

Abrazar lo desconocido

Para el pintor Secundino Hernández lo que sucede en el cuadro es el rastro de una forma de pensar y sentir.

Vanessa García-Osuna

Foto: Rafael Trapiello



Para Secundino Hernández (Madrid, 1975) cada cuadro es una negociación entre el control y el accidente, entre la estructura y la intuición. Su pintura puede ser opulenta y expresionista pero también ascéticamente minimalista, y en ella se transparenta un hondo conocimiento de la historia del arte. Considerado uno de los artistas españoles contemporáneos con más repercusión internacional mira el éxito desde una saludable distancia, “puede ser una trampa” dice. Su despegue se produjo en 2012 tras ser descubierto en ARCO por los influyentes coleccionistas estadounidenses Don y Mera Rubell. Hoy su trabajo es defendido por galerías como Victoria Miro, Bärbel Grässlin, Krinzinger o Ehrhardt Flórez, y está representado en las colecciones del Meadows Museum de Dallas, el Banco de España, la Fundación María Cristina Masaveu Peterson o el Museo Helga de Alvear, entre otras. El artista disfruta estos días de su primera exposición institucional en su ciudad natal, en la Sala Alcalá 31, comisariada por Joaquín García Martín, que recorre sus casi 30 años de carrera.

Esta retrospectiva le permite tomar perspectiva sobre la propia obra. ¿Cómo ve su evolución? Ha sido un proceso de exploración continua, pero siempre manteniendo ciertos pilares que han estado presentes desde el inicio. La importancia del dibujo, la relación entre la pintura y la superficie, la búsqueda de un lenguaje propio a través de la forma y, en los últimos años, la incursión en la figura humana han sido constantes que han marcado mi trayectoria.

¿Ha habido giros de guion? Si miro hacia atrás veo una pintura que, aunque ha mutado, mantiene una coherencia interna. Siempre ha habido una tensión entre el control y la espontaneidad, entre lo metódico y lo gestual. Los giros de guion han llegado con el descubrimiento de nuevas maneras de trabajar la materia, con la apertura a lo figurativo o con la decisión de desmontar y revisar mis propios códigos una y otra vez para volver a empezar desde otro lugar. Pero al final, todo responde a una necesidad: seguir pintando con la misma intensidad y honestidad que al principio.

¿En qué momento se encuentra ahora? Es difícil saberlo con certeza. Ahora mismo siento que las ideas se acumulan más rápido de lo que puedo materializarlas. No intento forzar el ritmo, sino concentrarme en cada cuadro, darle su tiempo y

espacio sin anticipar lo que vendrá después. Si pensara en lo siguiente, la maquinaria de producción se volvería demasiado pesada y acabaría frenándome. Prefiero dejar que cada obra tenga su cadencia, que se resuelva como un diálogo entre el propósito y el hallazgo.

Brera, Roma y Berlín, donde vivió una década, ¿cómo le ha forjado vivir fuera? Te da una distancia que a veces es necesaria para entenderte mejor. Brera fue un punto de inflexión, un despertar a la historia y al peso de la tradición, pero también una invitación a diseccionarla. La Academia de España en Roma me permitió concentrarme y profundizar en procesos más introspectivos. Después vino Viena y luego Berlín que fue intensidad, fue libertad y sobre todo fue el desafío de encontrar un lugar en un ecosistema artístico vibrante, pero a la vez implacable.

¿Cómo es el artista que regresa a España en 2018? Volver supuso regresar con otro peso, con otra mirada. No era un retorno nostálgico, sino una manera de reubicar todo ese aprendizaje, de entender mi pintura desde una nueva perspectiva. Volví con la necesidad de desarrollar todo lo que había aprendido fuera, pero también de arraigarme, de encontrar nuevas formas de diálogo con el contexto que me vio crecer.

