

Breaking the Monument. Images of Resistance

Fernando Gómez de la Cuesta

“Breaking the Monument. Images of Resistance” es una exposición colectiva que se configura como un acto de resistencia desde el seno de la propia institución. El poder de las imágenes, de los símbolos, del icono, pero también la representación política de la historia, sus manipulaciones y omisiones, son cuestiones sobre las que se ha reflexionado de forma abundante desde la propia teoría del arte, desde la historiografía, desde la ética y la estética. Los relatos visuales que surgen a partir de los vectores dominantes como el patriarcado, el racismo, el colonialismo, el capitalismo, el neoliberalismo, la propaganda, la religión, la globalización o el dogmatismo, inundan un mundo que se mueve al ritmo frenético de una desmesura de imágenes que nos resulta completamente inabarcable. El nuevo monumento ya no es aquel que comparece sobre el pedestal en el espacio público, ya no se trata de la metopa sobre el muro, de la placa sobre la pared, del busto del político, del retrato ecuestre del militar, de la estatua del evangelizador, del homenaje al conquistador, ni de esos fálicos monolitos que se mantienen erectos en nuestras plazas. El nuevo monumento responde a iconografías más sibilinas que son masivamente distribuidas por las redes, signos ingeniosos que nos resultan atractivos en su superficie, símbolos de apariencia amable que asimilamos casi sin darnos cuenta, sin apenas generar conflicto, pero que van institucionalizando en nuestro interior todas esas ideas tiranas e indiscriminadas que van logrando sus demoledores objetivos, en ocasiones desde el ruido, en otras desde el silencio y la ocultación. Una selección de obras y de artistas provenientes de contextos muy diferentes que, de muy diversas maneras, atacan el poder de las imágenes preestablecidas, de todas aquellas que nos manipulan y nos condicionan, que nos limitan, que nos reprueban, censuran y autocensuran. Un conjunto de creadoras que trabajan desde la sutileza, pero también desde el ataque frontal, desde la iconoclastia y la subversión de los símbolos, desde unas nuevas imágenes de lucha y de contrapoder, desde la omisión, la transmutación y la ironía, desde la visibilización y el conflicto, una imaginería de defensa, reacción y contraataque que opera desde la barricada y la poesía, que funde los bronce, que convierte en escombros el mármol, que crea las nuevas imágenes de resistencia desde la emoción, la razón y la belleza.

María María Acha-Kutscher (Lima, Perú, 1968)

La participación de Acha-Kutscher en esta exposición se articula alrededor de una investigación que responde al título de “Womankind”, un término que define la humanidad en femenino. Un proyecto extenso que viene desarrollando desde 2010 y que cuenta con diversas líneas de análisis que convergen en un cuerpo conceptual común pleno de ramificaciones y derivas. En esta serie, la artista, reelabora imágenes de archivo mediante el uso del collage digital, generando lo que ella ha dado en llamar “documentos históricos ficticiales”, una especie de oxímoron que, en este caso, plantea una revisión feminista, plural, empoderada, desclasada e interracial, a partir de la representación fotográfica tradicional de la figura de la mujer. Acha-Kutscher entiende el archivo como un enorme monumento de poder ejercido a partir de la

construcción del relato histórico, como un dispositivo que genera conocimiento, sin duda, pero que también ejerce la tiranía desmesurada del desconocimiento a partir de las grandes genealogías que se encarga de transmitir y de consolidar¹. La artista recopila, reordena e interviene este archivo insondable en un acto creativo de postproducción² que termina generando un sutil *fake*³ que tiene como objetivo demoler las convenciones anquilosantes, no tanto desde la detonación, sino más bien desde la corrosión que provoca la inteligencia, la cultura, la sensibilidad y la emoción.

El primero de los tres itinerarios que se ha seleccionado es la instalación “Womankind. 365 Days” (2012) [solo exhibida en el CGAC] que reúne, a modo de diario, una sucesión de imágenes que el espectador debe examinar, reconocer y reubicar intelectualmente, provocando nuevos significados que se mueven en el territorio de una singular iconoclastia -provocada y provocadora- que pretende dismantelar determinadas convenciones en torno a las representaciones estereotipadas y patriarcales de la mujer. A partir de unas impresiones de tamaño reducido a las que el público debe acercarse para apreciar el detalle, comparecen unas obras efectuadas con material de archivo de origen muy diverso: fotografías tomadas por la artista, imágenes descargadas de Internet o recortes de libros y de revistas, especialmente de aquellas destinadas a un público femenino; un banco visual insondable al que recurre Acha-Kutscher para construir unas piezas de aspecto verídico, aunque de imaginario poético, donde la presencia de la mujer se va desplazando sutilmente hacia posiciones centrales desde aquellos márgenes a los que ha sido relegada por la historia oficial.

Esta resignificación de su protagonismo también la encontramos en “Womankind. Serie 3” (2012) con la que la artista se contrapone a esos relatos hegemónicos de corte paternalista para reivindicar la reescritura de una memoria histórica femenina que parte de lo personal, lo individual y lo propio, como primer y determinante posicionamiento político. Esta serie se estructura alrededor de la figura empoderada, independiente y autónoma de las cuatro mujeres que protagonizan las piezas, subvirtiendo los roles tradicionales preestablecidos en una conjura que tiene lugar en un contexto espacial expreso que ha sido deliberadamente construido por Acha-Kutscher para poner en relación a sus protagonistas con la creación y el conocimiento.

¹ “Contra la tendencia de las formas contemporáneas de amnesia a través de la cual el archivo se convierte en un lugar de orígenes perdidos y donde la memoria es desposeída; es también en el archivo donde ocurren esos actos de recordar y de regeneración, donde una sutura entre el pasado y el presente es representada, en la zona indeterminada entre el evento y la imagen, el documento y el monumento”, Okwui Enwezor: *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*, International Center of Photography, Nueva York, 2008, p. 47.

² “Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo «ya se habría hecho», sino en inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. Aprender a servirse de las formas [...] es ante todo saber apropiárselas y habitarlas”, Nicolas Bourriaud: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2004, pp. 13-14.

³ “El *fake* normalmente no pretende rescatar ninguna verdad primaria sino exponer cómo se gesta, se gestiona y se interpreta el fenómeno de la credibilidad y de la veracidad en el cuerpo social contemporáneo”, Jorge Luis Marzo: *Fake. No es verdad, no es mentira*, IVAM, Valencia, 2016, p. 14.

