de las mujeres, dedicatorias y humanismo feminista

Si bien la perspectiva de género y feminista está presente en toda la obra de Paloma Navares, sus proyectos tienen la virtud de traspasar las problemáticas asociadas tradicionalmente al universo femenino (reclusión en el ámbito doméstico, mundo privado y afectividad) persiguiendo la posibilidad de hablar de lo universal, de las preocupaciones genéricas que tiene la humanidad partiendo del sujeto mujer⁷. Por otra parte, y paralelo a su rotundo anhelo de universalidad, la artista es militante en la recuperación de las aportaciones intelectuales de las mujeres y en la denuncia de las situaciones de opresión que sufre el colectivo femenino en todo el mundo. De este modo, conviven proyectos como *Mar de plata*. A Alfonsina Storni (que homenajea a la poeta) o *Jardín de la melancolía* (instalación de siete

7- Las mujeres somos la mitad de la población mundial y debemos conquistar el derecho a crear imaginarios universales que atañen a todos los colectivos desde la perspectiva feminista.



© Paloma Navares 2000 - 2001

Tránsito, 2000 - 2001

batera eskaintzen dizkigu bestelako bideo-animazio batzuk, adibidez *Flores de Rwanda* (2007) izeneko, zeinak salatzen duen herrialde

hartako genozidioan milaka emakume bortxatu eta hiesaz kutsatu zituztela. Horrelakoetan, estetika dotorearen eta salaketa sendoaren arteko konbinazioak urrunte kritiko indartsua sortzen du.

Eta hirugarrenik, bi jarrera horiekin batera (aldarrikapena eta gogoeta kritikoa), asmo handiko pieza unibertsalei heltzen die, ikuspegi feministak eskaintzeaz gain begirada jeneralista batetik irakur daitezkeen piezei⁸. Horren adibide da horma gainean egindako *A Begoña* (2003) proiekzioa; bertan, emakume bat ageri da, horman gora eginez, bizitza arriskutsu baten oztopoak gaindituz, zer egin zalantzan: orekari eutsi ala hutsera jauzi egin. Bi irakurketak daude jasota: batetik, eurentzat bidegabea izanik oreka erraz galaraz diezaiekeen mundu honetan emakumeek zutik irauteko egin behar duten borrokaren metafora, eta bestetik, bidegurutze existencial batean dagoen edozein espiritu oinazturen aipamena.

Iragatea, oroitzapenak, barne begirada

Existentialaren amaitasuna eta bizitik heriotzarako iragatea gai egokiak izan dira ikus-entzunezkoentzat. Irudi digitalaren malgutasun

infinituari esker, irudi iragankorrak, arinak eta iheskorra sor daitezke, lehian daudenak ametsen eta esperientzia ameslarien irudiekin. Esnaldiaren eta loaren, biziaren eta heriotzaren... arteko tarteko egoerekin esperimentatu duten beste bideo-artista garaikide batzuen antzera⁹, Paloma Navaresek ametsen materia arin eta mugakoa imitatzen duten piezak asmatu ditu, gaixotasunarekin eta eriondoarekin izan duen berezko esperientziatik abiatuta. Paradoxikoki, lan horiek denbora sortzeko gai direla badirudi ere, oroitzapena gogortu ere egiten dute, eta atenporalitatearen antzeko zerbait dute euren baitan.

Geldotze eta gelditze horiek antzemangarriak dira *Tránsito* (2000-2001) lanean. Bertan, artista bera zuri ageri da, flotatzen, igarokortzat jotzen

8- Hemen nabarmendu egin nahi nuke Paloma Navaresen lana humanismoa eta feminismoa elkarri lotzen diren puntu interesgarri batean kokatzen dela. Haren lan osoak transmititzen du emakumeek legitimitate morala dutela historia egiteko eta gizadiaren arazo unibertsalei buruz hitz egiteko, eskubide osoko subjektu gisa, eta, era berean, ez du saihesten emakumeak jasan behar duen sistema zapaltaile eta mendekotasunezkoari kritika egitea.

9 - Bill Viola, Pipilotti Rist, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Susan Hiller, Gary Hill eta Eija-Liisa Ahtila egileek, besteak beste, bideoaren gaitasun sentsorialak erabili dituzte bizitza espiritualaren pertzepzioak imitatzeko, zeinak nekez deskriba daitezkeen hitza erabiliz.



El color de la memoria, 2002

esculturas de luz y sonido decoradas con péntalos con poemas de las poetas), con videoanimaciones como *Flores a Rwanda* (2007), en la que se denuncia el genocidio en el que miles de mujeres fueron violadas e infectadas de sida. En estos casos, la combinación entre la estética elegante y la denuncia firme genera un potente distanciamiento crítico.

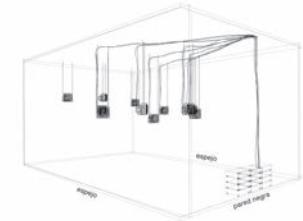
Y en tercer lugar, junto a estas dos posturas (de reivindicación y de reflexión crítica), se abordan ambiciosas piezas universales que al tiempo que aportan una visión feminista pueden leerse desde una mirada generalista⁸. Es el caso de la magnífica proyección sobre muro *A Begoña* (2003), en la que vemos a una mujer trepar por la pared superando los obstáculos de una peligrosa viga, dudando entre mantener su equilibrio o arrojarse al vacío. Las dos lecturas conviven: una metáfora de la lucha de las mujeres por mantenerse en pie en un mundo injusto para ellas en el que es fácil perder el equilibrio y una alusión a cualquier espíritu atormentado viviendo una encrucijada existencial.

Tránsito, recuerdos, mirada interior

La finitud de la existencia y el tránsito de la vida a la muerte han sido temas idóneos para el medio audiovisual. La maleabilidad infinita de la imagen digital permite fabricar imágenes efímeras, vaporosas y evanescentes que com-

piten con las de los sueños y las experiencias visionarias. Al igual que otros videoartistas contemporáneos⁹ que han experimentado con los estados intermedios entre la vigilia y el sueño, entre la vida y la muerte... la artista ha ideado piezas que imitan la materia fluida y fronteriza de los sueños, desde su propia experiencia con la enfermedad y la convalecencia. Paradójicamente, si bien estas obras parecen ser capaces de crear tiempo, también solidifican el recuerdo y habitan algo parecido a la atemporalidad.

Una ralentización y una detención presente en *Tránsito* (2000-2001), trabajo en el que la propia artista permanece blanca y flotante en un descanso que se intuye transitorio, en un estadio que se adivina congelado. Siguiendo a María Zambrano en *Los sueños y el tiempo*,



© Paloma Navares 2002

8- En este punto me gustaría resaltar cómo la obra de Paloma Navares se sitúa en un interesante punto en el que el humanismo y el feminismo se entrelazan. Toda su obra consigue transmitir la legitimidad moral de la mujer como sujeto de pleno derecho para hacer historia y hablar de las problemáticas universales de la humanidad, al tiempo que no elude criticar el sistema de opresión y de subordinación al que está sometida.

9- Bill Viola, Pipilotti Rist, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Susan Hiller, Gary Hill, Eija-Liisa Ahtila son algunos de los autores que han utilizado las capacidades sensoriales del vídeo para imitar las percepciones de la vida espiritual, difícilmente descriptibles con la palabra.

den atseden batean murgilduta, izoztutatzat iragartzen den egoera batean murgilduta. María Zambranoak *Los sueños y el tiempo* lanean idatzitakoaren arabera, geldialdi horretan egia aurkitzen da: «Ametsetan, egia tragikoki agertzen da, eta ezusteko baten antzera bilatzen gaitu, atenporalitatean. Kontua da amets erabat atenporaletan, atenporalitate herts-i-hertsian, agertzen zaigula, hain zuzen, egia. Egia objektiboa»¹⁰. Artistak gurekin partekatzen du egiazko-tasun sentsazio hori, agertutako aurkikuntza zintzoaren sentsazioa, eta horixe transmititzen da bai lan horretan, bai bere burua grabatu duen beste lan batzuetan. *De Oberalm a Hallein* (1999) lan bikainean, adibidez, Palomak, zeinak ordurako ikusmena galdua zuen nabarmen, bizikleta gidari batek lagunduta bizikletaz egi-

ten du, agian azkenekoz, International Summer Academy of Fine Arts Salzburg¹¹ akademian eskolak ematen igarotako bost urteetan zehar askotan egindako ibilbide laburra. Ez da ezer gehiago esan beharrik. «Ametsetako egia heriotza bezalakoa da: ukiezina, ezin helduzkoa, deuseztaezina», idatzi zuen María Zambrano.

Amaitzeko, denbora kiribilez ari garela, ezin dugu aipatu gabe utzi *El color de la memoria* (Fundación Telefónica, 2003) lana, hogeita hamabost pantailaz eta ispiluz osatutako bideo-instalazio soinuduna. Oroitzapenen ilara dotoreak zuri-beltzezko inprimatze, distira eta islek osatutako bizitza erakusten dute. Bisitariak, hunkituta, bere oroitzapena berpizten du, beste baten oroitzapenaren bidez.

10- María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, 1992, 160. or.

11- Paloma Navaresek «Sculpture, object, installation» ikastaroa eman zuen *Salzburg International Summer Academy of Fine Arts* (Austria) akademian, 1999tik 2002ra arte.

esa detención alcanza la verdad: «En los sueños, la verdad aparece trágicamente, viniendo a nuestro encuentro como una sorpresa, en la atemporalidad. Sucede que es justamente en los sueños puramente atemporales, en la más estricta atemporalidad, donde la verdad se nos muestra. La verdad objetiva»¹⁰. Esa sensación de autenticidad, de descubrimiento revelado y sincero, compartido con nosotros por la artista, se transmite en esta y en otras obras en las que se graba a sí misma. Por ejemplo, en la espléndida *De Oberalm a Hallein* (1999), vídeo en el que Paloma, habiendo perdido mucha visión y ayudada por una bicicleta guía, recorre en bicicleta, quizá por última vez, el breve recorrido que realizó durante cinco años mien-

tras impartía clase en la International Summer Academy of Fine Arts Salzburg¹¹. No hacen falta más palabras. «La verdad en sueños es como la muerte, intangible, inabordable, insoluble», escribía María Zambrano.

Para terminar, cómo no recordar, aludiendo a los bucles de tiempo, *El color de la memoria* (Fundación Telefónica, 2003), videoinstalación sonora formada por treinta y cinco monitores y espejos. La elegante hilera de recuerdos encapsula una vida de impresiones, destellos y reflejos en blanco y negro. El visitante, conmovido, mediante el recuerdo ajeno revive el propio.

10- María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, 1992, p.160

11- Paloma Navares impartió el curso «Sculpture, object, installation» en la *Salzburg International Summer Academy of Fine Arts* (Austria) de 1999 a 2002.



© Paloma Navares 1996

Intervenciones

Monasterio de Nuestra Señora del Prado, Valladolid, 1996

OBRAK / OBRAS

EGUNERO ERABILTZEKOAK: PALOMA
NAVARESEN BITXIKERIEN GELA

DE USO COTIDIANO: EL GABINETE DE
PALOMA NAVARES

“Txiki-txikia den horrek, ate estutik, halakorik izanez gero, mundua irekitzen du. Gauza baten detailea mundu berri baten seinalea izan daiteke, mundu guztiak bezalaxe, handitasunaren ezaugarriak dituen mundu batena. Miniaturak unibertsoaren dimentsioak hartzen ditu.

Lupa bat hartzera arreta jartzea da, baina, arreta jartzea ez al da luparekin begiratzea dagoeneko? Arreta, berez, handiagotze-beira bat da. (...) Gauza txiki guztiak eskatzen dute geldotasuna. Aisia handi bat behar izan da egonaldi lasaiaren mundua miniaturizatzeko. Espazioa maite behar da munduaren molekulak edukiko balitu bezain xeheki deskribatzeko, ikuskizun guztia marrazkiaren molekula batean gordetzeko”.

Gaston Bachelard, “La miniature”, *La poétique de l'espace*.

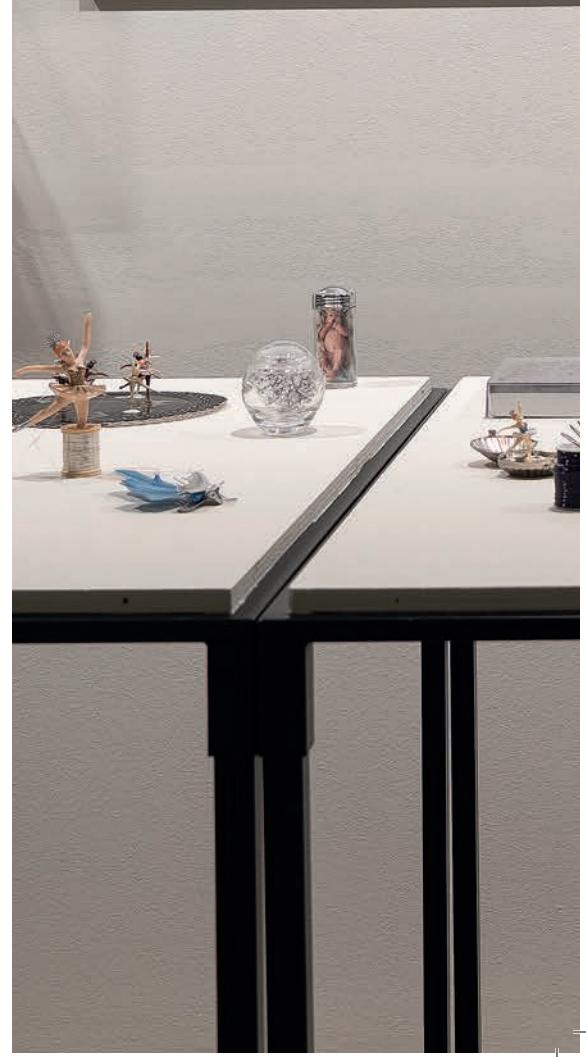
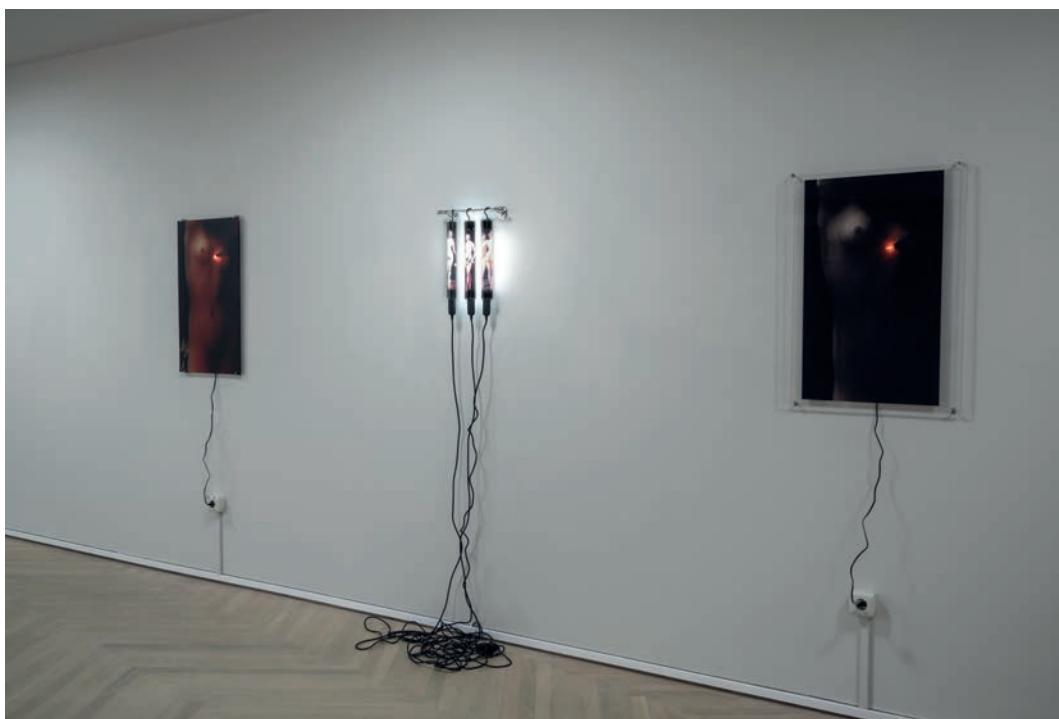
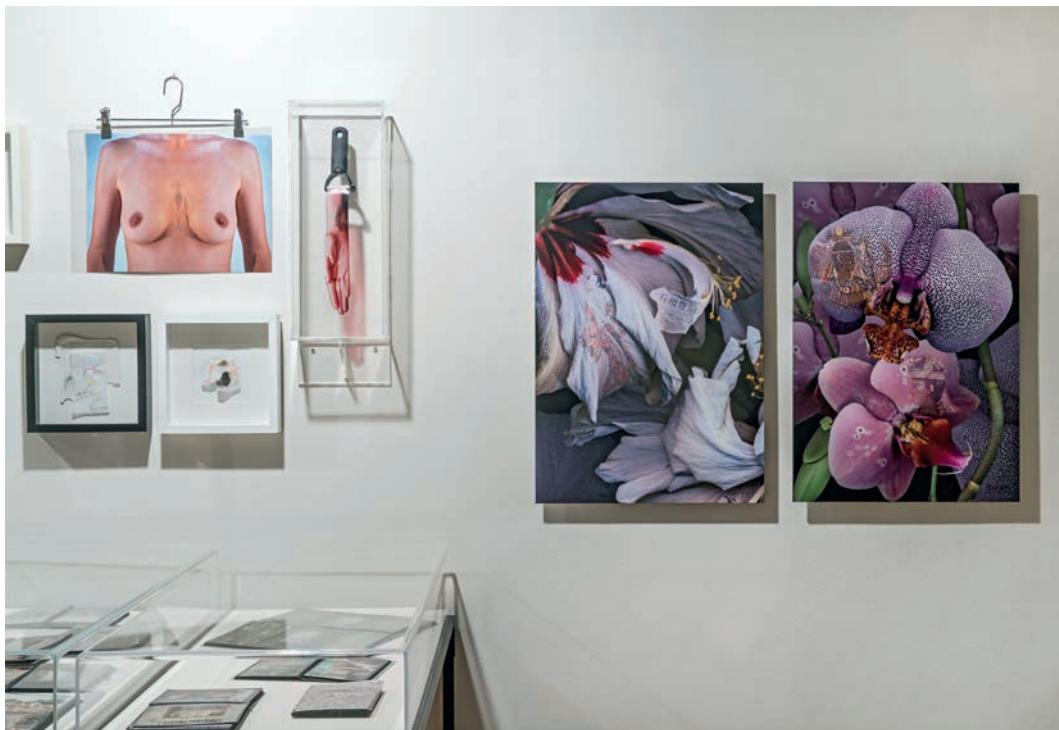
“Lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura adopta las dimensiones del universo.

Coger una lupa es prestar atención, pero ¿prestar atención no es ya mirar con lupa? La atención por sí misma es un vidrio de aumento. (...) Todas las cosas pequeñas piden lentitud. Ha sido preciso un gran ocio en la estancia tranquila para miniaturizar el mundo. Hay que amar el espacio para describirlo tan minuciosamente como si hubiera moléculas del mundo, para encerrar todo el espectáculo en una molécula de dibujo”.

Gaston Bachelard, *La miniatura*, en *La poética del espacio*.



A black metal display table with a clear acrylic top, holding various small specimens in glass jars, including what looks like a dried plant specimen.A black metal display table with a clear acrylic top, holding various small specimens in glass jars, including what looks like a dried plant specimen.A black metal display table with a clear acrylic top, holding various small specimens in glass jars, including what looks like a dried plant specimen.







© Paloma Navares 2001

Navares 2001

Unidad 0, 2001
Cibatrans. Argi-kaxa Caja de luz, 120 x 100 cm



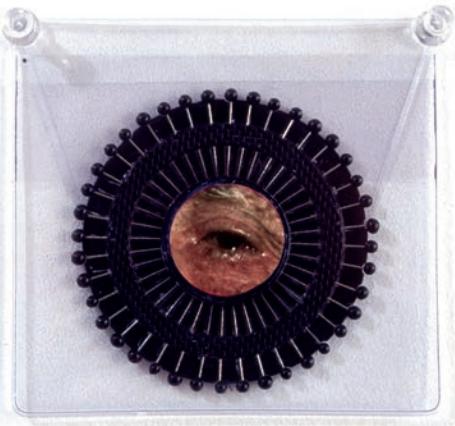
© Paloma Navares 2000 - 2001



© Paloma Navares 2000 - 2001

Lágrimas de verano, 2000 - 2001
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 230 x 100 x 30 cm
(aldagarriak / variables)

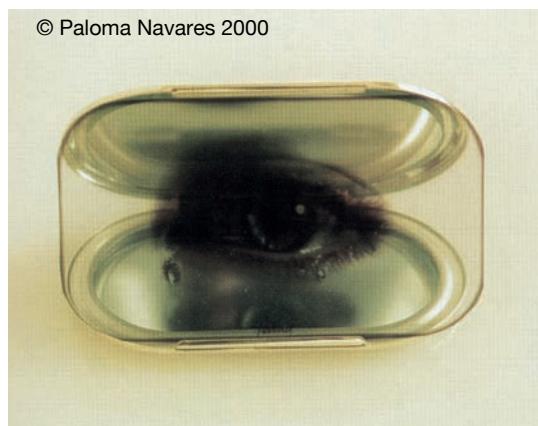
© Paloma Navares 1996



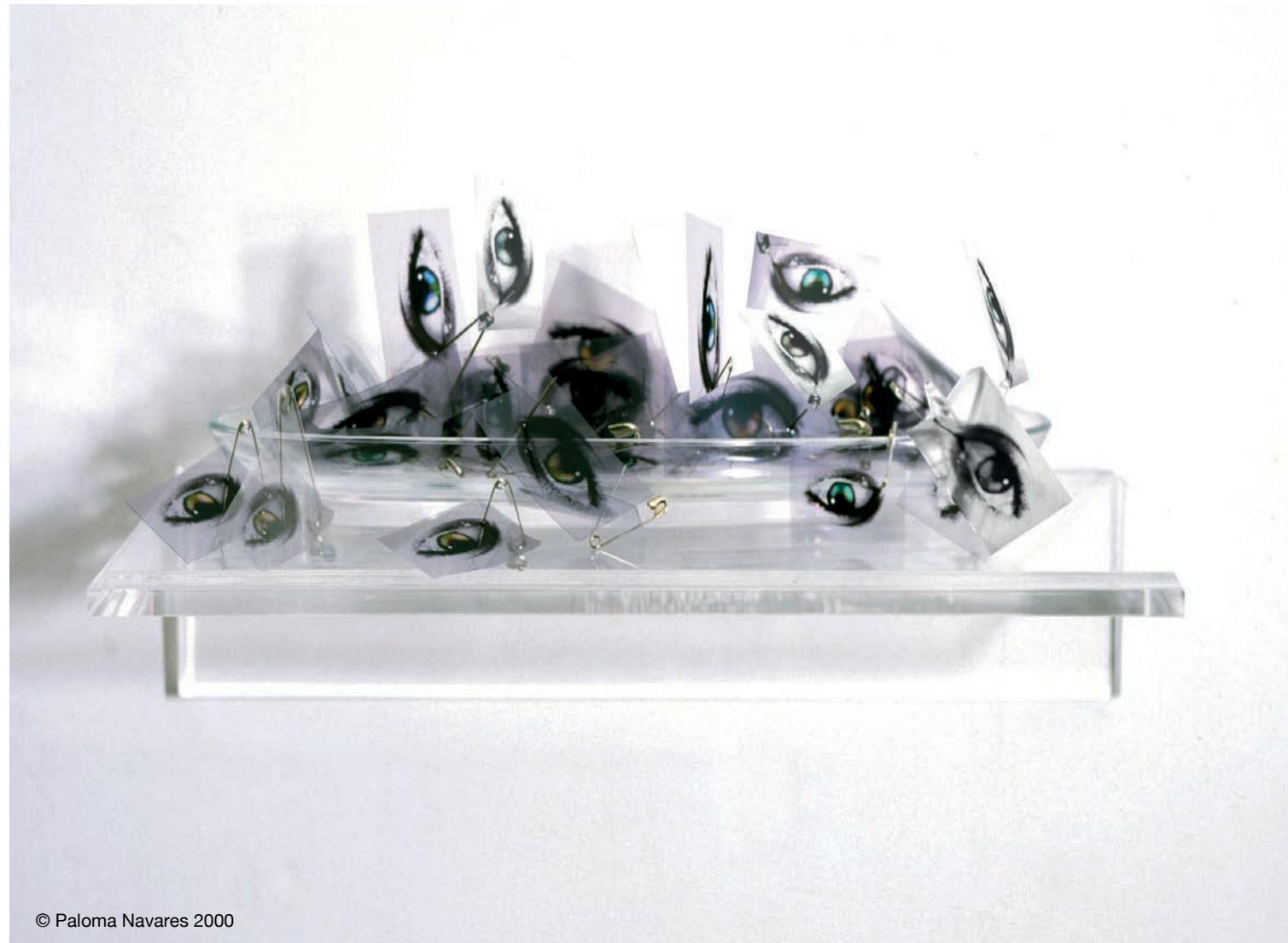
Alfileres de cabeza negra, 1996
Objektua Objeto, 11 x 10,5 cm



Objeto de tocador, 1997
Objektua Objeto, 8 x 7,5 x 1,5 cm

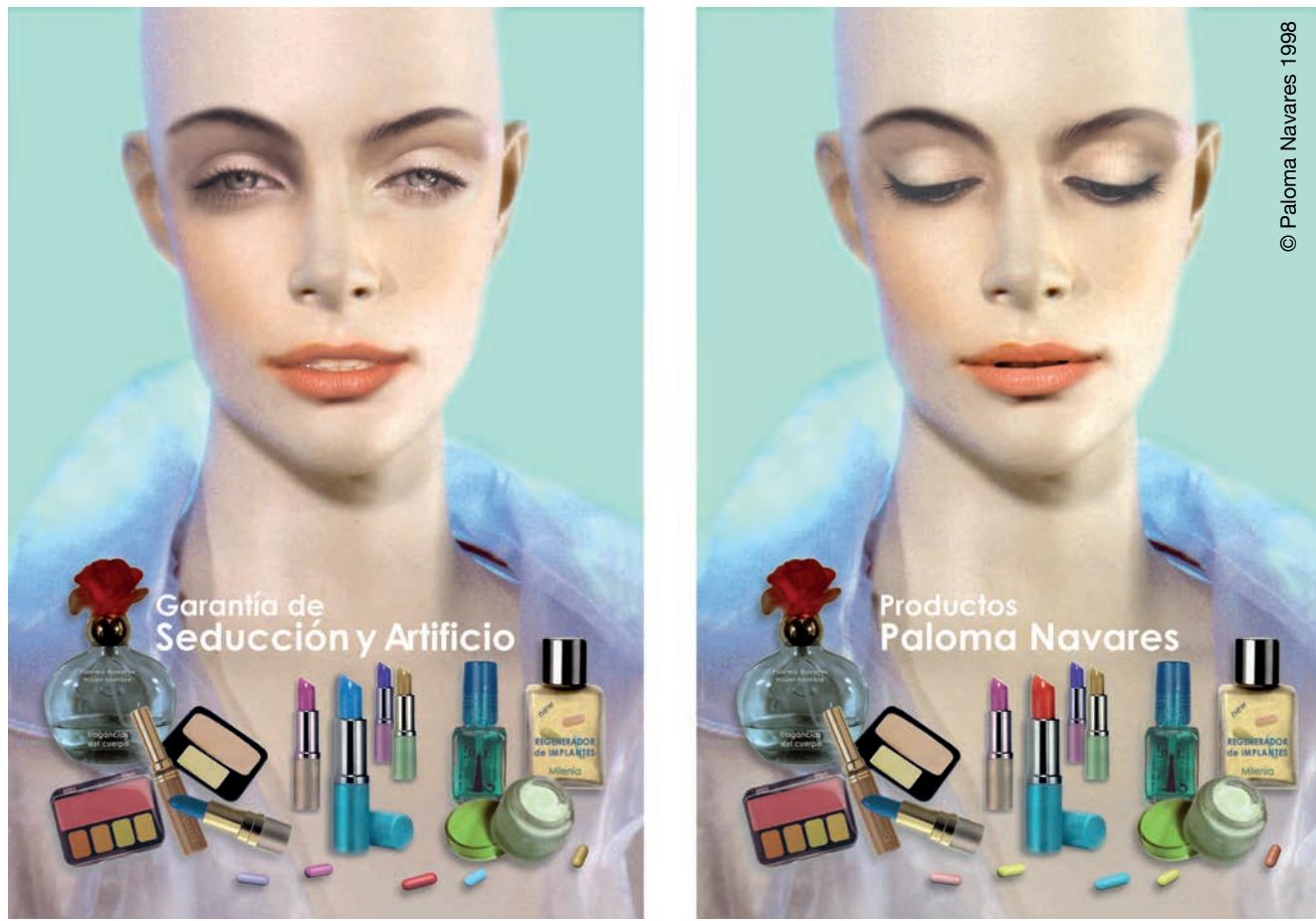


Estuche de lágrimas, 2000
Objektua Objeto, 10 x 5 x 5 cm

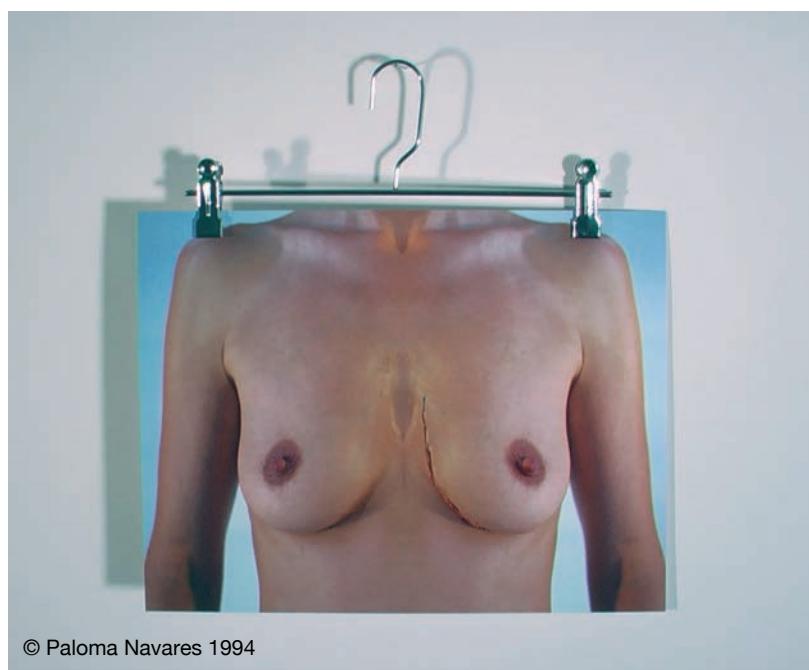


© Paloma Navares 2000

Recuerdo de un verano, 2000
Cibatrans, kateorratzak, kristalezko platera
Cibatrans, imperdibles, plato de cristal, 6 x 41 x 16 cm

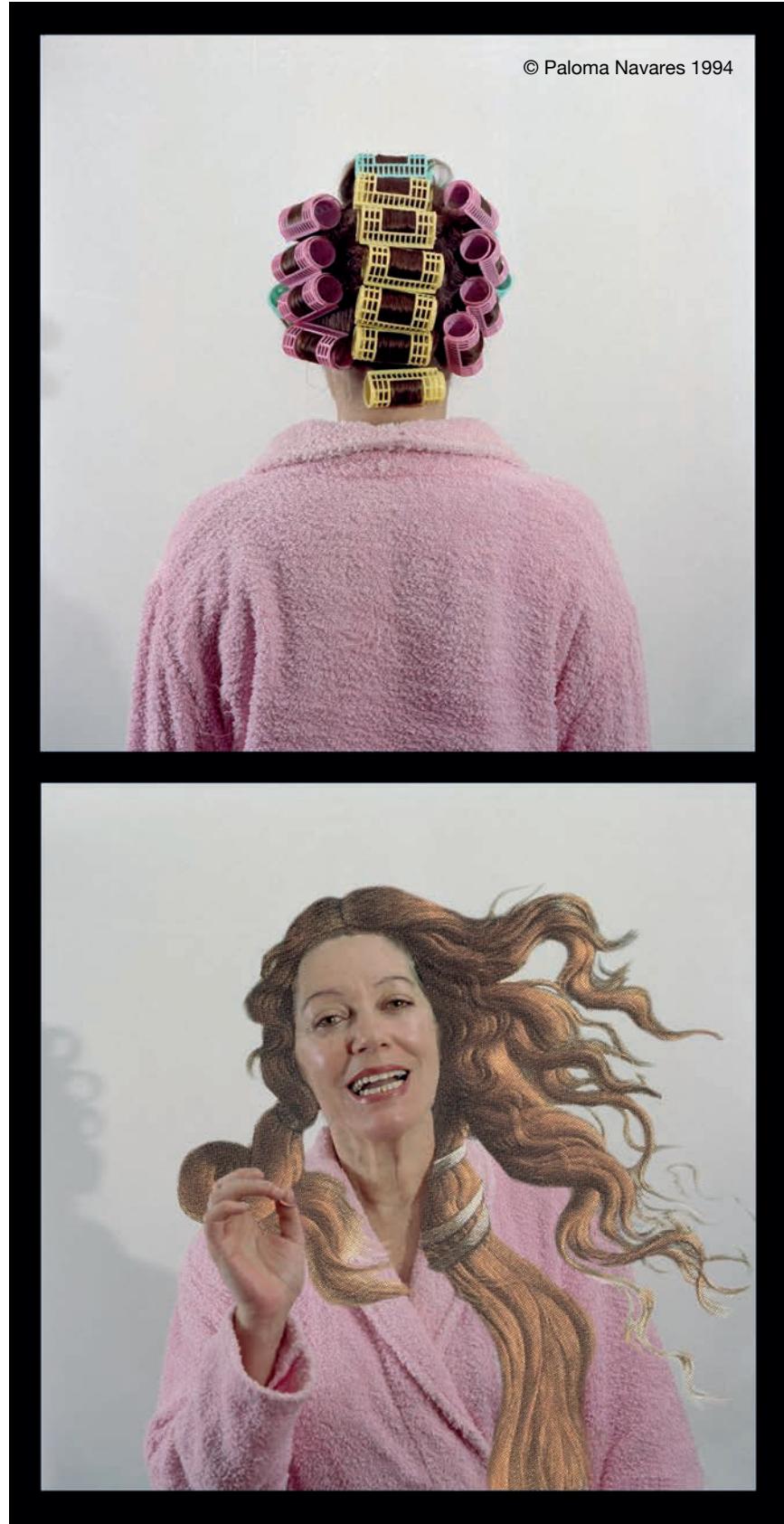


Productos Navares, garantía de seducción, 1998
Flip argazkia. Argi-kaxa Fotografía Flip. Caja de luz, 57 x 39 x 10 cm



© Paloma Navares 1994

Sin título, 1994
Cibachrome eta pertxa Cibachrome y percha, 42 x 40 cm



Rulos para una melena Boticelli, 1994
Argazkia Fotografía, 17 x 10 cm
(maketa / maqueta)

