

Narrativas migrantes

Sandra Gamarra Heshiki cuestiona las representaciones hegemónicas del colonialismo en su proyecto para el Pabellón español de la Bienal de Venecia.

Inés Martínez Ribas

Foto: Carmela García

Sandra Gamarra Heshiki (Lima, 1972) es la primera artista migrante elegida para representar a España en la Bienal de Venecia. El eje principal del proyecto —titulado *Pinacoteca migrante* y comisariado por Agustín Pérez Rubio— es el museo como narrador de grandes relatos, cuyos métodos de representación han sido asumidos como «universales». Para ello, la artista transformará el Pabellón de España en una pinacoteca histórica de arte occidental donde la noción de “migración” será la protagonista. *Pinacoteca migrante* podrá visitarse en el Pabellón de España, del 20 de abril al 24 de noviembre de 2024. El proyecto está organizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, a través de AECID, con la colaboración de Acción Cultural Española (AC/E), y cuenta con el patrocinio de la Colección Inelcom, el patrocinio digital de Exhibify y el apoyo de la Fundación Botín.

Ya había trabajado con Agustín Pérez Rubio Sí, en el Musac [entre 2003 y 2013, Agustín Pérez Rubio fue comisario jefe, primero, y director, después, del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León]. A continuación, en 2020 me invitó a participar en la Bienal de Berlín y, al año siguiente, en una exposición individual en la Sala Alcalá 31 [*Buen Gobierno*, que generó cierta polémica cuando la Comunidad de Madrid hizo borrar cinco palabras del texto curatorial: «conflicto», «neocolonial», «neoextractivista», «racismo» y «restitución»]. Ahora le he devuelto la invitación con el proyecto para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia. Tras la experiencia de Alcalá, tenía muy claro que quería trabajar con él. Además, ya había comisariado un pabellón [el de Chile, en 2019]. Para mí, fue muy sorprendente que me invitaran a participar en el proceso de selección. De salir elegida, tenía que ser con alguien con quien tuviera mucha afinidad y hubiéramos trabajado juntos.

¿Qué supone el hecho de que, por vez primera, se haya escogido a una artista migrante que, además, es latinoamericana y se llama Sandra Gamarra Heshiki? En el contexto español es algo nuevo, pero no en el europeo; y es raro, por la cantidad de artistas extranjeros que viven aquí. A mí me resulta natural. Además, la convocatoria actual es el resultado de un proceso más general que conlleva la revisión de todas estas historias compartidas y chocantes. Pude haber sido yo o cualquiera. Era normal que llegara el momento en que la voz protagonista no fuera de aquí, porque hay toda una tradición de espacios históricos compartidos. Esto no significa que se tenga que seguir repitiendo a lo largo del tiempo. El jurado es independiente. Nadie se esperaba el resultado, y menos nosotros.

«Creo
disonancias
culturales»

¿Y qué significa para usted? Entiendo mi voz como una cuestión casi circunstancial. Podría haber sido la mía como la de cualquier otra persona que estuviera en ese lugar y en ese momento. Prefiero pensar que estos procesos, más que individuales, son comunitarios. Es una sumatoria.

Ya participó en la Bienal de Venecia de 2009 Sí, en el Pabellón de IILA [Instituto Italo-Latinoamericano]. Perú aún no tenía pabellón y mi trabajo se mostró junto al de otros artistas de países sin espacio propio. Fue en el contexto de una exposición colectiva en el Arsenal. Cada artista presentamos una obra. La comisaria fue Irma Arestizábal, experta en arte latinoamericano. Tristemente, falleció poco después de la inauguración.