«Pintar es un acto de revelar»

¿Es el éxito peligroso? Puede ser una trampa si lo conviertes en el eje de tu trabajo. Hay una inercia peligrosa en querer responder a expectativas externas, en repetir fórmulas que funcionan, en dejarse atrapar por la demanda. Pero al final, el estudio es

el único lugar donde todo eso desaparece. Ahí, solo importa la pintura, la lucha con el material, con la idea, con lo que queda por resolver.

¿Se puede trabajar para uno mismo desde la honestidad, ajeno a presiones comerciales, exponiéndose a las críticas...? Se puede y se debe, claro, pero requiere una honestidad brutal y un fuerte compromiso. No se trata solo de ignorar las presiones comerciales, sino también de ser implacable con uno mismo, no conformarse, no ceder a lo cómodo, abrazar lo desconocido... Y sí, exponerse a la crítica es inevitable, pero ahí está la clave: entender que la pintura no se agota en la mirada del otro, sino en el proceso mismo de hacerla.

¿Qué le empuja a seguir explorando nuevas vías formales? Que no significa romper con lo anterior, sino más bien llevarlo a otro nivel, abrir nuevas posibilidades dentro de un mismo universo. A veces los cambios pueden parecer sutiles, pero en realidad son el resultado de un proceso profundo, de años de trabajo, de repensar cada gesto, cada decisión. Desde fuera, las exposiciones pueden parecer similares,

