

SOY PALACIO / SOY ESTABLO

26.04-01.09.2024



ANA LAURA ALÁEZ

B20

ENTRE EL NACIMIENTO Y LA MUERTE

Frederic Montornés

Entre el nacimiento y la muerte transcurre la línea de una vida que, como la nuestra, transita un camino que no es plano, lineal ni de rosas y cuya lucha entre contrarios¹ que libra en su interior,² se resuelve con la constatación de una evolución y la plena convicción de estar yendo hacia alguna parte. Esta lucha entre opuestos a la que tan bien se refiere Heráclito,³ toda vez que implica movimiento, es lo único real en el devenir.⁴ Y es que el vínculo que une los contrarios se exterioriza en el universo visible. ¿Cómo? Como una suerte de actividad permanente⁵ que, en el marco de un proceso de transformación,⁶ permite que cada cosa se convierta en su contrario y que la identidad de lo diferente no sea algo particular sino, justamente, ser «algo diferente».

Si nada existe sin su opuesto o contrario,⁷ ¿a qué debemos la armonía o unidad de las propias cosas?, ¿a qué debemos nuestros

1. «Heráclito de Éfeso (VI a. C. – V a. C.) asegura que la identidad de las cosas es su mismo ser diferente y opuesto, su mismo diversificarse y oponerse a las otras, y llama «guerra» (*pólemos*) a la oposición en la que consiste cada una de ellas y de la cual se genera. Lo que hay de idéntico en cada realidad es la contraposición misma de cada cosa con las otras. La discordancia, el contraste y la oposición son el mismo principio de concordancia, armonía y unidad de las propias cosas». Tal como se sostiene en el siguiente artículo: <<https://elvelodelalechuza.com/2015/03/19/heraclito-concordancia-de-los-contrarios/>>.

2. Nuestra esencia humana.

3. También conocido como *presocrático del cambio* o como el *filósofo oscuro* por la dificultad de entender sus escritos.

4. Devenir: las aguas de un río que siempre se renuevan.

5. Un «fuego eternamente vivo», dice el de Éfeso.

6. Es decir, el devenir.

7. Recordemos: ningún opuesto puede darse sin el otro.

Ana Laura Aláez, *Soy Palacio / Soy Establo (primer planteamiento)*, 2024. Impresión por chorro de tinta sobre papel Ilford Galerie Prestige Cotton Smooth, mate, 106 x 120 cm. Cortesía de la artista

momentos de estabilidad? ¿A la dialéctica?⁸ ¿al debate existencial que mantenemos con nosotros mismos bajo la atenta mirada de la razón, nuestro metrónomo particular? Lo ignoro. Solo sé que sin ella –la razón, quiero decir– no tocaríamos con los pies en el suelo y gravitaríamos. En el espacio.

Y la verdad, no es plan.

Entre la espada y una pared transcurre la línea de una vida que, como la nuestra, es opuesta, discordante y permanentemente contrastada. Siempre, es decir, entre el nacimiento y la muerte. Se trata de una vida que, para no morir ensartada a la primera de cambio, echa mano de la razón a modo de escudo.

*

De haber considerado lo escrito hasta aquí como un buen arranque para el texto de esta exposición de Ana Laura Aláez en Es Baluard Museu o que, lejos de estar contento con ello, hubiera seguido por el mismo camino sin yo ser un filósofo ni un pensador ni nadie versado en Heráclito de Éfeso, me hubiera hundido en un pantanal habiendo dado pábulo a un texto desafectado, disfrazado de falsa erudición y centrado en disertar acerca de lo bello y lo siniestro en la obra de la artista y no en la labor que viene desarrollando en busca de la esencia que concentre su vida personal y profesional,⁹ guiada por el compromiso de exteriorizar sus resultados –o sea, de exponerse una vez más– y acompañada muy de cerca¹⁰ por quien escribe este texto.¹¹

Si tuviera que empezar de nuevo habiendo aclarado mi desliz de inicio lo haría del siguiente modo:

«Soy Palacio / Soy Establo» de Ana Laura Aláez no es (solo) una exposición, sino un alto en el camino en el proceso de reflexión que lleva a cabo la artista a partir de las dudas y certezas

8. La discordancia, el contraste.

9. Desde que empezara su carrera artística, hacia finales de los ochenta, Ana Laura Aláez nunca ha hecho otra cosa.

10. A saber: físicamente, por teléfono, correo electrónico, WhatsApp, fotografías, vídeos o mensajes de voz.

11. Yo mismo.

derivadas de las características estructurales de un espacio expositivo¹² y de los aullidos y silencios con que les planta cara desde el momento en que opta por explorar su volumen y maneras posibles de recorrerlo desde la óptica del vacío. Por consiguiente, más que una exposición, lo que muestra Aláez en el Espacio B de Es Baluard Museu es una tentativa de aprehender el espacio como quien pretende recoger agua con las manos abiertas. Es decir, una experiencia utópico-poética condenada al fracaso a ojos externos, pero intensa y vívida para quien decide tirarse de cabeza. Vivirla en primera persona.

Si embarcarse en una empresa de estas características¹³ sería una estulticia para quien el vacío fuera un concepto¹⁴ errático condenado a vagar sin rumbo, no es así cuando quien la emprende es una escultora formada en una época¹⁵ y contexto¹⁶ precisos que, al margen de los recuerdos y sentimientos que le despierten,¹⁷ son el áncora que la mantiene a flote e impide que se despeñe por el

12. El Espacio B de Es Baluard Museu, de 168 m².

13. A saber: querer aprehender, atrapar, capturar, comprender o penetrar el vacío.

14. Si, desde el punto de vista físico, el vacío es un espacio desprovisto de materia, desde el punto de vista emocional es la puerta a la depresión y al sentimiento agudo de soledad.