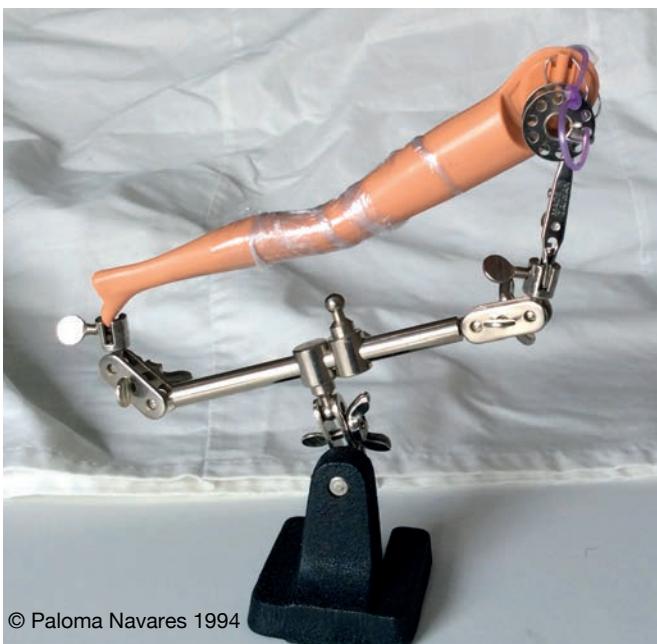
© Paloma Navares 1993



Fragmentos de muñeca, 1993

Objektua Objeto

23 x 8 x 18 cm



© Paloma Navares 1994

Fase 3, 1994

Objektua Objeto

23 x 14 x 16 cm



© Paloma Navares 1994

Pieza de recambio nº 7, 1994

Objektua Objeto

20 x 7 x 7 cm



© Paloma Navares 2001

Autorretrato julio 2000, 2001
Cibatrans. Argi-kaxa Caja de luz, 100 x 65 cm



*Artificios primavera 1998, 1998
Objektua Objeto, 30 x 26 x 21 cm
(zatia / fragmento)*



*Neceser, 1997
Objektua Objeto, 20 x 9 x 20 cm*



*Fin de semana, 1997
Objektua Objeto, 14 x 21 x 3 cm*

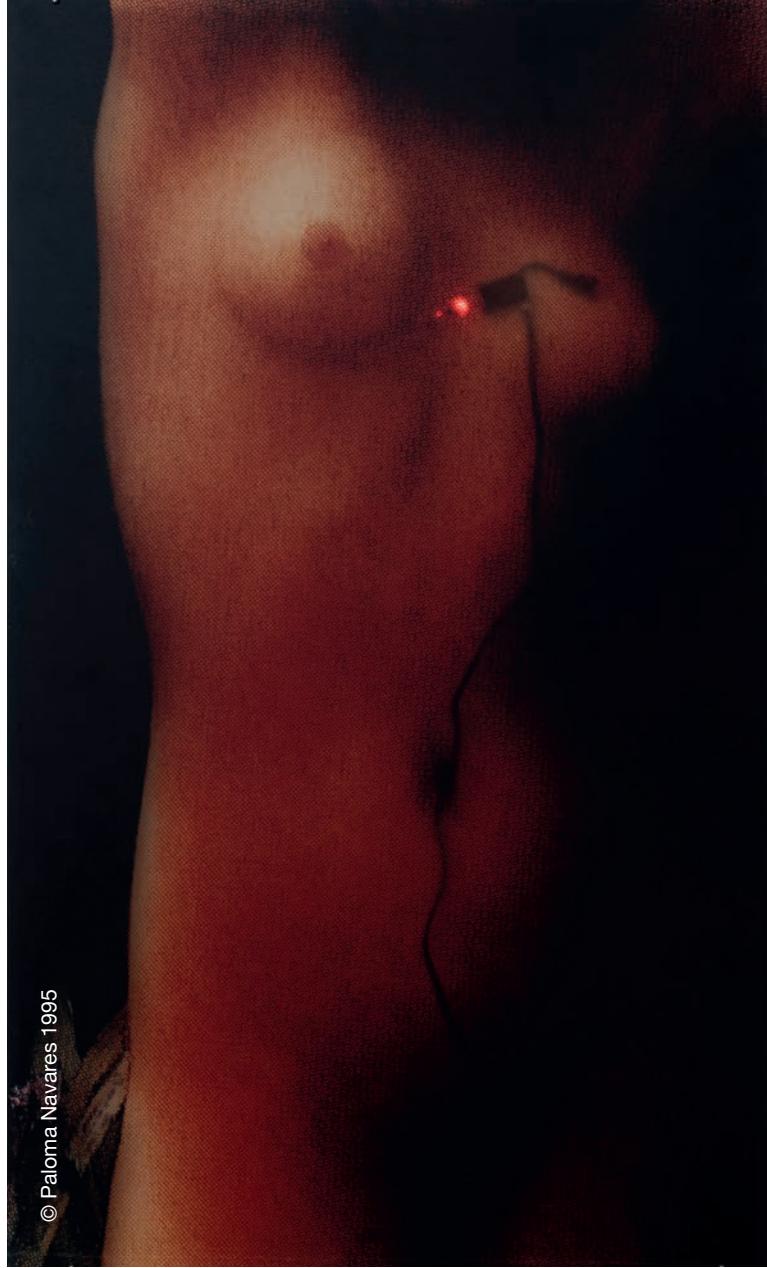


*Complementos para un fin de semana, 1998
Objektua Objeto, 21 x 28 x 18 cm*



© Paloma Navarés 1994

Corazón de fuego, 1994
Argazkia eta argia Fotografía y luz, 80 x 60 cm



© Paloma Navarés 1995

Corazón de fuego, 1995
Argazkia eta argia Fotografía y luz, 80 x 48 cm



© Paloma Navares 1993



© Paloma Navares 1993



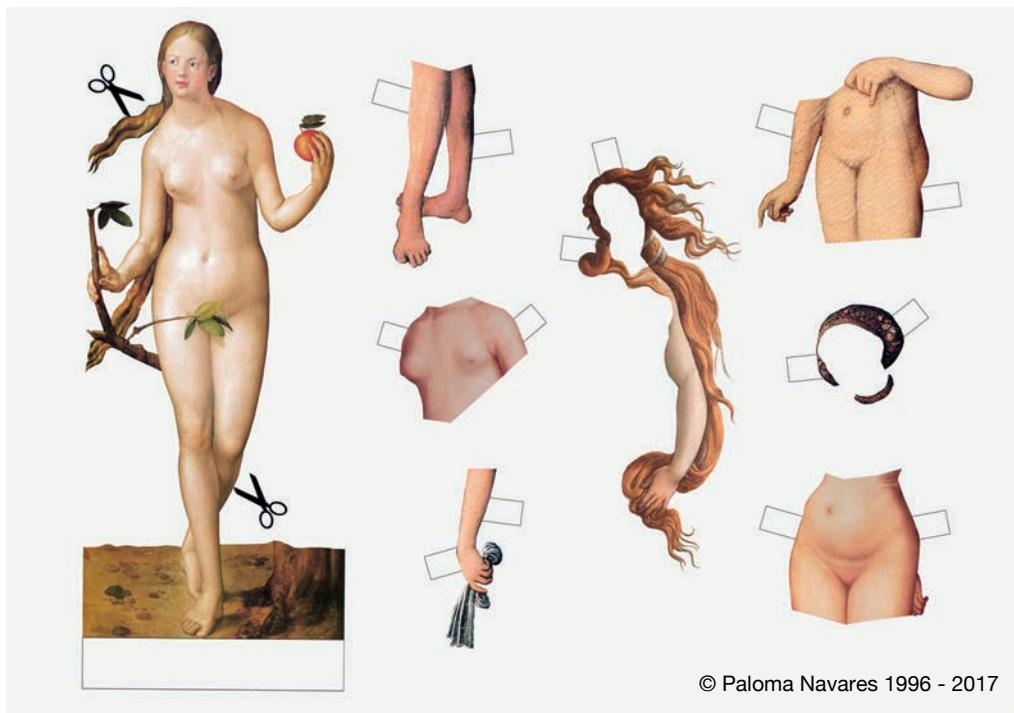
© Paloma Navares 1989



© Paloma Navares 1992

La niña del cántaro, 1993
Plastikozko tutuak, argazkiak Tubos de plástico, fotografías, 16 x 75 x 3 cm

Eva de Gossaert, 1989 *Eva de Gossaert*, 1992
Jatorrizko maketa Maqueta original



Recortables, 1996 - 2017
Objektua Objeto, 30 x 26 cm



Venus de corazón ardiente, a Rubens, 1991
Instalazio-maketa Maqueta de instalación, 20 x 20 cm



Tú me quieres blanca. A Alfonsina Storni, 1994
Landutako eskultura Escultura intervenida, 21 x 10 x 7 cm



© Paloma Navares 2003

El guardián de mariposas, 2003
Objektua Objeto, 13 x 10 x 7 cm



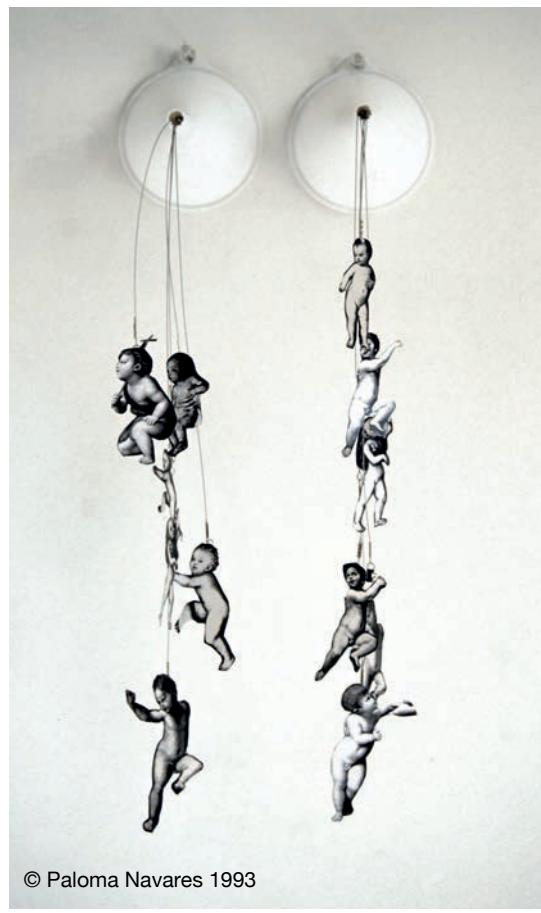
© Paloma Navares 1992

De un amor imposible, 1992
Objektua Objeto, 8 cm diam.



© Paloma Navares 2003

Nido de mariposas, 2003
Objektua Objeto, 12 x 12 x 6 cm



Juegos en cascada, pendientes del corazón, 1993
Objektua Objeto, 52 x 22 x 15 cm



Máquina de suicidio del Dr. Kevorkian, 2001
Inprimaketa digitala Impresión digital, 12 x 17 cm (pieza bakotza / cada pieza)



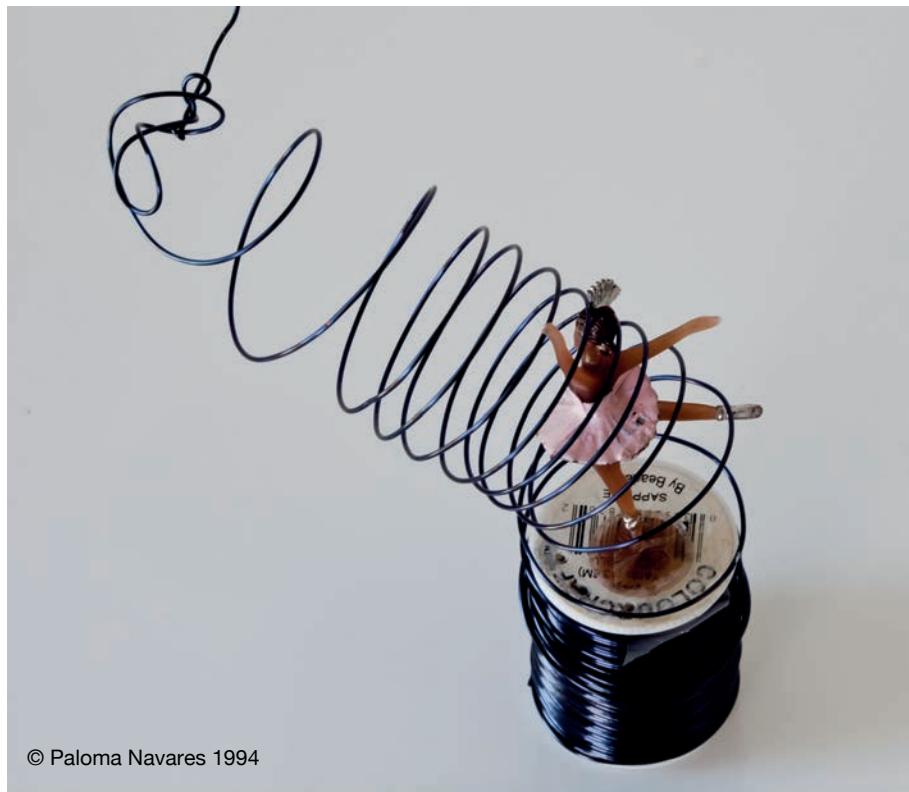
© Paloma Navares 1994

Tarta de bailarinas, 1994
Objektua Objeto, 23 x 23 x 7 cm



© Paloma Navares 1993

Venus de la concha, 1993
Objektua Objeto, 7 x 6 x 8 cm



© Paloma Navares 1994

Equilibrista, 1994
Objektua Objeto, 19 x 18 x 5 cm



© Paloma Navares 1993

Reina por un día, 1993
Objektua Objeto, 15 x 9 x 4 cm



© Paloma Navares 2007

A mujeres poetas de Japón, 2007
Objektua Objeto, 47 x 36 x 17 cm



© Paloma Navares

Pensando en ti. A Akiko Yosano
Objektua Objeto, 36 x 15 x 12 cm



© Paloma Navarés 1997

Planchada, 1997
Objektua Objeto, 30 x 11 x 11 cm



© Paloma Navarés 1997

Espumadera, huellas digitales, 1997
Objektua Objeto, 39 x 20 x 12 cm



© Paloma Navarés 1997

Quitapieles negro, 1997
Objektua Objeto, 43 x 7 x 2 cm

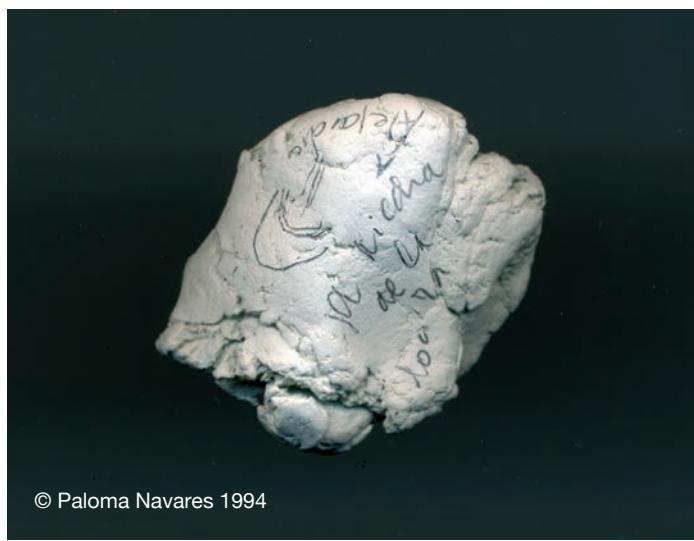
Tres gracias en color, 1994
Instalazioa Instalación, 240 x 30 x 35 cm





© Paloma Navares 1994

Piedra de la locura, 1994
Eskultura Escultura, 20 x 20 x 20 cm
(aldagarriak / variables)



© Paloma Navares 1994

Piedra de la locura (xehetasuna / detalle)



© Paloma Navares 2004

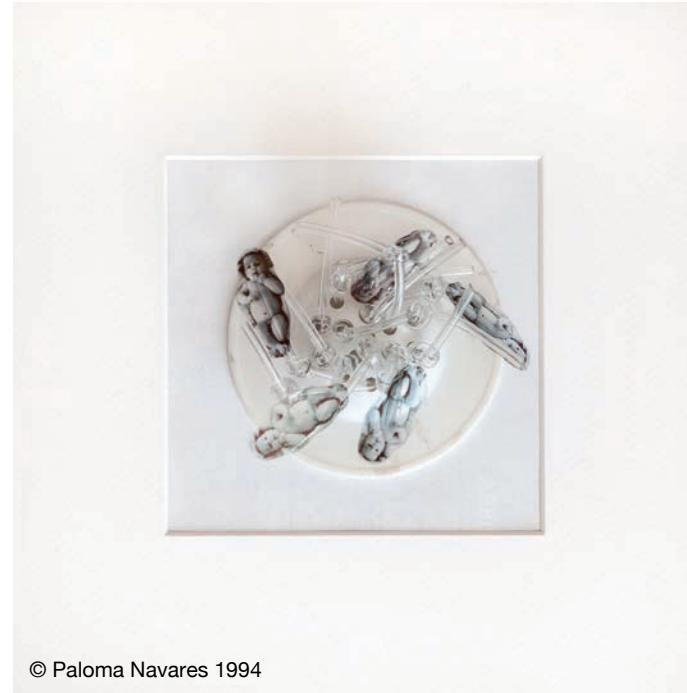
Cantos rodados. Del alma herida, 2004
Objektua Objeto, 20 x 20 x 20 cm

Collages 1990-2015
Neurri desberdinak / medidas variadas



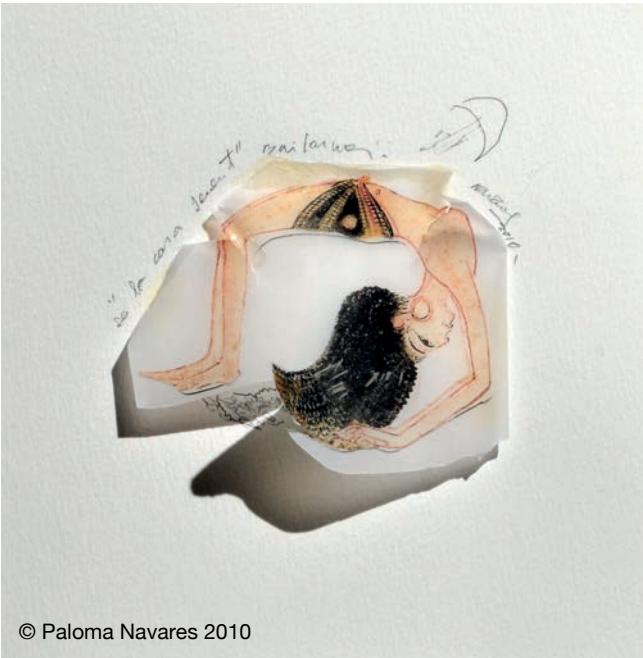
© Paloma Navares 2010

Aposento con orquídea, 2010
Collage, 27 x 24 x 1,5 cm



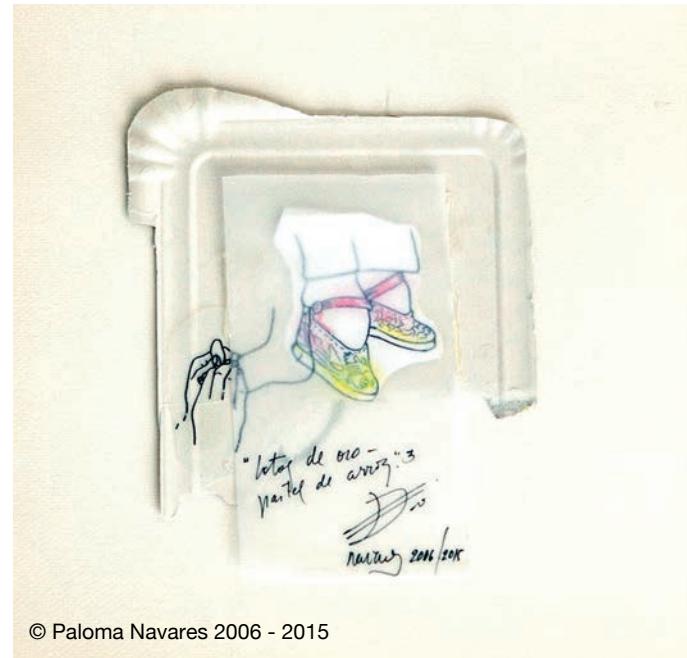
© Paloma Navares 1994

Casa-cuna, miguelines, 1994
Collage, 13 x 12 x 4 cm



© Paloma Navares 2010

De la casa Jeneret, ballarina, 2010
Collage, 16 x 16 x 2,5 cm



© Paloma Navares 2006 - 2015

Lotos de oro. Pastel de arroz. III, 2006 - 2015
Collage, 16 x 12 cm



Bodegón con flor, 2006 - 2008
Collage, 20 x 21 cm



El vuelo, 2010
Collage, 18 x 14 x 1 cm



Regenerador de sentidos y emociones, 1997 - 2008
Collage, 20 x 21 cm



Valle de lagartijas, casita adosada, 2002
Collage, 29 x 20 cm



© Paloma Navares 1990

Venus entretenidas 3, 1990
Collage, 18 x 28 cm



© Paloma Navares 1990

Venus entretenidas 5, 1990
Collage, 18 x 28 cm



© Paloma Navares 2009

Al pie de la montaña, 2009
Collage, 29 x 21 x 1 cm



© Paloma Navares 2009

Bajo la mirada atenta del sultán, 2009
Collage, 29,5 x 21,5 x 2 cm



© Paloma Navares 2007

Coagula. A Paul Celan, 2007
Collage, 23 x 23 cm



© Paloma Navares 2007

Cuarto menguante, 2007
Collage, 33,5 x 24,5 cm



© Paloma Navares 2006

La muerte del emperador, 2006
Collage, 29,5 x 21 cm



© Paloma Navares 2007

Memoria I, 2007
Collage, 29,5 x 21 cm



© Paloma Navares 2008

Residencias de solaz. En luna creciente, 2008
Collage, 33 x 24,5 x 1 cm



© Paloma Navares 2007

Sancunjinlian. Lotos de oro IV, 2007
Collage, 33 x 24,5 x 1 cm



© Paloma Navares 2007

Sancunjinlian. Lotos de oro I, 2007
Collage, 14 x 18,5 cm

Casa Jeneret III, 2008
Argazkia Fotografía, 70 x 50 cm



© Paloma Navares 2008

Flores a Rwanda III, 2006
Argazkia Fotografía, 70 x 50 cm



© Paloma Navares 2006



© Paloma Navares 2008

Mujer del Samurai III, 2008
Argazkia Fotografía, 70 x 50 cm



© Paloma Navares 2006

Reinas negras de África, 2006
Argazkia Fotografía, 70 x 50 cm



© Paloma Navares 1976

Réplicas del ser humano, 3, 1976
Objektua Objeto, 170 x 60 x 50 cm



© Paloma Navares 1976

Réplicas del ser humano, 5, 1977
Objektua Objeto, 150 x 45 x 30 cm



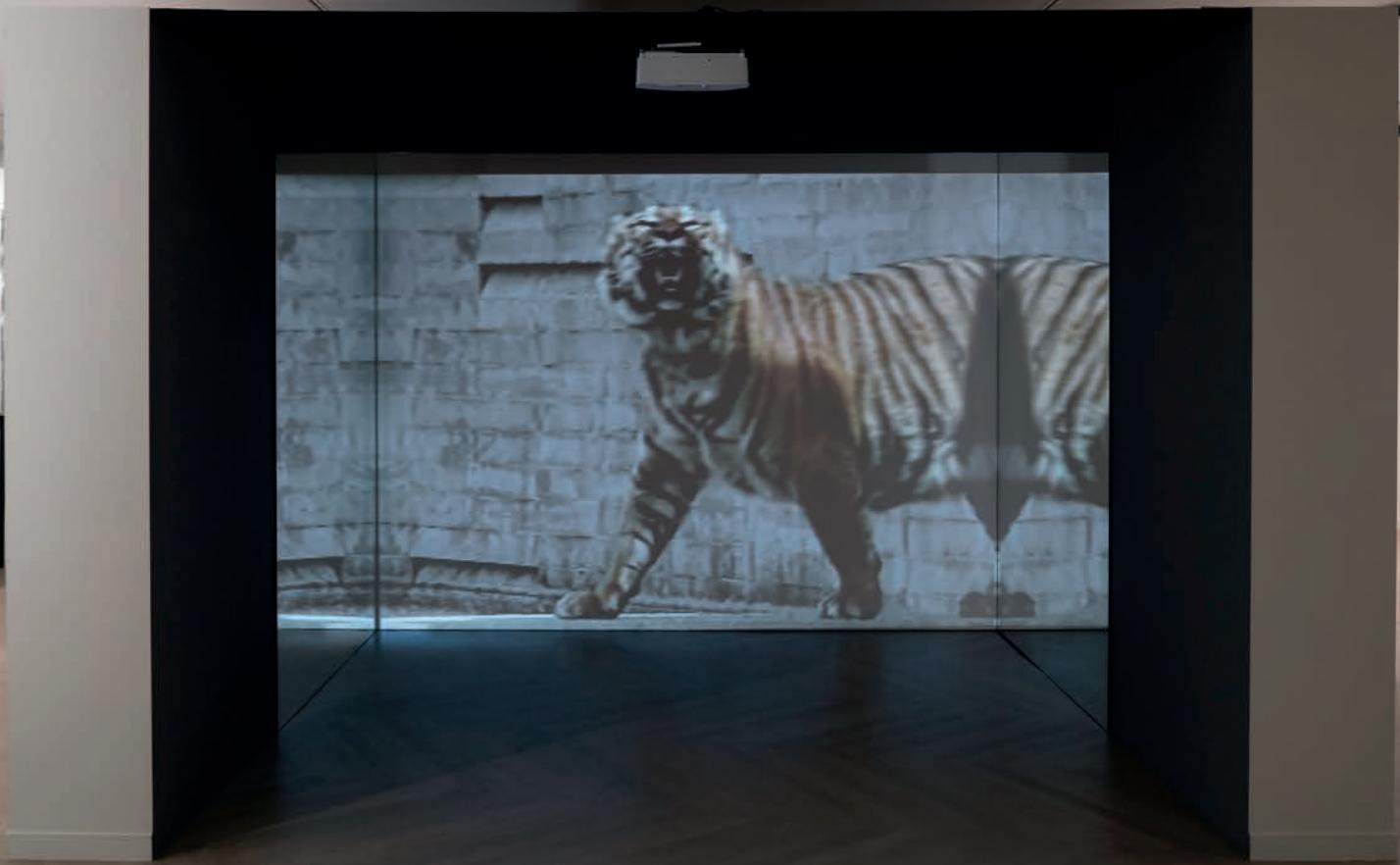
© Paloma Navares 1975 - 1977

Cabezas de mujer herida, 5
1975 - 1977
Objektua Objeto, 30 x 20 x 20 cm



© Paloma Navares 1975 - 1977

Cabezas de mujer herida, 3
1975 - 1977
Objektua Objeto, 30 x 20 x 20 cm



© Paloma Navares 1985 - 1986

Paisaje interior con figura, 1985 - 86
Bideo-instalazio soinuduna Video-instalación sonora



© Paloma Navares 1985 - 1986



ZIBER, JAIOTZA ETA AMATASUNA
CÍBER, NACIMIENTO Y MATERNIDAD

“Orain arte (bazen behin) emakumearen inkarnazioa emanda zetorrela zirudien, baita organikoa eta ezinbestekoa zela ere, eta bazirudien amatasunaren gaitasunak eta haien luzapen metaforikoak ematen zituela aditzera.

Ziborgaren iruditeriak irteera bat iradoki dezake gure gorputzak eta gure tresnak geure buruari azaltzeko erabili ditugun dualismoen labirintotik ateratzeko. Ez da lengoaia komun baten ametsa, baizik eta heteroglosia boteretsu eta desleial bat. Eskuin berriaren supersalbatzaileen zirkuituei izua eragiten dien lengoaietan hitz egindako hizkera feminista baten irudimena da. Makinak, nortasunak, kategoriak, harremanak, espazioaren historiak eraikitzea eta suntsitzea esan nahi du aldi berean”.

Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto*.

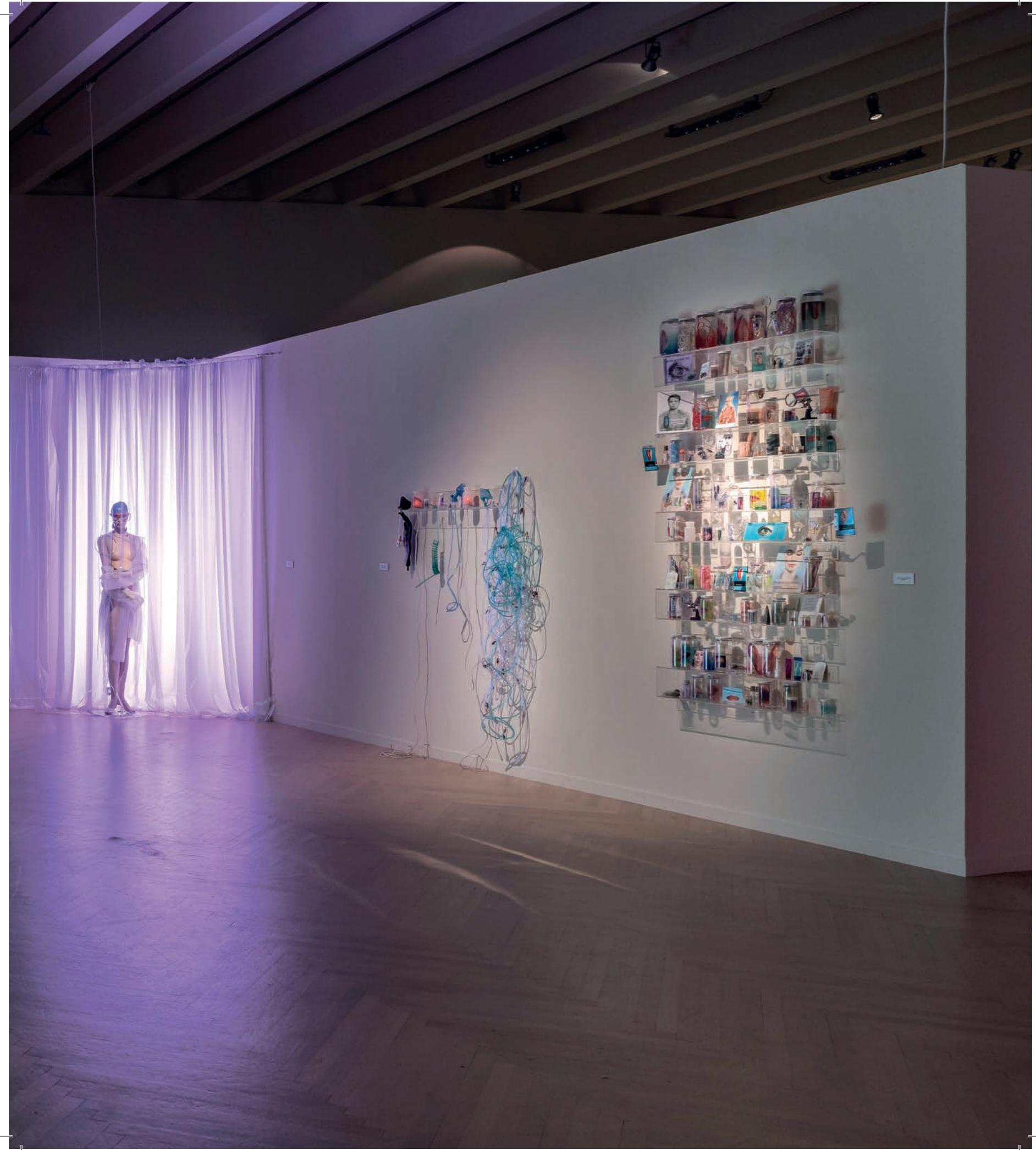
“Hasta ahora (érase una vez), la encarnación femenina parecía ser dada, orgánica, necesaria, y parecía significar las capacidades de la maternidad y sus extensiones metafóricas”

“la imaginería del ciborg puede sugerir una salida del laberinto de dualismos en el que hemos explicado nuestros cuerpos y nuestras herramientas a nosotras mismas. No se trata del sueño de un lenguaje común, sino de una poderosa e infiel heteroglosia. Es una imaginación de un hablar feminista en lenguas que llenen de miedo a los circuitos de los supersalvadores de la nueva derecha. Significa al mismo tiempo construir y destruir máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio”.

Donna J. Haraway, *Manifiesto Cyborg*.