Alrededor de estos personajes principales femeninos -dueñas de sus actos, de su tiempo y de su espacio- se agolpan multitud de referencias a la representación de la mujer, unas alusiones que afloran en toda esa imaginería grandilocuente y ampulosa que maneja la Gran Historia del Arte, pero que también emplean otros campos de inserción social más amplia como la decoración, el diseño, la publicidad o la iconografía popular. Estas piezas están llenas de detalles irónicos y guiños intelectuales que sólo se pueden descifrar desde una amplia cultura visual y desde una perspectiva (auto)crítica no exenta de cierta perspicacia y sentido del humor, unos recursos que nos sirven para desentrañar el contenido de unas escenas que tienen lugar en ámbitos cronológicos pretéritos pero que provocan que nos interpelemos sobre lo que está sucediendo en la actualidad y sobre si realmente, lo que ocurre, está tan alejado de aquel pasado que, en ocasiones, parece un presente continuo.

Finalmente, “Womankind. Colossus” (2015) y “Womankind. Monument” (2020) [solo exhibida en el CGAC], son piezas que buscan una detonación más frontal y directa del icono preestablecido, del viejo monumento patriarcal y viril, tratando de desestabilizar aquellos símbolos de fuerza, de poder, de jerarquía o de identidad, contraponiéndoles un gobierno de la mujer que se articula desde la inteligencia y la firmeza. La sustitución femenina de la figura del coloso o la dominación de la potencia animal representada por dos seres enormes, un león y un rinoceronte, controlados por la decidida actitud de dos mujeres de escasa corpulencia física, terminan de dar forma a una propuesta que reconstruye la memoria histórica mediante una intervención feminista de aquellas fotografías que recogen ese relato patriarcal tan consolidado. La técnica que emplea Acha-Kutscher asume líneas de investigación de pioneras vanguardistas como Hannah Hoch, Dora Maar o Grete Stern, pero también apela a aquella sofisticada novela-collage de Max Ernst titulada “Une semaine de bonté” (1934), para conseguir con todo ello, y como bien señala Tomás Ruiz-Rivas, que *las mujeres del pasado nos hablen, por fin, con voz propia*⁴.

Para la exposición del Casal Solleric se ha incluido también la obra titulada “La Rabbia di Proserpina” (2022), un políptico fotográfico compuesto de doce imágenes de rostros femeninos extraídos de pinturas del Renacimiento y del Barroco, que representan pasajes de la Biblia y de la mitología grecorromana, donde las mujeres son sorprendidas en actos violentos, padeciéndolos o ejecutándolos. La pieza responde a dos visiones de género: por un lado la denuncia de la normalización de la violencia contra las mujeres dentro de la historia del arte y por otro, la rabia como motor de cambio en el imaginario feminista. Rostros de terror, miedo y furia se entremezclan en este políptico para convertirlo en una pieza de lamento y rabia que se apoya en el mito de una deidad que simboliza la vida, la muerte y la resurrección.

Ana Laura Aláez (Bilbao, España, 1964)

El acto creativo es una lucha constante donde apenas hay tregua, un combate contra las instituciones dominantes, contra las convenciones marcadas, un pulso permanente

⁴ Tomás Ruiz-Rivas: *María María Acha Kutscher. Womankind*, La Virreina. Centre de la Imatge, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2019, p. 15.

que comienza en uno mismo y del que nunca se sale indemne. La conexión y la dialéctica que se establece entre lo formal y lo conceptual, la inspiración y la transpiración, la realidad y la abstracción, lo profundo y la superficie, lo literal y lo simbólico, la materia y lo poético, configuran un sistema de coordenadas complejo en el que el verdadero artista se mueve con pasión y esfuerzo, con dolor y esperanza⁵. En septiembre de 2014, Ana Laura Aláez inauguraba en Madrid una exposición titulada “Impostura”, un proyecto presentado en la Galería Moisés Pérez de Albéniz que resultó ser la simiente de algunas de las derivas que la artista ha recorrido a partir de entonces. Aláez extrajo el título de una entrevista donde se analizaba el origen de su trabajo dentro del contexto vasco de los años 80⁶, un lugar y una época en los que comenzó a explorar las diferentes maneras de representarse a sí misma como parte de un lenguaje que le ha acompañado desde entonces. Aláez ha mantenido siempre una actitud vital posicionada y comprometida que ha conseguido compatibilizar con su práctica artística, pero que, a la vez, le ha obligado a enfrentarse a diferentes poderes, fuerzas fácticas, prejuicios, estándares, condicionantes y arquetipos. En la citada conversación también explica, entre otras cosas, cómo en su propio entorno se la consideraba una “impostora” por no reflejar la “realidad” que rígidamente se le imponía desde su condición de clase, de género y de contexto, sin embargo, lo que Aláez hace de manera recurrente ante esa situación es *transformar su experiencia en símbolos, convirtiendo lo que para los demás era una impostura, una falsa autenticidad, en arte*⁷.

“Mujeres sobre zapatos de plataforma” (1993) es una obra delicadamente poderosa, trascendental, icónica, que mantiene un vínculo directo con otra pieza realizada más de veinte años después y que recibió el nombre de “Perseverancia” (2014). El título de esta última viene a confirmar la constancia que acompaña a una trayectoria que se desarrolla a lo largo del tiempo y que posee los elementos que le permiten conquistar un territorio de genuina libertad, en palabras de la creadora: *es muy fácil copiar la apariencia, robar un estilo que atrae, pero aportar algo es mucho más complejo. Usurar la identidad de los otros es posible en la capa más superficial. Mantener el tipo es otra historia. Es la perseverancia la que legitima la trayectoria de un artista*⁸. Ana Laura Aláez ha mostrado un interés permanente por la representación de la persona como lenguaje, considerando siempre que las grandes ciudades son lugares propicios para asumir que la cultura se forma a través de las diferencias que se denotan entre esa diversidad de seres que las habitan. Ya desde su adolescencia, la evocación de esas urbes le remitía a la idea de un espacio mítico donde vestirse significaba sacar a la luz un manifiesto propio a través del único material que se tenía a mano, el atuendo, en una primera presentación que, en el caso de Aláez, fue el germen de su posterior expresión artística, un inicio que conectaba con lo *underground*, con lo punk, con lo disidente. La retórica, por supuesto, surgiría después, cuando la narración creativa

⁵ “Ese pulso de si gana lo estético o lo poético, está latente en cada obra de arte”, Ana Laura Aláez: *Impostura*, Galería Moisés Pérez de Albéniz, Madrid, 2014.

