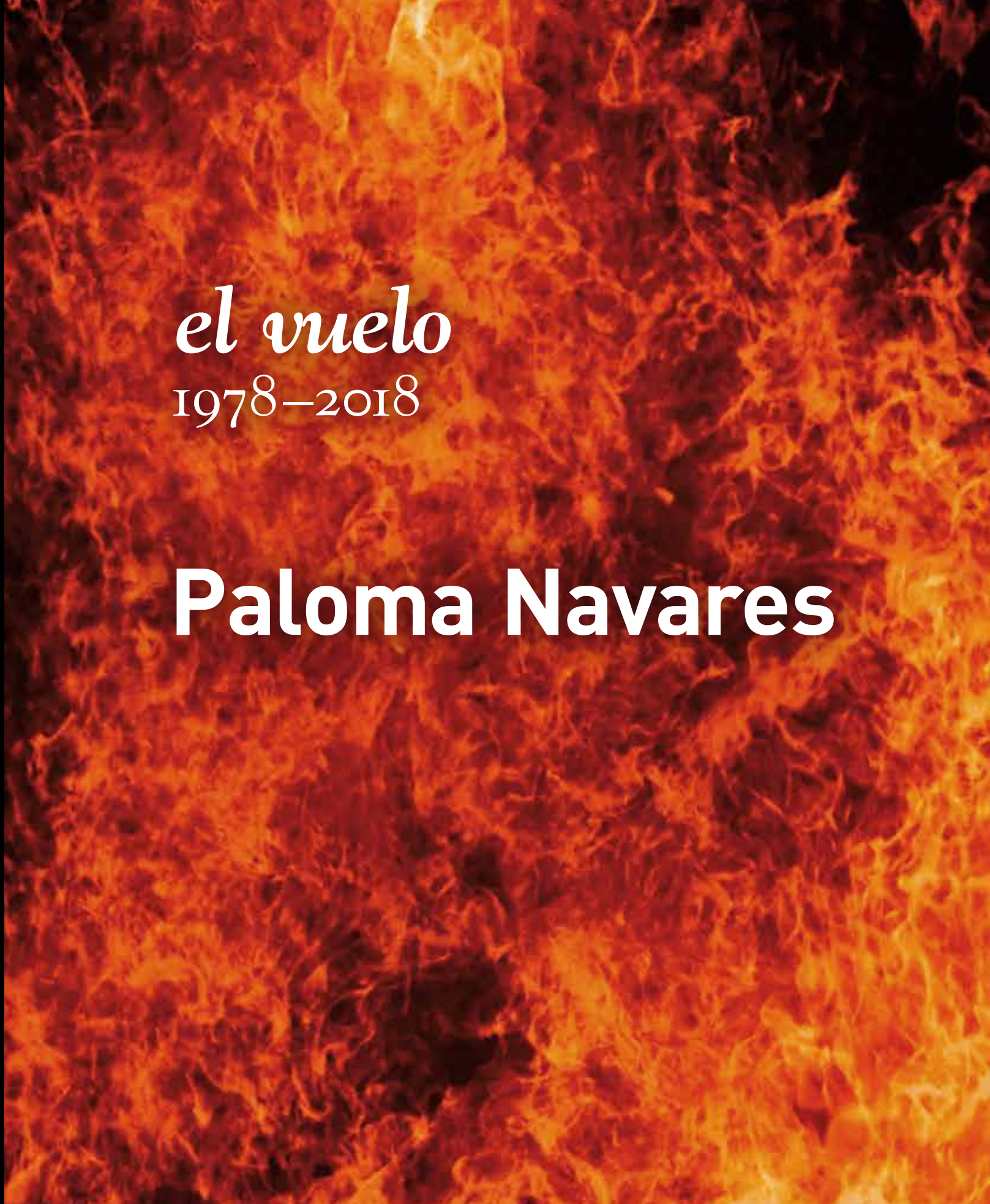


el vuelo
1978–2018

Paloma Navares

el vuelo
1978–2018

Paloma Navares

LA LONJA
28 enero – 12 abril 2020

MUSAC
20 junio – 27 septiembre 2020

MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Zaragoza AYUNTAMIENTO

AYUNTAMIENTO DE ZARAGOZA

Alcalde de Zaragoza
Jorge Azcón Navarro

Vicealcaldía, Cultura y Proyección Exterior
Sara Fernández Escuer

Directora del Área de Cultura
Elena de Marta Uriol

Director gerente de la
Sociedad Municipal Zaragoza Cultural, SAU
David Lozano Garbala

Sercicio de Cultura

Jefa del Servicio de Cultura
Romana Erice Lacabe

Jefa de Sección de Cultura (**Exposiciones**)
María Jesús Costa Fandos

Técnicos de exposiciones
Antonio Arranz
Milagros Arrebola
Adoración Gabás
Benito Ramón

Didáctica
María José Calderón
Eva Pallarés

Administración
Dolores Sanz

Personal de sala La Lonja
Jaime Algarabel
Alfonso Nájera
Julio Sánchez
Víctor Sanjuan
Sergio Sierra

Montaje exposiciones
Servicio de Talleres y Brigadas

Colabora
ETOPÍA. Centro de Arte y Tecnología

JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Consejería de Cultura y Turismo

Consejero de Cultura y Turismo
Javier Ortega Álvarez

Vice-consejero de Cultura y Turismo
Raúl Fernández Sobrino

Secretario General
Gregorio Muñoz Abad

Director General de Políticas Culturales
José Ramón González García

Director General de la
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León
Juan González-Posada

MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Director
Manuel Olveira

Coordinadora General
Kristine Guzmán

Coordinación
Eneas Bernal
Helena López Camacho
Carlos Ordás

Registro
Koré Escobar
Raquel Álvarez (Dalser, SL)

Restauración
Albayalde SL

Comunicación y Prensa
Servicios profesionales a cargo de Izaskun Sebastián

Biblioteca-Centro de Documentación
Ana Madrid (Dalser, SL)

Educación y Acción Cultural
Belén Sola
Julia Ruth Gallego
Entropia de Proyectos, SLU

Mantenimiento
Mariano Javier Román
Prial Instalaciones y Mantenimientos, SL

Servicios Auxiliares
Dalser, SL
Eulen, SL

Limpieza
Clece, SL

Seguridad
Vasbe, SL

Comisión Asesora
María Teresa Alario
Blanca de la Torre
Neus Miró
Manuel Olveira
Luis Francisco Pérez

a Tino

Paloma Navares. Iconografía corporal reapropiada

Manuel Olveira

La exposición retrospectiva de Paloma Navares (Burgos, 1947) da cuenta de una línea de investigación y producción muy personal que necesariamente ha de abarcar en el tiempo un largo periodo, desde inicios de la década de los años ochenta hasta la actualidad. Dada su extensión y diversidad, las obras han sido seleccionadas cuidadosamente para dejar constancia de la multiplicidad de temas, prácticas, técnicas o soportes y, también, de las conformaciones estéticas que la artista burgalesa ha ido desarrollando en el tiempo.

Paloma Navares ha producido un cuerpo de trabajo centrado, como la artista ha señalado, en «... la integración de elementos, el ensamblaje, la hibridez, la propuesta de múltiples lecturas, la contraposición de formas y significados. Los elementos y materiales que se incorporan a las instalaciones, o a los objetos, llevan su propia información y adquieren a la vez un significado subordinado a la luz y al contexto en el que se establecen. La mayoría de esos elementos son de uso cotidiano, de elaboración industrial: estanterías, cortinas, espejos, perchas, bolsas, álbumes, cadenas, ganchos, etc... y se adhieren al significado de la imagen, generalmente trazada sobre papel fotográfico»[1].

Esta descripción da a entender que Navares trabaja con los conceptos y los materiales de nuestro tiempo que incluyen, entre otros, la luz, el vídeo o la instalación y, en palabras de Rocío de la Villa, «... 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...»[2].

Más allá de la utilización del vídeo, la instalación y los materiales industriales –en lo que es objetivamente una pionera-, dos son los grandes temas que estructuran toda su producción artística: la apropiación como técnica y el acercamiento al cuerpo como motivo. Por ello, son estos dos temas los que estructuran en

1 Alicia Murría: «Luces y sombras del cuerpo y de la historia del arte», entrevista a Paloma Navares, *Lápiz*, 120, Madrid (marzo 1996), p. 35.

2 Rocío de la Villa: «Paloma Navares. Iluminaciones» en catálogo *Paloma Navares. Argiztapenak 1977/ 2017*, San Sebastián, Kubo-Kutxa, 2017, p. 15.

Paloma Navares. Iconography of the body reappropriated

Manuel Olveira

The retrospective exhibition by Paloma Navares (Burgos, 1947) evidences a deeply personal line of research and production, which necessarily has to cover a lengthy period of time, from the early 1980s down to the present. Given their extension and diversity, the pieces have been carefully selected to show the multiplicity of topics, practices, techniques and supports, and also the aesthetic conformations which the artist has developed over time.

Paloma Navares has produced a body of work focused, as she has pointed out, on «... the integration of elements, the assembly, hybridity, the suggestion of multiple readings, the contrast in forms and meanings. The elements and materials that form part of the installations, or the objects, hold their own information and at the same time acquire a significance subject to the light and context they are established in. Most of these elements are used on a daily basis, industrial products: shelves, curtains, mirrors, clothes hangers, bags, albums, chains, hooks, etc... and they become part of the significance of the image, generally drawn on photographic paper»[1].

This description suggests that Navares works with the concepts and materials of our time, including, among others, light, video and installations, and in the words of Rocío de la Villa, «... all the major innovations approached from the turning point in the 1960s in contemporary art: antiform, performance, video art, appropriationism, installation and contextual art, feminism...»[2].

Beyond the use of video, installation and industrial materials –in which she is objectively a pioneer– there are two major topics that structure her entire artistic production: appropriation as a technique and approximation to the body as a motif. This is why these two topics provide the general structure for the exhibition *Flight 1978-2018*, and

1 Alicia Murría: «Luces y sombras del cuerpo y de la historia del arte», an interview with Paloma Navares, *Lápiz*, 120, Madrid (March 1996), p. 35.

2 Rocío de la Villa: «Paloma Navares. Iluminaciones» in the catalogue *Paloma Navares. Argiztapenak 1977/ 2017*, San Sebastián, Kubo-Kutxa, 2017, p. 15.

De Adán y Eva en otros paraísos, 1990. Exposición *Otros paraísos* y Colección Museum Moderner Kunst Stifung Ludwig Wien, Viena

in particular, the reflections on her extensive production.

The exhibition is a journey through her lengthy career, focusing on significant pieces that bring us closer to the artistic work and research of a creator who explores the human dimension in all her production (in her different facets, above all those related to the body and the senses), and also the cultural dimension (as she critically appropriates the historical formalizations and canons related to the body).

This double thematic approach, related to appropriation and the body, could be exemplified by two pieces held at the Contemporary Art Museum of Castilla y León (MUSAC) (*Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia – White tulips on the suicide of Lucretia,* from 1991, and *Almacén de silencios – Warehouse of silences,* produced in 1994 and 1995). It is true, however, that other pieces could have been studied[3], taking into account the coherence shown by the artist throughout her career, in which she has made use of space, light and the transparency of plastics, methacrylate and fibreglass to create videos, photographs,

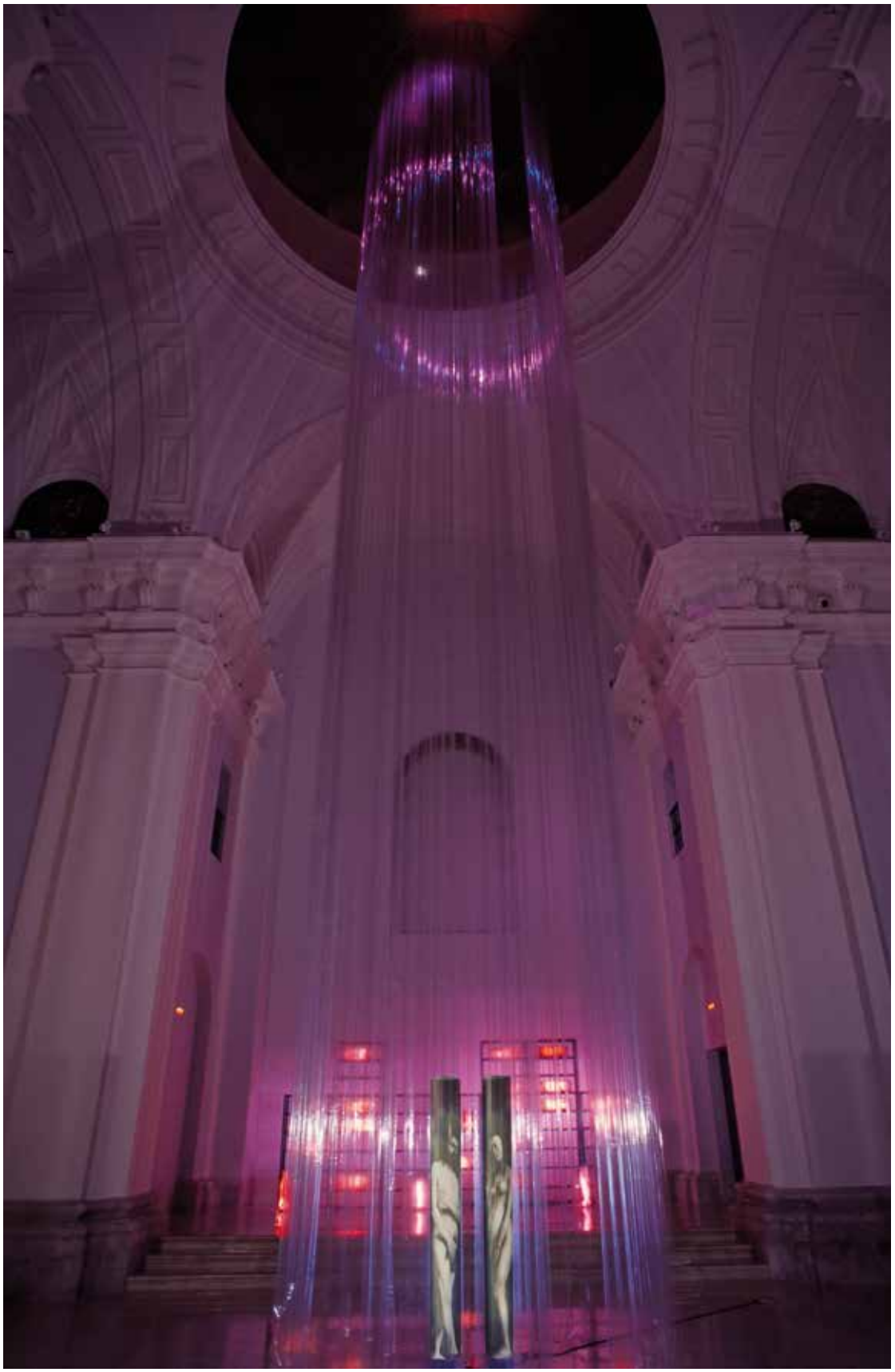
3 In fact, the reflection applied herein to these two pieces are in truth common to just about all of Navares' production, because in most of her work she employs the technique of appropriation and more or less veiled references to the body.

general la exposición *El vuelo. 1978-2018* y, en particular, las reflexiones sobre su extensa producción.

La muestra supone un recorrido por toda su larga trayectoria, centrándose en obras significativas que nos aproximan al trabajo y a las investigaciones artísticas de una creadora que explora en toda su producción la dimensión humana (en sus diferentes facetas, pero sobre todo aquellas relacionadas con el cuerpo y los sentidos) y, también, la dimensión cultural (en tanto que se apropia críticamente de las formalizaciones y los cánones históricos relacionados con el cuerpo).

