

As que comen silencios,
as que toman a palabra

As que comen silencios,
as que toman a palabra

Vivir sen violencia

**Coordinación editorial / editorial
coordination**

Carlos Rosón Gasalla

Textos / texts

Amaya González Reyes
Itziar Ezquieta Llamas
Julieta Rojo Noguera
Marta González Vázquez
Marta Rodríguez Cerviño
Silvia García González
Vanesa Díaz Otero

**Traduccions / traducciones /
translations**

Eliana Martins
David Alan Prescott

Revisión de textos / texts revision

Eliana Martins

**Deseño gráfico / diseño gráfico /
graphic design**

Dardo ds (María Agra)

Impresión / printing

Eurográficas

Fotografías / photographs

Fernando Suárez Cabeza
Joaquín Cortés

**Comisario exposición / exhibition
curator**

Carlos Rosón Gasalla

Montaxe / montaje / installation

Daexga

© Edición / edition:

Xunta de Galicia
Secretaría xeral da Igualdade

**© Fotografías, textos e traducións
/ fotografías, textos y traducciones
/ photographs, texts and translations:**

os autores / los autores / the authors

Depósito Legal: C 3607-2010

As que comen silencios, as que toman a palabra

Vivir sen violencia

ÍNDICE

11	Prólogo
	Marta González Vázquez
17	Das que comen silencios, das que toman a palabra
	Silvia García González
34	Exposición
36	Helena Almeida
38	Carmen Calvo
40	Mona Hatoum
42	Shirin Neshat
44	Susy Gómez
46	Eulàlia Valldosera
48	Jane Simpson
50	Priscilla Monge
52	Aino Kannisto
56	Regina José Galindo
60	Itziar Ezquieta
64	Guenda Herrera
66	Amaya González Reyes
68	Marta Fariña
71	Obras en exposición
75	Agradecimientos

ÍNDICE

13	Prólogo
	Marta González Vázquez
23	Las que comen silencios, las que toman a palabra
	Silvia García González
34	Exposición
36	Helena Almeida
38	Carmen Calvo
40	Mona Hatoum
42	Shirin Neshat
44	Susy Gómez
46	Eulàlia Valldosera
48	Jane Simpson
50	Priscilla Monge
52	Aino Kannisto
56	Regina José Galindo
60	Itziar Ezquieta
64	Guenda Herrera
66	Amaya González Reyes
68	Marta Fariña
72	Obras en exposición
75	Agradecimientos

INDEX

15	Foreword
	Marta González Vázquez
29	Those who accept silences, those who speak up
	Silvia García González
34	Exhibition
36	Helena Almeida
38	Carmen Calvo
40	Mona Hatoum
42	Shirin Neshat
44	Susy Gómez
46	Eulàlia Valldosera
48	Jane Simpson
50	Priscilla Monge
52	Aino Kannisto
56	Regina José Galindo
60	Itziar Ezquieta
64	Guenda Herrera
66	Amaya González Reyes
68	Marta Fariña
73	Works in the exhibition
75	Acknowledgements

Prólogo

Marta González Vázquez
Secretaria xeral da Igualdade

Durante séculos, a arte permitiu ás mulleres tan só un único rol: o de obxecto da representación artística dos homes, negando así a creatividade propia de tantas mulleres e plasmando exclusivamente unha imaxe delas modelada a partir da ollada masculina, centrada nos papeis de nai, por unha banda, e de obxecto sexual, pola outra: a eterna dicotomía entre Eva e María, tan presente desde a época medieval.

O discurso que se consagra a partir dos modelos repetidos unha e outra vez na historia da arte incide na esencia universal, misteriosa e inmutable da feminidade, facendo desaparecer os trazos individuais de cada unha das mulleres para representalas como membros dun xénero visto como afastado e segredo, incomprensible e ilóxico.

Haí poucos séculos aínda que a arte se propón a reflexión sobre a sociedade circundante, ou a denuncia de situacións concretas, abandonando unha práctica inveterada na que os temas mitolóxicos, heroicos ou relixiosos eran os únicos realmente merecedores do esforzo realizado para a súa plasmación. Por iso, son moi raras as denuncias sobre a violencia exercida contra as mulleres, un fenómeno común a todos os momentos da historia.

Pola contra, sendo a historia e a mitoloxía eidos sementados de episodios de dominio dos homes sobre as mulleres, e impregnados da violencia utilizada para exercer ese dominio, son frecuentes as representacións deses casos de violencia: o rapto de Helena, a violación de Lucrecia, as mulleres e as fillas dos vencidos nas guerras que eran utilizadas polos vencedores como escravas, as innumerables ninfas, deusas, semideusas ou simples mortais que foron obxecto das demandas sexuais de Zeus e os demais deuses, son exemplos frecuentemente utilizados na historia da arte. Os artistas, maioritariamente homes, raramente denuncian a violencia, senón que actúan como cómplices, disfrazando ou enmascarando o maltrato.

Os temas cotiáns, o desenvolvemento da vida das persoas, a realidade doméstica, non aparecen na arte máis que tardiamente, e a crítica a esa realidade aínda xurdirá máis adiante. Os temas preferidos continúan a ser os decorosos, elegantes, ou mesmo exóticos, a participación das mulleres é anecdótica e o tratamento da súa imaxe, como feito cultural que é, transmite a mensaxe do papel secundario que se lle outorga.

Coa progresiva pero imparabile conquista pola igualdade e polos diferentes espazos públicos que se produce fundamentalmente despois da Segunda Guerra Mundial, as mulleres toman o mundo da arte, co poder de ollar e de recoñecer, pero tamén de transformar e de outorgar peso e importancia a aquilo que antes non o tiña.

Nesta exposición queremos presentar o traballo desenvolvido por un elenco moi destacado de artistas mulleres de orixe xeográfica moi diversa pero que, conscientes da supremacía secular da ollada masculina —autora e receptora— sobre os obxectos artísticos e sobre os temas tratados, promoven

estas obras que teñen como trazo común a busca dunha linguaxe propia, desmitificadora da tradición histórica e a reflexión sobre o corpo feminino, tan frecuentemente cousificado, temido e aldraxado á vez, obxecto desa violencia secular que se denuncia en todas as pezas, sabiamente escollidas polo comisario da mostra, Carlos Rosón.

Nestas obras, imaxes e artefactos presentados na mostra, as mulleres que comen silencios toman a palabra a través da linguaxe das artistas, mentres agardamos que moi cedo elas mesmas se atrevan a rachar ese muro construído a base de medo e de illamento, debilitado pola acción de toda unha sociedade contraria á barbarie da violencia.

Prólogo

Marta González Vázquez

Secretaria xeral da Igualdade

Durante siglos, el arte permitió a las mujeres tan solo un único rol: el de objeto de la representación artística de los hombres, negando así la creatividad propia de tantas mujeres y plasmando exclusivamente una imagen de ellas modelada a partir de la mirada masculina, centrada en los papeles de madre, por un lado, y de objeto sexual, por otro: la eterna dicotomía entre Eva y María, tan presente desde la época medieval.

El discurso que se consagra a partir de los modelos repetidos una y otra vez en la historia del arte incide en la esencia universal, misteriosa e inmutable de la feminidad, haciendo desaparecer los rasgos individuales de cada una de las mujeres para representarlas como miembros de un género visto como lejano y secreto, incomprensible e ilógico.

Hace pocos siglos aún que el arte se plantea la reflexión sobre la sociedad circundante, o la denuncia de situaciones concretas, abandonando una práctica inveterada en la que los temas mitológicos, heroicos o religiosos eran los únicos realmente merecedores del esfuerzo realizado para su plasmación. Por eso, son muy raras las denuncias sobre la violencia ejercida contra las mujeres, un fenómeno común a todos los momentos de la historia.

Sin embargo, siendo la historia y la mitológicos campos sembrados de episodios de dominio de los hombres sobre las mujeres, e impregnados de la violencia utilizada para ejercer ese dominio, son frecuentes las representaciones de esos casos de violencia: el rapto de Helena, la violación de Lucrecia, las mujeres e hijas de los vencidos en las guerras que eran utilizadas por los vencedores como esclavas, las innumerables ninfas, diosas, semidiosas o simples mortales que fueron objeto de las demandas sexuales de Zeus y los demás dioses, son ejemplos frecuentemente utilizados en la historia del arte. Los artistas mayoritariamente hombres, raramente denuncian la violencia, sino que actúan como cómplices, disfrazando o enmascarando el maltrato.

Los temas cotidianos, el desarrollo de la vida de las personas, la realidad doméstica, no aparecen en el arte más que tardíamente, y la crítica a esa realidad aún surgirá más adelante. Los temas preferidos continúan siendo los decorosos, elegantes, o incluso exóticos, la participación de las mujeres es anecdótica y el tratamiento de su imagen, como hecho cultural que es, transmite el mensaje del papel secundario que se le otorga.

Con la progresiva pero imparable conquista por la igualdad y por los diferentes espacios públicos que se produce fundamentalmente después de la Segunda Guerra Mundial, las mujeres toman el mundo del arte, con el poder de mirar y de reconocer, pero también de transformar y de otorgar peso e importancia a aquello que antes no lo tenía.

En esta exposición queremos presentar el trabajo desarrollado por un elenco muy destacado de artistas mujeres de origen geográfico muy diverso pero que, conscientes de la supremacía secular de la mirada masculina —autora y receptora— sobre los objetos artísticos y sobre los temas tratados,

promueven estas obras que tienen como rasgo común la búsqueda de un lenguaje propio, desmitificador de la tradición histórica y la reflexión sobre el cuerpo femenino, tan frecuentemente cosificado, temido y ultrajado a la vez, objeto de esa violencia secular que se denuncia en todas las piezas, sabiamente escogidas por el comisario de la muestra, Carlos Rosón.

En estas obras, imágenes y artefactos presentados en la muestra, las mujeres que comen silencios toman la palabra a través del lenguaje de las artistas, mientras esperamos a que muy pronto ellas mismas se atrevan a romper ese muro construido a base de miedo y aislamiento, debilitado por la acción de toda una sociedad contraria a la sinrazón de la violencia.

Foreword

Marta González Vázquez.

General Secretary for Equality

For centuries art has allowed women only one role: that of the object of artistic representation by men, thus denying the creativity possessed by so many women and exclusively setting up an image of them that has been shaped by the male gaze, centred on the roles of being a mother, on the one hand, and a sex object on the other: the eternal dichotomy between Eve and Mary, which has been so present since the medieval period.

The discourse that is consecrated through models that are repeated over and over again throughout the history of art falls upon the universal, mysterious and unchanging essence of femininity, making the individual traces of each one of the women disappear in order to represent them as members of a genre seen as distant and secret, incomprehensible and illogical.

It has only been a few centuries since art started producing a reflection on the society surrounding it, or denouncing concrete situations, abandoning an age-old practice in which mythological, heroic or religious subjects were the only true ones that deserved the effort to be captured. So art denouncing of violence carried out against women, a phenomenon common to all periods of history, is very rare.

Nevertheless, as history and mythology are areas full of episodes of the domination of men over women, and impregnated by violence used to exercise this domination, there are frequent representations of these cases of violence: the rape of Helen, the violation of Lucretia, the women and daughters of those defeated in war who were used by the victors as slaves, the countless nymphs, goddesses, semi-goddesses or mere mortals who were the objects of the sexual demands of Zeus and the other gods, are all examples that are frequently used in the history of art. The artists, who are mainly men, rarely denounce the violence; rather they act as accomplices, disguising or masking the ill-treatment.

Everyday subjects, the development of people's lives and domestic reality do not appear in art until much later, and the criticism of that reality only appears even later. The preferred subjects continue to be the decorous, elegant or even exotic ones, the participation of women is anecdotal and the treatment of their image, as the cultural element that it is, transmits the message of the secondary role granted to them.

With a progressive but unstoppable conquest for equality and for the different public spaces that are produced fundamentally after the Second World War, women are taking the world of art, with the power of looking and recognising, but also of transforming and granting weight and importance to that which previously did not have it.

In this exhibition we want to present the work developed by an outstanding set of women artists from very different geographical origins but who, in being aware of the centuries-old supremacy of the male gaze — the author and receiver — on artistic objects and on the subjects dealt with,

promote these works that have a common trait in the search for a language of their own, de-mythifying the historical tradition and reflection on the female body, which has so often been made object, feared and mistreated at the same time, the object of that centuries-old violence that is denounced in all of these works which have been wisely chosen by the curator of the exhibition, Carlos Rosón.

In these works images and artefacts presented in the exhibition, the women who accept silences speak out through the language of the artists, while we wait for them to very soon dare to break down that wall built based on fear and isolation, weakened by the action of a whole society contrary to the injustice of violence.

Das que comen silencios, das que toman a palabra

Silvia García González

XIV
qué es este espacio que somos
una idea fija
una leyenda infantil

hasta nueva orden
no cantaremos el amor
hasta nuevo orden
Alejandra Pizarnik, *Los pequeños cantos*. En *Poesía completa*, Editorial Lumen.
p. 392

Aínda se está a construír un diagrama de silencios con persoas que perderon o fío da comunicación.

Comer en silencio, comer os silencios que fan estourar a identidade.