⁶ Zoe Bray: “Interviews with Two Basque Artists: Ana Laura Aláez and Azucena Vieites”, *N.paradoxa: international feminist art journal*, Londres, vol. 34, julio, 2014, pp. 5-15.

⁷ Ana Laura Aláez: *op.cit.* [nota 5].

⁸ Ana Laura Aláez: *op.cit.* [nota 5].

comienza a articularse a través de la persona y se plantean algunos de los grandes temas referentes a la libertad individual.

Esa simiente es la que nos encontramos en las piezas seleccionadas para “Breaking the Monument”. En la titulada “Biografía (vista de planta)” (2018) comparece una sucesión de camisetas negras estampadas con imágenes de diferentes referentes femeninos del mundo del pop, todos ellos desprovistos de una femineidad normativa. Entendida como una escultura vista desde una perspectiva cenital, como una proyección en planta, su dibujo se extiende sobre la pared de la sala de exposiciones con la apariencia de una ala de murciélago o de una pata articulada de araña, este gesto, esta caligrafía, esta acción, son los encargados de dar forma a una especie de biografía ficticia de la artista construida sobre las voces de otras mujeres que se ubican fuera de esa norma limitante y reductora. Ana Laura Aláez apela en muchas de sus obras a contrariar el legado biológico, como institución, como monumento, para subvertir el cuerpo biológico y cobijarse en el cuerpo construido: *no me interesan las categorías sexuales: homosexualidad, bisexualidad, heterosexualidad. El conflicto es otro. La persona como una entidad en continuo cambio; ése es mi concepto ‘queer’. Para mí, ‘queer’ es una tendencia natural. No lo veo raro. Lo ‘natural’ sí que me parece raro*⁹. Estos planteamientos en términos dialécticos pero no binarios dan expresión de la personalidad vital y creativa, mutable y consciente, que ha acompañado a la artista en todos sus proyectos, y que, en cierta manera, aquí también se nos desvela.

Precisamente “Portadoras queer: el doble y la repetición” (2019) es un video cuya estructura es una suma de desplazamientos repetidos de las protagonistas. Movimientos que, en principio, no tienen ningún propósito pero que por su reiteración se convierten en fundamentales. En ese desdoblamiento constante palpita de fondo el miedo a detener la trayectoria ante la perspectiva evidente de un derrumbamiento. Como señala la propia Aláez: *todos sabemos que es difícil el trayecto, pero muy fácil la caída. Cuando estás abordando una nueva obra, ya cuentas con que va a ser necesario negociar si se desean mostrar -y hasta qué punto- esos desplomes. Este trabajo alude a mi propio concepto queer, tanto en la vida como en los procesos artísticos. Ser afín a un criterio de “lo raro”, de portar un pensamiento promiscuo, tiene que ver con quien se acerca al arte de una forma ingenua al reconocerse huérfano de conceptos, y que precisamente por ello, nunca va a temer arriesgarse a hacer el ridículo, a rozar lo sentimental, a no sentir vergüenza por cómo enseñar las heridas, a sublimar un talante inseguro, a considerar la debilidad como virtud, a revelar el cuerpo en sus propios términos, a departir sobre el amor, a falsificar con lentejuelas la muerte, a constatar que la naturaleza no está de nuestra parte. O contrariamente a todo esto, a exhibir un empoderamiento fugaz para vengarse de lo frágil. Queer es también apelar a una determinada actitud vital para que ese tránsito entre vulnerabilidad y fuerza, sea más fluido. En el salto de la vida al arte o viceversa, lo que más debilita es esa calma intermedia, el momento justo antes de saber dónde lanzarse, qué dirección tomar, cómo abordar un ínfimo deseo, no saber si las armas que te has creado te van a proteger. Una declaración de principios es partir de lo que no es suficientemente relevante para los demás.* “Portadoras” es un video sobre caídas, pero también lo es

⁹ Ana Laura Aláez en Txomin Badiola: “Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella”, *Ana Laura Aláez. Using your Guns*, MUSAC, León, 2008, p. 94.

de recuperaciones, un ejercicio personal reconciliación. Una pieza en la que no se renuncia a nada, ni se excluye a nadie, sino que se abre a una participación que no presupone una única perspectiva, que ofrece una mediación. Como concluye la propia artista: *ya no se trata de desechar algo en beneficio de otra cosa: el video por la escultura, o un trabajo supuestamente inmaterial por otro más material, o uno rozando lo superficial por otro más profundo, o la baja cultura por la alta cultura, sino de encontrar una forma que promueva una reconciliación entre la cosa, lo humano y el animal.*

“Fuego #2” (2008) y “Ceja #1” (2008) [solo exhibida en el Solleric] fueron piezas que formaron parte de la individual que Ana Laura Aláez realizó en el MUSAC de León y que tuvo por título “Pabellón de escultura” (2008)¹⁰. En esa propuesta, obras de carácter más orgánico y de pequeño tamaño, como las dos mencionadas, convivían con una instalación de marcado componente geométrico y grandes dimensiones, una confrontación que manifiesta alguna de las dialécticas formales y conceptuales que siempre han convivido en los caminos creativos de la artista: *las formas acabadas y pulidas y lo más turbio*¹¹. En esa misma exposición también se mostraba otra propuesta significativa en la trayectoria de Aláez, una instalación que recibe el nombre de “Cabeza – espiral – agujero – puño – esperma – nudo” (2008), en ella, seis chaquetas de cuero colgadas de la pared son traspasadas por unas amenazadoras figuras orgánicas que atraviesan erectas la espalda de las prendas, tan inquietantes como algunos de aquellos miembros retratados por Mapplethorpe. “Amante” (2011), la escultura seleccionada para “Breaking the Monument” [solo exhibida en el CGAC], comparte descripción con todos los elementos que componen la pieza de 2008, pero cuenta con una producción autónoma que la convierte en una obra independiente. “Ceja #1” es una escultura que huye de la peana, que se ubica en la periferia, alrededor de algo, en el borde exterior, En la exposición del Casal Solleric funciona como si el vano de la puerta donde se apoya correspondiera a un rostro invisible de mujer, un rostro desdibujado, incompleto. Sin embargo, en “Fuego #2” y “Amante”, el patinete y la chamarra de cuero actúan como peana: soporte y escultura se presentan en un mismo nivel, podríamos decir que es un ejercicio anti-artístico. Por una parte, como si el arte tuviera su propia voz y te sorprendiera brotando por la espalda, a traición, en las peores de las circunstancias y por otra, como si siempre necesitara negociar con el objeto. Este pulso entre lo que un artista desea y lo que logra conseguir nadie sabe desde dónde nace. Esa batalla puede mutar en lenguaje desde un “no lugar”, donde el creador se va a enfrentar a sus demonios con las pulsiones más vulnerables. Todo ese diálogo de contrarios va a pugnar por estar presente de una u otra forma.