Esta aproximación temática doble relacionada con la apropiación y con el cuerpo puede ser ejemplificada en dos obras custodiadas por el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (*Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia,* de 1991, y *Almacén de silencios,* producida entre 1994 y 1995), aunque es verdad que otras obras podrían haber sido objeto de estudio[3], habida cuenta de la coherencia que la artista ha demostrado a lo largo de su trayectoria en la que ha utilizado el espacio, la luz y la transparencia de plásticos, metacrilatos y fibra de vidrio para crear vi-

3 De hecho, las reflexiones que aquí se aplican a estas dos obras, en realidad son comunes a casi toda la producción de Navares porque en la mayoría de sus trabajos emplea la técnica de la apropiación y las referencias más o menos veladas al cuerpo.



Luces de hibernación.
Adán y Eva de Van Eyck, 1997.
Monasterio de Nuestra Señora
del Prado, Valladolid

sculptures, *collages*, installations and all kinds of spatial conformations. This great variety of techniques and supports is, however, always shown in her work with great coherence because one technique –appropriationism– and one topic –the female body– take preference over everything else, endowing it with consistence and cohesion.

Appropriation

Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia – White tulips on the suicide of Lucretia (1991) is an installation consisting of a painted plaster pedestal, on which lie some tulips in light, and a framed display cabinet which includes a coloured photocopy, surrounded by lights, resulting from the appropriation of an image created by Lucas Cranach the Elder in 1533, which now forms part of the heritage of the Gemäldegalerie in Berlin. It comes as no surprise that Navares should show an interest in this work of art by Cranach if we bear in mind that he was one of the painters who depicted the female body most personally, creating an influential canon on western art, and that she has shown an interest in such depictions of the body and the canons of beauty throughout history, especially in western culture.

This work, based on appropriation, forms part of a characteristic series of her work in the 1990s, as described by the artist herself: «In recent years I have been working on a kind of cycle which I call *Fragmentos del jardín de la memoria* (*Fragments from the garden of memory*), in which the series *Vestuario de placeres* (*Dressing room of pleasure*), *Del amor y otras soledades* (*On love and other solitudes*), *De Venus, Ninfas y otras Evas* (*On Venus, Nymphs and other Eves*), *En el umbral del Hades* (*At the threshold of Hades*) and *Almacén de silencios* (*Warehouse of silences*) are all to be found. In effect, in this period I worked mainly with images from classical painting and I have almost always used the iconography of women»[4].

The fact that Navares appropriates this work of art from the early Renaissance is not due to chance, as this kind of appropriation operations can be seen throughout her career, of both images from the so-called high culture and those from popular culture and the world of consumerism. Appropriationism, which arose in the 1970s, but which was really developed in the 1980s, consists of borrowing images, forms and styles from the history of art or from popular culture, and then critically amending them. It is a strategy that questions the concept of originality, focusing on the relations between power, gender, creativity, consumerism and the social value and use of art. Beyond formal matters, our painter is interested in political topics when she makes the strategy of appropriationism her own.

4 Alicia Murría: *op.cit.*, p. 32.

deos, fotografías, esculturas, *collages*, instalaciones y todo tipo de conformaciones espaciales. Toda esa variedad de técnicas y soportes son, sin embargo, siempre presentados en su obra con gran coherencia porque una técnica –el apropiacionismo– y un tema –el cuerpo femenino– sobrevuelan sobre toda ella dándole consistencia y cohesión.

La apropiación

Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia (1991) es una instalación compuesta por una peana de escayola pintada, sobre la que reposan unos tulipanes con luz, y una vitrina enmarcada en la que se incluye una fotocopia coloreada, rodeada por luces, que resulta de la apropiación de una imagen creada por Lucas Cranach el viejo en 1533 que actualmente forma parte del acervo de la Gemäldegalerie de Berlín. No es de extrañar que Navares se interese por esta obra de Cranach si tenemos en cuenta que él fue uno de los pintores que representó de una forma muy personal el cuerpo de la mujer, creando un canon muy influyente en el arte occidental, y que ella se ha interesado por dichas representaciones del cuerpo y por los cánones de belleza a lo largo de la historia, especialmente en la cultura occidental.

Esta obra basada en la apropiación forma parte de una serie característica de su producción en los años noventa, tal y como describe la artista: «En los últimos años vengo trabajando en una especie de ciclo que titulo *Fragmentos del jardín de la memoria*, en el que se encuentran englobadas las series *Vestuario de placeres*, *Del amor y otras soledades*, *De Venus, Ninfas y otras Evas*, *En el umbral del Hades* y *Almacén de silencios*. Efectivamente, en este período he trabajado principalmente con imágenes extraídas de la pintura clásica y casi siempre he utilizado iconografía de la mujer»[4].

El hecho de que Navares se apropie de esta obra del Renacimiento temprano no es casual ya que ella ha efectuado ese tipo de operaciones apropiacionistas a lo largo de su carrera, tanto de imágenes de la llamada alta cultura como de aquellas provenientes de la cultura popular y del mundo del consumo. El apropiacionismo, surgido en la década de los años setenta del pasado siglo, pero sobre todo desarrollado en los años ochenta, consiste en tomar prestadas imágenes, formas o estilos de la Historia del Arte o de la cultura popular para revisarlas críticamente. Se trata de una estrategia que cuestiona el concepto de originalidad, poniendo el foco en las relaciones entre el poder, el género, la creatividad, el consumo, el valor y los usos sociales del arte. Más allá de los asuntos formales, son aquellos de orden político los que interesan a la autora burgalesa cuando hace suya la estrategia del apropiacionismo.

4 Alicia Murría: *op.cit.*, p. 32.

Con este procedimiento, Navares ha ido creando en toda su trayectoria una suerte de personal inventario, catálogo, repertorio, atlas, compilación o censo procedente de las revisitaciones que ella ha ido realizando a la Historia del Arte y al presente del mundo del consumo. Sus obras y configuraciones visivas son sistemas representacionales formalmente expandidos y claramente contaminados por la recuperación y apropiación de diversos estilos, formas y cánones de la historia, sobre todo en relación con el cuerpo femenino que es el que ha sido utilizado, objetualizándolo, para el placer escópico del sujeto consumidor, el hombre. Apropiándose de obras, estilos, voces y representaciones muy concretas ha conseguido poner el foco, claramente, sobre las cuestiones políticas inherentes a dichas representaciones y a su revisitación crítica.

Efectivamente, el apropiacionismo pone en evidencia los usos de las imágenes y su función política en tanto que los desenmascara. Apropiándose y manipulando la herencia de la cultura nos señala como deudos de estereotipos construidos en el tiempo e impuestos socialmente que tematizan y estetizan el cuerpo femenino. En el caso del canon de belleza de Cranach el viejo (mujeres jóvenes y estilizadas, con ojos almendrados, senos menudos y piernas largas) y de la figura de Lucrecia (que, anteponiendo su «pureza» a su vida, se suicida después de haber sido violada) remarcan un modelo iconográfico y un rol femeninos que han dominado las representaciones de la Historia del Arte.

La influencia de ese canon y de esos temas ejemplarizantes han permeado en toda la cultura, bien porque han sido formalizados y repetidos por una de las prácticas de la alta cultura como es la pintura, bien porque expresan una determinada concepción del rol social y productivo –práctico y simbólico– de la mujer. Paloma Navares, que comenzó con la práctica de la pintura en los años setenta, en apariencia la abandonó tempranamente en beneficio del vídeo y de las instalaciones, aunque no del todo porque la tradición de la pintura ha pervivido en su obra a través de revisitaciones a temas, figuras e imágenes de la Historia del Arte como Eva, Venus, Ariadna, Ofelia o Lucrecia, con las que se ha forjado en Occidente una concepción de la mujer, de sus valores, sus roles y su posición social siempre subalterna y al servicio del poder y la mirada patriarcales. Pero Navares no continúa –sino que impugna, como más adelante veremos– estos modelos y valores presentes en la pintura tradicional.

Apropiarse de los modelos y formas de representación permite entender que los cuerpos y las poses representados en las obras de arte no son naturalistas sino constructos históricos y culturales que han codificado el cuerpo y su representación. La apropiación crítica de dichas representaciones pone en evidencia el molde cultural en el que trata de encajarse la realidad y su diversidad. El hecho de que aparezcan muy semejantes, o repeti-

With this procedure, Navares has created a kind of personal inventory, catalogue, repertory, atlas, collection or census from revisiting the history of art and the present in the world of consumerism. Her work and visual configurations are depictional systems formally expanded and clearly contaminated by the recovery and appropriation of diverse styles, forms and canons from history, above all in relation to the female body, the one used and objectified for the visual pleasure of the consumer –i.e. men. Appropriating pieces, styles, voices and specific depictions has managed to clearly direct the spotlight onto the political matters inherent in such depictions and to critically revisit them.

In effect, appropriationism shows the uses of images and their political function by unmasking them. Appropriating and manipulating the heritage of culture identifies us as the heirs of stereotypes built in time and socially imposed, which thematize and aesthetize the female body. In the case of Cranach the Elder's canon of beauty (young stylized women, with oval eyes, small breasts and long legs) and the figure of Lucretia (who put her «purity» before her life and committed suicide after being raped) highlight an iconographic model and a role for women which have predominated in depictions in the history of art.

The influence of this canon and exemplary topics have permeated culture in its entirety, either because they have been formalized and repeated by one of the practices of high culture, i.e. painting, or because they express a specific conception of the social and productive role –practical and symbolic– of women. Paloma Navares, who started painting in the 1970s, apparently abandoned this format in favour of video and installations, but not completely so because the tradition of painting has survived in her work by revisiting topics, figures and images from the history of art such as Eve, Venus, Ariadne, Ophelia and Lucretia, with whom a conception of woman was forged in the West, together with her values, roles and social position, always subordinate to the service of the patriarchal power and gaze. And yet Navares does not continue these models and values in traditional painting, but rather she refutes them, as we will see below.

Appropriating the models and forms of depiction enables us to understand that the bodies and poses shown in works of art are not natural but rather historical and cultural constructs which have codified the body and its representation. The critical appropriation of such depictions evidences the cultural mould in which reality and diversity try to fit. The fact that the poses and canons in the piece entitled *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas* (*Of Leda and Judith amidst Venus, Nymphs and other Eves*) (1993), for example, appear to be very similar, or repeated, simply certifies the cultural violence exercised over the human body in general and the female body in particular.

Tulipanes blancos al suicidio de Lucrecia, 1991. Colección MUSAC. Depósito de la Colección de Arte Contemporáneo de Castilla y León

As for Navares, it is true that she takes whole figures and pictures from the history of art, although appropriation in this case is often done with fragments thereof, which are recontextualized and/or reordered in new relations and affiliations. *Collage* is thus a technique that lets her set up communication between iconographies and figures from different times and cultures with a common pose highlighted by this technique by showing the

das, las poses y cánones en la obra *De Leda y Judith entre Venus, Ninfas y otras Evas* (1993), por ejemplo, no hace sino certificar la violencia cultural ejercida sobre el cuerpo humano en general y sobre el de la mujer en particular.

En el caso de Navares, aunque también toma figuras y cuadros enteros de la Historia del Arte, a menudo, la apropiación se realiza a través de fragmentos de los mismos que son recontextualiza-

Exposición *Del jardín de la memoria,* Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

dos y/o reordenados en nuevas relaciones y filiaciones. El *collage*, así, es una técnica que le permite poner en comunicación iconografías y figuras de tiempos y culturas diversas que tienen un poso común que la técnica del *collage* deja en evidencia al mostrar la similitud de poses, formas y figuras que actúan como patrones.

La presencia del fragmento y el uso del *collage* trae a colación algunas cuestiones comúnmente asociadas a lo femenino (por ejemplo, la atención hacia lo pequeño y lo íntimo) y aglutinadas en torno a lo que algunas críticas de arte denominan *femmage*[5]. Este concepto alude al trabajo artístico creado por mujeres ensamblando objetos o produciendo *collages*. Es un término reivindicado con perspectiva feminista porque se refiere a toda una serie de actividades, a menudo caseras y anónimas, que las mujeres hacían asiduamente en muchas culturas, relacionadas con la costura, como la unión de las piezas de los retales, el corte o el patronaje.

En el caso de Navares, la práctica del *femmage* está muy vinculada al cuerpo femenino porque recopila fragmentos de la Histo-

5 Miriam Schapiro / Melissa Meyer: «Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled-FEMMAGE», *Heresies I*, 4 (invierno 1977-1978), pp. 66-69.

similarities in poses, forms and figures, acting as patterns.

The presence of fragments and the use of *collage* brings up certain matters commonly associated with the feminine (for example, attention to what is small and intimate) and gathered together around what some art critics call *femmage*[5]. This concept alludes to the artistic work created by women, assembling objects or producing *collages*. It is a radical term with a feminist perspective as it refers to a whole series of activities, often homemade and anonymous, which women assiduously carried out in many cultures, related to sewing, such as joining pieces of leftover cloth together, cutting and patterns.

In the case of Navares, *femmage* is closely linked to the female body as it brings together fragments from the history of art and puts them together to show both the aesthetization and reification of the female body in the service of reproducing stereotypes and historically constructed roles, in order, in the artist's own words, to «silence» real women. The numerous female bodies depicted in

5 Miriam Schapiro / Melissa Meyer: «Waste Not Want Not: An Inquiry into what Women Saved and Assembled-FEMMAGE», *Heresies I*, 4 (winter, 1977-1978), pp. 66-69.

the history of art are therefore ghostly projections of the ideals constructed by men.

The body

There are numerous bodies in *Almacén de silencios* (*Warehouse of silences*) (1994-1995), or to be more precise, fragments of bodies which highlight their instrumental and objectual nature, lacking their own will. In Navares' own words, «... it is a tribute to the silence kept by women over many centuries, in which the only information they have been able to transmit is the information men have provided about them»[6]. In effect, throughout history women have generally been objects, but almost never the subject of declarations.

Concerning this piece, the artist points out that it consists of «... fragments of female bodies captured by the history of art» which «... repose in hermetically closed methacrylate cylinders on the shelves of a black metallic structure. Light and colour emanate from these images and dye the atmosphere. The electric wires fall from each cylinder and are joined to the others by multiple plugs, spread out on the floor, delimiting the space»[7].

The body and its depiction, the body and its history, the body and its weakness, the body and its construction, and above all the body and its fragments are focal points in Paloma Navares' work. And from among all the bodies, it is the female body that best shows the artistic, social, cultural and political use –and abuse– made thereof. Constructed throughout history by the dissemination of certain canons of beauty, reinforcing the obsession for cosmetic care and appearance, the body has been a silent «battleground»[8] for women. As Navares shows in her series of *Productos Navares* (*Navares Products*) (a parody of the advertising and marketing that drive consumerism), in *Milenia* (*Millennia*) (a crude posthuman metaphor of the aesthetic obsession and pressure suffered by women today), in *Implantes* (*Implants*) (an example of the anxiety for perfection) and in *Híbridos* (*Hybrid*) (allegories of the apparent omnipotence and daily ubiquity of biotechnology), the body is a very profitable construct.

This potential profitability is parodied in *Almacén de silencios* (*Warehouse of silences*) by means of

6 Rocío de la Villa: «Paloma Navares. Iluminaciones» in the catalogue *Paloma Navares. Iluminaciones*, San Sebastián, Kubo Kutxa, 2018, p. 29.

7 Paloma Navares: *Luces de hibernación*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 84.

8 Barbara Kruguer, in one of her well-known books from the late 1980s, includes the slogan *Your Body Is a Battleground* as an attack on stereotypes in the history of art and modern consumerism, which have turned the female body into just another product of capitalism.

ria del Arte y los yuxtapone con el fin de dejar en evidencia tanto la estetización como la cosificación del cuerpo de la mujer al servicio de una reproducción de estereotipos y roles históricamente construidos para, en palabras de la artista, «silenciar» a las mujeres reales. Los muchos cuerpos femeninos que aparecen en toda la Historia del Arte son, pues, proyecciones fantasmales de los ideales construidos por los hombres.