¿Qué representó su participación? Mi manera de trabajar es en cadena, esto es, un proyecto me lleva a otro. En 2009, yo estaba siguiendo a ciegas algo que no terminaba de entender —relacionado con la copia



y con el hecho de repensar el original— y que logré dar sentido hacia 2010. Yo provenía de una sociedad donde hemos incorporado el arte europeo desde la colonia; y lo hemos ido modificando desde su llegada. Básicamente, hubo una suplantación y se han ido creando formas híbridas sin que hubiera original, pero el que no lo haya no quiere decir que no exista y yo me debatía en esta búsqueda. Entonces vine a España, donde descubrí los originales y mi perspectiva cambió, porque lo que encontré entre la obra y yo (como espectadora) fue una multitud de turistas, algo que nunca imaginé. Yo había idealizado ese espacio sagrado al que peregrinas para ver las obras y no lo encontré. Mi llegada coincidió con la irrupción del turismo cultural. Participar en Venecia en 2009 representó incluir en el pabellón del IILA, al propio pabellón, así como mi discurso y a mí misma como espectadora en esa Bienal.

¿Cuándo llegó a España? En 2002. En 2009 continuaba inmersa en entender las dinámicas y la circulación de las imágenes que generamos, hasta que di con el trabajo de la antropóloga, ingeniera y activista Yayo Herrero y descubrí que las *incomodidades*, por llamarlas de alguna



Sandra Gamarra Heshiki, *Máscaras Mestizas V* [detalle], 2023. Foto: Oak Taylor-Smith

manera, que encontraba en el mundo del arte son las mismas del mundo “real”, porque hay una cultura que lo abarca todo y que, para subsistir, necesita que existan otras precarias. Y es allí donde yo hice un clic y entendí el motivo de mi incomodidad. Hasta entonces, yo tenía fe en la cultura que compartimos.

¿Y Perú? El país ha crecido (económicamente) hasta hace poco, o al menos eso parecía, cuando nos dimos cuenta que este progreso era una inflamación, no era crecimiento. Salir de la extrema pobreza trabajando dieciocho horas diarias es algo que no se puede mantener por mucho tiempo. Tienes 20 años, te matas a trabajar, te dan créditos y puedes comprar cosas impensables antes de las hipotecas y los préstamos. Te quemas a los 20, a los 30, a los... sigues pagando deudas y llega la pandemia. Lo que ahora estamos viviendo en Perú es el desborde de esa inflamación. No hubo crecimiento, era una ficción. Y estamos pagando las consecuencias, que no son solo resultado de unas malas prácticas políticas y económicas en determinados países. Sino que están fomentadas y producidas por un tipo de sistema que necesita que sea así. Allí es donde me digo: «Vamos a repensarlo todo desde el inicio». Y estoy en esto.

Y Pinacoteca migrante es fruto de todo este proceso de trabajo iniciado en 2010 Lo que hago a partir de entonces es copiar obras de arte, ya no tan contemporáneas, pero que han naturalizado estos procesos. Y en este rastreo de imágenes llego a la colonia y es como si las cosas no se hubieran modificado mucho, pese al paso del tiempo. Así que me planteo: si la pintura puede ser *on*, también puede ser *off*. No es cuestión de quemar el museo...

... sino de repensarlo Vamos a poner más cartelas, a cambiarlas de sitio, a ampliar la información... Hemos naturalizado muchos procesos. Una de las maneras de escapar de este juego es cambiar sus reglas.

En Venecia se presenta obra nueva En principio, es obra nueva. Es una investigación que se basa en obras que ya existen en las colecciones españolas, aunque vamos a cometer pequeños deslices al incluir obras de artistas españoles producidas en España, pero que ya no están aquí, porque el concepto de producción es muy importante en el contexto de esta narración. La intención es que sea obra hecha *ex profeso* para el Pabellón de España.

¿Qué trae a la luz este proceso de investigación? Más que nombres, lo que nos ha llamado la atención son las ausencias. Por ejemplo, salvo las pinturas de castas del Virrey Amat del Museo Nacional de Antropología [de Madrid], prácticamente no hay pintura virreinal de Perú en España. Tampoco hay paisaje de Perú; en cambio, sí lo hay de México. También me ha sorprendido que no se enviaran pintores de corte, como sí lo hubo en Pernambuco [Brasil]. En cambio, hubo más pintores de órdenes religiosas. Las temáticas eclesíásticas abundan, mientras que las civiles son escasas.



