

CON OTRA MIRADA

CELESTE GARRIDO MEIRA

Artista plástica

RESUMEN: Varias intervenciones realizadas a principios de mi trayectoria artística consistían en dibujar a gran escala formas geométricas que evocaban estructuras urbanas, integradas en el espacio natural mediante la utilización de materiales propios del lugar (como la construcción de un suelo similar a un damero elaborado con hierba y tierra) y que nos hacían reflexionar acerca del «poder» de la acción humana en la naturaleza. Una segunda serie de intervenciones integran materiales procedentes de la naturaleza, como arena, tierra o hierba en el interior de espacios urbanos, provocando una percepción, un sentimiento y una pulsión que nos invita a conectarnos con nuestra propia esencia, como parte de lo natural. Surgen así una serie de obras que aluden a la fragilidad de las relaciones interpersonales, supliendo las ausencias y los vacíos con objetos que evocan refugios, vientres maternos, columpios... A través de ellos se va gestando un proyecto personal cada vez más enfocado hacia las relaciones de pareja y los espacios de dependencia y desigualdad que, en ocasiones, se generan en torno a estas. Incluyendo elementos de uso doméstico (telas, miel, gelatina...) o incluso procedentes del cuerpo humano (cabello, sangre, piel...) como material escultórico, mi trabajo actual indaga en el carácter efímero y procesual de las obras en relación con la propia vida y la muerte, invitándonos a reflexionar sobre el proceso de deterioro y nuestra obsesión actual por la automejora, buscando la participación activa del espectador.

PALABRAS CLAVE: Land Art; escultura contemporánea; mujer artista; arte orgánico.

AMB UNA ALTRA MIRADA

RESUM: Algunes intervencions del principi de la meva trajectòria artística consistien a dibuixar a gran escala formes geomètriques que evocaven estructures urbanes, integrades en l'espai natural fent servir materials propis del lloc (com ara la construcció a gran escala d'un terra semblant a un tauler d'escacs elaborat amb herba i terra) i que convidaven a reflexionar sobre el «poder» de l'acció humana en la naturalesa. Una segona sèrie d'intervencions integren materials procedents de la natura, com poden ser sorra, terra o herba, a l'interior d'espais urbans, la qual cosa provoca una percepció, un sentiment, una pulsio que ens crida a connectar-nos amb la nostra pròpia essència, com a part del món natural que som. A partir d'aquí

sorgeixen una sèrie d'obres que fan al·lusió a la fragilitat de les relacions interpersonals, que supleixen les absències i els buits amb objectes que evoquen refugis, ventres materns, gronxadors... A través d'aquests objectes, es va gestant un projecte personal cada vegada més enfocat a les relacions de parella i als espais de dependència i desigualtat que en ocasions es generen al seu voltant. Amb la inclusió d'elements d'ús domèstic (teixits, mel, gelatina...) o fins i tot procedents del cos humà (cabells, sang, pell...) com a material escultòric, el meu treball actual indaga en el caràcter efímer i processual de les obres en relació amb la pròpia vida i la mort, i ens vol fer reflexionar sobre el procés de deteriorament i la nostra obsessió actual per l'automillora buscant la participació activa de l'espectador.

PARAULES CLAU: *Land Art*; escultura contemporània; dona artista; art orgànic.

WITH ANOTHER VIEW

ABSTRACT: Several interventions made at the beginning of my artistic career, consisted of drawing large-scale geometric shapes that evoked urban structures, integrated into the natural space using local materials (such as the construction of a ground like a chessboard made of grass and earth) and that made us reflect on the "power" of human action in nature. Now, a second series of interventions integrate materials from nature, such as sand, earth or grass, inside urban spaces, provoking a perception, a feeling and an impulse that invites us to connect with our own essence, as part of the natural. Thus arise a series of works that allude to the fragility of interpersonal relationships, making up for absences and voids with objects that evoke shelters, maternal wombs, swings... Through them, a personal project increasingly focused on couple relationships and the spaces of dependence and inequality that are sometimes generated around them. Including elements of domestic use (fabrics, honey, gelatine ...) or even from the human body (hair, blood, skin ...) as sculptural material, my current work explores the ephemeral and processual nature of the works in relation to life itself and death, inviting us to reflect on the process of deterioration and our current obsession with self-improvement, while seeking the active participation of the viewer.

KEYWORDS: *Land Art*; contempory sculpture; female artist; organic art.