Antes de que ocorra nada, xa está ocorrendo, pero os demais parecemos non estar presentes. A violencia de xénero é aínda un fenómeno que non consegue saír do espazo doméstico, hai campañas institucionais e esforzos educativos, pero a destrución silenciosa continúa, xeralmente entre catro paredes. Non é fácil de abordar dende o terreo da arte, trabállase con conceptos e formas de representación que aluden á violencia, á identidade, á reconstrución ou ao silencio, pero é a quen olla a quen lle toca completar o complexo sistema de relacións, valores e crenzas, para tentar entender que é o que fai que este fenómeno perdure.

Nunha mesa, no espazo doméstico, o silencio tamén senta, como un covidado máis a un ritual doloroso. Temos espallados, antes do silencio, varios silencios.

Porque tomar a palabra equivale a un desafío.

Ao redor do silencio as mulleres construíron a súa identidade, as mulleres na maioría das culturas debían permanecer caladas, a elas correspóndelles o espazo doméstico. É o home quen toma a palabra, quen sae ao espazo público.

Cremos que estamos cambiando. Construímos unha imaxe heroica de nós mesmos, xustificando: ¡canto logramos!, ¡canto avanzamos!, malia que as veces pareza un espellismo. Os medos profundos continúan lastrando unha sociedade que quere ser —en teoría— máis igualitaria.

Alteridade

Sabemos que noutros lugares do mundo a realidade das mulleres é infinitamente máis dura. Sabemos que en moitos países o que se pon en cuestión é a propia supervivencia, lugares onde a vida da muller apenas ten valor.

SHIRIN NESHAT proponnos poéticas reflexións sobre a situación das mulleres en Irán que non teñen nin sequera acceso á música, non poden cantar en público, o seu silencio é imposto, o seu silencio fronte ao poder da voz masculina.

Na obra sonora de MARTA FARIÑA, trátase especificamente o tema do silencio. Escoitando, sentimos que algo ocorre tamén no silencio entre unha parella, un silencio antes da labazada, un silencio despois de decir quérote.

Identidade

A construción social do suxeito non é un fenómeno do pasado: na arte contemporánea o cuestionamento da identidade ocupa un lugar central. A multiplicidade de relatos da posmodernidade propiciou a relectura da identidade poscolonial, a identidade feminina, a transexualidade... e revísase a pose, a escenografía, o disfrace; todos aqueles dispositivos que rodean e conforman a representación do eu.

Silencios que destrúen e deixan o corpo inerte. Corpos que foron musas, Venus, encarnaron unha imaxe e agora están tendidas nun colchón, como na obra de EULÀLIA VALLDOSERA, corpos nus, leves, esvaídos. A dor transparéntase no xeito en que algúen encolle, o seu corpo muda, acostumámonos á súa ausencia, á maneira de estar de modo feble.

O corpo feminino espido foi un motivo central na arte occidental, e segue presente a mesma iconografía cando vemos unha muller e un home nunha película: o corpo espido é o da muller, ao home correspóndelle o papel do que mira.

A sociedade persiste nese rol: o que mira, a que debe ser mirada. Esquecemos que estamos construídas con todas as miradas, ¿e como escollemos ser representadas?

HELENA ALMEIDA xoga coa idea de introspección na súa obra *Dentro de mim*, porque constrúe un círculo de pegadas, de sombras escuras, de pigmento; constrúe un percorrido e xoga coa narratividade da secuencia, pero sen adentrarse no círculo, transitando só polo contorno.

Xogamos coa identidade, e a ironía sérvenos tamén para ocupar un lugar.

No martelo rosa de goma de JANE SIMPSON asoma un sorriso, semella a relectura irónica da violencia, o rosa inerte, como o corpo dunha escultura na vitrina dunha igrexa. Evidencia moitos estereotipos tamén acerca do material. O material xoga coa aparencia e coas connotacións; os cristais da obra de CARMEN CALVO poden parecer un fermoso calidoscopio se o vemos a suficiente distancia, pero esa percepción cambia se nos achegamos: entón os cristais aluden xa á ferida, o corte a unha ameaza potencial que nos doe.

AMAYA GONZÁLEZ REYES proponnos en *Transportador de sueños (y desgracias)* unha lectura sobre o material e o valor, un montón de ferralla dourada nunha carreta vella, un enferruxado patrimonio que nos impele (ou nos impide) a actuar.

O espazo doméstico

As obras de MONA HATOUM remítennos ao concepto do *unheimlich* de Freud, o sinistro, o claustrofóbico espazo doméstico, o familiar que se volve desasosegante, habitado por obxectos ampliados de escala ata formar parte tamén dun soño de Alicia. Que calaba Alice Liddell? No libro de Lewis Carroll, Alicia apenas cala, interrógase sobre a súa identidade porque non está moi segura de seguir sendo a mesma. Cuestiona ese proceso, interrógao e reconstrúeo.

Reconstrución

Peter Handke fálanos dos procesos de destrución e reconstrución a través das mulleres que tras calquera desastre comezan a reconstruír, a retirar os escombros:

“Las mujeres del tipo mujeres de las ‘ruinas’, que comenzarían a quitar los escombros inmediatamente después de la catástrofe: de otro modo, se las llama mujeres ‘perseverantes’, la sal de la tierra y sin embargo, la idea de que su afán por el orden es algo enfermizo: continúan haciendo su trabajo a ciegas allí donde lo correcto sería admitir que ha ocurrido la catástrofe y dejar que el mundo finalmente desapareciera.”

Peter Handke, *Fantasías de la repetición*, pp. 50-51, Zaragoza, Ed. Prames, 2000, pp. 50-51.

Xogar cos procedementos de reconstrución, cautelosos, desasosegantes, francos e honestos; sutís e irónicos.

GUENDA HERRERA reconstrúe a materia, o interior dun tronco de novo constituído con todos os cachiños de madeira atopados, anacos pequenos, pulidos, gastados, engastados ata formar unha superficie contida, un proceso de reconstrución que fai énfase no procedemento, no traballo minucioso de recollida.

REGINA JOSÉ GALINDO, pola contra, utiliza o procedemento máis brutal, poñer o sangue diante dos ollos desacostumados; parece que recollera a testemuña de Ana Mendieta cando explícita a violación, a violencia masculina, o home que a agarra na performance e a somerxe: vemos a violencia que non queremos ver, aí diante nosa.

A través da obra de arte non se reivindica unha posición social ou política, son poucos os casos (como as Guerrilla Girls) de artistas que busquen abertamente confrontar a sociedade co escondido, co disimulado. Pero non deixamos de utilizar nalgúns casos a lectura biográfica, como no caso de Ana Mendieta ou Louise Bourgeois; afóndase no trauma e a súa cura.

A linguaxe constrúe coa imaxe maneiras de analizar a realidade. As artistas sitúan o seu lugar no centro da escenografía, xogando coa relectura dun papel, da pose, como no caso de AINO KANNISTO que semella unha enfermeira, unha persoa que coida co seu uniforme branco. A educación sentimental emana das relacións, do afecto familiar, pero tamén do modelo

que observamos no noso arredor. E, ¿onde viven as mulleres invisibles?, ¿as que decidiron vivir soas? A identidade e o xénero forman parte da construción social, dannos un rol e asumímolos.

Espello

A relectura dos estereotipos fai que vexamos representados os mesmos símbolos, en diferentes contextos, con novas connotacións. ITZIAR EZQUIETA xoga coa relectura da representación da feminidade e a masculinidade na súa pintura, corazóns, vestimenta, bolboretas que constrúen novos diagramas, novas relacións entre os vellos símbolos.

Os estereotipos constrúense tamén nas fotografías que as adolescentes se fan a si mesmas nun espello, coa postura “sexy” dunha actriz ou dunha cantante. Fotografías idénticas dando a volta ao planeta, nun mesmo estereotipo, “ser sexy”, ser desexable.

Os xestos aprendidos diante do espello parecen remitir a un recurso formal, unha liña forte nos ollos, unha liña suave nos beizos, estar guapa, sentirse guapa, e verse reflectida sempre no desexo do outro, e seguimos educándonos e formándonos en base a ese desexo.

Nun vídeo de PRISCILLA MONGE, *Lección de maquillaje*, unha muller recibe leccións sobre os pasos necesarios para maquillarse, pero o espectador decátase de que a lección se dirixe a unha persoa que parece que necesita esconder marcas, moratóns, a pegada dos golpes. A dor acumulouse e transmitouse nalgo estrño, nunha pose que é un sorriso de pallaso triste.

Priscilla Monge propón este dramático asunto baixo a forma dunha aparente lección banal, como unha receita de cociña, como uns consellos dados nunha revista “feminina”.

Hai tantos pequenos xestos aos que non estamos atentos, hai poses que nos lembran algo xa visto na televisión ou nunha revista, a imaxe impresa. Na obra de SUSY GÓMEZ, *Mujer con melena de perfil*, aparece sobreimposto o xesto da pintura do que podería ser o rostro dunha das mulleres de *Les demoiselles d'Avignon*, escamoteando o rostro dunha modelo, solapando os dous estereotipos, cada un co seu contexto histórico.

Vivir sen violencia

Gústannos inmensamente as historias, as traxedias contadas no portal. Quizais teña unha explicación antropolóxica este amor pola oralidade das historias do patio de veciños, e as narracións tristes teñen un final sen volta atrás, pero a realidade é máis complexa, porque hai fillos, hai sobriños e avós que non entenden unha parte da historia, e fálalles coñecer moitas partes do proceso.

Pero tamén hai algo moi importante que non sabemos: o que poden facer as persoas que se liberaron e non o cren. Ás veces, sen querer, continuamos a promover a narración. Pero para reconstruírse, chega un momento no que hai que desfacerse da pel da vítima para recuperar a identidade de persoa. Alguén que de novo é quen de buscar, traballar, manter, coidarse... é algo que

descoñecemos, que despois de superar un trauma, hai que axudar á persoa a que non siga encallada no seu rol de vítima, que non migre coa súa fragilidade repetindo o movemento, achegándose á brutalidade e ao sometemento de novo.

Tomar a palabra significa tomar o control sobre a propia vida e ao mesmo tempo ser conscientes de que se debe facer escoitar a nosa voz tamén no terreo do público, decidir e tomar partido, arriscarse e falar, reconstruír a identidade e mostrarse segura. O achegamento ao outro será deste modo máis xusto, e a sociedade sairá gañando.

“Y de repente, no, no sobrevivo: vivo. Sin saber, como cuando se vive. Sin darme cuenta. Me intereso. Un pueblo —y soy pueblo. Acogen— y me acojo. En la sonrisa. Simplemente. No soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza. Como la arena”.

Chantal Maillard. *Husos. Notas al margen*. Editorial Pre-Textos. p. 18

Las que comen silencios, las que toman la palabra

Silvia García González

XIV

qué es este espacio que somos
una idea fija
una leyenda infantil

hasta nueva orden
no cantaremos el amor
hasta nuevo orden

Alejandra Pizarnik, *Los pequeños cantos*. En *Poesía completa*, Editorial Lumen,
p. 392

Todavía se está construyendo un diagrama de silencios con personas que perdieron el hilo de la comunicación.

Comer en silencio, comer los silencios que hacen estallar la identidad.

Antes de que ocurra nada, ya está ocurriendo, pero los demás parecemos no estar presentes. La violencia de género es todavía un fenómeno que no consigue salir del espacio doméstico, hay campañas institucionales y algún esfuerzo educativo, pero la destrucción silenciosa continúa, generalmente entre las cuatro paredes. No es fácil de abordar desde el terreno del arte, se trabaja con conceptos y formas de representación que aluden a la violencia, a la identidad, a la reconstrucción o al silencio, pero es el espectador el que debe completar el complejo sistema de relaciones, valores y creencias para intentar entender qué es lo que hace que este fenómeno perdure.

En una mesa, en el espacio doméstico, el silencio también se sienta, como un invitado más a un ritual doloroso. Hemos esparcido, antes del silencio, varios silencios.

Porque tomar la palabra equivale a un desafío.

Alrededor del silencio, las mujeres construyeron su identidad, las mujeres en la mayoría de las culturas debían permanecer calladas, a ellas le corresponde el espacio doméstico.

Es el hombre quien toma la palabra, quien sale al espacio público. Creemos que estamos cambiando. Construimos una imagen heroica de nosotros mismos, justificando; ¡cuánto logramos!, ¡cuánto avanzamos!, a pesar de que a veces parezca un espejismo. Los miedos profundos continúan lastrando una sociedad que quiere ser (en teoría) más igualitaria.

Otrredad

Pero también sabemos que en otros lugares del mundo la realidad de las mujeres es infinitamente más dura. Sabemos que en muchos países lo que se

pone en cuestión es la propia supervivencia, lugares donde la vida de la mujer apenas tiene valor.

SHIRIN NESHAT nos propone poéticas reflexiones sobre la situación de las mujeres en Irán que no tienen acceso a la música, no pueden cantar en público, su silencio es impuesto, su silencio frente al poder de la voz masculina.

En la obra sonora de MARTA FARIÑA, se trata específicamente el tema del silencio. Escuchando, sentimos que algo ocurre también en el silencio entre una pareja, un silencio antes de la bofetada, un silencio después de decir te quiero.

Identidad

La construcción social del sujeto no es un fenómeno del pasado, en el arte contemporáneo el cuestionamiento de la identidad ocupa un lugar central. La multiplicidad de relatos de la posmodernidad propició la relectura de la identidad poscolonial, la identidad femenina, la transexualidad, y se revisa la pose, la escenografía, el disfraz; todos aquellos dispositivos que rodean y conforman la representación del yo.