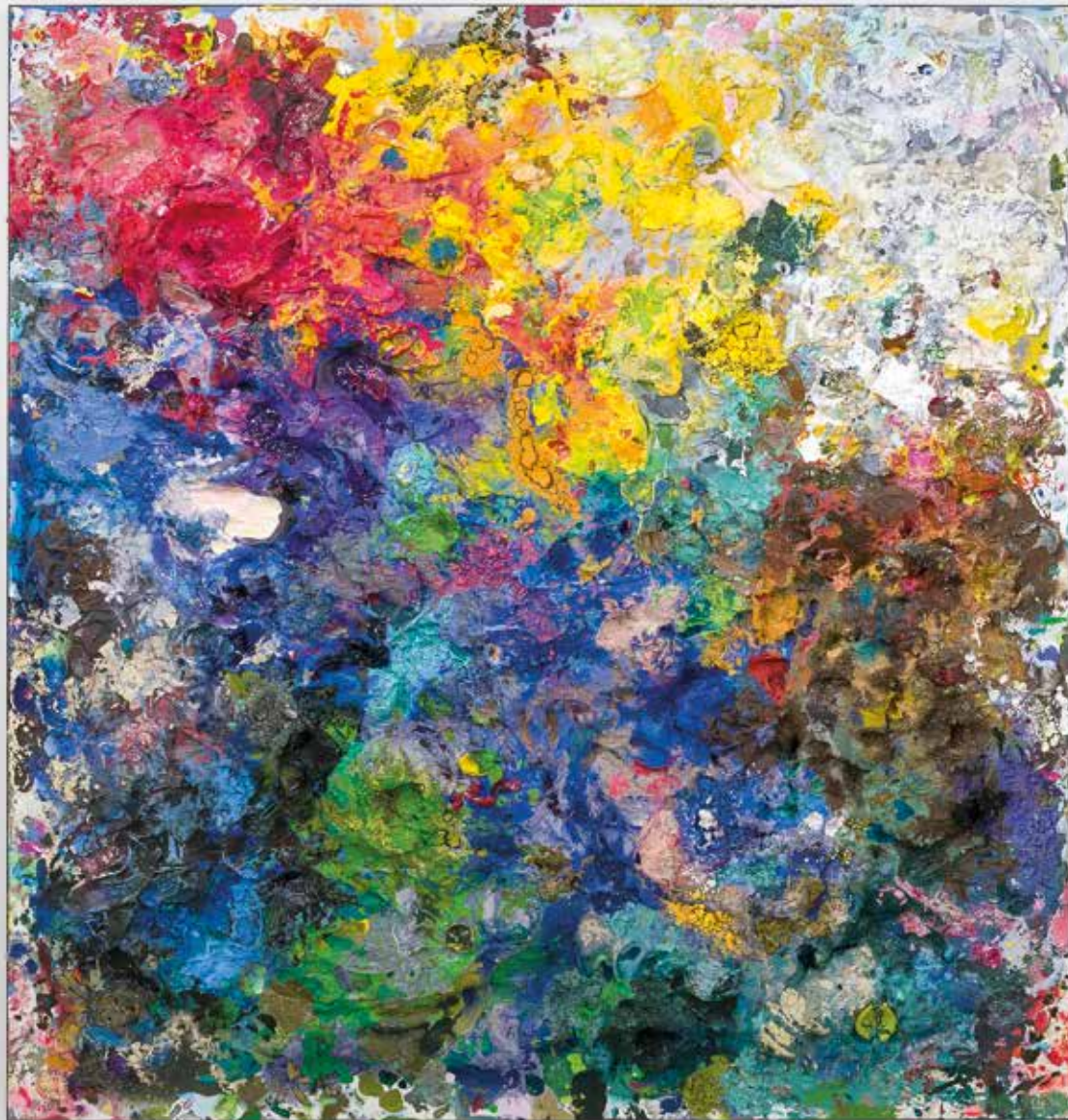


«El cuadro es un espacio de confrontación»

Sin título, 2013. Colección Gala Hernández Repilado. Foto cortesía del estudio del artista © Secundino Hernández, VEGAP, Madrid 2025

“No titulo mis cuadros porque así dejo más espacio a esa libertad”, explica “un título puede condicionar demasiado la percepción, dirigir la mirada en una sola dirección. Prefiero que el espectador se enfrente a la pintura sin un marco cerrado, que encuentre su propia conexión sin necesidad de palabras previas.”

Vista de la exposición
Secundino
Hernández en obras
© Jonás Bel



pero cuando se observa con atención, se percibe esa evolución, esos matices que van marcando un camino. El problema es que pocas veces nos detenemos a pensar en lo que hay detrás de un cuadro. Hay una inmediatez en la manera en que consumimos las imágenes hoy en día, pero la pintura exige otro ritmo, otra mirada. Y eso es lo que la hace tan poderosa y desafiante al mismo tiempo.

Se le considera ante todo un pintor abstracto, pero, a raíz de una residencia en Venecia en 2019, se produjo un regreso a la academia. Aquella residencia fue una oportunidad para replantearme mi manera de trabajar, para salir momentáneamente de la abstracción y mirar la pintura desde otra perspectiva. Decidí volver a la figura humana no tanto como un giro definitivo, sino como un ejercicio necesario, casi una especie de entrenamiento pictórico. La idea de la Academia, del estudio del natural, del dibujo como base, siempre ha estado ahí, pero en aquel momento me interesaba revisitarla y tensionarla con mi propio lenguaje.

«Mi espíritu
está cercano al
dadaísmo»

¿Qué desafíos le plantea la figuración respecto a la abstracción? La figuración impone ciertas reglas, obliga a trabajar con lo reconocible, con la representación, lo que inevitablemente sugiere una narrativa. En cambio, la abstracción abre el cuadro a múltiples lecturas, lo deja en un terreno más indeterminado y subjetivo. Para mí, el reto está en encontrar los puntos de conexión entre ambas, en jugar con esa frontera donde la forma empieza a descomponerse y se activa la abstracción. No veo estos dos mundos como opuestos, sino como partes de un mismo continuo en el que el cuadro siempre está en proceso de construcción y transformación.

Sigue la estela de los expresionistas abstractos pero ha reconocido que su espíritu “es más cercano al dadaísmo”. Sí, claro. Me interesa mucho la energía del expresionismo abstracto, ese gesto físico y visceral sobre el lienzo, la parte, digamos, visual,



pero mi espíritu se siente más cercano al dadaísmo por su actitud irreverente, su capacidad de jugar con el absurdo y la idea de que todo puede ser arte.