Sandra Gamarra Heshiki, *Máscaras Mestizas I*, 2023. Foto: Oak Taylor-Smith

¿Por qué? Jens Ardermann, en *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*, nos dice que lo primero que hace un país conquistador al llegar a un lugar nuevo es un mapa. A partir de él, localiza las ciudades y los sitios con bienes, como las minas. Cuando el terreno está conquistado y los bienes ya se están sustrayendo, entonces el conquistador se permite ver ese espacio como bello y lo empieza a representar a la manera europea. Y es curioso, porque ni siquiera en la Primera República Peruana [hacia la primera mitad del siglo XIX] existe una representación del paisaje peruano. Hay que esperar al indigenismo de los años treinta del siglo XX para encontrar el territorio andino representado como paisaje a la manera europea.

No es el caso de Filipinas De Filipinas hay muchas más obras, que son parte de la colección del Museo del Prado. Entre ellas, retratos muy hermosos que no están expuestos y son bastante posteriores. Al Virreinato de Perú llegaron sobre todo sacerdotes pintores italianos. Y si de esa tradición proviniera, ahora regresa a Venecia.

La noción de migración en su obra, ¿responde a su propio viaje? Yo pensaba que venía a la madre patria

y mi sorpresa fue descubrir que no era así. Siempre he convivido entre el catolicismo y el sintoísmo —mi abuelo materno era japonés— y vivir con una doble perspectiva no me parecía raro. Lo que sí me resultó extraño fue descubrir que en esta parte de la cultura occidental mi lugar también era subalterno. La cultura japonesa se transmite por la rama paterna —mi lado japonés es materno—, a través de un solo apellido que,

«Hay que repensarlo todo desde el inicio»

en mi caso, es Gamarra —no Heshiki—, por lo que no pertenezco -en sentido estricto- a la colonia japonesa, aunque, al margen de esta, fuera considerada como «la china». Para mi sorpresa, tampoco aquí parecía pertenecer. Entonces di con la obra de Yayo Herrero y de Rita Segato. He necesitado quinientos años de historia para entender que ese no es el

modelo de pertenencia. De repente, ves culturas cuya relación con la tierra es más sana y estable, porque se entienden como parte de ella y no como poseedoras de ella. Nos toca mirar y ver con otros ojos esas culturas, porque por allí puede llegar otro tipo de respuesta a las preguntas que nos hacemos como comunidad global.



Sandra Gamarra Heshiki, *El marco del paisaje VI* (detalle), 2024. En colaboración con la artista textil Elvia Paucar. Foto: Oak Taylor-Smith

¿Ha descubierto la existencia de mujeres artistas durante el periodo colonial? Tal vez no haya una mujer que llevara el pincel en la mano, pero sí lavando la ropa, cocinando y cuidando. Allí están las mujeres creando toda una estructura para que sea viable. En este sentido, no aparecen, pero están.

La botánica juega un papel importante en *Pinacoteca migrante* Vengo interviniendo facsímiles de la Real Expedición Botánica al Reino de Nueva Granada. Tanto las manifestaciones artísticas como las científicas son fruto de una manera de ver el mundo. Intervenir sobre las ilustraciones botánicas supone llevarlas a ese mismo espacio. No son el resultante exacto y neutro de la observación de la naturaleza, sino que son necesariamente producto de tu psique, del lugar desde donde miras. Lo que hago es crear disonancias culturales. En *Pinacoteca migrante*, estas reproducciones botánicas van a ser intervenidas de manera que afloran otros frutos. Los modifico, creando una metáfora. La desaparición de ciertas especies botánicas necesariamente conlleva la extinción de

ciertas culturas humanas y viceversa. Hay una relación intrínseca entre estas formas de vida.