15. Finales de los ochenta.

16. Euskadi.

17. «[...] es como si no quisiera que se acabara nunca este proceso para que yo misma vea mi trayectoria en perspectiva y me dé cuenta de los giros que ha ido tomando y, sobre todo, comprobar lo que duele una obra cuando es capaz de recordarte un bajón». Fragmento del encuentro con Ana Laura Aláez en el Museo de Bellas Artes de Bilbao con motivo de la presentación de la obra *Portadoras queer: el doble y la repetición*. En este fragmento la artista se refiere al efecto que le produce ver su trayectoria desde la perspectiva de su exposición «Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío» en Azkuna Zentroa. <https://www.youtube.com/watch?v=l8aVoME_8rw>.

precipicio hacia el que nos dirigimos cuando el inconformismo¹⁸ fluye por nuestras venas. No horchata.

Procedente de un entorno «antiartístico, árido y casi cruel»,¹⁹ Ana Laura Aláez se forma en Bellas Artes en la Universidad del País Vasco y es devuelta al mundo, con sus propias rarezas, tras su paso por los talleres de Arteleku²⁰ y la aceptación de que «circunstancias como la inseguridad, la falta de medios, el *no future*, podían ser tan válidas para crear como las mejores teorías del mundo». Convencida de que con una misma es suficiente para seguir adelante, Aláez entra a formar parte de una generación de artistas cuya nueva forma de entender la escultura²¹ se resuelve afrontando las llamadas directas de la vida al margen de la influencia que, desde los años cincuenta y hasta la denominada

Nueva escultura vasca,²² ejercían dos artistas indiscutibles como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida. Dos hombres.

Tal como dice la propia artista,²³ «desde los inicios de mi práctica hay dos vectores paralelos que siempre han estado presentes de forma más o menos explícita: uno, el modo de la presencia femenina en el arte; y dos, la puesta en cuestión de los elementos plásticos que tradicionalmente han definido la escultura como un arte vinculado a nociones consideradas básicamente masculinas,²⁴ como la fuerza, la dureza, la prevalencia de lo físico, un sujeto seguro de sí mismo, etc., y sus diferentes reevaluaciones en los diferentes momentos de mi trayectoria». Sobre la base de estas dos fuerzas y la complicidad de otros artistas de su generación, Ana Laura Aláez

22. Dos notas sobre la *Nueva escultura vasca*:

– Se conoce como «nueva escultura vasca», al impulso que recibe la escultura en Euskadi en los ochenta de la mano de artistas como Ángel Bados, Txomin Badiola, Pello Irazu, María Luisa Fernández, Juan Luis Moraza, etc., a partir del estudio de Oteiza como escultor y teórico, el aire de las nuevas corrientes estéticas internacionales y la voluntad de dejar de lado los materiales y técnicas vinculadas a la tradición escultórica local.

– «La nueva escultura vasca daba la bienvenida al humor y la ironía situándose, por ende, en una proximidad más directa a lo real a través de un diálogo fluido con formas y materiales ligados a una vivencia cotidiana», tal como sostiene Francisco Javier San Martín en el artículo referenciado en la cita núm. 21.

23. En su CV, referenciado en la cita núm. 18.

24. Cabe recordar que la aportación de las mujeres al panorama artístico español de los ochenta –Susana Solano, Cristina Iglesias, Ángeles Marco, Menchu Lamas, entre otras– se asociaba a un tipo de actividad basada en aspectos como la potencia y la fuerza, asociados habitualmente a lo masculino. A primera vista, las obras de estas artistas no diferían de las de sus colegas, algo que cambiaría a partir de los noventa con la llegada de una nueva hornada de artistas que, lejos de desarrollar un trabajo con materiales duros y pesados –acero o cemento en escultura– o grandes formatos y rotundidad matérica –en pintura– adoptan una posición más intimista reduciendo formatos, trabajando a partir del objeto y usando materiales más ligeros, flexibles e inusuales.

18. «Pertenezco a una generación (la del *post-punk*, la del *no future*) que estuvo muy marcada por un rechazo frontal a la cultura. La cultura era, de algún modo, la encarnación del poder y de la opresión», dice la propia artista en su CV, tal como aparece en su página web: <<http://www.analauraalaez.com/about-me/>>.

19. En palabras de Txomin Badiola, en su texto «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», escrito para el catálogo de «Pabellón de Escultura», una exposición de Ana Laura Aláez en el MUSAC de León en 2008. La obra *Pabellón de Escultura* forma parte de la Colección MUSAC.

20. Confiesa la propia artista en el texto referenciado en la cita núm.

19. Ángel Bados y Txomin Badiola, a quienes conoce en Arteleku, son dos figuras muy importantes en la vida de la artista.

21. «[...] lejos del *genius loci* y con un cambio importante de paradigma en relación a la ligazón con lo próximo, que había impregnado gran parte del discurso del arte en la década que terminaba», en palabras de Francisco Javier San Martín en su artículo «Ana Laura Aláez. Elogio del maquillaje», publicado en el núm. 21 de la revista *Zebar* en 1993.

se consagra a la creación de una obra que, abogando por dialogar sin prejuicios con las formas y los materiales, establece una relación más directa con la realidad, se vincula inexorablemente a vivencias personales y cotidianas, respira a pleno pulmón²⁵ el aire de un presente que le pisa los talones, niega sistemáticamente todo tipo de convenciones y que, echando mano de lo que tiene cerca, se traduce en la representación de formas de conducta social. La obra de Ana Laura Aláez, más que proceder de una fábrica de objetos indiscriminada, sale expulsada de un cuerpo que siente, padece y se rebela.

Es una forma –su forma– de estar en el mundo.

Desde el inicio de su trayectoria artística, la obra de Ana Laura Aláez, en lugar de aferrarse a una piedra, una plancha de acero, un tronco o un bloque de cemento, se nutre de su vulnerabilidad porque «solo negociando desde ahí se accede a esos lugares imaginarios donde el arte es un lugar fascinante que concentra lo mejor y lo peor de nuestra naturaleza».²⁶ De modo que más que un material para cincelar, soldar, tallar o forjar, es la escucha y observación de sí misma –es decir, su existencia, su cuerpo– la materia sobre la que articula su obra.