¿Qué artistas o ideas le han influido? Hablaría de Duchamp, Schwitters o Miró, porque transformaron los lenguajes del arte desde una libertad radical. También me fascinan abstractos americanos como Still, Newmann, Motherwell o el propio Twombly, por esa escritura pictórica llena de historia y emoción contenida, además de artistas como Tàpies, que supo llevar la materia y el gesto a una dimensión casi espiritual. Mi pintura se alimenta de todas esas referencias, pero siempre con la intención de encontrar mi propio camino, sin dogmas ni fórmulas fijas.

Le dedicó una serie a El Greco. Porque me fascinó su manera de tratar la figura y la luz, que era completamente distinta a la de sus contemporáneos. Hay algo en su pincelada, en la forma en que distorsiona los cuerpos y genera tensión en la

composición, que me resulta muy cercano, casi moderno. Con el tiempo, he ido confirmando mi sospecha de que el discurso, la narratividad en la pintura, tiene un peso mayor del que creía en mi propio trabajo. Quizás por eso, últimamente disfruto más en una buena galería de arte antiguo que en muchas exposiciones de arte contemporáneo.

¿Sigue buscando en los maestros antiguos? Sí, la pintura antigua me sigue interesando y, con el tiempo, esa atracción ha ido en aumento. No sé si termino de reconocer los códigos que la sostienen del todo, pero hay algo en ella que me llama, que me hace volver. Mi relación con ella es distinta a la que tengo con la pintura contemporánea: en la antigua, la lectura está muy condicionada por la representación, por el significado de la imagen dentro de su contexto. Es una pintura que, en muchos casos, está pensada para contar algo, para construir un relato, y esa narrativa me resulta cada vez más intrigante.

¿Qué importancia tiene el dibujo en su obra? Para mí es una verdad fundamental. Es la base de todo, la forma esencial de dar cuerpo a una idea. No es solo un medio de representación, sino una manera de pensar, de estructurar el espacio y de articular este en el lienzo. En mi trabajo, el dibujo no es algo previo ni secundario, sino que está siempre presente, a veces de manera evidente y otras de forma más sutil, integrado en la propia pintura. Me interesa cuando el

dibujo queda visible en el cuadro, cuando no se oculta bajo las capas de color, sino que sigue ahí, sosteniendo la composición y dejando rastro del proceso. Hay algo en esa impronta, en esa imagen subyacente, en esa profundidad, que me resulta vital. La pintura, por más gestual o libre que parezca, necesita una estructura, y el dibujo es esa arquitectura invisible que la mantiene en pie.

«Me interesa el
gesto físico y
visceral sobre el
lienzo»

¿Qué relación tiene con sus cuadros? Pintar es entrar en un estado mental. Todo ocurre y queda constancia en la superficie del cuadro. No lo veo como un placer ni como un sufrimiento, sino como una necesidad. Es un proceso en el que hay momentos de fluidez y otros de resistencia, pero siempre hay una entrega total. Con el tiempo, he aprendido a gestionar mejor la frustración, aunque sigue estando ahí. La experiencia no elimina las dudas, pero sí ayuda a moverse con más seguridad por territorios desconocidos.

¿El cuadro es un lugar donde evadirse? No, más bien un espacio de confrontación. Es donde todo se escruta y se pone a prueba: las ideas, las decisiones, la relación con la materia... No busco refugiarme en él, sino abrir posibilidades, empujar los límites. Cada cuadro plantea su propia lógica, su propio desafío, y ahí es donde se encuentra lo verdaderamente interesante.

¿Son las obras un reflejo, un espejo? Sí, son ambas cosas al mismo tiempo. Un reflejo en el sentido de que inevitablemente llevan algo de quien las hace: su mirada, sus obsesiones, su manera de entender la pintura y el mundo. Y un espejo porque devuelven algo al espectador, le permiten proyectarse, encontrar su propia lectura, su propia experiencia dentro de la obra. No se pueden separar. La pintura y el pintor están intrínsecamente unidos. Lo que sucede en el cuadro no es solo una imagen, es el rastro de un proceso, de una forma de pensar y sentir. La pintura es una extensión de quien la hace, pero al mismo tiempo, una entidad propia que empieza a vivir por sí misma en el momento en que alguien la mira.