Silencios que destruyen y dejan el cuerpo inerte. Cuerpos que fueron musas, Venus, y encarnaron una imagen y ahora están tendidas en un colchón como en la obra de EULÀLIA VALLDOSERA, cuerpos desnudos, leves, difuminados. El dolor se transparenta en el modo en que alguien encoge, su cuerpo cambia, nos acostumbramos a su ausencia, a la manera de estar de un modo frágil.

El cuerpo femenino desnudo fue un motivo central en el arte occidental, y sigue presente en la iconografía cinematográfica, cuando vemos a una mujer y a un hombre en una película, el cuerpo desnudo es el de la mujer, al hombre le corresponde el papel del que mira. La sociedad persiste en ese rol, el que mira, la que debe ser mirada.

Olvidamos que estamos construidas con todas las miradas, ¿y cómo escogemos ser representadas?

HELENA ALMEIDA juega con la idea de introspección en su obra *Dentro de mim*, construye un círculo de huellas, de sombras oscuras, de pigmento, construye un recorrido y juega con la narratividad de la secuencia, pero sin adentrarse en el círculo, transitando sólo por el contorno.

Jugamos con la identidad, y la ironía nos sirve también para ocupar un lugar.

En el martillo rosa de goma de JANE SIMPSON asoma una sonrisa, semeja la relectura irónica de la violencia, lo rosa inerte, como el cuerpo de una escultura en la vitrina de una iglesia. Evidencia muchos estereotipos también acerca del material. El material juega con la apariencia y con las connotaciones, los cristales de la obra de CARMEN CALVO pueden parecer un hermoso calidoscopio si lo vemos a suficiente distancia, pero esa percepción cambia si nos acercamos, entonces los cristales aluden ya a la herida, el corte, una amenaza potencial que nos duele.

AMAYA GONZÁLEZ REYES nos propone en *Transportador de sueños (y desgracias)* una lectura sobre el material y el valor, un montón de chatarra dorada

en una carretilla vieja, un herrumbroso patrimonio que nos impele a (o nos impide) actuar.

El espacio doméstico

Las obras de MONA HATOUM nos remiten al concepto de *unheimlich* de Freud, lo siniestro, el claustrofóbico espacio doméstico, lo familiar que se vuelve desasosegante, habitado por objetos ampliados de escala hasta formar parte también, de un sueño de Alicia. ¿Qué callaba Alice Liddell? En el libro de Lewis Carroll, Alicia apenas calla, se interroga sobre su identidad porque no está muy segura de seguir siendo la misma. Cuestiona ese proceso, lo interroga y lo reconstruye.

Reconstrucción

Peter Handke nos habla de los procesos de destrucción y reconstrucción a través de las mujeres que tras cualquier desastre empiezan a reconstruir, a retirar los escombros:

“Las mujeres del tipo mujeres de las ‘ruinas’, que comenzarían a quitar los escombros inmediatamente después de la catástrofe: de otro modo, se las llama mujeres ‘perseverantes’, la sal de la tierra y sin embargo, la idea de que su afán por el orden es algo enfermizo: continúan haciendo su trabajo a ciegas allí donde lo correcto sería admitir que ha ocurrido la catástrofe y dejar que el mundo finalmente desapareciera”.

Peter Handke, *Fantasías de la repetición*, Zaragoza, Ed. Prames, 2000, pp. 50-51.

Jugar con los procedimientos de reconstrucción, cautelosos, desasosegantes, francos y honestos; sutiles e irónicos.

GUENDA HERRERA reconstruye con la materia el interior de un tronco. De nuevo reconstruido con todos los pedazos de madera encontrados, fragmentos pequeños, pulidos, gastados, engastados hasta formar una superficie contenida, un proceso de reconstrucción que hace énfasis en el procedimiento, en el trabajo minucioso de recogida.

REGINA JOSÉ GALINDO sin embargo utiliza el procedimiento más brutal, el que equivale a poner la sangre delante de los ojos des acostumbrados, parece que recogiese el testimonio de Ana Mendieta, cuando explicita la violación, la violencia masculina, el hombre que la agarra en la performance y la sumerge, vemos la violencia que no queremos ver, ahí delante de nosotros.

A través de la obra de arte no se reivindica una posición social o política, son pocos los casos (como las Guerrilla Girls) de artistas que busquen abiertamente confrontar la sociedad con lo escondido, con lo disimulado. Pero no dejamos de utilizar en algunos casos la lectura biográfica, como en el caso de Ana Mendieta o Louise Bourgeois, se ahonda en el trauma y su cura.

El lenguaje construye con la imagen maneras de analizar la realidad. Las artistas sitúan también su lugar en el centro de la escenografía, jugando con la relectura de un papel, de una pose, como en el caso de AINO KANNISTO

que parece una enfermera, una persona que cuida con su uniforme blanco. La educación sentimental emana de las relaciones, el afecto familiar, pero también del modelo que observamos a nuestro alrededor. Y, ¿dónde viven las mujeres invisibles, las que decidieron vivir solas. La identidad y el género forman parte de la construcción social, nos dan un rol, y lo asumimos.

Espejo

La relectura de los estereotipos hace que veamos representados los mismos símbolos, en diferentes contextos, con nuevas connotaciones. ITZIAR EZQUIETA juega con la relectura de la representación de la feminidad y la masculinidad en su pintura, corazones, vestimenta, mariposas que construyen nuevos diagramas, nuevas relaciones entre los viejos símbolos.

Los estereotipos se construyen también en las fotografías que las adolescentes se hacen a sí mismas en un espejo, con la postura “sexy” de una actriz o una cantante. Fotografías idénticas dando la vuelta al planeta, en un mismo estereotipo, “ser sexy”, ser deseable.

Los gestos aprendidos delante del espejo parecen remitir a un recurso formal, una línea fuerte en los ojos, una línea suave en los besos, estar guapa, sentirse guapa, y verse reflejada siempre en el deseo del otro, y seguimos educándonos y formándonos en base a ese deseo.

En un vídeo de PRISCILLA MONGE, *Lección nº1: lección de maquillaje*, una mujer recibe lecciones sobre los pasos necesarios para maquillarse, pero el espectador se da cuenta de que la lección se dirige a una persona que parece necesita esconder marcas, moratones, la huella de los golpes. El dolor se acumuló y se transmutó en algo extraño, en una pose que es una sonrisa de payaso triste.

Priscilla Monge plantea este dramático asunto bajo la forma de un aparente lección banal, como una receta de cocina, como unos consejos dados en una revista “femenina”.

Hay tantos pequeños gestos a los que no estamos atentos, hay poses que nos recuerdan algo ya visto en la televisión o en una revista, la imagen impresa, en la obra de SUSY GÓMEZ, *Mujer con melena de perfil*, aparece sobreimpuesta el gesto de la pintura, lo que podría ser el rostro de una de las mujeres de *Les demoiselles d'Avignon*, escamoteando el rostro de una modelo, solapando los dos estereotipos, cada uno con su contexto histórico.

Vivir sin violencia

Nos gustan inmensamente las historias, las tragedias contadas en el portal, quizás tenga una explicación antropológica este amor por la oralidad de las historias del patio de vecinos, y las narraciones tristes tienen un final sin vuelta atrás, pero la realidad es más compleja, porque hay hijos, hay sobrinos y abuelos que no entienden una parte de la historia, y les falta saber muchas partes del proceso.

Pero también hay algo muy importante que no sabemos; lo que pueden

hacer las personas que se han liberado y no lo creen. A veces, sin querer, continuamos promoviendo la narración. Para reconstruirse, llega un momento en que hay que deshacerse de la piel de la víctima, para recuperar la identidad, la persona.

Alguien que de nuevo es capaz de buscar, trabajar, mantener, cuidarse... es algo que desconocemos, que después de superar un trauma, hay que ayudar a la persona a que no siga encallada en su rol de víctima, que no migre con su fragilidad repitiendo el movimiento, acercándose a la brutalidad y al sometimiento de nuevo.

Tomar la palabra significa tomar el control sobre la propia vida y al mismo tiempo ser conscientes de que se debe hacer escuchar nuestra voz también en el terreno de lo público, decidir y tomar partido, arriesgarse y hablar, reconstruir la identidad y mostrarse segura, el acercamiento al otro será de este modo más justo, la sociedad sale ganando.

“Y de repente, no, no sobrevivo: vivo. Sin saber, como cuando se vive. Sin darme cuenta. Me intereso. Un pueblo —y soy pueblo. Acogen— y me acojo. En la sonrisa. Simplemente. No soy otra, soy una, una más, ¿soy? No se plantea. Hablo y me contestan. Me hablan y contesto. Se habla. El habla se traza. Como la arena.”

Chantal Maillard, *Husos. Notas al margen*, Editorial Pre-Textos, p. 18

Those who accept silences, those who speak up

Silvia García González

XIV

Qué es este espacio que somos	<i>what is this space we are</i>
una idea fija	<i>a fixed idea</i>
una leyenda infantil	<i>a children's tale</i>

Hasta nueva orden	<i>until further orders</i>
no cantaremos el amor	<i>we will not sing of love</i>
hasta nuevo orden	<i>until further orders</i>

Alejandra Pizarnik, *Los pequeños cantos*. In *Poesía completa*. Editorial Lumen. p. 392

A diagram of silences with people who have lost track of communication is still being constructed.

Eating in silence, eating the silences that make identity break out.

Before anything happens, it is already happening, but the rest of us do not seem to be present. Gender violence is still a phenomenon that is not able to get out of the domestic space; there are institutional campaigns and some efforts at education, but the silent destruction continues, usually between four walls. It is not easy to deal with this from the field of art, working with concepts and forms that allude to violence, to identity and to reconstruction or silence, but it is up to the spectator to complete the complex system of relationships, values and beliefs in order to try to understand what it is that makes this phenomenon keep on existing.

At a table, in the domestic space, silence also sits down, like one more guest invited to a painful ritual. Before the silence we have spread several silences.

Because speaking means a challenge.

Women have constructed their identity around this silence; in most cultures women should keep quiet, the domestic space is theirs.

Man is the one who speaks out, the one who comes into the public space. We believe that we are changing. We build a heroic image of ourselves, justifying how successful we have been, how much we have advanced, despite this sometimes appearing to be a mirage. These deep fears continue to hold down a society that wishes (in theory) to be more equalitarian.

Otherness

But we also know that in other places in the world women's reality is infinitely more harsh. We know that in many countries what is at issue is survival itself, places where the life of a woman only has value.

SHIRIN NESHAT proposes poetic reflections on the situation of women in Iran who have no access to music, who cannot sing in public, with their silence being imposed, their silence in relation to the power of the male voice.

MARTA FARIÑA specifically deals with the issue of silence in her sound installation. In listening, we feel that something is also taking place in the silence between a couple, a silence before the slap, a silence after saying I love you.

Identity

The social construction of the individual is not a phenomenon of the past; in contemporary art the questioning of identity takes a central role. The multiplicity of reports of post-modernity has led to the re-reading of post-colonial identity, female identity and trans-sexuality, and there has been a reviewing of the pose, the scenography and the disguise; all of these devices that surround and shape the representing of the self.

Silences that destroy and leave the body inert. Bodies that were muses, Venus, and now embody an image and now are stretched out on a mattress like in the work by EULÀLIA VALLDOSERA, naked, light, blurred bodies. The pain is made apparent in the way someone shrugs, their body changes, we are used to their absence, to their fragile way of being.

The naked female body has been a central motif in Western art, and is still present in cinematographic iconography; when we see a woman and a man in a movie the naked body is the woman, and the man has the role of the one who looks. Society persists on this role: the one who looks, the one who has to be looked at.

We forget that we are constructed with all these gazes, and how do we choose to be represented?

HELENA ALMEIDA plays with the idea of introspection in her work *Dentro de mim* [Inside me], a construction of a circle of stars, of dark shadows, of pigment, building a journey and playing with the narrative nature of the sequence, but without going inside the circle, only travelling around the outside.

We are playing with identity, and irony is also used to occupy a place.

A smile appears in the pink rubber hammer made by JANE SIMPSON, looking like the ironic re-reading of violence, the inert pink, like the body of a sculpture in the showcase of a church. It also shows many stereotypes about the material. The material plays on appearance and on its connotations; the crystals in the work by CARMEN CALVO may appear to be a beautiful kaleidoscope if we see it from sufficiently far away, but that perception changes if we come close, and then the crystals allude to a wound, a cut, a potential threat that hurts us.

In *Transportador de sueños (y desgracias)* [Transporter of Dreams (and Disasters)] AMAYA GONZÁLEZ REYES proposes a reading on material and value, a pile of scrap iron on an old handcart, a rusty heritage that impels us to act (or prevents us from acting).

The Domestic Space

The works by MONA HATOUM refer us to Freud's concept of *unheimlich*, the sinister, the claustrophobic domestic space, the familiar element that becomes disturbing, inhabited by objects that are amplified in scale until they also become a part of a dream by Alice. What kept Alice Lidell quiet? In Lewis Carroll's book Alice only stays quiet, wondering about her identity because she is not very sure about whether she is still the same person. She wonders about that process, she questions it and reconstructs it.