El cuerpo

En *Almacén de silencios* (1994-1995) aparecen muchos cuerpos o, por ser más precisos, fragmentos de cuerpos que remarcan su carácter instrumental, objetual y carente de voluntad. En palabras de Navares: «... es un homenaje al silencio guardado por las mujeres a lo largo de 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»[6]. Efectivamente, a lo largo de la historia la mujer ha sido habitualmente objeto, pero casi nunca sujeto de enunciación.

Sobre esta obra, la artista remarca que está constituida por «... fragmentos de cuerpos femeninos capturados de la Historia del Arte» que «... reposan en cilindros de metacrilato herméticamente cerrados sobre las baldas de una estantería metálica negra. De sus imágenes emana la luz y el color que tiñe el ambiente. De cada cilindro cae el cableado eléctrico que se ensambla a los otros por medio de enchufes múltiples, extendiéndose en el suelo, delimitando el espacio»[7].

El cuerpo y su representación, el cuerpo y su historia, el cuerpo y su debilidad, el cuerpo y su construcción y, sobre todo, el cuerpo y su fragmento son temas centrales en la producción de Paloma Navares. Y de entre todos los cuerpos, el de las mujeres es el que mejor puede evidenciar el uso –y abuso– artístico, cultural, social y político que se ha hecho de él. Construido a lo largo de la historia difundiendo determinados cánones de belleza y potenciando la obsesión por el cuidado y la apariencia cosmética, el cuerpo ha sido un «campo de batalla»[8] silencioso para las mujeres. Como presenta Navares en su serie de *Productos Navares* (remedo de la publicidad y el marketing que impulsa el consumo), en su *Milenia* (cruda metáfora posthumana de la obsesión y la presión estética que sufren las mujeres actualmente), en sus *Implantes* (ejemplo de la ansiedad por la perfección) o en sus *Híbridos* (ale-

6 Rocío de la Villa: «Paloma Navares. Iluminaciones» en catálogo *Paloma Navares. Iluminaciones*, Kubo Kutxa, San Sebastián, 2018, p. 29.

7 Paloma Navares: *Luces de hibernación*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 84.

8 Barbara Kruguer, en una de sus conocidas obras de finales de los años ochenta incluye el eslogan *Your Body Is a Battleground* con el fin de atacar aquellos estereotipos de la Historia del Arte y el consumo actual que han convertido al cuerpo de la mujer en un producto más del capitalismo.

Almacén de silencios, 1994-1995. Colección MUSAC. Depósito de la Colección de Arte Contemporáneo de Castilla y León

gorías de la aparente omnipotencia y la ubicuidad cotidiana de la biotecnología), el cuerpo es un constructo muy rentable.

Y esa potencial rentabilidad aparece remedada en la obra *Almacén de silencios* mediante su disposición (una estantería que ordena un catálogo de piernas, brazos, pechos, ombligos, vientres, etcétera) y su disponibilidad (un suntuoso surtido que se ofrece al consumidor como otrora se ofrecía el género humano en los mercados de esclavos o en las colecciones de mujeres que poblaban los harenes). Disposición y disponibilidad que remarcan el carácter objetualizado y cosificado del cuerpo femenino ofrecido al consumo.

Entre todas las imágenes de fragmentos de cuerpos que presenta la instalación *Almacén de silencios* hay tan solo una escueta cabeza. No es baladí su ausencia. Diferentes iconografías femeninas que han sido heredadas de la Historia del Arte remarcan esa ausencia. La representación tradicional del cuerpo de la mujer, desnudo y ofrecido a la mirada, presenta y resalta varias partes de su cuerpo, pero muy a menudo la cabeza ocupa un lugar secundario que evidencia la objetualidad y la falta de identidad y voluntad que se les presupone a las mujeres. El femenino es, así, un cuerpo trunco que se puede llenar o rematar, cual sujeto incompleto, o intercambiar, cual mero objeto.

La cabeza generalmente suele tener poca importancia cuando no está completamente ausente: de perfil o ladeada, adormilada, recreándose ante un espejo, distraída, con los ojos cerrados, tapados o entornados, absorta, muy a menudo eludiendo el contacto con los ojos del espectador. La escasa visibilidad y/o la ausencia de la cabeza remarca la falta de identidad, pero también de capacidad de enunciación y de agencia de las mujeres. De hecho, casi todas las representaciones femeninas han sido pintadas o esculpidas por hombres, toda vez que la mujer habitualmente ha tenido vedado del acceso a la independencia y a la cultura a lo largo de la historia.

Ese estereotipo femenino pasivo y dependiente remarca que la mujer ha sido y es una musa o un objeto construido por la mirada androcéntrica para su disfrute, perpetuando roles sociales femeninos que reproducen clichés convencionales vinculando a la mujer con el ámbito doméstico y/o representándola como objeto de deseo. Si su cabeza es secundaria, el resto de su cuerpo es protagonista pasivo ante la mirada masculina.

Los diferentes cánones de belleza corporal y los modelos que definen los roles culturales y sociales de la mujer –así como, y sobre todo, la violencia implícita en ellos que se proyecta tanto sobre el cuerpo individual como sobre el social– operan por inercia: su trayectoria y movimiento continúa hasta que son redirigidos. El conjunto del trabajo de Navares puede ser entendido como una redirección y refuncionalización orientada consciente y crítica-

the layout (shelves holding a catalogue of legs, arms, breasts, navels, abdomens, et cetera) and availability (a sumptuous range offered to consumers just like humans were sold in slave markets in the past, or the collections of women making up harems). Layout and availability define the objectified and reified nature of the female body offered up to consumers.

Among all the images of body fragments included in the installation of *Almacén de silencios* (*Warehouse of silences*) there is no more than one head. This absence is deliberate. Different female iconographies inherited from the history of art underline this absence. The traditional depiction of the female body, naked and offered up to our gaze, presents and highlights various parts of the body, but very often the head takes a secondary place, showing the objectification and lack of identity and will presupposed in women. The female is therefore a truncated body that can be filled up or finished off, like an incomplete object, or exchanged like a mere object.

Little importance is generally attributed to the head if it is not completely absent: profiled or seen from the side, dozing, playing in front of a mirror, distracted, eyes closed, covered or half closed, absorbed, very often eluding contact with the viewer's eyes. Low visibility and/or absence of the head shows a lack of identity, and also women's lack of capacity to declare or act for themselves. In fact, almost all depictions of women have been painted or sculpted by men, because women have generally been denied access to independence and culture throughout history.

The passive and dependent female stereotype shows that women were and are muses or objects constructed for the androcentric gaze to enjoy, perpetuating female social roles that reproduce conventional clichés and relegate women to the domestic sphere and/or depict them as an object of desire. If their head is secondary, the rest of their body comes passively into the limelight before the masculine gaze.

The different canons of corporal beauty and the models that define women's cultural and social roles –and above all the violence implicit therein, projected onto both the individual and the social body– operate by inertia: their path and their movement continue until they are redirected. Navares' work as a whole could be understood as a redirection and refunctionalization aimed deliberately and critically. It is not the canon, the model, the role or the violence which makes them up that interests Paloma Navares, but rather their plasticity and the way they work.

Violence acts, takes on a body and becomes a body precisely on the body itself, by means of the canon, regulated socially and culturally by the hegemonic dominion and hierarchy which amputate parts and project repressive models that turn the body into

more of a model illusion than an existing reality. As the artist herself says, «... it is surprising to see the similarities, and how they are often faithful copies with very few variations, even though there are two centuries between the works of art. They weren't actually painting women, but preconceived and artificial ideas about women»[9].

Navares' work invites us to deconstruct the idealized projection and the ghostly nature of the body. Modern and democratic discourse induces us to think of the individual as an autonomous and emancipated being, with its own free will and desires, with the capacity for decision and action; and yet as is shown in the piece entitled *Almacén de silencios* (*Warehouse of silences*), it conceals the body's passive, reified and illusory nature, which is due to the violent and dominating structure on which it is held up.

Given this state of things, we should point out that art can neither give us our freedom back nor in itself make it possible to reappropriate the «expropriated» female body; but it does let us act critically, just as Navares does, analysing how violence works in order to place the body at the disposal of the practical and symbolic machinery that uses it to produce and reproduce a *status quo* in the accumulation of capital, and consequently of power. Insofar as the body ratifies power, it places itself at its disposal as a productive force inscribed on the body through depiction by modelling bodies (subjected, reduced, seduced) and the relations among them (tidy, catalogued, classified). By refuting power the body emerges as fragile, dismembered and fragmented in all its crudity and reality. Navares' work, based on the appropriation of the attractive iconography of the body, paradoxically, shows the body in its starkest reality in order to be able to thereby reappropriate it and repoliticize it after its historical expropriation and aesthetization.

9 Alicia Murría: *op.cit.*, p. 32.

mente. No es el canon, el modelo, el rol y la violencia que les es constitutiva lo que interesa a Paloma Navares, sino su plasticidad y su forma de operar.

La violencia actúa, toma cuerpo y se hace cuerpo, precisamente, sobre el propio cuerpo a través del canon regulado cultural y socialmente por el dominio y la jerarquía hegemónicos que cercenan partes y proyectan modelos represores que hacen del cuerpo más una ilusión modélica que una realidad existente. Tal y como afirma la artista, «... es sorprendente ver las similitudes y cómo, a menudo, son copias fieles, con muy pocas variantes aunque haya dos siglos de diferencia entre las obras. En realidad no pintaban mujeres, sino ideas preconcebidas y artificiales de mujeres»[9].

La obra de Navares invita a deconstruir la proyección idealizada y el carácter fantasmático del cuerpo. El discurso moderno y democrático nos induce a pensar el individuo como un ser autónomo y emancipado, propietario de su voluntad y libre albedrío, con capacidad de decisión y acción; pero, tal y como evidencia la obra *Almacén de silencios*, esconde su carácter pasivo, cosificado e ilusorio debido a la estructura violenta y dominadora sobre la que se sostiene.

Ante ese estado de las cosas, constatamos que el arte ni puede devolvernos la libertad ni *per se* nos posibilita reapropiarnos de ese cuerpo femenino »expropiado»; pero sí permite actuar críticamente, tal y como lo hace Navares, analizando cómo opera la violencia con el fin de poner el cuerpo a disposición de una maquinaria práctica y simbólica que lo utiliza para la producción y reproducción de un *statu quo*, de un modo de acumulación de capital y, consecuentemente, de poder. En tanto que el cuerpo ratifica el poder, se pone a su disposición como fuerza productiva que se inscribe sobre el cuerpo a través de su representación modelando los cuerpos (sometidos, reducidos, seducidos) y las relaciones entre ellos (ordenados, catalogados, clasificados). Impugnando el poder, el cuerpo emerge frágil, desmembrado y fragmentado con toda crudeza y toda realidad. Las obras de Navares, basadas en la apropiación de la atractiva iconografía corporal, paradójicamente, muestran el cuerpo en su realidad más descarnada para poder, así, re-apropiarlo y re-politizarlo tras su expropiación y estetización históricas.

9 Alicia Murría: *op.cit.*, p. 32.

Ser pájaro. Devenir vuelo

Marta Mantecón

Las mujeres tienen algo de pájaro y de ladrón. Esta consideración de Hélène Cixous tiene que ver con su poder de poner *patas arriba* el discurso sobre el cual se ha cimentado la cultura occidental[1], con su binarismo ontológico y sus patrones inmutables. Volar es, por consiguiente, un gesto que les pertenece. Desde otra perspectiva, Marina Warner se pregunta si el alfabeto pudo haber sido una invención de las aves, dado que los humanos aprendimos el lenguaje al interpretar las marcas que los animales iban dejando en la tierra, pero también el vuelo de los pájaros. Esta autora nos cuenta cómo Aoife, la esposa del Dios del mar, robó a su marido el conocimiento del lenguaje escrito, fuente de su poder divino, siendo por ello castigada y convertida en grulla, un ave cuyas pisadas son una suerte de escritura y cuyo vuelo sirve también para formular presagios[2].

Cuando Goya estampó *Linda maestra*, un grabado que muestra la iniciación de una bruja vieja a una joven, pretendía lanzar una crítica feroz contra la superchería, las supersticiones y la falta de instrucción dentro de esa sátira para combatir los errores y vicios absurdos de la conducta humana que fueron *Los Caprichos.* Hoy no deja de resultar curioso que, seguramente sin proponérselo, introdujo también algunas cuestiones fundamentales para el pensamiento feminista, como la transmisión de saberes entre las mujeres o la definición de los dos extremos sobre los que el patriarcado ha posicionado lo femenino (joven=bella=buena *versus* vieja=bruja=mala), pese a que la brujería para él, como para tantos otros ilustrados, fuera un mal a erradicar. Paloma Navares recupera estos mismos arquetipos en una videoinstalación que reproduce simbólicamente la continua persecución a la que se han visto sometidas las mujeres a lo largo de toda la historia, particularmente, cuando un todavía incipiente régimen capitalista desencadenó la *caza de brujas*[3], momento a partir del cual se

1 *Voler* en francés significa volar y robar. Véase Hélène Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 60-61.

2 Marina Warner: «Marcas distintivas: las desfiguraciones de Julie Mehretu», en *Una historia universal de todo y nada* [catálogo exposición, Centro Botín, Santander, 2019], Oporto, Fundação Serralves / Fundación Botín, 2017, p. 47.

3 Para un análisis de la relación entre el advenimiento del capitalismo y la caza de brujas, consultar Silvia Federici: *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

Being a bird. Becoming flight

Marta Mantecón

There is something of a bird and a thief in each woman. This thought by Hélène Cixous has a lot to do with their ability to overturn the discourse on whose foundations western culture stands[1], with its ontological binarism and immutable patterns. Flying, therefore, is a gesture inherent in women. From a different perspective, Marina Warner asks if the alphabet might have been invented by birds, given that humans learnt language by interpreting the signs that animals left on the ground, and also by the flight of birds. This writer tells us how Aoife, the wife of the god of the sea, deprived her husband of the knowledge of written language, the source of divine power; she was punished and turned into a crane, a bird whose footprints are a kind of writing and whose flight also served to predict the future[2].

When Goya engraved *Pretty teacher*, an image that shows an old witch initiating a young girl, his intention was to produce a fierce criticism of swindling, superstition and the lack of education within this satire to fight against the absurd mistakes and vices of human conduct, in the series known as *The Whims*. It is curious that no doubt without even meaning to, he also included certain fundamental matters in feminist thought, such as the handing down of knowledge among women, and the definition of the two extremes on which the patriarchate positioned the feminine (young=beautiful=good *versus* old=witch=evil), despite the fact that for Goya, just as for so many others in the Enlightenment, witchcraft was an evil to be eradicated. Paloma Navares recovers these same archetypes in a video installation which symbolically reproduces the ongoing persecution women have been subject to throughout history, in particular when a still incipient capitalist regime unleashed the *witch hunt*[3], after which the sexual stereotypes that still govern numerous imageries

1 *Voler* in French means both to fly and to steal. Cf. Hélène Cixous: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995, pp. 60-61.

2 Marina Warner: «Marcas distintivas. Las desfiguraciones de Julie Mehretu», in *Una historia universal de todo y nada* [Centro Botín exhibition catalogue, Santander, 2019], Oporto, Fundação Serralves / Fundación Botín, 2017, p. 47.

3 For an analysis of the relationship between the advent of capitalism and witch hunting, see Silvia Federici: *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

Tránsito, 2000-2001. Exposición *Al filo*, Fundación Telefónica Arte y Tecnología

were underpinned. The flight of witches had to be done away with –which is tantamount to saying women must be done away with– their movement limited and their free use of the public space monitored, just as happens today with migrants and whoever inhabits the regions of *non being*. Witches, just like birds and other flying beings, have always been present in Paloma's work, although her goal is not so much to show birds as the meaning of their flight, a copy of their freedom.