¿Y los paisajes? Llevaremos a Venecia unas vitrinas muy hermosas del Museo Nacional de Moneda. Lo que vamos a mostrar en su interior son paisajes pintados sobre planchas de cobre. A simple vista, parecen paisajes románticos realizados en tiempos del Grand Tour por artistas aficionados. En realidad, son imágenes actuales de la España vaciada. También habrá una reproducción del *Quadro de la Historia Natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú* [1799]. Se trata de una pintura enciclopédica de más de tres metros con más de trescientas especies y con textos escritos a mano que describen cada animal y cada planta y donde aparecen retratos surrealistas de las personas que habitaban esas tierras. Es una copia a tamaño real sobre la que he pintado hojas de coca y pallares, una especie de alubia plana típica de Perú con la que se leía el futuro. Es una contraposición de dos formas de conocer; una manera de dar a la lectura científica un contrarrelato, un punto mágico, pero no por lo ilusorio, sino por su imposibilidad de ser delimitado.

¿Cómo vivió la polémica que se generó en torno a su exposición *Buen Gobierno*? Acababa de exponer con Juana de Aizpuru una muestra titulada *Rojo indio*, que fue la semilla de *Buen Gobierno*. Me sorprendió la incomodidad que generó. Yo estaba preparada para un posible debate con el espectador, pero no con la propia institución.

¿Cómo es su proceso de trabajo? Durante mucho tiempo trabajé con mi pareja [Antoine Henry-Jonqueres] y, desde que nació Raymi, nuestro hijo, nos hemos concentrado cada uno en su trabajo creativo. Trabajando en casa y tratando de dar al pequeño el mayor tiempo posible. La Bienal lo ha trastocado todo. Hemos vuelto a trabajar juntos y con mucha ayuda en Madrid y Lima. Primero copio, que es la parte más mecánica, y luego intervengo sobre las obras con hilos de plata o sobreponiendo textos o cubriendo casi toda la superficie con pan de oro... Son como capas que se van sumando y que están en relación con los demás cuadros. Si bien son piezas que luego funcionan de manera independiente, en el momento de trabajarlas tengo muy presente que compartirán un mismo espacio.

¿Cuáles son sus referentes? Como forma, temperatura y sensibilidad, pienso mucho en la obra de José María Arguedas [1911-1969]; es conocido como literato y poeta, pero también fue un antropólogo sui generis, coleccionista y recolector de cuentos y costumbres. Era mestizo, muy clarito, su madre falleció y su padre se casó con una mujer que tenía sus propios hijos y que lo relegó a vivir con el servicio, con los indios. Él encontró su hogar junto a la servidumbre. A partir de entonces, su misión fue la de rescatar la cultura quechua, que se estaba perdiendo, así como dar a entender la cultura andina a los occidentales de la costa. Incorporó nuevas herramientas antropológicas

y buscó en los pueblos más remotos de España —origen de la mayoría de los conquistadores de Perú— las claves de las costumbres de los pueblos más primitivos de Perú. Hizo el viaje al revés: no buscó al salvaje en Perú, sino en Europa. En este sentido, me siento muy cercana a esta sensibilidad doble, a esta necesidad de reconciliación, que no busca una respuesta, sino la convivencia de dos. Tanto Arguedas como Aníbal Quijano, Rita Segato y Yayo Herrero tienen un tono con el que me siento cómoda. Y entiendo la incorporación del tema de género como una de las cuestiones más importantes, si no la más, que se ha generado en el siglo XX.

¿Dónde nace este apego peruano a la copia? Desde la colonia venimos copiando. Las obras de arte no llegaban a Perú, solo pinturitas y grabados chiquitos. Cuando yo nací, hubo una dictadura militar y se cerró el comercio. Hubo una precariedad grande y se empezó a copiar lo que no llegaba. De aquí nace este gusto por el «do it yourself» y que se note. También es una forma de transgresión. Y es curioso, porque el lugar donde más se comercia con ropa *bamba* [pirata] en Lima se llama Gamarra. Me ha tocado [risas].

¿Qué otros proyectos de futuro tiene? *Rojo indio* dio paso a *Buen gobierno* y ahora a *Pinacoteca migrante*. Se acerca el momento de parar y pensar. Siempre me

he sentido cómoda con la pintura, porque te exige ir lento. Debido a las circunstancias, la velocidad ha ido acelerándose y me gustaría tener más tiempo.