Reconstruction

Peter Handke tells us about processes of deconstruction and reconstruction through the women that are starting to rebuild, to clear up the debris after some disaster or other:

"The women of the women in the "ruins" type, who would start to clear up the rubble immediately after the catastrophe: otherwise they are called "perseverant" women, the salt of the earth, and yet the idea that their keenness for order is somewhat unhealthy: they carry on doing their work blindly, there where the right thing would be to admit that there has been a catastrophe and let the world finally disappear."

Peter Handke, *Fantasías de la repetición*, Zaragoza, Ed. Prames, 2000, pp. 50-51

Playing with the cautious, disturbing, frank and honest procedures of reconstruction; subtle and ironic.

GUENDA HERRERA reconstructs the inside of a tree-trunk with matter. Once it is reconstituted with all the pieces of wood found, small fragments that are polished, worn and mounted until they form a contained surface, a process of reconstruction that puts its emphasis on the procedure, on the painstaking work of gathering.

However, it is REGINA JOSÉ GALINDO who uses the most brutal procedure, one that is equivalent to putting blood in front of eyes unused to it, like taking Ana Mendieta's testimony, when she makes violence, male violence, explicit, the man who grabs her in the performance and submerges her, and we see the violence that we do not wish to see, right in front of us.

A social or political stance is not claimed through the work of art, and there are few cases (like the Guerrilla Girls) of artists who openly seek to confront society with the hidden, with what is dissimulated. But in some cases we use a biographical reading, as is the case of Ana Mendieta or Louise Bourgeois, deep within trauma and cure.

Language builds ways of analyzing reality with images. Artists also place themselves at the centre of the stage, playing with the re-reading of a role, of a pose, as is the case of AINO KANNISTO, who looks like a nurse, a person who wears a white uniform and takes care of someone. Sentimental education emanates from relationships, from family affection, but also from the model we observe around us. And where do the invisible women live?

Those who have decided to live alone? Identity and gender are a part of social construction, they give us a role, and we take it on.

Mirror

The re-reading of stereotypes makes us see the same symbols being represented in different contexts with new connotations. ITZIAR EZQUIETA plays with the re-reading of the representation of femininity and masculinity in her painting of hearts, clothes and butterflies that form new diagrams, new relationships among the old symbols.

Stereotypes are also constructed in the photographs that adolescents take of themselves in a mirror, adopting the sexy pose of a actress or singer – identical photographs going around the world, in the same stereotype of “being sexy” and being desirable.

The gestures learnt in front of the mirror seem to refer to a formal recourse, a strong line around the eyes, a soft line on the lips, being pretty, feeling pretty and seeing oneself reflected in the other’s desire, and we go on being raised and trained based on this desire.

In a video by PRISCILLA MONGE, *Lección de maquillaje* [Make-Up Lesson], a woman receives lessons on the steps necessary for making up one’s face, but the spectator realises that the lesson is aimed at a person who seems to need to hide marks, bruises, the traces of punches. The pain has accumulated and been transformed into something strange, into a pose that is the smile of a sad clown.

Priscilla Monge presents this dramatic subject in the form of an apparently banal lesson, like a cookery recipe, like advice given in a women’s magazine.

There are so many small gestures to which we pay no attention; there are poses that remind us of something we have already seen on TV or in a magazine, the printed image. In *Mujer con melena de perfil* [Woman with Long Hair in Profile], by SUSY GÓMEZ, the gesture of the painting is superimposed; that which could be the face of one of the women in *Les demoiselles d’Avignon*, hiding the face of a model, overlapping the two stereotypes, each with its historical context.

Living without Violence

We really enjoy stories, tragedies told on the doorsteps. This love for the oral nature of the stories told in the neighbourhood patio might have an anthropological explanation, and sad tales have an end without any way back, but reality is more complex, because there are children, there are nephews and nieces and grandparents who do not understand a part of the story, and they need to know a lot more about the process.

But there is also something very important that we do not know; what can people who have set themselves free and do not believe it can do. Sometimes we unwittingly continue to promote the narration. In order to be reconstructed there comes a moment when one has to get out of the role of the victim in order to recover one’s identity, one’s persona.

Something that is once again capable of seeking, working, maintaining, looking after oneself. . . This is something we do not know, that after overcoming a trauma it is necessary to help the person not to be caught within their role as a victim, not to migrate with their frailty, repeating the movement, coming close to brutality and submission once again.

Speaking up means taking control over one’s own life and at the same time being aware that one should make our voices heard in the public sphere, deciding and taking a position, taking a risk and speaking out, reconstructing identity and being assured; relationship with the other will therefore be more fair, and society will end up benefiting.

“And suddenly I’m not surviving: I am living. Without knowing it, like when one lives. Without realising. I am interested. A town – and I am a town. They welcome me – and I am welcomed. In the smile. Simply. I am not someone else, I am one, one more. Am I? One doesn’t think about it. I speak and I am answered. I am spoken to and I answer. One talks. The speech is laid out. Like the sand.”

Chantal Maillard. *Husos. Notas al margen*. Editorial Pre-Textos. p. 18

EXPOSICIÓN

Exhibition

HELENA ALMEIDA

Lisboa, Portugal, 1934

A preocupación polos sentimentos, a incomunicación, a soidade e a ruptura son algúns dos temas presentes na obra da artista lisboeta Helena Almeida, obra que constitúe unha sorte de mistura entre diversas prácticas artísticas e tendencias. Así, tomando como base a fotografía, Almeida leva a cabo algo que tampouco é fotografía: no canto de ensinarnos a realidade a través da súa ollada, como fai tradicionalmente esta arte, Almeida sitúase dentro da propia foto, porque o punto de partida para a artista é o corpo, a partir do cal xera espazos e imaxes e se comunica co exterior.

A súa obra *Dentro de mim* preséntanos un lugar acoutado, habitado por un mesmo corpo de muller sempre vestida de negro, que expón un teatro da inmovilidade e así vemos un corpo que só pode interminablemente habitar ese espazo e ningún outro, e aí parece atoparse dende o nacemento da súa propia imaxe. Corpo ausente, sen identidade, sen rostro e endiañado. Oponéndose ao corpo, o espazo, un chan lousado e cincento, sucio e inexpressivo, acoutado por unha parede branca que amplía os xestos, tamén pechados en si mesmos, desa figura negra, cada vez máis desprovista de identidade.

La preocupación por los sentimientos, la incomunicación, la soledad y la ruptura son algunos de los temas presentes en la obra de la artista lisboeta Helena Almeida, obra que constituye una suerte de mezcla entre diversas prácticas artísticas y tendencias. Así, tomando como base la fotografía, Almeida lleva a cabo algo que tampoco es fotografía: en vez de enseñarnos la realidad a través de su mirada, como hace tradicionalmente este arte, Almeida se sitúa dentro de la propia foto, porque el punto de partida para la artista es el cuerpo, a partir del cual genera espacios e imágenes y se comunica con el exterior.

Su obra *Dentro de mim* nos presenta un lugar acotado, habitado por un mismo cuerpo de mujer siempre vestida de negro, que expone un teatro de la inmovilidad y así vemos un cuerpo que solo puede interminablemente habitar ese espacio y ningún otro y ahí parece encontrarse desde el nacimiento de su propia imagen. Cuerpo ausente, sin identidad, sin rostro y demonizado. Oponiéndose al cuerpo, el espacio; un suelo enlosado y ceniciento, sucio e inexpressivo, acotado por una pared blanca que amplía los gestos, también encerrados en sí mismos, de esa figura negra, cada vez más desprovista de identidad.

Concern for feelings, lack of communication, loneliness and rupture are some of the subjects present in the works of the Lisbon artist Helena Almeida, a body of work that forms a sort of mixture of several different practices and tendencies. Almeida uses photography as her base and carries out something that is not really photography: instead of showing us reality through her gaze, as this art traditionally does, Almeida works within the photo itself, because the starting point for her is the body, from which she generates spaces and images and communicates with the outside.

Her work *Dentro de mim* presents us with an enclosed place, inhabited by the same body of a woman always dressed in black, exhibiting a theatre of immobility, and we thus see a body that can only endlessly inhabit that space and no other one, and it seems to have been there since the birth of its own image. Absent body, without identity, without a face and demonised. Opposed to the body, the space; a paved, grey floor, dirty and inexpressive, enclosed by a white wall that amplifies the gestures, also closed in on themselves, with that dark figure, more and more deprived of identity.



Dentro de mim, 1998



CARMEN CALVO

Valencia, 1950

Fetichismo, infancia, voyeurismo e memoria son algunhas das palabras que se asocian coa obra de Carmen Calvo que foi desprazándose do lenzo para saltar á escultura e ás instalacións. Traballa con obxectos atopados ou buscados que se acumulan nas súas obras, alimentando a imaxinación, dando cabida á memoria, a un microcosmos disposto para exhibir lembranzas, desvelos e obsesións, que en definitiva son as de todos. Obxectos e elementos de toda especie vanse amoreando nas mans de Carmen para amosar os outros perfís, as outras caras da realidade e a relación que a artista establece con eses obxectos resulta peculiar porque non só se expresa a través deles, senón tamén na *mancira de amosar* eses fragmentos.

Na súa serie “Cristais”, estes fragmentos ferintes de diversas cores aluden á dor, dun modo natural, limpo, confesado sen excesos. A dor é a ausencia e esta preséntase como clave na súa obra.

A través dos cristais rotos das botellas, a artista trasládanos a un escaparate no que se condensan soños e pesadelos á vez que nos conta historias imprecisas e segredas, cun desenlace que queda á imaxinación do espectador.

Fetichismo, infancia, voyeurismo y memoria son algunas de las palabras que se asocian con la obra de Carmen Calvo que fue desplazándose del lienzo para saltar a la escultura y las instalaciones. Trabaja con objetos encontrados o buscados que se acumulan en sus obras, alimentando la imaginación, dando cabida a la memoria, a un microcosmos dispuesto para exhibir recuerdos, desvelos y obsesiones, que en definitiva son las de todos. Objetos y elementos de toda especie se van amontonando en las manos de Carmen para mostrar sus otros perfiles, las otras caras de la realidad y la relación que la artista establece con esos objetos resulta peculiar porque no sólo se expresa a través de ellos sino también en la *manera de mostrar* esos fragmentos.

En su serie “Cristales”, estos fragmentos hirientes de diversos colores aluden al dolor, de un modo natural, limpio, confesado sin excesos. El dolor es la ausencia y esta se presenta como clave en su obra.

A través de los cristales rotos de las botellas, la artista nos traslada a un escaparate en el que se condensan sueños y pesadillas a la vez que nos cuenta historias imprecisas y secretas, cuyo desenlace queda a la imaginación del espectador.

Fetishism, childhood, voyeurism and memory are some of the words that are associated to the work of Carmen Calvo, who has been leaving the canvas behind in order to move into sculpture and installations. She works with found objects, or ones she has looked for and which she accumulates in her work, feeding the imagination, and granting space for memory, for a microcosm ready to receive memories, watchfulness and obsessions, which are those of everyone. Objects and elements of all kinds are piled up in Carmen's hands in order to show her other profiles, the other faces of reality, and the relationship that she establishes with these objects is peculiar because it is not only expressed through them but also in the *way of showing* those fragments.

In her “Glass” series these sharp, different coloured fragments allude to the pain that is confessed without excess, in a natural, clean manner. The pain is the absence, and is presented as a key in her work.

Through the broken glass of the bottles, she leads us to a shop window in which dreams and nightmares are condensed at the same time as she tells us imprecise and secret stories, the outcomes of which are left up to the spectator's imagination.

Sin título, 1996

MONA HATOUM

Beirut, Líbano, 1952

Exiliada do fogar da súa infancia en Beirut, integrante dunha familia palestina desprazada do seu fogar orixinal en Haifa e actualmente residente en Londres, o fogar non é un tema sinxelo para Mona Hatoum, que se resistiu sempre á fantasía sobre o fogar como unha contorna estable e libre de ameazas. No seu traballo con utensilios de cociña amósanos como estes obxectos, pequenos e familiares, non son en si mesmos ameazadores xa que evocan o espazo maternal da cociña e os sons tranquilizadores das accións de picar, relar, etc. Soamente cando adquiren dimensións xigantescas, o carácter destes obxectos cotiáns cambia dunha presenza tranquilizadora a outra ameazadora, saíndo á luz o doméstico como lugar de violencia ou violación. Socialmente o espazo do feminino, o fogar, o escenario da maioría dos casos de violencia contra as mulleres, xa sexa mediante a mortífera amabilidade da cociña ou o control tiránico das relacións sociais. Neste senso, *Slicer* [Cortadora] é unha réplica ampliada dun utensilio para cortar ovos, que coa súa fría precisión e o seu impecable deseño, nos convida a imaxinar que somos limpamente cortados en rodas uniformes, como tantos aperitivos para festas.