«Más que tener talento, sentía que podía seducir fácilmente con muy pocos recursos», «siempre me he expresado muy bien con mi atuendo». Estas dos afirmaciones de la artista²⁷ no deberían pasar desapercibidas para entender que si el cuerpo es una de las principales referencias en su obra es porque siempre ha tenido muy claro que es justamente el cuerpo –su propio cuerpo,

25. «Creo que el artista tiene que expresar lo que le está ocurriendo, porque si tu vida cambia, el concepto que tienes del arte cambia también. Mi necesidad de volver hacia la escultura es porque me siento tan perdida que necesito la imposición de las cosas, de la masa, del volumen. El silencio de estar trabajando con una pieza es reconfortante», explica Ana Laura Aláez en el texto referenciado en la cita núm. 19.

26. Sostiene Bea Espejo en su texto «No pasa nada si nada explica nada», publicado en el catálogo de la exposición «Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío», presentada en el CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles entre 2019 y 2020 y en Azkuna Zentroa de Bilbao en 2021.

27. Publicadas en el texto referenciado en la cita núm. 19.



Ana Laura Aláez, *Mary Sex*, 1991. Lana y metal, 70 x 50 cm.
Cortesía de Juana de Aizpuru

el cuerpo de su escultura— la peana²⁸ más adecuada para mostrar el material que moldea su pensamiento, articula su discurso o le impele a explorar otras maneras de representar la persona que habita su interior. Pero lo de Ana Laura con su propio cuerpo no solo es una cuestión de actitud vital, es el alimento que nutre su práctica artística.²⁹

No creo que nadie pueda dudar que si en la trayectoria artística de Ana Laura Aláez existe una obra que haya supuesto un punto de inflexión e inducido a sentar las bases del léxico que, desde entonces, articula su lenguaje, esta no es otra que *Mujeres sobre zapatos de plataforma* (1992). Mostrada por primera vez en

28. Francisco Javier San Martín, en su texto referenciado en la cita núm. 21, afirma lo siguiente: «Lo próximo para los jóvenes no era la piedra o la madera, sino lo que llevaban encima: la ropa, las joyas, el maquillaje».

29. En relación al tema del cuerpo y el atuendo me gustaría añadir estas dos declaraciones de Ana Laura Aláez. Me parecen dignas de consideración por lo que tienen de acertadas, sinceras, tiernas y crudas:

— «Creo que las mujeres más aceptadas en el arte —me refiero a aquellas que utilizan su propio cuerpo como instrumento de expresión— son las mujeres con vida trágica o que han representado la condición femenina desde el dolor. Mujeres magníficas como Ana Mendieta, Hannah Wilke, Francesca Woodman, etc., cuyo trabajo se basaba en el autorretrato enfocado hacia el sufrimiento, la deformación, la muerte. Las demás son unas zorras, unas engreídas, unos cerebros huecos... Yo pertenezco a este rango». Este comentario aparece publicado en el texto referenciado en la cita núm. 19.

— «Sin saberlo por aquel entonces —porque ahora soy muy consciente—, la estética de mi atuendo fue una forma de catarsis frente a esta sociedad convulsa. Cualquier pieza de indumentaria genérica, llevada al territorio personal, puede convertirse en una forma más de expresión creativa. Las críticas que recibía fueron desde el principio muy mordaces. Ahí me di cuenta de que la diferencia, por norma, es una amenaza que se tiende a exterminar de golpe. Es tan respetable levantarse y preocuparse con “qué me pongo”, como reflexionar si una escultura tiene la forma, material y escala apropiados». Este comentario aparece publicado en el texto referenciado en la cita núm. 26.



Ana Laura Aláez, *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, 1992. Seis pelucas diseñadas por la artista y seis pares de zapatos de los años setenta, 185 x 332 x 29 cm. Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”

público en el marco de la exposición «Superficie»³⁰ y formada por seis cabezas –una suerte de pelucas elaboradas con materiales tan variados e imposibles como sugerentes– y seis zapatos de plataforma, lo que representa esta obra, según sostiene Txomin Badiola, es la estocada definitiva a la *Nueva escultura vasca* en la medida en que «aunque no fuese su intención [...], [Aláez] utiliza uno de los motivos fundamentales de la escultura después de Oteiza: el espacio como presencia del mismo rango que la materia».³¹

Si lo más vistoso de esta obra es, sin lugar a dudas, la fantasía que se desprende de las formas, el material y el color de los elementos que usa la artista para personificar a sus seis mujeres, creo que lo verdaderamente importante –lo realmente estremecedor, me atrevería a decir– es el vacío silenciado de los cuerpos aprisionados que viven entre dos prótesis, es decir, entre lo único que vemos: pelucas y zapatos. Se trata de una obviedad que, lejos de pasar desapercibida, adquiere una relevancia especial cuando se sabe que la dimensión real de cada uno de estos seis cuerpos invisibles coincide plenamente con el de la propia artista. Son, por tanto, seis presencias ausentes del cuerpo de Ana Laura. El cuerpo de una mujer, en primera persona, multiplicado por seis y silenciado reiteradamente con toda alevosía.

Representarse a sí misma dando pábulo a un vacío interior sin renunciar, por ello, a una relación con el otro –nosotros, el público– desde la óptica de lo visual, lo superficial, lo accesorio, lo liminar, el maquillaje, un disfraz, etc., demuestra la sensibilidad de la artista hacia las transformaciones del cuerpo en nuestra cultura contemporánea –acortando sin cesar la distancia entre lo natural y artificial, el órgano y la prótesis, la piel y el maquillaje–, la importancia que le da a los accesorios por permitir recrearnos y reinventarnos a conveniencia, la constatación del punto hasta el que hemos llegado en nuestra carrera hacia la artificialización de

nuestro cuerpo humano y al deseo de visibilizar, sin atisbo de rencor, la progresiva invisibilidad de nuestra esencia como personas. Cargando tintas en lo que vemos –«Para poder interactuar o dialogar necesito lo material, la “forma”, dice la artista–,»³² dejando deliberadamente en segundo plano información valiosa sobre la procedencia de los materiales que trabaja, ensambla y/o moldea o del valor que les da como vehículos de «traducción de ciertos movimientos del espíritu»,³³ diría que todas y cada una de las obras de Ana Laura Aláez son una suerte de catarsis –o de liberación o restitución– de todo cuanto le sucede, preocupa, alegra, entristece, enfurece o desearía triturar. Lo que piensa y siente nos lo cuenta a través de sus formas. Lo vimos en *Mary Sex*³⁴ (1991), en