Ziber, jaiotza eta amatasuna
Cíber, nacimiento y maternidad
Cyber, birth and maternity
1994 - 2017







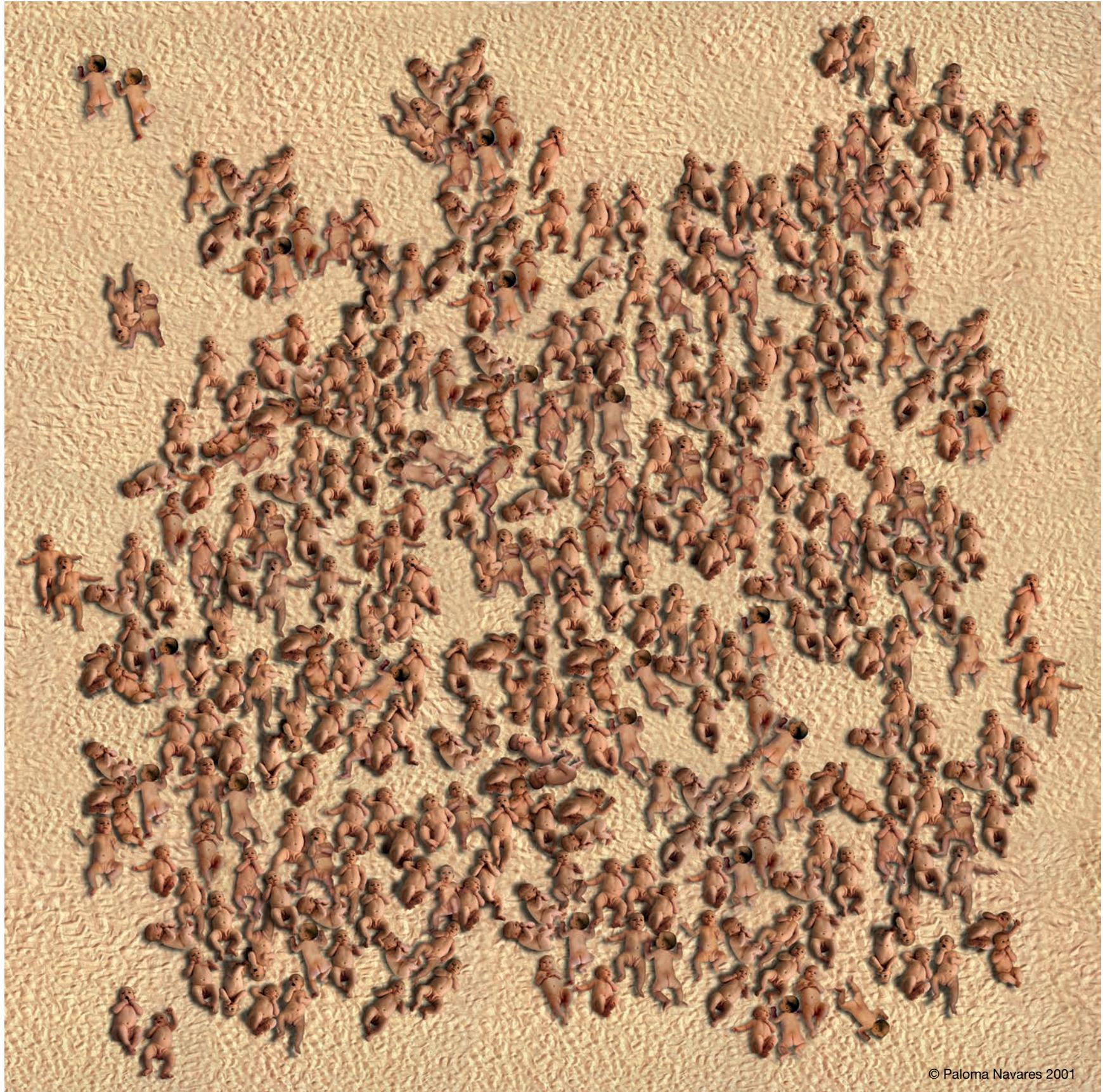
© Paloma Navares 1994 - 2017

Luz del pasado, 1994 - 2017
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 200 x 600 x 600 cm (aldagarriak / variables)

© Paloma Navares 1994 - 2017



Luz del pasado
(xehetasuna / detalle)



© Paloma Navares 2001

En un jardín artificial 2, 2001
Argi-Kaxa Caja de luz, 120 x 120 cm

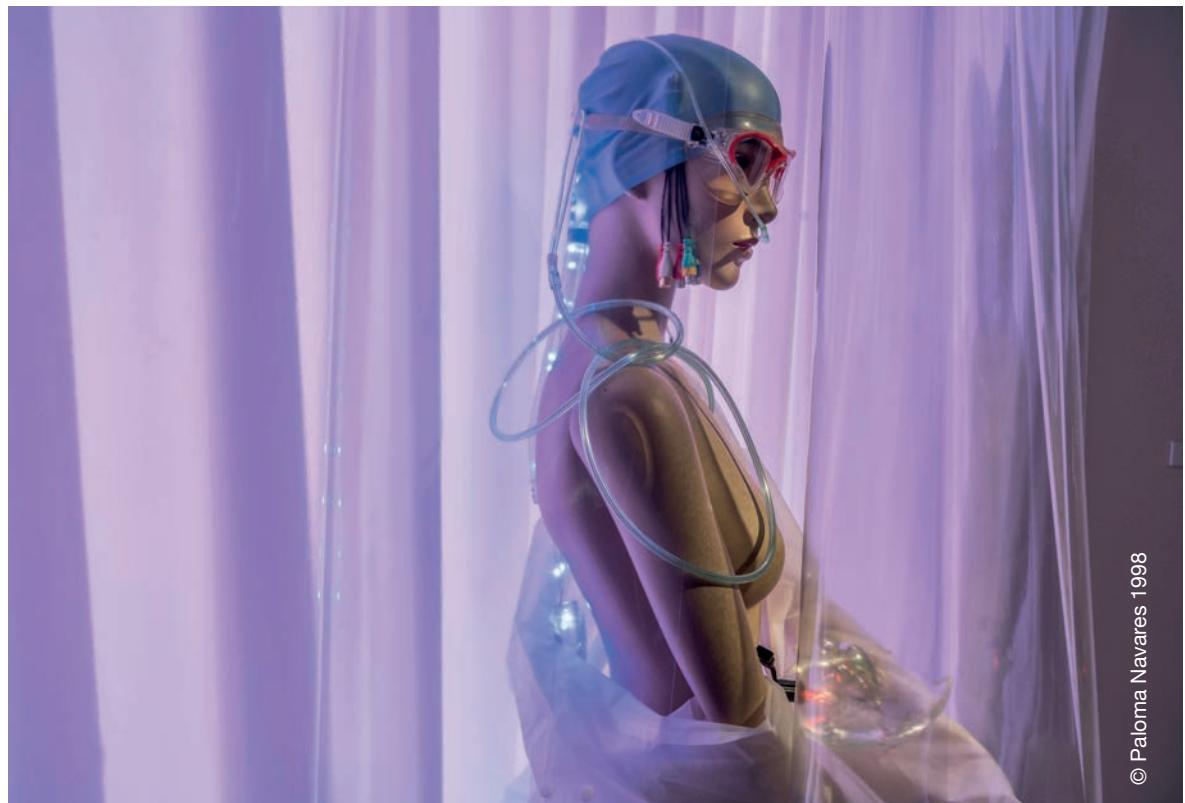
© Paloma Navares 2000



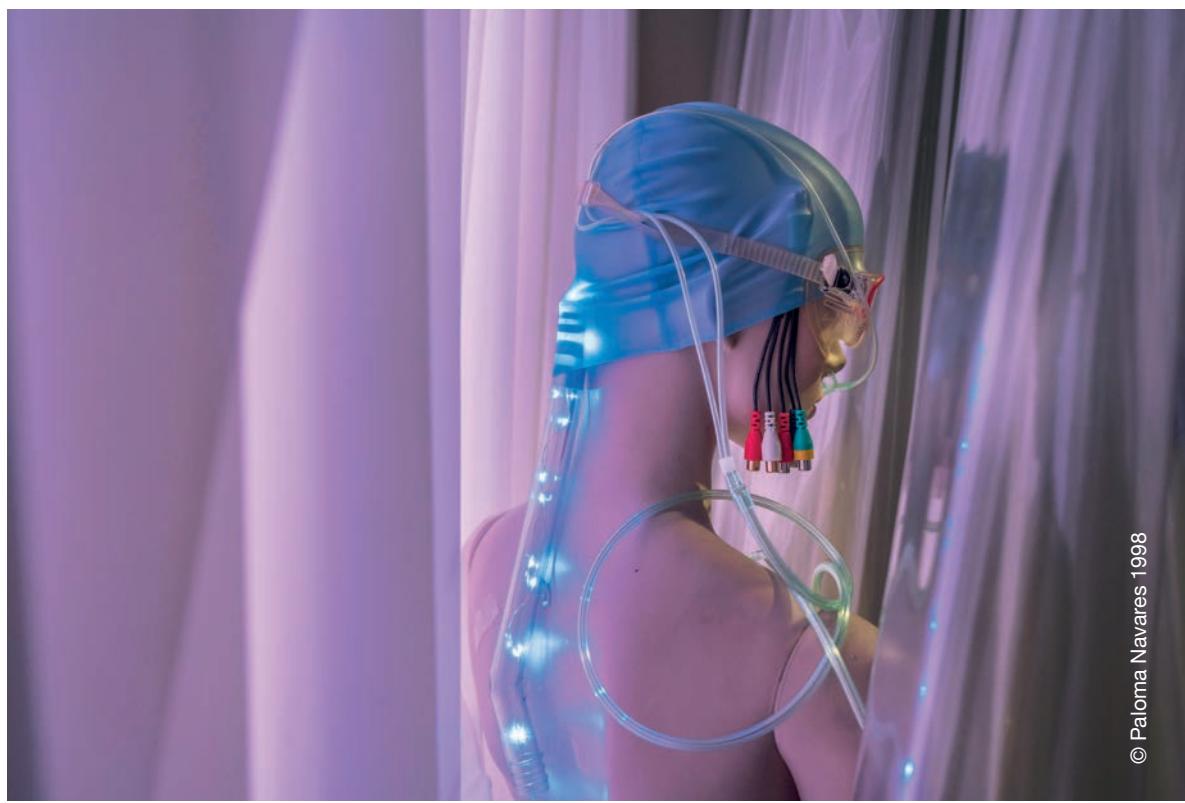
De un jardín artificial, 2000
Argazkia Fotografía, 80 x 80 cm

Milenia, del corazón y el artificio, 1998
Instalación / Instalazioa, 350 x 500 x 400 cm (aldagarrak / variables)





© Paloma Navares 1998

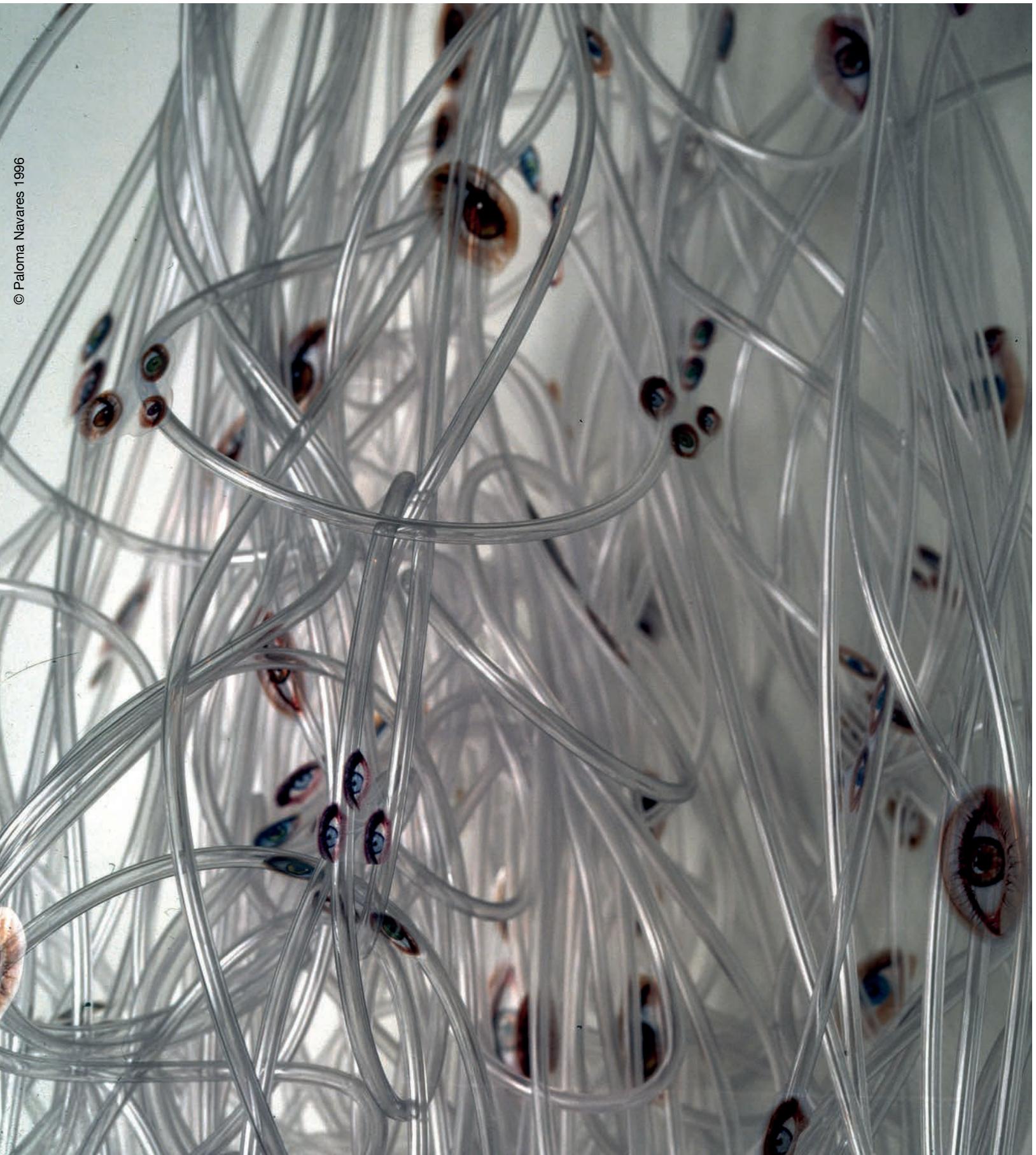


© Paloma Navares 1998

Milenia, del corazón y el artificio
(xehetasunak / detalles)

Preludio a un jardín artificial, 1997
Cáñulas de riego (zata / fragmento), 1996
Instalación, 180 x 180 x 15 cm





© Paloma Navares 1996

Cáñulas de riego
(xehetasuna / detalle)

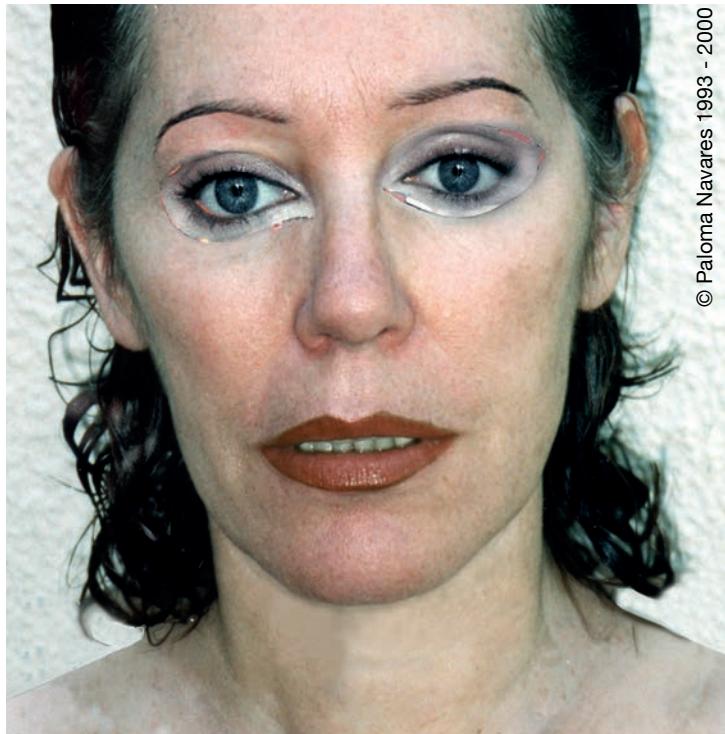
Híbridos, artificio y seducción, 1993 - 2000
instalación / instalación, 230 x 150 x 25 cm





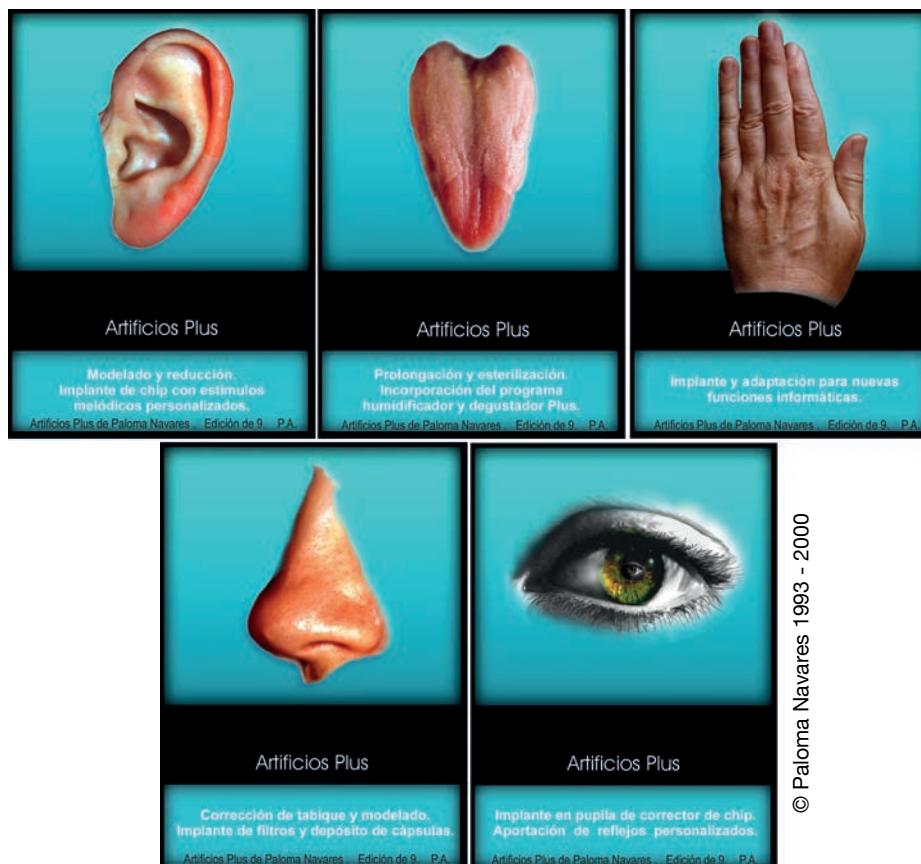
Híbridos, artificio y seducción
(xehetasuna / detalle)

© Paloma Navares 1993 - 2000



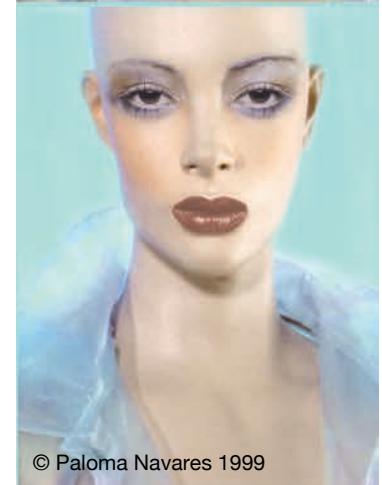
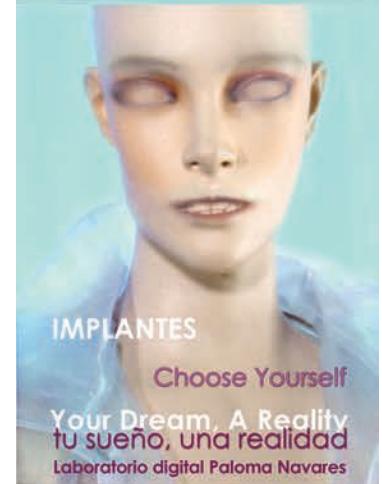
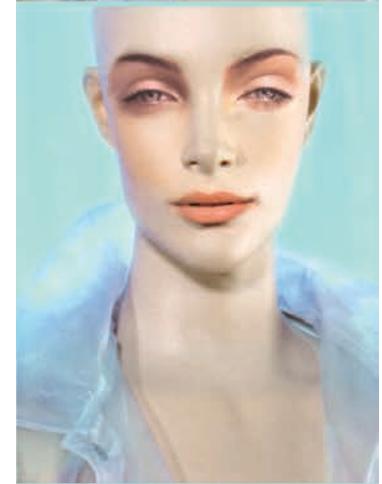
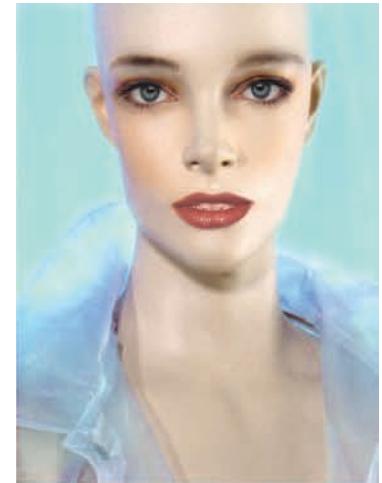
© Paloma Navares 1993 - 2000

Híbridos, artificio y seducción (xehetasuna / detalle)
Autorretrato con implantes



© Paloma Navares 1993 - 2000

Híbridos, artificio y seducción (xehetasuna / detalle)
Implantes. Artificios Plus



Implantes, elígete, 1999
Argi-kaxa Caja de luz,
160 x 30 x 10 cm

EMAKUMEENGANAKO MAITASUNA
EL AMOR A LAS MUJERES

“Europako olio-pinturan, biluztasuna europar espiritu humanistaren adierazpen miresgarri gisa aurkeztu ohi da. Espiritu hori individualismoagandik banaezina da (...). Nolanahi ere, tradizioak kontraesan bat zekarren (...). Alde batetik, artistaren individualismoa, pentsalariarena, mezenarena, jabearena; bestetik, haren jardueren xede den pertsona –emakumea–, gauza gisa edo abstrakzio gisa tratatua. (...) Europar biluztasunaren forma-artearen, margolariak eta ikusle-jabeak gizonak izan ohi ziren, eta objektu gisa trataturiko pertsonak, normalean, emakumeak. Harreman desorekatu hori oso errrotuta dago gure kulturan eta oraindik ere emakume askoren kontzientzia egituratzen du. Beren buruekin gizonek haietan egiten dutena egiten dute. Gizonek bezalaxe, beren feminitatea gainbegiratzen dute.

(...) Tradizio horrek erakusten dituen jarrerak eta balioak hedabide zabalagoen bitartez adierazten dira gaur egun: publizitatea, prentsa, telebista”.

John Berger, *Ways of seeing*.

“En la pintura europea al óleo, el desnudo es presentado usualmente como una manifestación admirable del espíritu humanista europeo. Este espíritu era inseparable del individualismo (...) Sin embargo, la tradición comportaba una contradicción (...) De un lado, el individualismo del artista, del pensador, del mecenas, del propietario; de otro, la persona objeto de sus actividades –la mujer– tratada como una cosa o como una abstracción. (...) En la forma-arte del desnudo europeo, los pintores y los espectadores-propietarios eran usualmente hombres, y las personas tratadas como objetos, usualmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que estructura todavía la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo mismas lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad.

(...) Las actitudes y los valores que informa esa tradición se expresan hoy a través de otros medios de difusión más amplios: publicidad, prensa, televisión”.

John Berger, *Modos de ver*.





De Eva y Adán, a Cranach, 1992 - 2000
Instalación / Instalazioa
205 x 30 x 30 cm (pieza bakotza / cada pieza)
Museo de Burgos. Junta de Castilla y León



© Paloma Navares 1991



EL viento. A Alejandra Pizarnik, 1991
Argidun argazki-objektua Objeto fotográfico con luz, 32 x 36 cm



De Botticelli y del corazón ardiente, 1993
Instalazioa Instalación, 136 x 57 cm



© Paloma Navares 1991

Luces de Buganvilla. Antesala del placer, 1991
Instalazioa Instalación, 200 x 400 x 70 cm
Arabako ARTIUM de Álava, Vitoria - Gasteiz



© Paloma Navares 1991

Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia, 1991
Instalaziao Instalación, 200 x 250 x 60 cm
Colección de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Junta de Castilla y León



© Paloma Navares 1991

*Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia
(xehetasuna detalle)*



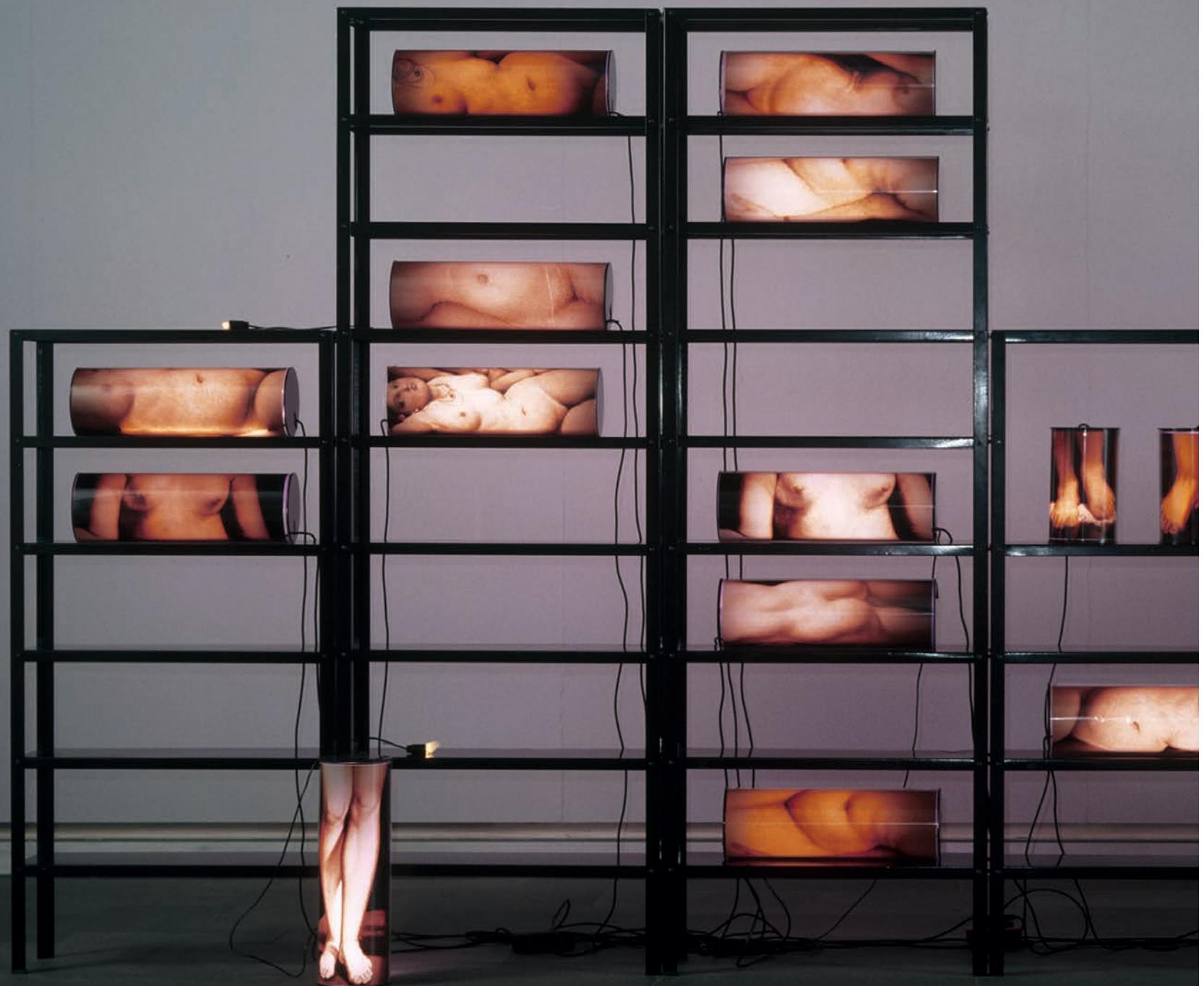
© Paloma Navares 1991 - 2017

Almas heridas. A Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik y Alfonsina Storni, 1991 - 2017
Objektua Objeto, 37 x 19 x 12 cm



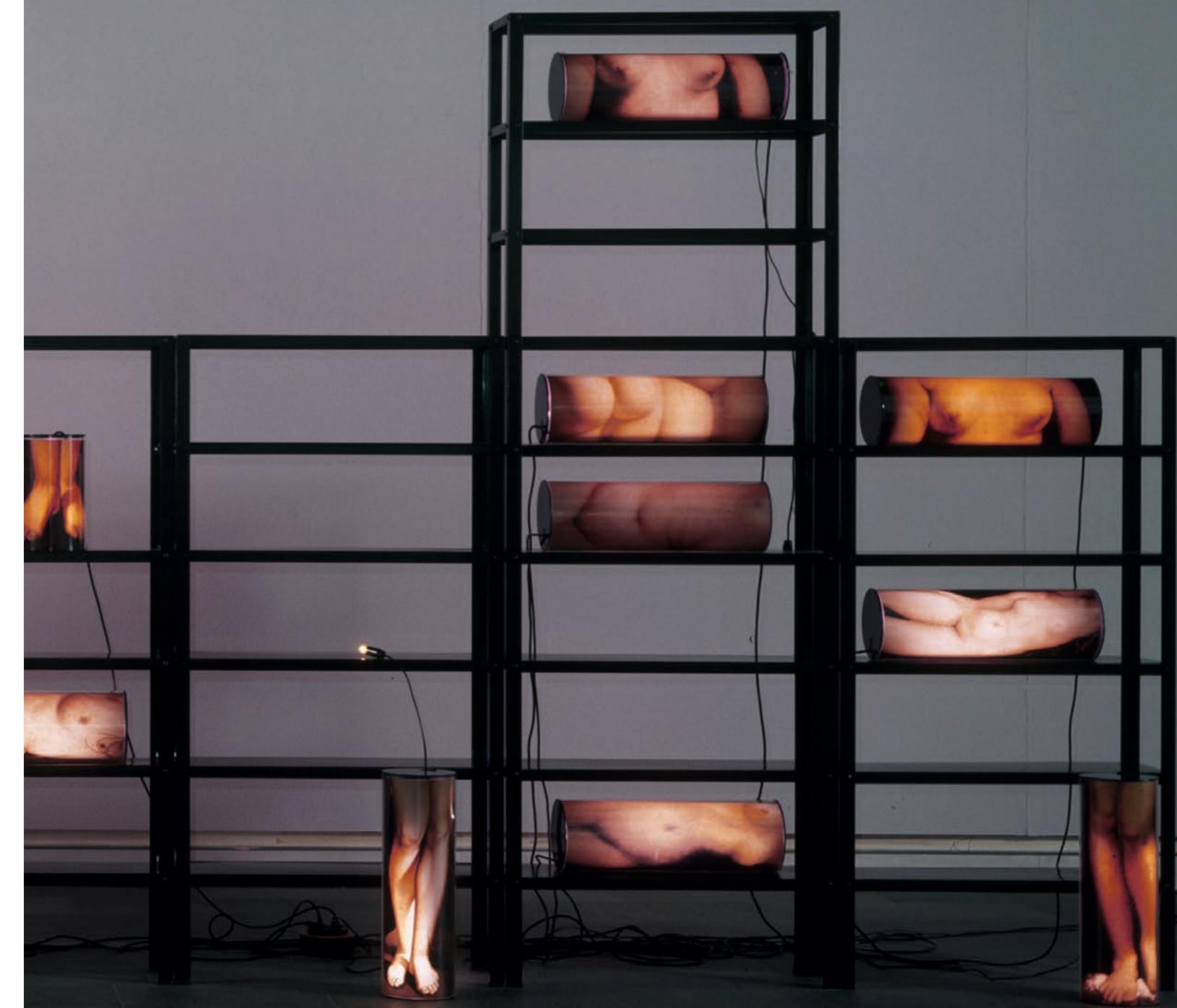
© Paloma Navares 1992

Joven y mártir, 1992
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 20 x 160 x 28 cm



Almacén de silencios, 1994 - 1995

Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 290 x 700 x 100 cm.
Colección de Arte Contemporáneo de Castilla y León. Junta de Castilla y León



IN MEMORIAM
IN MEMORIAM

“Idaztea? Ez nuen pentsatu ere egiten. Denbora guztian egiten nuen amets horrekin, baina pobreen atsekabearekin eta umiliazioarekin, etsipenarekin eta inozentziarekin. Idazketa jainkoa da. Biana ez zeurea.

Nigan guztiak egiten zidan konplot idaztea galarazteko: Historiak, nire historiak, nire jatorriak, nire generoak. Nire ni soziala, kulturala osatzen zuen guztiak. Ezinbestekotik hasita, falta zitzaidan horretatik, idazketa zizelkatzen eta erauzten den materia hori: lengoia.

Zuk desira dezakezu. Irakur eta gurtu dezakezu, inbaditua izan zaitezke. Bainaz idaztea ez zaizu onartzen.

Hitz egiteak (garrasi eta ulu egitea, airea urratzea, amorrak hori egitera bultzatzen ninduen atsedenik gabe) ez du arrastorik uzten: zuk hitz egin dezakezu -hori lurrundu egiten da, belarriak ez entzuteko daude eginak, ahotsa galdu egiten da-. Bainaz idatzi! Kontratu bat zigilatzea denborarekin. Oharrak egitea! Ohartaraztea!

Hainbesteraino naiz distantzia baten inskripzioa, non distantzia bat gehiago ezinezkoa den. Lezio hau eman didate: zu, atzerritarra, txerta zaitez. Hartu toleratuko zaituen herrialdeko herritartasuna. Ondo portatu, arrastoan sartu, komuna den horretan, hautemanezina, etxekoa.

Nire lengoaian, nire iturriak, nire emocioak ‘atzerriko’ lengoaiak dira. ‘Atzerrikoak’: bestaldeko musika nigan; ohartarazpen preziatura: ez ahaztu dena ez dagoela hemen, poztu zaitez partzela bat bakarrik izateaz, zori izpi bat, ez dago munduaren erdigunerik, altxa zaitez, ikus ezazu zenbatezina dena, entzun itzuli ezin dena”.

Hélène Cixous, *La Venue à l'écriture*.

“¿Escribir? Ni lo pensaba. Soñaba con eso todo el tiempo, pero con el pesar y la humillación, con la resignación, la inocencia de los pobres. La Escritura es Dios. Pero no el tuyo.

Todo en mí complotaba para vedarme la escritura: la Historia, mi historia, mi origen, mi género. Todo lo que constituía mi yo social, cultural. Empezando por lo necesario, que me faltaba, la materia en la cual la escritura se talla, de la que se arranca: la lengua.

Tú puedes desear. Puedes leer, adorar, ser invadida. Pero escribir no te está concedido.

Hablar (gritar, aullar, rajar el aire, la rabia me impelia a eso sin descanso) no deja huellas: tú puedes hablar, –eso se evapora, los oídos están hechos para no oír, la voz se pierde. ¡Pero escribir! Sellar un contrato con el tiempo. ¡Anotar! ¡¡¡Hacerse notar!!!

Hasta tal punto soy ya la inscripción de una distancia, que una distancia más es imposible. Me dan esta lección: tú, la extranjera, insértate. Toma la nacionalidad del país que te tolere. Pórtate bien, entra en vereda, en lo común, en lo imperceptible, en lo doméstico.

En mi lengua, mis fuentes, mis emociones son las lenguas “extranjeras”. “Extranjeras”: música en mí de la otra parte; preciosa advertencia: no olvides que no todo está aquí, alégrate de ser sólo una parcela, un grano de azar, no hay centro del mundo, levántate, ve lo innumerables, escucha lo intraducible”.

Hélène Cixous, *La llegada de la escritura*.







In memoriam
1990 - 2017





Damas de la Luna, 2008
Argazkia Fotografia
200 x 125 cm



© Paloma Navares 2008

Damas de la Luna (xehetasuna / detalle)



© Paloma Navares 2008

Kwaiken. Mujer del Samurai, 2008
Argazkia Fotografía, 240 x 150 cm



© Paloma Navares 2008

Kwaiken. Mujer del Samurai (xehetasuna / detalle)



Diwan. Poetisas de Al-Ándalus, 2008
Argazkia Fotografía, 150 x 240 cm



© Paloma Navares 1991 - 2017

Ramo de novia, 1991 - 2017
Objektua Objeto, 35 x 20 x 15 cm



© Paloma Navares 2005

El jardín de los cerezos. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, 2005
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 250 x 130 x 30 cm (aldagariak / variables)

El jardín de los cerezos. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu (xehetasuna / detalle)





© Paloma Navares 2005

Travesía del agua, 2005
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 250 x 130 x 30 cm (aldagarriak / variables)

Travesía del agua (xehetasuna / detalle)



© Paloma Navares 2005



© Paloma Navares 1993 - 2016

De Lucrecia, ofrenda de luz, 1993 - 2016
Instalazioa Instalación, 65 x 48 x 29 cm



© Paloma Navares 2015



© Paloma Navares 2015



© Paloma Navares 2015



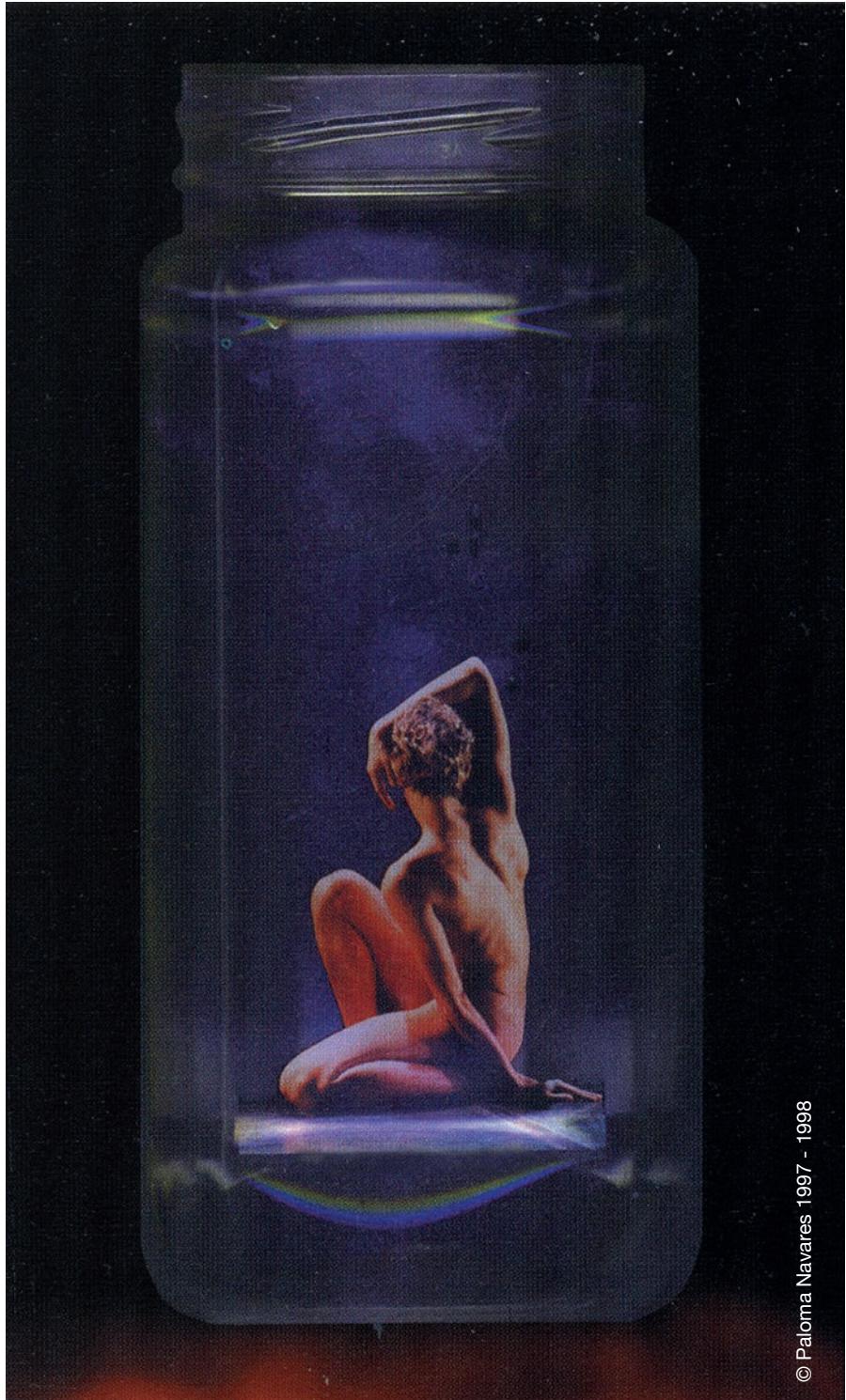
© Paloma Navares 2015

Cantos de amor y muerte, 2015
Bideoa Video. Kolorea Color



© Paloma Navares 2007

Velada, los párpados cerrados, 2007
Instalazioa Instalación, 180 x 80 x 80 cm (aldagarriak / variables)



© Paloma Navares 1997 - 1998

Laura, 1997 - 1998
Bideo-objektua / Video-object, 18 x 9 x 9 cm (aldagarriak / variables)



© Paloma Navares 1997 - 1998

ERRESILIENTZIA
RESILIENCIA

"Nik ikusten dut, argi bat zeinetatik kanpo ez dagoen ezer. Nork kendu diezadake hori? Eta argi hori iluntzen denean, harekin ilunduko naiz ni, eta pentsamendu, ziurtasun horrek ernegatu egiten nau.