Exiliada del hogar de su infancia en Beirut, integrante de una familia palestina desplazada de su hogar original en Haifa y actualmente residente en Londres, el hogar no es un tema sencillo para Mona Hatoum que se ha resistido siempre a la fantasía sobre el hogar como un entorno estable y libre de amenazas. En su trabajo con utensilios de cocina nos muestra cómo estos objetos, pequeños y familiares, no son en sí mismos amenazadores ya que evocan el espacio maternal de la cocina y los sonidos tranquilizadores de las acciones de picar, rallar, etc. Solamente cuando adquieren dimensiones gigantescas, el carácter de estos objetos cotidianos cambia de una presencia tranquilizadora a otra amenazadora, saliendo a la luz lo doméstico como lugar de violencia o violación. Socialmente el espacio de lo femenino, el hogar, es el escenario de la mayoría de los casos de violencia contra las mujeres, ya sea mediante la mortífera amabilidad de la cocina o el control tiránico de las relaciones sociales. En este sentido, *Slicer* [Cortadora] es una réplica ampliada de un utensilio para cortar huevos, que con su fría precisión y su impecable diseño, nos invita a imaginar que somos limpiamente cortados en rodajas uniformes, como tantos aperitivos para fiestas.

Being exiled from her childhood home in Beirut, a member of a Palestinian family displaced from their original home in Haifa and currently residing in London, the home is not a simple subject for Mona Hatoum, who has always resisted the fantasy of the home as a stable environment without any threats. In her work with kitchen utensils she shows us how these small, familiar objects are not threatening in themselves, given that they evoke the maternal space of the kitchen and the tranquilising sounds of the actions of chopping, grating etc. Only when they take on giant dimensions does the character of these everyday objects change from a tranquilising presence to a threatening one, with the domestic element coming out as a place of violence or violation. Socially, the space of the female, the home, is the stage for the majority of the cases of violence against women, whether through the deadly pleasantness of the kitchen or the tyrannical control of social relationships. In this sense, *Slicer* is an amplified replica of a tool for cutting eggs, which with its cold precision and impeccable design, invites us to imagine that we are being cleanly cut into uniform slices, just like hors d'oeuvres for parties.



SHIRIN NESHAT

Qazvin, Irán, 1957

Shirin Neshat é unha artista visual iraniana residente en Nova Iorque coñecida polas súas instalacións en vídeo, film e fotografía.

Estas dúas fotografías pertencen ao vídeo *Turbulent* que foi a primeira dunha serie de películas en centrarse no tema do xénero en relación coa estrutura social do Irán islámico. A súa premisa fundamental é a ausencia das mulleres no que respecta á música no espazo público. *Turbulent* toma a forma dun duelo musical entre un cantante masculino que interpreta unha apaixonada e tradicional canción de amor do século XII e a cantante feminina, que canta unha peculiar composición propia. O público sitúase entre eles como se fosen espectadores do duelo. O home canta ante unha sala chea, a muller ante un auditorio baleiro. A vocalización da muller vai aumentando progresivamente ata acadar un alto nivel de intensidade emocional que evoca un laio.

Turbulent está pensada en torno á noción dos opostos, branco/negro, masculino/feminino, cheo/baleiro, comunitario/solitario, racional/irracional.

Shirin Neshat es una artista visual iraní residente en Nueva York conocida por sus instalaciones en vídeo, film y fotografía.

Estas dos fotografías pertenecen al vídeo *Turbulent* que fue la primera de una serie de películas en centrarse en el tema del género en relación con la estructura social del Irán islámico. Su premisa fundamental es la ausencia de las mujeres en lo que respecta a la música en el espacio público. *Turbulent* toma la forma de un duelo musical entre un cantante masculino que interpreta una apasionada y tradicional canción de amor del siglo XII y la cantante femenina, que canta una peculiar composición propia. El público se sitúa entre ellos como si fueran espectadores del duelo. El hombre canta ante una sala llena, la mujer ante un auditorio vacío. La vocalización de la mujer va aumentando progresivamente hasta alcanzar un alto nivel de intensidad emocional que evoca un lamento.

Turbulent está pensada en torno a la noción de los opuestos, blanco/negro, masculino/femenino, lleno/vacío, comunitario/solitario, racional/irracional.

Shirin Neshat is an Iranian visual artist resident in New York and known for her installations on video, film and photography.

These two photographs belong to the video *Turbulent*, which was the first of a series of films dealing with the subject of gender in relation to the social structure of Islamic Iran. The fundamental premise is the absence of women in relation to music in the public space. *Turbulent* takes the shape of a musical duel between a male singer who performs an impassioned and traditional love song from the XII century and the female singer, who sings a peculiar song of her own. The public is located between the two as if they were spectators of the duel. The man sings to a full audience in the hall; the woman to an empty auditorium. The woman's vocalisation progressively increases until it reaches a high level of emotional intensity that evokes a lament.

Turbulent is thought out around the notion of opposites: black/white, male/female, full/empty, community/solitary, rational/irrational.





SUSY GÓMEZ

Pollença, Mallorca, 1964

A modelo case non deixa ver a súa cara, perde o seu nome e o seu rostro. Son as máscaras de Susy Gómez. Un exercicio de ocultación que busca o espectador, que o interroga e lle deixa unha sensación ambigua.

Gómez buscou a alma da sociedade contemporánea entre as páxinas de revistas de moda. Utilízalas como base dun proxecto aínda non pechado que comezou en 1994. Primeiro toma unha instantánea da revista, sobre ela aplica diversos materiais (pintura, cera, purpurina...) vólvea fotografar e amplía, cambia o seu soporte e transfórmaa noutra cousa.

Susy Gómez fálanos sobre a imaxe estereotipada da moda, da cosmética, pero máis alá diso, achega unha reflexión sobre os roles que debemos seguir. Dá pistas sobre o que hai detrás do *glamour*, fai que reconsideremos cara a onde imos.

As modelos inmortalizadas e á vez convertidas en meras formas, elementos plásticos dentro dunha composición; cosificadas e divinizadas, exaltando a súa languidez, as súas miradas atemporais, a fragilidade da súa beleza. Que hai detrás disto, que significan esta sucesión de imaxes tan despersonalizadas e á vez tan persoais.

Hai un aroma máis universal que se respira nelas, unha mensaxe transcendental no que se cuestiona o presente, o destino, o sentido da vida, a identidade.

La modelo casi no deja ver su semblante, pierde su nombre y rostro. Son las máscaras de Susy Gómez. Un ejercicio de ocultación que busca al espectador, que lo interroga y le deja una sensación ambigua.

Gómez ha buscado el alma de la sociedad contemporánea entre las páginas de revistas de moda. Las utiliza como base de un proyecto aún no cerrado que comenzó en 1994. Primero toma una instantánea de la revista, sobre ella aplica diversos materiales (pintura, cera, purpurina...) la vuelve a fotografiar y amplía, cambia su soporte y la transforma en otra cosa.

Susy Gómez nos habla sobre la imagen estereotipada de la moda, de la cosmética, pero más allá de eso, plantea una reflexión sobre los roles que debemos seguir. Da pistas sobre lo que hay detrás del *glamour*, hace que nos replanteemos hacia dónde vamos.

Las modelos inmortalizadas y a la vez convertidas en meras formas, elementos plásticos dentro de una composición; cosificadas y divinizadas, exaltando su languidez, sus miradas atemporales, la fragilidad de su belleza. Qué hay detrás de esto, qué significan esta sucesión de imágenes tan despersonalizadas y a la vez tan personales.

Hay un aroma más universal que se respira en ellas, un mensaje transcendental en el que se cuestiona el presente, el destino, el sentido de la vida, la identidad.

The model almost doesn't let her face be seen, losing her name and face. These are Susy Gómez's masks. An exercise of hiding that seeks out the spectator, questions him and leaves him with an ambiguous feeling.

Gómez has looked for the soul of contemporary society among the pages of fashion magazines. She uses them as the base for a project that has not tended yet that she started in 1994. Firstly she takes a photo of the magazine, then she applies different materials to it (painting, wax, glitter...), she photographs it again and amplifies it; changing its support and transforming it into something else.

Susy Gómez tells us about the stereotyped image of fashion, of cosmetics, but more besides this; she sets up a reflection upon the roles that we should follow. She gives indications about what there is behind the glamour, making us reconsider about where we are going.

The models who are immortalised and at the same time converted into mere forms, plastic elements within a composition; turned into things and made divine, exalting their languidness, their timeless gazes, the fragility of their beauty. What is there behind this, what does this succession of such depersonalised and at the same time so personal images mean?

There is a more universal aroma that one can breathe in them, a transcendental message in which the present is questioned, as well as destiny, the meaning of life and identity.

Mujer con melena de perfil, 1996

EULÀLIA VALLDOSERA

Vilafranca del Penedès, Barcelona, 1963

Desde inicios dos noventa, Eulàlia Valldosera conformou un corpus de traballo coherente e renovador, construíndo un equilibrio sutil e poético coa luz, as sombras e a linguaxe. Nas súas fotografías e instalacións usa o corpo, a casa e a luz para explorar dramas existenciais; as partes do corpo —que representa a todos e a calquera corpo— para falar das experiencias cotiás que vivimos e sentimos a través del. Xa que coñecemos o mundo só a través do corpo e el é o lugar da memoria das nosas emocións. A casa, entendida como un escenario fragmentado no que se respira un clima de incerteza e fragilidade, onde os obxectos perden a súa escala, o mobiliario perde o seu emprazamento habitual e os mobles aparecen como habitantes fantasmagóricos de situacións de perda e de catástrofe. A luz, convertida en sombras, físicas e mentais, que nos conducen polo curso do tempo e a experiencia humana da perda, da deriva. Os personaxes que retrata a artista parecen ter vivido un conflito emocional ou unha vivencia psíquica intensa que lles afectara deixando a pegada no seu corpo. Por iso, nesta imaxe de muller da fotografía, o seu corpo aparece escindido. Diríase que o seu corpo está dividido, como tantas veces o están as súas emocións.

Desde inicios de los noventa, Eulàlia Valldosera ha conformado un corpus de trabajo coherente y renovador, construyendo un equilibrio sutil y poético con la luz, las sombras y el lenguaje. En sus fotografías e instalacións usa el cuerpo, la casa y la luz para explorar dramas existenciales; las partes del cuerpo —que representa a todos y a cualquier cuerpo— para hablar de las experiencias cotidianas que vivimos y sentimos a través de él. Ya que conocemos el mundo solo a través del cuerpo y él es el lugar de la memoria de nuestras emociones. La casa, entendida como un escenario fragmentado en el que se respira un clima de incertidumbre y fragilidad, donde los objetos pierden su escala, el mobiliario pierde su ubicación habitual y los muebles aparecen como habitantes fantasmagóricos de situaciones de pérdida y de catástrofe. La luz, convertida en sombras, físicas y mentales, que nos conducen por el curso del tiempo y la experiencia humana de la pérdida, de la deriva. Los personajes que retrata la artista parecen haber vivido un conflicto emocional o una vivencia psíquica intensa que les hubiera afectado dejando la huella en su cuerpo. Por eso, en esta imagen de mujer de la fotografía, su cuerpo aparece escindido. Se diría que su cuerpo está dividido, como tantas veces lo están sus emociones.

Since the early nineties Eulàlia Valldosera has formed a coherent and renewing corpus of work, building a subtle and poetic balance with light, shadows and language. She uses the body, the house and the light in her photographs and installations in order to explore existential dramas; the parts of the body — which represents all and any body — in order to talk about the everyday experiences we live and feel through it, given that we only know the world through the body and it is the place of the memory of our emotions. The house, seen as a fragmented stage on which one breathes an atmosphere of uncertainty and frailty, where the objects lose their scale, the furniture loses its usual place and seem like phantasmagorical inhabitants of situations of loss and of catastrophe. The light, converted into physical and mental shadows, which lead us through the course of time and the human experience of loss, of drifting. The characters that she portrays seem to have lived an emotional conflict or an intense psychic experience that may have affected them and left a mark on their bodies. So in this picture of the woman in the photograph her body appears split. One would say that her body is divided, just like her emotions are so often.



JANE SIMPSON

Londres, Reino Unido, 1965

Forma parte dos Young British Artists (YBA), grupo británico no que a variedade de propostas presentadas reflicte unha nova e radical actitude cara á realidade, que se plasma mediante a utilización de novos materiais. Precisamente as obras máis representativas de Jane son reproducións de utensilios domésticos e mobles en goma, silicona ou escaiola, manipulados na súa escala e cor orixinais, e posteriormente sometidas a extremos de calor ou frío, mediante forneado ou refrixeración. Así xeran estrañas asociacións táctiles e visuais reflectindo unha sorte de maxia cotiá.

A estrañeza está presente nas súas esculturas. É ao mesmo tempo algo íntimo, tenso, creando verdadeiros retratos de familia.

Os temas subxacentes na súa obra son o proceso de apropiación e transformación, a dialéctica da decadencia e a renovación. Todo iso sen abandonar nin o humor nin a súa particular alegría de vivir.

A referencia doméstica está presente nesta peza de utensilios de cociña; con connotacións sexuais divertidas, características da obra da artista.

Simpson tenta coa escultura transmitir todas as complexidades e ansiedades que xorden nas relacións sociais. As súas esculturas combinan obxectos fabricados por ela con artigos mercados, en internet ou sacados de posesións familiares.

Forma parte de los Young British Artists (YBA), grupo británico en el que la variedad de propuestas presentadas refleja una nueva y radical actitud hacia la realidad, que se plasma mediante la utilización de nuevos materiales. Precisamente las obras más representativas de Jane son reproducciones de utensilios domésticos y muebles en goma, silicona o escayola, manipulados en su escala y color originales, y posteriormente sometidas a extremos de calor o frío, mediante horneado o refrigeración. Así generan extrañas asociaciones táctiles y visuales reflejando una suerte de magia cotidiana.