32. Publicado en el catálogo referenciado en la cita anterior.

33. Expresión extraída del texto de Txomin Badiola, publicado en el catálogo referenciado en la cita núm. 31, cuando menciona al filósofo francés Henri Focillon (Dijon, Francia, 1881 – New Haven, Connecticut, EE. UU., 1943): «Decía Focillon que la vida es forma y la forma es el modo en que acontece la vida. La escultora, pero principalmente la persona Ana Laura Aláez, ha manifestado permanentemente esta necesidad vital de la forma. Como en el caso de Focillon, para Aláez las formas no serían antes puramente abstractos, sino “el mecanismo de la traducción de ciertos movimientos del espíritu”».

34. Se trata de la primera escultura realizada en punto de Ana Laura Aláez. Esta obra fue tejida por la señora que le hacía «jerséis gordos de invierno para ir al colegio». Dice la artista –en el texto referenciado en la cita núm. 19–: «Siempre tengo muy en cuenta que el “trabajo”, el esfuerzo físico, no supone una garantía de conseguir una buena obra de arte. Mis trajes de punto son reivindicativos en este sentido».

30. Exposición realizada por Ana Laura Aláez y Alberto Peral en el Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona en 1992. Fue comisariada por quien firma este texto.

31. En el texto «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», que se publica en el catálogo de la exposición de Ana Laura Aláez «Pabellón de Escultura», realizada en el MUSAC de León en 2008.



Ana Laura Aláez, *Bolso*, 1993. Calzoncillos de la figura paterna y asas, 30 x 30 x 2 cm. Cortesía de la artista



Ana Laura Aláez, *Culito*, 1996. Bronce y corcho, 23 x 26 x 23 cm. Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Ana Laura Aláez, *Corona*, 1995. Bronce fundido, 40 x 40 x 25 cm.
Colección CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo



Ana Laura Aláez, *Pantalón preservativo*, 1992. Látex, 110 x 50 x 10 cm.
Cortesía de la artista

*Bolso*³⁵ (1993), en *Autorretrato rosa*³⁶ (1994), en *Pantalón preservativo* (1992), en *Corona* (1995) y *Culito* (1996),³⁷ en la instalación *She Astronauts*³⁸ (1997), en *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*³⁹ (2008), en *Cortina* (1994) o en *El conflicto es otro* (2018), dos obras formalmente idénticas, materialmente opuestas –la más antigua es de látex y la reciente de esparto–, separadas en el tiempo por veinticuatro años y realizadas bajo el influjo de un alma que no puede ni quiere dejar de ser ella misma y para quien el arte es un ejercicio de supervivencia.

Nunca un paseo por un camino de rosas.

35. Una obra formada por un asa de bolso de plástico y unos calzoncillos de su padre. «Esta obra limpia y sucia, amorosa y a la vez plena de resentimiento, expresión de una carga y a la vez de una liberación, constituye una verdadera “deconstrucción del padre”, una operación equivalente a la realizada por Louise Bourgeois a mediados de los setenta». Interpretación muy acertada de Txomin Badiola, tal como sostiene en su texto referenciado en la cita núm. 19.

36. Un autorretrato luciendo una peluca hecha a base de lonchas de jamón cocido en una clara referencia a la inexorable caducidad de la vida.

37. Tres obras referenciales de la incidencia de la epidemia del sida en nuestra sociedad y cultura. *Corona* forma parte de la Colección CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo y *Culito* de la Colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

38. Presentada en la Sala Montcada de la Fundación “la Caixa” de Barcelona (en funcionamiento entre 1981-2006), esta instalación consiste en la creación de un espacio relacional que aborda los límites entre el arte y la vida, la ficción y la realidad, y cuestiona la autoría al contar con la colaboración/intervención de otros artistas con los que Aláez se siente próxima. Dice la artista que, al abordar esta instalación, tuvo la sensación de que iba a ser la última exposición en la que trabajaría. Un sentimiento que todavía hoy siente frente a cada nuevo proyecto que aborda, como, por ejemplo, «Soy Palacio / Soy Establo», el que ahora nos ocupa.

39. Realizada con prendas de piel usadas a través de las cuales la artista evoca su búsqueda de la belleza entre «lo execrable y lo sublime; lo trascendente y lo excéntrico». Esta obra forma parte de la Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Ana Laura Aláez, *El conflicto es otro*, 2018. Esparto, medidas variables. Cortesía de la artista



Ana Laura Alález, *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*, 2008.
Bronce y chaquetas de cuero, dimensiones variables. Colección
Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ana Laura Aláez, *Pabellón de escultura*, 2008. Instalación,
42 chapas de aluminio (300 x 200 x 1 cm c/u), medidas variables.
Colección MUSAC

Si nos hemos remontado hasta el inicio de la trayectoria artística de Ana Laura Aláez para aproximarnos a «Soy Palacio / Soy Establo» –la exposición que ahora están viendo (o verán) y que la artista ha trabajado como si fuera la última vez– es porque lo que determina el marco que establece, tanto para la concepción de las obras que la componen⁴⁰ como por su desarrollo e instalación en el espacio expositivo, es el vacío.⁴¹ Se trata del mejor marco para emplazar el conjunto de una producción⁴² que, si todavía no tiene una forma definitiva en el momento en que se escribe este texto, es susceptible de reflejar diversos aspectos de la vida artística y personal de la artista, en un momento y lugar muy precisos. A saber: el fragor de la batalla entre contrarios⁴³ que sigue librando en su interior desde la primera vez que planta cara a la adversidad⁴⁴ para poder dedicarse al arte; el deseo de mantener vivo el nivel procesual de su práctica escultórica contemplando el tránsito del espectador como factor a considerar en la aprehensión

40. Todas ellas de nueva producción, excepto una: *El conflicto es otro* (2018).

41. Aquel vacío del que se valió en 1992 para materializar la invisibilidad femenina, la artificiosidad de la vida y la multiplicidad de personas que habitan el interior de nuestros propios cuerpos.