The pieces selected for this exhibition provide us with a journey through forty years devoted to art and the analysis of the political dimension of the gaze, bringing different temporalities into play and transferring formats, supports, media and disciplines, almost never historicized, hence their pioneering dimension. The artist has researched

apuntalaron los estereotipos sexuales que aún hoy rigen muchos imaginarios. Era preciso reprimir el vuelo de las brujas –que es tanto como decir las mujeres–, limitar su movilidad y controlar su libre utilización del espacio público, tal como sucede hoy con los migrantes o quienes habitan las zonas del *no ser*. Las brujas, igual que los pájaros y otros seres voladores, siempre han estado muy presentes en el trabajo de Paloma, si bien su objetivo no ha sido tanto mostrar las aves como el significado de su vuelo, trasunto de la libertad.

Las obras seleccionadas en este proyecto ofrecen un recorrido de cuarenta años dedicados a la práctica artística y al análisis de la dimensión política de la mirada, poniendo en juego distintas temporalidades y transfiriendo formatos, soportes, medios y disciplinas, casi siempre poco historizadas, de ahí su dimensión pionera.

La artista ha investigado cómo nuestros modos de ver han sido construidos siguiendo un patrón ocularcentrista que ha colonizado y formateado nuestro aparato perceptual hasta la hipertrofia, generando una subjetividad tan sumisa como acrítica. Desde los pequeños ensamblajes de objetos que conforman su gabinete, que en muchos casos proceden de su entorno doméstico más inmediato, a sus grandes instalaciones multimedia, Paloma Navares ha potenciado siempre el uso simbólico de la luz como elemento que hace visibles las cosas, proporcionándonos al mismo tiempo una revisión de los tres regímenes que han atravesado la historia política del cuerpo, tal como los ha distinguido Paul B. Preciado partiendo de las aportaciones de Foucault. Primero, el régimen soberano o tanatopolítico, cuya autoridad se manifiesta en su facultad para dar la muerte. Segundo, el régimen biopolítico, profundamente disciplinario, centrado en el gobierno, gestión y reproducción de la vida focalizada en el cuerpo de las mujeres. Tercero, el régimen neoliberal, que Preciado califica de «farma-

how our ways of seeing have been constructed by following an eye-centred pattern which has colonized and given form to our perceptual apparatus to the point of hypertrophy, generating a subjectivity as submissive as it is acritical. From the little assemblies of objects making up her cabinet, in many cases taken from their most immediate domestic environment, to her large multimedia installations, Paloma Navares has always reinforced the symbolic use of light as an element for making things visible, providing us at the same time with a revision of the three regimes which have come through the political history of the body, as defined by Paul B. Preciado based on Foucault's contributions. Firstly, the sovereign or thanatopolitical regime, whose authority is manifested in its power to kill. Secondly, the biopolitical regime, profoundly disciplinary, focused on the governance, management and reproduction of life concentrated in the body of women. Thirdly, the neoliberal regime, which Preciado classifies as

Beautiful and the most beautiful, 1990. *Fiac'90*, París

«pharmacopornographic», where the body quite literally swallows up power so it can work from the inside, under forms of control which operate by addiction and the production of pleasure.

Recovering speech

The projects brought together in series, such as *Otros páramos* (*Other moors*) and *Del alma herida* (*On the wounded soul*) explain how sovereign power and its techniques of necropolitical management work. Navares goes into the different forms of violence and exploitation suffered by women from one end of the planet to the other, in the past and in the present[4]. This cartography of oppression shows how half of the human race has been deprived of discourse to make room for the incarnation of the word received in their bodies, as speech was a monopoly of men, the fruit of the old «misogynous secular narrative of God the Father inseminating the Virgin Mary via her ear»[5]. And yet women, authentic transmitters of culture, have always invented languages, from secret ones like *nushu* in the south of China and the *landays* of Afghan women, which Paloma has researched and incorporated into her *collages* and installations. Her ongoing quest for voices which have been silenced is due precisely to the need to recover the logos, perhaps because writing, from its subversive and insurrectionary nature, has turned out to be one of the most efficient tactics for preserving flight. Women have fought too long to conquer the oral word, and so their texts lead to «their story in history»[6], so that memory does not fall into oblivion and to reclaim their body that was confiscated.

Paloma has recourse to a significant list of elements related to nature, especially flowers, which she often grows herself, and with which she makes beautiful offerings, which on the contrary, work as a decoy or a trap, as within their beauty lies pain. From an essentialist perspective, flowers are a symbol that is traditionally assigned to the feminine, and yet they are also intimately linked to the rites of death, hence the use of artificial bunches and laminated printed petals, juxtaposed with hooks and fishing tackle in the shape of a waterfall. The artist's intention is to broaden our perceptive capacity and thereby make it possible to reach knowledge that is not only based on the visible. And so her flowers, pebbles, waterscapes and fragments of bodies suggest

4 Paloma Navares journeys through *worlds of women* from different contexts, from the geishas of Japan, Korean *kisaeng* and Chinese courtesans, via the so-called «comfort women» and those who disappeared in the Nazi concentration camps, the genocide in Rwanda and the feminicides in Ciudad Juárez, to women who survive in conditions of drought and famine in different parts of Africa.

5 Irmgard Emmelhainz: «Erotismo existencial y modernismo en Jeff Koons y Marcel Duchamp», in *Campo de relámpagos*, 29-09-2019. Available on-line at [http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/9/2019].

6 Hélène Cixous: *op. cit.*, p. 55.

copornográfico», donde el cuerpo se traga literalmente el poder para trabajar desde su interior bajo formas de control que funcionan por adicción y producción de placer.

Recuperar el habla

Los proyectos reunidos en series como *Otros páramos* o *Del alma herida* dan cuenta de la forma de operar del poder soberano y sus técnicas de gestión necropolítica. Navares se adentra en las distintas formas de violencia y explotación que han sufrido las mujeres a lo largo y ancho del planeta, ayer y hoy[4]. Esta cartografía de la opresión pone de manifiesto cómo la mitad de la humanidad ha sido privada de discurso para encarnar en su cuerpo la palabra recibida, dado que el habla era monopolio de los hombres, fruto de esa vieja «narrativa misógina secularizada de Dios Padre inseminando a la Virgen María por el oído»[5]. Sin embargo, las mujeres, verdaderas transmisoras de la cultura, siempre han inventado lenguajes, desde idiomas secretos como el *nushu* del sur de China o los *landays* de las mujeres afganas, que Paloma ha investigado e incorporado en sus *collages* e instalaciones. Su permanente búsqueda de voces silenciadas obedece precisamente a la necesidad de recuperar el logos, tal vez porque la escritura, desde su carácter subversivo e insurrecto, ha resultado una de las tácticas más eficaces para preservar el vuelo. Las mujeres han tenido que pelear durante demasiado tiempo por la conquista de la palabra oral, de modo que sus textos arrastran «su historia en la historia»[6], para que la memoria no se pierda en el olvido y para regresar al cuerpo que les fue confiscado.

Paloma recurre a un significativo repertorio de elementos ligados a la naturaleza, sobre todo flores que muchas veces cultiva ella misma, con los que construye hermosas ofrendas que, por el contrario, funcionan como un señuelo o una trampa, pues su belleza lleva inscrito el dolor. Desde una perspectiva esencialista, las flores son un símbolo tradicionalmente asignado a lo femenino, pero también poseen un estrecho vínculo con los rituales de muerte, de ahí la introducción de ramos artificiales o impresiones de pétalos plastificados y yuxtapuestos con anzuelos o útiles de pesca en forma de cascada. La artista pretende amplificar nuestra capacidad perceptiva y posibilitar con ello un conocimiento que no se apoye exclusivamente en lo visible. Así, sus flores, cantos rodados, paisajes de agua o fragmentos corporales sugieren dife-

4 Paloma Navares recorre *mundos de mujeres d*e diferentes contextos, desde las geishas japonesas, las *kisaeng* coreanas o las cortesanas chinas, pasando por las llamadas «mujeres de solaz» o las desaparecidas en los campos de concentración nazi, el genocidio de Ruanda o los feminicidios de Ciudad Juárez, hasta las mujeres que sobreviven en entornos de sequía y hambruna en diferentes partes de África.

5 Irmgard Emmelhainz: «Erotismo existencial y modernismo en Jeff Koons y Marcel Duchamp», en *Campo de relámpagos* (29-09-2019). Disponible online [http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/27/9/2019].

6 Hélène Cixous: *op. cit.*, p. 55.

En el umbral del sueño, 1992-1993. Exposición *Del jardín de la memoria*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

rentes olores, temperaturas o texturas que remiten al tacto –lo manual desempeña un papel fundamental en el trabajo de Paloma Navares, como forma de insistir en la importancia de las tecnologías del cuidado– y a la escucha, pues las imágenes registran las voces de otras mujeres. Con ello nos invita a luchar contra la alienación sensorial que ha pulverizado nuestro sentido de lo real, llegando en ocasiones a privarnos de sensibilidad hasta la anestesia[7]. En el proceso de realización de cada obra, Paloma alterna además técnicas de destrucción y creación: las imágenes fragmentadas proporcionan una metáfora de la escisión que precisa a su vez una operación de sutura que tiene mucho que ver con el acto de coser y, a su vez, guarda una íntima conexión con la escritura, los dos medios mejor capacitados para re-conectar imaginación y saber crítico.

Los signos inscritos o proyectados dialogan entre sí señalando la fuerza emancipadora del poder de enunciación como auténtico

7 Véase a este respecto Susan Buck-Morss: «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», en *La Balsa de la Medusa*, 25, Madrid (1993), pp. 55-98.

different aromas, temperatures and textures which refer us to the sense of touch –the manual plays a fundamental role in Paloma Navares' work, as a way of insisting on the importance of the technologies of care– and hearing, as the images record the voices of other women. This is how she invites us to fight against the sensorial alienation which has shattered our sense of what is real, at times depriving us of sensitivity and even anaesthetizing us[7]. While producing each work of art, Paloma alternates techniques of destruction and creation: the fragmented images provide a metaphor of the cutting required in an operation with stitches, which has a lot to do with sewing, and yet at the same time it is intimately related to writing, the two media best prepared to reconnect imagination and critical knowledge.

The signs inscribed or projected enter into dialogue with each other, pointing out the emancipating

7 Cf. in this regard Susan Buck-Morss: «Estética y anestésica. Una revisión del ensayo de Walter Benjamin sobre la obra de arte», in *La Balsa de la Medusa*, 25, Madrid (1993), pp. 55-98.

force of the power of speech as an authentic space for resistance. In Paloma Navares' work there is always a spell and mourning. A spell is a «magical formula which is spoken, recited or written down to get something you desire», often based on repetition, and which in this case serves the purpose of questioning and deconstructing the systems of depiction we have inherited. Mourning is manifested in each of the calligraphic texts, graphisms and drawings in which the artist records the testimony of other voices, which like a *memento mori* or an endless requiem, have been the backbone of the literary universe which has accompanied her all her life, and which on many occasions belong to poets who died young because of illness or because they took their own lives.

This is (not) my body

Our perception is not natural, but is rather conditioned by history. The colonial imagery of the West, in its effort to impose its model as a universal truth, has subjected women's bodies to a regulating canon, not only of form but also of behaviour, in particular from the Renaissance and the Baroque, when the foundations that governed art for various centuries were consolidated. This pattern is persistently incarnated in the same prototypes: goddesses, mothers, noblewomen, virgins and martyrs –almost always in an attitude of calm, rest or waiting– passive and deprived of subjectivity, as more than anything else they are mere visual objects[8]. On the other side is witchcraft, sorcery and other icons of perversity; all these identities are present in Paloma Navares' work.

We are face to face with a series of bodies in hibernation, something like chrysalis or unfinished beings, isolated in containers or transparent but inaccessible plates, just as in a vivarium, where «the game consists of finding the captive, distinguishing the animal»[9]. The artist has approached this matter with perseverance throughout her career, as is evident in her video installations of wild animals (*Circuito cerrado, circuito infinito – Closed circuit, endless circuit*) and other excluded identities, assailed by madness, fear or solitude (*Flores sobre el océano – Flowers on the ocean*), in which bodies are enclosed in cubicles where the sensation of isolation grows to the same extent as our condition as *voyeurs* intensifies.

The women rescued by Paloma Navares have been taken from compositions signed by the great masters of western painting, always with the same pattern: naked, white, beautiful, and in short, desirable. There is something fetishist about them, like votive offerings or reliquaries; their aura,

8 «Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at», quoted in John Berger, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, p. 55.

9 Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, Santander, Shangrila, 2015, p. 18.

espacio de resistencia. En la obra de Paloma Navares hay siempre conjuro y duelo. El conjuro, según la definición de la RAE, es una «fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea», que a menudo se basa en la repetición y que, en este caso, sirve al propósito de cuestionar y deconstruir los sistemas de representación que hemos heredado. El duelo, por su parte, se manifiesta en cada uno de los textos caligrafiados, grafismos y dibujos donde la artista recoge el testimonio de otras voces que, como un *memento mori* o un réquiem sin fin, han vertebrado el universo literario que le ha acompañado a lo largo de su vida y que en muchas ocasiones pertenecen a poetas que tuvieron una existencia corta a causa de la enfermedad o el suicidio.

Este (no) es mi cuerpo

Nuestra percepción no es natural, sino que está condicionada históricamente. El imaginario colonial de Occidente, en su esfuerzo por imponer su modelo como verdad universal, ha sometido el cuerpo de las mujeres a un canon regulador, no solo de las formas, sino también de sus comportamientos, particularmente desde el Renacimiento y Barroco, cuando se consolidan los fundamentos que van a regir el arte durante un buen puñado de siglos. Este patrón se encarna persistentemente en los mismos prototipos: diosas, madres, damas, vírgenes y mártires –casi siempre en actitudes de quietud, reposo o espera– pasivas y desprovistas de subjetividad, ya que ante todo ejercen como objetos visuales[8]. En el lado opuesto, la bruja, la hechicera y otros iconos de perversidad; todas ellas identidades presentes en la obra de Paloma Navares.

Nos encontramos ahora frente a una serie de cuerpos en hibernación, algo así como crisálidas o seres inacabados, aislados dentro de contenedores o láminas transparentes pero inaccesibles, igual que en un vivario donde «el juego consiste en localizar al cautivo, en distinguir al animal»[9]. Esta cuestión ha sido abordada por la artista con insistencia a lo largo de toda su trayectoria, como se aprecia en sus videoinstalaciones de animales salvajes (*Circuito cerrado, circuito infinito*) y otras identidades excluidas, atravesadas por la locura, el miedo o la soledad (*Flores sobre el océano*), donde los cuerpos aparecen encerrados en cubículos en los que la sensación de incomunicación aumenta en la misma medida en que se intensifica nuestra condición de *voyeurs*.

Las mujeres rescatadas por Paloma Navares han sido sustraídas de composiciones firmadas por los grandes maestros de la pin-

8 «Los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas», citado en John Berger: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 55.

9 Georges Didi-Huberman: *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*, Santander, Shangrila, 2015, p. 18.

tura occidental, siempre con las mismas pautas: desnudas, blancas, bellas y, en suma, deseables. Tienen algo de fetiche, como exvotos o relicarios; no obstante, su aura queda en entredicho, pues son bellezas repetidas, clonadas, re-producidas en serie como cualquier otro producto manufacturado que anula su carácter único. El cuerpo femenino se ofrece en partes, troceado y empaquetado como una mercancía, haciendo explícita su falta de soberanía, puesto que han sido creadas bajo el mismo patrón de disponibilidad. Conviene tener en cuenta que este tipo de representaciones surgieron para satisfacer la demanda de desnudos eróticos bajo un argumento histórico o mitológico que, tal como ocurrió con la *caza de brujas*, se sitúa en el origen de la economía libidinal propia del capitalismo. Foucault ya advirtió cómo las relaciones de poder penetran en los cuerpos.

