

SOM PALAU / SOM ESTABLE

26.04–01.09.2024



ANA LAURA ALÁEZ

B20

ENTRE EL NAIXEMENT I LA MORT

Frederic Montornés

Entre el naixement i la mort transcorr la línia d'una vida que, com la nostra, transita un camí que no és pla, lineal ni de roses i que manté una lluita de contraris¹ que lliura al seu interior² i que es resol amb la constatació d'una evolució i la convicció plena d'anar a algun lloc. Aquesta lluita d'oposats a la qual tan bé es refereix Heràclit,³ atès que implica moviment, és l'únic real en l'esdevenir.⁴ I és que el vincle que uneix els contraris s'exterioritza en l'univers visible. Com? Com una mena d'activitat permanent⁵ que, en el marc d'un procés de transformació,⁶ permet que cada cosa es convertesqui en el seu contrari i que la identitat d'allò diferent no sigui quelcom particular, sinó, justament, ser «quelcom diferent».

Si res no existeix sense el seu oposat o el seu contrari,⁷ quina és la causa de l'harmonia o la unitat de les coses?, quina és la causa

1. «Heràclit d'Efes (VI a. de C. – V a. de C.) assegura que la identitat de les coses és el seu ésser diferent i oposat, el seu diversificar-se i oposar-se a les altres, i anomena «guerra» (*pólemos*) a l'oposició en què consisteix cadascuna i de la qual es genera. El que hi ha d'idèntic en cada realitat és la contraposició de cada cosa amb les altres. La discordança, el contrast i l'oposició són el mateix principi de concordança, harmonia i unitat de les coses». Tal com s'afirma a l'article següent: <<https://elvuelodelalechuza.com/2015/03/19/heraclito-concordancia-de-los-contrarios/>>.

2. La nostra essència humana.

3. També conegut com a *presocràtic del canvi* o com el *filòsof obscur* per la dificultat d'entendre els seus escrits.

4. Esdevenir: les aigües d'un riu que sempre es renoven.

5. Un «foc eternament viu», diu el d'Efes.

6. És a dir, l'esdevenir.

7. Recordem: cap oposat no pot existir sense l'altre.

Ana Laura Aláez, *Soy Palacio / Soy Establo (primer planteamiento)* [Som Palau / Som Estable (primer plantejament)], 2024. Impressió per raig de tinta damunt paper Ilford Galerie Prestige Cotton Smooth, mat, 106 x 120 cm. Cortesia de l'artista

dels nostres moments d'estabilitat? La dialèctica?⁸ el debat existencial que mantenim amb nosaltres mateixos sota la mirada atenta de la raó, el nostre metrònom particular? Ho ignor. Només sé que sense la raó no tocaríem de peus a terra i gravitariem. En l'espai.

I la veritat, no és un bon pla.

Entre l'espasa i una paret transcorr la línia d'una vida que, com la nostra, és oposada, discordant i permanentment contrastada. Sempre, és a dir, entre el naixement i la mort. És una vida que, per no morir traspasada tot just començar, se serveix de la raó a manera d'escut.

*

Si hagués considerat el que he escrit fins aquí com una bona arrencada per al text d'aquesta exposició d'Ana Laura Aláez a Es Baluard Museu o, lluny d'estar-ne content, hagués seguit pel mateix camí sense jo ser un filòsof ni un pensador ni ningú versat en Heràclit d'Efès, m'hauria ficat en un vesper i hauria donat pàbul a un text desafectat, disfressat de falsa erudició i centrat a dissertar sobre allò bell i allò sinistre a l'obra de l'artista i no en la labor que va desenvolupant a la recerca de l'essència que centri la seva vida personal i professional,⁹ guiada pel compromís d'exterioritzar-ne els resultats –és a dir, d'exposar-se una vegada més– i acompanyada molt de prop¹⁰ de qui escriu aquest text.¹¹

Si hagués de començar de nou un cop aclarida la meua relliscada de l'inici ho faria de la manera següent:

«Som Palau / Som Estable» d'Ana Laura Aláez no és (només) una exposició, sinó un alto en el camí en el procés de reflexió que porta a terme l'artista a partir dels dubtes i les certeses derivades de les característiques estructurals d'un espai expositiu¹² i

8. La discordança, el contrast.

9. Des que va començar la seva carrera artística, cap a finals dels anys vuitanta, Ana Laura Aláez mai no ha fet altra cosa.

10. És a dir: físicament, per telèfon, correu electrònic, WhatsApp, fotografies, vídeos o missatges de veu.

11. Jo mateix.

12. L'Espai B d'Es Baluard Museu, de 168 m².

dels udols i els silencis amb què els planta cara des del moment en què opta per explorar-ne el volum i les maneres possibles de recórrer-lo des de l'òptica del buit. Per consegüent, més que una exposició, el que mostra Aláez a l'Espai B d'Es Baluard Museu és una temptativa d'aprehendre l'espai com qui pretén agafar aigua amb les mans obertes. És a dir, una experiència utopico-poètica condemnada al fracàs als ulls dels externs, però intensa i vívida per a qui decideix tirar-s'hi de cap. Viure-la en primera persona.

Si embarcar-se en una empresa d'aquestes característiques¹³ seria una estultícia per a qui el buit és un concepte¹⁴ erràtic condemnat a vagar sense rumb, no és així quan qui l'emprèn és una escultora formada en una època¹⁵ i en un context¹⁶ precisos que, al marge dels records i dels sentiments que li desperten,¹⁷ són l'àncora que la manté ferma i impedeix que es despenyi pel precipici

13. És a dir: voler aprehendre, atrapar, capturar, comprendre o penetrar el buit.