Hacia los años sesenta y setenta, el concepto de escultura sufre unas importantes transformaciones que alteran la relación tradicional artista-obra-persona espectadora. Surge el *Land Art* y con él una nueva visión acerca del espacio, el paisaje y la naturaleza. El paisaje ya no se volverá a entender tan solo como un espacio físico, sino que se convier-

te en una construcción cultural que responde a una serie de ideas, sensaciones y sentimientos elaborados a partir del «lugar». Y la obra exige de quien la mira, una interpretación, un carácter y una emotividad. El diccionario de la Real Academia Española (RAE) lo define como «la extensión de terreno que se ve desde un sitio»; por lo tanto, en la idea de paisaje está implícita la mirada.

El proceso de contemplación del Land Art requiere de quien observa una participación activa, tanto mental como físicamente, porque las nuevas obras adquieren, en ocasiones, dimensiones monumentales que hacen que la espectadora o el espectador sea incapaz de abarcarlas de un solo vistazo, o de comprenderlas desde una posición fija. Se trata de auténticos proyectos monumentales que demandan ser recorridos por la espectadora o el espectador, quien tendrá que desplazarse para encontrar los diferentes puntos de vista si quiere experimentarla en toda su dimensión física y conceptual.

Dentro del movimiento Land Art, podríamos decir que se distinguen dos tendencias. Por un lado, estaría la propuesta norteamericana de finales de los años sesenta, encabezada por un grupo de artistas que, convertidos en seres escultores-conquistadores de grandes territorios alejados de la ciudad, transformaban el medio físico con excavadoras; trataban de dominar la vasta naturaleza y fotografiaban luego su hazaña desde helicóptero para dejar constancia de su poder transformador. Según el artículo de José Albelda «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación» para la revista *Cimal*, 1999 (núm. 51, p. 49) «estas arquitecturas de tierra y dinero son una firma a gran escala, al estilo de las obras de Heizer y Smithson, que certifica para la historia que también allí ha estado el artista, el último colonizador, concluyendo con sus metáforas la conquista conceptual y física del territorio como naturaleza».

Frente a esta visión existe otra, un tanto contrapuesta, que, consciente del deterioro que durante los últimos años ha estado sufriendo el territorio, invitaba, más que a una imposición, a un diálogo con el medio. Esto hizo que surgiesen nuevas maneras de intervenir en la naturaleza, más propias de la tendencia defendida por los artistas ingleses, y que hemos podido apreciar en obras como las de Richard Long, Golds-

worthy o Penone, en las cuales ya se perfilaba una nueva actitud centrada en la levedad y en el respeto frente a la monumentalidad y el deseo de permanencia del que hablábamos antes.

Mis primeros contactos con la escultura eran afines a esta última tendencia y mis intereses estaban orientados a la superación de ciertos estereotipos históricamente implícitos en el término escultura —que aún permanecían vigentes en los sectores más conservadores del mundo del arte—, como son la utilización de materiales nobles como la piedra o el bronce y la perdurabilidad de la obra de arte, que se presuponía invariable durante años.

El Land Art es un movimiento que incorporó a la escultura lo frágil y lo finito; los materiales cambian y la obra se vuelve procesual y efímera hasta llegar a desaparecer, quedando de ella, tan solo un registro fotográfico.

Es evidente, por tanto, que intervenir en un espacio natural no consiste en ubicar un monolito en un jardín; requiere de un diálogo entre la persona artista y el espacio. Para ello es necesario un acercamiento a las características medioambientales y al contexto sociocultural de cada lugar, con el fin de poder conocer el entorno con el que vamos a trabajar desde una perspectiva física y conceptual.

Plantearse un proyecto artístico personal implica un análisis profundo de las inquietudes, la personalidad y las vivencias que conforman a cada individuo. Este compendio de circunstancias hace que cada una de nosotras poseamos unas motivaciones a la hora de expresarnos plásticamente y unas particularidades que quedan patentes en nuestro quehacer artístico. En mi caso, siempre había sentido una estrecha vinculación con el entorno natural gallego —pasé largos días de mi infancia rodeada de naturaleza, y las horas de juego transcurrían a medio camino entre el bosque y la playa—, lo que generó en mí un inmenso respeto por la naturaleza y una consciencia clara de esa fuerza superior, capaz, como diría Román de la Calle, de embargarnos y dominarnos.