Las imágenes se hacen visibles al ser proyectadas o impresas en un material traslúcido o fungible, subrayando su profunda fragilidad e inmaterialidad. La frontera transparente que las separa de la realidad, lo mismo que las lupas o lentes de aumento que ensambla con algunos objetos de su gabinete o sus fragmentos plastificados, funciona como un velo o una membrana que impide la visión directa y, por otro lado, nos traslada al modelo panóptico propio del régimen biopolítico o disciplinario, donde todo se tiene que dar a ver; no olvidemos que el cuerpo controlado debe ser, ante todo, visible. Sin embargo, Paloma Navares neutraliza la sensación de encerramiento y claustrofobia al incorporar una fuente lumínica, ya sea una proyección, un fluorescente o una prótesis de luz llama en forma de corazón ardiente (nótese la ironía) que simboliza la metamorfosis de objetos a sujetos que resplandecen, mostrando abiertamente su inquebrantable anhelo de libertad.

¿Soy acaso un monstruo?

Sostiene Paul B. Preciado que «las bio y ciber-tecnologías contemporáneas son al mismo tiempo el resultado de estructuras de poder y enclaves posibles de resistencia a ese mismo poder»[10]. La utopía de un cuerpo posthumano, encarnado en la figura del cíborg, se materializa en la obra de Paloma Navares en *Milenia*, un maniquí de órganos intercambiables, prótesis e implantes, corazón artificial incluido. La figura del cíborg, como la de la bruja y demás seres fuera del canon, nos remite al monstruo o al *cuerpo sin órganos*, poniendo en jaque la ficción política de los géneros y sus prescripciones somatopolíticas para ofrecer esa salida al «laberinto de dualismos» que demanda Donna Haraway[11]. Paloma rodea esta identidad tecnoconstruida de toda una gama de productos cosméticos de belleza, diseñados para la seducción y

10 Paul B. Preciado: *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima, 2002, p. 135.

11 Donna J. Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 311.

nevertheless, is questioned, as they are beauties that are repeated, cloned and reproduced in series like any other manufactured product, cancelling out their unique nature. The female body is provided in parts, cut up and packed up like merchandise, making its lack of sovereignty explicit, as they have all been created under the same pattern of availability. We should bear in mind that this kind of depiction arose to satisfy the demand for erotic nudes under a historical or mythological guise. The same thing happened with witch hunting – it lies at the root of the libidinal economy inherent in capitalism. Foucault had already warned of how the relations of power penetrate into bodies.

The images become visible when they are projected or printed on a translucent or perishable material, underlying their profound fragility and immateriality. The transparent border that separates them from reality, just like the magnifying glasses and corrective lenses she assembles with objects from her cabinet and her laminated fragments, works as a veil or a membrane that impedes direct vision, and furthermore takes us to the panoptic model so typical of the biopolitical or disciplinary regime, where everything has to be made visible; we should not forget that a controlled body has to be, above all else, visible. Paloma Navares, however, neutralizes the sensation of enclosure and claustrophobia by incorporating a source of light, whether a projection, a fluorescent or a fake flame light shaped like a burning heart (note the irony) symbolizing the metamorphosis from objects to subjects that shine out, openly showing her unbreakable yearning for freedom.

Am I by any chance a monster?

Paul B. Preciado holds that «contemporary bio and cyber-technologies are at the same time the result of the structures of power and possible enclaves of resistance to that same power»[10]. The utopia of a posthuman body, incarnated in the figure of a cyborg, is materialized in Paloma Navares' work in *Millennia*, a mannequin with exchangeable organs, protheses and implants, including an artificial heart. The figure of the cyborg, like that of the witch and other beings outside the canon, takes us to the monster or the *organless body*, putting the political fiction of gender in check with its somatopolitical prescriptions to provide an exit from the «maze of dualisms» demanded by Donna Haraway[11]. Paloma surrounds this technoconstructed identity with a whole range of cosmetic beauty products, designed for seduction and artifice, accompanied by *regenerators of the senses* (note the irony again), showing how the body today is more than ever a produced value and not the support of an identity.

10 Paul B. Preciado: *Manifiesto contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima, 2002, p. 135.

11 Donna J. Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 311.

Flores sobre el océano, 2000. Exposición *Tránsito*, Museo Universidad, Alicante

The seductive line of *Navares Products*, as ordered by the pharmacopornographic strategies of the neoliberal economy, is conceived in order to attain a corrected version of ourselves which enables us to form part of the standards imposed, because as we know from the earliest prototypes of Greek art, women are a constructed beauty, as opposed to men, who are natural beauty.

Together with *Millennia*, the artist has designed a garden for cloned children, or once again taken from a selection of depictions of the emblematic *Virgin and Child* in the history of art, piled up in their respective incubators, even though their umbilical cords have been turned into artificial feeding tubes. Their strange presence gives rise to questions related to genetic manipulation and future forms of life, while at the same time the iconography of motherhood is updated; separated from their mothers, they certify that «being a mother» may not actually be the *telos* of women, as suggested by

el artificio, acompañados de unos *regeneradores de sentidos* (nótese la ironía otra vez), evidenciando cómo el cuerpo es hoy más que nunca un valor producido y no el soporte de una identidad. La seductora línea de *Productos Navares*, según mandan las estrategias farmacopornográficas de la economía neoliberal, ha sido concebida para alcanzar una versión corregida de nosotras mismas que nos permita sumarnos a los estándares impuestos pues, como se sabe desde los primeros prototipos del arte griego, la mujer constituye una belleza construida frente al hombre, que es una belleza natural.

Junto a *Milenia*, la artista ha dispuesto un jardín de niños clonados o sustraídos nuevamente de una selección de representaciones de la *Virgen con el Niño* emblemáticas para la Historia del Arte, amontonados en sus respectivas incubadoras, si bien sus cordones umbilicales se han transformado en cables de alimentación artificial. Su extraña presencia introduce cuestiones

Luces de hibernación, 1994-1996.
Espacio Metrònom, Barcelona

the author of the *Cyborg Manifesto*. Moreover, they invite us to reapproach and possibly unlearn the educational system we have inherited, in search of other forms of transfer, as «it matters what ideas we use to think (with) other ideas»[12].

Paloma Navares has learnt to live with eye injuries. She knows better than anyone else that the gaze is a political construct that answers to interests which lie outside the field of sensitivity. Hers is a situated, rebel and non-conformist knowledge, calling to us from the crack or the fold where the threshold of the visible is located, pointing out the elements that determine our perception and our subjectivity from the dialectical (not mirrored) confrontation of certain extremes: nature-artifice, reality-fiction, and especially what we see and what remains concealed or hidden, but which has the power to «make visible». Each and every one of her proposals warns us of the terrible consequences of the loss of vision, in the broadest possible sense of the term.

To bring things to an end, a projection situated high up shows us a woman walking along a beam. She knows she is skating on thin ice and that if she doesn't keep her balance as she should she might fall to her death. She feels vertigo and fear, but she chooses to move forwards, overcome the hurdles and face up to the problems. She chooses to recover the control and sovereignty of her body, a decision that implies breaking the age-old law that binds women to a monolithic identity, and maybe recover the magisterium, wisdom and independence of the old teachers, the keepers of valuable know-how with which they can start to become women, which at the end of the day is the «key to other becomings»[13], both human and non-human, to keep flying with. If it is true that there is something of a bird and a thief in every woman, we had better take our stance with the witches.

12 Donna J. Haraway: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019, p. 34.

13 Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 253.

relacionadas con la manipulación genética y las formas futuras de vida, al tiempo que se actualiza la iconografía de la maternidad pues, desvinculados de sus progenitoras, certifican que quizá «ser madre» no sea el *telos* de las mujeres, tal como ha sugerido la autora del *Manifiesto Cyborg*. Por otra parte, nos invitan a replantearnos y acaso desaprender el sistema de educación que hemos heredado, buscando otras formas de transferencia, puesto que «importa qué ideas usamos para pensar (con) otras ideas»[12].

Paloma Navares ha aprendido a vivir con lesiones en los ojos. Sabe mejor que nadie que la mirada es una construcción política que obedece a intereses que exceden el campo sensible. El suyo es un saber situado, rebelde e inconformista, que nos interpela desde la grieta o el pliegue donde se emplaza el umbral de lo visible, señalando los elementos que condicionan nuestra percepción y nuestra subjetividad desde la confrontación dialéctica (no especular) de algunos extremos: naturaleza-artificio, realidad-ficción y, especialmente, lo que vemos y lo que permanece latente u oculto, pero tiene la potencia de «hacer ver». Todas y cada una de sus propuestas nos previenen de las terribles consecuencias de la pérdida de visión, en el sentido más amplio del término.

Para terminar, una proyección situada en lo alto nos muestra a una mujer que camina por una viga. Sabe que está en la cuerda floja y que si no mantiene el equilibrio como es debido puede caer al vacío. Siente vértigo y miedo, pero opta por avanzar, salvar los obstáculos y hacer frente a los problemas. Elige recuperar el control y la soberanía de su cuerpo, una decisión que implica quebrantar la vetusta ley que ancla a las mujeres a una identidad monolítica y, tal vez, recuperar el magisterio, la sabiduría y la independencia de las viejas maestras, depositarias de saberes valiosos con los que emprender ese devenir-mujer que es, al fin y al cabo, «la llave de otros devenires»[13], humanos o no, con los que seguir el vuelo. Si fuera cierto que las mujeres tenemos algo de pájaro y de ladrón, entonces será mejor posicionarse del lado de las brujas.

12 Donna J. Haraway: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019, p. 34.

13 Gilles Deleuze / Felix Guattari: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 253.

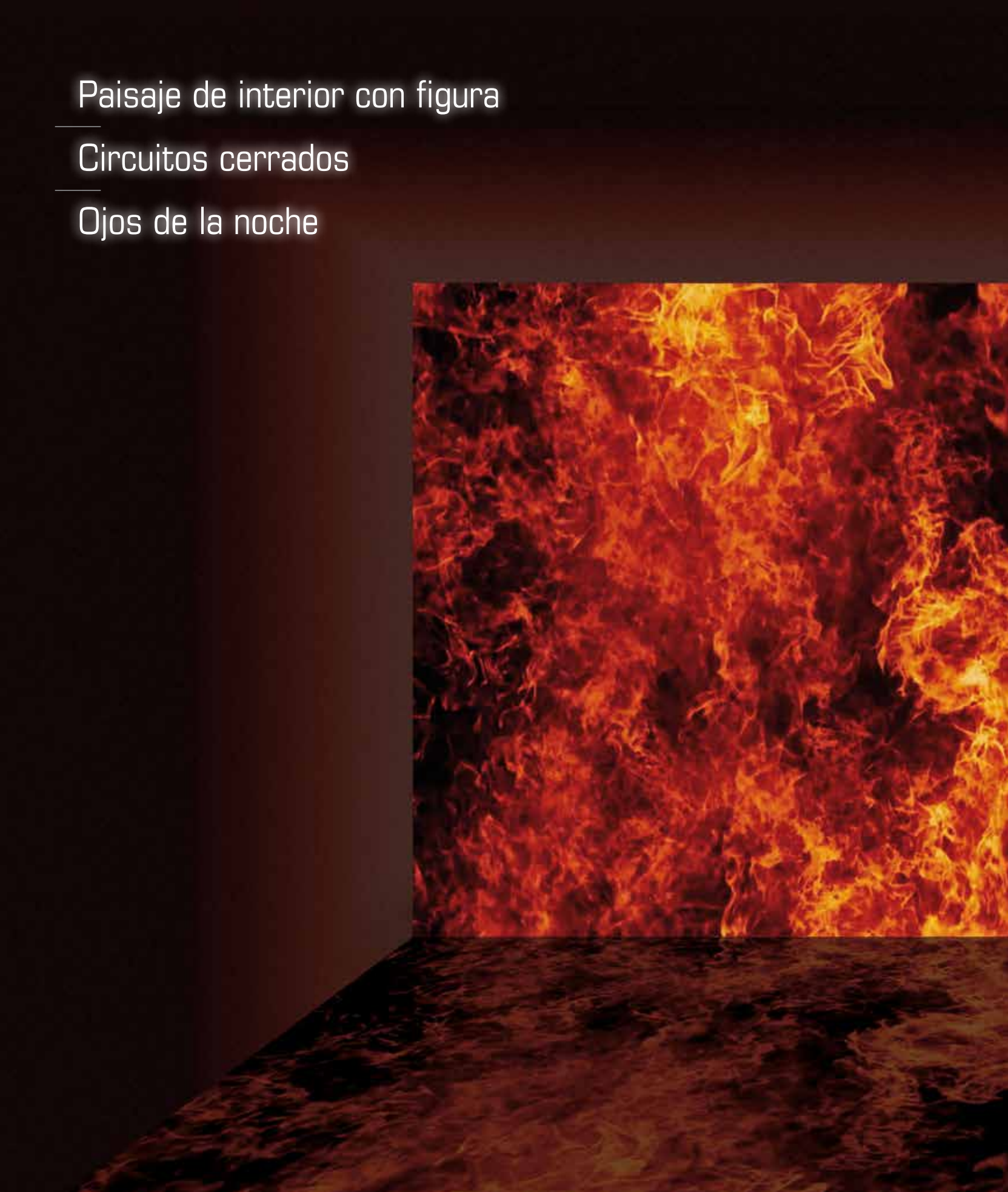
CATÁLOGO

Intervención en el edificio Etopía, Zaragoza. *El vuelo. Linda Maestra. A Goya*, 2020

Paisaje de interior con figura

Circuitos cerrados

Ojos de la noche



El vuelo. Linda Maestra. A Goya, 2007-2018
vídeo instalación sonora
vídeo color sonoro (3 min 5 s), 300 x 400 (variable)

Paisaje de interior con figura, 1985-1986
vídeo-instalación sonora
vídeo analógico color (1984) (9 min 53 s) y espejos, 250 x 300 x 300 (variable)

Ojos de la noche, 1998-2018
vídeo
vídeo color sonoro, 1 min 22 s

Águila de cabeza blanca, 2003
fotografía intervenida, 100 x 100

Águila Verraux, 2003
fotografía intervenida, 100 x 100

Anhelos de libertad

Eva de Gossaert

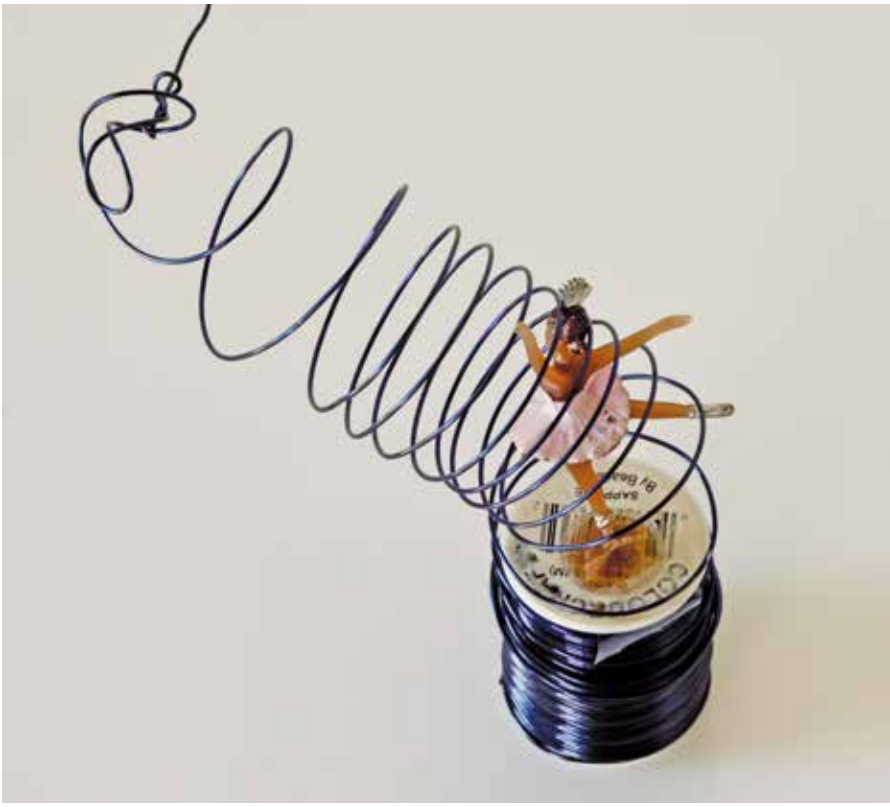
A Overbeck

Eva de Gossaert frente a Adán y Eva de Gossaert, 2017
instalación
fotografía, tubo de metacrilato y luz, 204 x 300 x 300 (variables)
exposición *Del jardín de la Memoria*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Anhelos de libertad, 1993
instalación fotográfica
fotografías, útiles de pesca, varillas de acero, soporte circular, 300 x 120 x 120