14. Si, des del punt de vista físic, el buit és un espai desproveït de matèria, des del punt de vista emocional és la porta a la depressió i al sentiment agut de solitud.

15. Finals dels vuitanta.

16. Euskadi.

17. «[...] és com si volgués que no s'acabàs mai aquest procés perquè jo mateixa vegi la meua trajectòria en perspectiva i m'adoni dels tómbos que ha anat fent i, sobretot, comprovi com dol una obra quan és capaç de recordar-te una davallada». Fragment de la trobada amb Ana Laura Aláez al Museo de Bellas Artes de Bilbao amb motiu de la presentació de l'obra *Portadoras queer: el doble y la repetición* [Portadores queer: el doble i la repetició]. En aquest fragment l'artista fa referència a l'efecte que li produeix veure la seva trajectòria des de la perspectiva de la seva exposició «Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío» [Tots els concerts, totes les nits, tot buit] a l'Azkuna Zentroa. <https://www.youtube.com/watch?v=l8aVoME_8rw>.

cap al qual ens dirigim quan l'inconformisme¹⁸ flueix per les nostres venes. No pas orxata.

Procedent d'un entorn «antiartístic, àrid i gairebé cruel»,¹⁹ Ana Laura Aláez es forma en Belles Arts a la Universitat del País Basc i torna al món, amb les seves rareses, després de passar pels tallers d'Arteleku²⁰ i l'acceptació que «circumstàncies com la inseguretat, la manca de mitjans, el *no future*, podien ser tan vàlides per crear com les millors teories del món». Convençuda que amb una mateixa n'hi ha prou per seguir endavant, Aláez entra a formar part d'una generació d'artistes la nova forma d'entendre l'escultura²¹ dels quals es resol afrontant les crides directes de la vida al marge de la influència que, des dels anys cinquanta i fins a

18. «Pertany a una generació (la del *post-punk*, la del *no future*) molt marcada per un rebuig frontal a la cultura. La cultura era, d'alguna manera, l'encarnació del poder i de l'opressió», diu l'artista al seu c. v., tal com apareix a la seva pàgina web: <<http://www.analauraalaez.com/about-me/>>.

19. En paraules de Txomin Badiola, al text «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», escrit per al catàleg de «Pabellón de Escultura» [Pavelló d'escultura], una exposició d'Ana Laura Aláez al MUSAC de Lleó el 2008. L'obra *Pabellón de Escultura* forma part de la Colección MUSAC.

20. Confessa l'artista al text referenciat a la citació núm. 19. Ángel Bados i Txomin Badiola, a qui coneix a l'Arteleku, són dues figures molt importants a la vida de l'artista.

21. «[...] lluny del *genius loci* i amb un canvi important de paradigma amb relació al lligam amb allò proper, que havia impregnat gran part del discurs de l'art a la dècada que acabava», en paraules de Francisco Javier San Martín al seu article «Ana Laura Aláez. Elogio del maquilaje», publicat al núm. 21 de la revista *Zebar* el 1993.

la denominada *Nova escultura basca*,²² exercien dos artistes indiscutibles com Jorge Oteiza i Eduardo Chillida. Dos homes.

Com diu l'artista,²³ «des dels inicis de la meva pràctica hi ha dos vectors paral·lels que sempre han estat presents de manera més o menys explícita: un, el mode de la presència femenina a l'art; i dos, el qüestionament dels elements plàstics que tradicionalment han definit l'escultura com un art vinculat a nocions considerades bàsicament masculines,²⁴ com la força, la duresa, la prevalença d'allò físic, un subjecte segur de si mateix, etc., i les diferents reavaluacions en els diversos moments de la meua trajectòria». Sobre la base d'aquestes dues forces i la complicitat d'altres artistes de la seva generació, Ana Laura Aláez es consagra a la creació d'una obra que, tot advocant per dialogar sense prejudicis amb les formes i els materials, estableix una relació

22. Dues notes sobre la *Nova escultura basca*:

– Es coneix com a “nova escultura basca” l'impuls que rep l'escultura a Euskadi els anys vuitanta amb artistes com Ángel Bados, Txomin Badiola, Pello Irazu, María Luisa Fernández, Juan Luis Moraza, etc., a partir de l'estudi d'Oteiza com a escultor i teòric, l'aire dels nous corrents estètics internacionals i la voluntat de deixar de banda els materials i les tècniques vinculades a la tradició escultòrica local.

– «La nova escultura basca donava la benvinguda a l'humor i a la ironia i se situava, així, en una proximitat més directa a allò real a través d'un diàleg fluid amb formes i materials lligats a una vivència quotidiana», tal com sosté Francisco Javier San Martín a l'article referenciat a la citació núm. 21.

23. Al seu c. v., referenciat a la citació núm. 18.

24. Cal recordar que l'aportació de les dones al panorama artístic espanyol dels vuitanta –Susana Solano, Cristina Iglesias, Ángeles Marco, Menchu Lamas, entre d'altres– s'associava a un tipus d'activitat basada en aspectes com la potència i la força, associats habitualment a allò masculí. A primera vista, les obres d'aquestes artistes no diferien de les dels seus col·legues, quelcom que canvià a partir dels noranta amb l'arribada d'una nova fornada d'artistes que, lluny de desenvolupar un treball amb materials durs i pesats –acer o ciment en escultura– o grans formats i rotunditat matèrica –en pintura– adopten una posició més intimista i redueixen formats per treballar a partir de l'objecte i utilitzant materials més lleugers, flexibles i inusuals.

més directa amb la realitat, es vincula inexorablement a vivències personals i quotidianes, respira a ple pulmó²⁵ l'aire d'un present que els estalona, nega sistemàticament tota mena de convencions i que, servint-se del que té a prop, es tradueix en la representació de formes de conducta social. L'obra d'Ana Laura Aláez, més que procedir d'una fàbrica d'objectes indiscriminada, surt expulsada d'un cos que sent, pateix i es rebel·la.