La extrañeza está presente en sus esculturas. Es al mismo tiempo algo íntimo, tenso, creando verdaderos retratos de familia.

Los temas subyacentes en su obra son el proceso de apropiación y transformación, la dialéctica de la decadencia y la renovación. Todo ello sin abandonar ni el humor ni la alegría de vivir particular suya.

La referencia doméstica está presente en esta pieza de utensilios de cocina; con connotaciones sexuales divertidas, características de la obra de la artista.

Simpson intenta con la escultura transmitir todas las complejidades y ansiedades que surgen en las relaciones sociales. Sus esculturas combinan objetos fabricados por ella con artículos comprados en mercadillos, internet o sacados de posesiones familiares.

She is a member of the Young British Artists (YBA), a British group in which the diversity of proposals presented reflects a new, radical attitude towards reality, which is set up through the use of new materials. Simpson's most representative works are precisely reproduction of domestic utensils and furniture in rubber, silicon or plaster of Paris, manipulated in their original scale and colours, and then subjected to extremes of hot or cold, either put in the oven or frozen. They thus generate strange tactile and visual associations, reflecting a sort of everyday magic.

Strangeness is present in her sculptures. It is at the same time something intimate and tense, creating veritable family portraits.

The underlying subjects in her work are the process of appropriation and transformation, the dialectic of decadence and renewal. All of this without abandoning either her particular humour or *joie de vivre*.

The domestic reference is present in this work of kitchen utensils; these have funny sexual connotations, which is characteristic of this artist's work.

In her sculptures Simpson attempts to transmit all the complexities and anxieties that emerge in social relationships. Her sculptures combine objects made by her with articles bought in markets, on the Internet or taken from familiar possessions.



Tender, 2005

PRISCILLA MONGE

San José, Costa Rica, 1968

É unha artista multidisciplinaria, un dos nomes femininos máis destacados da arte contemporánea latinoamericana, usa distintos medios e así mesmo diferentes soportes; ten manifestado varias veces estar interesada nas estratexias do poder e como estas se expresan nos aspectos máis cotiáns da vida, procurando nas súas obras levar ao espectador a un lugar cuestionador, case incómodo, para así repensar a sociedade e as regras que nos foron impostas.

Esta artista propón na súa obra cuestións sociais como a presenza da violencia na vida diaria, especialmente a de xénero, a incomunicación e a confrontación entre o íntimo e o público e abórdas unhas veces de maneira explícita e outras veces bordéas sutilmente, sen caer na denuncia nin en emitir xuízos, cun sentido moi agudo da ironía. No vídeo *Lección de maquillaje* un profesional explica a través dunha modelo da que só podemos ver ao final o seu primeiro plano, como maquillarse para tapar as pegadas da vida diaria. Para isto utiliza a linguaxe visual dos anuncios publicitarios e das telenovelas dirixidas a mulleres nos que se transmite de forma encuberta un reparto de roles que o vídeo pon en evidencia. O maquillador pecha o vídeo dicindo que a maquillaxe cobre todo.

Es una artista multidisciplinaria, uno de los nombres femeninos más destacados del arte contemporáneo latinoamericano, usa distintos medios y asimismo diferentes soportes, ha manifestado varias veces estar interesada en las estrategias del poder y cómo estas se expresan en los aspectos más cotidianos de la vida, procurando en sus obras llevar al espectador a un lugar cuestionador, casi incómodo, para así repensar la sociedad y las reglas que nos han sido impuestas.

Esta artista plantea en su obra cuestiones sociales como la presencia de la violencia en la vida diaria, especialmente la de género, la incomunicación y la confrontación entre lo íntimo y lo público, y las aborda unas veces de manera explícita y otras veces las bordea sutilmente, sin caer en la denuncia ni emitir juicios, con un sentido muy agudo de la ironía. En el vídeo *Lección de maquillaje* un profesional explica a través de una modelo cuyo primer plano solo podemos ver al final, cómo maquillarse para tapar las huellas de la vida diaria. Para ello utiliza el lenguaje visual de los anuncios publicitarios y de las telenovelas dirigidas a mujeres en los que se trasmite de forma encubierta un reparto de roles que el vídeo pone en evidencia. El maquillador cierra el vídeo diciendo que el maquillaje lo cubre todo.

She is a multidisciplinary artist, one of the most outstanding female names in contemporary Latin American art. She uses different methods and also different supports, and has often shown that she is interested in the strategies of power and how they are expressed in the most everyday aspects of life. In her works she attempts to lead the spectator to a questioning, almost uncomfortable place in order to rethink society and the rules that have been imposed upon us.

In her work she sets out social issues such as the presence of violence in daily life, particularly gender violence, lack of communication and the confrontation between the intimate and the public, often approaching them in an explicit manner and often subtly, without falling into denunciation nor making judgements, with a very sharp sense of irony. In the video *Lección de maquillaje* [Make-Up Lesson] a professional explains, through a model who we only see in close up at the end, how to apply make up in order to cover the marks of daily life. To do this she uses the visual language of advertising and of the soap operas aimed at women in which there is a covered transmitting of a role sharing that the video makes clear. The make-up professional ends the video saying that the make up covers everything.



AINO KANNISTO

Espoo, Finlandia, 1973

Aino Kannisto pertence á Helsinki School, que é probablemente a mellor e máis avanzada escola de fotografía do mundo. Seguindo a metodoloxía de traballo desta escola, as obras desta artista caracterízanse por unha coidada e detallada posta en escena que en ocasións transforma o lugar onde se sitúa nun escenario onde se desprega todo o drama das emocións, paixóns, anhelos, lembranzas e sufrimentos humanos.

Aino Kannisto encarna ela mesma a todos os seus personaxes e no seu estilo de representación, como unha muller, sempre soa, enseguida caemos na conta de que presenta distintas mulleres, mulleres que non se coñecen entre si nin están emparentadas, que poden ser pobres ou acomodadas, estar en calma ou sobreexcitadas. Por iso haberá que interpretar esas imaxes con relación ao tabú que rodea á muller soa. Canto máis observamos as imaxes de Kannisto, máis nos involucramos nos problemas das súas protagonistas. Moitas delas, como para considerar a cuestión do seus status, van vestidas de branco, cunha bata que como sucede na obra *Woman in front of Window*, ou ben están seminúas, envoltas en sabas ou en toallas, como é o caso de *White Shirt*. Na obra *Mirror* a muller que se mira no espello non mostra un interese no seu corpo dende un punto de vista cosmético, senón que aparece comprometida nun acto de profunda busca espiritual

Aino Kannisto pertenece a la Helsinki School, que es probablemente la mejor y más avanzada escuela de fotografía del mundo. Siguiendo la metodología de trabajo de esta escuela, las obras de esta artista se caracterizan por una cuidada y detallada puesta en escena que en ocasiones transforma el lugar donde se ubica en un escenario en el que se despliega todo el drama de las emociones, pasiones, anhelos, recuerdos y sufrimientos humanos.

Aino Kannisto encarna ella misma a todos sus personajes y en su estilo de representación, como una mujer, siempre sola, enseguida nos daremos cuenta de que presenta distintas mujeres, mujeres que no se conocen entre sí ni están emparentadas, que pueden ser pobres o acomodadas, estar en calma o sobreexcitadas. Por ello habrá que interpretar esas imágenes con relación al tabú que rodea a la mujer sola. Cuanto más observamos sus imágenes, más nos involucramos en los problemas de sus protagonistas. Muchas de ellas, como para plantear la cuestión de su status, van vestidas de blanco, con una bata como sucede en *Woman in front of Window*, o bien están seminudadas, envueltas en sábanas o en toallas, como en *White Shirt*. En la obra *Mirror* la mujer que se mira en el espejo no muestra un interés en su cuerpo desde un punto de vista cosmético, sino que aparece comprometida en una profunda búsqueda espiritual.

Aino Kannisto belongs to the Helsinki School, which is probably the best and most advanced photography school in the world. Following this school's working methodology, Kannisto's works are characterized by a careful and detailed staging that sometimes transforms the place it is set into a stage where there is the unfolding of all the drama of human emotions, passions, longings, memories and sufferings.

Aino Kannisto herself embodies all her characters, and in her style of representation, as a woman, always alone, and then we will realise that she presents different women, women who do not know each other and are not related, who might be poor or well-off, calm or over-excited. Through this we would have to interpret these images in relation to the taboo that surrounds the single woman. The more we observe Kannisto's images the more we become involved in her protagonists' problems. Many of them, as if establishing the question of their status, are dressed in white, with a house dress, as is the case of the work *Woman in front of Window*, or are semi-naked, wrapped in sheets or in towels, as is the case of *White Shirt*. In the work *Mirror* the woman who is looking at herself in the mirror shows no interest in her body from a cosmetic point of view, but seems to be committed to an act of spiritual searching.



Woman in front of Window, 1999

White Shirt, 1999

Mirror, 2000



REGINA JOSÉ GALINDO

Guatemala, 1974

Esta obra xorde da realidade, como a maioría dos seus traballos. Con motivo da presentación dun proxecto en Palma de Mallorca, Regina enterouse de que a illa fora utilizada pola CIA para transportar sospeitosos de terrorismo; así que ela colocouse na posición de sospeitosa. Viaxa a Palma de Mallorca e sométese a un *waterboarding* por parte dun voluntario que lle dobrega o peso e a forza. O voluntario vai gañando adrenalina conforme afoga a súa cabeza na auga, ela vai perdendo forza. Unha vez, dúas veces, sete veces..., non existe ningunha confesión, só un acto que non levou a nada máis que á perda de control por parte do homicida. quen no primeiro era o forte, remata por ser o máis afectado emocionalmente, o máis feble.

O que lle interesa, máis que os límites, é a tensión que se xera ao achegárense. O estar preto, sen saber preto de que..., unha tensión que o traspasa e traspasa ao outro. Porque ningún límite está realmente definido, é ambiguo.

Seguindo os pasos de Doris Salcedo, Teresa Margolles ou Tania Bruguera, a muller na obra de Regina é un accidente biolóxico que se asume sen pretensións de ser a outra cara do feminismo recoñecible. É dicir, non se trata de rexeitar un compromiso de identidade xenérica, senón de imprimirlle unha singularidade que o coloque no cénit de conflitos tan locais como universais.

Esta obra surge de la realidad, como la mayoría de sus trabajos. Con motivo de la presentación de un proyecto en Palma de Mallorca, Regina se enteró de que la isla había sido utilizada por la CIA para transportar sospechosos de terrorismo; así que ella se colocó en la posición de sospechosa. Viaja a Palma de Mallorca y se somete a un *waterboarding* por parte de un voluntario que le doblega el peso y la fuerza. El voluntario va ganando adrenalina conforme ahoga su cabeza en el agua, ella va perdiendo fuerza. Una vez, dos veces, siete veces..., no existe confesión alguna, solo un acto que no llevó a nada más que a la pérdida de control por parte del homicida. Quien al principio era el fuerte, termina siendo el más afectado emocionalmente, el más débil.

Lo que le interesa, más que los límites, es la tensión que se genera al acercarse a ellos. El estar cerca, sin saber cerca de qué..., una tensión que le traspasa y traspasa al otro. Porque ningún límite está realmente definido, es ambiguo.

Seguindo los pasos de Doris Salcedo, Teresa Margolles o Tania Bruguera, la mujer en la obra de Regina es un accidente biológico que se asume sin pretensiones de ser la otra cara del feminismo reconocible. Es decir, no se trata de rechazar un compromiso de identidad genérica, sino de imprimirlle una singularidad que lo coloque en el cénit de conflictos tan locales como universales.

This work comes from reality, like most of her works. When she was presenting a project in Palma de Mallorca, Regina found out that the island had been used by the CIA to transport terrorism suspects; so she put herself in the position of a suspect. She travels to Palma de Mallorca and subjects herself to a waterboarding by a volunteer who crushes her weight and strength. The volunteer gains adrenaline as he drowns her head in water, she starts losing strength. Once, twice, seven times... There is no confession, just an act that leads nowhere but to loss of control on the part of the killer. The one who was strong at the beginning ends up being the one most emotionally affected, the weaker one.

What interests her, more than the limits, is the tension generated when approaching them. Being close, without knowing what one is close to... A tension that takes hold of her and takes hold of the other. Because no limit is really defined; it is ambiguous.

Following in the footsteps of Doris Salcedo, Teresa Margolles or Tania Bruguera, the woman in Regina Galindo's work is a biological accident that is accepted without the intention to become the other face of recognizable feminism. That is, it is not a matter of rejecting a commitment to generic identity, but of granting it a singularity that places it at the zenith of conflicts that are as local as they are universal.



A artista guatemalteca saca do contexto privado ou oculto os males da nosa sociedade, moitos en clave feminina, como o asasinato de mulleres, o maltrato, a violación, a dobre moral..., e exhibeos no gran teatro da arte en primeira persoa, sen ningún tipo de grandilocuencia, e iso é o máis provocador sen dúbida, o que máis escoce da súa obra.

A súa misión non é salvar o mundo, ela é unha artista cunha postura crítica subxacente no seu traballo. O seu obxectivo principal non é denunciar, senón xerar ideas.