El espacio natural se fue convirtiendo en una de las líneas fundamentales dentro de mi investigación artística, y se fue materializando a

través de dos vías concretas de actuación: la primera de ellas se dirigió a la intervención artística en espacios naturales, transformando con sutileza el paisaje mediante la integración de estructuras propias de espacios urbanos. Para llevar a cabo estas acciones, se utilizaron en todos los casos materiales propios del lugar, que con el paso del tiempo hacían que la obra desapareciese de forma natural sin dejar rastro, lo que aludía al hecho de que nuestra presencia aquí ha de ser efímera, mientras que la naturaleza debe regenerarse y permanecer, sobreviviéndonos por generaciones, pues de lo contrario, habríamos hecho algo mal.

Para llevar a cabo estas intervenciones, se dibujaban a gran escala formas geométricas capaces de evocar estructuras urbanas creadas por el ser racional, que hacían que la persona espectadora reflexionara acerca de la importancia de la conservación medioambiental frente a la acción devastadora del ser humano. En la imagen 1 se aprecia un proyecto que consistió en integrar estructuras propias de espacios urbanos en entornos naturales, la primera de esta serie de intervenciones realizada en una finca llamada Carballeira do Rei, ubicada en las proximidades del lago de Castiñeiras (Marín). En ella se establece una reflexión sobre la disolución de los límites en el territorio gallego, entre las áreas habitadas y la superficie forestada, y cómo esta última tiende a sacrificarse en pro del desarrollo urbanístico. Se buscó un terreno llano utilizado para pastos y, sobre este, se reprodujeron estructuras de un suelo urbano en el que se percibían una serie de formas que evocaban las baldosas de un salón cotidiano. La superficie intervenida ocupaba un área de 1024 m². Se trataba de una serie de cuadrados de 8 m de lado, perfilados por una estructura reticular, que, a su vez, estaba intercalada con pequeños rombos de 2 m de lado en las zonas donde las líneas se cruzaban. La obra, titulada *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza I* (1993), se realizó empleando como materiales hierba y tierra, dos elementos propios del lugar, de manera que las formas estaban perfectamente integradas en el terreno.

El hecho de que quien mire con atención encuentre en un enclave natural una obra de estas características invita a recapacitar sobre el impacto medioambiental de nuestras acciones.



Figura 1. *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza I*. Intervención en Carballeira do Rei. Marín (Pontevedra).

La segunda intervención, *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza II* (1994), se llevó a cabo en la playa de Aguete (Pontevedra) y fue desarrollada junto con Alba Rodal. La propuesta planteaba una reflexión en torno a las playas como espacios gravemente amenazados por las infraestructuras de carácter turístico. Siguiendo en la línea del primer proyecto, recurrimos una vez más a las formas geométricas, porque estas tienen la capacidad de evocar la acción del ser humano sobre el espacio natural. La intervención consistió en manipular los surcos que las olas dejan sobre la arena cuando baja la marea, hasta convertirlos en formas rectangulares que modifican por completo la apariencia desigual y ondulante de la superficie en su estado natural. Para ello, cada surco se perfilaba con líneas rectas y, a continuación, se esparcía arena seca sobre la arena mojada, de manera que ambas franjas de arena seca y mojada se intercalaban generando un efecto de oleaje geométrico.



Figura 2. *Integración de estructuras urbanas en la naturaleza II*. Intervención en la playa de Aguete. Marín (Pontevedra).

Uno de los factores fundamentales a tener en cuenta durante el proceso de creación de la obra fue el tiempo, que jugaba un papel fundamental debido a que la marea tenía un recorrido —disponíamos de un periodo aproximado de cuatro horas para llevar a cabo todo el proceso, antes de que la marea empezase a subir—, pues el propio mar borraba la pieza a su paso. La condición efímera de la obra era tal que burlaba todos los parámetros de permanencia y durabilidad impuestos en el ámbito de la escultura tradicional. Ya no tenía sentido aferrarse a lo eterno ni a lo invariable como cualidades definitorias de lo escultórico.

Estos proyectos, al estar realizados a la inmensa escala de la naturaleza, requerían la colaboración de varias personas —en nuestro caso, voluntarios y voluntarias—, lo cual me dio la oportunidad de superar otro de los estereotipos, que era el de la artista como un ser individual que creaba a solas en su taller, para dar paso a una manera de trabajar que precisaba la acción simultánea de varias personas en colabora-



Figura 3. *Integración de elementos naturales en espacios urbanos II*. Instalación en la Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

ción con la artista, quien, a su vez, ejercía también la función de coordinadora de los medios humanos.