És una manera –la seva manera– d'estar al món.

Des de l'inici de la seva trajectòria artística, l'obra d'Ana Laura Aláez, en lloc d'aferrar-se a una pedra, a una planxa d'acer, a un tronc o a un bloc de ciment, es nodreix de la seva vulnerabilitat perquè «només negociant des d'aquí s'accedeix a aquests llocs imaginaris on l'art és un lloc fascinant que concentra el millor i el pitjor de la nostra naturalesa».²⁶ De manera que més que un material per cisellar, soldar, tallar o forjar, és l'escolta i l'observació de si mateixa –és a dir, la seva existència, el seu cos– la matèria sobre la qual articula la seva obra.

«Més que tenir talent, sentia que podia seduir fàcilment amb molts pocs recursos», «sempre m'he expressat molt bé amb la meva indumentària». Aquestes dues afirmacions de l'artista²⁷ no haurien de passar desapercebudes per entendre que si el cos és una de les principals referències a la seva obra és perquè sempre ha tengut molt clar que és justament el cos –el seu propi cos, el

25. «Crec que l'artista ha d'expressar el que li està passant, perquè si la teva vida canvia, el concepte que tens de l'art també canvia. La meva necessitat de retornar a l'escultura és perquè em sent tan perduda que necessito la imposició de les coses, de la massa, del volum. El silenci d'estar treballant en una peça és reconfortant», explica Ana Laura Aláez al text referenciat a la citació núm. 19.

26. Sosté Bea Espejo al seu text «No pasa nada si nada explica nada», publicat al catàleg de l'exposició «Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío», presentada al CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo de Móstoles entre el 2019 i el 2020 i a l'Azkuna Zentroa de Bilbao el 2021.

27. Publicades al text referenciat a la citació núm. 19.



Ana Laura Aláez, *Mary Sex*, 1991. Llana i metall, 70 x 50 cm.
Cortesia de Juana de Aizpuru

cos de la seva escultura– la peanya²⁸ més adequada per mostrar el material que modela el seu pensament, articula el seu discurs o l'impel·leix a explorar altres maneres de representar la persona que habita el seu interior. Però la relació d'Ana Laura amb el seu propi cos no només és una qüestió d'actitud vital, és l'aliment que nodreix la seva pràctica artística.²⁹

No crec que ningú pugui dubtar que si a la trajectòria artística d'Ana Laura Aláez hi ha una obra que hagi suposat un punt d'inflexió i hagi induït a establir les bases del lèxic que, de llavors ençà, articula el seu llenguatge, aquesta obra és *Mujeres sobre zapatos de plataforma* [Dones sobre sabates de plataforma] (1992). Mostrada per primera vegada en públic en el marc de l'exposició

28. Francisco Javier San Martín, al text referenciat a la citació núm. 21, afirma: «El que venia després per als joves no era la pedra o la fusta, sinó el que portaven a sobre: la roba, les joies, el maquillatge».

29. Pel que fa al tema del cos i l'abillament m'agradaria afegir aquestes dues declaracions d'Ana Laura Aláez. Em semblen dignes de consideració perquè són encertades, sinceres, tendres i crues:

– «Crec que les dones més acceptades en l'art –em referesc a les que utilitzen el seu propi cos com a instrument d'expressió– són les dones amb una vida tràgica o que han representat la condició femenina des del dolor. Dones magnífiques com Ana Mendieta, Hannah Wilke, Francesca Woodman, etc., el treball de les quals es basava en l'autoretrat enfocat al patiment, la deformació, la mort. Les altres són unes bergantes, unes envanides, uns caps buits... Jo pertany a aquest rang». Aquest comentari apareix publicat al text referenciat a la citació núm. 19.

– «Sense saber-ho en aquell moment –perquè ara en som molt conscient–, l'estètica de la meua manera d'abillar-me era una forma de catarsi davant aquesta societat convulsa. Qualsevol peça d'indumentària genèrica, portada al territori personal, pot convertir-se en una forma més d'expressió creativa. Les crítiques que rebia varen ser des del principi molt mordaces. En aquest moment em vaig adonar que la diferència, per norma, és una amenaça que es tendeix a exterminar de cop. És tan respectable aixecar-se i preocupar-se per “què em pos”, com reflexionar si una escultura té la forma, el material i l'escala apropiats». Aquest comentari apareix publicat al text referenciat a la citació núm. 26.