Laura, 1997-1998
vídeo-instalación sonora
vídeo color, 6 min 12 s

Bailando sobre el ovillo, 1990
juguete y ovillo de hilo de algodón, 5 x 3,5 x 3



Equilibrista, 1994
juguete y bobina de alambre, 19 x 18 x 5

Retenida, 1997-2017
fotografías y pinzas, 8 x 7,5 x 1,5 c/u

Silenciada, 1992
fotografías e imperdibles, 4,5 x 9 x 1 c/u

De un amor imposible, 1992
fotocopias, alfileres y alfileteros, Ø 8 c/u

De corazón ardiente. Venus y Damas, 2017
instalación fotográfica
metacrilato y luz *llama*, 90 x 280
exposición *Del jardín de la Memoria*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

A Overbeck, 1995
fotografía Cibatrans, silicona, metacrilato, cable eléctrico, luz *llama*, 100 x 100
exposición *Nymphen, Venus, Evas und andere Musen*, Overbeck-Gesellschaft, Lübeck

En regla, 1989
fotocopia plastificada y regla, 26 x 53 x 5

Mano sobre mano, 1997
manos de maniquí y estropajo de aluminio, 11 x 18 x 23

Venus de la concha, 1991
concha metalizada y recortable de papel plastificado, 9 x 8 x 6

Venus 3, 1995
escayola y estropajo de aluminio, 38 x 14 x 12

Mano de novia, 1998
escayola y estropajo de aluminio, 21 x 14 x 11

Venus entretenidas 2, 1990
collage
fotocopias, 40 x 50

Venus entretenida, 1990
pinza de taller y fotocopia, 20 x 13,5 x 13,5

Milenia. Del corazón y el artificio

De belleza y seducción

Luz del pasado

Milenia, del corazón y el artificio, 1998
instalación
maniquí de poliéster, fluorescentes, cortinas, plástico, útiles quirúrgicos e industriales, 350 x 500 x 400 (variables)

Luz del pasado con La Virgen y su Niño, 1994-2017
instalación
fotografías Cibatrans, fluorescentes, envases de plástico, cables eléctricos y luz, 240 x 300 x 300 (variables)
exposición *Del jardín de la memoria*, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

De un jardín artificial, 2000
instalación fotográfica
fotografía Cibachrome y metacrilato, 80 x 80

En un jardín artificial 2, 2001
fotografía
fotografía Cibatrans y caja de luz, 120 x 120

Rulos para una melena Boticcelli, 2017
fotografía, 80 x 40

Veinte minutos de *beauty*, 1994
serie Seducción, belleza y artificio
montaje fotográfico, 110 x 110

Belleza sin límites

Fin de semana, 1997
fotografías Cibatrans, frascos de vidrio, papel de seda, neceser y base de metacrilato, 14 x 21 x 3

Complementos para un fin de semana, 1998
fotografías Cibatrans, bolso, cajitas de plástico y base metacrilato, 21 x 28 x 18

Híbridos, artificios y seducción, 1993-2000
instalación fotográfica
fotografías, objetos y soportes de metacrilato, 230 x 150 x 25 (variables)

Planchada, 1997
fotografía Cibatrans y plancha, 30 x 11 x 11

Quitapieles negro, 1997
fotografía Cibatrans y útil de cocina, 47 x 3 x 2

Fragmentos de muñeca, 1993
espejo, cabeza y brazos de muñeca, 23 x 8 x 18

Recortables, 1996-2017
fotocopias y carpeta, 30 x 26

Fase 3, 1994
maniquí de plástico, aluminio, pinza, imperdible
y cánulas de plástico, 23 x 14 x 16

Regenerador de sentidos y emociones, núm. 4, 1997
objeto de cristal, cables, plástico, red,
soporte de metacrilato y luz, 100 x 40 x 22

Regenerador de sentidos, núm. 2, 1997
objeto de cristal, cables, plásticos, red y luz, 28 x 20 x 34

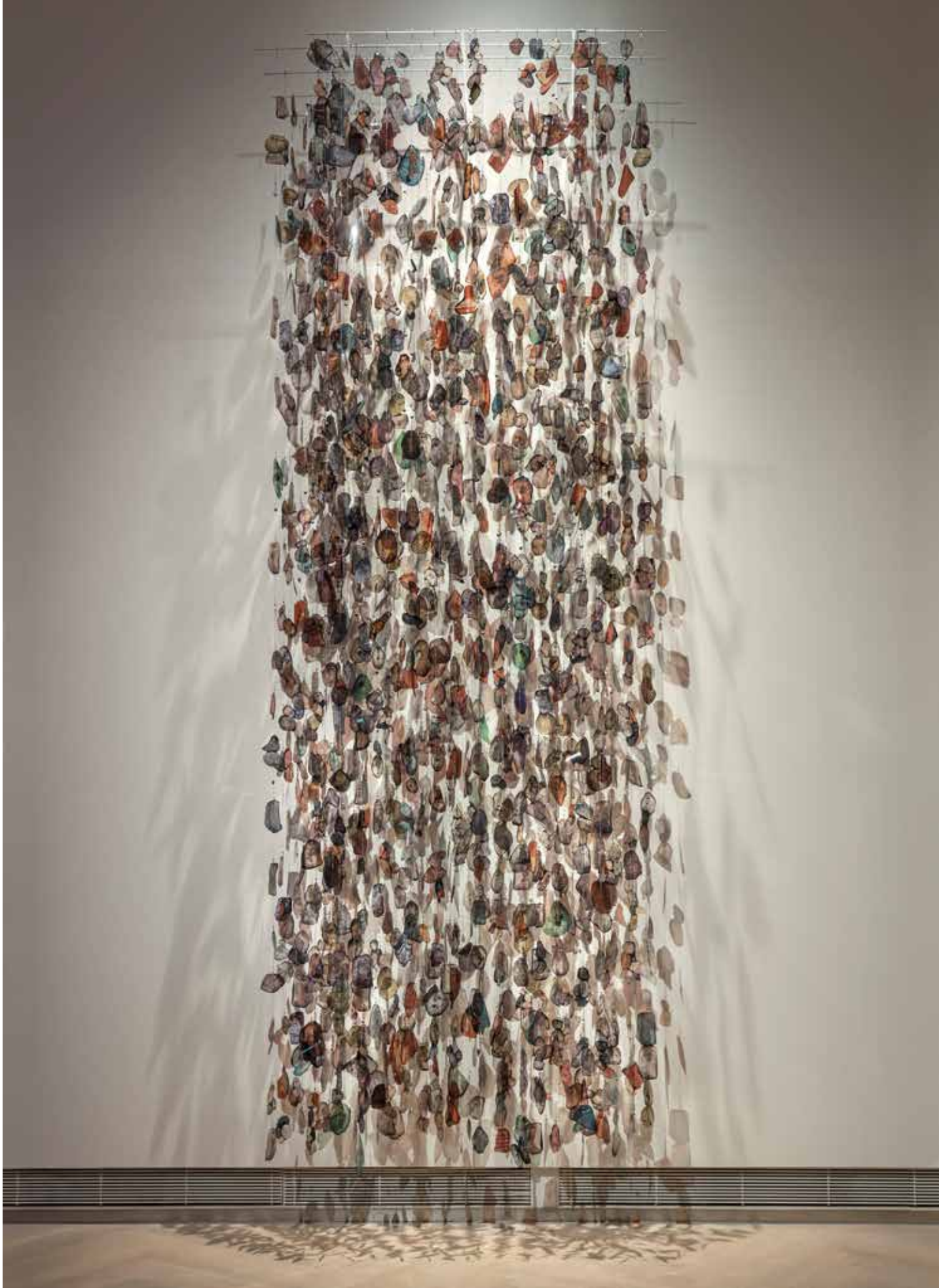
Aula de poetas

Alma herida

Sombras del sueño profundo

Cantos rodados. Del alma herida, 2004
fotografía, 125 x 165

Cantos rodados, 2004
instalación fotográfica
fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soporte, 300 x 150 x 50 (variables)



Al filo 2. A Alfonsina Storni, 2003
vídeo-escultura
archivo de vídeo y objeto de resina de poliéster,
110 x 30 x 30 (medidas variables)

Mar de Plata. A Alfonsina Storni, 1997
vídeo instalación sonora
vídeo digital color sonoro (2 min 2 s), y escultura, 130 x 30 x 30 (variables)

La Illeta, 1977-2002
vídeo-escultura
vídeo digital (1997) (2 min 30 s) y objetos de resina de poliéster, 115 x 32 x 32

Canto rodado. Els Banyets. A Virginia Wolf, 2004
vídeo-escultura
vídeo proyección (1 min 44 s), varilla de acero
y canto rodado, 15 x 17 x 14 (variables)

Tras los fuertes barrotes la pantera
Repetirá el monótono camino
Que es (pero no lo sabe) su destino
De negra joya, aciaga y prisionera.
Son miles las que pasan y son miles
Las que vuelven, pero es una y eterna
La pantera fatal que en su caverna
Traza la recta que un eterno Aquiles
Traza en el sueño que ha soñado el griego.
No sabe que hay praderas y montañas
De ciervos cuyas trémulas entrañas
Deleitarían su apetito ciego.
En vano es vario el orbe. La jornada
Que cumple cada cual ya fue fijada.

La rosa profunda, 1975
Jorge Luis Borges

Sombras del sueño profundo, 1986
vídeo-instalación sonora
cortinas de plástico y vídeo analógico color (1985), 19 min 11 s

Intervención en el edificio Etopía, Zaragoza. *Sombras del sueño profundo*, 2019

Otros páramos, mundos de mujer

Cantos de amor y muerte

Los párpados cerrados

Nushu. Misivas del tercer día, 2007
vídeo-escultura
libro y vídeo digital color, 2 min 21 s

Hibiscus blancos. Canción de primavera, 2017
fotografía, 240 x 150

Misuague. Canción de geisha, 2008
fotografía Cibatrans y metacrilato, 240 x 150

Brujas, hechiceras o hadas, 2009
fotografía Cibatrans, metacrilato, 240 x 150 o 200 x 125 (variables)

El fin de la primavera. A Li Ch'ing-chao (s. XII) entre forsithyas, 2005-2016
instalación fotográfica
fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soporte de metacrilato, 275 x 165 x 60 (variables)

El jardín de los cerezos. A Ono no Komachi e Izumi Shikibu, 2005
instalación fotográfica
fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soporte de metacrilato, 250 x 130 x 30 (variables)

Flores a Rwanda, 2006
instalación fotográfica
fotografías Duraclear, útiles de pesca, varillas de acero y soporte de metacrilato, 300 x 160 x 40 (variables)

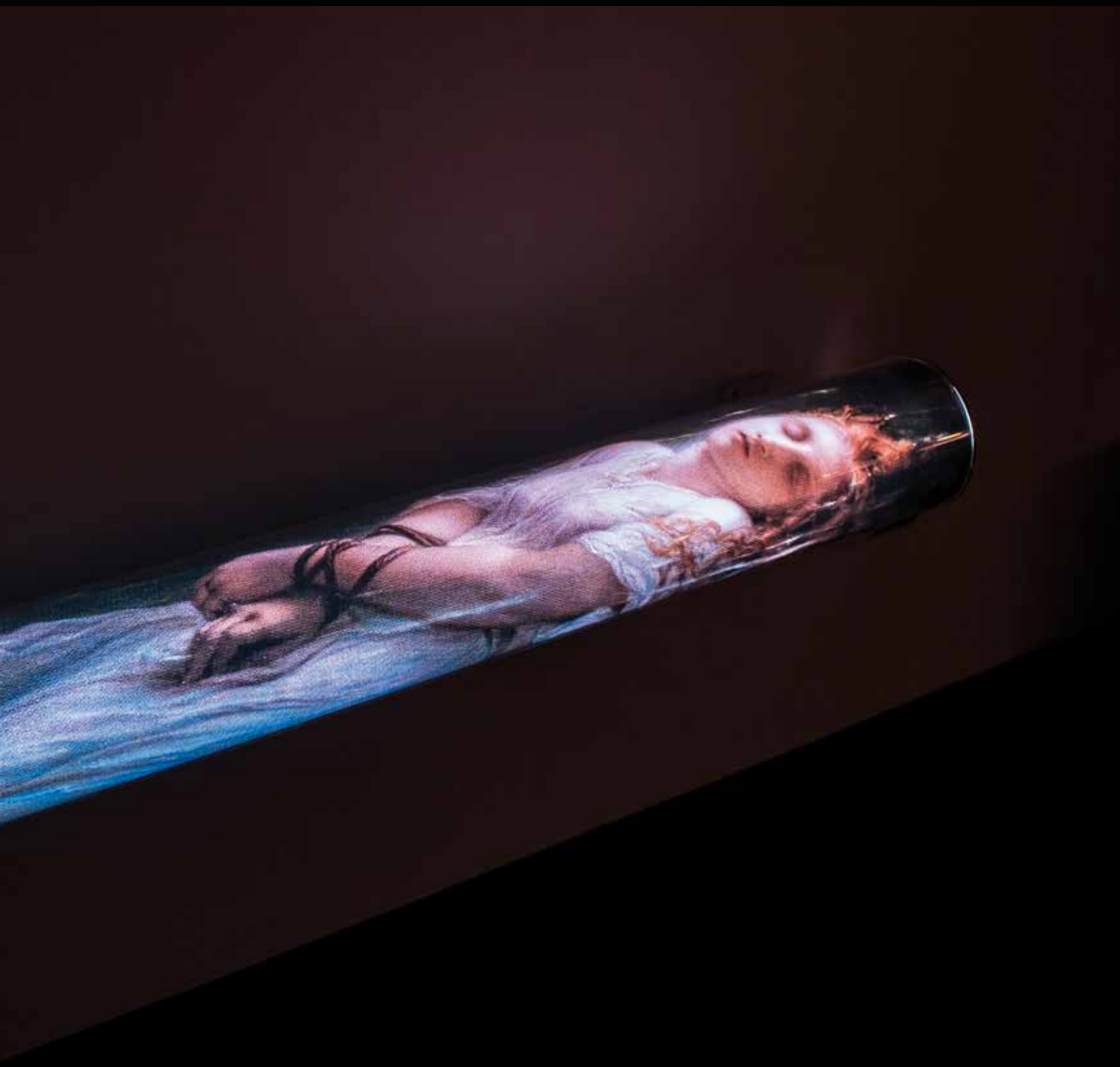
Cantos de amor y muerte, 2015
vídeo
vídeo color HD mudo, 3 min 33 s

Velada, 2007
instalación
maniquí, plástico blanco, escritura de textos poéticos y dibujos, 180 x 80 x 80 (variables)