La segunda vía en el desarrollo de mi proyecto artístico se dirigió a la intervención en espacios públicos mediante la integración de materiales procedentes de la naturaleza. Dentro de esta línea de trabajo se desarrollaron numerosos proyectos que introducían elementos como arena, tierra o hierba en entornos públicos urbanos. Todos ellos, en combinación con la utilización de estructuras geométricas, sorprendían a quien observaba en espacios cotidianos de tránsito, como entradas de edificios o pasillos, provocando una percepción, un sentimiento y una pulsión que le invitaba a conectarse con su propia esencia y a descubrirse a sí mismo o a sí misma como parte de lo natural.

En esta línea de trabajo se enmarcan dos proyectos del año 1995: *Integración de elementos naturales en espacios urbanos II*, instalado en la entrada de la Facultad de Bellas Artes —la obra reproducía con tie-

rra y arena una serie de rombos alternos, con un efecto similar al de un tablero de ajedrez—, e *Integración de elementos naturales en espacios urbanos III* —una serie bicolor de cuadrados concéntricos en los que se intercalaban arena y tierra— ubicado en la escalera de acceso a la segunda planta del mismo edificio. Ambas obras trataban de extrapolar a estos lugares las sensaciones derivadas del contacto con el medio natural. El efecto balsámico que estas zonas intervenidas producían en las personas usuarias no tardó en revelarse, puesto que las espectadoras y los espectadores recorrían una y otra vez los espacios y manifestaban que percibían el lugar en el que estaban como áreas más humanizadas y confortables, en las que les gustaba detenerse para observar y pasar el tiempo.

En el año 1995 se llevó a cabo un nuevo proyecto bajo el título *El horizonte perdido*, en el cual fue intervenida una nave industrial ubicada en San Xulián (Marín), a escasos metros de un bosque de eucaliptos, que en el pasado había estado poblado exclusivamente por robles. A través de las ventanas en aquel momento se podía apreciar una inmensa arboleda de eucaliptos —conviene recordar que el eucalipto no es una de las especies propias del bosque autóctono gallego, que antiguamente estaba formado, sobre todo, por pinos, castaños o robles—. El eucalipto llegó a Galicia de la mano de las fábricas de celulosa, y las razones de que fuese elegido por personas particulares y comuneras para repoblar la superficie forestal gallega fueron fundamentalmente económicas. Nadie era consciente de la catástrofe que se

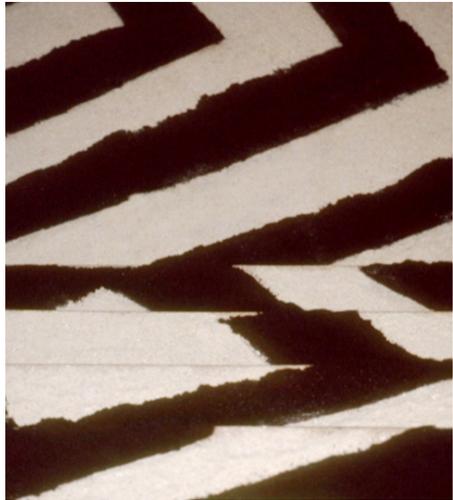


Figura 4. *Integración de elementos naturales en espacios urbanos III*. Instalación en Facultad de Bellas Artes de Pontevedra.

avicinaba cuando se plantaron en Galicia los primeros eucaliptos, pero el hecho es que, a día de hoy, esta especie invade miles de hectáreas, destruyendo a su paso no solo el bosque gallego, sino también las especies que habitaban en él, algunas de las cuales ya se han extinguido, mientras que otras corren un gravísimo peligro de desaparición. El eucalipto, que *a priori* parecía albergar riqueza y prosperidad, se ha cobrado muchas vidas a lo largo de estas décadas, pues se trata de un bosque que arde con suma facilidad. Por este motivo, se llevó a cabo la obra que ahora nos ocupa y que trataba de simular, en un espacio interior cerrado, un bosque de eucaliptos, de modo que, al observarlo a través de la ventana, daba la impresión de que las mismas hojas que estaban en el exterior de la nave invadían el interior, como si esta hubiese sido tomada. La instalación consistió en colgar del techo un total de 340 hileras de hojas de eucalipto engarzadas entre sí con hojas de pino, de manera que cada una de las tiras, compuesta por aproximadamente una veintena de hojas, colgaba desde el techo hasta el suelo, provocan-