Ana Laura Aláez, *Mujeres sobre zapatos de plataforma* [Dones sobre sabates de plataforma], 1992. Sis perruques dissenyades per l'artista i sis parells de sabates dels anys setanta, 185 x 332 x 29 cm. Col·lecció d'Art Contemporani Fundació “la Caixa”

«Superficie»³⁰ [Superficie] i formada per sis caps –una mena de perruques elaborades amb materials tan diversos i impossibles com suggeridors– i sis sabates de plataforma, allò que representa aquesta obra, segons Txomin Badiola, és l'estocada definitiva a la *Nova escultura basca* en la mesura que «encara que no fos la seva intenció [...], [Aláez] utilitza un dels motius fonamentals de l'escultura després d'Oteiza: l'espai com a presència del mateix rang que la matèria».³¹

Si el més vistós d'aquesta obra és, sens dubte, la fantasia que es desprèn de les formes, el material i el color dels elements que utilitza l'artista per personificar les sis dones, crec que allò vertaderament important –el que és realment estremidor, m'atreveiria a dir– és el buit silenci dels cossos immobilitzats que viuen entre dues pròtesis, és a dir, entre l'única cosa que veim: perruques i sabates. És una obvietat que, lluny de passar desapercebuda, adquireix una rellevància especial quan se sap que la dimensió real de cada un d'aquests sis cossos invisibles coincideix plenament amb el de l'artista. Són, per tant, sis presències absents del cos d'Ana Laura. El cos d'una dona, en primera persona, multiplicat per sis i silenciado reiteradament amb traïdoria.

Representar-se a si mateixa donant pàbul a un buit interior sense renunciar, no obstant això, a una relació amb l'altre –nosaltres, el públic– des de l'òptica d'allò visual, allò superficial, allò accessori, allò liminar, el maquillatge, una disfressa, etc., demostra la sensibilitat de l'artista envers les transformacions del cos a la nostra cultura contemporània –tot escurçant sense parar la distància entre allò natural i artificial, l'òrgan i la pròtesi, la pell i el maquillatge–, la importància que dona als accessoris per permetre que ens recreem i reinventem segons la nostra conveniència, la constatació del punt fins al qual hem arribat en la carrera cap a l'artificialització del nostre cos humà i al desig de visibilitzar, sense cap rancúnia, la progressiva invisibilitat de la nostra essència com a persones.

30. Exposició realitzada per Ana Laura Aláez i Alberto Peral a l'Espai 13 de la Fundació Joan Miró de Barcelona el 1992. Comissariada per qui signa aquest text.

31. Al text «Dos o tres cosas que estaría bien saber de ella», que es publica al catàleg de l'exposició d'Ana Laura Aláez «Pabellón de Escultura», realitzada al MUSAC de Lleó el 2008.

Emfatitzant el que veim –«Per poder interactuar o dialogar necessit allò material, la “forma”, diu l'artista»–,³² deixant deliberadament en segon pla informació valuosa sobre la procedència dels materials que treballa, acobla i/o modela o del valor que els dona com a vehicles de «traducció de certs moviments de l'esperit»,³³ diria que totes i cada una de les obres d'Ana Laura Aláez són una mena de catarsi –o d'alliberament o restitució– de tot el que li passa, preocupa, alegra, entristeix, irrita o voldria triturar. El que pensa i el que sent ens ho explica a través de les formes. Ho vérem a *Mary Sex*³⁴ (1991), a *Bolso*³⁵ [Bossa] (1993), a *Autoretrato rosa*³⁶ [Autoretrat rosa] (1994), a *Pantalón preservativo* [Pantaló preservatiu] (1992), a *Corona* (1995)

32. Publicat al catàleg referenciat a la cita anterior.

33. Expressió extreta del text de Txomin Badiola, publicat al catàleg referenciat a la citació núm. 31, quan esmenta el filòsof francès Henri Focillon (Dijon, França, 1881 – New Haven, Connecticut, EUA, 1943): «Deia Focillon que la vida és forma i la forma és la manera en què esdevé la vida. L'escultora, però principalment la persona Ana Laura Aláez, ha manifestat permanentment aquesta necessitat vital de la forma. Com en el cas de Focillon, per a Aláez les formes no serien ens purament abstractes, sinó “el mecanisme de la traducció de certs moviments de l'esperit”».

34. És la primera escultura feta de punt d'Ana Laura Aláez. Aquesta obra la va teixir la senyora que li feia «jerseis gruixuts d'hivern per anar al col·legi». Diu l'artista –en el text referenciat a la citació núm. 19–: «Sempre tenc molt en compte que el “treball”, l'esforç físic, no és una garantia d'aconseguir una bona obra d'art. Els meus vestits de punt són reivindicatius en aquest sentit».

35. Una obra formada per una ansa de bossa de plàstic i uns calçotets del seu pare. «Aquesta obra neta i bruta, amorosa i a la vegada plena de ressentiment, expressió d'una càrrega i a la vegada d'un alliberament, constitueix una vertadera “desconstrucció del pare”, una operació equivalent a la realitzada per Louise Bourgeois a mitjan dècada dels setanta». Una interpretació molt encertada de Txomin Badiola, tal com sosté al text referenciat a la citació núm. 19.

36. Un autoretrat en què llueix una perruca feta de rodanxes de pernil dolç en una clara referència a la inexorable caducitat de la vida.



Ana Laura Aláez, *Bolso* [Bossa], 1993. Calçotets de la figura paterna i anses, 30 x 30 x 2 cm. Cortesia de l'artista



Ana Laura Aláez, *Culito* [Culet], 1996. Bronze i suro, 23 x 26 x 23 cm. Col·lecció Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Ana Laura Aláez, *Corona*, 1995. Bronze fos, 40 x 40 x 25 cm.
Col·lecció CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo



Ana Laura Aláez, *Pantalón preservativo* [Pantaló preservatiu], 1992.
Làtex, 110 x 50 x 10 cm. Cortesia de l'artista

i *Culito* [Culet] (1996),³⁷ a la instal·lació *She Astronauts*³⁸ (1997), a *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*³⁹ [Cap-Espiral-Forat-Puny-Esperma-Nus] (2008), a *Cortina* (1994) o a *El conflicto es otro* [El conflicte és un altre] (2018), dues obres formalment idèntiques, materialment oposades –la més antiga és de làtex i la més recent d'espert–, separades en el temps per vint-i-quatre anys i realitzades amb la influència d'una ànima que no pot ni vol deixar de ser ella mateixa i per a qui l'art és un exercici de supervivència.