(...) Ikusmena galtzear egon nintzen, norbaitek kristala birrindu zidanean begietan. (...) Okerrena argiaren ankerkeria zakar eta izugarria zen; ezin nuen begiratu ez begiratzeari utzi; ikustea zen ikaragarriena, eta ikusteari uzteak kopetatik eztarria urratzen ninduen.

(...) Behin kristalak kenduta, betazalen azpian geruza babesle bat jarri zidaten, eta betazalen gainean kotoizko konpresazko harresiak. (...) Zazpi eguneko argiari egin behar nion aurre: Kiskali ederra! Bai, zazpi egun batera, une bakar bateko bizitasun bihurturiko zazpi argiztapen kapitalek kontuak eskatzen zizkidaten. (...) Batzuetan, zera esaten nion neure buruari: 'Heriotza da; jasandako guztia gorabehera, merezi du, izugarria da'. Baino sarri hiltzen nintzen ezer esan gabe. Gerora, sinesten joan nintzen aurrez aurre ikusten nuela argiaren erotasuna; horixe zen egia: argia erotu egiten zen, argitasunak zentzu guztia galdu zuen; irrazionalki erasotzen ninduen, araurik gabe, helbururik gabe. Aurkikuntza hori hozkada handia izan zen nire bizitzan.

(...) Nik zerbait ikusi nahi nuen egun argiz; nazkatuta nengoentzako ilunantzaren atseginaz eta erosotasunaz; argiaren koko ur eta aire desira nuen. Eta ikustek sua esan nahi bazuen, nik suaren betetasuna eskatzen nuen, eta ikustek erotasunaren kutsadura bazkarren, gogo guztiarekin desio nuen erotasun hori".

Maurice Blanchot, *La Folie du jour*.

"Yo la veo, esta luz fuera de la que no hay nada. ¿Quién podría quitarme eso? Y cuando esta luz se oscurezca, me oscureceré con ella, pensamiento, certeza que me arrebata.

(...) Estuve a punto de perder la vista, al machacarme alguien cristal en los ojos. (...) lo peor era la brusca, la horrorosa crueldad de la luz; no podía mirar ni dejar de mirar; ver era lo espantoso y dejar de ver me desgarraba desde la frente a la garganta.

(...) Una vez quitados los cristales, me colocaron bajo los párpados una película protectora y sobre los párpados murallas de compresas de algodón. (...) Tenía que hacer frente a la luz de siete días: ¡un buen achicharramiento! Si, siete días a la vez, siete iluminaciones capitales convertidas en la vivacidad de un solo instante me pedían cuentas. (...) A veces, me decía: 'Es la muerte; a pesar de todo, vale la pena, es impresionante'. Pero a menudo moría sin decir nada. A la larga, me fui convenciendo de que veía cara a cara la locura de la luz; esa era la verdad: la luz se volvía loca, la claridad había perdido el sentido; me acosaba irracionalmente, sin regla, sin objetivo. Este descubrimiento fue una dentellada en mi vida.

(...) Yo quería ver algo a pleno día; estaba harto del agrado y confort de la penumbra; tenía para con la luz un deseo de agua y de aire. Y si ver significaba el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver significaba el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura".

Maurice Blanchot, *La locura de la luz*.







© Paloma Navares 1997

Mar del plata. A Alfonsina Storni, 1997
Bideo-instalazioa eta soinua Vídeo instalación sonora



© Paloma Navares 1997

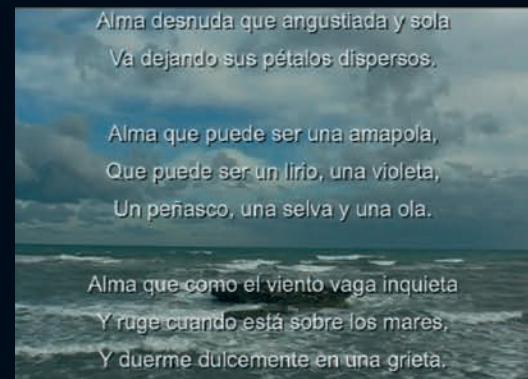
Eskultura Escultura
15 x 40 x 40 cm



© Paloma Navares 1987 - 1997



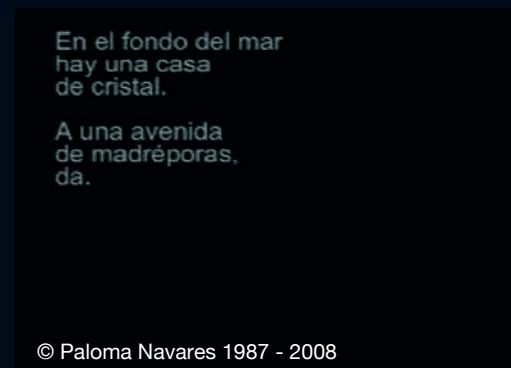
Mar del plata. Alma desnuda. A Alfonsina Storni, 1987-1997
Bideo Vídeo. Kolorea Color



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 peñasco, 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.



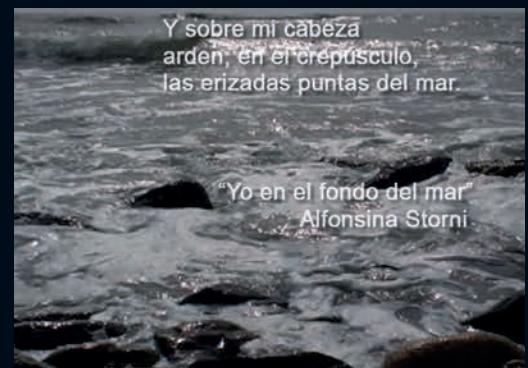
En el fondo del mar
hay una casa
de cristal.

A una avenida
de madréporas.
da.

© Paloma Navares 1987 - 2008



Mar del plata. Casa de cristal. A Alfonsina Storni, 1987-2008
Bideo Vídeo. Txuri-beltza Blanco y negro



Y sobre mi cabeza
arden, en el crepúsculo,
las erizadas puntas del mar.

"Yo en el fondo del mar"
Alfonsina Storni

Cantos rodados, 2004
Cantos rodados, 2004
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 500 x 150 x 50 cm (aldagarriak / variables)

150



© Paloma Navares 2004

Cantos rodados (xehetasuna / detalle)



© Paloma Navares 2004



© Paloma Navares 2004

Canto rodado. Els Banyets, 2004
Bideo-eskultura Video-escultura, 15 x 17 x 14 cm



© Paloma Navares 2008

El jardín de la melancolía, 2008
Instalazioa Instalación (neurri aldagariak / medidas variables)



© Paloma Navares 2008

Habitación propia. Virginia Wolf, 2008
El jardín de la melancolía en zatia
Fragmento de *El jardín de la melancolía*
Instalazioa Instalación, 204 x 30 cm
Colección Fundación ONCE Bilduma



© Paloma Navares 2015



Ojos que miran el universo, 2015
Bideo-instalazioa Vídeo-instalación, 100 x 210 x 36 cm



© Paloma Navares 2015

Flores a Rwanda, 2006
Argazki-instalazioa Instalación fotográfica,
280 x 160 x 40 cm (aldagarrirak / variables)





Flores a Rwanda, 2007
Bideo-animazioa Vídeo-animación. Kolorea Color, 1'38"



© Paloma Navares 2005

Piedra retenida. A Amina Lawal, Safiya Huseni, Abok Alfa Akok, 2005
Interbentzioa Intervención, 9,5 x 9 x 4 cm



© Paloma Navares 2002

Pájaro de Uayamaní, 2002
Objektu eskultorikoa Objeto escultórico, 8 x 20 x 26 cm



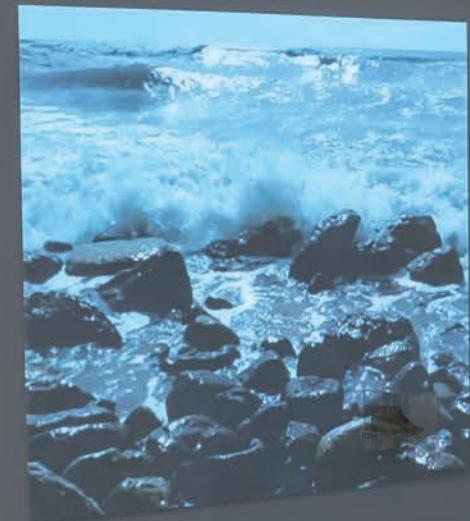
© Paloma Navares 2001

A Paul Celan: amapolas y memoria, 2001
Eskultura Escultura, 115 x 20 x 32 cm



A Alejandra Pizarnik, 2002
Eskultura Escultura, 198 x 20 x 30 cm

© Paloma Navares 2002



© Paloma Navares 1993

Anhelos de libertad, 1993

Argazki-instalazioa Instalación fotográfica, 500 x 120 x 120 cm (aldagarriak / variables)

Anhelos de libertad (xehetasuna / detalle)



AMNESIA, LOA ETA EROTASUNA
AMNESIA, SUEÑO Y LOCURA

“Guztiaren ahanztura. Gainbehera sakona existentziaren gauean. Ezjakintasunaren erregu amaigabea, larritasunez itotzea. Amildegiaaren gainetik irristatzea eta, iluntasun zeharkaezinean, haren laztura esperimentatzea. Dardara egitea, desesperatza, bakardadearen hotzean, gizakiaren betiereko isiltasunean (esaldi ororen ergelkeria, esaldien erantzun engainagarriak, gauaren zentzurik gabeko isiltasunak bakarrik erantzuten du).

(...)

Otoitza oheratzerakoan: ‘Nire ahaleginak ikusten dituzun jainko hori, eman iezadazu zure begi itsuen gaua’”.

Georges Bataille, “Le supplice”, *L'expérience intérieure*.

“Olvido de todo. Profundo descenso en la noche de la existencia. Súplica infinita de la ignorancia, ahogarse de angustia. Deslizarse por encima del abismo y, en la oscuridad impenetrable, experimentar su horror. Temblar, desesperar, en el frío de la soledad, en el silencio eterno del hombre (estupidez de toda frase, ilusiones respuestas de las frases, sólo el silencio sin sentido de la noche responde).

(...)

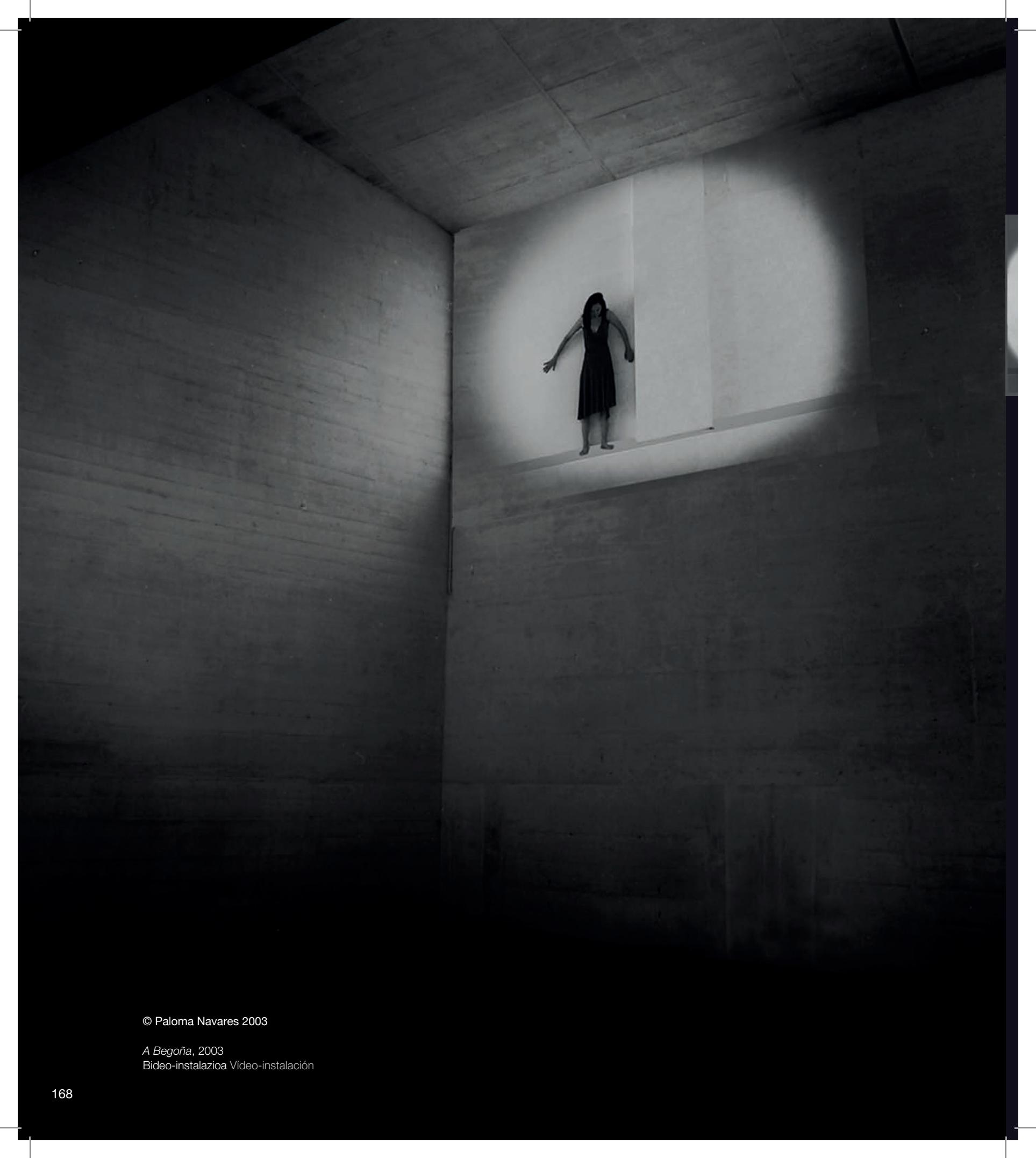
Oración al acostarme: ‘Dios que ves mis esfuerzos, dame la noche de tus ojos de ciego’”.

Georges Bataille, “El suplicio”, en *La experiencia interior*.



Antonella, una vez más
Antonella, sueño y locura
Antonella, sombra y tristeza
1988 - 2004





© Paloma Navares 2003

A Begoña, 2003
Bideo-instalazioa Vídeo-instalación



© Paloma Navares 2003

A Begoña (sekuentzia / secuencia)



© Paloma Navares



© Paloma Navares

Flores sobre el océano. A Michael (zatia / fragmento)



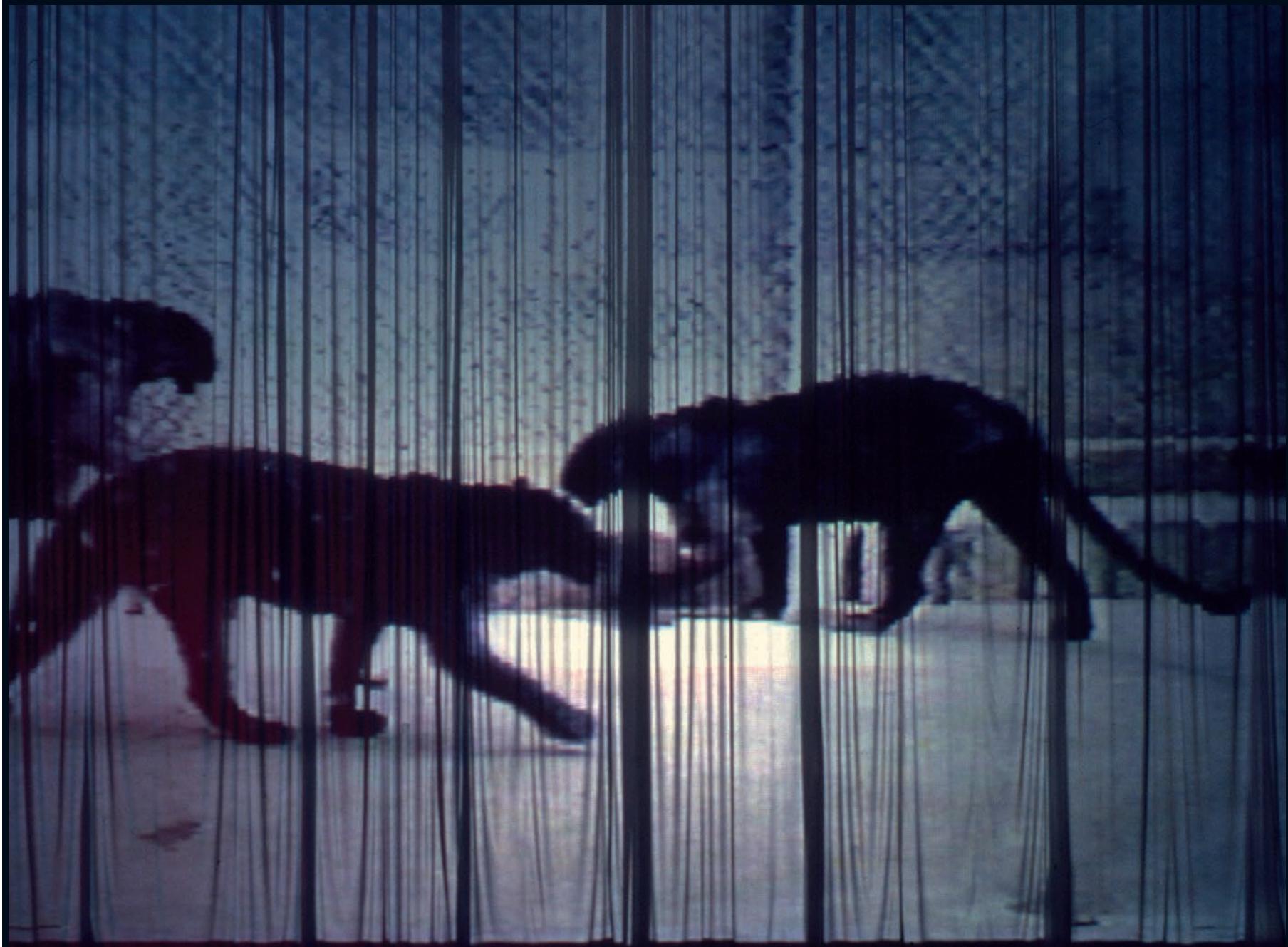
© Paloma Navares 2002

De reposo. Sueño 3, 2002
Cibatrans. Argi-kaxa Caja de luz, 120 x 120 cm

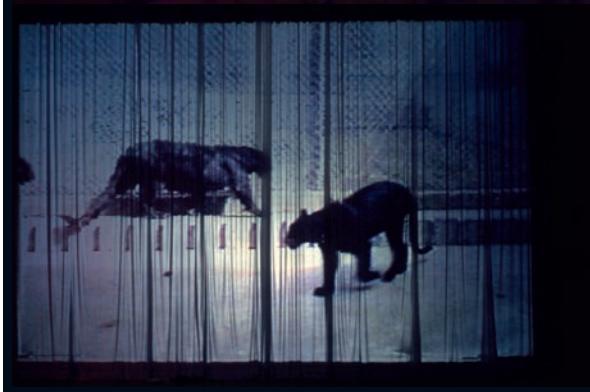


© Paloma Navares 1986

Sombras del sueño profundo, 1986
Bideo-instalazio soinuduna Vídeo-instalación sonora



© Paloma Navares 1986



© Paloma Navares 1986





© Paloma Navares 1999



De Oberalm a Hallein, 1999
Bideo digitala Vídeo digital



© Paloma Navares 2004

Cantos rodados. De los sueños, 2004
Argazkia Fotografía, 125 x 125 cm



© Paloma Navares 2001

Unidad de sueño, 2001
Bideo-eskultura Vídeo-escultura, 110 x 32 x 32 cm

© Paloma Navares 2002



Trasluz, 2002
Ilfotrans. Argi-kaxa Caja de luz, 120 x 120 cm

© Paloma Navares 2003



Stand by. Habitaciones. Habitación 6, 2003
Bideo-instalazio soinuduna Vídeo-instalación sonora



© Paloma Navares 2003



© Paloma Navares 2003

Stand by. Habitaciones, 2003
Bideo-instalazio soinuduna Vídeo-instalación sonora
Jatorrizko instalazioa Instalación original



© Paloma Navares 2002



© Paloma Navares 2002

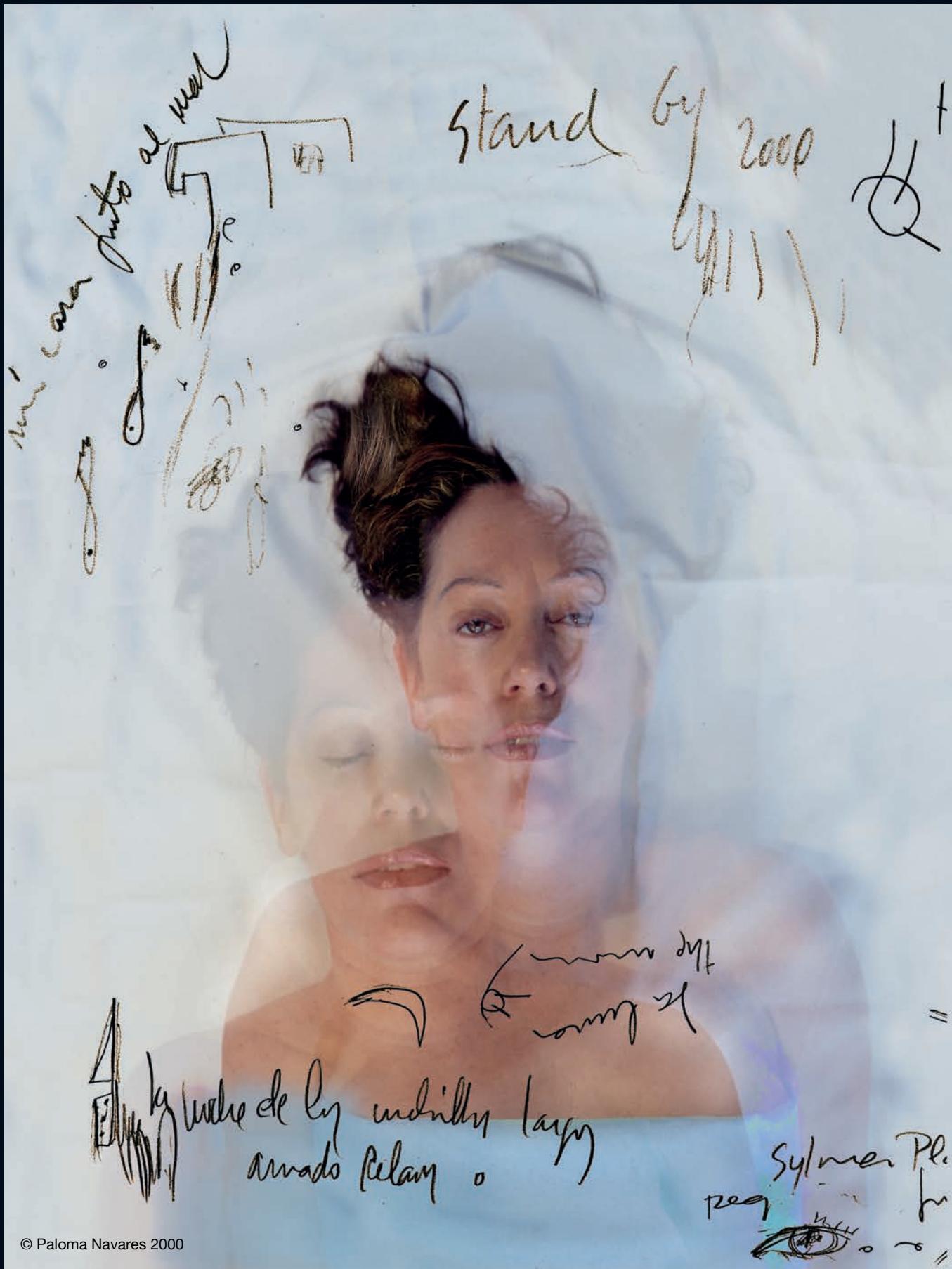


© Paloma Navares 2002



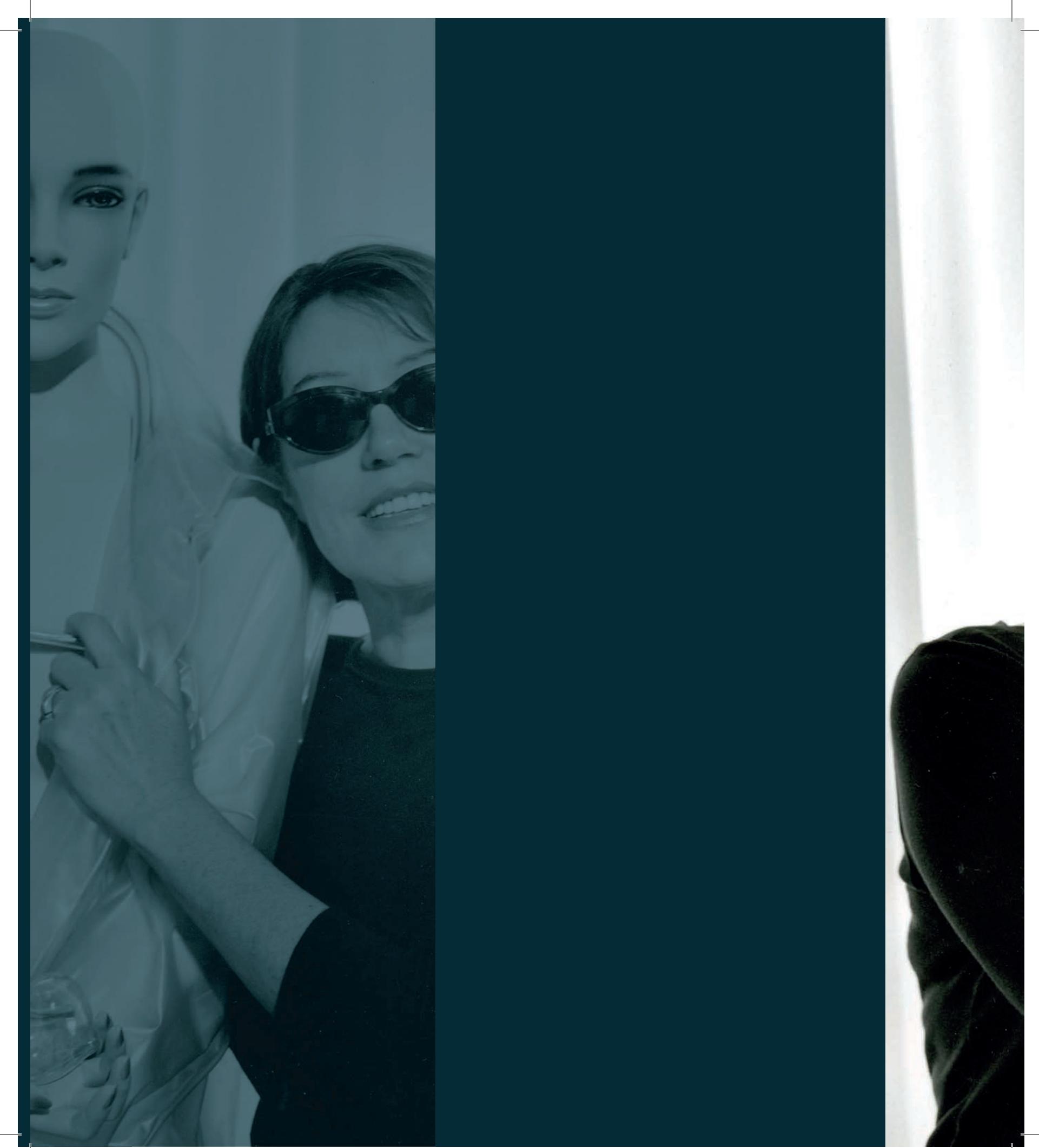
© Paloma Navares 2002

Stand by. Habitaciones 19 - 13 - 8 - 42, 2002
Bideo Vídeo



© Paloma Navares 2000

Stand by, 2000
Cibatrans. Argi-kaxa Caja de luz
120 x 90 cm



BIOGRAFIA / BIOGRAFÍA





BAKARKAKO ERAKUSKETAK (AUKERAKETA)
EXPOSICIONES INDIVIDUALES (SELECCIÓN)

2017-2018

Del jardín de la memoria 1989-2017. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
Te pregunto, ¿son mariposas? 2004-2017. Centro de Arte Caja de Burgos-CAB, Burgos
Iluminaciones 1982-2017. Sala Kubo-kutxa aretoa, Donostia / San Sebastián

2016

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

2015

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

2013

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

2012

Otros páramos. Piretti Art Gallery. Knokke-Le Zoute, Bruxelles

2011

Travesía. Paisajes de interior. Universidad Complutense, Madrid
Mundos de mujer. AECID. México, Guatemala, Uruguay

2010

Otros páramos. MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Wien

2009

Mundos de mujer. Museo MARTE, San Salvador, El Salvador
Ames blessées. Instituto Cervantes, Bruxelles

2008

Del alma herida. Instituto Cervantes. Budapest, Praha, Napoli

2007

Instalaciones. Chiesa di Santa Eulalia dei Catalani, Palermo
Dell'Anima Ferita. Palazzo Ducale di Sassuolo, Modena
Amapolas y memoria. MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Wien
Cantos rodados. In der Seele verletzt. Instituto Cervantes, Wien

2006

Flores de mi jardín. El puente de la visión. Museo de Bellas Artes, Santander
Âmes blessées, Mots captifs. 1993-2003. Musée des Beaux-Arts, Château de Linardié, Musée-Château du Cayla, Toulouse
Ciottoli, Fiori del mio giardino, 2003-2006. Instituto Cervantes, Roma

2005

Cantos Rodados. Galería Max Estrella, Madrid

2004

Travesía 1998-2004. Centro de Arte Caja de Burgos-CAB, Burgos

2003

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

2002

Jardín de Artificios. Moscow Biennale, Gallery Michael Krokin, Moscow
Tras-Luz. Galerie Academia, Salzburg
Unidad Cero. Art Brussels, Galerie Academia, Bruxelles

2000

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

1999

Milenia, del corazón y el artificio. 1989-1999. Museum Residenz Galerie, Salzburg
Objetos de tocador. Galerie Dany Keller, Munich

1998

Luz del Pasado. Art Chicago, Barbara Farber Gallery, Chicago
Recipiente de lágrimas. Sa Nostra, Palma de Mallorca
Casa Cuna 2002. Art Cologne'98, Galerie Adriana Schmidt, Köln

1997

Preludio de un jardín artificial. Museo Alejandro Otero, Caracas
Del jardín de la memoria. Galerie Adriana Schmidt, Stuttgart
De Naturaleza Sintética. I Bienal de Arte Iberoamericano, Lima

1996

Nymphen, Venus, Evas und andere. Overbeck-Gesellschaft, Lübeck
Almacén de Silencios. Fundación Arte y Tecnología, Telefónica, Madrid
Del Jardín de la Memoria. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona
Fragment d'une mise en scène. Espace d'Art Yvonamor Palix, Paris

1993

Pictures of Desire on the Threshold of Dreams. Turbulence Gallery, New York

1992

Otros Paraísos. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien

1991

Selbstmord der Lukrezia. Art Cologne'91, Galería Aeles, Köln
Higiene y Look otoñal. Espace d'Art Yvonamor Palix, Paris

1990

De eva y otros paraísos. FIAC'90, Galería Aeles, Paris

1987

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

1985

Interiores con bombilla. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

1982

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

1977

Instalaciones. Fundación A.C. Propac, Madrid

TALDEKAKO ERAKUSKETAK (AUKERAKETA)

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

2016

Aniversario. Residenz. Galerie MAM, Salzburg
Miradas. Colección Fundación Jorge Alió, Milano

2015

Femina ou la réappropriation des modèles. Pavillon Vendôme, Paris
Gender in art. MOCAK, Kraków
Andante "Giacoso". Galerie MAM, Wien

2014

V Bienal de Arte Contemporáneo. Fundación Once. CentroCentro Cibeles, Madrid

2013

Flowers & Mushrooms. Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Salzburg

- 2012**
Genealogías Feministas en el Arte del Estado Español. MUSAC, Museo Arte Contemporáneo, León
Desnudando a Eva. AECID ibiltaria, Europa eta Latinoamerikan zehar. Itinerante AECID por Europa y Latinoamérica
- 2011**
Great. Museo Residenz, Salzburg
- 2009**
Expanded Drawing. DNA Galerie, Berlin
- 2008**
I Poznan Biennale 2008. Poznan
- 2006**
K comme Kafka. Musée des Beaux-Arts, Château de Linardié, Musée-Château du Cayla, Toulouse
- 2005**
Femina. Galerie Les Filles du Calvaire, Paris
- 2004**
Nueva Tecnología + Nueva Iconografía = Nueva fotografía. Fotografía de los años 80 y 90 en las Colecciones del MNCARS. Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid. Ibiltaria Palma eta Cuencako museoetan eta Madrilgo Juan March-en Fundazioan. Itinerante en museos de Palma, Cuenca y Fundación Juan March, Madrid.
- 2003**
Universalia. Arabako Artium de Álava, Vitoria
Listes d'Espera. Fundació Vila Casas, Espai Volart, La Esfera, Barcelona
La Vista y La Visión. IVAM, València
- 2002**
Aquaria. Kunstsammlungen, Chemnitz, Landesmuseum, Linz
- 2001**
Between Earth and Heaven, New Classical Movements in the Art of Today. Museum voor Moderne Kunst, Oostende
Le corps mis à nu. Château Donjon de Vez, Vez
- 2000**
Ich ist Etwas Anderes, Kunst am Ende des 20 Jahrhunderts. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Der anagrammatische Körper. ZKM, Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe
La casa, il corpo, il cuore, Národní Galerie, Praha
Tempus Arti. Tempus Arti, Landen
- 1999**
Der anagrammatische Körper. Jahressmuseum, Mürzzuschlag
Skulptur, Figur, Weiblich. Städtische Kunstmüllungen, Chemnitz
- 1998**
Vísceras y sentimientos. Fondação Iberê Camargo, Porto Alegre
Històries del cor. Museu D'Art, Fundació Caixa de Girona, Girona
Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Museo de Bellas Artes, Caracas
- 1997**
Procesos. Festivales Internacionales, Lima
Virtue & Vice. Site Gallery Sheffield, Fotofeis-Zone Gallery, Edinburgh, Watershed, Bristol. Nottingham University Art Centre, Nottingham
Portalen Køge Bugt Kulturhus
Unter Anderen – Among Others. Kunstlerhaus E.V., Dortmund
- 1996**
Thinking of you. A selection of Contemporary Spanish Art. Konsthallen, Göteborg
- 1995**
A New Europe. Supranational Art. Quinto Centenario, Le Zitelle. Biennale, Venezia
Des Rives de l'Art. Château de La Napoule. Ville de Mandelieu, Nice
Stereo-Tip. Mestna galerija Ljubljana, Ljubljana
Dialogue with the Other, Amsterdam
- 1994**
Dialogue with the Other. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense. Norrköpings Konstmuseum, Norrköping
- 1993**
Ohne Rosen Geht es Nicht. Wanda Reiff Gallery, Maastricht. Wewerka Galerie, Berlin
- 1992**
The Last Rose of the Summer. Wanda Reiff Gallery, Maastricht
Erotiques. A.B. Gallery, París
- 1991**
XXXVI Salón de Montrouge. Centre d'Art Montrouge, Paris
- 1986**
Circuito Cerrado. Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid
- GUNE PUBLIKOETAN EGINDAKO INTERBENTZIO ARTISTIKOAK**
INTERVENCIONES EN ESPACIOS ARQUITECTÓNICOS
- 2016**
Cantos rodados, viaje a la memoria. 2004-2016. Argi-instalazioa Instalación fotográfica. Erosketa pribatua Adquisición privada, Wien
- 2007**
Heridas de amor, rojo de buganvilla. Chiessa di Santa Eulalia dei Catalani, Palermo
- 2002-2007**
Summer in the sculpture garden. Galeria Academia, Salzburg
- 2000**
Adán y Eva de Cranach en Gante. Sint-Leonarduskerk, Zoutleeuw
- 1997**
Sombras del Sueño Profundo. Monasterio de Nuestra Señora de Prado, Valladolid
- 1996**
Del Jardín de la Memoria. Fundació Rafael Tous d'Art Contemporani, Barcelona
El intangible mundo de las vírgenes. Amárica Aretoa Sala América, Vitoria-Gasteiz
- 1994**
En el umbral del sueño. Grisel Erdi Aroko Gaztelua Castillo Medieval de Grisel, Zaragoza. Tarazona Foto'94
- 1982**
Origen. Canto a un árbol caído. Museo Municipal de Bellas Artes, Santander
- 1981**
Maternidad. Hospital de Maternidad, Málaga
Infància-Maternitat. Residència Sanitària, Badalona
- 1980**
Infancia. Hospital Infantil, Málaga

1977

Instalaciones-Intervenciones in situ. Fundación A.C. Propac, Madrid

PERFORMANCES ETA DANTZA GARAICKIDERAKO ETA OPERARAKO PROIEKTUAK
PERFORMANCES Y PROYECTOS PARA DANZA CONTEMPORÁNEA Y ÓPERA

Lankidetzako hainbat proiektutan parte hartu du, batik bat eszenografia, eskultura, jantzi eta bideo sortzaile gisa.