Manal AlDowayan (Dhahran, Arabia Saudi, 1973)

No es casualidad que muchas de las propuestas de las creadoras seleccionadas para “Breaking the Monument” estén confeccionadas con tela, con cerámica, con

¹⁰ Agustín Pérez Rubio [comisario]: *Pabellón de escultura*, MUSAC, León, 2008.

¹¹ Ana Laura Aláez en Bea Espejo: “El arte es una cuestión de subsistencia”, *El cultural*, Madrid, 15 de agosto de 2014.

materiales de apariencia frágil que aparecen vinculados a esa manufactura delicada que tanto tiene que ver con el arte como con la propia artesanía. La realidad es que no hay metáfora crítica más contundente que la realizada desde una belleza sutil, desde el equilibrio exquisito y la templanza de lo próximo, porque la rotundidad y la efectividad de los argumentos nada tiene que ver con la dureza de los cuerpos ni con la sofisticación de los elementos. Esta declaración nos puede servir de introducción para empezar a hablar de las obras con las que la artista saudí Manal AlDowayan participa en la presente exposición, una creadora que suele emplear medios como la fotografía, el video, la instalación de luz, de sonido o las acciones participativas, pero que en el caso concreto de este proyecto recurre a sus piezas de carácter más escultórico y matérico: la delicada e inquietante pieza de pared titulada “The Emerging I” (2013) [solo exhibida en el Solleric], una selección compuesta por algunos de sus “Totems” (2019), la minuciosa y extensa composición a base de pequeñas piezas de porcelana pertenecientes a la serie “Just Paper” (2019) [solo exhibida en el CGAC] y una gran escultura suspendida, referencial y poderosa, titulada “Watch Before you Fall” (2019) [solo exhibida en el CGAC]. AlDowayan es una artista cuya práctica suele orbitar alrededor de temas como la memoria personal y colectiva, el archivo, el olvido activo y la ocultación, pero que también pone un énfasis especial en visibilizar la situación de sometimiento de las mujeres sauditas a partir de su representación y de su autorrepresentación ideológica y visual, siendo esta última cuestión, precisamente, la que abordan estas obras.

A partir de la seda, la lana, la tinta, AlDowayan realiza “Watch Before you Fall”, una pieza de formato generoso que cuelga del techo de la sala de exposiciones y que representa los diferentes planos entrecruzados de una enorme rosa del desierto que, además, cuenta con una serie de textos impresos sobre ella. Como sucede en muchas de las obras de esta artista, los escritos están extraídos de un libro religioso aleccionador, paternalista, patriarcal, que instruye a las mujeres sobre cómo deben comportarse, en esta ocasión, al ir de compras. Un tipo de publicaciones habituales, aunque cada vez con menor presencia en las librerías del país, que están colmadas de frases dramáticas, manipuladoras, sermoneadoras, imperativas, unas sentencias que son reproducidas, entre la visibilización y la ocultación, en las solapas y en los pliegues de esta escultura que puede asemejarse también a la morfología de un gran sexo femenino en cuyos labios lleva tatuada, lacerada, toda esa doctrina machista basada en el miedo y el control que es capaz de infringir aquel que se encuentra en una posición de dominio. La advertencia que da título a la pieza lleva implícita una predicción y la convicción de que la mujer no podrá mantener el control sobre su propio destino, unos libros escritos por hombres para que las mujeres tengan una “guía de comportamiento” en sus “incursiones” por el espacio público, un ámbito que los autores consideran reservado para el género masculino. Sin embargo, la artista, deja un exvoto de esperanza bajo la sombra de este dispositivo, una referencia efímera, una minúscula piedra, una pequeña rosa del desierto que orienta, ubica y protege, mientras sirve para recordar que siempre hay un sitio donde llegar, un hogar al que volver, un lugar donde guarecerse.

Los “Totems” de tela de AlDowayan parecen realizados en precario, en un equilibrio inestable que obliga a ajustar la pieza constantemente, pero esta fragilidad es sólo una

aparición, su fuerza no reside en una estructura férrea sino en su resistencia, en su flexibilidad, en su capacidad de adaptación, en su propia resiliencia. La artista teje, cose el lino, con el objetivo de abordar temáticas íntimas que traen causa de una amplia genealogía de mujeres artistas que le precedieron, como Bourgeois, Tanning o Abakanowicz, que utilizaron tejidos y estructuras volumétricas de paño como un medio de sanación, de conciliación con su pasado. AlDowayan, sin embargo, plantea estas estructuras exorcizantes más como un hito de esperanza, un monumento de luz, que como un catalizador terapéutico, recogiendo en su superficie, de nuevo, textos de aquellos libros groseros que, en la reconstrucción de los fragmentos que plantea la creadora, generarán una nueva narrativa, un nuevo relato que será capaz de empoderar a las mujeres. De las mismas fuentes beben los textos que la artista serigrafía sobre los pequeños rollos de porcelana de “Just Paper”, de nuevo esos libros para mujeres escritos por hombres son desactivados mediante su reproducción en un material que, aun conservándolos, deja expresión de su fragilidad. Todo ello conforma un panorama que da muestra de los planteamientos de Aldowayan, una creadora que ha invertido mucho tiempo y esfuerzo en interrogarse, en interrogarnos, sobre las cuestiones de género que afectan a la condición de las mujeres en Arabia Saudita, convirtiéndose en un testigo sensible, activo y crítico de los lentos cambios que se están produciendo en el país.