Mai no és un passeig per un camí de roses.

Si ens hem remuntat fins a l'inici de la trajectòria artística d'Ana Laura Aláez per aproximar-nos a «Som Palau / Som Estable» –l'exposició que ara veis (o veureu) i que l'artista ha treballat com si fos la darrera vegada– és perquè el que determina el marc que estableix, tant per a la concepció de les obres que la componen⁴⁰ com pel desenvolupament i la instal·lació en l'espai expositiu, és el buit.⁴¹

37. Tres obres referencials de la incidència de l'epidèmia de la sida a la nostra societat i a la nostra cultura. *Corona* forma part de la Col·lecció CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo i *Culito* de la Col·lecció Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

38. Presentada a la Sala Montcada de la Fundació “la Caixa” de Barcelona (en funcionament entre el 1981 i el 2006), aquesta instal·lació consisteix en la creació d'un espai relacional que aborda els límits entre l'art i la vida, la ficció i la realitat, i qüestiona l'autoria ja que compta amb la col·laboració/intervenció d'altres artistes de qui Aláez se sent propera. Diu l'artista que, quan va abordar aquesta instal·lació, va tenir la sensació que seria la darrera exposició en què treballaria. Un sentiment que avui encara sent envers cada nou projecte que empenen, com, per exemple, «Som Palau / Som Estable», el que ara ens ocupa.

39. Realitzada amb peces de pell usades a través de les quals l'artista evoca la cerca de la bellesa entre «allò execrable i allò sublim; allò transcendent i allò excèntric». Aquesta obra forma part de la Col·lecció Museo de Bellas Artes de Bilbao.

40. Totes de nova producció, excepte una: *El conflicto es otro* (2018).

41. Aquell buit de què es va valer el 1992 per materialitzar la invisibilitat femenina, l'artificiositat de la vida i la multiplicitat de persones que habiten l'interior dels nostres cossos.



Ana Laura Aláez, *El conflicto es otro* [El conflicte és un altre], 2018.
Espert, mides variables. Cortesia de l'artista



Ana Laura Aláez, *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* [Cap-Espiral-Forat-Puny-Esperma-Nus] 2008. Bronze i jaquetes de cuir, mides variables. Col·lecció Museo de Bellas Artes de Bilbao



Ana Laura Aláez, *Pabellón de escultura* [Pavelló d'escultura], 2008. Instal·lació, 42 xapes d'alumini, mides variables (300 x 200 x 1 cm c/u). Col·lecció MUSAC

És el millor marc per emplaçar el conjunt d'una producció⁴² que, si encara no té una forma definitiva en el moment en què s'escriu aquest text, és susceptible de reflectir aspectes diversos de la vida artística i personal de l'artista, en un moment i en un lloc molt precisos. És a dir: el fragor de la batalla entre contraris⁴³ que continua lliurant al seu interior des de la primera vegada que planta cara a l'adversitat⁴⁴ per poder dedicar-se a l'art; el desig de mantenir viu el nivell processual de la seva pràctica escultòrica contemplant el trànsit de l'espectador com a factor que cal considerar en l'aprehensió de la seva obra;⁴⁵ la necessitat de visibilitzar un contacte real amb allò corporal fixant-ne fotogràficament un dels fragments a escala 1:1;⁴⁶ tornar a estendre les seves obres en un espai expositiu com qui s'empolaina el cos i es presenta davant els altres mostrant només una cara de la seva moneda; saltar de nou per un precipici sense xarxa per experimentar, amb intensitat, la vibració de les

42. Cinc en total:

Soy Palacio / Soy Establo (primer planteamiento) [Som Palau / Som Estable (primer plantejament)], 2024. Fotografia

Soy Palacio / Soy Establo [Som Palau / Som Estable], 2024. Espart i cadenes

El conflicto es otro [El conflicte és un altre], 2018. Espart

Infinitas veces el mismo lugar [Infinites vegades el mateix lloc], 2024. Espart

Hilera de traiciones [Filera de traïcions], 2024. Cordes d'espart

43. Recordau la tensió entre contraris a la qual hem fet referència al començament d'aquest text evocant Heràclit d'Efes?, el nostre inici fallit?

44. Ens referim a l'entorn social i familiar de l'artista, quelcom a què posteriorment fa referència –potser per restituir, qui sap!– quan afirma: «Pens que he heretat de la meua família una mena de “silenci”, “de buit... De ser”. Crec que això té alguna cosa a veure amb l'art». Una afirmació que apareix publicada al catàleg referenciat a la citació núm. 19.

45. A pesar que hagi dit més d'una vegada que «en general, a mi mai no m'han servit les opinions dels altres».

46. Concretament un braç. Apareix a l'obra que dona títol a l'exposició.

negociacions internes –dubtes i certeses– inherents a tot fet expositiu..., a expressar una manera de veure i d'entendre el món ubicat entre la fatigosa obligació d'haver de ser constantment una mateixa i el fet de residir a Mallorca des de fa tretze anys, una circumstància gens fútil.