Lankidetzako bere proiektu nagusiak L'anónima Imperial dantzakonpainiarekin eginikoak dira (*Cuerpos de sombra y luz*, 1999, eta *La casa del olvido*, 1998) eta nazioartean antzettu dira. Horrez gain, Halleko Operarentzat ere aritu da lanean *Juana* obrarekin (2004).

Bestalde, hainbat performance sortu ditu: *Tres figuras, Cuatro paisajes*, 1987; *Origen*, 1983, 1985 eta 1986; *Seravan*, 1983 eta 1985; *Seravan. Canto a un árbol caído*, 1985; *Encuentros de Luna llena*, 1984; *En torno al círculo*, 1984; *Encuentros en el círculo*, 1984; *Orígenes*, 1983; *Canto a un árbol caido*, 1982; *Juego de Seis Cuerdas*, 1980; *Silencio Blanco*, 1977.

Informazio gehiago nahi izanez gero, jo artistaren webgunera: <http://palomanavares.com/curriculum>

Colaboración en diversos proyectos principalmente como creadora de escenografías, esculturas, vestuario y vídeo.

Sus principales proyectos han sido las colaboraciones con la Compañía de Danza L'anónima Imperial (*Cuerpos de sombra y luz*, 1999, y *La casa del olvido*, 1998) que se han representado a nivel internacional, además de la colaboración en *Juana* para la Ópera de Halle (2004).

Así como diversas performances de ideación propia: *Tres figuras, Cuatro paisajes*, 1987; *Origen*, 1983, 1985 y 1986; *Seravan*, 1983 y 1985; *Seravan. Canto a un árbol caido*, 1985; *Encuentros de Luna llena*, 1984; *En torno al círculo*, 1984; *Encuentros en el círculo*, 1984; *Orígenes*, 1983; *Canto a un árbol caido*, 1982; *Juego de Seis Cuerdas*, 1980; *Silencio Blanco*, 1977.

Una información más amplia puede encontrarse en la web de la artista: <http://palomanavares.com/curriculum>

PROIEKTUAK, EKINTZA KULTURALEN GARAPENA ETA KOMISARIOTZAK
PROYECTOS, DESARROLLO DE ACTIVIDADES CULTURALES Y COMISARIADOS

Jarduera soziokulturalak diseinatzea, Foro de Pozuelo delakoaren kide sortzaile gisa, eta koordinataile nagusi lanak 1978-1984 aldian.

Kultur proiektuak garatzea, teknología berriei arreta berezia eskainita eta bideoarte eta bideoinstalazioak une horretako arte-panorama nazionalean sartzen lagunduta, hainbat jaialditako eta deialditako programetan herrialdeko eta nazioarteko artistak bilduta: *Panorama 78* erakusketa, Madrilgo Arte Garaikideko Museoan, 1978an; *Convocatoria Nacional de Video Monocanal y proyectos* delakoaren I, II eta III. deialdiak, 1984-86 aldian; *Festival de Vídeo jaialdiaren I eta II. edizioak*, 1984an eta 1986an; *Encuentros en torno al video topaketak*, 1986an; guztiak ere Madrilgo Círculo de Bellas Artesen egintzak. Reina Sofía Arte Zentroaren inaugurazioa, *Procesos* erakusketa-rekin. *Cultura y nuevas tecnologías*, 1986an. *Ciclo Internacional de Vídeo Tapes* eta *Arte y tecnología* erakusketa, biak ala biak Caixa Catalunya antolatuak, Bartzelonan, 1987. urtean. *45º Salón Internacional de Fotografía* eta *Huesca Imagen. De imagen y deportes* jaialdia, biak 1998an.

Desarrollo de proyectos culturales prestando especial atención a las nuevas tecnologías y participando en la introducción del vídeo arte y las vídeo instalaciones en el panorama artístico nacional del momento, con la programación de artistas nacionales e internacionales en distintos festivales y convocatorias: la exposición *Panorama 78*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, en 1978; I, II y III Convocatoria Nacional de Vídeo Monocanal y proyectos, 1984-1986; I y II Festival de Vídeo, 1984 y 1986; Encuentros en torno al vídeo, 1986; todos ellos realizados el Círculo de BB AA de Madrid. Inauguración del Centro de Arte Reina Sofía con la exposición *Procesos. Cultura y nuevas tecnologías* en 1986. Ciclo Internacional de Vídeo Tapes y la exposición *Arte y tecnología* organizadas en La Caixa de Catalunya, Barcelona, ambos en 1987. *De imagen y deportes. 45º Salón Internacional de Fotografía* y el Festival Huesca *Imagen De imagen y deportes*, ambos en 1998.

Informazio gehiago/Más información: <http://palomanavares.com/curriculum>

TAILERRAK, IKASTAROAK, MINTEGIAK ETA HITZALDIAK
TALLERES, CURSOS, SEMINARIOS Y CONFERENCIAS

1984. urtetik gaur arte, Paloma Navaresk ia ehun lantegi, ikastaro, mintegi eta konferentzia eman ditu, bai Espainian bertan, bai nazioartean, hainbat erakunde, kultura- eta arte-zentro, eta museorentzat. Horietan guztietan, hainbat diziplina landu ditu; esaterako, bideoa, argazkia eta instalazio artístikoa, baita hamaika gai jorratu ere: zientzia eta teknología artean, nortasuna eta bere prozesu artístico, generoa artean, eta abar.

Navaresen irakaskuntza-jardueraren baitan, azpimarratzeko da Hallein hirian kokaturiko Summer Academy of Fine Arts Salzburg delakoan eginiko lana, 1999, 2001 eta 2002ko udetan, bertan parte hartu zuten ikasleen prozesu artísticoaren tutore gisa.

Desde 1984 hasta la actualidad, Paloma Navares ha realizado casi un centenar de talleres, cursos, seminarios y conferencias, tanto en el ámbito nacional como internacional, para diversas instituciones, centros culturales, artísticos y museos, tratando diversos temas: el vídeo, la fotografía, la instalación artística, la ciencia y la tecnología en el arte, la identidad y su proceso artístico, el género en el arte,...

Sobresale entre todas su actividad docente en la Summer Academy of Fine Arts Salzburg, ubicada en la ciudad de Hallein, durante los veranos de los años 1999, 2001 y 2002, como tutora del proceso artístico de los participantes en la misma.

Informazio gehiago/Más información: <http://palomanavares.com/curriculum>

BAKARKAKO ZEIN TALDEKO KATALOGOAK
CATÁLOGOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS
www.palomanavares.com



ENGLISH

At this time of innovation, change and new technology, art too is experiencing its own particular kind of change and innovation. Paloma Navares is the creator of a visual language of her own, characterised by the use of new technology, exploiting space and light and incorporating different techniques into her multimedia installations, combining sculpture, photography, video and audio together with industrial and manufactured materials.

After her experience with painting, while her earliest audiovisual work is linked to performance and dance, this multi-disciplinary artist took a decision early on to work with the technologies of her time, but at the same time undertaking a profound review of the canon of art history through an analysis of the objectual representation of the body and the stereotypes of women in classical painting. She later carried this subject matter over to a reflection on the traditional censorship of women's own language up to the present, in a multicultural framework.

Moreover, alongside these positions of reappraisal and critical reflection, Paloma Navares takes on the great cycle of life, from birth to the fragility of existence and the transition from life to death. With incisive irony, her work raises doubts about a post-human horizon thanks to progress in genetics. And on the basis of her own experience of illness and recovery, she feels a sisterhood with the vulnerable souls of other artists and poets who were not able to resist the hardships of life. Blind areas of isolation and alienation between wakefulness and dreaming, common in contemporary life, for which the artist has conceived ephemeral, ethereal images that compete with the fluid, borderline matter of dreams.

Since her début in 1977 she has put on more than a hundred exhibitions all over the world. Her work is to be found in public and private museums, institutions and collections. We now have the chance to enjoy Paloma Navares' extensive body of work at the Kubo-kutxa gallery in Donostia/San Sebastián.

Manuel Beraza Olabarrieta
President of Kutxa Fundazioa

PALOMA NAVARES. ILLUMINATIONS

Rocío de la Villa

"As I waited, I walked up and down the street, and it was then that in the distance, among the trees, I saw a light. "This light," I thought, "says nothing to those who have it before their eyes every night, but to me, a stranger in this place, it tells me many things." Then I turned to retrace the street of the village, which I continued to do for some time, and always after a few minutes, I returned to the same point: the light between the trees drew my gaze. It was then that I was forced to stop walking (...). I turned once more and understood everything: the light I had previously seen on ground, was the light of the moon, which was already rising slowly over the distant hills".

Walter Benjamin, "Illuminations", in *Essays and Reflections*.

When Benjamin recites this passage of not seeing the sight, he is recreating a situation of having to wait (for the beloved). The short story commences from an expectation, which continues as we expect those who read, delaying the waiting with repetitive behaviours, until it deviates unexpectedly culminating in a new vision: suddenly, the common beacon reference becomes an illumination for the main character and with same, re-positioning our being in the world.

This exhibition by the interdisciplinary multimedia artist Paloma Navares is a celebration of her career, for four decades since her first solo exhibition at the Sala Propac in Madrid in 1977; a select retrospective with works of her main series for which we have chosen the title of *Illuminations*, given that the light is the most important element in her works. Not only because it is an essential part of most of her art works and installation art, which have their own light, and are constructed with media and elements generated and generators of light-photography, video, cibatrans, light boxes, fluorescent tubes, glass, methacrylate and translucent plastics, cannulas, cables and luminaires – but also because the montage of her exhibitions require darkness and gloom, so that her works appear as illuminations and transparencies with a fragility that rejects matter, defining the image as a product of fantasy, memory and the foresight which transforms the future. Or in other words, an intellectual image which evidences, directed directly to the aesthetic, sensitive and emotional experience, and in which are always a desire for freedom.

Light is deeply intertwined in our culture. Since Plato was associated to the vertical and spiritual order: to truth, goodness and beauty. For the idealist philosopher, pure knowledge (theory) is the result of intuitive and direct vision. Beauty, after all, is brilliant white, as it all colours per se therein. The brightness of lightning which, according to the philosophy of history in the *New Science* of Giambattista Vico, illuminated and exposed the nakedness of wandering human beings and forced them to gather in caves, resulting in the punishment of the omnipotent God who sees all and judges all under its light in the syncretism of Christian monotheism. For centuries evil was associated with darkness, whilst philosophers, prophets, and mystics declined the divine light.

In our time, however, Walter Benjamin would speak of "profane enlightenment". In fact, for his research he was guided by what he called

Denkbilder, a kind of imagery of thought capable of blasting the old order of discourse in history to impose interrupted, fragmentary discourses which lit up new interpretations. Hannah Arendt edited the texts that Benjamin had entrusted to her in his flight from Nazism to the United States under the title *Illuminations* in 1968. According to Benjamin, in *Book of Passages*, "it is not that the past comes to upend its light into the present, or the present on the past, but the image is that in which what has been unites as a fork of lightning to the now to become a constellation. In other words: image is the dialectic in suspense". A definition that would suit well Navares' works, which seem to levitate physically whilst deeply intertwined suspended in our imagination. Luminous images and between gloom, whose freshness ironises the future and subvert the past, forming an unpublished almanac of the course of life.

In contemporary art, despite media such as photography and video - whose subject matter is light - have displaced the traditional supremacy of painting, only a few artists have placed light at the centre of their creative process, involving both in its physical as well as poetic dimension, with a non-exclusively formal dramatic embodiment and which rejects technical ostentation. I believe that in a group of affinities of fundamental positions as regards the centrality of light in all its degrees and the questioning of visuality in its variable formulations, one could bring together artists such as Joan Jonas or Judith Barry and, in our country, the precursor Eugènia Balcells and the subsequent artists Eulàlia Valldosera and Marina Núñez, in spite of the notorious differences in their works and careers.

In order to construct visions, the characteristic theme of the work of Paloma Navares is the continuous selection of translucent material media, paring structures and organising environments as per colour temperature and intensity or absence of light, whilst reflecting on the visuality from cultural, psychological, symbolic and emotional perspectives.

Navares' installations are the result of processes of dematerialisation, images which comprise fragments of complete visions and whose intangible aspect is usually compensated by small objects of daily use and transformed manipulation.

Nevertheless, this lightness and fragmentation, moving between appearances and transparencies, disobeying the grandiloquence of the discourse of authority and focusing on the detail of the domestic, does not prevent her from tackling important issues: being born, living, rebelling, suffering, laughing, dying. This is the collection of themes or the deployment of the "becoming a woman" which Paloma Navares has embodied over four decades.

In this curatorial proposal we present her works grouped into three sections. As a prelude, a small-scale showcase which brings together works of all her career. In a circular route of the main hall, first the series devoted to the criticism and reflection on women and the visual and literary media of its representation in the history of culture, to finish with works that address an existential dimension of bio-political background as regards the "naked" life focusing on the "other bodies" of the suicidal and other excluded bodies: the sick and demented.

Semblance

It is almost impossible to understand the work of an artist without knowing the budgets of those who left in her youth and it is framed with her distinctive contributions in the art system. At the end of the eighties, Paloma Navares was represented in a twin profile, as a precursor of gender and feminist art and manager and producer of video art and video installations in our country.

To start from the beginning, the reaffirmation and search for her own identity as a young woman and mother is already denoted in her first pictorial experiments in the mid seventies, but it is from her exhibition in Propac when Paloma Navares definitely breaks away from painting and commences to express herself with materials inherent to the feminine tradition: fabrics in antiform compositions with organic openings which soon will apply to social spaces (Children's Hospital of Malaga, 1980, and others) and then lead to the field of performance in *Canto al árbol caído [The Melody of a Fallen Tree]* (1981, Museum of Santander), capped off with the creation of sets, costumes and artistic direction of dance groups.

Elsewhere, interested in video art, she would organise the first Video Festivals in the Círculo de Bellas Artes in Madrid (1984-1986), wherein participating with video installations were: Bill Viola, Name June Paik, Wolf Vostell, Woody and Staina Vasulka, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Peter Weibel, Eugènia Balcells, Inge Graf+ZYX, Carles Pujol and Concha Jerez with their first installations, in addition to the performance of Esther Ferrer, Michel Jaffrenou's electronic circus and various cycles, workshops, and conferences. Two years later she participated as an artist, organiser and author of a text on the video in the exhibition *Procesos: Cultura y Nuevas Tecnologías [Processes: Culture and New Technologies]* with which the Reina Sofia National Museum Centre of Art was inaugurated in 1986. There she exhibited one of the first video installations created in our country, *Círculo cerrado, circuito infinito [Closed circuit, infinite circuit]* together with protagonists such as Name June Paik and Antoni Muntadas.

In addition, this work, which with its ferocious wild beasts in their prison calls for liberties in the midst of political transition, that will soon give way to specifying in the installations her manifest criticism of the stereotypes imposed on the representation of women in the history of art, which has hidden away the identity of women for centuries, using new assemblages, in a type of appropriation, with which unveils a review with a gender perspective on the history of art in our country, which will only begin to disseminate in a theoretical version from 1987 thanks to the doctoral thesis undertaken by Estrella de Diego in the United States and published as *La mujer y la pintura en el siglo XIX español [Women and Nineteenth-Century Spanish Painting]*.

That is to say, in a decade, Paloma Navares renders responses to all the significant innovations proposed drawn from the revolution of the contemporary art in the sixties: antiform, performance, video art, appropriation, installation and contextual art, feminism ... and creates its own language, with a comprehensive use of means (photography, video, performance, drawing, poetry, sculpture, etc.) in the service of a dramatic aesthetics, together with expendable and disposable industrial manufacture objects and materials. As a result, whilst its objectual production tends to dematerialise itself by absorbing the qualities of transparency and lightness of light, its video installations are formalised with sculptural rotundity and architectural domain of space.

At the beginning of the nineties, Navares already has an important projection in individual and collective exhibitions in prominent museums and institutions in Central Europe. It is the moment when our country commences to unveil the alliance between art from the gender perspective together with an incipient gynocriticism, and Navares would be the first Spanish artist to be included in Europe and outside Europe in gender or feminist collectives, such as *Dialogue with the Other* held in 1994 at the Kunsthalle in Denmark and Sweden; *Stereo Tip* (1995), in Lubiana; *Unter Anderen-Among Others* (1997), at the Kunsthalle of Dortmund; *Virtue&Vice* held at various centres in the United Kingdom and the Netherlands during 1997; *Sculpture, Figure, Woman*, held at the Linz Lenteshausmuseum in 1998; *Desde el cuerpo Alegorías de lo femenino [From the Body. The Allegory of the Female Essence]*, held

also in 1998 in the Museum of Fine Arts of Caracas and *La casa, il corpo, il cuore* [the house, the body, the heart] at the Liechtenstein Place in Vienna in 1999. Elsewhere, at the end of this decade, as a result of her contributions in the field of video art and video installations, Navares commenced a five-year cycle as a Magister (lecturer) at the very select International Summer Academy of Fine Arts Salzburg, giving intensive courses on installations.

To date, Paloma Navares has held over a hundred individual and collective exhibitions in Spain and a majority of the most prestigious institutions, fairs and galleries in Europe and America. Similarly, in peripheral and marginal centres where gender and feminist art projects are often carried out, for which she is always available, from the pioneering exhibition in our *Territorios indefinidos* [Indefinite Territories], curated by Isabel Tejeda for the Museum of Elche in 1995, with an uncommon constancy and commitment among artists who have already received international recognition. And this, despite of (or perhaps, thanks) to her own experience of resistance due to a loss of vision after several surgical operations; complex experience from which one can understand, from another angle, the intense visual dimension of her work, constructed with light, darkness, gloom and interior illumination.

Another manner of understanding the resistance-feminist, always subversive- in Navares' work is to observe her play of scales, her defense of the emotional and the domestic, the result of the continuity between the home and study, the daily life and the process of creation, which the artist has courageously and openly manifested repeatedly: "Because of my family and physical condition, I am very attached to the home and I want to be in my known spaces where I feel safe, protected and comfortably informed and communicated with everything that I require ... in my life this is a natural thing: a relaxed integration between art, life, the domestic and the familiar. By my method of working and, therefore, by my way of living, since when I get up I am immersed in the study and study is immersed in the home and the home is a family nucleus and as such, is the a core of emotions and of experiences and at the same time, that is that of the home and that is art. There is no effort here: it is a matter of life and in that the day to day the images that I generate feed my daily life."¹

Gabinete Paloma Navares

"The minuscule, a narrow gate, if any, opens up an entire. The details of a thing can be the sign of a new world, which like all worlds, contains the attributes of greatness. The miniature adopts the dimensions of the universe.

To use a magnifying glass is to pay attention, but isn't paying attention already having a magnifying glass? Attention by itself is an enlarging glass. (...) All small things must evolve slowly and certainly a long period of leisure, in a quiet room, was needed to miniaturise the world. Also one must love the space to describe it as minutely as though there were world molecules, to enclose the entire spectacle in a molecule of drawing".

Gaston Bachelard, *The miniature in The poetics of Space*.

Throughout four decades, Paloma Navares has accumulated hundreds of small objects. As a *Wunderkammer*, a cabinet of curiosities of the antique collections, as a gateway, we propose the cabinet (gabinete) de Paloma Navares with a selection of the best objects that the artist has created at the edge of her successive series throughout her career, offering a kind of

"Navares micro-cosmos" that anticipates, in a small format, the presentation in this exhibition, composed of thematic nuclei with large installations.

It is a dedicated selection, given that the artist has carefully created dozens of objects in each series or period. In certain cases, they were adaptations of utensils of the daily life of women, present in the kitchen, cosmetics or sewing. Others are collages, small assemblies, drawings to observe under magnifying glasses and resins of body fragments: hands, feet or heads.

With this production in small and medium format, but of incisive and relevant aesthetic value, which rejects the masculine bombastic rhetoric and affirms the tradition of the meticulous and repetitive tasks assigned culturally to women. In some works there is an evident defense of the *kitsch*, of the beautiful - small, historically assigned to that produced by women - or "kitschy", as Ramón Gomez de la Serna would say, vindicated by the defenders of the postmodern Movement, and which functions as a counterbalance to the melancholy sublime that many of her installations exude, contrasting with the notion of neo-baroque aesthetics appropriate for framing the work of Navares.

However, the eventual inclusion of materials of the low culture does not impede her open criticism of the banality of the system of the objects in a consumer society. On occasions, she has developed comprehensive lines, such as *Productos Navares* [Navares Products] and the *Armario de los sentidos* [Wardrobe of the Senses] on shelves, as files. With these objects, the artist outlines solutions that following the relocation of large installations, develops alternative aspects or adds humorous comments to what in larger works acquires the weight of criticism, or open uncertainty. In this selection, the subject matter of the vision predominates: representations of eyes and the continuous questioning of the visuality.

In the centre of the cabinet, the video installation *Paisaje interior con figura* (1986) (*Interior Landscape with Figure*) (1986) recreates the claustrophobic scene of a tiger that circles endlessly in its cage. Again and again it circles, and gazing without seeing us. The image is eloquent and contains multiple interpretations. It resembles the crippling recurrence of nightmares, fans our fears and, once overcome, provokes our projection of empathy with the beast in the solitude of its confinement. The work belongs to the video installation series *Círculo cerrado, circuito infinito* [Closed circuit, infinite circuit] (1983-1987), whose protagonists are always wild animals, panthers, bears and serpents in captivity: *Paisajes de la memoria* [Landscapes of memory], *Paraiso circular* [Circular paradise], or *Del interior con figura* [Of the interior with figure]. A series of intense latency in the unconscious dimension, but also linked to the value of the utopia of freedom Navares has perched since her youth at the pinnacle of her conception of life: "Freedom, always freedom, spiritual, psychic, physical, moral ... for rebellion or covenant, to love, to dream of choosing, freedom to live and to die".

As a whole/all in all the gabinete Navares is a collection, a fragmentary archive, a sample of the wealth of resources in small format and similarly a kind of linguistic-visual training in the poetic resonances of its titles, such as *Estuche de lágrimas* [Tear Box] and so many others. As the artist explained: "the title is important for me: sometimes it reinforces the concept of the work, but when I am increasingly interested, it is when the reading is unhinged at first sight, also when it renders a greater ambiguity. (...) I like it, it's a another pleasure. Unquestionably, the titles are part of the work (...) behind each title may be a small anecdote".

More often than not, these names share the poetry of the series which they encompass, such as *Otros paraísos* [Other paradises], *De corazón ardiente*, [Of burning heart] *Fragmentos del jardín de la memoria* [Fragments of the garden of remembrance], *Milenia, del corazón y el artificio* [Of the heart and

the artifice] and Otros páramos [Other moors], with which culminates in long two decades included in works inspired by her “love for women”, based on the staunch sentiment of sonority that is at the root of all feminism, and which has persisted from the Renaissance until the present day, through the history of protofeminism and feminism in our culture. But likewise through secret languages in other cultural traditions.

Reviewing this group of works with regard to the circular movement for this exhibition in the Sala Kubo-Kutxa [Kubo-Kutxa Room], commencing with her vision of the present and immediate future through the series that is in the equator of this journey, as regards *Milenia* and the imaginary of cyborgs and clones, which rethink the notions of maternity and birth, nowadays of patent reality.

Cyborg

Up till now (once upon a time), female embodiment seemed to be given, organic, necessary, seemed to mean skill in mothering and its metaphorical extensions”

“Cyborg imagery can suggest a way out of the maze of dualisms in which we have explained our bodies and our tools to ourselves. This is a dream not of a common language, but a powerful infidel heteroglossia. It is an imagination of a feminist speaking in tongues to strike fear into the circuits of the supersavers of the new right. It means both building and destroying machines, identities, categories, relationships, space stories”.

Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto*

On the threshold of the new millennium, at the end of the nineties, Paloma Navares creates a complete series on the cyborg, questioning with irony the foundational myth. For those who lived in the second half of the twentieth century, mass media and popular culture provided a varied repertoire of expectations towards the end of the millennium. As the year two thousand approached, that imaginary went from the bizarre futurist to the cybernetic language. And thanks to the cosmetic and healthcare industry, we were becoming cyborgs.

Milenia, the heroine created by the artist, somehow mimics *The Future Eve* (1886) by the symbolist writer Villiers d'Isle-Adam, one of the first science fiction novels, in which the term “android” was popularised, although the more appropriate term would have been “gynoid”, attributed to its protagonist, Hadaly. Bella, was constructed by a scientist for a disappointed lover as an ideal woman. “Andreida does not know life, nor disease, nor death. She is above all imperfections, all easements and retains the beauty of the dream (...). Her heart cannot change as she has no heart,” says the scientist in the presentation of the mechanical Eva, which in the development of the novel will become a version of the femme fatale, and the mythical story in one of the best examples of the fin de siècle (end of the century) misogyny, as the feminist vindications progress.

Navares’ *Milenia* is presented with less solemnity and a certain humour, it is a show window mannequin adapted to the artist’s facial features, although they have been stylised by regulatory modelling following patterns of biotechnology. *Milenia* inherits the dowry of the *Productos Navares* [Navares Products] cosmetics line: it is cannon fodder of the advertising messages directed unceasingly to the “beautiful genre”. Furthermore, having a new healthcare style showcases containing organs and devices, which appear

to have been replaced after being obsolete. It is a cyborg, but conserves its artificial beating heart.

Moreover, *Milenia*, as an agent for the promotion of cloning, accompanied by other products, newborn cyborgs, with which other clones of *Milenia* portray, anticipating a perfect world of sterilised beauty and androgynous artificial maternity. The cyborgs are stacked in translucent boxes much like incubators, as in *Home-crib*. Or, in the version presented in this exhibition, inside barrels: *Luz del pasado* (1994) [*Light of the Past*] (1994) with certain representations of babies taken from the history of European art - such as two representations of the Child Jesus by Battista Dossi and Moritz von Schwind -, underlining the cut with idealisations the old humanist genealogy.

Perhaps what it poses to question and to distort the essentialist definition of the woman-mother, as pointed out Donna J. Haraway – that simultaneously in California managed her *Cyborg Manifesto* published in 1999, with a determined intention: “The feminine cyborg stories have the task of codifying once again communication and intelligence to subvert command and control.”

For Navares, as she already stated in 2001, “the new paradigm, related to the artificial world, genetics and biotechnology, is a worrisome world well worth trying to understand”. Today, almost twenty years later, these millennium productions of Navares are in still strikingly relevant, in a moment in which it is speculation is made on the prolongation of the life of the human beings, cheating ageing. We believe it is possible, in a nearly immediate future, the birth of human beings on an unconditional plane and, at the same time, we are caught up in the controversy over the surrogate birth, which again chains the women of the twenty-first century under patriarchy.

Love for women

“The nude in European oil painting is usually presented as an admirable expression of the European humanist spirit. This spirit was inseparable from individualism (...) Yet the tradition contained a contradiction (...) On the one hand, the individualism of the artist, the thinker, the patron, the owner; and on the other, the person who is the object of their activities – the woman – treated as a thing or an abstraction. (...) In the art-form of the European nude the painters and spectator-owners were usually men, and the persons treated as objects, usually women. This unequal relationship is so deeply embedded in our culture that it still structures the consciousness of many women. They do to themselves what men do with them. They survey, like men, their own femininity.

(...) Today the attitudes and values which informed that tradition (of the European nude) are expressed through other more widely diffused media: advertising, journalism, television”.

John Berger, *Ways of seeing*.

It is interesting to note how Paloma Navares reaches the deconstruction of female stereotypes in the history of Western art after a brief period in which the *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* – which Judith Butler is developing and publishing simultaneously – is at the centre of a series of experiments that take on the name of *Ensamblajes [Assemblages]* 1988-1989 in the exhibition which was held at the AELE Gallery in 1990.

Mounted on sheets of Formica and upholstery are appropriations, among which are the reproduction of Dürer's *Adam and Eve* and Tiziano's *Venus Of Urbino* - such as *Leonora, lover to Urbino*-, together drawings drawn from comics. Together with these, noteworthy are images taken by Robert Mapplethorpe on leopard print fabrics showing images on sexual and gender desire and freedom that are very much in line with the social sensitivity of the Transition to Democracy in our country and that three years later Estrella de Diego would lead to the terrain of art history and cultural reflection in the influential essay published in 1992 *The sexed androgyne: Eternal ideals, New gender strategies*.

Thereafter, the production of installations made by Navares with appropriations of historical images of masterpieces is very intense. The sobriety of the pieces - the majority, black melamine plates in which methacrylate tubes are inserted with the reproductions - contrasts with the artificial, electric and kitschy flowers of a neo-baroque aesthetic option, perhaps the most fertile category in the postmodern period and simultaneously, is being considered by some of the most prominent European thinkers: Gilles Deleuze, Omar Calabrese, Christine Buci-Gluksmann and in our country, José Luis Brea. And as already detected, Calvo Serraller in the text for the catalogue of the *Otros paraísos [Other paradises]* Exhibition, held at the Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (MUMOK) in Vienna in 1992, feminist positioning is ostensible. But perhaps the most interesting thing for the process of creation of Paloma Navares is in which it is precisely now when it finds its own language.

The translucent tubes will tend to become independent with their own illumination evidencing the isolation of those Venuses, Eves and Nymphs, whilst the artist draws conclusions on the use of images in the age of technical reproduction: the loss of the Benjaminian aura will be at the service of criticism to the stereotypes of female representation in our artistic tradition. The fragility of the fungible and disposable, reproductive material,, evidences the feminine vulnerability. From another perspective, the expiration of the medium, which causes the images to become diluted over time, speaks of the relation between the profane illuminations of these copies in cibatrans, appearances between shadows, with respect to the supposed truth and firm materiality of the originals, in the end, both in the same dialectical plane of historicity and, therefore, eventually subject to oblivion.

Although the review from the perspective of genre of historians and theorists has been decisive for the transformation of the history of art as a discipline, there have not been many artists who have dedicated themselves to this task. But rather, when they have done so, it has generally been undertaken with a parodying intentionality, whether we think, for example, of Orlan's actions in the seventies or the later photographic simulations of Cindy Sherman; or celebratory, if we remember works like such as Leonardo's *Last Supper* by Mary Beth Edelson, or directly the collaborative work *The Dinner Party*, directed by Judy Chicago. Obviously, the issue of the treatment of the nude in the history of Western art has been the subject of special attention, such as the well-known propaganda denunciation of the Guerrilla Girl poster. *Do women have to be naked to get into the Met-Museum?* comparing quantitatively the presence of female nude paintings and works by female artists in museums. Alluding, incidentally, to this context, so that we can better position the subtle constructive strategies and the positioning of Paloma Navares, who, far from these laudatory or propagandistic positions, develops a more complex poetry, procuring to leave interstices open to interpretation.

For years she has been reviewing in books and museums images of Eves, Venuses and Nymphs, which she formally to isolation, in separate tubes, in the gloom of the nightmare. It is the succubus of melancholy, where the

old admiration of the aura of beauty of the icons prevents at first glance the uniformity of the nudes, the relentless objectivity, reification, of the identities of women in the anonymity of otherness. "It must be said," says Navares, "that in this period of history the woman has been simply a dream that has belonged to the world of the dreams of man and, in addition, in that masculine recess of the corporal beauty of the woman there has not been more perspectives: the woman as a human being does not exist in these paintings, neither exists her intellect nor her spirit. The classic paintings do not serve as a document on the life of women because the only thing they show are the dreams of men as regards their desires and their pleasures. In fact, despite the stylistic differences and the historical distance between Botticelli, Cranach, Dürer or Ingres, in close observation we discover that all these Venuses or Eves are barely distinguishable from each other, given that they are designed under the same pattern of beauty and availability for the male *voyeur* perspective. From that point, for example, the repetition of the false modest postures of the nudes.

The repetition is emphasised in many pieces by the ostensible cables of illumination which are intertwined in a multiple plug, that by its energy lights the brotherhood in the memory of the humiliation suffered during centuries, given that humiliation extends stretches over time to the nineteenth century with the iconography of the young peasant woman of the pitcher popularised by J.A. Breton, as demonstrated in the *Heroínas [Heroines]* exhibition (Thyssen Museum, 2011), and which Navares had already detected in *La niña del cántaro, entre Venus, ninfas y otras Evas* (1992). The weak light of the fluorescents which illuminate the transparencies appearing as memories that had been forgotten and are now evidenced, subverting the idealised imaginary museum. In contrast, *Diana the Huntress in the Eden of Three Graces* (1993), speaks of other possible narratives of female-subject models, but marginal or blatantly misrepresented in the history of art, as demonstrated by Erika Bornay in several essays, from *The Daughters of Lilith. The image of women in the European iconosphere of the late nineteenth century* (1990) and especially in *Women of the Bible in Baroque Painting* (1998).

Another strategy will be the fragmentation of the images of bodies, which entails a kind of deconstruction of the order of visual discourse. It is likewise also the thread of this series *Fragmentos del jardín de la memoria [Fragments of the garden of remembrance]* (1992-1996) when Navares commences to use industrial profile shelves, or suspended plastic storage devices designed by the artist, proposing modular structures adaptable to different spaces for her large format installations. Again, the intangible transparencies refer to the file of memory, but now the fragments of the naked bodies make explicit the reification. For Navares, *Almacén de silencios [The Warehouse of Silence]* "is a tribute to the silence kept by women for many centuries, during which the only information they have been able to transmit has been through the information that the man has given of them".