Los curiosos derroteros de esos cambios de dirección en la historia, el archivo personal como testimonio de los mismos y la construcción del relato subjetivo de la propia artista, son los elementos conceptuales alrededor de los cuales giran “Flying Saucer” (2016) y “The Cheerleaders” (2016) [solo exhibidas en el Solleric]. Manal Al Dowayan explora visualmente el tema de la memoria centrándose en el acto de olvidar, de borrar el pasado, examinando lo que sucede con todos aquellos recuerdos que comparecen desvinculados de un relato. Estas obras exploran las historias perdidas y encontradas en una colección de más de mil diapositivas Kodachrome que su padre le regaló cuando era niña y que él había tomado entre 1962 y 1973 mientras estudiaba en Estados Unidos. La artista usa estas imágenes para volver a contar su historia a través de los recuerdos de otra persona, construyendo una conexión imaginada con las imágenes que se encuentran en aquella caja de diapositivas, a la vez que explora temas como la migración, la separación, el abandono o la juventud.

Ghada Amer (El Cairo, Egipto, 1963).

En 1974 sus padres se trasladaron a Francia donde, diez años más tarde, comenzó su formación artística, en Villa Arson (Niza). Actualmente vive y trabaja entre Nueva York y París y ha expuesto, entre otros, en la Bienal de Venecia, la Bienal de Sydney, la Bienal del Whitney y el Museo de Brooklyn. En sus conocidos bordados eróticos, de los que en esta exposición encontramos el titulado “Landscape with Black Mountains – RFGA” (2017) [solo exhibida en el CGAC] y “Parkers’s Diptych” (2023) [solo exhibida en el Solleric], Amer emprende una reivindicación de la diversidad y de la heterogeneidad del cuerpo femenino que le lleva a afirmar: *creo que a todas nos deberían gustar nuestros cuerpos y usarlos como herramientas de seducción*, un posicionamiento decidido que rechaza cualquier ley o normativa opresiva que haya sido establecida

para gobernar las actitudes de las mujeres hacia su fisonomía, una forma, también, de repudiar todas aquellas teorías feministas de primera ola que señalaban que los cuerpos de la mujer debían ser negados para evitar la victimización. En esta serie de icónicas piezas bordadas, la artista representa a sus protagonistas realizando actos sexuales explícitos con la delicadeza que le proporciona la aguja, el hilo y su propio virtuosismo, una ternura, una sensibilidad, que es ignorada por el embrutecedor proceso cosificador al que nos somete la vorágine contemporánea.

Junto a estas obras muy reconocible dentro del imaginario de Ghada Amer, encontramos también tres esculturas de la serie “Pensamiento mexicano” (2018), unas cerámicas realizadas durante su estancia en aquel país, que, desde lo onírico y la remonumentalización de los procesos y de los resultados artesanales, ejemplifican el carácter ambiguo de las definiciones comparadas que se establecen entre los diferentes continentes, entre oriente y occidente, incluso entre las ideas de femenino y masculino o entre la propia artesanía y el arte. Unas cuestiones que tienen que ver con las nociones tradicionales de identidad que se producen en un mundo incómodo, donde Amer confronta el lenguaje hostil que nos rodea con narrativas más inestables y emocionantes vinculadas al deseo y al amor, unos relatos que le sirven para darle la vuelta a esos conceptos identitarios excesivamente anquilosados. En esta serie, la artista coinvierte en esculturas el “excedente” que provocan los surcos de sus dibujos sobre las planchas de barro que emplea y lo hace de la forma más directa pero también de la manera más bella. En las grandes placas cerámicas, bidimensionales y sin cocer, sobre las que Amer efectúa los trazos de sus obras mediante una incisión sobre la superficie, ese barro que se va desprendiendo, algo que puede parecer un residuo, se convierte para la artista en la esencia de unos dibujos que ella entiende como una acción. Aquellas líneas de materia, ahora exentas, son cuidadosamente recogidas por Amer, acumuladas, coloreadas y reordenadas para generar unas esculturas que contienen el espíritu de su idea, de su forma de crear, el pensamiento acumulado de cada uno de sus dibujos.

Zoulikha Bouabdellah (Moscú, Rusia, 1977)

Aunque nacida en Moscú en 1977, Zoulikha Bouabdellah vivió toda su infancia en Argelia, justo hasta el momento en el que se produce el estallido de la guerra civil en 1990. Fue entonces cuando la familia decide trasladarse a París, ciudad donde se formó en Bellas Artes. Finalmente, en el año 2010, se establece en Casablanca, lugar en el que sigue residiendo en la actualidad. La singular trayectoria vital de Bouabdellah es la que le ha permitido conocer la cultura, la historia, el arte, las tradiciones, la iconografía, la literatura y la filosofía que se produce, y que diferencia, el ámbito árabe y Europa. Un manejo de los códigos de ambos contextos, un uso de las ideas propias de cada uno de ellos, que le habilita a desarrollar una creación incisiva, irónica, (auto)crítica, desprejuiciada y libre que se nutre de esas dos realidades para demoler un primer monumento, una primera y pesada institución, aquella que se refiere a las identidades, a las nacionalidades, a las religiones, a las fronteras, a los bandos. Desde una perspectiva poliédrica que abarca la escultura, el dibujo, la instalación y el vídeo, Bouabdellah es capaz de insertar los contenidos y las formas de un sustrato cultural en

otro, generando una extrañeza preliminar, una fricción que es la que le permite activar el dispositivo artístico que ha creado para dejar en evidencia la impostura, lo absurdo de tantas situaciones injustas, de tantas regulaciones excluyentes, de tantas pautas de comportamiento restrictivo que establecen diferencias y desigualdades allí donde sólo deberían darse especificidades, peculiaridades o singularidades. Desde su conocimiento y experiencia personal, Bouabdellah, percibe la falacia establecida e interesada que divide nuestro planeta en “diferentes mundos”, una manipulación que pretende aumentar los contrastes mientras consolida los privilegios de unos pocos, una dicotomía perversa que la artista va borrando con cada una de sus obras, con cada nuevo proyecto.