Gamarra representará a España en la Bienal de Venecia

¿Cómo ve la situación del arte contemporáneo en España? Hace poco, coincidí con la comisaria marroquí Nouha Ben Yebdri en las residencias de investigación en Madrid Felipa Manuela. Me dijo que encontraba normal que hubiera artistas latinoamericanos en España, así como alguna presencia de afrodescendientes, pero que le extrañaba que no hubiera artistas contemporáneos de origen marroquí. Todos los referentes están en Francia.

¿Por qué no aquí? Creo que estamos por descubrir muchos matices que van a enriquecer y complejizar los que hacemos aquí.

¿Quiere añadir algo? *Pinacoteca migrante* intenta narrar una historia que no es única. Las obras, como piel, como materialidad, están en ese punto intermedio donde no se sabe si son bocetos o el inicio de algo; no se sabe si estos cuadros nunca se terminaron o están en proceso de restauración. Hay que acercarse al discurso con una piel permeable, que mude constantemente e imaginar cómo se desarrollarían desde el lugar que cada uno ocupa.

30 + 9

EXPOSICIÓN · ANIVERSARIO
del 2 de febrero al 30 de abril

Luis Gordillo/ Juan Genovés/ Rafael Canogar/ Luis Feito/ Francisco Ferreras/ Chema Madoz/ Isabel Muñoz/ Castro Prieto/ Dionisio González/ Pablo Genovés/ José María Mellado/ Rodríguez Caballero/ Rafa Macarrón / Rosa Brun/ Ismael Lagares/ Ana Barriga/ Pablo Armesto/ Herminio/	Alejandra Glez/ David Magán/ Carlos Albert/ Javier Torices/ David Morago/ Jorge Hernández/ Gonzalo García/ Lisardo/ Gorka García/ Mayor Maestro/ Alejandra Glez/ Sergio Femar/ Mico Rabuñal/ Ernesto Knorr/ Luis Feo/ Carol Solar/ Rosa Amores/ Iván Quesada
--	---



Aurora Vigil-Escalera
Galería de Arte
Capua, 21. Gijón
+34 667 74 99 15
aurora@vigilescalera.gallery
IG / @aveartgallery
www.auroravigil.com



Sandra Gamarra Heshiki, *Tierra Virgen I*. 2023. Foto: Oak Taylor-Smith

Extranjeros en todas partes

Agustín Pérez Rubio

Comisario de *Pinacoteca migrante*

El proyecto *Pinacoteca migrante* para el Pabellón de España fue aceptado por un jurado diverso en abril de 2023, varios meses antes de que el curador general de la 60ª Bienal de Venecia, Adriano Pedrosa, diera a conocer el leitmotiv general: *Extranjeros en todas partes*. Parece lo contrario, pues tanto la elección del proyecto de Sandra Gamarra Heshiki como artista nacida en Perú y agente migrante activo en el mundo del arte contemporáneo español, como desde la creación de una supuesta institución — como proyecto que estamos proponiendo, que revisa el pasado colonial bajo el que se asientan, aún hoy en día, muchas de las estructuras, narraciones y discursos de nuestro mundo del arte— tienen una perfecta sincronía tanto artística como política con la Bienal de Pedrosa, en términos generales. Pienso que nunca ha habido una relación discursiva tan grande entre las muestras en el Pabellón de Italia, el Arsenal y el Pabellón de España.