Fuga del alma

Ojos que miran el universo

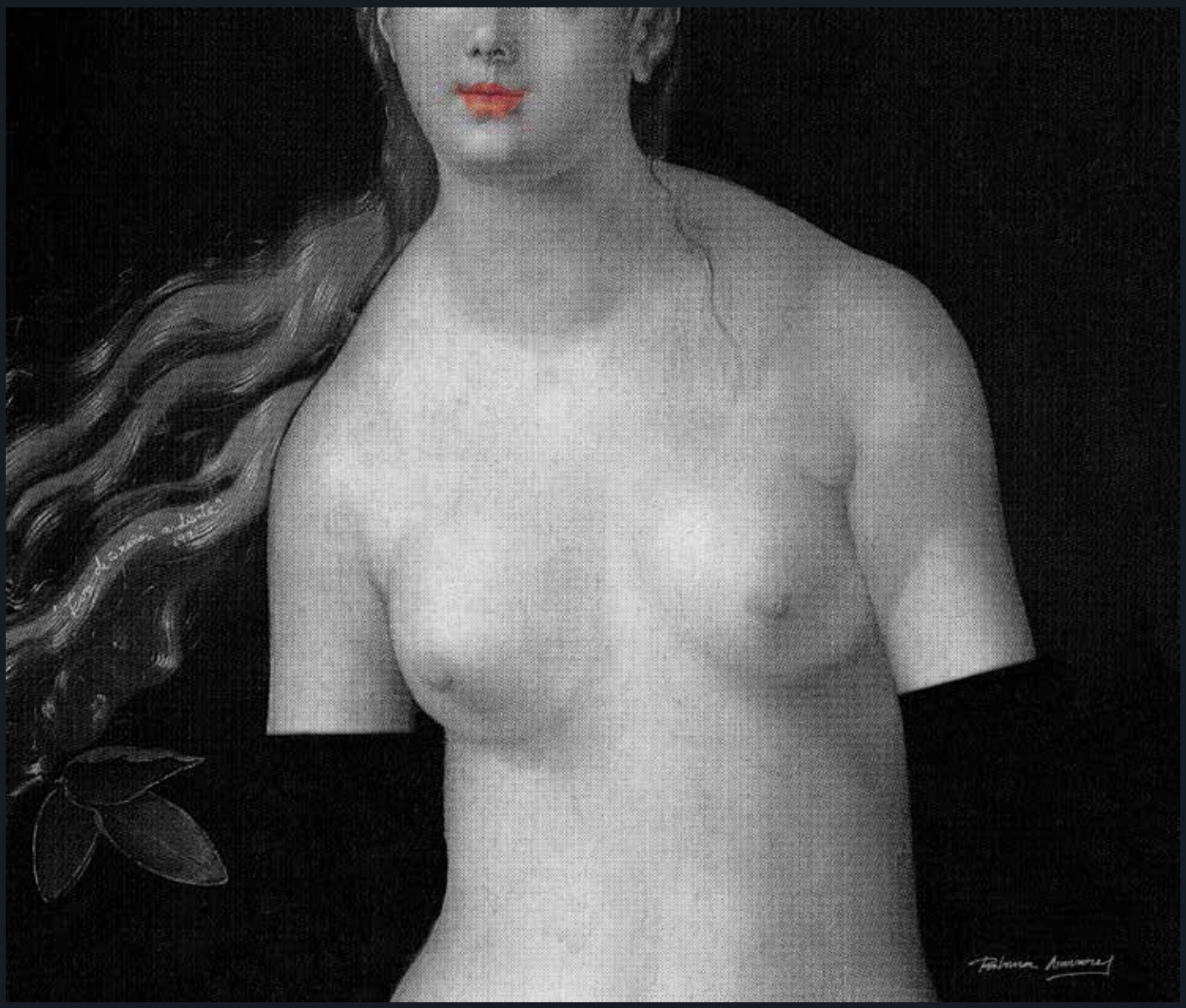
Labios pintados



Joven y mártir, 1992
fotografía, tubo de metacrilato y luz fluorescente, 20 x 160 x 28

Ojos que miran el universo, 2015
video instalación
vídeo proyección (4 min, 49 s), maniquí, sábanas y soporte, 100 x 210 x 36 (variables)

De Lucrecia, ofrenda de luz, 1993-2016
instalación
escayola, escritura a lápiz y luz led, 65 x 48 x 29



Venus. Los labios pintados, 1991
fotografía, 60 x 70

La fuga del alma, 1992
fotografía de Man Ray, caja de madera, claraboya de plástico, marco, ramos de tulipanes con luz, 130 x 200 x 40 (variables)

A Begoña, 2003
vídeo-instalación
4 min 35 s
exposición *Espacios Fronterizos* y Colección Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca

Jardín de la melancolía

Canto de ruiseñor

Halcón cautivo

Canto de ruiseñor, 2018
vídeo-escultura
vídeo color o b/n sonoro (2 min 12 s), jaula y teléfono móvil, 45 x 25 x 25 (variables)

En proceso, 2008
collage
madera pintada, metal, hilo de acero rizado, lápiz, cola, 18 x 16 x 3

En red, 2009
collage
papel fotográfico, red, tinta, lápiz y silicona, 17,8 x 13,7 x 0,6

Fragmentos de mariposa. Mujeres de solaz, 2007
collage
fotografías Duraclear, papel, acuarela, lápiz y silicona, 22,5 x 22,5 x 2

Lotos de oro. Pastel de arroz II, 2007
collage
blonda, papel celofán, tinta, lápiz y pegamento, 14 x 14 x 0,5

Alma herida. A Alejandra Pizarnik, 2009
collage
Fotografía, tintas, lápiz, plásticos, silicona, 21,5 x 20 x 2

Reconstrucción, 2008
collage
fotografía, papel, latón, hilo de acero rizado, lápiz y silicona, 17,8 x 15,3 x 3

Reconstrucción I, 2009
collage
mariposa de plumas, plástico, acero, lápiz y silicona, 15 x 18 x 2

Residencias de solaz. En luna creciente, 2008
collage
papel, tinta e impresión sobre acetato, 33 x 24,5 x 1

Jardín de la melancolía. A Alejandra Pizarnik, Alfonsina Storni, Anne Sexton, Virginia Wolf, Cesare Pavese, Kostas Karyotakis y Paul Celan, 2008-2009
instalación sonora
fotografías, tubos de metacrilato, luz fluorescente y audio, 210 x 30 x 30 (variables) c/u

detalles de la instalación **Jardín de la melancolía**

La jaula.
Alejandra Pizarnik, 2005

Amapola y memoria.
Paul Celan, 2006

Agrio está el mundo.
Alfonsina Storni, 2009

La tierra y la muerte.
Cesare Pavese, 2009

A punto de partir.
Anne Sexton, 2006

El dolor del hombre.
Kostas Karyotakis, 2008

Habitación propia.
Virginia Woolf, 2008

La muerte está hoy en mis ojos
como cuando un enfermo sana
como cuando se camina después de la enfermedad

La muerte está hoy en mis ojos
como aroma de mirra
como cuando se baja la vela del barco en un día de viento

La muerte está hoy en mis ojos
como el perfume de los nenúfares
como cuando te sientas en el margen de la embriaguez

El hombre cansado de la vida
Poema anónimo de la XII dinastía egipcia

Halcón cautivo, 2018
vídeo-objeto
vídeo color, urna de metacrilato y papel vegetal, 35 x 35 x 35

Sin título, 2008
collage
fotocopia, papeles, lápiz y tinta china, 30,5 x 21

Kiwi o alimoche, 2008
collage
impresión en acetato, papeles, tinta, lápiz y silicona, 33 x 25 x 0,2

La muerte del colibrí 2, 2009
collage
Papeles, impresión fotográfica color, tinta, cola, silicona, 29,5 x 21,5

El otoño de su floración, 2008
collage
papeles, tinta y silicona, 29,5 x 21,5 x 0,3

Favorita del sultán I, 2009
collage
flor de tela, papeles, acuarela, lápiz, tinta y silicona, 29,5 x 21,5 x 1

Bajo la luna, 2009
collage
flor de tela, papeles, acuarela, lápiz, tinta y silicona, 23,5 x 23,5 x 3

En invierno florecen las bugambilias, 2007
collage
fotografía, papeles, tinta, lápiz y pegamento, 33,5 x 22,5 x 0,5

Almas heridas, 1991
escayola y flores, 37 x 19 x 12

Paloma Navares

EXPOSICIONES PERSONALES (SELECCIÓN)

2020

El vuelo. 1978-2018. La Lonja, Zaragoza / MUSAC, León•.

2018

Del jardín de la memoria. 1989-2017. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid•.
Cuerpos de Luz (1989-1997). Sala de Arte Robayera, Cudón, Cantabria•.

2017

Iluminaciones 1977-2017. Sala Kubo-Kutxa Aretoa, Donostia-San Sebastián•.
Te pregunto, ¿son mariposas? 2004-2017. CAB, Centro de Arte Caja de Burgos.

2016

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

2015

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

2013

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

2012

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

2011

Otros páramos. Galería MAM. Mario Mauroner. Salzburgo.
Travesía. Paisajes de interior. Universidad Complutense, Madrid•.
Mundos de mujer. AECID. México, Guatemala, Uruguay.

2010

Otros páramos. MAM Mario Mauroner Contemporary Art, Viena.
Otros páramos. Mundos de mujer. Centro Cultural de España, México DF.

2009

Otros páramos. Mundos de mujer. MARTE, Museo de Arte de El Salvador•.
Otros páramos. Mundos de mujer. Centro San Juan de Salazar, Asunción•.

2008

Z raněné duše. Instituto Cervantes, Praga•.
Dell'Anima Ferita. Instituto Cervantes, Nápoles.

2007

Instalaciónes. Chiessa di Santa Eulalia dei Catalani, Palermo.
Dell'Anima Ferita. Palazzo Ducale di Sassuolo, Módena.
Amapolas y memoria. Galería Mauro Mauroner, Viena.
Ciottoli, Fiori del mio giardino. Instituto Cervantes, Milán.
Dedicatorias. Galería Isabel Hurley, Málaga•.

2006

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

2005

Cantos Rodados. Galería Max Estrella, Madrid•.

2004

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

• Exposiciones con catálogo.

2003

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

2002

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

2001

Evas de Corazón Ardiente. Novaya Collektsiya Gallery, Moscú.

2000

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

1999

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

1998

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

1997

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

1996

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

1995

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

1993

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

1992

Otros Paraísos. Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Viena•.

1991

Selbstmord der Lukrezia. Art Cologne. Galería Aele, Colonia.

1990

De Eva y otros paraísos. Fiac'90. Grand Palais. Galería Aele, París.
Septiembre, septiembre. Galería Aele, Madrid•.

1987

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

1985

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

1982

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

1980

Juego de Seis Cuerdas. Museo Provincial de Málaga•.

1977

Instalaciones. Fundación A.C. Propac. Madrid.

EXPOSICIONES EN GRUPO (SELECCIÓN)

2018

Femitopias: mujeres, feminismos y cultura visual. Fundación Rafael Boti, Córdoba (Argentina)•.
Ellos y nosotros. Museo Es Baluard, Palma de Mallorca•.
Miradas. San Francisco.
Desde la intimidad. C. ENAIRE. Instituto Cervantes, París•.

2017

Infinito Interior. PHotoEspaña 2017. C. ENAIRE. Instituto Cervantes, Madrid.
Inmensa Luz. C. ENAIRE. Instituto Cervantes, Nápoles, Palermo, Roma y Milán•.
Feminisart IV. Centro Cultural España, Rosario (Argentina).

2016

Aniversario. Residenz. Galerie MAM, Salzburgo.
Miradas. Milán.

2015

Femina ou la réappropriation des modèles. Pavillon Vendôme, París.
Gender in art. MOCAK, Cracovia•.
Andante «Giacoso». Galerie MAM, Viena.
Cruces Contemporáneos. Expresiones de lo lúdico. Museo Alejandro Otero, Caracas.

2014

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

2013

Flowers & Mushrooms. Museum der Moderne Salzburg Mönchsberg, Salzburgo•.

2012

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

2011

Great. Museo Residenz, Salzburgo•.
EXiS, Experimental Film and Video Festival in Seoul. 8ª Ed. Mapo Cultural Fundation, Moving Image Forum, Seúl.
Thai & Short Video Film Festival. BACC, Bangkok.
Caras B del Vídeo Arte en España. Instituto Cervantes, Sydney•.
Desnudando a Eva. Instituto Cervantes, Varsovia (itinerante).

2010

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

2009

Expanded Drawing. DNA Galerie Berlin, Berlín•.
Indomitable Women. BAC, Barcelona Contemporary Art Festival. Fundació Miró, Barcelona.

2008

I Poznan Biennale 2008. Poznan (Polonia)•.
II Bienal de Arte Contemporáneo Fundación ONCE. Círculo de Bellas Artes, Madrid•.
Aniversario. MAM, Mario Mauroner Contemporary Art, Salzburgo y Viena•.

2007

Die Schöne und das Ungeheuer. Museum Residenzgalerie, Salzburgo•.

2006

Sweet Scumber. Museum Residenzgalerie, Salzburgo•.
Re-Existencias. Escultoras del Siglo XX. Sala Santa Inés, Sevilla / Comunidad de Madrid•.
K comme Kafka. Musée des Beaux-Arts, Chateau de Linardié, Musée-Château du Cayla, Toulouse•.

2005

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

2004

Le Droit de Rêve. Galerie Academia, Salzburgo.
Femina. Galerie Les Filles du Calvaire, París.
Nueva Fotografía. MNCARS, Madrid / Museu d'Art Espanyol Contemporani, Palma de Mallorca / Museo de Arte Abstracto Español, *Cuenca* / Fundación Juan March, Madrid.

2003

Universalia. Museo Artium, Vitoria-Gasteiz.
Llistes d'Espera. Fundació Vila Casas, Espai Volart, La Esfera, Barcelona•.
VigoVisións. Museo Contemporáneo de Vigo•.
La Vista y La Visión. IVAM, Valencia•.

2002

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

2001

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

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•.
Canal de seducción. Monasterio de Valladolid•.
La casa, il corpo, il cuore. National Gallery, Praga•.

1999

Der anagrammatische Körper. Jahresmuseum, Mürzzuschlag•.
Sculpture, Figure and Woman. Städtische Kunstammlungen Chemnitz•.
La casa, il corpo, il cuore. Palais Liechtenstein, Viena•.
Parcours Actuele Kunst, Tempus Arti. Zoutleeuw, Bruselas•.

1998

Vísceras y sentimientos. Sala Ibere Camargo, Porto Alegre•.
Històries del cor. Museu D'Art, Fundació Caixa de Girona•.
Sculpture, Figure, Woman. Upper Austrian Regional Museum, Linz•.
Desde el cuerpo: Alegorías de lo femenino. Museo de Bellas Artes de Caracas•.

1997

Procesos. Festivales Internacionales de Lima•.
Virtue & Vice. Site Gallery Sheffield, Fotofeis y Zone Gallery, Edimburgh/Watershed, Bristol / Nottingham Unervisity Art Centre, Nottingham / Portalen Koge Bugt Kulturhus, Copenhague•.
Unte Anderen-Among Others. Kunstlerhaus E.V., Dortmund•.

1996

Spanish Contemporary Art. Konsthallen, Göteborg•.
Low-Tech Art. Fundación Telefónica Arte y Tecnología / UIMP, Santander.

1995

A New Europa-Supranational Art. Quinto Centenario, Le Zitelle. Área de la Bienal, Venecia•.
Stero Tip. Municipal Gallery of Ljubljiana•.
Des Rives de l'Art. Chateau de La Napoule. Ville de Mandelieu. Nice•.

1994

Dialogue with the Other. Kunsthallen Brandts Klaedefabrik, Odense•.
Dialogue with the Other. Norrköpings Konstmuseum, Norrköping•.

1993

Ohne Rosen Geht es Nicht. Wanda Reiff Gallery, Maastricht. Wewerka Galerie, Berlín.
Arts & Dialogues Européens. Maison des Arts Georges Pompidou, Cajarc.
Canción de verano. A.B. Gallery, París.

1992

The Last Rose of the Summer. Wanda Reiff Gallery, Ámsterdam.
Erotiques. A.B. Gallery, París.

1991

XXXVI Salón de Montrouge. Centre d'Art Montrouge, París•.