In the mid-1990s, an invitation from the Overbeck-Gesellschaft in Lübeck led to the continuity of the series *De corazón ardiente [Of burning heart]* (1990-1999), in which appropriations - always translated into black and white - derive a more literary and narrative series. Navares invents a romance between the brides of the young couples, symbols of the friendship between France and Germany for the German romantic painter. In an amusing manner, creating a series of postcards - whose exhibition is embodied in different formats: a chest, a slide show, an object with a magnifying glass - with collages made using computer software of *Venus entretenidas [Venus entertained]* where the former isolated are accompanied. The installation made for the Museum of Modern Art in Vienna and the Telefónica Foundation in Madrid in 1996 is called *Imágenes del deseo en el umbral de los sueños [Images of Desire on the threshold of dreams]*.

Three years later, she was invited to work in dialogue with pieces from the collection of the Residenzgalerie Art Gallery in Salzburg, Navares chose the Baroque paintings *Magdalena penitente* of the Burgos artist Mateo Cerezo and *Tancredo herido (Erminia)* by Pietro Ricci. After passing to black and white photographs shown in boxes of light, under the hand on the chest of the suffering Magdalena and the hand of Erminia who heals Tancredo, blinks the loving fire of the luminaries. The notions of suffering and care of the other herald a new stage.

In Memoriam

"Write? I didn't think of it. I dreamed of it constantly, but with the chagrin and the humility, the resignation and the innocence of the poor. Writing is God. But it is not your God.

Everything about me joined together to forbid me to write: History, my history, my origin, my gender. Everything that constituted my social and cultural self. Beginning with the essential, which I was lacking, the material from which writing is carved from, from which it commences: the language.

You can desire. You can read, adore be invaded. But writing is not granted to you.

Speaking (crying out, yelling, tearing the air, rage drove me to this endlessly) doesn't leave traces: you can speak, – it evaporates, the ears are made for not hearing, voice get lost. But writing! Establishing a contract with time. Noting! Making yourself noticed!!!

I am already so much the inscription of a divergence, that a further divergence is impossible. They teach me the following lesson: you, outsider, fit in. Take the nationality of the country that tolerates you. Be good, return to the ranks, to the ordinary, the imperceptible, the domestic.

In my tongue, the "foreign" languages are my sources, my agitations. "Foreign": the music in me from elsewhere; precious warning: don't forget that all is not here, rejoice in being only a particle, a seed of chance, there is no centre of the world, arise up, behold the innumerable, listen to the untranslatable.

Hélène Cixous, *Coming to Writing*.

From darkness to light. From artificial interior to nature. From Western culture to local cultures in our globalised world. From images to words. The last great series of Paloma Navares dedicated to women, *Otros páramos, mundos de mujer [Other moors, worlds of women]*, (2004-2009), is inspired by the secret language of women in all cultures. Well, has not the millennial writing of women been concealed and forgotten throughout history? Sometimes, when they are banned, women have invented their own languages for cultural transmission, among others, such as the relatively unknown *Misivas del tercer día [Third Day Missives]*, written in *nushu*, a language written only by women and for women: which were delivered by the mother to the young woman three days prior to getting married, advising and accompanying in the new solitude. Languages of signs and signs-icons inscribed by weavers which demonstrate the common root between the text and the textile.

Paloma Navares undertakes a new investigation, this time on the writing of women, that comes to be a *contrapposto* [counterpose] of the previous

series on the images of the represented women; an inquiry in which she rediscovers voices but also, again, silences, echoes of words and discourses that have disappeared.

Following a period in which its iconography gravitated around the white-of which we will return to later, Navares's images explode in bright colours, developing different formal strategies in small and large format to pay homage to the voices of women. In large format, huge boxes of light, methacrylate cylinders and cascading devices display an exuberant repertory setting with flowers, which is assigned to writers of different cultures. Photographs of flowers which intervenes manually drawing with fine, almost invisible, but indelible stroke to its protagonists and writes her phrases, fragments. Among the fragile but sometimes monumental "waterfalls" of images, we similarly find petals, leaves, butterflies and the silhouettes of the imagined protagonists, almost invisible, drawn on neutral. Whilst in small format, they are slight collages of transparencies, cellophanes and nets that give off an aesthetic of the care, annotated in words and sketches.

In all cultures, flowers are a symbol of beauty, joy, fertility, celebration and offering, although in every culture and age rites and meanings have been developed for each flower and symbolisms for its colouring, so that Navares uses an intercultural language and likewise develops her own language of flowers dedicated to writers from different cultures.

The field of research is very comprehensive and in the catalogue of the *Otros páramos [Other moors]* exhibition—which travelled throughout Latin America—, Navares was likewise in charge of the history of these women, their living conditions and their impediments to writing. Compiling authors, for example, mystics such as Saint Teresa of Ávila or Juana Inés de la Cruz and Mahadevi Akka, visionary from southern India in twelfth century. But she also recalls the Arab poets of al-Andalus, of whom we know their names, but have not come into our possession but for a few fragments, to which she adjudicates half-opened geranium buds. And other writers, such as Ono no Kamachi (ninth century), which represents an age-old tradition of female poetry in Japan.

Other times reference is made to unnamed women, such as the *kisaeng* slave courtesans in Korea, the suicidal women of the samurai to preserve their honour and the geishas, from which we have heard anonymous songs. Foul-mouthed languages of eroticism, the joy and despair of love.

Furthermore, there is another group of works in which Navares remembers women deprived of the testimony of the word. Blood red floods the images, in poppies reminiscent of rape and sexual torture in Rwanda's genocide or in red roses for Nazi concentration camps, such as that of women in Ravensbrück, where only less than a third survived from the one hundred and thirty thousand inmates.

Thus, Navares attempts to give at least visibility to those who could not express or complain, establishing a possible dialogue with the question posed in 1999 by Gatriatri C. Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos? [Can the subalterns talk?]*, central essay within the framework of postcolonial theory and which makes it clear, once more, the intimate affiliation between feminism and the discourses of difference, of others, of the outcasts, the marginalised and the excluded.

Following these series that Paloma Navares dedicates to realising her peculiar analysis of cultural history, on the images which represent the woman and the words and silences from a gender perspective, where the binomial sex-desire/love underlies in the imposition of the patriarchy, passing onto reviewing other series in which she confronts the loneliness of the human being in the surroundings of death, confronting an existential dimension between the shadows and night life.

Towards the year two thousand, Navares experiences an intense and revulsive creative process. In a scant four years she has undertaken several series which complement each other inter se: *Travesías*, *Flores sobre el océano* [Flowers over the ocean], *Stand by. Habitaciones, Desde la fragilidad del ser* [From the frailty of being], *Tránsito* [Transit], *Unidad de reposo* [Unit of Relaxation], *El color de la memoria* [The color of remembrance], *Unidad de sueño y memoria* [Unity of dreams and remembrance] and *Del alma herida* [Of wounded soil], which combines by its literary character with the series *Otros páramos* [Other moors] which we have just mentioned. Furthermore, giving rise to the use of new materials, for example, glass; of other display devices such as suspended screens; and a new interest in sculpture and spelling: drawings and handwriting put to the test what Bartshes called the plain flatness of photography.

Resilience

"I see it, this light out of which there is nothing. Who could take that away from me? And when this light dims, I will obscure myself with it, thinking, certainty that snatches me.

(...) I nearly lost my sight, because someone crushed glass in my eyes. (...) the worst thing was the sudden, shocking cruelty of the day; I could not look, but I could not help looking. To see was terrifying, and to stop seeing tore me apart from my forehead to my throat.

(...) Once the glass had been removed, they slipped a thin film under my eyelids and over my eyelids walls they laid walls of cotton wool. (...) I had to hold my own against the light of seven days: a fine conflagration! Yes, seven days at once, the seven deadly lights, become the spark of a single moment, were calling me to account. (...) At times I said to myself: 'This is death; in spite of everything, it's really worth it, it's impressive'. But often I lay dying without saying anything. In the end I grew convinced that I was face to face with the madness of the day, that was the truth: the light was going mad, the brightness had lost all reason; it assailed me irrationally, without control, without purpose. That discovery bit straight through my life.

(...) I wanted to see something in full daylight; I was sated with the pleasure and comfort of the half light; I had the same desire for the daylight as for water and air. And if seeing was fire, I required the plenitude of fire, and if seeing would infect me with madness, I madly wanted that madness".

Maurice Blanchot, *The Madness of the Day*.

Sooner or later, humans face our absurd destiny: loneliness and death. As Heidegger said, the human being is the being who questions the being and discovers that it is a "being for death". Then the path of resilience commences. Paloma Navares knows a lot about that. Repeated eye operations have plunged her into introspective periods, experiences of confusion between waking and sleep, in discontinuous visions of light and darkness. There the imagination flies free, flashes of memories which are projected as if they were complete film stories, and thoughts and images disintegrate. It is said that a light is seen at the end of the tunnel.

The twist is apparently very abrupt: we see it in the self-referential images, which go from frivolity and corrosive humour in its criticism of the cosmetics and the irony of post-human *Milenia*, to the inverted effigy series of closed

eyes and flaming hair, self-portraits dated "in August" and connoted "with memory of June", or the floating portrait with an overlay of three images "stand by", suspended between words and scrawled images.

From the autobiographical - performative, non testimonial- recreation of the prelude and the immobile transit following an eye operation, a very fertile, almost feverish and liberating creative process of iconographic renewal with multiple ramifications opens. In the work group *Palabras cautivas, transparencias, [Captivating Words, Transparencies]*, Navares explores her own resilience with exvotos in resins of hands and feet with notes, writings and drawings scrawled by hand. And transgressing the taboo, honouring those who left their testimony of resilience to exhaustion. Suicidal poets, such as Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik and Paul Celan, for whom she performs, among other tributes, an update of the sculptural genre of the effigy of illustrious Roman art and neoclassicism but which, in its review, has lost the solidity of the marble and the bronze to acquire the fragility of glass. Likewise the reverential support of the plinth has been transformed into an interrupted cascade of words. The series has its origin in certain works with plastics and resins that Navares had made in the nineties, but now finds the channel for its perfect shape.

The same is true of works in which the image of the sea is central, such as photographs of landscapes at sunrise or sunset with sketched drawings, the *Mar del Plata* video, dedicated to Alfonsina Storni, or the *Els banyets* video (1997), which is subsequently dedicated to Virginia Woolf converted into a video installation when projected onto stone.

A group of photographs with images in which stones and sea are combined acquiring the gravity of tributes and memories to which they already left when being intervened with names and drawings, such *Escolera* (1997-2003), dedicated to María Zambrano, Flora Tristán, Clara Zetkin, Mary Wollstonecraft, August Bebel, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Emily Wilding Davison and Simone Weil; or the photography and video-sound sculpture *Playa de la Almadraba. A Takada Toshiko*. Navares extreme the contrast between the arid dryness of the terrain and the fluid energy of the water.

This cycle closes with *Cantos rodados, viaje a la memoria* [Rounded pebbles, a journey to reminiscence], where the artist, with a metamorphosis of Jewish cemeteries with their stacks of stones, imagines a square grid of gravestones composed of rounded pebbles, with winged drawings and inscriptions, presenting a vast Pantheon of thinkers, poets and writers. And she also pours into photographs and her characteristic devices of "hollow tapes" or "curtains" in cascade with the reproductions of the songs in Duraclear, coupled with fishing tools, in which those acquire lightness and transparency, and evoke the fragility of evocation. It is no coincidence that shortly afterwards, the songs become flowers, with such an intention of evocation and homage.

The austere video installation *Ojos que miran al universo* [Eyes that look at the universe] goes back to the beginning of its trajectory, imagining, nevertheless, an end. On the figure covered by the cloth, the silhouette of a pruning of the garden is projected in the house that the artist currently inhabits.

Amnesia, dreams and madness

"Forgetting everything. Deep descent into the night of existence. The infinite supplication of ignorance, drowning in anguish. Slipping over the abyss and into the completed

darkness, experiencing its horror. To tremble, to despair, in the cold of solitude, in the eternal silence of man (the foolishness of every phrase, the illusory answers of sentences, only the insane silence of the night responds).

(...)

Praying to lie down: 'God who sees my efforts, give me the night of your blind eyes'.

Georges Bataille, "El suplicio" ["The Torture"] in *The Inner Experience*.

1- This and the other statements included in this text have been drawn from the interview with Paloma Navares by Carmen Holgueras Pecharromán in *Paloma Navares, Tras-Luz*, Town Hall of Alcorcón, Ministry of Culture, Sport and Civic Participation, Madrid, 2001.

Following the experience of that transit, simultaneously, Paloma Navares performs another group of works under the title *Stand by* which deepens the uncertainty of the human being. Such uncertainty can trigger a melancholy so deep that it leads to madness, disconnection from language, and communication.

Traditionally, melancholy has been depicted from among dark shadows, turned into the deep black which floods the drawings and engravings of dream symbolism. Black and white are the non-colours of ideation. Just as in photography, they sharpen the perception of the mortuary spectrum that Barthes detects in any photographic image: the living image of a dead thing. And black and white are similarly chosen by different cultures to symbolise mourning, which is the externalisation of the experience of mourning when faced with a loss. In the tradition of contemporary art, dissociated to signify, for example, the death of painting. And melancholy tends to express itself in the void of white, as milky whiteness or as a paralysing glow.

In this last section, three video installations are presented that show different solutions for the expression of melancholy in extreme situations of isolation and solitude, nevertheless, common in contemporary life, in which the emotional dimension in capitalism translates, in the opinion of Eva Illouz, in *Intimidades congeladas* [Frozen Intimacies]. Navares again poses an uncomfortable question, which usually tends to become invisible. The shadowy Begoña, prey to the anxiety that derives from fear and indecision, hardly dares to move under the white glow of the spotlight. And after a curtain of translucent plastic, we see the old woman in room no. 6 – of the series *Stand by* – static and absorbed in the hospital space.

The third video installation is *Sombras de un sueño profundo* [Shadows of a deep sleep], created by Paloma Navares in 1986 and that forces us to cross the heart of darkness, among wild panthers that in their hypnotic confinement they lurk from side to side without end. In much the same way as symptomatic repetitive gestures, alternating with the inhibition of paralysis, in many mental illnesses.

Between border frontiers, we live with more or less conscious situations and similar moments. If *aporphobia* prevails today, rejection of the poor, as Adela Cortina states, there is likewise a phobia of the mentally ill and of old age. The discourse of differences (sex, gender, race, class) does not cease to take root, despite the legion of thinkers and artists who, such as Navares, have argued and visualized their vindications, the ethics of dignity and care which we need which we integrate, no longer a mass society, but a multitude of pluralities.

At the end, in a video we see Paloma riding a bicycle, *De Oberalm a Hallein* [From Oberalm to Hallein], because our memories of experiences of freedom and enjoyment are essential to build, day by day, the horizon.

THE INFINITE CIRCUIT

Video and technologies in the work of Paloma Navares

Susana Blas

"I dream about devices that allow you to project light visions in the air, onto fog or gas [...], walls (convex ones too) clad with artificial materials such as galalith, chrome and nickel which, by flipping a switch, turn into radiant light".

László Moholy-Nagy (1920)¹

The transparency of plastics, Perspex and fibreglass; the use of light boxes, photocopies and digital printing, layers of projection on objects, sculptures, bodies... and an endless range of risky and imaginative video and installation resources highlight the mastery and contemporary nature of Paloma Navares' work. Her elaborate audiovisual projects and her ongoing commitment to technological experimentation are only comparable to such rich creative universes as those of media art figures like Marie Jo Lafontaine (Belgium, 1950) or Bill Viola (New York, 1951), to quote two good examples.

The artist took the decision to work with the technologies of her time quite early on. This might seem unimportant at first sight, but it is not because it is not very common. Many artists perpetuate traditional artistic practices every day. They draw, paint or sculpt with very few differences in comparison with an artist from the Renaissance or a painter from the 19th century. Even though photography, video and installations started to appear strongly in visual arts in the second half of the 20th century, these paths have not been heavily trodden.

Furthermore, and without it appearing contradictory, this ambassador of her time undertakes an in-depth review of the rules of Art History and the classical approach to universal culture through her themes: the fragility of existence, changeability and finitude, disappearance and loss. She gives the situation of women in the evolution of history a central role, denouncing the domination they suffer worldwide and staking a claim for their contributions to culture (still often hidden). Perhaps most importantly, she demands an opportunity to make universal art from a woman's stance, from an interesting feminist humanism that few artists have developed to date.

The installation as a technical and mental language

As happens with other creators that started out in the 1980s, the installation became their natural means of expression. In their own way, they evolved and established their own language over four decades of experimentation with materials, the human body, time and light.

The art installation, characterised by the blending of media, formats and technologies, really took off in the 1970s and 80s. Despite the ups and downs of passing fashions and successive "returns to order", it has not ceased to provide new perspectives on works of art, understood as a communicative experience between the artist and the audience.

Guided by a refined intuition, Paloma sees spatial devices as the ideal context to pour in all her sensitivity and technical and conceptual concerns. Depending on the particular circumstance, she devises different types of installation in which she pays great attention to the design of space and light,

the layout of sculptural elements (either with their own light or projected in layers), video images (contained in screens or in free projections onto walls, plastics or other formats) and the human body (working with dancers or directly giving protagonism to the visitor who, with his/her physical presence, activates the installation through his/her movements).

In this short journey through her work we will highlight some of the works in which Paloma Navares has used electronic images in the form of multimedia atmospheres, technological tableaux, rooms with projections, walls of monitors, video sculptures and audiovisual staging, among others.

Video, body, painting with light

The incorporation of the video image into Paloma Navares' practice took place early on in her career (in the late '70s). Ever since she started, she has needed to get painting out of the canvas. Video, available since the end of the 1960s, is a critical tool that has, among its technological virtues, the ability to project light onto objects and bodies, liberating the moving image from the darkness that the cinematographic image demanded². Giving painting time and movement was Paloma's initial idea, and to do it she included video in her experimental dance projects, as other pioneering artists had done before³.

The possibilities of the electronic light beam to combine with objects and bodies makes video an ideal medium for the stage. From there on, it is possible (without darkening the room) to combine image projection on bodies and objects, and to create light sculptures that dancers' movements trigger. As well as these formal aspects, the artist is interested in researching female identity outside the conventional patriarchal perspective. As I have said on many occasions, we can say that the links between video art and feminism were not sporadic or anecdotal, but foundational⁴. The possibilities of this 'new weapon' called video, without much weight in the patriarchal tradition, created a set of strategies, languages and attitudes from the outset that have had an influence on generations of artists (women and men) interested in the body and identity. Together with her interest in the techniques and materials of her time, Paloma Navares adds a critical review of the representations of the female body.

The first individual exhibitions in which Paloma Navares introduced the video image were in Rincón del Arte in 1977, and one year later in Fundación A. C. Propac, through the projection of slides and 16 mm video. The first installation where the video image was incorporated into a performance was in the Municipal Museum of Santander, titled *Canto a un árbol caído* (1982). In this piece, we can see many hints at the elements she would use in the future: the careful treatment of light and sound in space, the introduction of sculptures designed to be manipulated on the stage by the performers, and video projection onto objects and bodies. In the installation, which has a post-apocalyptic air, the human body sticks to a tree as a metaphor for the loss of relation to Nature. The combination of the fragility of the bandaged bodies, pieces of sculpture, movement and light creates an unsettling oneiric fable with the message that 'after the critique comes hope'.

From that moment, the artist's commitment to the electronic image would be firm, not just to drive the medium in her pieces but as a disseminator of the tool. Her important role as a promoter of this technology should be remembered. In 1984 and 1986 she promoted and ran the 1st and 2nd Video Festival in the Círculo de Bellas Artes in Madrid, together with the *Ciclo de Vídeo e Instalaciones Cultura y Nuevas Tecnologías* in the Centro de Arte Reina Sofía. In 1985, she headed a Call for New Technologies titled *En torno al video, nuevas tecnologías*.

Video, confinement, animality

The Nature-Culture dichotomy, in which a human being can be projected in the form of a wild animal, as the depository of his/her instinctive and irrational part, is a constant feature in Paloma's career. In the video installation *Sombras del sueño profundo* (1986), presented in the Museo Reina Sofía, wild animals confined in closed spaces as if in a zoo wander around their narrow enclosure very uncomfortably. The rectangular video frame reinforces the idea of confinement. They are images that the artist will adapt to several projects, and they define to perfection a certain tone of all her later aesthetic: an attraction for serene and savage beauty (sophistication and simplicity). Artifice, restlessness and harmony. The visitor who enters these environments cannot stop thinking that he/she is being spoken to, about the symbolic prison and the limitations under which we spend our lives. Within an existentialist tone, concepts such as loneliness, isolation and incomprehension emerge. Her success in conceiving the space that marks out the spectator's journey, using plays of mirrors, achieves the desired immersion in an unpredictable oneiric situation. On other occasions, using the same images, the frames of the screens have been eliminated, projecting sinuous forms onto plastic curtains⁵. This key work in her career could be compared with other, more recent video installations, which are nonetheless no less moving: *Stand by* (1999-2002) in which a man or a woman is isolated, kept incommunicado and marginalised inside seven consecutive spaces in a reference to society and absurdity, and *Flores sobre el océano* (2002), where volatile bodies projected in the air on Perspex withdraw into themselves in white spaces and isolate themselves from the exterior in a melancholy way.

Fragments, landscapes, shadow and light

From the outset, Paloma Navares has reflected on the pressure borne by women in trying to fulfil the patterns of beauty imposed on the female body by society, and the psychological ideals that accompany them. This is the case of her well-known video sculptures and tableaux, in which she combines appropriations from iconic Renaissance and Baroque sculptures and paintings by applying light to them (*De corazón ardiente*, 1990-99), or the installations in which she groups Perspex tubes to encapsulate photographic images of parts of the female body taken from classical paintings (*Alacena*, 1993; *En el umbral del sueño*, 1993; *Almacén de silencios*, 1994-1995). In the individual exhibition *Tres figuras, Cuatro paisajes* (1987), presented in the Círculo de Bellas Artes de Madrid, Venuses appeared for the first time. In a large space carpeted with salt, four installations were laid out with different elements that acted as fragments: classical sculptures and plinths, monitor screens... that received (inside or outside) projections of snakes to create a series of unsettling images. This leads us to think that the imposition of stereotypes in the field of representation exercises control and violence over women. Appropriating and deconstructing, through processes of fragmentation and intervention, the female models of western painting (Venus, Eve and nymphs, for example) generates interesting debates in the spectator.

This combination of iconic bodies that light up in the shadows and remain inert and fragmented in the natural landscape is wonderfully adapted to the stage space. The stage highlights the changeable qualities of light and the possibility of presenting bodies as shadows, reflections and disappearances to the full. In *Cuerpos de sombra y luz* (1999) Paloma creates a beautiful scenography that mutates over 90 minutes, using video objects, video sculptures, moving collages, a wall video, a video installation and a single-channel video. This project is part of a phase of fruitful theatrical collaboration between 1997 and 1999 with Compañía Lanònima Imperial, in which she presented *La casa del olvido* and *Cuerpos de sombra y luz*. More

recently, she carried out the opera project *Juana* (2004) in the Halle Opera in Germany.

The legacy of women, dedications and feminist humanism

Although the gender and feminism perspective is present in all the work of Paloma Navares, her projects have the virtue of transcending the problems traditionally associated with the world of women (confinement in the domestic sphere, the private and affective world) by pursuing the possibility of speaking of the universal, of the general concerns of the human race with woman as the subject⁶. Furthermore, and in line with her clear desire for universality, the artist is an activist in the recovery of the intellectual contributions of women and in denouncing the situations of oppression that women suffer collectively all over the world. As a result, projects such as *Mar de plata*, *A Alfonsina Stormi* (a tribute to the poet) or *Jardín de la melancolía* (an installation of seven sound and light sculptures decorated with petals with poems of the poetesses) can coexist with video animations such as *Flores a Rwanda* (2007), in which the genocide in which thousands of women were raped and infected with AIDS is denounced. In these cases, the combination of an elegant aesthetic and strong denunciation creates a powerful critical distancing.

In third place, together with these two stances (vindication and critical reflection), ambitious universal works are undertaken that, while contributing a feminist vision, can be interpreted from a general view⁷. This is the case of the magnificent wall projection *A Begoña* (2003), in which we see a woman climbing up a wall, overcoming the obstacles of a hazardous beam, wondering whether to keep her balance or to fall into the void. The two readings coexist: one, a metaphor of women's struggle to keep going in a world that is unjust for them, in which it is easy to lose one's balance, and an allusion to any tormented spirit who is experiencing an existential dilemma.

Transit, memories, inward-looking gaze

The finite nature of existence and the transit through life towards death have been ideal themes for the audiovisual medium. The infinite malleability of the digital image enables the creation of ephemeral, vaporous and evanescent images that compete with those of dreams and visions. Like other contemporary video artists who have experimented with the intermediate states between wakefulness and asleep, or life and death... the artist has designed pieces that imitate the fluid and edgy material of dreams from her own experience of illness and convalescence. Paradoxically, although these works seem to be able to create time, they also solidify memory and exist in something akin to timelessness⁸.

The slowing down and halting present in *Tránsito* (2000-2001), in which the artist herself appears as white and floating in a period of relaxation that we sense is temporary, in a state in which she seems to be frozen. In the line of María Zambrano in *Los sueños y el tiempo*, this standstill reaches out to truth: "In dreams, the truth appears tragically, coming to meet us like a surprise, within timelessness. Events are purely timeless in dreams, in the strictest possible timelessness, where the truth is shown to us. Objective truth"⁹. This sensation of authenticity, of revealed and sincere discovery shared with us by the artist is conveyed in this and other works in which she records herself. For example, in the splendid *De Oberalm a Hallein* (1999), a video in which Paloma, having lost some of her sight and being helped by a guide on a bicycle, rides her bike (perhaps for the last time) on the short trip she made over five years while she was teaching in the International Summer Academy of Fine Arts in Salzburg¹⁰. No more words are needed.

"The truth in dreams is like death... intangible, intractable, insoluble", María Zambrano wrote.

To finish, we should recall, in an allusion to time loops, *El color de la memoria* (Fundación Telefónica, 2003), a sound-video installation made up of thirty-five screens and mirrors. The elegant row of memories encapsulates a life of impressions, sparkles and reflections in black and white. The visitor, moved, relives his/her own memories through those of another person.

Hill and Eija-Liisa Ahtila are some of the authors who have used the sensorial capacities of video to imitate perceptions of spiritual life, which are very difficult to describe in words.

10- María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Ediciones Siruela, 1992, p.160.

11- Paloma Navares taught the course "Sculpture, object, installation" in the Salzburg International Summer Academy of Fine Arts (Austria) from 1999 to 2002.

1- Quoted by Patrick de Haas in "Entre projectile et projet: Aspects de la projection dans les années vingt", in Dominique Paini, ed.: *Projections, les transports de l'image*, Paris, France: Hazan, Tourcoing, France, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997, p.100.

2- Mary Lucier, a theorist and pioneering artist in video art, said that the video image had enabled us to look straight at the Sun, avenging Prometheus and Icarus in the process. The electronic image could coexist alongside everyday objects, and if the cinema had always identified with sleep and shadows, video was "life". This highly plastic argument, which refers, in principle, to the technical features of the video image, ends up infiltrating other themes and content, because the naturalness of economy of video means it is ideal for showing bodies in another way: as absences, rumours, reflections, shadows.

3- Continuing in the line of video, body and dramatic arts begun by Joan Jonas (1939) or Carolee Schneemann (1939), among other artists.

4- Without any references to the male creative universe, video - suspended somewhere between modernity and post-modernity - was a new weapon with which men and women started out at the same time. In a brilliant essay on the 'Elektra' exhibition (1985), Katherine Dieckmann explains how video combines the paradoxes of pluralist postmodernism and modernity with the tools and the technology. *Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism*. "Although women artists worked in all the media, performance and video perhaps attracted them because the new media did not have a history of excluding women". C. Straayer, "I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s", *Afterimage*, (November 1985), pp. 8-12.

5- "While women artists were working in all media, performance and video were perhaps more attractive because the new media lacked a history of excluding women." Straayer, C., "I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s", *Afterimage*, (November 1985), pp. 8-12.

6- This was done in the Monastery of Nuestra Señora del Prado, where wild animals were projected in the central nave, giving the scene an oneiric and peculiar sacredness.

7- Women account for half of the world's population and we need to conquer the right to create a universal consciousness that applies to all groups from a feminist perspective.

8- Here, I would like to emphasise how the work of Paloma Navares stands at an interesting point, in which humanism and feminism embrace each other. All her work manages to convey the moral legitimacy of the woman as a full subject of law, who can make history and speak of the universal problems of the human race while not avoiding criticism of the system of oppression and subordination she is subjected to.

9- Bill Viola, Pipilotti Rist, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Susan Hiller, Gary

FRANÇAIS

À l'ère de l'innovation, du changement et des nouvelles technologies, l'art a sa forme particulière de variation et d'innovation. Paloma Navares est créatrice de son propre langage plastique, caractérisé par l'utilisation de nouvelles technologies, de l'espace, de la lumière et l'intégration de diverses techniques dans ses installations multimédia, où elle combine sculpture, photographie, vidéo et audio avec des matériaux industriels et manufacturés.

Suite à son expérience avec la peinture, bien que ses premières œuvres audiovisuelles soient liées à la performance et à la danse, cette artiste pluridisciplinaire décide très tôt de travailler avec les technologies de son temps, tout en abordant une révision profonde de la conception classique de l'Histoire de l'Art, à travers l'analyse de la représentation objectuelle du corps et des stéréotypes des femmes dans la peinture classique. Un thème qui la conduira postérieurement à une réflexion sur la censure traditionnelle de la propre langue des femmes jusqu'à nos jours dans un cadre multiculturel.

Par ailleurs, outre ces positions de revendication et de réflexion critique, Paloma Navares aborde le grand cycle de la vie, de la naissance à la fragilité de l'existence et le transit de la vie à la mort. Avec une ironie incisive, ses œuvres soulèvent des doutes sur un horizon post-humain grâce aux progrès de la génétique. Et sa propre expérience de la maladie et de la convalescence lui permet d'approcher les âmes vulnérables d'autres créatrices et poétesses, qui n'ont pu résister aux assauts de la vie. Des zones aveugles d'isolement et d'aliénation entre la veille et le sommeil, communes dans la vie contemporaine, pour lesquelles l'artiste a conçu des images éphémères et éthérées qui rivalisent avec la matière fluide de la frontière des rêves.

Depuis ses débuts, en 1977, elle compte plus d'une centaine d'expositions à travers le monde. Son œuvre est présente dans des musées, des institutions et des collections publiques et privées. Nous avons maintenant la possibilité de profiter de l'art de Paloma Navares dans la salle Kubo-kutxa de Donostia-San Sebastián.

Manuel Beraza Olabarrieta
Président de Kutxa Fundazioa

PALOMA NAVARES. ILLUMINATIONS.

Rocío de la Villa

En l'attendant, j'arpentais la rue du village. C'est alors que j'aperçus au loin, entre les arbres, une lumière. « Cette lumière, pensai-je, à ceux qui l'ont tous les jours sous les yeux, ne dit rien. Mais, à moi qui ne suis ici qu'un étranger, elle a beaucoup de choses à dire. » Puis, j'ai fait demi-tour pour parcourir de nouveau la rue du village, et ce pendant un certain temps. Et toujours, au bout de quelques minutes, je retournais au même point : à la lumière entre les arbres qui attirait mon attention. Et là voilà qui, soudain, me force à arrêter la marche (...). Et à me retourner une fois de plus, pour comprendre que la lumière que j'avais aperçue au niveau du sol c'était le clair de lune, s'élevant lentement par dessus les collines ».

Walter Benjamin, « La lumière », *Histoires et récits*.

Lorsque Benjamin raconte ce mouvement, qui passe de ne pas voir à voir, il recrée une situation d'attente (de sa bien-aimée). Ce bref récit d'une attente, qui se prolonge comme nous l'espérons, en réalisant des actes répétitifs pour s'occuper, jusqu'à ce que la scène prend un virement inattendu pour déboucher sur une nouvelle vision différente : soudain, la faible lueur de référence devient illumination pour le protagoniste et, avec lui, nous retrouvons notre place dans le monde.

Cette exposition de l'artiste multimédia Paloma Navares est une célébration à sa carrière, longue de quatre décennies, depuis sa première exposition solo à Madrid en 1977 à la Salle Propac. Une rétrospective d'œuvres choisies de ses principales séries, que nous avons intitulées *Iluminations*, étant donné que la lumière est l'élément le plus important dans son oeuvre. Non seulement comme partie essentielle de la plupart de ses pièces et installations, qui brillent de leur propre lumière et sont construites avec des moyens et des éléments générateurs de lumière et générés par elle - photos, vidéos, cibatrans, boîtes de lumière, tubes fluorescents, verre, méthacrylate et plastique translucide, canules, câbles et luminaires -, mais aussi parce que ses montages requièrent, pour leur exhibition, obscurité et pénombre. De sorte que ses œuvres alternent illuminations et transparences, avec une fragilité qui rejette la matière, définissant l'image comme le produit d'un songe, d'un souvenir et de la prévoyance qui transforme l'avenir. En d'autres termes, une image intellectuelle mise en évidence, visant ouvertement l'expérience esthétique, sensible et émotionnelle, palpitante d'aspirations de liberté.

La lumière est profondément enracinée dans notre culture. Depuis Platon, elle a été associée à l'ordre vertical et spirituel : la vérité, la bonté et la beauté. Pour ce philosophe idéaliste, la connaissance pure (théorie) est le fruit de la vision intuitive et directe. La beauté est blancheur éclatante, car elle contient en elle-même toutes les couleurs. L'éclat de la foudre qui, selon la philosophie de l'histoire dans la *Nouvelle Science* de Giambattista Vico, illumina et mit en évidence la nudité des êtres humains errants et les força à se réfugier dans les grottes, a donné lieu au châtiment du Dieu tout-puissant qui voit tout et juge tout sous sa lumière, dans le syncrétisme du monothéisme chrétien. Pendant des siècles, le mal a été associé à l'obscurité, alors que les philosophes, prophètes et mystiques déclinaient la lumière divine.

À notre époque, cependant, Walter Benjamin parlerait d' « illuminations profanes ». En réalité, pour ses recherches, il se laissait guider par ce qu'il appelait *denkbilder*, une sorte d'images de la pensée capables de faire éclater l'ordre ancien du discours de l'histoire pour imposer des discours interrompus, fragmentaires, qui engendraient de nouvelles interprétations. Hannah Arendt édite, en 1968, les textes que Benjamin lui avait confiés juste avant son départ aux États-Unis fuyant le nazisme, sous le titre d'Illuminations. Selon Benjamin, dans son *Livre des passages*, « il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Une définition qui convient bien aux œuvres de Navares, qui semblent léviter physiquement et s'ancrent suspendues dans notre imagination. Des images lumineuses et dans la pénombre, dont la fraîcheur ironise sur l'avenir et qui subvertissent le passé, en formant un almanach inédit de l'écoulement de la vie.

Dans l'art contemporain, en dépit du fait que certains médias, comme la photographie et la vidéo - avec comme matière la lumière - ont déplacé la suprématie traditionnelle de la peinture, très peu d'artistes ont cependant mis la lumière dans le centre de leur processus créatif, en impliquant à la fois sa dimension physique et poétique, au moyen d'une scénographie non exclusivement formelle et qui rejette l'ostentation technique. Je pense que nous pourrions mettre ensemble, dans un groupe d'affinité de positionnements de fond par rapport à la centralité de la lumière sous tous ses degrés et au questionnement de la visualité sous toutes ses formulations variables, des artistes comme Joan Jonas ou Judith Barry et, dans notre pays, la pionnière Eugènia Balcells et, ensuite, Eulàlia Valldosera et Marina Núñez, en dépit des différences évidentes entre leurs œuvres et carrières.

Afin de construire des visions, Navares utilise des moyens translucides, en allégeant les structures et en organisant des environnements par température de couleur et intensité lumineuse, tout en réfléchissant sur la visualité sous un angle culturel, psychologique, symbolique et émotionnel.

Les installations de Navares sont le résultat de processus de dématérialisation. Des images qui composent des fragments de visions complètes et dont l'aspect intangible est généralement contrebalancé par de petits objets d'usage quotidien transformés.