Figura 5. *El horizonte perdido*. Instalación en Carballeira do Rei. Marín (Pontevedra).

do sensaciones contrapuestas. En un primer momento, la visión interior de la nave era placentera: el color verde de las paredes y el olor de las hojas de eucalipto sorprendían gratamente a quien observaba, pero a medida que nos introducíamos en el habitáculo, las tiras que colgaban del techo nos impedían avanzar, rozándonos todo el cuerpo y obligándonos a desplazarnos lentamente mientras la exposición al fuerte olor llegaba a agobiarnos, dilatando nuestras vías respiratorias hasta provocar un exceso de ventilación. El resultado era una experiencia claustrofóbica, que al unirse con la visión de más y más hojas en el exterior de la nave, generaba cierta angustia. Lo que era placentero había dejado de serlo. Como en el bosque gallego, nos estábamos sintiendo invadidos y acorralados.

Esta respuesta despertó en mí un interés específico hacia los aspectos sensoriales, con planteamientos que invitaban a todos los sentidos a participar sin jerarquías de la experiencia perceptiva. En el texto *A vueltas con los sentidos* (1999: 22) escrito por Estrella de Diego para el catálogo de la exposición de la Casa de América se dice lo siguiente:

Se detecta ahora un cambio esencial respecto a la estrategia de la tradición: los sentidos llaman a los sentidos, de forma directa, sin estar mediatizados por la vista. Se huele, se escucha, se saborea, se toca y se mira también, usando quizás el ojo de manera inusitada. Y, más aún, como hicieran las formas más radicales de los 60, se espera del espectador esa participación activa que conlleva el cuerpo entero.

De Diego no se equivoca. Si lográsemos esta participación global de quien observa, se generarían emociones que penetrarían en capas más profundas y simbólicas de su ser, conduciéndole a sensaciones placenteras o desagradables de manera irracional. A medida que desarrollaba mi trabajo en torno a estos conceptos, iba siendo consciente de la importancia de los aspectos sociales y culturales en la percepción sensorial de cada individuo, y en cómo un mismo estímulo puede llegar a generar en diferentes personas sensaciones enfrentadas. Continué trabajando con elementos procedentes de la naturaleza (lana, plumas, seda...), y cada

vez se fueron materializando más obras exentas, es decir, que ya no estaban concebidas para espacios concretos, sino que podían ubicarse en diversos lugares. Estas piezas tenían en común un aspecto importante, y es que todas ellas aludían a la fragilidad de las relaciones interpersonales. En un mundo superpoblado, todas las personas nos hemos sentido alguna vez solas, rodeadas por un tráfico de multitudes que nunca llegamos a conocer. Esta serie de objetos estaban planteados para suplir las ausencias y los vacíos del ser humano, con formas cotidianas como refugios, vientres maternos, columpios, sillones, etc. A medida que creaba cada una de estas esculturas, profundizaba un poco más en los espacios de dependencia y desigualdad que en ocasiones se generan en torno a las relaciones humanas. De entre las obras realizadas durante este periodo me gustaría destacar, por una parte *Sin título (la madriguera)* (1996). Esta obra nos transmite la idea de un cobijo primitivo, un lugar seguro... Con una forma de aproximadamente un metro de altura, a medio camino entre lo orgánico y lo arquitectónico, esta pieza conforma un espacio real construido con lana de oveja, que nos transporta a otro



Figura 6. *Sin título (la madriguera)*.

mental e interior, de connotaciones poéticas, donde hay cabida para la memoria, las vivencias y los sentimientos.

Otra de las obras más significativas dentro de esta serie de objetos es *El columpio* (1996). Se trata de un asiento cubierto de plumas que se ancla al techo mediante unas largas cuerdas blancas. Esta pieza nace como resultado de una dicotomía: por una parte, están nuestras ansias de volar —el columpio se nos desvela como una invitación a alcanzar esa sensación de vuelo, implícita en el propio objeto—, y, en contraposición, está el hecho ineludible de que el columpio se encuentra ama-



Figura 7. *El columpio*. Exposición «De lado (1998)», Galería Artefacto, Vigo (Pontevedra). Fotografía: A. Pinal.

rado al techo. Es, por tanto, una liberación frustrada, donde la libertad se contrapone al deseo de permanencia en la zona de confort, impidiéndonos perseguir nuestros sueños y llevarlos a término.