La llista de deu obres que hem esmentat anteriorment acabava amb *El conflicto es otro*,⁴⁷ realitzada el 2018. No és per atzar. És perquè el camí que segueix l'artista per treballar aquesta exposició comença cercant el fil del qual estirar per poder complir amb una doble missió: armar-se de valor per actuar conseqüentment davant el marc conceptual que s'havia autoimposat –mai no s'han de refusar els impulsos!– i pensar, a partir d'aquí, quines passes s'han de fer seguint el ritme que més li agrada, això és, com qui comença a teixir un jersei. És així –és a dir, assumint que teixiria fins que una forma prengués cos– com entén que *El conflicto es otro* ha de ser el fil que ha d'estirar. Es tracta d'una obra que, amb la forma d'un embolic d'orificis i cintes d'espart que penja del sostre i reposa a terra, li dona la clau per entendre l'exposició com un intent d'abraçar l'impossible, com una abraçada a un espai donant volum al buit.⁴⁸

Consagrada a la tasca d'ordir una estructura efímera amb cintes i sogues d'espart trenat, cadenes d'acer oxidades i noves, i intercalant concavitats de fibra natural que, a la manera de crisàl·lides, concep com a receptacles susceptibles d'interpretar-se com a cadascú li sembli –que cadascú pensi el que vulgui!–, Ana Laura Aláez sap que la seva exposició no estarà acabada fins a l'últim moment.

Si voleu, quan hagi acabat i n'hàgiu vist els resultats, podem trobar-nos un dia per parlar un poc de tot. Si us fascina tant com a mi des que em vaig embarcar amb ella en aquesta aventura,⁴⁹ crec que no us en penedireu.

Nota de l'autor: haureu reparat que, per a la realització d'aquest text, he obtingut informació de molt poques fonts: dos texts publicats en dos catàlegs d'exposicions individuals d'Ana Laura Aláez, un article aparegut en una revista, una conferència de l'artista, moltes hores de telèfon, fotos i vídeos enviats per WhatsApp i, sobretot, trenta-dos anys d'amistat amb ella, a qui sent molt propera. Per raons diverses. Podria haver consultat més fonts i fins i tot haver escrit un altre text. Però no ha estat així. És tan extraordinari tot el que he après a través d'aquestes fonts que no puc estar-ne més agraït! Especialment amb Ana Laura.

47. Aquesta obra deriva de *Cortina* (1994), una obra idèntica realitzada en làtex i del fil de la qual estira l'artista per refer-la en espart i titular-la *El conflicto es otro* (2018).

48. Ja ho havíem vist a l'obra *Mujeres con zapatos de plataforma* (1992), una obra que pertany a la Col·lecció Fundació "la Caixa".

49. Va ser a través d'una telefonada el febrer de 2023.



Ana Laura Aláez, *Autorretrato rosa*, 1994. Fotografia damunt paper Hahnemühle de cotó, 50 x 50 cm. Cortesia de l'artista

MOSSEGAR L'ESPAI; CROMAR SÍMBOLS; SUCUMBIR A L'ANIMAL

REFLEXIONS SOBRE UNA EXPOSICIÓ D'ANA LAURA ALÁEZ

Iris Dressler

Vaig veure l'obra d'Ana Laura Aláez per primera vegada el novembre de 2022 a l'exposició «La naturaleza no está de nuestra parte» [La natura no està de part nostra] a la Galería Pelaires de Palma, Mallorca.¹ La visita a aquesta exposició formava part del programa del congrés² del CIMAM (Comitè Internacional per a Museus i Col·leccions d'Art Modern), que jo visitava aleshores per primera vegada (igual que Mallorca), convidada per la llavors directora d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, Imma Prieto,³ qui havia portat el congrés a Mallorca.

Jo ja m'havia relacionat indirectament amb el congrés del CIMAM el 2015, quan una escultura de l'artista Ines Doujak desencadenà una de les crisis més importants del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). La peça pertanyia a l'exposició «La bèstia i el sobirà», comissariada per Hans D. Christ, Paul B. Preciado, Valentín Roma i jo mateixa,⁴ i que acabà afectant també el congrés del CIMAM d'aquest any. Aquesta important associació que aborda els fonaments ètics, els desafiaments i els programes dels museus d'art modern i contemporani va fer poca cosa o gairebé res en aquell moment per ajudar a superar la

1. Vegeu <<https://pelaires.com/exposicion/ana-laura-alaez-naturaleza>>. L'exposició es va prolongar fins al congrés del CIMAM de 2022 a Palma.

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

3. Des del 2023 és directora de la Fundació Antoni Tàpies.

4. Vegeu 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. exposició]

crisi, una crisi que tenia a veure amb un dels mecanismes del sector cultural més efectius però que més es neguen: la censura.⁵

Esment aquell context perquè ressona en les meves reflexions sobre el treball d'Ana Laura Aláez: la investigació artística d'Ines Doujak sobre les implicacions capitalistes, colonials i neoliberals de la indústria tèxtil, així com l'eloqüència de les teles i la roba; les declaracions de Paul B. Preciado sobre cossos dissidents i desitjos; *La bèstia i el sobirà* com a figures separades i alhora entrellaçades que representen les relacions binàries i de poder entre animal, natura, feminitat, malaltia, improductivitat, monstre, servent, etc., d'una banda, i humà, cultura, masculinitat, normativitat, productivitat, estat, governant, etc., de l'altra; per la coexistència del llop i Bambi, es podria dir amb Aláez.⁶ Sense oblidar la censura, que està inscrita en la història violenta del cos (femení i proletari) i és una de les referències centrals en l'obra d'Aláez, juntament amb algun i evident escepticisme envers institucions com el museu.