Pinacoteca migrante pone de relieve y actualiza no solo nuestro pasado en relación con las colecciones patrimoniales y

cómo la idea de colección — junto a la museología y la museografía — ha sido la herramienta con la que diferentes estados europeos han transmitido su eurocentrismo y colonialismo cultural, utilizando la pintura tanto como narradora, testigo y hacedora de discursos hegemónicos. Este proyecto va más allá, puesto que hay que leerlo desde hoy — como propuesta contemporánea —, donde no solamente pone en entredicho las formas del pasado, sino de qué manera las estructuras institucionales de nuestra cultura están intrínsecamente relacionadas con nuestros actuales contextos contemporáneos en relación con el racismo, la migración o el extractivismo, este último, tanto por las crisis ecológicas como por las museales. Por ello, el proyecto revisa y pone al día nuestros protocolos en la accesibilidad, la diversidad y la sostenibilidad, haciendo romper la lógica que hace perpetuar las lógicas hegemónicas del colonialismo. En este sentido, *Pinacoteca migrante* lleva implícita una llamada social, de muchas y diversas voces, que no se hace esperar más.

ISABEL GUERRA

Luz Increada

16 febrero - 19 mayo 2024

MUSEO GOYA®
COLECCIÓN IBERCAJA
MUSEO CAMÓN AZNAR

Fundación
iberCaja 



Foto © A. Kosorukov

CALLADA VOZ

La escultura de Susana Solano está impregnada de memoria y sentimiento.

Marga Perera
Fotos: Borja Ballbé

Susana Solano (Barcelona, 1946) es una figura clave de la historia reciente de la escultura española e internacional. Formada en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, donde también fue profesora, se inició como pintora y su primera exposición, ya como escultora, fue en 1980 en la Fundación Joan Miró, una muestra que marcó el inicio de una brillante carrera, que se fue consolidando con presentaciones internacionales en el San Francisco Museum of Modern Art en 1991 o la Whitechapel Art Gallery de Londres en 1993, además de participar en la Bienal de São Paulo en 1987, en la Documenta de Kassel (1987 y 1992) y en la Bienal de Venecia (1988 y 1993). Premio Nacional de las Artes Plásticas en 1988, es una de nuestras artistas más galardonadas. El Espais Volart de la Fundació Vila Casas de Barcelona acoge su primera retrospectiva después de la celebrada en el MACBA hace 25 años. *Anónimos* reúne principalmente esculturas de gran formato, así como fotografías y

obras sobre papel. Su comisario, Enrique Juncosa, explicó que en esta muestra “quería mostrar obras muy conocidas y también otras menos que explicasen bien su trayectoria, por los distintos materiales y formatos. Algunas son un redescubrimiento, incluso para la propia artista, porque hacía mucho tiempo que estaban guardadas. La suya es una obra dura, pero también muy emocional; que habla mucho de la vida en la ciudad. Susana Solano pertenece a una generación que pensaba que la escultura no era una cosa pura sino que incluía la memoria, las emociones y los sentimientos”. Esta generación seguía la estela de la ruptura con la representación del mundo objetivo, con la ruptura de lo que consideramos realidad según nuestra mirada al mundo exterior, rompiendo también con la necesidad secular de representar motivos reconocibles para simbolizar alegorías y conceptos abstractos. Así que fueron herederos de una escultura que había ido expandiendo su campo hasta que en los años 50 Bar-



El puente, 1986

nett Newman declaró “la escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro”. Quedaba claro que la escultura entraba en un terreno difícil de definir y de delimitar; se convertía en un ente autónomo, no necesitaba pedestal, podía crecer a lo largo, a lo ancho, a lo alto y en lo profundo. Esta definición de Newman se fue ampliando en los 60 y Robert Morris apuntó “la escultura es aquello que está en el paisaje que no es el paisaje, o que está en la sala pero no es la sala”.

En este contexto de ruptura y de obra autónoma podemos situar a Solano, lo que la convierte en una de las artistas renovadoras del concepto de escultura; sin embargo, en su caso no podemos tropezar con sus esculturas porque son grandes, contundentes, pesadas e inequívocas, salvo algunas excepciones, como *Rock and roll*, de 1999, con tejido metálico y vidrio, que se eleva y se prolonga a ras de suelo y, aunque no está en esta exposición, pudo verse recientemente en *Artificios* en la galería Carreras Mugica de Bilbao. La artista catalana considera que “Enrique Juncosa ha decidido qué piezas mostrar, aunque siempre de mutuo acuerdo. Hay obras que no se han enseñado nunca, otras que hace años que no se ven y verlas todas juntas ha sido muy satisfactorio”.