Dice Katrin Steffen que *el desafío a los roles de género, las normas sociales, los tabúes y su influencia en la formación de la identidad constituyen un tema primordial en el trabajo artístico de Zoulikha Bouabdellah. Con su fino sentido del humor subvierte las proyecciones, los clichés y los estereotipos*¹². Este puede ser un buen punto de partida para definir una de las propuestas que la artista presenta en esta exposición: tres piezas que pertenecen a la serie “Femmes sans armes” (2008) [solo exhibida en el CGAC]. En ellas, Bouabdellah, se basa en iconografías emblemáticas de la historia del arte clásico europeo que representan las figuras de héroes griegos, en este caso Teseo y Belerofonte, que la creadora dibuja con una laca roja que emula el esmalte de uñas. El trazo de línea clara que emplea la artista se modifica sutilmente para que los personajes protagonistas, viriles, musculosos y aguerridos en su estampa tradicional, transmuten en cuerpos femeninos con sus atributos usuales pero, en ningún caso, menos poderosos o decididos. Una demostración intencionada de que estas mujeres desarmadas, pero luchadoras, también pueden encarnar la viva imagen de la fuerza y de la valentía. Como señala la propia Zoulikha Bouabdellah: *no es una mera permutación de los géneros masculino y femenino; se trata de un intento de incluir en aquellos significantes la perpetua lucha por los derechos de las mujeres y reestablecer el papel de éstas en la historia, especialmente en la historia del arte. Estas mujeres son modelos pero sus tensos gestos las transforman en seres conscientes, que mandan sobre sus acciones y poseen el control de su propio destino*¹³.

Este conocimiento virtuoso de los conceptos y las formas de representación escultórica y pictórica en la historia del arte occidental, son intercalados en otras de sus series con un gusto exquisito por el ornamento, la geometría, la caligrafía, la abstracción, la búsqueda del equilibrio y la introspección propios de la tradición islámica. Buen ejemplo de esto último son aquellas líneas de investigación que tienen como protagonista la silueta del avión de combate Mirage. Esas series tituladas “Mirage” (2011) en la que el perfil del cazabombardero es recortado en acero, recubierto con pintura de coche y dispuesto modularmente a la manera de los diseños decorativos de la tradición árabe; “Is your love darling just a mirage?” (2011) donde la artista recurre a la cerámica tradicional marroquí llamada zellige; y “Mirage Graphic”

¹² Katrin Steffen: “Inverted”, *Zoulikha Bouabdellah : Inverted*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2016, p. 22.

¹³ Zoulikha Bouabdellah en Katrin Steffen: “Una conversación por correo electrónico entre Zoulikha Bouabdellah y Katrin Steffen en julio y agosto de 2016”, *Zoulikha Bouabdellah : Inverted*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 2016, pp. 84-85.

(2012) [solo exhibida en el CGAC] que se construye a partir de bellos patrones bordados en hilo de oro sobre terciopelo negro; son una muestra brillante de la habilidad de Bouabdellah para la subversión de los símbolos: *estas aeronaves fueron vendidas por Francia al ejército Libio y representan la antigua amistad de los gobiernos de occidente con él. Ahora son objetivos que derriba la OTAN. Antes representaban la opresión y ahora el ‘no tenemos miedo’. Los significados cambian. En mis trabajos son aviones con un nuevo significado, figuras que crean formas intangibles y bellas como las de los azulejos. La alegoría perfecta de los deseos incumplidos*¹⁴. Unas piezas que, como todas las de esta autora, están encaminadas a plantear interrogantes críticos que nos hacen cuestionarnos si el objetivo de las mismas es desactivar desde la belleza el artefacto militar, el arma aniquiladora, como metáfora de vida o esperanza, o si, por el contrario, la reproducción ornamental de un icono bélico nos habla de la normalización y omnipresencia de la violencia que representa.

Algo de todo ello tiene “Silence Noir” (2016), una instalación en la que la artista presenta alfombras de oración individuales cuyos cortes circulares dejan ver el suelo sobre el que se extienden, justo en ese lugar en el que Bouabdellah ubica unos zapatos de tacón de aguja dorados. La religión islámica obliga a las personas a descalzarse antes de sentarse sobre la alfombra que delimita el espacio de rezo, sin embargo, la creadora juega con los límites para llevarnos al borde de lo sagrado y lo profano, un espacio asfixiante en el que las mujeres musulmanas se encuentran aprisionadas. A través de una obra de carácter subversivo, frontal, directa, efectiva, irónica y no exenta de sentido del humor a pesar del tema inquietante sobre el que reflexiona, la artista pretende levantar el velo sobre la relación de la mujer con el Islam, ubicada entre el respeto a la tradición religiosa y las fantasías de occidentalización, revelando su capacidad para inventar zonas de libertad dentro de un marco rígido.

Kimsooja (Taegu, Corea del Sur, 1957).

Es una de las artistas coreanas más reconocidas en el panorama artístico internacional, desde 1998 vive y trabaja en Nueva York y su obra, desarrollada a través de instalaciones, fotografías, performances y vídeos, ha sido ampliamente expuesta en Asia, Norteamérica y Europa, en lugares de tanto prestigio como la Bienal de Venecia, MNCARS, el Guggenheim o el Centro Pompidou. La artista aborda temáticas como el nomadismo, la relación entre el yo y el otro, los roles de la mujer o la importancia del ser humano, su soledad y su fugacidad. Durante los años noventa Kimsooja crea esculturas e instalaciones donde utiliza la costura como metáfora en sí misma. Los materiales que emplea y el modo en que los dispone derivan del uso que se da a las telas en la tradición coreana. Una de estas configuraciones características son los llamados *bottari*, unos fardos rellenos de ropa vieja elaborados con colchas tradicionales de ese país. La instalación “Deductive Object” (2007), que forma parte de la presente exposición, está compuesta por un conjunto de estos objetos confeccionados en vivos colores, unos elementos que, para la artista, simbolizan a la mujer, el sexo, el amor, el cuerpo, el sueño, la privacidad, la fertilidad, la longevidad y

¹⁴ Zoulikha Bouabdellah en Jaled Abdelrahim, “Flores de color avión de guerra”, *Yorokobu*, Brands & Roses, Madrid, julio-agosto, 2011.

la salud, pero también ese tránsito precario de personas que antes estaba impedido por fronteras, permisos, pasaportes y que recientemente fue limitado por una situación sanitaria extraordinaria de la que, todavía, desconocemos sus consecuencias a largo plazo, un hatillo que guarda lo esencial, una bolsa mínima de supervivencia. Completando esta instalación, comparecen algunas de sus conocidas fotografías performáticas, iniciadas a finales de los 90 y cuyo denominador común es la presencia de una figura femenina inmóvil que expresa ese silencio del que parecen estar rodeadas sus obras, una aspiración de aislamiento, de recogimiento, que en la actualidad puede resultar completamente subversiva y que apela de una forma evidente a la invisibilización de la mujer a través de las tradiciones, las religiones y la cultura.