Cependant, cette légèreté et fragmentation, ce déplacement entre apparences et transparences, ce désobéir à la grandiloquence du discours de l'autorité pour mettre en relief le détail domestique, ne l'empêche pas d'aborder des questions importantes, comme la naissance, la vie, la rébellion, la souffrance, le rire, la folie, la mort. Une collection de thèmes, un déploiement du « devenir femme », que Paloma Navares a exhibé dans ses œuvres depuis plus de quatre décennies.

Dans cette proposition curatoriale, nous présentons ses travaux regroupés en trois sections. Dans l'antichambre, une sélection à petite échelle d'œuvres réalisées tout au long de sa carrière. Dans la salle principale, un parcours circulaire, qui commence par les séries consacrées à sa critique et réflexion sur les femmes et les moyens visuels et littéraires de sa représentation dans l'histoire de la culture. Et, pour terminer, des œuvres abordant la dimension existentielle à fond biopolitique de la vie « nue », avec les « corps autres » des suicidaires et autres exclus : les malades et les personnes atteintes de démence.

Semblant

Il est quasi impossible de comprendre l'œuvre d'un artiste sans connaître les présupposés de ses débuts dans sa jeunesse et la façon dont il s'est

inscrit, avec ses contributions particulières, dans le système de l'art. À la fin des années 1980, Paloma Navares se distinguait par son double profil : comme pionnière de l'art de genre et féministe, et comme créatrice et productrice d'art vidéo et d'installations vidéo dans notre pays.

Dès le début, la réaffirmation et la recherche de sa propre identité en tant que femme jeune et mère sont présentes dans ses premières expérimentations picturales du milieu des années 1970, mais c'est partir de son exposition à Propac que Paloma Navares s'éloigne définitivement de la peinture et commence à s'exprimer à travers des matériaux associés à la tradition féminine : des textiles dans des compositions anti-forme, avec des ouvertures organiques, qu'elle appliquera rapidement aux espaces sociaux (Hôpital pour Enfants de Malaga, 1980, et autres) et qu'elle transposera, ensuite, au terrain de la performance, dans *Canto al árbol caido* (Chant à l'arbre tombé) - 1981, Musée de Santander - et qu'elle complètera par la création de décors, de costumes et la direction artistique de groupes de danse.

Par ailleurs, intéressée par l'art vidéo, elle organise les premiers Festivals Vidéo au Cercle des Beaux Arts de Madrid (1984-1986), où participent également avec des installations vidéo Bill Viola, Name June Paik, Wolf Vostell, Woody et Staina Vasulka, Dan Graham, Marie-Jo Lafontaine, Peter Weibel, Eugènia Balcells, Inge Graf+ZYX, Carles Pujol et Concha Jerez avec ses premières installations, ainsi qu'Esther Ferrer avec sa performance, le cirque électronique de Michel Jaffrenou, ainsi que divers cycles, ateliers et conférences. Deux ans plus tard, elle participe en tant qu'artiste, organisatrice et autresse d'un texte, à la vidéo de l'exposition *Processus : Culture et Nouvelles Technologies*, pour l'inauguration du Musée National Centre d'Art Reina Sofia, en 1986. Elle y exhibe l'une des premières installations vidéo créées dans notre pays, *Circuito cerrado, circuito infinito* (Circuit fermé, circuit infini), avec d'autres protagonistes de la scène internationale, comme Name June Paik et Antoni Muntadas.

Cette pièce, avec ses bêtes menaçantes dans leur confinement, qui réclame la liberté en pleine Transition politique, marque le début d'autres installations qui témoigneront de sa critique manifeste contre les stéréotypes imposés de représentation des femmes dans l'histoire de l'art, qui a enfermé l'identité des femmes pendant des siècles, en utilisant de nouveaux assemblages, dans une sorte d'appropriationnisme, inaugurant ainsi une révision sous une perspective de genre de l'histoire de l'art dans notre pays, qui commencera à peine à se répandre en version théorique à partir de 1987, grâce à la thèse de doctorat réalisée par Estrella de Diego aux États-Unis et publiée sous le titre de *La femme et la peinture au XIXe siècle en Espagne*.

Bref, en une dizaine d'années, Paloma Navares relève le défi de toutes les innovations majeures découlant des changements expérimentés dans les années 1970 par l'art contemporain : anti-forme, performance, art vidéo, appropriationnisme, installation et art contextuel, féminisme... et crée son propre langage, avec un grand déploiement de moyens (photographie, vidéo, performance, dessin, poésie, sculpture...), au service d'une esthétique scénographique, aux côtés d'objets et de matériaux de fabrication industrielle fongibles et à usage unique. En conséquence, alors que sa production objectale tend à se dématérialiser, en absorbant les qualités de transparence et de légèreté de la lumière, ses installations vidéo se formalisent avec une rotundité sculpturale et la maîtrise architecturale de l'espace.

Au début des années 1990, Navares a déjà atteint une certaine notoriété avec ses expositions individuelles et collectives, dans d'importants musées et institutions d'Europe Centrale. À un moment où commence à émerger dans notre pays l'alliance entre l'art, sous la perspective de genre, et une gynécritique naissante. Et Navares sera la première artiste espagnole à

participer, en Europe et hors d'Europe, aux initiatives de genre ou féministes, comme *Dialogue with the Other*, en 1994 à la Kunsthalle du Danemark et de la Suède ; *Stereo Tip* (1995), à Lubljana ; *Unter Anderen-Among Others* (1997), à la Kunsthalle de Dortmund ; *Dortmund; Virtue&Vice* qui voyage d'un centre à l'autre au Royaume-Uni et aux Pays-Bas en 1997 ; *Sculpture, Figure, Woman*, organisée au Lendesmuseum de Linz en 1998 ; *Desde el cuerpo. Alegorías de lo femenino*, organisée aussi en 1998 au Musée des Beaux-Arts de Caracas et *La casa, il corpo, il cuore*, au Palais Liechtenstein de Vienne en 1999. En outre, à la fin de cette décennie, en raison de ses contributions à l'art vidéo et aux installations vidéo, Navares entame un cycle de cinq ans comme magister dans la très sélecte International Summer Academy of Fine Arts de Salzbourg, où elle dispense des cours intensifs sur les installations.

À ce jour, Paloma Navares a offert plus d'une centaine d'expositions, individuelles et collectives, en Espagne et dans de nombreuses institutions, foires et galeries prestigieuses d'Europe et d'Amérique. Mais aussi dans des centres périphériques et marginaux, où sont souvent menés des projets d'art de genre et féministes, pour lesquels elle s'avère toujours disponible, depuis l'exposition pionnière *Territoires indéfinis*, commissariée par Isabel Tejeda pour le Musée d'Elche en 1995, avec une constance et un compromis peu habituels chez les artistes qui jouissent déjà d'une reconnaissance internationale. Et ce en dépit (ou peut-être à cause) de sa propre expérience de résistance, face à la perte de la vision après plusieurs interventions chirurgicales ; une expérience complexe à partir de laquelle on peut comprendre, sous un autre angle, l'intense dimension visuelle de son œuvre, construite de lumière, d'obscurité, de pénombre et d'illumination intérieure.

Une autre manière pour comprendre la résistance - féministe, toujours subversive - dans l'œuvre de Navares est d'observer son jeu d'échelles, sa défense de l'émotionnel et du domestique, fruit de la continuité entre la maison et le studio, la vie quotidienne et le processus la création, que l'artiste a montré audacieusement et ouvertement à plusieurs reprises : « Compte tenu de ma condition familiale et physique, je suis très attachée à la maison et je souhaite être dans mes espaces connus où je me sens sécurisée, protégée et confortablement informée et connectée avec tout ce dont j'ai besoin...qui est quelque chose de naturel dans ma vie : une intégration détendue entre l'art, la vie, la maison et la famille. Ma manière de travailler et, donc, mon mode de vie, depuis que je me lève, je suis dans mon studio et mon studio est ma maison et ma maison est le noyau familial et, en tant que tel, un noyau d'émotions et d'expériences, qui sont à la fois la maison et l'art. Il n'y a pas ici d'effort : il s'agit du flux de la vie et, jour après jour, les images que je crée alimentent ma quotidienneté »¹.

Gabinete Paloma Navares

« Le minuscule, porte étroite s'il en est, ouvre un monde. Le détail d'une chose peut être le signe d'un monde nouveau, d'un monde qui, comme tous les mondes, contient les attributs de la grandeur. La miniature adopte les dimensions de l'univers ».

Prendre une loupe c'est faire attention, mais faire attention n'est-ce pas déjà avoir une loupe ? L'attention à elle seule est un verre grossissant. (...) Toutes les petites choses réclament un rythme lent. Il a fallu se donner un grand loisir

dans la chambre tranquille pour miniaturiser le monde. Il faut aimer l'espace pour le décrire si minutieusement comme s'il y avait des molécules de monde, pour enfermer tout un spectacle dans une molécule de dessin ».

Gaston Bachelard, *La miniature*, dans *La poétique de l'espace*.

Pendant quatre décennies, Paloma Navares a accumulé des centaines de petits objets. Comme une *wunderkammer*, chambre des merveilles d'anciennes collections, nous proposons, en guise de prélude, une sélection des meilleurs objets créés par Paloma Navares tout au long de sa carrière, formant une sorte de « microcosme Navares », qui anticipe, en petit format, la présentation de cette exposition, composée de noyaux thématiques avec de grandes installations.

Il s'agit d'une sélection soignée, car l'artiste a méticuleusement créé des dizaines d'objets dans chaque série ou à chaque période. Dans certains cas, il s'agit d'adaptations d'ustensiles de la vie quotidienne des femmes, présents dans la cuisine, la cosmétique ou la couture. Dans d'autres, de collages, de petits ensembles, de dessins à observer sous des loupes et des résines de fragments corporels : des mains, des pieds ou des têtes.

Cette production, de petite et moyen format, mais d'une valeur esthétique incisive et pertinente, rejette la rhétorique pompeuse masculine et affirme la tradition des tâches minutieuses et répétitives assignées culturellement aux femmes. Dans certains cas, avec une défense claire du *kitch*, du beau - en tant que petit, historiquement attribué à la production féminine - ou du « *cursi* », selon Ramón Gómez de la Serna, revendiqué par les partisans de la « *Movida* » post-moderne, qui fonctionne comme contre-poids de la mélancolie sublime que dégagent beaucoup de ses installations, ajoutant du contraste à la notion esthétique néo-baroque dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Navares.

Mais l'inclusion éventuelle de matériaux de basse culture ne l'empêche pas de faire une critique ouverte contre la banalité du système des objets dans la société de consommation. Parfois, elle met au point des lignes complètes, comme dans *Productos Navares* (Produits Navares) et son *Armario de los sentidos* (Armoire des sens), en guise d'étagères, de fichiers. Des objets avec lesquels l'artiste ébauche des solutions, qu'elle transpose ensuite à ses grandes installations, développe des aspects alternatifs ou ajoute des commentaires humoristiques qui, dans ses pièces de plus grande envergure, représentent le poids de la critique ou de l'incertitude. Dans cette sélection, le thème prédominant est la vision : des représentations d'yeux et la remise en question permanente de la visualité.

Au milieu du *gabinete*, l'installation vidéo *Paisaje interior con figura* (1986) (Paysage intérieur avec figure), recrée la scène claustrophobique d'un tigre qui tourne en rond sans arrêt dans sa minuscule case. Il va et vient constamment et nous regarde sans nous voir. L'image est prégnante et contient de multiples interprétations. Elle ressemble à la répétition épuisante des cauchemars, incite notre peur et, une fois celle-ci surmontée, elle provoque en nous une empathie avec la bête dans la solitude de son internement. La pièce appartient à la série d'installations vidéo *Circuito cerrado, circuito infinito* (1983-1987) (Circuit fermé, circuit infini), dont les protagonistes sont toujours des animaux sauvages, des panthères, des ours et des serpents en captivité : *Paisajes de la memoria* (Paysages de la mémoire), *Paraíso circular* (Paradis circulaire), ou *Del interior con figura* (Intérieur avec figure). Une série d'intense latence dans la dimension inconsciente, mais aussi liée à la valeur de l'utopie de la liberté, que Navares

a hissé, dès sa jeunesse, au sommet de sa conception de la vie : « La liberté, toujours la liberté, spirituelle, mentale, physique, morale... pour la rébellion ou le pacte, pour aimer, rêver, choisir, la liberté de vivre et de mourir ».

Dans l'ensemble, le *gabinete Navares*, est une collection, un fichier fragmenté, un échantillon de la richesse des ressources en petit format, mais aussi une sorte de formation linguistico-visuelle dans les résonances poétiques de ses titres, comme *Estuche de lágrimas* (Étui de larmes) et bien d'autres. Car, comme l'expliqué l'artiste elle-même : « Le titre est important pour moi. Parfois, il vient renforcer le concept de l'œuvre, mais il m'intéresse davantage lorsqu'il disloque la lecture au premier abord, ou lorsqu'il provoque une grande ambiguïté. (...) J'aime ça, c'est un plaisir. Sans aucun doute, les titres sont partie intégrante de l'œuvre (...) chaque titre peut renfermer une petite histoire ».

Presque toujours, ces noms partagent la poétique de la série dont ils font partie, comme dans le cas de *Otros paraíso*s (Autres paradis), *De corazón ardiente* (Cœur ardent), *Fragmentos del jardín de la memoria* (Fragments du jardin de la mémoire), *Milenia, del corazón y el artificio* (Milenia, cœur et artifice) et *Otros páramos* (Autres déserts), qui sont la culmination deux longues décennies d'œuvres inspirées par son « amour pour les femmes », basé sur le sentiment loyal de sonorité qui est la racine de tout féminisme et qui persiste depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, à travers l'histoire du proto-féminisme et du féminisme dans notre culture. Mais aussi à travers des langages secrets dans d'autres traditions culturelles.

Nous passons en revue ce groupe d'œuvres, dans cette exposition de la salle Kubo-kutxa, sous forme de parcours, en commençant par sa vision du présent et de l'avenir immédiat, à travers la série qui se trouve au milieu de ce périple, autour de *Milenia* et l'imaginaire des cyborgs et des clones, qui remettent en question les notions de la maternité et la naissance, de pleine actualité aujourd'hui.

Cyborg

« Jusqu'à maintenant (il était une fois), l'incarnation féminine semblait être innée, organique, nécessaire ; et cette incarnation semblait être synonyme du savoir-faire maternel et de ses extensions métaphoriques ».

« L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglossie. C'est l'invention d'une glossolalie féministe qui glace d'effroi les circuits super évangéliques de la nouvelle droite. Cela veut dire construire et détruire les machines, les identités, les catégories, les relations, les légendes de l'espace ».

Donna J. Haraway, *Manifeste Cyborg*.

À l'aube du nouveau millénaire, à la fin des années 1990, Paloma Navares crée une série complète autour du cyborg, remettant en question avec ironie le mythe fondationnel. Dans la seconde moitié du XXe siècle, les médias et la culture populaire ont fourni un répertoire varié d'attentes face à la fin du millénaire. A fur et à mesure que l'an deux mille approchait, cet imaginaire passait de la bizarreté futuriste au langage cybernétique. Et grâce à l'industrie de la santé et des cosmétiques, nous nous transformions progressivement en cyborgs.

Milenia, l'héroïne créée par l'artiste, renvoie en quelque sorte à *L'Ève future* (1886) de l'écrivain symboliste Villiers d'Isle-Adam, l'un des premiers romans de science-fiction, dans lequel apparaît pour la première fois le terme « androïde », bien que « gynoïde » aurait été plus approprié pour sa protagoniste, Hadaly. Belle, elle est construite par un scientifique pour un amant déçu, comme femme idéale. « L'Andréide ne connaît ni la vie, ni la maladie, ni la mort. Elle est au-dessus de toutes les imperfections et de toutes les servitudes. Elle garde la beauté du rêve (...). Jamais son cœur ne change, elle n'en a pas », affirme le scientifique dans la présentation de l'Ève mécanique qui, dans le développement du roman deviendra une version de *femme fatale*, et cette histoire mythique l'un des meilleurs exemples de misogynie de la *fin du siècle*, alors que les revendications féministes commencent à s'étendre.

La *Milenia* de Navares se présente avec moins de solennité et un certain humour ; il s'agit d'un mannequin de vitrine adapté aux traits du visage de l'artiste, bien que stylisés par le modélisme normatif selon les modèles de la biotechnologie. *Milenia* hérite le trousseau de la ligne de cosmétiques *Produits Navares* : elle est chair à canon des messages publicitaires destinés constamment au « beau genre ». Par ailleurs, elle dispose de nouvelles vitrines de style sanitaire contenant des organes et des dispositifs qui semblent avoir déjà été remplacés, car obsolètes. C'est un cyborg, mais qui conserve son cœur artificiel palpitant.

En outre, *Milenia*, en tant qu'agent de promotion du clonage, est accompagnée par d'autres produits, des cyborgs nouveau-nés, qui donneront lieu à d'autres clones de *Milenia*, anticipant ainsi un monde parfait d'une beauté stérilisée et où la maternité est artificielle et androgyne. Les cyborgs sont empilés dans des boîtes translucides, en guise d'incubateurs, comme dans *Casa-cuna* (Crèche). Ou, dans la version présentée dans cette exposition, à l'intérieur de fûts : *Luz del pasado* (1994) (Lumière du passé), avec des représentations de bébés tirées de l'histoire de l'art européen - comme les deux représentations de l'Enfant Jésus de Battista Dossi et de Moritz van Schwind - soulignant la fracture avec les idéalisations de la vieille généalogie humaniste.

Peut-être que ce qu'elle propose c'est de remettre en question et de dénaturer la définition essentialiste de la femme-mère, comme le signale Donna J. Haraway - à laquelle Navares dédie une pièce de cette série -, qui engendrait simultanément en Californie son *Manifeste Cyborg*, publié en 1999, avec une ferme intention : « Les histoires féministes cyborgiennes ont pour tâche de recoder tout ce qui est communication et information, afin de subvertir commandement et contrôle ».

Pour Navares, tel qu'elle le déclarait en 2001, « le nouveau paradigme, lié au monde artificiel, à la génétique et à la biotechnologie, est un monde troublant, qu'il convient de s'efforcer de comprendre ». Aujourd'hui, près de vingt ans plus tard, les productions *millennials* de Navares sont de pleine actualité, à un moment de spéculations sur la prolongation de la vie des êtres humains en trompant le vieillissement. Nous croyons à la possibilité, dans un avenir quasi immédiat, de voir naître des êtres humains en évoquant la liberté inconditionnée et, en même temps, nous sommes en proie à la controverse sur la maternité de substitution, qui enchaîne de nouveau les femmes du XXI^e siècle au patriarcat.

L'amour pour les femmes

« Dans la peinture à l'huile européenne, le nu est généralement présenté comme une manifestation admirable de l'esprit humaniste européen. Cet esprit étant inséparable de l'individualisme (...) Cependant, la tradition implique une contradiction (...) D'une part, l'individualisme de l'artiste,

du penseur, du mécène, du propriétaire ; d'autre part, la personne objet de ses activités - la femme - traitée comme une chose ou comme une abstraction. (...) Dans la forme-art du nu européen, les peintres et les spectateurs-propriétaires sont généralement des hommes, et les personnes traitées comme des objets sont généralement des femmes. Cette relation inégale est si profondément ancrée dans notre culture qu'elle structure encore la conscience de nombreuses femmes. Elles font avec elles-mêmes ce que les hommes font avec elles. Elles surveillent, comme les hommes, leur propre féminité.

(...) Les attitudes et les valeurs que transmet cette tradition s'expriment aujourd'hui par d'autres moyens de diffusion plus amples : publicité, presse, télévision ».

John Berger, *Voir le voir*.

Il est intéressant de noter comment Paloma Navares arrive la déconstruction des stéréotypes féminins dans l'histoire de l'art occidental, après une brève période où *Trouble dans le genre* - que Judith Butler est en train d'engendrer et publie simultanément - est au centre d'une série d'expérimentations intitulées *Ensamblajes 1988-1989* (*Assemblages*), à l'exposition organisée par la galerie AELE en 1990. Montées sur des plaques de formica et des tapisseries, on y trouve des appropriations, parmi lesquelles déjà la reproduction d'*Adam et Ève* de Dürer et la *Vénus d'Urbino* de Titien - en tant que *Leonora amor de Urbino* (Léonore amour d'Urbino), avec des dessins tirés de bandes dessinées. Aux côtés desquelles se détachent les photos prises par Robert Mapplethorpe sur des toiles imprimées léopard, qui représentent le désir et la liberté sexuelle et de genre, très conformes à la sensibilité sociale de la *Movida de la Transition* dans notre pays et que, trois ans plus tard, Estrella de Diego transposera à l'histoire de l'art et de la réflexion culturelle dans son influent essai publié en 1992, *L'androgynie sexué : idéaux éternels, nouvelles stratégies de genre*.

Par la suite, la production d'installations réalisées par Navares avec des appropriations d'images historiques de chefs-d'œuvre est très intense. La sobriété des pièces - des plaques noires de mélamine, pour la plupart, dans lesquelles sont insérés des tubes de méthacrylate contenant les reproductions - contraste avec les fleurs artificielles, électriques et *kitsch* à l'esthétique ouvertement néo-baroque, probablement la catégorie la plus fertile de la période post-moderne et, à la fois, objet de réflexion chez quelques-uns des plus grands penseurs européens de l'époque : Gilles Deleuze, Omar Calabrese, Christine Buci-Glucksman et, dans notre pays, José Luis Brea. En outre, comme le signalait déjà Serraller dans le texte pour le catalogue de l'exposition *Autres paradis*, tenue au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne en 1992, la position féministe est évidente. Mais le plus intéressant pour le processus de création de Paloma Navares est vraisemblablement le fait qu'elle commence à trouver son propre langage.

Les tubes translucides deviendront progressivement indépendants et jouiront de leur propre éclairage, mettant ainsi en évidence l'isolement de ces Vénus, Èves et Nymphes, l'artiste tirant ainsi des conclusions sur l'utilisation des images à l'ère de la reproduction technique : la perte de l'aura benjaminien sera au service de la critique des stéréotypes de la représentation féminine dans notre tradition artistique. La fragilité du matériel de reproduction, fongible et jetable est la preuve de la vulnérabilité féminine. Sous une autre perspective, l'expiration du support, qui fait que les images se diluent avec le temps, nous parle de la relation entre les illuminations profanes de ces copies en cibatrans, apparitions dans l'ombre, et la prétendue vérité

et ferme matérialité des œuvres originales, toutes deux, en fin de compte, situées sur le même plan dialectique de l'historicité et, donc, éventuellement soumises à l'oubli.

Bien que le réexamen sous l'angle du genre des historiennes et théoriciennes a joué un rôle clé dans la transformation de l'histoire de l'art en tant que discipline, les artistes qui se sont consacrés à cette tâche ne sont guères nombreuses. Et elles l'ont fait, en général, avec une intention parodique. Il suffit de penser, par exemple, aux actions d'Orlan dans les années 1960, ou les simulations photographiques postérieures de Cindy Sherman. Ou célébratoire, comme dans la version *La dernière cène* de Léonard de Vinci par Mary Beth Edelson, ou le travail collaboratif *The Dinner Party*, dirigé par Judy Chicago. Bien entendu, la question du traitement du nu dans l'histoire de l'art occidental a fait l'objet d'une attention particulière, comme la fameuse dénonciation propagandistique de l'affiche de *Guerrilla Girl*, *Do women have to be naked to get into the Met-Museum?*, qui compare quantitativement la présence de peintures de nus féminins et d'œuvres de femmes artistes dans les musées. J'ai tenu à mentionner ce contexte, afin de pouvoir mieux situer les subtiles stratégies constructives et le positionnement de Paloma Navares qui, loin de ces positions louangeuses ou propagandistiques, développe une poétique plus complexe, en veillant à laisser des interstices ouverts à l'interprétation.

Pendant des années, elle a examiné dans les livres et les musées les images d'Èves, de Vénus et de Nymphes, qu'elle soumet formellement à l'isolement, dans des tubes séparés, dans l'obscurité du cauchemar. C'est le succube de la mélancolie, où la vieille admiration de la beauté auratique des icônes empêche de reconnaître à première vue l'uniformité des nus, l'impitoyable objectalité, réification, des identités de femmes dans l'anonymat de l'altérité. « Il faut savoir - affirme Navares - que, durant cette période de l'histoire, la femme a été tout simplement une chimère appartenant au monde des rêves de l'homme et que, en outre, dans cette récréation masculine de la beauté corporelle de la femme, il n'y a pas eu d'autres approches : la femme en tant qu'être humain n'existe pas dans ces tableaux, ni son intelligence, ni son esprit. Les tableaux classiques ne servent pas comme document sur la vie des femmes, car tout ce qu'ils montrent ce sont les rêves des hommes, leurs désirs et leurs plaisirs ». Et malgré les différences stylistiques et la distance historique entre Botticelli, Cranach, Dürer ou Ingres, une observation minutieuse nous permet de constater que toutes ces Vénus ou Èves se distinguent à peine les unes des autres, car elles sont conçues sous le même standard de beauté et pour le regard du voyeur masculin. D'où, par exemple, la répétition de fausses pauses pudiques de nus.

La répétition est soulignée dans de nombreuses pièces, grâce aux câbles d'éclairage visibles, rassemblés sur une prise multiple, dont l'énergie éclaire la fraternité dans le souvenir de l'humiliation subie durant des siècles, puisque l'humiliation se prolonge jusqu'au XIX^e siècle, avec l'iconographie de la jeune paysanne à la cruche, popularisée par J.A. Breton, comme l'a révélé l'exposition *Héroïnes* (Musée Thyssen, 2011) et que Navares avait déjà détecté dans *La niña del cántaro, entre Venus, ninfas y otras Evas* (1992) (La fillette à la cruche, entre Vénus, nymphes et autres Èves). La faible lumière des lampes fluorescentes qui éclairent les transparences représente les souvenirs oubliés et qui sont maintenant mis en évidence, en subvertissant le musée imaginaire idéalisé. En revanche, *Diana cazadora en el edén de las tres gracias* (1993) (Diane chasseresse dans l'Eden des Trois Grâces) nous parle d'autres récits possibles de modèles femme-sujet, mais marginaux ou ouvertement tergiversés dans l'histoire de l'art, comme l'a montré Erika Bornay dans plusieurs de ses essais, comme *Les filles de Lilith. L'image de la femme dans l'iconosphère européenne de la fin du XIX^e siècle* (1990), mais et surtout dans *Les femmes de la Bible dans la peinture du Baroque* (1998).

Une autre stratégie est la fragmentation des images des corps, qui est une sorte de déconstruction de l'ordre du discours visuel. C'est aussi au fil de la série *Fragmentos del jardín de la memoria* (1992-1996) (Fragments du jardin de la mémoire) que Navares commence à utiliser des étagères industrielles, ou des dispositifs de rangement en plastique transparent suspendus, conçus par l'artiste, des structures modulaires adaptables aux différents espaces pour ses installations grand format. Encore une fois, les transparencies intangibles renvoient au fichier de la mémoire, mais ici les fragments de corps nus explicitent la chosification. Pour Navares, *Almacén de silencios* (Entrepôt de silences) « est un hommage au silence entretenu par les femmes pendant des siècles, durant lesquels les seules informations qu'elles ont pu transmettre sont les informations fournies par les hommes sur elles ».

Au milieu des années 1990, une invitation de l'Overbeck-Gesellschaft de Lübeck assure la continuité de la série *De corazón ardiente* (1990-1999) (Au cœur ardent, 1990-1999), dans laquelle les appropriations - toujours transposées en noir et blanc - dérivent en une série plus littéraire et narrative. Navares invente une histoire d'amour entre les fiancées des jeunes couples, emblèmes de l'amitié entre la France et l'Allemagne pour les peintres romantiques allemands. Comme divertissement, elle crée une série de cartes postales - exhibées sous différents formats : coffre, diaporama, objet avec loupe - avec des collages, réalisés à l'aide d'un logiciel informatique, de *Venus occupées*, où celles-ci, loin d'être isolées, s'accompagnent. L'installation, réalisée pour le Musée d'Art Moderne de Vienne et la Fondation Telefónica de Madrid en 1996, s'intitule *Images du désir au seuil des rêves*.

Trois ans plus tard, invitée à dialoguer avec des pièces de la collection de la Residenz Galerie de Salzbourg, Navares choisit les peintures baroques *Madeleine pénitente* de Mateo Cerezo et *Tancrède blessé (Herminie)* de Pietro Ricci. Après leur transposition en noir et blanc dans des caissons lumineux, sous la main sur la poitrine de la souffrante Madeleine et de la main d'Herminie qui soigne Tancrède, scintille le feu de l'amour. Les notions de souffrance et de soins aux autres annoncent une nouvelle étape.

In Memoriam

« Écrire ? Je n'y pensais pas. J'y songeais sans cesse, mais avec le chagrin et l'humilité, la résignation, l'innocence des pauvres. L'Écriture est Dieu. Mais ce n'est pas le tien.

Tout de moi se liguaient pour m'interdire l'écriture : l'Histoire, mon histoire, mon origine, mon genre. Tout ce qui constituait mon moi social, culturel. À commencer par le nécessaire, qui me faisait défaut, la matière dans laquelle l'écriture se taille, d'où elle s'arrache : la langue.

Tu peux désirer. Tu peux lire, adorer, être envahie. Mais écrire ne t'es pas accordé.

Parler (m'écrier, hurler, déchirer l'air, la rage m'y poussait sans cesse) ne laisse pas de trace : tu peux parler, - ça s'évapore (...). Mais écrire ! Établir un contact avec le temps : Marquer ! se faire remarquer !! – Cela, c'est défendu.

Je suis tellement déjà l'inscription d'un écart, qu'un écart de plus est impossible. On me donne cette leçon : toi, l'étrangère, insère-toi. Prends la nationalité du pays qui te tolère. Sois sage, rentre dans le rang, le commun, l'imperceptible, le domestique.

Dans ma langue, ce sont les langues « étrangères » qui sont mes sources, mes émois. « Étrangères », musique en moi de l'ailleurs qui résonne en moi ; précieux avertissement : n'oublie pas que tout n'est pas ici, réjouis-toi de n'être qu'une parcelle, une graine de hasard, il n'y a pas de centre du monde, lève-toi, vois l'innombrable, écoute l'intraduisible ».

Hélène Cixous, *La venue à l'écriture*.

De l'obscurité à la lumière. De l'intérieur artificiel à la nature. De la culture occidentale aux cultures locales dans notre monde globalisé. Des images à la parole. La dernière grande série de Paloma Navares est dédiée aux femmes, *Otros páramos, mundos de mujer* (2004-2009) (Autres déserts, mondes de femme), s'inspire du langage secret des femmes dans toutes les cultures. L'ancienne écriture millénaire des femmes n'a-t-elle pas, en effet, été cachée et oubliée à travers l'histoire ? Celle-ci leur étant interdite, elles inventent parfois leurs propres langues pour la transmission culturelle entre elles, comme dans *Missives du troisième jour*, rédigées en *nushu*, une langue écrite uniquement par des femmes et pour des femmes, qui étaient remises par la mère à la jeune mariée trois jours après son mariage, pour la conseiller et l'accompagner dans sa nouvelle solitude. Des langues de signes et des signes-icônes créés par les tisserandes, qui témoignent de la racine commune entre le texte et le textile.

Paloma Navares effectue de nouvelles recherches, cette fois-ci sur l'écriture des femmes, qui est une sorte de *contraposto* des séries précédentes sur les images des femmes représentées ; un travail dans lequel elle redécouvre des voix, mais aussi, encore une fois, des silences, des échos de paroles et des discours disparus.

Après une période où son iconographie gravite autour du blanc - que j'aborderai ci-après - les images de Navares explosent en couleurs vives, développant diverses stratégies formelles en petit et grand format, pour rendre hommage aux voix des femmes. Grand format, énormes caissons de lumière, cylindres de méthacrylate et dispositifs en cascade déployant un répertoire exubérant constellé de fleurs, qu'elle assigne à des écrivaines de cultures différentes. Des photos de fleurs, qu'elle traite manuellement, en dessinant avec des traits fins, quasi invisibles mais indélébiles, ses protagonistes, qu'elle accompagne de leurs propres phrases écrites, de fragments. Parmi les fragiles mais parfois monumentales « cascades » fragiles d'images, il y a aussi des pétales, des feuilles, des papillons et des silhouettes des protagonistes imaginées, quasi invisibles, dessinées sur neutre. En petit format, par contre, de légers collages de transparences, de cellophanes et de filets, à l'esthétique soignée, que l'on retrouve dans les mots et croquis.

Dans toutes les cultures, les fleurs sont un symbole de beauté, de bonheur, de joie, de fertilité, de célébration et d'offrande, même si chaque culture possède ses propres rites et significations pour chaque fleur et ses propres symbolismes pour la coloration, de sorte que Navares utilise un langage interculturel et développe également son propre langage de fleurs, dédié aux écrivaines des différentes cultures.

Le domaine de recherche est très large et dans le catalogue de l'exposition *Autres déserts* –qui a voyagé à travers l'Amérique Latine–, Navares s'est souciée également d'inclure brièvement l'histoire de ces femmes, leurs conditions de vie et leurs obstacles à l'écriture. Elle mentionne, par exemple, des auteresses mystiques comme Thérèse d'Avila ou Jeanne-Inés de la Croix et Mahadevi Akka, visionnaire du sud de l'Inde au XIIe siècle. Mais

elle fait référence aussi aux poétesses arabes d'al-Andalus, dont nous connaissons leurs noms mais pas leurs textes, à l'exception de quelques fragments, auxquelles elle octroie les bourgeons entrouverts des géraniums. Et d'autres écrivaines, comme Ono no Kamachi (IXe siècle), qui représente une ancienne tradition de poésie féminine au Japon.

D'autres fois, elle fait référence à des femmes sans nom, comme les courtisanes esclaves *kisaeng* de Corée, les femmes suicidaires des samouraïs pour préserver leur honneur, et les *geishas*, dont nous connaissons certaines chansons anonymes. Des langues insolentes d'érotisme, de plaisir et du désespoir de l'amour.

Et il y a un autre groupe d'œuvres où Navares nous parle de femmes dépourvues du témoignage de la parole. Le rouge du sang inonde les images, les coquelicots rappellent les viols et les tortures sexuelles du génocide rwandais, et les roses rouges les camps de concentration nazis, comme celui de Ravensbrück, réservé aux femmes, dont moins d'un tiers des cent trente mille prisonnières ont survécu.

Navares s'efforce ainsi d'apporter une certaine visibilité à toutes ces femmes qui n'ont pas pu s'exprimer, ni revendiquer, établissant un certain dialogue avec la question posée en 1999 par Gayatri C. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, essai principal dans le contexte de la théorie postcoloniale et qui met en évidence, encore une fois, l'étroite filiation existante entre le féminisme et les discours des différences, des autres, des parias, des marginaux et des exclus.

Après ces séries que Paloma Navares consacre à son analyse particulière de l'histoire culturelle, aux images représentant la femme et les mots et les silences sous la perspective du genre, où le binôme sexe-désir/amour sous-tend l'imposition du patriarcat, nous allons examiner trois autres séries où elle affronte la solitude de l'être humain quand la mort approche, et la dimension existentielle entre l'ombre et l'obscurité de la vie.

Vers l'an deux mille, Navares expérimente un processus intense et créatif. En seulement quatre ans, elle développe plusieurs séries qui se complètent : *Travesías* (Traversées), *Flores sobre el océano* (Fleurs sur l'océan), *Stand by. Habitaciones* (Chambres), *Desde la fragilidad del ser* (La fragilité de l'être), *Tránsito* (Transit), *Unidad de reposo* (Unité de repos), *El color de la memoria* (La couleur de la mémoire), *Unidad de sueño y memoria* (Unité de sommeil et mémoire) et *Del alma herida* (L'âme blessée), qu'elle combine, compte tenu de son caractère littéraire, avec la série *Otros páramos* (D'autres déserts), commentée ci-dessus. Qui lui permettent d'ailleurs d'utiliser de nouveaux matériaux, comme par exemple le verre ; d'autres dispositifs d'exposition, tels que les écrans suspendus ; et qui éveillent en elle un nouvel intérêt pour la sculpture et la graphie : des dessins et des textes rédigés à la main, qui mettent à l'épreuve ce que Barthes appelle la planéité plate de la photographie.