La exposición arranca con una obra de escayola, *Pedris II*, 1985, que forma parte de la colección del MACBA. “En aquel momento, trabajaba básicamente con madera, y con escayola. Antes de pasar del bronce al



Lalibela n 11, 1996

Solano pertenece a una generación de escultores españoles que obtuvieron una gran proyección exterior, como Juan Muñoz, Cristina Iglesias o Jaume Plensa, aunque con un lenguaje muy distinto, un lenguaje que el comisario de la exposición, Enrique Juncosa, sitúa, «en cierta forma, como continuador de la tradición española que va de Picasso y Julio González a Chillida y Oteiza, siendo también consciente de los logros de Anthony Caro y David Smith, o de los escultores minimalistas y posminimalistas, sobre todo estos últimos, como Richard Serra, Robert Morris y Bruce Nauman, por su énfasis en cuestiones semánticas y su libertad en el uso de materiales.

«El hierro es un material distante»

hierro, hacía unas láminas en escayola y luego las pasaba a bronce y construía las piezas con planchas, con la soldadura vista; no eran fundidas de una sola pieza sino construidas. Era una cuestión económica porque fundir un volumen es mucho más caro que fundir un plano. Entonces surgió la pregunta: si lo que hago es construir y soldar ‘¿por qué no utilizo directamente un

material que me lo permita?’. Y así fue como empecé con el hierro, este fue el punto de partida. Pero además he trabajado con muchos otros materiales, como textiles y fotografía, aunque lo dominante es el hierro. Por otra parte, cuando daba clases en Bellas Artes, trabajando en bronce, para las clases de procedimientos, quise empezar a usar el hierro, un material que tiene muchas cualida-

des; no es nada cálido, es muy distante, pero quizás por esto me gusta. Es un material que no tiene memoria. Cuando estuvo Anthony Caro impartiendo un taller en Barcelona se hicieron muchas esculturas con hierro y materiales reciclados”. Fue en 1987, cuando el famoso *Workshop Internacional Barcelona Art Triangle*, se hicieron muchas esculturas después de buscar en las calles de la ciudad piezas de hierro y otros materiales de desecho urbano. Fue todo un acontecimiento y Caro tuvo una gran influencia en los jóvenes escultores, entre ellos, la propia Solano.

Para ella, sus esculturas son como procesos vinculados a algo muy íntimo, como las emociones y los sen-



Senza ucelli, 1987

timientos, por eso se entiende que diga: “yo soy contraria a explicar mis obras, porque la mirada sobre una misma pieza puede cambiar con el paso del tiempo, incluso para el propio artista, igual que evoluciona la lectura de un libro”. Aún así, sus trabajos tienen títulos, conduciendo al espectador a una interrogación constante porque éstos no se corresponden explícitamente con su significado, son ambiguos o crípticos para el espectador. Si se le pregunta a Susana Solano por alguna pieza: “¿qué es?”, responde: “es una escultura”. Sin embargo, el comisario esbozó alguna explicación concreta de ciertas obras, como las dos que ha colocado en la misma sala para crear un diálogo entre ambas: *El puente* (1986), y *Donizetti* (1989), presentada en la Documenta de Kassel de 1992. Para Juncosa, “*Donizetti* es como un trampolín y *El puente*, como unas escaleras para bajar a la piscina, que no es donde uno está, sino el reflejo del mundo exterior, una metáfora de la propia escultura: el interior saliendo afuera”.

Una faceta menos conocida de Susana Solano es la fotografía. “A veces lo que quiero expresar no puedo hacerlo con el hierro y he recurrido a la fotografía porque las imágenes pueden reflejar una acción que no puedo expresar con una escultura”. Solano tiene una mirada escultórica de las imágenes que plasma en la fotografía, como la serie dedicada a su madre. “Para mí es importante porque fue el último homenaje que le hice y la relacioné con la estatua de la plaza de España de Roma, con unas estatuas medio gastadas, que me pareció que eran un diálogo entre la vida y su desgaste”.