Tàpies decía que un cuadro debe comunicar cosas tan fuertes que al tocarlo te dé como una descarga. Yo quiero que mis cuadros provoquen una reacción en quien los mira, pero al mismo tiempo no busco imponer un significado cerrado. La pintura debe sostenerse por sí misma, ser autónoma, generar su propio lenguaje y su propia lógica. Me preocupa que se malinterprete mi trabajo, pero sé que no puedo controlar la forma en que será leído. Cada espectador trae su propia experiencia, su propio bagaje, y la obra debe poder existir en ese espacio de encuentro. Lo importante es que la pintura tenga una presencia, una energía que impacte, que pueda sentirse casi físicamente.

¿Versa su obra sobre lo que no se ve? Sí, es muy posible. Al final, pintar es un acto de revelar, de hacer presente algo que antes no existía. No me interesa la grandilocuencia ni las verdades absolutas, sino la posibilidad de evocar, de sugerir más que de mostrar. Muchas veces, lo que queda fuera de la imagen, lo que se intuye pero no se muestra directamente, es lo que da profundidad a la pintura. En los *cuadros paleta*, por ejemplo, hay una conexión con ese concepto. Son obras que contienen rastros de otras pinturas, acumulaciones de materia que han sido parte de un proceso mayor. La pintura ahí no solo es un elemento visual, sino también físico, una memoria compartida entre diferentes cuadros. Esa idea de lo invisible, de lo que permanece latente dentro de la obra, es algo que me interesa explorar constantemente.

¿Para expresar cosas importantes no hace falta utilizar grandes recursos ni imágenes grandiosas? Exacto, cada idea encuentra su propia escala, su propio lenguaje. A veces, la fuerza de una pintura

está precisamente en su intimidad, en su capacidad de concentrar todo en un pequeño formato. *Las mujeres de Venecia*, por ejemplo, eran cuadros casi de tamaño postal, ligados al dibujo, con una carga más introspectiva. El dibujo ha sido siempre un pilar fundamental en mi trabajo, especialmente en mis años en Roma y Berlín. Es una herramienta esencial, no solo como punto de partida, sino también como un lugar al que volver cuando me desoriento con la pintura. Es como un mapa, un territorio donde puedo reconocermé y reencontrar el camino.

Hábleme de la labor artesana en el taller. Siempre he sentido que la técnica es inseparable de la pintura, que la manera en que se construye un cuadro es tan importante como la imagen que termina mostrando. Muy pronto supe que mi trabajo debía pasar por la experimentación, por llevar los materiales y los procedimientos más allá de lo convencional. Por eso me involucro en cada parte del proceso: hago los bastidores, preparo las telas, fabrico mis propias herramientas cuando es necesario. Todo esto no es solo una cuestión de control sobre el resultado final, sino parte de una reflexión más amplia sobre lo que significa hacer pintura hoy. Hay un componente técnico y tecnológico en mi trabajo que no siempre es evidente, quizás porque se aleja de lo puramente pictórico y está más ligado al diseño o la manufactura industrial. Sin embargo, nunca me ha interesado que un recurso tecnológico se convierta en el centro de atención de la obra. Lo que me interesa es cómo esas herramientas pueden integrarse en el proceso sin eclipsar la esencia de la pintura. La técnica está ahí, sosteniendo la obra, pero siempre al servicio de la idea, nunca al revés.