Résilience

« Je le vois, ce jour hors duquel il n'est rien. Qui pourrait m'enlever cela ? Et ce jour s'effaçant, je m'effacerai avec lui, certitude qui me transporte.

(...) « Je faillis perdre la vue, quelqu'un ayant écrasé du verre sur mes yeux. (...) Le pire, c'était la brusque, l'affreuse cruauté du jour ; je ne pouvais ni regarder, ni ne pas regarder, voir c'était l'épouvante, et cesser de voir me déchirait du front à la gorge.

(...) Le verre ôté, on glissa sous mes paupières une pellicule

et sur les paupières des murailles d'ouate. (...) J'avais à tenir tête à la lumière de sept jours : un bel embrasement ! Oui, sept jours ensemble, le sept clartés captales devenues la vivacité d'un seul instant, me demandaient des comptes. (...) Parfois, je me disais : c'est la mort ; malgré tout, cela en vaut la peine, c'est impressionnant. Mais souvent je mourais sans rien dire. À la longue, je fus convaincu que je voyais face à face la folie du jour ; telle était la vérité : la lumière devenait folle, la clarté avait perdu tout bon sens ; elle m'assaillait déraisonnablement, sans règle, sans but. Cette découverte fut un coup de dent à travers ma vie.

(...) Je voulais voir quelque chose en plein jour ; j'étais rassasié de l'agrément et du confort de la pénombre ; j'avais pour le jour un désir d'eau et d'air. Et si voir c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu, et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie ».

Maurice Blanchot, *La folie du jour*.

Avant ou après, les humains se voient confrontés à leur destin absurde : la solitude et la mort. Comme disait Heidegger, l'être humain s'interroge sur l'Être et découvre qu'il est un « être pour la mort ». Et commence alors le chemin de la résilience. Paloma Navares le sait bien. Plusieurs opérations des yeux l'ont fait sombrer dans des périodes introspectives, vivre des expériences de confusion entre l'éveil et le sommeil, souffrir des visions discontinues de lumière et d'obscurité. Et là, l'imagination vole libre, des rafales de souvenirs défilent comme dans un film et les pensées et les images se désintègrent. Certains affirment que l'on voit une lumière au bout du tunnel.

Le tournant est apparemment très brusque : nous le constatons dans les images autoréférentielles, qui passent de la frivôlerie et de l'humour corrosif de sa critique de la cosmétique et de l'ironie de la *Milennia* post-humaine à la série de l'effigie inversée aux yeux fermés et cheveux flamboyants, autoportraits datés « en août » et connotés « mémoire de juin », ou au portrait flottant avec superposition de trois images « stand by », suspendu entre mots et images griffonnées.

À partir de la recréation autobiographique - performative, non testimoniale - du prélude et du transit immobile après une opération oculaire, un processus créatif très fertile s'ouvre, quasi fébrile et libérateur, de renouvellement iconographique avec de multiples ramifications. Dans le groupe d'œuvres *Palabras cautivas, transparencias* (Paroles captives, transparences), Navares explore sa propre résilience avec des ex-voto en résine de mains et de pieds, des notes et des dessins griffonnés à la main. Et transgressant le tabou, elle rend hommage à ceux qui ont laissé le témoignage de leur résilience jusqu'à l'épuisement. Poètes suicidaires, comme Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik et Paul Celan, pour lesquels elle réalise, entre autres hommages, une mise à jour du genre sculptural de l'effigie d'illustres dans l'art romain et le néoclassicisme, mais qui, dans son réexamen, a perdu la solidité du marbre et du bronze pour acquérir la fragilité du verre. Et le soutien révérenciel du socle a également été transformé en cascade interrompue de mots. La série puise ses racines dans certaines œuvres réalisées avec des plastiques et des résines, que Navares avait créées dans les années 1990, mais qui trouvent maintenant leur voie de matérialisation.

Et il en est de même pour les œuvres où la mer est au centre de l'image, comme sur les photos de paysages à l'aube ou au crépuscule, manipulées avec des dessins, la vidéo *Mar del Plata*, dédiée à Alfonsina Storni, ou la

vidéo *Els Banyets* (1997), qu'elle dédie postérieurement à Virginia Woolf, transformée en installation vidéo projetée sur une pierre.

Un groupe de photos combinant des images de pierres et la mer, qui vont acquérir la gravité des hommages et des souvenirs à ceux qui nous ont quittés, par l'ajout de noms et de dessins, comme *Escolera* (1997-2003) (Brise-lames), dédiée à María Zambrano, Flora Tristán Clara Zetkin, Mary Wollstonecraft, August Bebel, Emilia Pardo Bazán, Concepcion Arenal, Emily Davison et Simone Weil ; ou la photo et vidéo sculpture sonore *Playa de Almadraba. A Takada Toshiko.* (Plage d'Almadraba. À Takada Toshiko). Navares accentue le contraste entre la sécheresse aride du terrain et l'énergie fluide de l'eau.

Un cycle qui se ferme avec *Cantos rodados, viaje a la memoria* (Galets, voyage à la mémoire), où l'artiste, avec une métamorphose des cimetières juifs et leurs empilements de pierres, imagine un entrepôt quadrillé de pierres tombales faites de galets, avec des dessins ailés et des inscriptions, en guise de grand panthéon de penseurs, poètes et écrivains. Et que l'on retrouve aussi sur ses photos et ses caractéristiques dispositifs de « tapisseries creuses » ou « rideaux » en cascade avec des reproductions de galets en Duraclear, sertis sur des engins de pêche, où ils acquièrent légèreté et transparence, renvoyant ainsi à la fragilité de l'évocation. Et ce n'est pas un hasard que, peu de temps après, les galets se transforment en fleurs, avec cette même intention d'évocation et d'hommage.

L'austère installation vidéo *Ojos que miran al universo* (Yeux qui regardent l'univers) nous fait remonter aux débuts de sa carrière, en imaginant cependant une fin. Sur la figure couverte par la pièce de tissu, est projetée l'ombre d'un prunus du jardin de la maison habitée par l'artiste.

Amnésie, rêve et folie

« Oubli de tout. Profonde descente dans la nuit de l'existence. Supplication infinie de l'ignorance, se noyer d'angoisse. Se glisser au-dessus de l'abîme et, dans l'obscurité achevée, en éprouver l'horreur. Trembler, désespérer, dans le froid de la solitude, dans le silence éternel de l'homme (sottise de toute phrase, illusoires réponses des phrases, seul le silence insensé de la nuit répond).

(...)

Prière pour me coucher : Dieu qui vois mes efforts, donne-moi la nuit de tes yeux d'aveugle ».

Georges Bataille, « *Le supplice* », dans *L'expérience intérieure*.

Suite à l'expérience de ce transit, Paloma Navares réalise, simultanément, un autre groupe d'œuvres intitulé *Stand by*, qui approfondissent l'incertitude de l'être humain. Une incertitude qui peut déclencher une mélancolie tellement profonde qu'elle mène à la folie, à la déconnexion du langage et à l'incommunication.

Traditionnellement, la mélancolie est représentée entourée d'ombres obscures, un fond noir profond qui inonde dessins et gravures de symbolisme onirique. Noir et blanc sont les non-couleurs de l'idéation. Alors que dans la photographie, elles aiguisent la perception du *spectrum* mortuaire que Barthes détecte dans toute image photographique : l'image vivante d'une chose morte. Et le noir et blanc sont aussi les couleurs choisies par différentes cultures pour symboliser le deuil, qui est l'extériorisation de l'expérience de

la douleur après une perte. Dans la tradition de l'art contemporain, elles sont dissociées pour, par exemple, représenter la mort de la peinture. Et la mélancolie tend à s'exprimer dans le vide du blanc, comme une blancheur laiteuse ou comme un éclat paralysant.

Cette dernière section rassemble trois installations vidéo, qui montrent diverses solutions pour l'expression de la mélancolie en situations extrêmes d'isolement et de solitude, et cependant habituelles dans la vie contemporaine, où la dimension émotionnelle dans le capitalisme se traduit, selon Eva Illouz, par des *Intimités congélées*. Navares aborde de nouveau une question embarrassante, et généralement invisible. La Begoña assombrie, proie de l'anxiété qui découle de la peur et de l'indécision, ose à peine se déplacer sous la lueur blanche du projecteur. Et derrière un rideau de plastique translucide, nous apercevons la vieille dame de la chambre n° 6 - de la série *Stand by* - statique et absorbée dans l'espace hospitalier.

La troisième installation vidéo est *Sombras de un sueño profundo* (Ombres d'un sommeil profond), créée par Paloma Navares en 1986, qui nous oblige à traverser le cœur des ténèbres, entre panthères sauvages qui, dans leur enfermement hypnotique, rôdent d'un côté à l'autre sans fin, et dont les gestes répétitifs sont très semblables aux gestes répétitifs symptomatiques, en alternance avec l'inhibition de la paralysie, de nombreuses maladies mentales.

Entre les passages frontaliers, nous vivons, avec plus ou moins de conscience, des situations et des moments similaires. S'il est vrai que prévaut aujourd'hui l'aporophobie - rejet des pauvres -, comme l'affirme Adela Cortina, il existe aussi une phobie envers les malades mentaux et la vieillesse. Le discours des différences (sexe, genre, race, classe) ne finit pas d'enraciner, en dépit de la légion de penseurs et d'artistes comme Navares qui ont soutenu et affiché leurs prétentions, en défendant l'éthique de la dignité et des soins dont nous avons besoin, nous qui intégrons non plus une société de masse, mais une *multitude* de pluralités.

A la sortie, une vidéo nous montre Paloma à vélo, *De Oberalm a Hallein* (D'Oberalm à Hallein), car nos souvenirs d'expériences de liberté et de plaisir sont essentiels pour construire, jour après jour, l'horizon.

1- Cette déclaration et d'autres figurant dans ce texte sont tirées de l'interview de Paloma Navares réalisée par Carmen Holgueras Pecharromán dans *Paloma Navares, Tras-Luz*, Ville d'Alcorcón, Ministère de la Culture, des Sports et de la Participation Citoyenne, Madrid, 2001.

LE CIRCUIT INFINI

vidéo et technologies dans l'oeuvre de paloma navares

Susana Blas

« Je rêve d'appareils permettant de projeter des visions lumineuses dans l'air, sur des nappes de brouillard ou de gaz [...], sur des murs et plans convexes, tapissés de matières artificielles telles que la galalithe, le chrome et le nickel, qu'un seul mouvement de commutateur aurait transformé en lumière radieuse ».

László Moholy-Nagy (1920)¹

La transparence des plastiques, le méthacrylate et la fibre de verre ; l'utilisation de boîtes de lumière, de photocopies et d'impressions numériques ; les couches de projections sur des objets, des sculptures, des corps... et une foule de ressources vidéographiques audacieuses et imaginatives témoignent de l'expertise et de la contemporanéité du travail de Paloma Navares. Ses projets audiovisuels élaborés et son engagement constant envers l'expérimentation technologique ne sont comparables qu'à des univers créatifs aussi riches que ceux de personnages du media art comme Marie Jo Lafontaine (Belgique, 1950) ou Bill Viola (New York, 1951), pour ne mentionner que deux bons exemples.

L'artiste prend très tôt la décision de travailler avec les technologies de son temps. Une idée qui serait peu significative si elle était plus habituelle. De nombreux artistes perpétuent chaque jour les procédures artistiques traditionnelles et réalisent leurs dessins, peintures ou sculptures avec peu de différences par rapport à un dessinateur de la Renaissance ou à un peintre du XIXe siècle. Y compris lorsque la photographie, la vidéo et l'installation s'incorporent vigoureusement aux arts visuels, à partir de la seconde moitié du XXe siècle, il s'agit de voies utilisées de façon minoritaire.

De plus, et sans que cela soit contradictoire, cette ambassadrice de son temps aborde dans ses thématiques une révision profonde du modèle de l'Histoire de l'Art et des questions classiques de la culture universelle : la fragilité de l'existence, la mutabilité et la finitude, la disparition et la perte... en attribuant un rôle central à la situation des femmes au cours de l'histoire, en dénonçant la domination qu'elles subissent partout dans le monde, en revendiquant leurs contributions culturelles encore invisibles. Et, ce qui est peut-être le plus important : en réclamant la possibilité de faire un art universel en se positionnant comme femme, dans la perspective humaniste féministe, que peu d'artistes ont développée à ce jour.

L'installation comme langage technique et mental

Comme dans le cas d'autres créateurs qui débutent leur carrière dans les années 1980, l'installation devient son moyen naturel d'expression. Et elle évolue et se consolide, le cas échéant, jusqu'à créer son propre langage, tout au long des quatre décennies d'expérimentation avec les matériaux, le corps, le temps et la lumière.

L'installation artistique, caractérisée par l'hybridation des moyens, des supports et des technologies, apparaît dans les années 1970 et 1980 et, malgré les va-et-vient des modes et les « retours à l'ordre » successifs, elle n'a pas cessé d'élargir les perspectives de perception de l'œuvre d'art,

comprise comme une expérience de communication entre les artistes et le public.

Guidée par une intuition affinée, Paloma voit dans les dispositifs spatiaux le contexte idéal pour verser toute sa sensibilité et ses préoccupations techniques et conceptuelles. En créant, selon la circonstance, différentes modalités installatives. En travaillant avec soin l'espace et la lumière, la disposition des éléments sculpturaux (dotés de leur propre lumière ou celle-ci projetée en couches), l'image vidéographique (enfermée dans des moniteurs ou écrans, ou en projection libre sur des murs, plastiques ou autres supports) et le corps humain (en collaborant avec des danseurs ou en privilégiant le rôle du visiteur qui, par sa présence physique et ses mouvements, active l'installation).

Dans ce bref parcours, nous indiquerons les œuvres où Paloma Navares a utilisé l'image électronique sous forme d'ambiances multimédia, de retables technologiques, de salles de projection, de murs de moniteurs, de sculptures vidéo et de scénographies audiovisuelles, entre autres dispositifs.

Vidéo, corps, peinture à la lumière.

L'incorporation de l'image vidéographique à la pratique de Paloma Navares se produit très tôt dans sa carrière (à la fin des années 1970). Dès ses débuts, elle éprouve le besoin de faire sortir la peinture hors de la toile. La vidéo, réalisée depuis la fin des années 1960, est un outil critique possédant parmi ses vertus technologiques la capacité de projeter la lumière sur les objets et les corps, libérant ainsi l'image en mouvement de l'obscurité que l'image cinématographique, par contre, exigeait². Doté la peinture de temps et de mouvement est le premier objectif de Paloma, ce qui la fait inclure la vidéo dans ses projets de danse expérimentale, comme l'avaient fait auparavant d'autres artistes pionnières³.

Les possibilités offertes par le faisceau de lumière électronique pour se combiner avec les objets et les corps font de la vidéo un moyen idéal pour la scène. A partir de ce moment, il est possible, sans laisser la pièce dans la pénombre, de combiner la projection de l'image sur les corps et les objets, et de créer des sculptures de lumière déclenchées par les danseurs. Outre ces caractéristiques formelles, l'artiste est intéressée par l'étude de l'identité féminine, en dehors du regard canonique patriarcal. Comme j'ai déjà mentionné à plusieurs reprises, nous pouvons affirmer que les liens entre l'art vidéo et le féminisme ne sont pas sporadiques ou anecdotiques, mais fondationnels⁴. Les possibilités de cette « nouvelle arme », la vidéo, sans poids dans la tradition patriarcale, génèrent dès les premières décennies d'utilisation un ensemble de stratégies, de langages et d'attitudes, qui ont influencé des générations d'artistes (femmes et hommes) intéressés par le corps et l'identité⁵. Paloma Navares ajoute à son intérêt pour l'expérimentation des techniques et des matériaux de son temps l'examen critique des représentations du corps féminin.

Les premières expositions solo dans lesquelles Paloma Navares introduit l'image vidéographique sont exhibées à la salle Rincón del Arte en 1977 et, un an plus tard, à la Fondation A. C. Propac, en recourant à une projection de diapositives et une vidéo de 16 mm. La première installation où l'image vidéographique vient s'ajouter à la performance est celle du Musée Municipal de Santander, intitulée *Canto a un árbol caído* (1982) - (Chant à un arbre tombé) -. Cette pièce présente, dès ses débuts, la plupart des éléments de ses mises en scène futures : traitement soigné de la lumière et du son, introduction de sculptures conçues pour leur manipulation sur scène par les performers, et projection vidéo sur des objets et des corps. Dans cette œuvre, un peu post-apocalyptique, le corps adhère à l'arbre comme une

métaphore de la perte de connexion avec la nature. La combinaison entre la fragilité des corps les yeux bandés, les sculptures, le mouvement et de la lumière crée une troublante fable onirique d'où, après la critique, surgit l'espoir.

À partir de là, l'engagement de l'artiste avec l'image électronique est évident, non seulement comme utilisatrice de ce support dans ses pièces, mais aussi comme moyen de diffusion de cet outil. Il convient d'ailleurs de rappeler son rôle important en tant que promotrice de cette technologie. En 1984 et 1986, elle impulse et dirige le Ier et le IIème Festival de Vidéo au Cercle des Beaux-Arts à Madrid, de même que le Cycle Vidéo et Installations, Culture et Nouvelles Technologies, au Centre d'Art Reina Sofia. Et en 1985, elle dirige l'Appel à Projets *Autour de la vidéo, nouvelles technologies*.

Vidéo, enfermement, animalité

La dichotomie nature-culture, dans laquelle l'être humain peut se projeter en animal sauvage, dépositaire de sa part instinctive et irrationnelle, est une constante dans sa carrière. Dans l'installation vidéo *Sombras del sueño profundo* (1986) - (Ombres du sommeil profond) -, présentée au Musée Reina Sofia, les animaux sauvages confinés dans des espaces zoologiques clos déambulent désespérés dans leur case étroite. L'encadrement vidéo rectangulaire renforce l'idée de confinement. Des images que l'artiste adaptera à divers projets, qui définissent parfaitement le ton de toute son esthétique postérieure : l'attraction pour la beauté sereine et sauvage (sophistication et simplicité). Artifice, agitation et harmonie. Le visiteur qui pénètre dans ces environnements cesse de penser que c'est à lui que l'on parle, à la prison symbolique et aux entraves de sa vie quotidienne. Sous un ton existentialiste, de nouveaux concepts émergent, tels que la solitude, l'isolement et l'incompréhension. La conception de l'espace, qui délimite les déplacements du spectateur avec des jeux de miroirs, arrive à l'immerger dans une situation onirique imprévisible. D'autres fois, en utilisant les mêmes images, les encadrements des écrans sont éliminés, et une projection sinuose est lancée sur des rideaux en plastique⁶. On pourrait comparer cette pièce clé dans sa carrière avec d'autres installations vidéo plus récentes, non moins poignantes : *Stand by* (1999-2002), dans laquelle, à l'intérieur de sept espaces consécutifs, un homme ou une femme est isolé/e, sans communication et marginalisé/e, en allusion à la solitude et à la déraison. Ou avec *Flores sobre el océano* (2002) - (Fleurs sur l'océan) -, où les corps volatiles projetés dans l'air sur des méthacrylates se replient sur eux-mêmes dans des espaces blancs et s'isolent mélancoliques de l'extérieur.

Fragments, paysages, ombre et lumière

Dès ses débuts, Paloma Navares a réfléchi sur la pression que supportent les femmes, s'efforçant de répondre aux normes de beauté que la société impose au corps féminin et aux idéaux psychologiques qui les accompagnent. Comme dans ses célèbres sculptures vidéo et retables, où elle combine des appropriations de sculptures et de tableaux iconiques de la Renaissance et du Baroque avec des applications lumineuses (*De corazón ardiente*, 1990-1999) - (Au cœur ardent) -, Ou encore dans les installations où elle regroupe des tubes en méthacrylate qui encapsulent des images photographiques de parties du corps féminin issues de peintures classiques (*Alacena*, 1993 [Garde-manger] ; *En el umbral del sueño*, 1993 [Au seuil du rêve] ; *Almacén de silencios*, 1994-1995 [Entrepôt de silences]). À l'exposition individuelle *Trois figures, Quatre paysages* (1987), présentée au Cercle des Beaux-Arts de Madrid, les Vénus étaient déjà présentes. Sur un grand tapis de sel,

quatre installations formées de différents éléments en guise de fragments : des sculptures et des socles classiques, des moniteurs..., reçoivent, à l'intérieur ou à l'extérieur, des projections de serpents, créant ainsi des images contrastées et déstabilisantes, visant à montrer que l'imposition de stéréotypes dans la représentation entraîne le contrôle et la violence contre les femmes. L'appropriation et la déconstruction, par la fragmentation et l'intervention, des modèles féminins de la peinture occidentale (Vénus, Èves et nymphes, par exemple), soulève des discussions intéressantes chez le spectateur.

Cette combinaison de corps iconiques, qui s'illuminent dans l'ombre et restent inertes dans le paysage naturel, se traduit par une version magnifique dans l'espace scénique. La scène permettait de porter jusqu'aux dernières conséquences les qualités de mutabilité de la lumière et la possibilité de présenter les corps comme des ombres, des reflets et des disparitions. Dans *Cuerpos de sombra y luz* (1999) - (Corps d'ombre et de lumière) -, Paloma conçoit une belle scénographie, qui mute pendant une heure et demie, en utilisant des objets vidéo, des sculptures vidéo, des collages en mouvement, un mural vidéo, une installation vidéo et une vidéo monocanal. Ce projet fait partie d'une étape fructueuse de collaboration théâtrale, entre 1997 et 1999, avec la Compagnie Lanénima Imperial, avec laquelle elle représente *La casa del olvido* (La maison de l'oubli) et *Cuerpos de sombra y luz* (Corps d'ombre et de lumière). Le projet d'opéra *Juana* (2004) - (Jeanne) -, à l'Opéra de Halle, en Allemagne, est plus récent.

Le legs des femmes, dédicaces et humanisme féministe

S'il est vrai que la perspective de genre et féministe est présente dans toute l'oeuvre de Paloma Navares, ses projets ont la vertu d'aller au-delà des problèmes traditionnellement associés à l'univers féminin (isolement à la maison, monde privé et affectivité), et permettent de parler des préoccupations universelles et génériques de l'humanité, en partant de la femme sujet⁷. Par ailleurs, et parallèlement à son ferme désir d'universalité, l'artiste préconise la récupération des contributions intellectuelles des femmes et dénonce les situations d'oppression de la population féminine partout dans le monde. Ce qui explique l'existence de projets comme *Mar de plata. A Alfonsina Storni* (qui rend hommage à la poétesse), ou *Jardín de la melancolía* (Jardin de la Mélancolie) - installation formée de sept sculptures de son et lumière, décorées de pétales avec des poèmes de poétesses), aux côtés d'animations vidéo comme *Flores a Rwanda* (2007) (Fleurs pour le Rwanda), dénonçant le génocide et les milliers de femmes violées et infectées par le sida. Dans ces cas, l'esthétique élégante en combinaison avec la dénonciation ferme provoque un puissant distancement critique.

Et en troisième lieu, outre ces deux positions (de revendication et de réflexion critique), des questions universelles ambitieuses sont abordées, qui, tout en apportant une vision féministe, peuvent être vues sous un regard généraliste⁸. Comme dans le cas de la magnifique projection sur mur *A Begoña* (2003), qui montre une femme grimpant un mur, surmontant l'obstacle d'une poutre dangereuse, tiraillée entre la décision de garder l'équilibre ou de sauter dans le vide. Les deux lectures sont possibles : une métaphore de la lutte des femmes pour résister dans un monde injuste pour elles, où il est facile de perdre l'équilibre, et une allusion à un esprit tourmenté plongé dans le doute existiel.

Transit, souvenirs, regard intérieur

La finitude de l'existence et le passage de la vie à la mort sont des thèmes récurrents dans l'audiovisuel. La malléabilité infinie de l'image numérique

permet de fabriquer des images éphémères, vaporeuses et évanescantes, qui rivalisent avec celles des rêves et des expériences visionnaires. De même que d'autres artistes vidéos contemporains⁹ qui ont expérimenté avec les états intermédiaires entre la veille et le sommeil, entre la vie et la mort..., l'artiste a conçu des pièces qui imitent la matière fluide et frontalière des rêves, à partir de sa propre expérience de la maladie et de la convalescence. Paradoxalement, bien que ces œuvres semblent être en mesure de créer du temps, elles solidifient aussi la mémoire et habitent une sorte d'intemporalité. Un ralentissement et cet arrêt présent dans *Tránsito* (2000-2001) - (Transit) -, oeuvre dans laquelle l'artiste elle-même se maintient blanche et flottante en état de pause que l'on devine transitoire, à un stade que l'on imagine figé. Dans le sillon de María Zambrano dans *Los sueños y el tiempo* (Les rêves et le temps), cet arrêt atteint la vérité : « Dans les rêves, la vérité arrive tragiquement, elle vient à notre rencontre comme une surprise, dans l'intemporalité. Et c'est précisément dans les rêves purement intemporels, dans la plus stricte intemporalité, que la vérité peut surgir. La vérité objective »¹⁰. Ce sentiment d'authenticité, de découverte dévoilée et sincère, partagé avec nous par l'artiste, est transmis dans cette œuvre et dans d'autres, ou elle s'enregistre elle-même. Par exemple, dans la splendide *Oberalm a Hallein* (1999) vidéo dans laquelle Paloma, ayant perdu beaucoup de vision et s'aidant d'un vélo, fait à pied, peut-être pour la dernière fois, le bref trajet qu'elle avait parcouru pendant cinq ans, quand elle dispensait des cours à l'International Summer Academy of Fine Arts Salzburg¹¹. Pas besoin d'autres mots. « La vérité dans les rêves est comme la mort, intangible, inabordable, insoluble », écrivait María Zambrano.

Et pour terminer, il nous faut mentionner les boucles du temps et *El color de la memoria* (Fondation Telefónica, 2003) - (La couleur de la Mémoire) -, installation vidéo sonore composée de trente-cinq moniteurs et miroirs. L'élégante rangée de souvenirs encapsule une vie d'impressions, de lueurs et de reflets en noir et blanc. Le visiteur, troublé par les souvenirs d'autrui, revit les siens.

avec les outils et la technologie. *Electra Myths: Video, Modernism, Postmodernism*. « Bien que les femmes artistes ont travaillé dans tous les médias, la performance et la vidéo leur ont semblé plus attractifs, car les nouveaux médias n'avaient pas d'histoire d'exclusion des femmes. » C. Straayer, « I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s ». *Afterimage*, (novembre 1985), pp. 8-12.

5- « Bien que les femmes artistes aient travaillé dans tous les médias, la performance et la vidéo se sont vraisemblablement avérées les plus attrayantes pour elles, car ces nouveaux médias n'avaient pas d'histoire d'exclusion des femmes », Straayer, C., « I Say I Am: Feminist Performance Video in the '70s », *Afterimage* (novembre 1985), p. 8-12.

6- Comme dans le monastère de Notre-Dame-du-Pré, où les bêtes étaient projetées dans la nef centrale, dotant la scène d'une sacralité onirique et particulière.

7- Les femmes, nous représentons la moitié de la population mondiale et nous devons conquérir le droit de créer des imaginaires universels à tous les niveaux, dans une perspective féministe.

8- Je tiens ici à souligner que l'œuvre de Paloma Navares se situe à un point intéressant où l'humanisme et le féminisme s'entrecroisent. Toute son œuvre parvient à transmettre la légitimité morale des femmes, en tant que sujets de plein droit pour faire histoire et parler des questions universelles de l'humanité, sans toutefois éluder la critique du système d'oppression et de subordination auquel elles sont soumises.

9- Bill Viola, Pipilotti Rist, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Susan Hiller, Gary Hill, Eija-Liisa Ahtila, sont quelques-uns des auteurs qui ont utilisé les capacités sensorielles de la vidéo pour imiter les perceptions de la vie spirituelle, difficilement descriptibles avec des mots.

10- María Zambrano, *Los sueños y el tiempo*, Éd. Siruela, 1992, p.160.

11- Paloma Navares a dispensé le cours « Sculpture, objet, installation » à la Salzburg International Summer Academy of Fine Arts (Autriche), de 1999 à 2002.

1- Cité par Patrick de Haas dans « *Entre projectile et projet : Aspects de la projection dans les années vingt* », in Dominique Paini, Éd. : *Projections, les transports de l'image*, Paris, France : Hazan, Tourcoing, France, Association Française d'Action Artistique (AFAA), 1997, p.100.

2- Mary Lucier, théoricienne et artiste pionnière de l'art vidéo, affirmait que l'image vidéographique nous avait permis de regarder directement le Soleil ; la vengeance de Prométhée et Icare. L'image électronique pouvait désormais coexister avec les objets quotidiens et si le cinéma avait toujours été identifié avec le rêve, avec les ombres, la vidéo c'était « la vie ». Cet argument tellement artistique, qui fait en principe référence aux particularités techniques de l'image vidéographique, finit par s'infiltrer dans les sujets, les contenus, puisque la naturalité et l'économie de la vidéo font qu'elle soit idéale pour montrer les corps d'une autre manière : comme des absences, des rumeurs, des reflets, des ombres.

3- Dans la ligne de la vidéo, du corps et des arts du spectacle, initiée par Joan Jonas (1939) ou Carolee Schneemann (1939), entre autres artistes.

4- Sans référence à l'univers créatif masculin, la vidéo, suspendue entre la modernité et la postmodernité, représentait une arme nouvelle, que les hommes et les femmes commençaient à utiliser à la fois. Pour Katherine Dieckmann, dans un brillant essai sur l'exposition « Elektra », de 1985, la vidéo combine les paradoxes du postmodernisme pluraliste et la modernité



Argitalpenak / Ediciones

- | | |
|--|---|
| <p>1 OTEIZA 2000
(Agotua / Agotado)</p> <p>2 DARÍO VILLALBA 1957-2001
Hizkuntzaren autosabotaia eta poetika
Autosabotaje y poética del lenguaje
(Agotua / Agotado)</p> <p>3 BALENCIAGA
Parisetik Donostiara / De París a San Sebastián
(Agotua / Agotado)</p> <p>4 IKUS USAINA / ESENCIAS
Ernesto Ventós Omedes bilduma
Colección Ernesto Ventós Omedes</p> <p>5 EDUARDO ARROYO
Pinturak, terrakotak eta harriak
Pinturas, terracotas y piedras
(Agotua / Agotado)</p> <p>6 AENA
Artea Aeroportuetan / Arte en los Aeropuertos</p> <p>7 COFF. ORDÓÑEZ-FALCÓN ARGAZKI-BILDUMAKO MAISULANAK /
COLECCIÓN DE FOTOGRAFÍA ORDOÑEZ FALCÓN
Grina partekatu bat / Una pasión compartida</p> <p>8 SERRA BILDUMA / COLECCIÓN SERRA
Montparnasse-tik ideia hutsera. XX. Mendeko abangoardien bila
Serra Bilduman
De Montparnasse a la idea pura. Viaje por las vanguardias del s. XX
en la Colección Serra</p> <p>9 SAURA
Jendetzak / Multitudes</p> <p>10 BIDAIDEAK / COMPAÑEROS DE VIAJE
Balerdi, Goenaga, Mendiburu, Zumeta</p> <p>11 MENDE ALDAKETA / CAMBIO DE SIGLO (1881-1925)
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionalaren bildumak Colecciones
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</p> | <p>12 LURRA ZERUTIK IKUSIA
LA TIERRA VISTA DESDE EL CIELO
Yann Arthus Bertrand
(Agotua / Agotado)</p> <p>13 ABANGOARDIAK / VANGUARDIAS (1925-1939)
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionalaren bildumak Colecciones
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</p> <p>14 VITTORIO STORARO
Argiarekin idaztea / Escribir con la luz</p> <p>15 MIQUEL BARCELÓ
Munduko formak / Las formas del mundo
(Agotua / Agotado)</p> <p>16 RAFAEL MONEO
Museoak, auditorioak, liburutegiak
Museos, auditorios, bibliotecas
(Agotua / Agotado)</p> <p>17 ABSTRAKZIOAK-FIGURAZIOAK
ABSTRACCIONES-FIGURACIONES (1940-1975)
Reina Sofía Arte Zentroa Museo Nazionalaren bildumak Colecciones
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</p> <p>18 ANDRÉS NÁGEL
Azkeneko lanak / Obra reciente
(Agotua / Agotado)</p> <p>19 ESKO MÄNNIKÖ / IÑAKI BONILLAS
Ordóñez-Falcón Nazioarteko Argazkilarietako Saria
Premio Internacional de Fotografía Ordóñez-Falcón</p> <p>20 HITZA ZIZEL / ZIZELA HITZ
El Cincel y La Palabra</p> <p>21 ASKATASUN GARAIAK
TIEMPOS DE LIBERTAD (1975-1990)
(Agotua / Agotado)</p> <p>22 ART BRUT
Sormena eta eldarnioa / Genio y locura</p> <p>23 JOSUNE AMUNARRIZ
Pinturatik instalazioara
De la pintura a la instalación</p> |
|--|---|

- 24 PABLO GARGALLO
(Agotua / Agotado)
- 25 IRISH MUSEUM OF MODERN ART
Obra nabarmenak / Obras fundamentales
- 26 NESTOR BASTERRETXEA
CARMELO ORTIZ DE ELGEA
Denboraren joanean / En el curso del tiempo
- 27 ILAN WOLFF
Camera obscura
(Agotua / Agotado)
- 28 LATINOAMERIKAR ARTEA / ARTE LATINOAMERICANO
- 29 H₂O
Izotz, ur, lurrin / Sólido, líquido, gaseoso
- 30 CIRIA / ZUGASTI
- 31 HEZUR MUINETAN / ÓSEOS COSMOS
- 32 DONOSTIA - BIARRITZ 1900-1936
Modernismotik abangoardietara
Del modernismo a las vanguardias
- 33 H.R. GIGER
Atzera begirakoa / Retrospectiva
(Agotua / Agotado)
- 34 PARIS 100 URTE / PARÍS 100 AÑOS
Petit Palais, Geneve bilduma
Colección Petit Palais, Geneve
- 35 INTANGIBLES IN TERRA AUSTRALIS
- 36 MIRÓ
Poesia eta argia / Poesía y luz
- 37 JAI ALAI
Euskal pilotaren edertia / La pelota vasca y el arte
(Agotua / Agotado)
- 38 SAN SEBASTIÁN
Esparru sakratu eta profanoari buruz
De lo sagrado y lo profano
- 39 ITSASURDIN / ULTRAMAR
Kutxaren arte-ondarera hurbilketa eskuraturako azken lanen bidez / Una aproximación al patrimonio artístico de Kutxa desde las adquisiciones recientes. 2008-2010
(Agotua / Agotado)
- 40 CHAGALL
Sens Dessus Dessous
(Agotua / Agotado)
- 41 MARISCAL. BIZI POZA
- 42 PHOCUS
Bilduma baten argazkia
Objetivo de una colección
- 43 ARTEA BIZIBIDE / ARTE COMO VIDA
Colección Circa XX Bilduma. Pilar Citoler
- 44 BONIFACIO (1933...2011)
- 45 EL PASO
Abstrakzioa eta abangoardia / Abstracción y vanguardia
- 46 CHILLIDA. BIDEAK / CAMINOS
(Agotua / Agotado)
- 47 IRUDI FANTASTIKOA / LA IMAGEN FANTÁSTICA
- 48 GORPUTZ ETA ARIMA. XX. eta XXI. mendeetako emakume artistak EN CUERPO Y ALMA. Mujeres artistas de los siglos XX y XXI
- 49 GAO XINGJIAN
Pizkunderako deia / Llamada a un renacimiento
- 50 MARTA CÁRDENAS
Begiak irekita / Abre los ojos
- 51 GONZALO CHILLIDA
- 52 LAZKANO. IKUSMIRA
- 53 RICARDO MARTÍN
Argazkilari eta ikuslea / Fotógrafo y espectador
- 54 MIQUEL NAVARRO
Irudizko arkeologiak / Arqueologías imaginarias
- 55 BALERDI (1934-1992)