Resulta fácil comprobar cómo en la mayoría de los casos esas ataduras son más cortas y menos flexibles en el caso de las mujeres. Se trata de los lastres sociales y culturales, desde donde las realidades se perciben con una óptica diferenciada dependiendo de cada sexo. Esto provoca que incluso en las relaciones de pareja las mujeres tengamos en ocasiones una posición desfavorecida.

Empieza un tiempo en el que la mujer, creadora por antonomasia, parece que por fin encuentra su espacio, también dentro de la creación artística. El Arte supone para muchas mujeres artistas una búsqueda de identidad, un encuentro consigo mismas a través de su proyecto artístico. Desde el momento en que la obra de las artistas mujeres se hace pública y tiene una proyección social que va más allá de lo íntimo y lo personal, el mundo del Arte se transforma, pues surgen nuevos puntos de vista jamás concebidos ni consentidos en el contexto de un arte patriarcal, y su acción es tal que contribuyen a modificar absolutamente todos los parámetros de lo que hasta hace solo unos años se consideraba Arte.

Este profundo cambio en lo conceptual viene acompañado de una diversificación también en lo formal, lo que, en el caso de la escultura, ha hecho posible la inclusión de elementos de uso doméstico (sal, miel, gelatina...), o incluso procedentes del cuerpo humano (cabello, sangre, piel...) como «materiales» escultóricos.

Este aspecto ha dado lugar a un punto de inflexión fundamental a partir del cual el eje conceptual principal en mi obra es el cuerpo, en especial el femenino, que está presente en la elección de las formas, la sensualidad de los materiales o las proporciones y dimensiones de cada uno de mis trabajos. Un cuerpo que simboliza, a su vez, el «cuerpo social», y que es una forma de hacer crítica a través de lo físico, una herramienta para manifestar, entre otras cosas, el descontento social, pero la asociación arte-mujer-cuerpo permite, además, que las artistas muestren muchas de sus experiencias vitales, exorcizando, de algún modo, sus conflictos internos.

Gran parte de mis creaciones siguen muy vinculadas con lo procesual, la transformación, la vida y la muerte o el tiempo biológico, entre otras cosas, pero surgen también nuevos temas, como la opresión, la dependencia, el control social, etc., y es precisamente dentro de este nuevo contexto donde se enmarcan algunas de las obras más emblemáticas de mi trayectoria artística, como la Serie Nupcial, que nació como una sucesión de bocetos realizados con lápices de pastel, para luego convertirse en maniquíes de pequeña escala y, por último, en piezas escultóricas realizadas a escala humana, como es el caso de la obra *Sin título*, Serie Nupcial (1999). Se trata de una de las piezas más emblemáticas de mi trayectoria artística, que despierta en la persona espectadora una gran variedad de sensaciones y sentimientos contrapuestos. Cuando el público, atraído por su sentido del olfato, descubre un vestido de hilo blanco suspendido sobre un círculo de gelatina de fresa —tan brillante que su reflejo tiñe visualmente la prenda hasta la altura del pubis—, este se deja seducir por la sutil fragancia que lo invita a repetir la visita. Los días pasan, y la gelatina, por su condición de material orgánico, se va transformando hasta pudrirse, cubriéndose de un manto de moho blanco —para entonces, el hedor es tan fuerte y desagradable que la acidez que desprende apenas permite a quien observa disfrutar de la visión del montaje—. Lo que días atrás resultaba tentador, con el tiempo se convierte en algo repulsivo e indeseable, lo que desconcierta nuestros sentidos, mientras transforma de manera inconsciente nuestra percepción de la obra.

Si bien la desnudez representa la ausencia de lo humano, el cuerpo vestido es el cuerpo del sujeto, y a través de la vestimenta se revelan datos como el género o la condición social y cultural, entre otros, ya que a través del vestido proyectamos públicamente una identidad, motivo por el cual se convierte para mí en un elemento de suma importancia por ser uno de los mecanismos diferenciadores que forman parte de la indumentaria femenina. El vestido que compone la pieza *Prisión I*, Serie Nupcial (2003) parte de la idea del vestido nupcial y se muestra como una pequeña prisión, construida a partir de un hilo blanco de seda que rodea una silueta femenina, capaz de inmovilizar al sujeto que lo ocupa, el cual parece desdibujarse a medida que se acerca



Figura 8. *Sin título*. Serie Nupcial. Exposición «Tus ojos dicen lo que tu boca calla» (2020), El MARCO, Vigo (Pontevedra). Fotografía: UMFotografía.

a la parte superior, donde la cabeza permanece ausente, lo que genera un cierto suspense.