El congrés de Palma va esgrimir els conceptes de resiliència, natura, clima i consciència, però no va esmentar els i les activistes que llavors solien arrambar-se a les pintures dels museus per denunciar la necessitat urgent d'actuar davant el canvi climàtic. En lloc d'això, abans del congrés, la llavors presidenta del CIMAM va declarar davant els mitjans de comunicació que no opinaria sobre aquestes protestes i va demanar que no se'ls pres-tàs atenció mediàtica (és a dir, que se les silenciàs, pràcticament).⁷ *La natura no està de part nostra*.

El primer que em va cridar l'atenció, tant quan vaig entrar com quan vaig recórrer l'exposició, va ser la distribució de les obres en l'espai, individualment i per com es relacionaven entre si, així com l'absència palpable del cos humà, que alhora semblava

que donava forma als objectes de la sala: tant pel que fa a com s'imprimeix en la roba usada que l'artista utilitza com a material per a algunes de les seves obres o per la disposició dels objectes o les escultures, com pel que fa a la instal·lació *Boceto de mujeres sobre zapatos de plataforma* [Esbós de dones sobre sabates de plataforma].

Aquesta obra consta de quinze tocats dissenyats individualment i fets de materials diversos, en forma de capell, de gorra o de casc, que pengen l'un al costat de l'altre o l'un darrere l'altre a la mateixa alçària del sostre. Lligats amb fils de niló a penes visibles, sembla que suren en l'espai o, segons com es miri, que els porten persones imaginàries invisibles. Tenen una mida força reduïda, com si s'haguessin fet per als caps de nins o de nines. Pengen o suren un poc per sobre de l'alçada mitjana del cap d'un adult, es podria dir que a l'alçària dels ulls de «dones amb sabates de plataforma». A la primera versió d'aquesta instal·lació, de principis dels anys noranta, hi havia sis objectes flotants a mig camí entre gorres i perruques, i a cada un li corresponia un parell de sabates de plataforma els colors brillants de les quals remetien a la cultura disco dels anys setanta. A la nova versió de l'obra, ampliada i molt modificada, aquestes sabates només figuren al títol, que al seu torn fa referència a un esbós de *Mujeres sobre zapatos de plataforma* [Dones sobre sabates de plataforma] com si fos alguna cosa provisional.

Si tenim en compte que a totes les obres d'Aláez apareix l'element escultòric, la sabata amb plataforma també remet al pedestal que tradicionalment sostenia les escultures fins que va deixar de ser així, la qual cosa fins i tot ens va donar ensurts tan majúsculs com els de les figures humanes de Duane Hanson: reals o irreals?

El que Aláez exposa és l'absència, i concretament l'absència del cos femení. *La femme n'existe pas*: aquesta frase horrible de Jacques Lacan⁸ encara es podia entendre a la dècada de 1990 com un crit d'alliberament contra les identitats de gènere; una negativa, com la de l'eslògan «No Future», que al capdavant implica la negativa a la reproducció.

Si la primera versió de *Mujeres sobre zapatos de plataforma* beu indubtablement de l'estètica disco-pop, la versió actual remet

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

5. Vegeu <<https://conversations.e-flux.com/t/the-socialist-and-the-sovereign-censored-show-opens-at-wuerttembergischer-kunstverein/2696/7>>.

6. Vegeu la nota 1.

7. Vegeu <<https://www.europapress.es/illes-balears/noticia-presidenta-cimam-sugiere-medios-no-den-visibilidad-protestas-contra-obras-arte-utilizan-20221111130532.html>> i <<https://www.diariodemallorca.es/mallorca/2022/11/14/activistas-clima-palma-hay-arte-78525047.html>>.

més aviat al (post)*punk* i al gòtic, exceptuant els petits elements esfèrics, com petites bolles de discoteca, d'una de les figures amb forma de casc més profusament decorades. Delicades teles de randa o pells sintètiques suaus es combinen amb suports, varetes i cadenes de metall, amb un aspecte una mica marcial, de manera que tant poden recordar capells nupcials i gorres de bateig com cascs protectors, instruments de tortura, peluixos, esquelets d'acer o benes i dispositius mèdics per a la correcció corporal, com la corretja ortopèdica per evitar la maloclusió dental que Moritz Schreber⁹ va crear el 1858, o el «redreçador» que creà a la mateixa època, o les malles per al cap que permetien connectar cables i elèctrodes en determinats punts. Totes aquestes fantasies van des de *Frankenstein* fins a *Matrix*, des de les descàrregues elèctriques de la psiquiatria moderna fins a la ficció del detector de mentides. «Per què el nostre cos sembla una gàbia?», es demana Aláez.¹⁰ Cent anys després que Schreber inventàs la corretja ortopèdica i el redreçador, Harry F. Harlow va dur a terme un experiment anomenat *The Nature of Love* que sacsejà les idees prèvies sobre les relacions mare-fill (i humà-animal?). Les cries de mico a les quals es va donar a triar entre una mare artificial feta de pell o una altra feta de filferro però que donava llet, preferiren la primera, és a dir, el contacte d'un pelatge en lloc de la gratificació immediata.