¿Con qué actitud entra al estudio? Depende de lo que me traiga entre manos. Intento venir con nada o con muy poco para poder trabajar con mi intuición, mis inquietudes, mis cosas... pero por otro lado trato de no caer en un ensimismamiento que me desconecte de lo que pasa fuera de él. Mi actividad es muy rutinaria pero busco una razón de ser, un sentido a cada paso que doy y a cada movimiento que hago en el lienzo. Se trata de un equilibrio delicado entre la libertad y la disciplina, entre dejar que las ideas fluyan y al mismo tiempo mantener un ojo crítico sobre lo que surge.

Los artistas invitan a viajar a otros mundos, ¿cómo es el suyo? Es un punto de partida, una invitación a perderse en el tuyo. No hay normas, no hay límites, solo la necesidad de explorar el humanismo y la poética de cada uno. Si algo de lo que hago provoca ese viaje, entonces tiene sentido. Es un espacio de encuentros, un cruce de caminos donde todo se mezcla y se equilibra de manera natural. Aquí no hay puertas ni invitaciones formales: todos pueden entrar.

«La pintura
antigua me atrae
cada vez más»

Moderno & Contemporáneo



Manolo Valdés
Tetera azul, c 2000, NY. Óleo sobre
arpillera. 100 x 131 cm.



Fernando Zóbel
Orilla XXIII, 1980. Óleo sobre lienzo. 41 x 41 cm.



Robert Indiana
Zero, 1980 - 1997. Aluminio policromado sobre
acero. Edición 8 de 8. 44, 4 x 45,7 x 25, 4 cm.



Galería **Benlliure**

C/ Cirilo Amorós, 47 - 46004 Valencia - Tel: +34 963 52 30 84
www.galeriabenlliure.com - e-mail: arte@galeriabenlliure.com

Revelar lo oculto

Marina Vargas visibiliza el legado femenino acallado durante siglos.

Marga Perera
Fotos: María Lamuy

El silenciamiento del que han sido objeto las mujeres a lo largo de la historia, el impacto del canon corporal o el tabú de la enfermedad son algunas de las líneas que atraviesan el trabajo de Marina Vargas (Granada, 1980) cuya práctica artística no puede desligarse del activismo feminista pues, como explica, “el arte no puede quedarse sólo en un objeto”. Vargas ha sido la única artista española seleccionada por el National Museum of Women in the Arts de Washington gracias a su escultura *Intra-Venus*, un valiente y a la vez conmovedor autorretrato después de sufrir una mastectomía. Su último proyecto es *Revelaciones*, una exposición en el Museo Thyssen-Bornemisza comisariada por Semíramis González, en la que visibiliza las aportaciones y el legado de las mujeres, acallado durante siglos, especialmente en el terreno de lo sagrado y lo espiritual. Con María Magdalena como eje principal, propone un relato protagonizado por otras figuras femeninas que fueron relegadas en los ámbitos artísticos, culturales y religiosos, entremezclándolas con palabras, lecturas del tarot y otros medios de interpretación que forman parte de su propio universo creativo y su biografía personal.

¿Cómo fue su primer contacto con el arte? Llegué de una forma muy intimista porque en mi familia más cercana no tenía ningún referente artístico. De pequeña tuve un accidente de coche y durante dos años, con una movilidad muy reducida, estuve dibujando y pintando y descubrí que podía expresarme a través de la imagen y tener conversaciones interiores, algo que se convirtió en una necesidad, y luego estudié Bellas Artes en la Universidad de Granada.

Me parece impresionante su escultura *Intra-Venus*. Siguiendo con el hecho de que mi necesidad del arte surgió de un accidente, continué por ese camino cuando me diagnosticaron cáncer de mama, pocos

meses antes de la crisis del Covid. Así que me tocó vivir la enfermedad en pandemia, aislada y encerrada, un doble encierro. Necesitaba confidentes y los busqué a través del arte. Empecé a leer a Audre Lorde, poeta feminista que escribió *Los diarios del cáncer* [1981] tras ser diagnosticada de cáncer de mama; a Jo Spence, fotógrafa también diagnosticada, y a Hannah Wilke, que visibilizó el cáncer de mama de su madre con toda una obra como su cuidadora y tristemente a ella le diagnosticaron un linfoma. Ahí me di cuenta de que en ese espacio de tiempo había mucho tabú todavía con respecto a la mujer y la enfermedad.