La obra titulada *Sublime*, Serie Nupcial (2003), cuestiona la idea de belleza que hemos aprendido y que persiste en nuestra memoria colectiva, una belleza condicionada una y otra vez por nuestro físico y relacionada de manera directa con el deseo y la seducción. La pieza está compuesta por un vestido de terciopelo granate sobre el que se cosen, de manera artesanal, miles de pétalos de rosa frescos. El conjunto com-



Figura 9. *Prisión I*. Serie Nupcial. Exposición «Tus ojos dicen lo que tu boca calla» (2020), El MARCO, Vigo (Pontevedra). Fotografía: UMFotografía.

pone un espacio mentalmente habitable, lleno de color y artificio, digno de una ceremonia nupcial, pero una vez expuesto se va transformando y sus delicados pétalos se secan hasta convertirse en hojas duras y arrugadas, como una secuencia decadente cuyo efecto recuerda al del paso de los años sobre la piel humana, lo que nos invita a reflexionar sobre la obsesión actual por la automejora.

También con pétalos de rosa rojos se construye la pieza *Torturas femeninas* (2010), que consiste en un zapato de tacón, cubierto de pétalos rojos, en cuyo interior se pueden observar espinas de rosa que hacen que se convierta en la metáfora de un infierno cotidiano, el de los zapatos de tacón, donde el grado de elevación viene dado por la altura del tacón, proporcional, a su vez, al grado de sufrimiento generado por la deformación física de las extremidades. Se trata de la más común de las torturas femeninas socialmente aceptadas.

Una de mis últimas obras, *Vanitas* (2016), hace alusión a los bodegones propios de la pintura barroca, caracterizados por el uso de la calavera como símbolo de lo efímero, de la vida y de los bienes materiales. Se trata de una intervención en una de las salas del Museo Manuel Torres (Marín), y consiste en una cabeza de cristal de color amarillo dorado que corona el centro de la estancia, cubierta, a su vez, de un gran charco de miel, símbolo del renacimiento espiritual y del cambio en la



Figura 10. *Torturas femeninas*. Exposición «No son mis espinas las que me defienden» (2016), Museo Torres, Marín (Pontevedra).



Figura 11. *Vanitas*. Exposición «No son mis espinas las que me defienden» (2016), Museo Torres, Marín (Pontevedra). Fotografía: R. Leiro.

personalidad, como si el cuerpo físico se hubiese desvanecido, permaneciendo tan solo la cabeza como símbolo de lo mental.

Como creadora, existe cierta exigencia de ir incorporando de manera continua nuevos estímulos e ideas, que responden muchas veces a secuencias autobiográficas. En este sentido, los grandes cambios que se han producido en mi vida han generado también extensas series, en las que, una y otra vez, se retoman ideas que tratan de ordenarse. Fruto de un periodo de cambio, ahora siento la necesidad de encontrar nuevos modos de expresión que no requieran un exceso de almacenaje o transporte; se trata de una etapa en mi vida en la que despojarme de los pesos arrastrados, de cambio constante, de expresar lo máximo con los mínimos elementos. No almacenar, no cargar ni transportar; llegar, intervenir y desaparecer. Dentro de este contexto surgen acciones como *Olvido*, que consiste en estampar mis propios labios pintados con carmín sobre una pared, como si se tratase de una invitación a no aferrarnos a las ideas, a las personas ni a las cosas.

Consciente de la incidencia social del Arte, abordo temáticas que me preocupan y que forman parte de mi compromiso personal como ar-



Figura 12. *Olvido*. Exposición «Rosas y Corazones» (2009), Galería Sargadelos (Pontevedra).

tista y mujer. Las cuestiones de género ocupan un espacio de reflexión destacado, y las obras se comprenden mejor al ser analizadas desde esta perspectiva. Considero importante que la artista tome conciencia de su responsabilidad como agente transformador del medio en el que desarrolla su trabajo. Asimismo, es necesario que los organismos competentes creen una comisión de asesoramiento para todo tipo de actuación que implique la manipulación del entorno. No debemos olvidar que los espacios naturales son patrimonio de todas las personas, incluso de aquellas que están por venir.



Copyright © 2022. This document is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.