1986

Circuito Cerrado. Procesos, Cultura y Nuevas Tecnologías. MNCARS, Madrid•.

DANZA CONTEMPORÁNEA Y PERFORMANCES (SELECCIÓN)

1999

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

1998

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

1997

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

1986

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

1985

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

1984

Encuentros de Luna llena. Dirección, escenografía y vestuario: Paloma Navares. Coreografía: Brigitte Aschwandeu, Paloma Navares. Jardines del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid.
En torno al Círculo, Escenografía, vestuario y vídeo: Paloma Navares. Coreografía: Brigitte Aschwandeu, Paloma Navares. Bailarines Grupo Schinca. Círculo de Bellas Artes, Madrid.

1983

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

1982

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

TALLERES Y CONFERENCIAS (SELECCIÓN)

Universidad Salamanca. Universidad Juan Carlos I, Madrid. Salzburger Kuntsverein, Salzburgo. Künstlerhaus, Salzburgo. International Summer Academy of Fine Arts Salzburg, Salzburgo. Museo Alejandro Otero, Caracas. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Círculo de Bellas Artes, Madrid. Museo Nacional del Prado, Madrid. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid. Fundación Telefónica, Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Universidad de Alicante. Musée du Cayla, Toulouse. Fundación ONCE, Madrid.

CATÁLOGOS PERSONALES

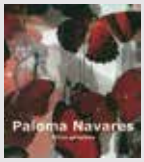
El vuelo. 1978-2018
COMISARIADO: Paloma Navares
TEXTO: Manuel Olveira, Marta Mantecón
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Ayuntamiento de Zaragoza / MUSAC, León
FECHA: enero 2020

Imágenes del deseo: cuerpos de luz
COMISARIADO: Marta Mantecón
TEXTO: María José Magaña
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Ayuntamiento de Miengo
FECHA: julio 2018

Del jardín de la memoria
INCLUYE DVD
COMISARIADO: Rocío de la Villa
TEXTO: Rocío de la Villa
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid
FECHA: febrero 2018

Argiztapenak. Iluminaciones. 1977/2017
COMISARIADO: Rocío de la Villa
TEXTO: Rocío de la Villa, Susana Blas
IDIOMA: castellano, euskera, inglés, francés
PRODUCCIÓN: Kutxa Fundazioa, Donosti
FECHA: octubre 2017

Travesía. Paisajes de interior
INCLUYE DVD
TEXTO: Manuel Álvarez Junco
FRAGMENTOS DE TEXTO: Manuel Álvarez Junco, Clara Janés, Marta Mantecón, Valentín Ferrero, Danielle Delouche, Piedad Solans
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Universidad Complutense de Madrid
FECHA: abril 2011



Otros páramos. Mundos de mujer
INCLUYE DVD
TEXTO: Clara Janés, Santiago Olmo
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: AECID
FECHA: abril 2009

Del alma herida / Z raněné duše
COMISARIADO: Danielle Delouche
TEXTO: Margarita Ledo, Marie Linde Ortega, Danielle Delouche, Antón Castro
IDIOMA: checo
PRODUCCIÓN: Instituto Cervantes Praga
FECHA: 2008

Dedicatorias
INCLUYE DVD
TEXTO LIBRETO: Pilar Ribal
TEXTO DVD: Antón Castro, Danielle Delouche, Margarita Ledo, Maria Linda-Ortega
IDIOMA: castellano, inglés, francés, italiano, alemán
PRODUCCIÓN: Galería Isabel Hurley, Málaga
FECHA: noviembre 2007

In der Seele verletzt / Del alma herida. Cantos rodados
TEXTO: Carlos Ortega, Georg Trakl, César Antonio Molina, Danielle Delouche, Margarita Ledo, Marie-Linda Ortega
IDIOMA: castellano, alemán
PRODUCCIÓN: Instituto Cervantes, Viena
FECHA: noviembre 2007

Dell'Anima ferita
COMISARIADO: Antón Castro
TEXTO: Antón Castro, Margarita Ledo, Marie-Linda Ortega, Danielle Delouche
IDIOMA: castellano, italiano
PRODUCCIÓN: Instituto Cervantes / Comune di Sassuolo.
FECHA: octubre 2007

Almas Heridas. Flores de mi jardín. El puente de la visión
COMISARIADO: Salvador Carretero
TEXTO: Marta Mantecón
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria
FECHA: noviembre-diciembre 2006

Del alma herida
TEXTO: Margarita Ledo, Marie-Linda Ortega, Danielle Delouche
IDIOMA: castellano, francés
PRODUCCIÓN: Instituto Cervantes / Biblioteca Pública de Zamora / Château-Musée du Cayla, Toulouse
FECHA: abril 2006

Cantos Rodados
INCLUYE DVD INTERACTIVO
TEXTO: Piedad Solans
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Híbrida / Galería Max Estrella, Madrid
FECHA: enero 2005.

Travesía 90-03
COMISARIADO: Rufo Criado
TEXTO: Rufo Criado, Caja de Burgos
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Centro de Arte Caja de Burgos
FECHA: marzo 2004

Espacios Fronterizos
INCLUYE DVD
COMISARIADO: Piedad Solans
TEXTO: Piedad Solans
IDIOMA: castellano, catalán, inglés
PRODUCCIÓN: Fundació Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca
FECHA: marzo 2003-2004

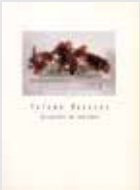
Al Filo
TEXTO: Angela Molina, Berta Sichel, Barbara Wally
IDIOMA: castellano e inglés
PRODUCCIÓN: Fundación Arte y Tecnología de Telefónica, Madrid
FECHA: enero 2003

Stand by
COMISARIADO: Margarita Aizpuru
TEXTO: Margarita Aizpuru, Santiago Olmo
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museo Municipal de Málaga
FECHA: noviembre 2002

Tránsito
INCLUYE DVD
COMISARIADO: José Luis Martínez, Arámis López Juan
TEXTO: Antonio Ramos, José Luis Martínez Meseguer, Bárbara Wally
CONCEPTO Y REALIZACIÓN DEL DVD: CAT / Híbrida / MUA
IDIOMA: castellano, valenciano, inglés
PRODUCCIÓN: Museo Universidad de Alicante
FECHA: mayo 2002

Tras-Luz
TEXTO: Bárbara Wally, Loran Hegyi, Carmen Holgueras
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Ayuntamiento de Alcorcón, Madrid
FECHA: marzo 2001
INCLUYE CD-Rom
CONCEPTO Y REALIZACIÓN: CAT
PRODUCCIÓN: Ayuntamiento de Alcorcón / Universidad Juan Carlos I / Cajamadrid

Milenia, del corazón y el artificio
COMISARIADO: Gabriele Groschner
TEXTO: Menene Gras, Lóránd Hegyi, Roswitha Juffinger, Gabriele Groschner
IDIOMA: alemán, inglés
PRODUCCIÓN: Residenzgalerie Salzburg
FECHA: julio 1999



Recipiente de lágrimas
COMISARIADO: Magdalena Aguiló
TEXTO: Alberto Martín, Magdalena Aguiló
IDIOMA: catalán, castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Centre Cultural Obra Social Sa Nostra, Palma de Mallorca
FECHA: junio 1998

Pendientes del Corazón
COMISARIADO: Carme Sais
TEXTO: Carme Sais, Magdalena Aguiló, Gloria Bosch, Menene Gras, Rosa Martínez
IDIOMA: catalán, castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Ajuntament de Girona
FECHA: octubre 1998

Luces de Hibernación
Exposición itinerante por Valladolid, Zamora y Burgos
TEXTO: Menene Gras
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Comunidad de Castilla y León
FECHA: abril 1997

Preludio de un Jardín Artificial
COMISARIADO Y TEXTO: Menene Gras
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas
FECHA: julio 1997

De naturaleza sintética
COMISARIADO: Menene Gras.
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: I Bienal de Arte Iberoamericano de Lima
FECHA: 1997

Sombras del sueño profundo
COMISARIADO: Fernando Illana
TEXTO: Rosa Olivares, Mikel Mintegi
IDIOMA: castellano, euskera, inglés
PRODUCCIÓN: Diputación Foral de Álava
FECHA: septiembre 1996

Luciérnagas en un jardín sin flores
COMISARIADO: Cristina Gil
TEXTO: Rosa Martínez, Ana Martínez Collado, Cristina Gil
PRODUCCIÓN: Museo Pablo Gargallo, Zaragoza
FECHA: abril 1996

Nymphen, Venus, Evas und andere Musen
COMISARIADO Y TEXTO: Roswitha Siewert
IDIOMA: alemán, castellano
PRODUCCIÓN: Overbeck-Gesellsghaft, Lübeck
FECHA: febrero 1996

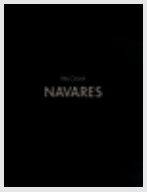
Almacén de silencios
TEXTO: Fernando Castro Flórez, L. Ishi-Kawa
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Fundación Arte y Tecnología Telefónica, Madrid
FECHA: enero 1996

De Venus, Ninfas y otras Evas
TEXTO: Alicia Fernández, José Manuel Susperregi, Fernando Illana
IDIOMA: castellano, euskera
PRODUCCIÓN: Sala Rekalde, Bilbao
FECHA: 1995

Imágenes de luz
COMISARIADO: Rufo Criado
TEXTO: Miguel Fernández-Cid
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Espacio Caja Burgos
FECHA: mayo 1993

Otros Paraísos
COMISARIADO: Lóránd Hegyi
TEXTO: Henriette Horny, Francisco Calvo Serraller
IDIOMA: alemán, castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museum Moderner Kunst, Viena
FECHA: 1992

Imágenes del deseo
TEXTO: Paloma Navares
IDIOMA: alemán, castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Museum Moderner Kunst, Viena
FECHA: 1992



Otros Paraísos
TEXTO: Rosa Olivares
IDIOMA: castellano, euskera
PRODUCCIÓN: Galería Trayecto, Vitoria
FECHA: noviembre 1991

Ensamblajes y Septiembre, septiembre
TEXTO: Fernando Huici
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Galería Aele, Madrid
FECHA: septiembre 1990

Arqueología del color
COMISARIADO: Fernando Zamanillo
TEXTO: Paloma Navares
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Museo de Bellas Artes, Santander
FECHA: 1982

Paloma Navares
TEXTO: Mercedes Lazo, Ana María Guasch
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Diputación de Málaga
FECHA: 1980

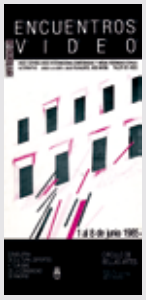
CATÁLOGOS COMISARIADOS

De imagen y soportes. 45 Salón Internacional de Fotografía
PROYECTO Y DIRECCIÓN: Paloma Navares
TEXTO: Marta Daho, Francisco Cabiffosse, Paloma Navares, Marta Daho
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Caja de Asturias, Oviedo
FECHA: 1998

De imagen y soportes. Huesca imagen
TEXTO: Paloma Navares, Marta Daho
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Diputación de Huesca
FECHA: 1998

II Festival de vídeo
PROYECTO Y DIRECCIÓN: Paloma Navares
TEXTO: John H. Handardt, Christine Van Assche, Justo Villafañé
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Comunidad de Madrid
FECHA: 1986

Procesos. Cultura y nuevas tecnologías
PROYECTO Y COORDINACIÓN ÁREA DE VÍDEO E INSTALACIONES: Paloma Navares
GERENCIA: Susana Mataix
TEXTO: Paloma Navares
IDIOMA: castellano, inglés
PRODUCCIÓN: Ministerio de Cultura / Novatex Ediciones
FECHA: 1986



Encuentros en torno al vídeo
PROYECTO Y DIRECCIÓN: Paloma Navares
CICLO INTERNACIONAL: Paloma Muñoz
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Comunidad de Madrid
FECHA: 1985

I Festival de vídeo
PROYECTO Y DIRECCIÓN: Paloma Navares
ÁREA INTERNACIONAL: Paloma Muñoz
DOCUMENTACIÓN: Maria Teresa Maravall
TEXTO: Román Gubern, Basilio Martin Patino
IDIOMA: castellano
PRODUCCIÓN: Comunidad de Madrid
FECHA: 1984

AGRADECIMIENTOS

Tino Muñoz, David Muñoz, Paloma Muñoz, Lua Quiroga Paúl, Beatriz Ros, Valentín Ferrero, Manuel Olveira, Marta Mantecón, María José Magaña, Romana Erice, María Jesús Costa, María Jesús Gregorio, Néstor Lizalde, Helena López Camacho, Koré Escobar, Museo Thyssen Bornemisza, Kutxa Fundazioa, Sala de Arte Robayera, Fundación Once, Híbrida Studio, Museo de Burgos, RTVE, Ayuntamiento de Zaragoza, MUSAC, y Junta de Castilla y León.

EXPOSICIÓN LA LONJA, Zaragoza

Artista
Paloma Navares (Burgos, 1947)

Título
PALOMA NAVARES
El vuelo. 1978-2018

Espacio
La Lonja
Plaza de Nuestra Señora del Pilar, 17
50003 Zaragoza (España)
Tel. 976 397239

Período
28 enero-12 abril 2020

Comisaria
Paloma Navares

Asistencia técnica
Híbrida Studio
Lua Quiroga Paúl
Beatriz Ros
MOVOL COLOR

Coordinación
María Jesús Costa

Técnicos exposiciones
Antonio Arranz
Milagros Arrebola
Benito Ramón

Texto
María José Magaña

Montaje
Brigadas municipales

Transporte
Robert SL

Seguro
AON Gil y Carvajal

Proyección fachada ETOPÍA
ETOPÍA. Centro de Arte y Tecnología
Avda. de la Ciudad de Soria, 8
50003 Zaragoza (España)
Tel. 976 726627

EXPOSICIÓN MUSAC, León

Artista
Paloma Navares (Burgos, 1947)

Título
PALOMA NAVARES
El vuelo. 1978-2018

Período
20 junio-27 septiembre 2020

Comisaria
Paloma Navares

Asistencia técnica
Híbrida Studio
Lua Quiroga Paúl
Beatriz Ros
MOVOL COLOR

Coordinación
Helena López Camacho

Comunicación y prensa
Servicios profesionales a cargo de Izaskun Sebastián

Registro
Koré Escobar
Servicios profesionales a cargo de Dalser SA

Traducciones
Mark Guscin. Linguistic Services

MUSAC
Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
Avda. Reyes Leoneses, 24
24008 León (España)
Tel. +34 987 090000
Fax +34 987 091111
www.musac.es

CATÁLOGO

Edita
Ayuntamiento de Zaragoza
Área de Vicealcaldía, Cultura y Proyección Exterior
MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Coordinación general
Romana Erice Lacabe

Coordinación técnica
María Jesús Costa Fandos
Helena López Camacho
Lua Quiroga Paúl

Textos
Manuel Olveira
Marta Mantecón

Traducción
Mark Guscin. Linguistic Services

Concepto gráfico
Víctor Lahuerta

Fotografías
Estudio Paloma Navares
David Muñoz
Tino Muñoz
Híbrida Studio

Impresión
Calidad Gráfica, SL, Zaragoza

ISBN (MUSAC)
978-84-92572-85-4

Depósito legal
Z 61-2020

Todos los derechos reservados

© de las obras, Paloma Navares, VEGAP, Zaragoza, 2020
© de los textos, sus autores
© de las fotografías, sus autores
© del concepto gráfico, Víctor Lahuerta
© de esta edición, Ayuntamiento de Zaragoza y MUSAC

Cantos del Valle Afgano. Landays, 2008 (detalle)

Este catálogo,
editado con motivo
de la exposición

el vuelo
1978–2018

Paloma Navares

se acabó de imprimir
en los talleres gráficos de
Calidad Gráfica
de Zaragoza
el día 24 de enero
de 2020

MUSAC Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León

Zaragoza AYUNTAMIENTO