42. Cinco en total:

Soy Palacio / Soy Establo (primer planteamiento), 2024. Fotografía

Soy Palacio / Soy Establo, 2024. Esparto y cadenas

El conflicto es otro, 2018. Esparto

Infinitas veces el mismo lugar, 2024. Esparto

Hilera de traiciones, 2024. Cuerdas de esparto

43. ¿Recuerdan la tensión entre contrarios a la que nos hemos referido al inicio de este texto evocando a Heráclito de Éfeso?, ¿nuestro inicio fallido?

44. Nos referimos al entorno social y familiar de la artista, algo a lo que posteriormente se refiere –quizás para restituir, ¡quién sabe!– afirmando lo siguiente: «Pienso que he heredado de mi familia una especie de “silencio”, “de vacío... De ser”. Creo que esto tiene que ver con el arte». Afirmación que aparece publicada en el catálogo referenciado en la cita núm. 19.

de su obra;⁴⁵ la necesidad de visibilizar un contacto real con lo corporal fijando fotográficamente uno de sus fragmentos a escala 1:1;⁴⁶ volver a extender sus obras en un espacio expositivo como quien se acomoda abalorios al cuerpo y se presenta ante los demás mostrando solo una cara de su moneda; saltar de nuevo por un precipicio sin red para experimentar, con intensidad, la vibración de las negociaciones internas –dudas y certezas– inherentes a todo hecho expositivo..., a expresar un modo de ver y entender el mundo ubicado entre la fatigosa obligación de tener que ser una misma en todo momento y el hecho de residir en Mallorca desde hace trece años, una circunstancia en absoluto baladí.

La lista de diez obras que hemos mencionado con anterioridad terminaba con *El conflicto es otro*,⁴⁷ realizada en 2018. No es por azar. Es porque el camino que sigue la artista para trabajar esta exposición empieza por la búsqueda del hilo del que tirar para poder cumplir con una doble misión: armarse de valor para actuar consecuentemente frente al marco conceptual que se había autoimpuesto –¡nunca hay que rechazar las corazonadas!– y pensar, a partir de ahí, qué pasos dar siguiendo el ritmo que más le gusta, es decir, como quien comienza a tejer un jersey. Es así –es decir, asumiendo que iba a tejer hasta que una forma tomara cuerpo– como entiende que *El conflicto es otro* debe ser el hilo del que tirar. Se trata de una obra que, bajo la forma de una maraña de orificios y cintas de esparto que pende del techo y reposa en el suelo, le da la clave para entender la exposición como un intento de abrazar lo imposible, como un abrazo a un espacio dando volumen a su vacío.⁴⁸

45. A pesar de que haya dicho en más de una ocasión que «por lo general, a mí nunca me han servido las opiniones de los demás».

46. Concretamente un brazo. Aparece en la obra que da título a la exposición.

47. Esta obra deriva de *Cortina* (1994), una obra idéntica realizada en látex y de cuyo hilo tira la artista para rehacerla en esparto y titularla *El conflicto es otro* (2018).

48. Ya lo habíamos visto en su obra *Mujeres con zapatos de plataforma* (1992), obra perteneciente a la Colección de Arte Contemporáneo Fundación “la Caixa”.

Consagrada a la labor de urdir una estructura efímera con cintas y sogas de esparto trenzado, cadenas de acero oxidadas y nuevas e intercalando concavidades de fibra natural que, a la manera de crisálidas, concibe como receptáculos susceptibles de interpretarse como a cada uno le parezca –¡que cada cual piense lo que quiera!–, Ana Laura Aláez sabe que su exposición no estará terminada hasta el último momento.

Si quieren, cuando haya terminado y ustedes visto sus resultados, nos podemos encontrar un día para hablar un poco de todo. Si les fascina tanto como a mí desde que me embarqué con ella en esta aventura,⁴⁹ creo que no se van a arrepentir.

Nota del autor: habrán reparado que, para la realización de este texto, he obtenido información de muy pocas fuentes: dos textos publicados en sendos catálogos de exposiciones individuales de Ana Laura Aláez, un artículo aparecido en una revista, una conferencia de la artista, muchas horas de teléfono, fotos y vídeos enviados por WhatsApp y, sobre todo, treinta y dos años de amistad con ella, a quien siento muy próxima. Por varias razones. Podría haber consultado más fuentes e incluso haber escrito otro texto. Pero no ha sido así. ¡Es tan extraordinario todo lo que he aprendido a través de estas fuentes que no puedo estar más que agradecido! En especial con Ana Laura.

49. Fue a través de una llamada por teléfono en febrero de 2023.



Ana Laura Aláez, *Autoretrato rosa*, 1994. Fotografía sobre papel Hahnemühle de algodón, 50 x 50 cm. Cortesía de la artista

MORDER EL ESPACIO; CROMAR SÍMBOLOS; SUCUMBIR AL ANIMAL

REFLEXIONES SOBRE UNA EXPOSICIÓN DE ANA LAURA ALÁEZ

Iris Dressler

Vi la obra de Ana Laura Aláez por primera vez en noviembre de 2022 en la exposición «La naturaleza no está de nuestra parte» en la Galería Pelaires de Palma, Mallorca.¹ La visita a esta exposición formaba parte del programa del congreso² del CIMAM (Comité Internacional para Museos y Colecciones de Arte Moderno), que yo visitaba entonces por primera vez (al igual que Mallorca), invitada por la entonces directora de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, Imma Prieto,³ quien había llevado el congreso a Mallorca.