Frente a esta obra, hay otra serie fotográfica que Juncosa apunta que está dedicada al hijo de la artista. “Sí, ambas revelan la preocupación por la existencia, por la memoria”, dice Solano. Pero hay más, otra serie fotográfica está dedicada a su perro. “De pequeña, nada más nacer, mi madre me puso un perro bajo la cuna para que cuidara de mí y crecí con él; a los 14 años murió y fue un drama pero siempre he tenido perro; éste de la foto es un «ca de bestiar» mallorquín (perro pastor), que tiene historia: estábamos en

una matanza en casa de Miquel Barceló y él tenía un perro de esta raza, me gustó mucho, me preguntó si quería uno y, cuando yo estaba en el aeropuerto, llegó el veterinario con el cachorro y me lo llevé a casa; se lo compré al veterinario, pero el punto de partida fue de Barceló; es un perro muy apreciado en Mallorca, con mucho carácter”.

Senza Ucelli, de 1987, es de los años en que realizó las primeras esculturas de gran formato. El título, *Sin Pájaros*, y la forma de la escultura pueden sugerir una jaula. Si le preguntan si es una jaula, ella dice sonriendo: “para mí es una escultura; si estuviera en clase con los alumnos diría que hay que estar alerta con el comportamiento de los materiales; en esta escultura, hay que fijarse en cómo está puesto el plomo, en la parte baja pero subiendo por las paredes, esto es un gesto. Cuando uno trabaja con los materiales tiene que estar alerta porque el material está hablando, es observación y dedicación, cada vez descubres cosas nuevas. ¿Cómo resumir 45 años de práctica?, es imposible”.

Lalibela n.11, de 1996, toma el título de una ciudad monástica del norte de Etiopía y lugar de peregrinación; realizada en hierro y plomo, con una aparente entrada de plomo, más maleable, acaba en una malla de hierro. «Es como un conducto y como una trampa», dice Juncosa, a lo que Solano añade: “cada uno hace su propia interpretación”. Una pieza inédita es *Habitación 440*, de hierro y plomo, “no se había mostrado nunca; cuando te dan un espacio haces una obra específica para el espacio pero, cuando estás en el taller, tú sola te montas la historia y creas obra que te la guardas y en un momento dado la muestras porque consideras que ha llegado el momento idóneo para enseñarla; otras piezas quedan escondidas y en este caso Enrique Juncosa la vio y decidió exponerla. Aquí hay varias esculturas que yo no hubiera considerado pero después me han gustado”.

«Soy contraria a explicar mis obras»

Desde hace muchos años, Solano mantiene profundos vínculos con África. Una de las obras que remiten a ello es *El mundo de las cosas*, de 2022, un encargo del CNIO, Centro Nacional de Investigación de Oncología. “Cada año reúnen a un científico y un artista -explica Solano-, en esta ocasión, participó el epidemiólogo Pedro Alonso, director del Programa Mundial sobre la Malaria de la Organización Mundial de la Salud (OMS), y como artista me eligieron a mí por mi relación con África, y fui a Mozambique en plena pandemia. Creada con madera de haya, acero inoxidable, cuatro bidones y arena, esta pieza es muy africana”.

Anteriormente, la artista tenía un ayudante para hacer estas piezas tan grandes y contundentes “actualmente trabajo a otro ritmo, admito, con piezas más pequeñas y si decido hacer una más grande voy a talleres”. También es orfebre; sus joyas no están en la exposición, pero son una parte de su vida: “sufro cuando hago escultura porque pongo mucho de mí; en cambio, con la joya no siento este sufrimiento, me relaja, para mí es un divertimento”. La exposición concluye con una selección de su obra más reciente, piezas de pequeño formato en madera y hierro.

Hasta el 14 de julio
Espais Volart. Barcelona
Fundaciovilacasa.com

¿Qué significa ser Amigo? Colabora, contribuye, forma parte del Museo del Prado



Fundación Amigos Museo del Prado
www.amigosmuseoprado.org