Claudia Peña Salinas (Montemorelos, México, 1975)

Fue en el año 2013 cuando Claudia Peña Salinas decidió realizar un proyecto sobre una enorme escultura y su traslado en 1964 desde el lugar donde había sido descubierta, San Miguel Coatlinchán, al Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México. Este gran monolito suscitó el interés de la artista por diversos motivos, entre ellos, las dudas que surgieron sobre cuál era la verdadera identidad de la figura representada. Mientras la mayoría de investigadores, quizás influidos por una visión de género occidental, lo vinculaba a Tláloc, el dios azteca de la lluvia y de los relámpagos, algunos otros se decantaban por identificarlo con su esposa, Chalchiuhtlicue, la deidad femenina de las aguas terrenales y de la fertilidad¹⁵. Independientemente de cuál sea el dios o la diosa representado, resulta evidente que toda esta cuestión es un estimulante punto de partida para una creadora que aborda, como objeto de reflexión habitual, la tergiversación y degradación de los lugares y de los elementos culturales tradicionales a manos de un consumo desaforado, de una especulación económica atroz, de una manipulación ideológica sibilina y de unas políticas invasoras que nunca cesan. Estas deidades aztecas del agua, al igual que muchos otros personajes, parajes, arquitecturas u objetos representativos de esa y de otras culturas, además de ser reubicados al antojo de voluntades interesadas, también son reproducidos en postales, tazas, llaveros, camisetas, imanes, lápices y muchos otros productos vinculados al comercio de menudeo y al souvenir, mientras que los motivos originales de los que traen causa van perdiendo su función simbólica, a favor de un desproporcionado turismo de masas y un consumismo excesivo que provoca su vaciamiento, mientras son replicados hasta la náusea o absurdamente tematizados junto a su entorno. Esta desactivación del paisaje, de la imagen, del icono, incluso del monumento, nos sirve para incardinar gran parte del discurso crítico de Claudia Peña Salinas, una línea de investigación concreta que tomó la forma de una propuesta titulada, precisamente, “Tláloc” (2013-2018) y que pudo verse, entre otros sitios, en el Whitney Museum de Nueva York¹⁶. A través del paso del tiempo, el dios Tláloc se ha

¹⁵ Leer entre otros a Elsa C. Mandell: “A New Analysis of the Gender Attribution of the Great Goddess of Teotihuacan”, *Ancient Mesoamerica*, vol. 26, no. 1, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, pp. 29-49.

¹⁶ Marcela Guerrero [comisaria]: *Pacha, Llaqta, Wasichay: Indigenous Space, Modern Architecture, New Art*, Whitney Museum of American Art, Nueva York, 2018.

ido consolidando como un símbolo nacional que concentra muchas creencias y rituales, las imágenes de Tláloc abundan en el arte, en la literatura y en aquellas representaciones escultóricas que se pueden encontrar repartidas por todo México, Tláloc, como ya lo fue en su origen, se ha vuelto a convertir en un monumento, pero ahora con una difusión indiscriminada y un contenido distinto.

En ese territorio ambiguo lleno de contradicciones y reinterpretaciones, de dialécticas, fricciones y manipulaciones, pero también de belleza, sutileza y metáfora, es donde se ubican los proyectos de Claudia Peña Salinas, unas propuestas ilusorias e intelectuales, sensitivas y estéticas, que establecen una serie de asociaciones, no siempre evidentes, que requieren de toda la atención por parte del espectador. En las piezas con las que la artista participa en esta exposición, “Untitled (Head Series 1-1X)” (2014) [solo exhibida en el CGAC], “Aragonite” (2017) [solo exhibida en el CGAC] “Tlachacan” [solo exhibida en el Solleric] y “Tuito (San Juan)” (2019) [solo exhibida en el CGAC], “Moctezumas Ixtapann Fountain” [solo exhibida en el Solleric] y “Ek” (2023) [solo exhibida en el CGAC], examina los espacios y los objetos de la cultura precolombina como una manera de relacionarse con el concepto de identidad, con la idea de nación de aquel país que la vio nacer pero en el que ella no reside. Un vínculo que, como casi todos los que apelan al origen de las personas, se desarrolla en términos de afecto y de contradicción. Muchas de las obras de Peña Salinas cobran la forma de instalaciones de carácter escultórico en las que se produce una recreación minimalista de determinados espacios prehispánicos que reinterpretan el pensamiento ancestral con herramientas y lenguajes contemporáneos. Estas esculturas sutiles incorporan algunos objetos encontrados por la artista, trozos de madera no muy grandes, minerales, piedras o metales que ha ido recogiendo mientras caminaba y que hacen referencia a las ruinas precolombinas, a la fragmentación de la naturaleza y a los residuos de la producción humana como desechos de la imparable sociedad de consumo, una interpelación directa a otro de los intereses de la creadora: la conservación de los recursos medioambientales. Además, estas composiciones tridimensionales también suelen incluir pequeñas imágenes que se insertan a través de reproducciones, fotografías o postales, para conformar un conjunto de narrativas que se entrecruzan con la propia historia personal de la artista¹⁷. Peña Salinas traduce e integra, en estas estructuras complejas de apariencia sencilla, los antiguos espacios arqueológicos de su cultura, abordando la mitología y el simbolismo precolombinos, pero también temas más actuales como las relaciones norte-sur, el desplazamiento de personas, el desmantelamiento del propio patrimonio, la diáspora de las reliquias por colecciones de todo el mundo o la fricción que se establece entre los destinos turísticos y el conocimiento ancestral.