Mucho tabú. Sí, vi que no se había avanzado tanto. Por ejemplo, en muchos términos todavía hay referencias de las metáforas bélicas con la enfermedad,

«Hay mucho tabú respecto a la mujer y la enfermedad»

como escribió Susan Sontag en *La enfermedad y sus metáforas* [1978], cuando le diagnosticaron cáncer de mama. Sigue existiendo esta terminología del cáncer como una batalla de fe, o de términos de lucha, y frente a estas palabras bélicas, aparece la metáfora de la heroína. Eres una heroína, una guerrera, concep-

tos que alejan la enfermedad de la sociedad y que no ayudan a la paciente. Porque si eres una heroína, todo está bien. Tienes que sonreír y silenciarte. La enfermedad no solo afecta al cuerpo, sino también a lo profesional; hay muchas mujeres diagnosticadas que después no son contratadas por las empresas por miedo a la recidiva. España ha sido el último país europeo en aprobar la Ley del olvido oncológico, en 2024. Investigando, ves que todavía queda mucho por hacer, por recordar y continuar esta genealogía de mujeres que en su momento dieron ese paso al frente. Ellas han sido mis acompañantes en un proceso tan duro.



Esta escultura es muy valiente por su parte. Sí. Necesité visibilizar ese estado físico límite y decidí hacerme un escaneo real recién mastectomizada; estaba con el cuerpo al límite cuando hubo la apertura del confinamiento y sentí que tenía que hacerlo en ese momento; contraté una empresa, que me hizo el escaneo y también la escultura en mármol de Carrara. Para mí fue como algo performático; en realidad, para mí ese escaneo es una escultura-performance porque además mi cuerpo ya no es ese. Es como inmortalizar un estado de máxima vulnerabilidad en un momento en que sientes que vas perdiendo la identidad, pero también hay la toma de conciencia de que no ponemos imagen a lo que es y tampoco se habla de lo que se debe hablar.

Esta Venus rompe los cánones de belleza de la sociedad actual, heredera de relatos culturales del pasado que actúan casi como dogmas. Totalmente, es como ocultar todo lo que no es así. Hay un cuestionamiento de lo femenino en cuanto a la decisión de la reconstrucción del cuerpo después de la intervención, y te das cuenta de que hay barreras en el aspecto personal, en la ropa, incluso en las propias intervenciones. Gracias a esa obra me fueron contactando otras chicas, también del mundo de la creación, como escritoras, compositoras y fotógrafas, que estaban viviendo ese proceso y se creó *Intra-Venus* como asociación y entre nosotras nos ayudamos con



Las líneas del destino: El juicio
© Marina Vargas,
VEGAP, Madrid
2025

«Mi vida es mi obra, y viceversa»

Intra-Venus se expuso en el National Museum of Women in the Arts de Washington. Fue una época muy dura pero ha tenido también momentos dulces, pues gracias a Rosina Gómez Baeza, que presentó la pieza, fue seleccionada

para representar a España. Esta escultura simboliza la fragilidad y la vulnerabilidad, pero también la fuerza, con el brazo levantado era como elevar la herida y posicionarte en favor de la fragilidad porque siempre se habla de empoderamiento, pero esto muchas veces oculta las necesidades.