Yo ya me había relacionado indirectamente con el congreso del CIMAM en 2015, cuando una escultura de la artista Ines Doujak desencadenó una de las mayores crisis del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). La pieza pertenecía a la exposición «La bestia y el soberano», comisariada por Hans D. Christ, Paul B. Preciado, Valentín Roma y yo,⁴ y que terminaría afectando también al congreso del CIMAM de ese mismo año. Esta importante asociación que aborda los fundamentos éticos, los desafíos y los programas de los museos de arte moderno y contemporáneo hizo poco o nada en su momento para ayudar a superar esta crisis, una

1. Véase <<https://pelaires.com/exposicion/ana-laura-alaez-naturaleza>>. La exposición se prolongó hasta el congreso del CIMAM de 2022 en Palma.

2. Véase <<https://cimam.org/cimam-annual-conference/annual-conference-2022-palma-de-mallorca/>>.

3. Desde 2023 es directora de la Fundació Antoni Tàpies.

4. Véase Christ, Hans D.; Dressler, Iris; Preciado, Paul B.; Roma, Valentín. *La bestia y el soberano / The Beast and the Sovereign*. Leipzig: Spector Books, 2018, p. 72-107. [cat. exposición].

crisis que tenía que ver con uno de los mecanismos del sector cultural más efectivos pero que más se niegan: la censura.⁵

Menciono aquel contexto porque resuena en mis reflexiones sobre el trabajo de Ana Laura Aláez: la investigación artística de Ines Doujak sobre las implicaciones capitalistas, coloniales y neoliberales de la industria textil, así como la elocuencia de las telas y la ropa; las declaraciones de Paul B. Preciado sobre cuerpos disidentes y deseos; *La bestia y el soberano* como figuras separadas y al mismo tiempo entrelazadas que representan las relaciones binarias y de poder entre animal, naturaleza, feminidad, enfermedad, improductividad, monstruo, sirviente, etc., por un lado, y humano, cultura, masculinidad, normatividad, productividad, estado, gobernante, etc., por otro lado, por la coexistencia del lobo y Bambi, se podría decir con Aláez.⁶ Sin olvidar la censura, que está inscrita en la historia violenta del cuerpo (femenino y proletario) y es una de las referencias centrales en la obra de Aláez, junto con cierto y evidente escepticismo hacia instituciones como el museo.

El congreso de Palma esgrimió los conceptos de resiliencia, naturaleza, clima y consciencia, pero no mencionó a los y las activistas que por entonces solían pegarse a las pinturas de los museos para denunciar la urgente necesidad de actuar frente al cambio climático. En lugar de ello, antes del congreso, la entonces presidenta del CIMAM declaró ante los medios de comunicación que no iba a opinar sobre esas protestas y pidió que no se le prestara atención mediática (es decir, que se las silenciara, prácticamente).⁷ *La naturaleza no está de nuestra parte.*

Lo primero que me llamó la atención, tanto al entrar como al recorrer la exposición, fue la distribución de las obras en el

espacio, tanto individualmente como en su relación entre ellas, así como la palpable ausencia del cuerpo humano, que al mismo tiempo parecía dar forma a los objetos de la sala: ya fuera en cómo se imprime en la ropa usada que la artista utiliza como material para algunas de sus obras o bien en la disposición de los objetos o esculturas, como en la instalación *Boceto de mujeres sobre zapatos de plataforma*.

Esta obra consta de quince tocados diseñados individualmente y hechos de diferentes materiales, en forma de sombrero, gorra o casco, que cuelgan uno al lado del otro o uno detrás del otro a la misma altura del techo. Atados con hilos de nailon apenas visibles, parecen flotar en el espacio o, según se mire, ser llevados por personas imaginarias invisibles. Su tamaño es bastante reducido, como si estuvieran hechos para cabezas de niños o muñecas. Cuelgan o flotan un poco por encima de la altura media de la cabeza de un adulto, se podría decir que a la altura de los ojos de «mujeres con zapatos de plataforma». En la primera versión de esta instalación, de principios de los años noventa, había seis objetos flotantes a medio camino entre gorros y pelucas, y a cada uno le correspondía un par de zapatos de plataforma cuyos colores brillantes remitían a la cultura disco de los años setenta. En la nueva versión de la obra, ampliada y muy modificada, esos zapatos solo figuran en el título, que a su vez apunta a un boceto de *Mujeres sobre zapatos de plataforma* como si se tratara de algo provisional.

Si tenemos en cuenta que en todas las obras de Aláez aparece el elemento escultórico, el zapato con plataforma también remite al pedestal que tradicionalmente sostuvo las esculturas —hasta que dejó de ser así, lo que incluso nos dio sustos tan mayúsculos como los de las figuras humanas de Duane Hanson: ¿reales o irreales?

Lo que Aláez expone es la ausencia, y concretamente la ausencia del cuerpo femenino. *La femme n'existe pas*: esta horrible frase de Jacques Lacan⁸ todavía podía entenderse en la década de 1990 como un grito de liberación contra las identidades de género; una negativa, como la del eslogan «No Future», que en último término implica la negativa a la reproducción.

8. Lacan, Jacques. *Seminar XVIII*, 1970-1971.

5. Véase <<https://conversations.e-flux.com/t/the-socialist-and-the-sovereign-censored-show-opens-at-wurttembergischer-kunstverein/2696/14>>.

6. Véase la nota 1.

7. Véanse <<https://www.europapress.es/illes-balears/noticia-presidenta-cimam-sugiere-medios-no-den-visibilidad-protestas-contras-obras-arte-utilizan-202211130532.html>> y <<https://www.diariodemallorca.es/mallorca/2022/11/14/activistas-clima-palma-hay-arte-78525047.html>>.