Uno de los elementos recurrentes en el trabajo de la artista es la reinterpretación que realiza del Tzicuri, un objeto espiritual tradicional de comunidades mexicanas también llamado “el ojo de dios”, que toma la forma de un rombo elaborado con hilos de diferentes colores dispuesto en franjas concéntricas. Una geometría sagrada que es utilizada para simbolizar los cuatro puntos cardinales, que también actúa como

¹⁷ “La etnografía me procura una satisfacción intelectual: en tanto historia que une por sus extremos la historia del hombre y la mía propia”, Claude Lévi-Strauss: *Tristes trópicos*, Paidós, Barcelona, 2008, p. 71. [1ª ed. 1955].

amuleto de protección durante los cinco primeros años de vida de los niños y que además representa a los elementos del mundo natural: tierra, agua, aire y fuego. Un artefacto místico que la tradición señala como un dispositivo que permite ver más allá del mundo físico. Pero al margen de la evidente carga simbólica, estética y mágica, estas recreaciones de los Tzicuri, así como las estructuras tridimensionales, ortogonales y minimalistas de sus instalaciones, dejan constancia del profundo interés de Peña Salinas por la geometría. Una economía de materiales, elementos y medios que no es muy diferente a la de ciertos trabajos artesanales de comunidades indígenas o, incluso, de algunas de las construcciones que podemos apreciar en la arquitectura tradicional mesoamericana. Esta capacidad de síntesis establece también una relación directa con obras más actuales como el “Homage to the Square” (1949) de Josef Albers, un creador que viajó a México en abundantes ocasiones y que consideraba este país la “tierra prometida” del arte abstracto¹⁸, o con algunas composiciones suprematistas de Malévich. Esta constante búsqueda desde la historia del arte entendida de una manera extensa, le lleva a desarrollar también sus series de pintura sobre tabla y cera a partir de imágenes icónicas de la cultura precolombina que provienen de una colección de postales que la artista ha ido acumulando a lo largo de los años y que son reproducidas y reinterpretadas mediante un proceso que combina la técnica de la encáustica, la fotocopia y el trabajo gestual de la transferencia. Una serie de procesos, los de su obra bidimensional y los de sus instalaciones espaciales, que se encargan de construir una extraordinaria reflexión sobre la memoria y el relato, sobre la historia y su transmisión, sobre la cultura y sus derivas, sobre el símbolo y el icono, sobre el resto arqueológico y el monumento.

Marinella Senatore (Cava dei Tirreni, Italia, 1977).

Tras estudiar en la Academia de Bellas Artes de Nápoles (1994-1997), en el Conservatorio de Música (1997) y en la Escuela Nacional de Cine de Roma (1999-2001), decidió dedicarse a las artes visuales. Su trayectoria se caracteriza por la participación activa del público en el proceso creativo utilizando diversos medios: desde la instalación pasando por el vídeo, el dibujo, la fotografía, el collage o la performance. En 2013 funda The School of Narrative Dance, una escuela itinerante completamente gratuita que se convierte en uno de sus proyectos más conocidos. Su obra ha sido ampliamente presentada en eventos como las bienales de Venecia, La Habana, Atenas, y en centros y museos como el Pompidou, el MAXXI, el Museo de Queens, la Kunsthaus de Zurich, el Palais de Tokyo, el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago o la Serpentin Gallery, por citar sólo algunos. Senatore es una artista multidisciplinar cuya práctica se caracteriza por una fuerte dimensión participativa y un diálogo constante entre la historia, la cultura popular y las estructuras sociales. Se podría decir que sus propuestas, fundamentalmente las performáticas y las participativas, son pura energía que fluye del encuentro entre diferentes elementos que la artista pone en relación. Senatore se convierte en un agente activador de una obra que funciona como mecanismo transformador de la realidad. Su participación en “Breaking the Monument” se articula a través de dos instalaciones que aparecen conectadas. Por un

¹⁸ Lauren Hinkson [comisaria]: *Josef Albers in Mexico*, Guggenheim Museum, Nueva York, 2017.

lado “Protest Forms” (2019) [solo exhibida en el CGAC] son una serie de estandartes confeccionados en ricas telas que cuelgan de la sala y donde la creadora juega con las connotaciones militares, nobiliarias y religiosas de dicho elemento, subvirtiendo el símbolo de representación y de distinción con los bordados que aplica sobre él, unas imágenes cosidas que se refieren al amplio legado de protesta de diferentes países, figuras icónicas y eslóganes, que apelan a la ecología, al empoderamiento y al sentido de pertenencia. Con ellos, la artista, expresa su interés por el papel que desempeña el colectivo, la danza y la música en la creación de comunidades temporales que se unen para demostrar resistencia. Estas piezas se encuentran junto a un amplio mosaico de dibujos que recibe el título de “It’s Time to go Back to Street” (2019-2020) [solo exhibida en el CGAC] una frase que actúa de proclama y que sirve para identificar una colección de obras sobre papel que recogen toda la imaginería vinculada a la manifestación, a la reivindicación, a la oposición y a la revuelta.

Por último completa la propuesta para su estancia en el Solleric la serie de impresiones sobre acrílico titulada “Bodies in Alliance / Politics of the Street” (2019) que se apropia del título de una conferencia de 2011 de la filósofa Judith Butler que examina las manifestaciones públicas contra la situación precaria de los trabajadores, las minorías sexuales y de género, así como la autodeterminación bajo regímenes despóticos en el norte de África y Oriente Medio. Las personas que aparecen en las fotografías de Marinella Senatore son integrantes de Pussy Riot performingo en una discoteca clandestina de Hope Street, Johannesburgo (Sudáfrica). La artista invitó a Pussy Riot a acompañarla en un viaje a esa ciudad para abordar la falta de seguridad de las comunidades LGTBIQ+ y la oleada de clubes nocturnos que asumen el papel de nuevos espacios de encuentro. Sudáfrica y Rusia -el lugar de origen de Pussy Riot- se caracterizan por la falta de libertad en la calle, una falta de libertad que ha convertido los escenarios de los clubes nocturnos en plataformas sociales para personas con ideas afines. Las fotografías se centran en las acciones convulsas de Pussy Riot ante la cámara y, aunque comparten cierta familiaridad con la documentación visual del feminismo de los años 70, los colores son vívidos y saturados como los que nos ciegan desde las modernas redes sociales y todos nuestros dispositivos tecnológicos. Esta serie aparece acompañada de la escultura “Everybody can be a Pussy Riot – endemic species” (2022), una obra que incluye la adición de un elemento botánico específico del sitio donde se expone. El zócalo está cubierto con tiras de espejos reflectantes, que recuerdan a una bola de discoteca, y la pintura en aerosol aplicada nos remite a los movimientos de protesta en la calle y a la misión reivindicativa pública del arte. En el interior del pasamontañas original de Pussy Riot hay una copia comercial de una cabeza de mujer de una escultura clásica desde donde crece la planta.