Ademais, a súa obra é profundamente franca. Galindo revélase e exponnos unha lacerante verdade que doe máis a quen aparta a mirada que a quen a contempla con atención. Ou como nesta obra, porque escribiu a palabra *PERRA* cun coitelo sobre a súa perna esquerda, denunciando os sucesos cometidos contra mulleres en Guatemala, onde apareceron corpos torturados e con inscricións feitas con coitelo ou navalla.

Cando decide absorber os males dunha sociedade e vomitalos en forma de arte, non é só unha creadora, sen querelo a súa responsabilidade aumenta porque tamén aí transmite e dá luz a unha realidade oculta para moitos de nós. E non só queda aí, o feito concreto é o menos importante, as súas performances crean unhas imaxes cunha forte carga simbólica, extrapolables a outros tantos contextos e susceptibles de amplas lecturas, que conflúen case sempre na barbarie e na iloxicidade humana.

La artista guatemalteca saca del contexto privado u oculto los males de nuestra sociedad, muchos en clave femenina, como el asesinato de mujeres, el maltrato, la violación, la doble moral, y los exhibe en el gran teatro del arte en primera persona, sin ningún tipo de grandilocuencia, y eso es lo más provocador sin duda, lo que más escuece de su obra.

Su misión no es salvar el mundo, ella es una artista con una postura crítica que subyace en su trabajo. Su objetivo principal no es denunciar, sino generar ideas.

Además, su obra es profundamente franca. Galindo se revela y nos expone una lacerante verdad que duele más a quien aparta la mirada que a quien la contempla con atención. O como en esta obra, porque ha escrito la palabra *PERRA* con un cuchillo sobre su pierna izquierda, denunciando los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja.

Cuando decide absorber los males de una sociedad y vomitarlos en forma de arte, no es solo una creadora, sin quererlo su responsabilidad aumenta porque también trasmite y da luz a una realidad oculta para muchos de nosotros. Y no solo se queda ahí, el hecho concreto es lo menos importante, sus performances crean unas imágenes con una fuerte carga simbólica, extrapolables a otros tantos contextos y susceptibles de amplias lecturas, que confluyen casi siempre en la barbarie y la sinrazón humana.

This Guatemalan artist takes the ills of our society out of the private or hidden context, many of them in a female situation, such as the murdering of women, battering, rape and dual morality, and exhibits them in the great theatre of art in the first person, without any kind of grandiloquence, and this is no doubt what is most provocative, what is most cutting in her work.

Her mission is not to save the world; she is an artist with a critical stance that underlies her work. Her main aim is not to denounce, but to generate ideas.

Also, her work is deeply frank. Galindo reveals herself and exhibits a lacerating truth that hurts those who turn away more than those who pay attention to it. Or like in this work, because she has written the word *PERRA* [Bitch] on her left leg with a knife, denouncing attacks committed on women in Guatemala, where bodies have been found after being tortured and had inscriptions written on them with a knife or pen-knife.

When she decides to absorb the ills of a society and vomit them out in the form of art she is not being only a creator; without wishing to her responsibility increases because she is also transmitting and giving light to a reality that is hidden for many of us. And she doesn't just stop there. The concrete fact is the least important thing. Her performances create images with a strong symbolic charge, that can be extrapolated to other contexts and are susceptible to broader readings, which almost always come to human barbarity and injustice.



ITZIAR EZQUIETA

A Coruña, 1975

Ambiguo é o “sentir” do amor. O desexo cara ao outro atópase nun equilibrio tenso sobre un filamento esvaradío; se por calquera causa, interna ou externa, acaso esa delgada liña imaxinaria perdesse a calidade pola que foi concibida e rompe... é entón cando dicimos que “o amor fire, pero non mata”. Rota a liña, o límite traspásase, rebélase o lado máis escuro e máis sombrío do corazón humano, a paixón descéntrase e non atopando sosiego amósase violenta. Agora é o outro, que marcaba o ritmo palpitante dos desexos máis ardentes, o que o consome: *Quérote, pero tamén te firo*.

Unha representación aparentemente simple re-vela unha forte carga metafórica; igualmente preséntasenos unha realidade aceptada con todas as estratexias da verosimilitude. En ocasións, a realidade agocha máis do que amosa; detrás de cada porta un mundo, fóra a compostura dun aceptado e construído cotián.

Un corpo volátil, conformado polo voo impetuoso de bolboretas, signo metamórfico do real, do amor? Fraxilidade dunha beleza, acaso felicidade dun intre, que esconde a realidade do seu ser; unión de contrarios. Este amor descontrolado que converte a paixón en violencia é análogo a esa fraxilidade que se nos amosa baixo a beleza dunha realidade que agocha parte da súa existencia.

Ambiguo es el “sentir” del amor. El deseo hacia el otro se encuentra en un equilibrio tenso sobre un filamento resbaladizo; si por cualquier causa, interna o externa, acaso esa delgada línea imaginaria perdiera la cualidad por la que fue concebida y se rompe... es entonces cuando decimos que “el amor hiere, pero no mata”. Rota la línea, el límite se traspasa, se rebela el lado oscuro y más sombrío del corazón humano, la pasión se descentra y no encontrando sosiego se muestra violenta. Ahora es el otro, que marcaba el ritmo palpitante de los deseos más ardientes el que lo consume: *Te quiero, pero también te hiero*.

Una representación aparentemente simple re-vela una fuerte carga metafórica; igualmente se nos presenta una realidad aceptada con todas las estrategias de la verosimilitud. En ocasiones, la realidad esconde más de lo que muestra; detrás de cada puerta un mundo, fuera la compostura de una aceptada y construida cotidianidad.

Un cuerpo volátil, conformado por el vuelo impetuoso de mariposas, ¿signo metamórfico de lo real, del amor? Fraxilidad de una belleza que esconde la realidad de su ser; unión de contrarios. Este amor descontrolado que convierte la pasión en violencia es análogo a esa fragilidad que se nos muestra bajo la belleza de una realidad que esconde parte de su existencia.

Ambiguous is the “feeling” of love. Desire for the other is found in a tense balance on a slippery filament; if for any reason, whether internal or external, that imaginary thin line might lose its quality for which it was designed and breaks... that is when we say that “love hurts, but it doesn’t kill”. Once the line is broken, the limit is crossed, the dark and more sombre side of the human heart rebels, passion is decentred and becomes violent when it finds no rest. Now it is the other, who marked out the palpitating rhythm of the most burning desires, who consumes it: *I love you, but I also hurt you*.

An apparently simple representation reveals a strong metaphorical charge; we are also presented with a reality that is accepted with all the strategies of verisimilitude. On occasions reality hides more than it shows; behind every door a world, outside the composure of an accepted and built contemporary condition.

A volatile body, formed by the impetuous flight of butterflies, a metamorphic sign of the real, of love? Frailty of a beauty, perhaps happiness of an instant, that hides the reality of its being; union of opposites. This uncontrolled love that converts passion into violence is analogous to the frailty that is shown to us beneath the beauty of a reality that hides part of its existence.





GUENDA HERRERA

Gran Canaria, 1976



O traballo de Guenda Herrera rexeita calquera vínculo estético e realiza unha obra cargada de poética. Utiliza habitualmente materiais naturais tales como o papel, o xeso ou as herbas e válese da madeira como representación do orgánico. As súas propostas artísticas considéraas como unha obra aberta a diferentes interpretacións a partir das vivencias e da cultura de cada espectador.

Na súa obra, a artista amósanos como partindo de materiais de refugallo, de pezas que no seu día conformaron o interior dun tronco, unha vez transformadas e modificadas polas súas “vivencias” ao longo do tempo é posible a súa reconstrución, a unión de todas elas volvendo ao tronco do que partiron, coa finalidade de crear unha obra nova, distinta da anterior, pero de igual beleza. Pode dicirse que a súa obra reflicte un canto á esperanza que demostra que sempre é posible volver comezar.

El trabajo de Guenda Herrera rechaza cualquier vínculo estético y realiza una obra cargada de poética. Utiliza habitualmente materiales naturales tales como el papel, yeso o hierbas y se vale de la madera como representación de lo orgánico. Sus propuestas artísticas las considera como una obra abierta a diferentes interpretaciones a partir de las vivencias y la cultura de cada espectador.

En su obra, la artista nos muestra cómo partiendo de materiales de desecho, de piezas que en su día conformaron el interior de un tronco, una vez transformadas y modificadas por sus “vivencias” a lo largo del tiempo es posible su reconstrucción, la unión de todas ellas volviendo al tronco del que partieron, con la finalidad de crear una obra nueva, distinta de la anterior, pero de igual belleza. Puede decirse que su obra refleja un canto a la esperanza que demuestra que siempre es posible volver a comenzar.

Guenda Herrera rejects any aesthetic connection and produces a work that is greatly poetic. She usually uses natural materials like paper, plaster or grass, and takes wood as a representation of the organic. She considers her artistic proposals as a work that is open to different interpretations from each spectator's experience and cultural background.

In her work she shows us how starting from waste materials, pieces that in their day formed the inside of a tree trunk, it is possible to reconstruct them after they have been transformed and modified by their “experiences” over time, bringing them all together again back in the trunk where they came from with the aim of creating a new work, different to the previous one but equally beautiful. One could say that her work reflects a song to the hope that shows that it is always possible to start over.

Sin título, 1998

AMAYA GONZÁLEZ REYES

Sanxenxo, Pontevedra, 1979

“Onte, limpando o taller, atopci un esbozo desta obra de hai cinco anos, xa non o lembraba, nin sequera tela pensado por aquel entón, e alegreime enormemente ao saber que malia todo, non cambiara tanto. Galega e desconfiada, supoño que sempre tiveren máis ou menos as mesmas preocupacións en relación ao que me rodea”.

Amaya González Reyes deixa que sexa o tempo o que lle axude a asegurarse das súas verdades, non quere esquecer por que o fai, por que se ilusiona, porque é a vez o seu soño e a súa desgracia.

A súa carretilla amósanos unha morea de chatarra, así visibiliza a obsesión pola riqueza e a violencia que supón reducir a materia ao seu valor de uso: o traballador á súa vida útil, ou produtos de todos os xéneros a refugallo.

Política e poética como é a escultura, a artista expón esta acumulación de obxectos que brillan como un tesouro, cargando o negocio do futuro, non o da arte, senón o do lixo, sobre o que o capital crece a calquera prezo.

“Ayer, limpiando el taller, me encontré con un boceto de esta obra de hace cinco años, ya no lo recordaba, ni siquiera el haberla pensado por aquel entonces, y me alegré enormemente al saber que a pesar de todo, no había cambiado tanto. Gallega y desconfiada, supongo que siempre he tenido más o menos las mismas preocupaciones en relación a lo que me rodea”.

Amaya González Reyes deja que sea el tiempo el que le ayude a cerciorarse de sus verdades, no quiere olvidarse de por qué lo hace, por qué se ilusiona, porque es a la vez su sueño y su desgracia.

Su carretilla nos muestra un montón de chatarra, así visibiliza la obsesión por la riqueza y la violencia que conlleva reducir la materia a su valor de uso: el trabajador a su vida útil, o productos de todos los géneros a deshechos.

Política y poética como es la escultura, la artista expone esta acumulación de objetos que brillan como un tesoro, cargando el negocio del futuro, no el del arte, sino el de la basura, sobre la que el capital crece a cualquier precio.

“Yesterday, cleaning the workshop, I came across a sketch of this work from five years ago, and I didn't remember it. Not even having thought about it before, and I was very pleased to see that after all I hadn't changed so much. Being Galician and distrusting, I suppose that I have always had the same concerns in relation to what is around me.”

Amaya González Reyes lets time help her become certain about her truths. She does not want to forget why she does things, why she has illusions, because it is both her dream and her downfall.

Her handcart shows us a pile of scrap iron, thus visibilising the obsession for wealth and the violence that implies reducing matter to its value of use: the worker to his working life, or products of all kinds to waste.

Politic and poetic like sculpture is, she exhibits this accumulation of objects that shine like treasure, loading the business of the future, not of art, but of rubbish, on which capital grows at any price.



MARTA FARIÑA

Vigo, 1981

A obra desta artista galega céntrase na *escoita* como motivo que interrelaciona o son co silencio. No seu traballo non só utiliza soportes audiovisuais e a instalación, senón que tamén emprega a escultura, o debuxo, a fotografía ou ferramentas 2.0 para forzar un silencio versus son.

Nesta peza sonora a tensión latente, os silencios contidos, a conversa aparentemente edulcorada, revélanse ante o espectador mediante un sistema interactiva cando este toma partido e se achega á peza a unha distancia de *certa intimidade*.

Ao achegarse, poderá escoitar unha conversa en francés. Ademais da súa carga romántica, relaciónase o ritmo e o ton desta lingua coa transmisión de mensaxes unicamente cariñosas. O diálogo é unha reinterpretación dunha das escenas da película de Michael Haneke *71 fragmentos dunha cronoloxía do azar*. A incomunicación ou a incapacidade de poder relacionarse directamente co outro é un dos temas que máis lle inquietan. Interesándolle deste director o modo que ten de traballar cos silencios, unhas veces interminables e outras reveladores dunha situación que non se ofrece directamente ao espectador e que obriga a escoitar entre eles.

La obra de esta artista gallega se centra en la *escucha* como motivo que interrelaciona el sonido con el silencio. En su trabajo no solo utiliza soportes audiovisuales y la instalación, sino que también emplea la escultura, el dibujo, la fotografía o herramientas 2.0 para forzar un silencio versus sonido.