Si la primera versión de *Mujeres sobre zapatos de plataforma* bebe indudablemente de la estética disco-pop, la versión actual remite más bien al (pos)punk y al gótico, exceptuando los pequeños elementos esféricos, como pequeñas bolas de discoteca, de una de las figuras con forma de casco más profusamente decoradas. Delicadas telas de encaje o suaves pieles sintéticas se combinan con soportes, varillas y cadenas de metal, de aspecto algo marcial, de modo que tanto pueden recordar a sombreros nupciales y gorros de bautizo como a cascos protectores, instrumentos de tortura, peluches, esqueletos de acero o vendas y dispositivos médicos para la corrección corporal, como la correa ortopédica para evitar la maloclusión dental que Moritz Schreber⁹ creó en 1858, o el «enderezador» que creó hacia la misma época, o esas redcillas para la cabeza que permitían conectar cables y electrodos en determinados puntos. Todas esas fantasías van desde *Frankenstein* hasta *Matrix*, desde las descargas eléctricas de la psiquiatría moderna hasta la ficción del detector de mentiras. «¿Por qué nuestro cuerpo parece una jaula?», se pregunta Aláez.¹⁰ Cien años después de que Schreber inventara la correa ortopédica y el enderezador, Harry F. Harlow llevó a cabo un experimento llamado The Nature of Love que sacudiría las ideas previas sobre las relaciones madre-hijo (¿y humano-animal?). Las crías de mono a las que se dio a elegir entre una madre artificial hecha de piel u otra hecha de alambre pero que daba leche, prefirieron la primera, es decir, el contacto de un pelaje en lugar de la gratificación inmediata.

Como es bien sabido, la preparación de las mujeres y del cuerpo femenino comienza en la infancia. Brujas, putas e histéricas deben ser exorcizadas de este cuerpo, que al mismo tiempo se aferra a ellas casi como el reverso de la medalla de la maternidad. Aláez se apropia de estas proyecciones de la feminidad y las desplaza en un gesto que no es heroico, sino que celebra la fragilidad y la

9. Moritz Schreber (1808-1861) no solo fue el inventor del jardín Schreber, sino también de estas herramientas para la corrección corporal que al parecer utilizó con su hijo Daniel Paul Schreber. Este publicaría en 1903 el libro *Memorias de un enfermo de nervios*, que Sigmund Freud hizo famoso.

10. Véase la nota 1.

vulnerabilidad, lo ambiguo, lo incierto, lo contradictorio y lo divergente. «Y ahí, en esos resquicios», escribe, «entre la propia experiencia y su proyección, se superponen los ejercicios internos» con los que ella caracteriza muy acertadamente su práctica artística: «morder el espacio; raspar un recuerdo; cromar símbolos; rubricar un pensamiento; reinterpretar los miedos; adulterar recuerdos; pulir un razonamiento; coronar una convicción; abrir una herida; negociar desacuerdos; sacudir experiencias; responder ocultando; desempolvar lo inadecuado; persistir en lo improbable; magnificar lo inservible; impulsar el deseo; encarnar los afectos».¹¹

Otros dos objetos en forma de casco, fabricados íntegramente de metal y que recuerdan a las trampas para animales y a las esculturas cinéticas de Lázló Moholy-Nagy, se colocaron en la exposición no sobre mujeres imaginarias con zapatos de plataforma, sino sobre pedestales reales. Sus títulos son *Tú no eres ni él ni ella* y *Ellos no son ellos*. Finalmente, una tercera capucha hecha de remaches colgaba de la pared; su título: *Tú no soy yo*. Estos objetos latentemente peligrosos también podrían interpretarse, con toda su frialdad y belleza, como una indicación de que la subjetivación política está vinculada principalmente a la emancipación de políticas de identidad que revisten con inequívocos y normas los cuerpos y los deseos: desde prendas que dan forma y género al cuerpo hasta prótesis que quieren optimizarlo en nombre de la medicina o las fábricas.¹²

En las obras de Aláez aparece con frecuencia su propio cuerpo desnudo expuesto, por ejemplo, en escenarios, frente a un espejo o en la cama. No se trata en modo alguno de referencias a la naturalidad, sino a la construcción, la disciplina y la censura del cuerpo y del deseo femenino; incluso de la desviación de la norma en el sentido de un cuerpo disidente que, por ejemplo, deja fluir

11. *Ibidem*.

12. Véanse, entre otros, Christ, Hans D., «Symptom Bauhaus» y Barker, John., «Bauhaus and the Human Engine». En: *50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus*. Leipzig: Spector Books, 2022, p. 470 y 451 respectivamente [cat. exposición]. Así como Preciado, Paul B. «La zona erógena. Una protesta para Ana Laura Aláez». En: *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*. Madrid: CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo, 2020, p. 53. [cat. exposición].

libremente sus fluidos (*Blade Runner*, 2003). En la exposición «La naturaleza no está de nuestra parte» no hubo una sola obra que mostrara directamente el cuerpo de Aláez. Sin embargo, este había dejado su huella en aquellas obras basadas en prendas de vestir que ella había llevado, como en *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*. Esta instalación consta de seis chaquetas de cuero, de cuyo pecho o espalda sobresalen formas y excrescencias de aspecto extrañamente orgánico y cuya estructura básica es fállica. Sin embargo, son unos falos que se transforman, deforman e invierten, que mutan en forma de cabezas, agujeros, nudos, espirales, puños y otros estados (o estados intermedios). Leí en alguna parte que cuelgan de la pared como cerdos partidos por la mitad en una carnicería. Una asociación que comparto y que me recuerda a la aparición de las cadenas de producción en los mataderos de Cincinnati en 1870.¹³ Y a la inolvidable fotografía de Barbara Kruger *You Are Seduced by the Sex Appeal of the Inorganic* [Te seduce el atractivo sexual de lo inorgánico]. De manera casi literal, en *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* Aláez parece deconstruir el «carño-falocentrismo»¹⁴ descrito por Jacques Derrida, el del «hombre blanco adulto y carnívoro europeo dispuesto para el sacrificio»,¹⁵ cuya ofrenda a «la tecnología industrial más poderosa» está orientada a la cría industrial y al sacrificio de animales.¹⁶ En cierto sentido, Aláez ridiculiza, transforma, pervierte y reduce esta figura, sin perder de vista las tecnologías y mecánicas que la constituyen hasta llegar a la línea de montaje (ya sea como carnívoro o como trabajador de una fábrica).