Usted es feminista, ¿activista? Sí, y lo soy además con toda mi obra y con la exposición en el Thyssen; es un posicionamiento porque reivindico la imagen de María Magdalena, una figura muy interesante para mí. El feminismo me ha salvado de muchas cosas, por ejemplo, de estar encerrada y poder leer todo ese legado que han dejado esas mujeres que me han soportado durante mi enfermedad, y no es casual que ellas también fueran feministas. Y me considero también activista en la medida de lo posible. Creo que el activismo es muy importante y que el arte no puede quedarse solo en un objeto. Porque para mí, si no hay una acción, el objeto está muerto. Si hago una obra sobre María Magdalena, pero luego me callo frente a una injusticia o miro para otro lado cuando pasa algo a una compañera, ¿qué hago yo reivindicando a María Magdalena?, esa obra estaría vacía. Creo que la obra perdura en el tiempo y que la voz del artista también. Efectivamente, una artista puede ser feminista y ser una pintora abstracta, como Hilma af Klint, que no habla de un feminismo directo, pero que luego resultó ser feminista, algo imposible en una época en la que no dejaban estudiar a la mujer en la academia. Me gusta que mi vida sea mi obra y viceversa porque no las entiendo separadas.

La Piedad invertida o La madre muerta © Marina Vargas, VEGAP, Madrid 2025

María Magdalena es un personaje fascinante. Para mí, reivindicarla es un acto político, social y poético. Para empezar, la reivindico con la palabra silenciada porque su evangelio lo enterraron en el desierto. También, porque estamos en tiempos en que se la puede reivindicar porque hay muchas teólogas feministas. De hecho, la comisaria y yo hemos estado leyendo a todas las teólogas feministas y teóricas que comparan los evangelios de Mateo, Marcos, Lucas y Juan y en ninguno se dice que fuera prostituta. Tampoco da a entender que ella fuera “esa otra mujer”; sin embargo, lo que nos llega de “esa otra mujer” se ha etiquetado de Magdalena. Tampoco se menciona que fuera la mujer que lloró y limpió con su cabello los pies de Cristo. Esas teólogas hacen una comparativa de todos los evangelios y en ninguno figura escrito esto. Tampoco que fuera Magdalena quien ungió con perfume el cuerpo después de la última cena, que también se lo atribuyen a ella. También es interesante la duda entre todos los evangelistas de que Cristo creyera en la palabra de una mujer y que cuando resucitó le hablara a ella. Pero fue ella quien lo acompañó en la crucifixión y en la resurrección y fue la única que jamás lo abandonó. Es una mujer que se posiciona en un acto de máxima vulnerabilidad porque los apóstoles decían, “ahora que han crucificado a Cristo, ¿qué nos van a hacer a nosotros?” Y ella decía, pues “seguir con su palabra”. Y fue la que no tuvo miedo. Empezamos a investigar sobre la palabra de María Magdalena y ese “Noli Me Tangere”, traducido del latín como “No me toques”, pero en realidad no es no me toques, sino no te aferres a mí, que cambia muchísimo el significado.

Le interesa la mística. Sí, es una temática muy presente en mi obra, y me interesa mucho porque es algo muy femenino, es lo divino femenino, que tiene otro sentir porque las mujeres que tenían algo que hacer acababan siendo monjas y místicas; tenían que retirarse del mundo porque no se les permitía nada. Magdalena era una mujer que tenía conocimiento porque tenía palabra en una época en la que una mujer no podía sentarse en una mesa y conversar con un hombre. Hablamos de una mujer que tenía conocimiento, palabra, visión y cuerpo, que son los ejes de esta exposición; luego, reivindicar esta figura con estos ejes es un acto político y de posicionamiento.



Le interesan Jung, el inconsciente colectivo y los arquetipos. Me interesa muchísimo Jung y todo el lenguaje de lo esotérico y lo oculto vinculado a lo ancestral y espiritual, que es una relación con las fuerzas de la naturaleza, con el cielo, con las estrellas. He estudiado astrología y sigo formándome.

«Me interesa el lenguaje de lo esotérico»

Jung fue el primero que dio un sentido científico a la astrología con su teoría de los arquetipos y la mitología. Para mí la astrología

es una forma de autoconocimiento y también está vinculado a los arquetipos del Tarot, del que también habló Jung, así como el inconsciente colectivo y el mundo de los sueños; y vinculo el evangelio de Magdalena con el Tarot porque hay una frase de Magdalena que dice: “yo os voy a enseñar lo oculto que hay en vosotros”.