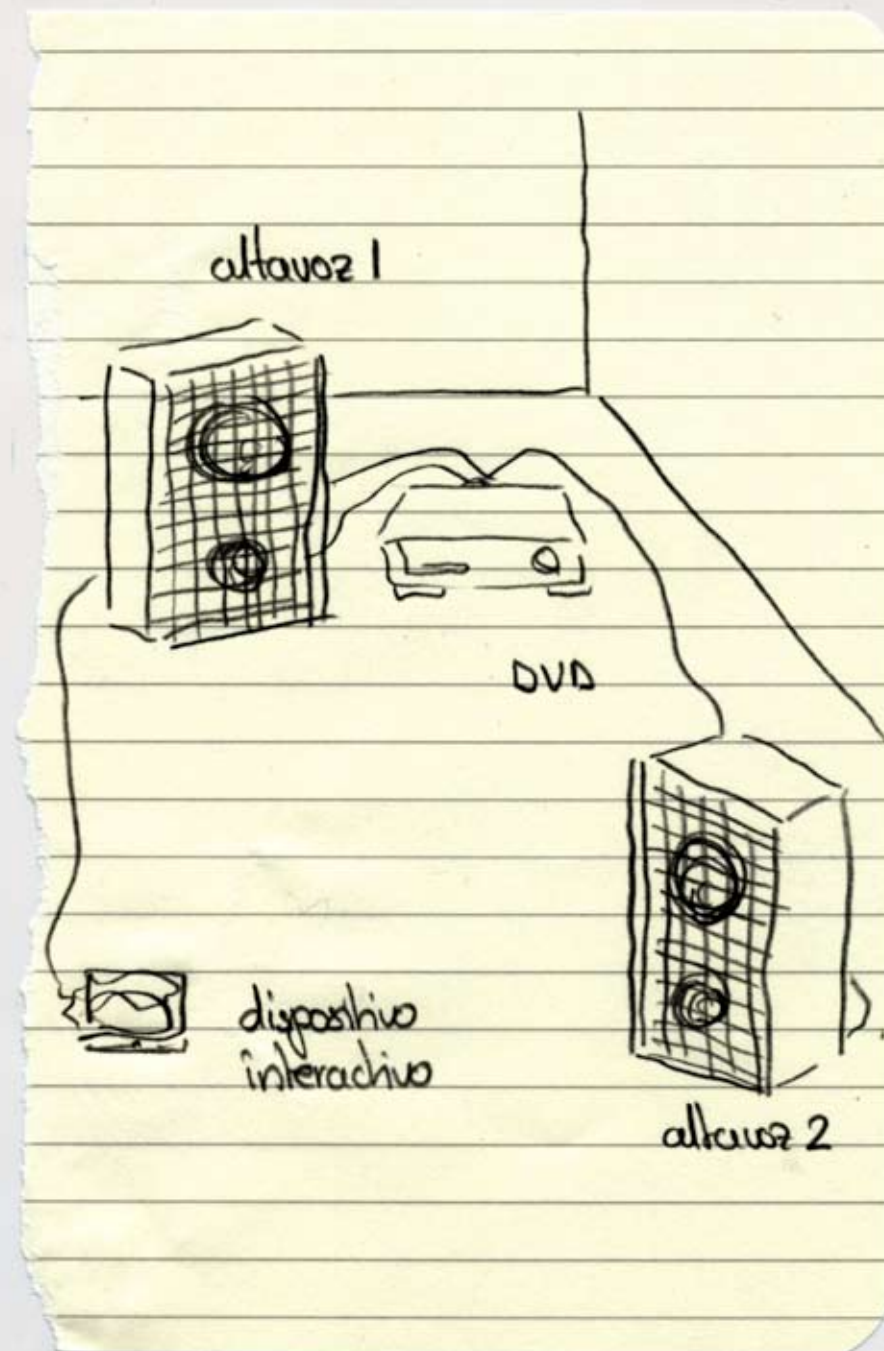
En esta pieza sonora la tensión latente, los silencios contenidos, la conversación aparentemente edulcorada, se revelan ante el espectador mediante un sistema interactivo cuando este toma partido y se acerca a la pieza a una distancia de *cierta intimidad*.

Al aproximarse, podrá escuchar una conversación en francés. Además de su carga romántica, se relaciona el ritmo y tono de esta lengua con la transmisión de mensajes únicamente cariñosos. El diálogo es una reinterpretación de una de las escenas de la película de Michael Haneke *71 fragmentos de una cronología del azar*. La incomunicación o incapacidad de poder relacionarse directamente con el otro es uno de los temas que más le inquietan. Interesándole de este director el modo que tiene de trabajar con los silencios, unas veces interminables y otras reveladores de una situación que no se ofrece directamente al espectador y que obliga a escuchar entre ellos.

The work of this Galician artist centres on *listening* as a motif that inter-relates sound with silence. In her work she not only uses audiovisual supports and installation, but also uses sculpture, drawing, photography or 2.0 tools in order to force a silence versus sound.

In this sound piece the latent tension, the contained silences and the apparently sweetening conversation are revealed before the spectator through an interactive system when he takes sides and approaches the work at a distance of *certain intimacy*.

In approaching it he can listen to a conversation in French. As well as its romantic charge, there is a relating of the rhythm and tone of this language with the transmission of uniquely loving messages. The dialogue is a reinterpretation of one of the scenes from the film by Michael Haneke *71 Fragments of a Chronology of Chance*. Lack of communication or incapacity to be able to relate directly with the other is one of the subjects that most worry her. She is interested in the way that this director works with silences that are sometimes endless and other times reveal a situation that is not directly offered to the spectator and which obliges him to listen between them.



OBRAS EN EXPOSICIÓN

Helena Almeida

Dentro de mim, 1998
Fotografías en branco e negro
14 pezas de 58 × 86 cm c/u,
edición única
Colección particular

Carmen Calvo

Sin título, 1996
Políptico, técnica mixta, cristais
25 pezas de 50 × 50 cm c/u
Colección particular

Mona Hatoum

Slicer, 1999
Aceiro vernizado e plástico moldeado
ao baleiro
104 × 117,5 × 93,5 cm, PA 1/1
Colección particular

Shirin Neshat

Untitled (Turbulent Series) Dyptich, 1998
Fotografía en branco e negro
2 pezas de 50,8 × 61 cm c/u, Ed. 1/10
Colección particular

Susy Gómez

Mujer con melena de perfil, 1996
Fotografía sobre tablex
180 × 135 cm
Colección particular

Eulàlia Valldosera

L'espera, 1999
Fotografía
127 × 170 cm
Colección particular

Jane Simpson

Tender, 2005
Acrílico sobre caucho
34 × 23 × 8 cm
Colección particular

Priscilla Monge

Lección nº 1: lección de maquillaje, 1998
Vídeo monocanle
3', cor, son
Cortesía da artista

Aino Kannisto

Woman in front of window, 1999
Fotografía
78 × 97 cm
Colección particular

Aino Kannisto

White shirt, 1999
Fotografía
78 × 93 cm
Colección particular

Aino Kannisto

Mirror, 2000
Fotografía
90 × 110 cm
Colección particular

Regina José Galindo

PERRA, 2005
Vídeo
2' 25", cor, son
Cortesía prometeogallery di Ida Pisani,
Milán / Lucca

Regina José Galindo

Confesión, 2007
Vídeo
5' 30", cor, son
Cortesía prometeogallery di Ida Pisani,
Milán / Lucca

Itziar Ezquieta

Te h(k)iero mucho, 2010
Acrílico, grafito e esmalte sobre lenzo
150 × 150 cm
Cortesía da artista

Itziar Ezquieta

Yo, ya no, no yo, 2010
Técnica mixta (papel, táboa, lenzo)
Dimensións variables
Cortesía da artista

Guenda Herrera

Sin título, 1998
Madeira
51 × 62 × 8 cm
Colección particular

Amaya González Reyes

Transportador de sueños y desgracias,
2010
Técnica mixta
75 × 75 × 150 cm, 95 kg
Cortesía da artista

Marta Fariña

El lenguaje del amor, 2010
Instalación sonora interactiva, 2' 30"
Reprodutor de DVD, altofalantes e
dispositivo interactivo
Dimensións variables
Cortesía da artista

OBRAS EN EXPOSICIÓN

Helena Almeida <i>Dentro de mim</i> , 1998 Fotografías en blanco y negro 14 piezas de 58 × 86 cm c/u, edición única Colección particular	Priscilla Monge <i>Lección nº 1: lección de maquillaje</i> , 1998 Video monocal 3', color, sonido Cortesía de la artista
Carmen Calvo <i>Sin título</i> , 1996 Políptico, técnica mixta, cristales 25 piezas de 50 × 50 cm. c/u Colección particular	Aino Kannisto <i>Woman in front of window</i> , 1999 Fotografía 78 × 97 cm Colección particular
Mona Hatoum <i>Slicer</i> , 1999 Acero barnizado y plástico moldeado al vacío 104 × 117,5 × 93,5 cm, PA 1/1 Colección particular	Aino Kannisto <i>White shirt</i> , 1999 Fotografía 78 × 93 cm Colección particular
Shirin Neshat <i>Untitled (Turbulent Series) Dyptich</i> , 1998 Fotografía en blanco y negro 2 piezas de 50,8 × 61 cm c/u, Ed. 1/10 Colección particular	Aino Kannisto <i>Mirror</i> , 2000 Fotografía 90 × 110 cm Colección particular
Susy Gómez <i>Mujer con melena de perfil</i> , 1996 Fotografía sobre tablex 180 × 135 cm Colección particular	Regina José Galindo <i>PERRA</i> , 2005 Video 2' 25", color, sonido Cortesía prometeogallery di Ida Pisani, Milán / Lucca
Eulàlia Valldosera <i>L'espera</i> , 1999 Fotografía 127 × 170 cm Colección particular	Regina José Galindo <i>Confesión</i> , 2007 Video 5' 30", color, sonido Cortesía prometeogallery di Ida Pisani, Milán / Lucca
Jane Simpson <i>Tender</i> , 2005 Acrílico sobre caucho 34 × 23 × 8 cm Colección particular	Itziar Ezquieta <i>Te h(k)iero mucho</i> , 2010 Acrílico, grafito y esmalte sobre lienzo 150 × 150 cm Cortesía de la artista

WORKS IN THE EXHIBITION

Helena Almeida <i>Dentro de mim</i> , 1998 Black and white photographs 14 pieces of 58 × 86 cm single edition Private Collection	Priscilla Monge <i>Lección nº 1: lección de maquillaje</i> , 1998 Monochannel video 3 min, colour, sound Courtesy of the artist	Itziar Ezquieta <i>Yo, ya no, no yo</i> , 2010 Mixed media (paper, plank, canvas) Dimensions variable Courtesy of the artist
Carmen Calvo <i>Untitled</i> , 1996 Polyptych, mixed media, glass 25 pieces of 50 × 50 cm Private Collection	Aino Kannisto <i>Woman in front of Window</i> , 1999 Photography 78 × 97 cm Private Collection	Guenda Herrera <i>Sin título</i> , 1998 Wood 51 × 62 × 8 cm Private Collection
Mona Hatoum <i>Slicer</i> , 1999 Varnished steel and vacuum moulded plastic 104 × 117.5 × 93.5 cm, AP 1/1 Private Collection	Aino Kannisto <i>White Shirt</i> , 1999 Photograph 78 × 93 cm Private Collection	Amaya González Reyes <i>Transportador de sueños y desgracias</i> , 2010 Mixed media 75 × 75 × 150 cm, 95 kg Courtesy of the artist
Shirin Neshat <i>Untitled (Turbulent Series) Dyptich</i> , 1998 Black and white photography 2 pieces of 50.8 × 61 cm, Ed. 1/10 Private Collection	Aino Kannisto <i>Mirror</i> , 2000 Photograph 90 × 110 cm Private Collection	Marta Fariña <i>El lenguaje del amor</i> , 2010 Interactive sound installation, 2' 30" Dvd player, loudspeaker and interactive device Dimensions variable Courtesy of the artist
Susy Gómez <i>Mujer con melena de perfil</i> , 1996 Photograph on tablex 180 × 135 cm Private Collection	Regina José Galindo <i>PERRA</i> , 2005 Video 2' 25", colour, sound Courtesy prometeogallery di Ida Pisani, Milan / Lucca	
Eulàlia Valldosera <i>L'espera</i> , 1999 Photography 127 × 170 cm Private Collection	Regina José Galindo <i>Confesión</i> , 2007 Video 5' 30", colour, sound Courtesy prometeogallery di Ida Pisani, Milan / Lucca	
Jane Simpson <i>Tender</i> , 2005 Acrylic on cork 34 × 23 × 8 cm Private Collection	Itziar Ezquieta <i>Te h(k)iero mucho</i> , 2010 Acrylic, graphite and enamel on canvas 150 × 150 cm Courtesy of the artist	

AGRADECIMENTOS

Agradecimientos • Acknowledgements

Amaya González Reyes

Belén Liste

Conchi Mayo

David Barro

Fabrizia Endrizzi

Galería Parra & Romero

Guillermo Romero

Itziar Ezquieta

José María Picallo

Julieta Rojo

Marta Fariña

Marta González Vázquez

Pilar Parra

Priscilla Monge

Prometeogallery

Regina José Galindo

Santiago Olmo

Silvia García González