Los pantalones cortados de *El sonido del sexo en el vinilo* (2022) podrían leerse como una referencia a la anatomía que dio lugar al cuerpo estandarizado y las ficciones de género, raza y norma entre los siglos XVI y XVII: el cuerpo disciplinado, el cuerpo como una máquina que se adapta a las condiciones de producción del

13. Giedion, Sigfried. *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Fráncfort: Europäische Verlagsanstalt, 1982, p. 115.

14. Derrida, Jacques. *Force de Loi. Le Fondement mystique de l'autorité*. París: Editions Galilée, 1994.

15. *Ibidem*.

16. *Ibidem*.

capitalismo. La primera fase del desarrollo capitalista, escribe Silvia Federici, va acompañada de la «lucha contra el cuerpo». El cuerpo «perdió su naturalidad y fue definido como lo “otro”. Como límite exterior de la disciplina social». *La naturaleza no está de nuestra parte*. El «concepto de cuerpo ya no se refería a una realidad orgánica específica, sino que se convirtió en un significante político que se refería a las relaciones de clase y a las líneas fronterizas inestables y constantemente rediseñadas que estas relaciones producían en la cartografía de la explotación humana». Federici describe aquí la docilidad del cuerpo proletario en su rebelión contra la apropiación capitalista.¹⁷ En este contexto, ve la caza de brujas o el genocidio contra las mujeres que duró más de dos siglos no solo como un «ataque a la resistencia de las mujeres a la propagación de las condiciones capitalistas», sino también «al poder que las mujeres habían logrado a través de su sexualidad, su control sobre la reproducción y su capacidad curativa».¹⁸ Es la censura radical de un conocimiento distinto, al que se considera peligroso.

Con sus constantes alusiones al punk —o a la cadena de montaje, como en *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*—, Aláez deja claro que no solo le interesa cuestionar las construcciones del cuerpo femenino, sino también del cuerpo proletario y sus entrelazamientos, pues a veces parece enfrentar esos cuerpos entre sí, como en el gesto de «orinar de pie» en *Blade Runner*.

Al usar tejidos hechos a máquina en muchas de sus esculturas e instalaciones, Aláez no solo se refiere a un ámbito de supuestas connotaciones femeninas y que incluye hilar, tejer, hacer punto, coser y todo el ámbito de la moda, sino también a una de las primeras industrias capitalistas que operaron a escala mundial y que fue posible gracias a la mecanización de los cuerpos y los procesos de producción, al colonialismo y su «legado»¹⁹ y a la división taylorista del trabajo, es decir, al establecimiento de

17. Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.

18. *Ibidem*.

19. Doujak, Ines y Barker, John. «Preface». En: *Loomshuttles, Warpaths. An Eccentric Archive 2010–2018*. Leipzig: Spector Books, 2019, p. 10.

relaciones de explotación profundamente necropolíticas. Hasta el día de hoy, dichas relaciones afectan principalmente a mujeres de los llamados países de bajos salarios, en las antiguas colonias, las cuales cosen siempre la misma pieza en turnos de doce horas. «La moderna industria textil de la confección es una industria del “maldito taylorismo”», escriben Ines Doujak y John Barker en la introducción a *Loomshuttles, Warpaths*.²⁰

Al mismo tiempo, hay algo mágico y animista inherente a los objetos de Aláez. Doujak y Barker explican que los tejidos andinos son considerados seres vivos con los que uno puede comunicarse activamente.²¹ Estos materiales reflejan la «pasión por lo exacto y lo extático, por las matemáticas y la danza»,²² una pasión diametralmente opuesta a la lógica racionalista y necropolítica de la industria textil capitalista.

Al utilizar en sus obras prendas encontradas, algunas de las cuales ha vestido ella misma, y deshaciendo y volviendo a coser costuras, Aláez las hace hablar y se comunica con ellas al mismo tiempo. Lo exacto y lo extático, las matemáticas y la danza están profundamente inscritos en sus obras.

20. *Ibidem*, p. 9.

21. *Ibidem*, p. 7.

22. *Ibidem*, p. 8.

Soy Palacio / Soy Establo
Ana Laura Aláez

Del 26 de abril
al 1 de septiembre de 2024

Organización
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Dirección
David Barro

Comisariado
Frederic Montornés

Coordinación exposición
Jackie Herbst
Solange Artilles

Registro
Soad Houman
Rosa Espinosa

Montaje
Art Life
Es Baluard Museu

Transporte
Xicarandana

Seguros
Correduría Howden R.S.

Maquetación
Hastalastantas

Textos
Frederic Montornés
Iris Dressler. Codirectora del
Württembergischer Kunstverein
Stuttgart

Corrección y Traducción
Àngels Álvarez
la correccional

Impresión
Esmement Impremta

© de la presente edición,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2024
© de los textos, los autores
© de las obras, Ana Laura Aláez, VEGAP,
Illes Balears, 2024

Créditos fotográficos
Cortesía de la artista, portada, p. 9, 11, 14, 15, 19
Pablo Ballesteros, p. 16
Elssie Ansareo, p. 17
Susana Bilbao, p. 20-21, p. 22

Agradecimientos
Daniel Gerhard Holc, Txomin Badiola,
Maira Miramar, Albert Jordana, Imma Prieto
Artesanos de Mallorca: Magdalena Vidal,
Pep Toni Ferrer
Artesanos de Ibiza: Pepita Cardona,
Miguel Moreno, Isidro Prats, Xicu Tur
Herrero: Gus Vilches
Fundación Ses Dotze Naus, Galería Pelaires

ISBN 978-84-18803-93-2
DL PM 00280-2024
Ejemplar gratuito. Prohibida su venta

#IMAGINAELFUTUR
#ANALAUAAALAEZESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20ANYS

PLAÇA PORTA SANTA CATALINA, 10
07012 PALMA
T. (+34) 971 908 200

HORARIO: DE MARTES A SÁBADO DE 10 A 20 H
DOMINGO DE 10 A 15 H



Ajuntament  de Palma



Fundació d'Art Serra