No cal dir que la preparació de les dones i del cos femení comença a la infantesa. Bruixes, putes i histèriques han de ser exorcitzades d'aquest cos, que al mateix temps s'hi aferra gairebé com el revers de la medalla de la maternitat. Aláez s'apropia d'aquestes projeccions de la feminitat i les desplaça en un gest que no és heroic, sinó que celebra la fragilitat i la vulnerabilitat, allò ambigu, allò incert, allò contradictori i allò divergent. «I aquí, en aquestes esclotxes», escriu, «entre la pròpia experiència i la seva projecció, se superposen els exercicis interns» amb què

ella caracteritza molt encertadament la seva pràctica artística: «mossegar l'espai; raspar un record; cromar símbols; rubricar un pensament; reinterpretar les pors; adulterar records; polir un raonament; coronar una convicció; obrir una ferida; negociar desacords; sacsejar experiències; respondre ocultant; desenterrar allò inadequat; persistir en l'improbable; magnificar l'inservible; impulsar el desig; encarnar els afectes».¹¹

Dos objectes més en forma de casc, fabricats íntegrament de metall i que recorden les trampes per a animals i les escultures cinètiques de Lázló Moholy-Nagy, es col·locaren a l'exposició no sobre dones imaginàries amb sabates de plataforma, sinó sobre pedestals reals. Es titulen *Tú no eres ni él ni ella* [Tu no ets ni ell ni ella] i *Ellos no son ellos* [Ells no són ells]. Finalment, una tercera caputxa feta de reblons estava penjada a la paret; el títol: *Tò no soy yo* [Jo no som jo]. Aquests objectes latentment perillosos també podrien interpretar-se, amb tota la seva fredor i la seva bellesa, com una indicació que la subjectivació política està vinculada principalment a l'emancipació de polítiques d'identitat que reveseixen amb inequívocs i normes els cossos i els desitjos: des de peces que donen forma i gènere al cos fins a pròtesis que volen optimitzar-lo en nom de la medicina o les fàbriques.¹²

A les obres d'Aláez apareix sovint el seu propi cos nu exposat, per exemple, en escenaris, davant un mirall o al llit. No es tracta de cap manera de referències a la naturalitat, sinó a la construcció, a la disciplina i a la censura del cos i del desig femení; fins i tot de la desviació de la norma en el sentit d'un cos dissident que, per exemple, deixa fluir lliurement els seus fluids (*Blade Runner*, 2003). A l'exposició «La naturaleza no está de nuestra parte» no hi hagué una sola obra que mostràs directament el cos d'Aláez. No obstant això, havia deixat la seva empremta en aquelles obres

11. *Ibidem*.

12. Vegeu, entre d'altres, Christ, Hans D., «Symptom Bauhaus», i Barker, John., «Bauhaus and the Human Engine». A: *50 Jahre nach 50 Jahre Bauhaus*. Leipzig: Spector Books, 2022, p. 470 i 451 respectivament. [cat. exposició]. Així com Preciado, Paul B. «La zona erògena. Una protesta para Ana Laura Aláez». A: *Todos los conciertos, todas las noches, todo vacío*. Madrid: CA2M Museo Centro de Arte Dos de Mayo, 2020, p. 53. [cat. exposició]

9. Moritz Schreber (1808-1861) no només va ser l'inventor del jardí Schreber, sinó també d'aquestes eines per a la correcció corporal que pel que sembla utilitzà amb el seu fill Daniel Paul Schreber, qui el 1903 publicà el llibre *Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken* [*Memoirs of an enfermo de nervios*], que Sigmund Freud va fer famós.

10. Vegeu la nota 1.

basades en peces de vestir que havia portat, com a *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* [Cap-Espiral-Forat-Puny-Esperma-Nus]. Aquesta instal·lació consta de sis jaquetes de cuir, del pit o de l'esquena de les quals sobresurten formes i excrescències d'aspecte estranyament orgànic i amb una estructura bàsica fàl·lica. Amb tot, són uns fal·lus que es transformen, deformen i inverteixen, que muten en forma de caps, forats, nusos, espirals, punys i altres estats (o estats intermedis). Vaig llegir en algun lloc que estan penjats a la paret com a porcs partits per la meitat en una carnisseria. Una associació que compartesc i que em recorda l'aparició de les cadenes de producció als escorxadors de Cincinnati el 1870.¹³ I la inoblidable fotografia de Barbara Kruger *You Are Seduced by the Sex Appeal of the Inorganic* [Et sedueix l'atractiu sexual de l'inorgànic]. De manera gairebé literal, a *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo* Aláez sembla desconstruir el «fal·logocentrisme del carnívor»¹⁴ descrit per Jacques Derrida, el de l'«home blanc adult i carnívor europeu disposat per al sacrifici»,¹⁵ l'ofrena del qual a «la tecnologia industrial més poderosa» està orientada a la cria industrial i al sacrifici d'animals.¹⁶ D'alguna manera, Aláez ridiculitza, transforma, perverteix i redueix aquesta figura, sense perdre de vista les tecnologies i les mecàniques que la constitueixen fins a arribar a la línia de muntatge (sia com a carnívor o com a treballador d'una fàbrica).

Els pantalons tallats d'*El sonido del sexo en el vinilo* [El so del sexe al vinil] (2022) podrien llegir-se com una referència a l'anatomia que donà lloc al cos estandarditzat i a les ficcions de gènere, raça i norma entre els segles XVI i XVII: el cos disciplinat, el cos com una màquina que s'adapta a les condicions de producció del capitalisme. La primera fase del desenvolupament capitalista, escriu Silvia Federici, va acompanyada de la «lluïta contra el cos». El cos «va perdre la seva naturalitat i fou definit com allò "altre".

Com a límit exterior de la disciplina social». *La natura no està de part nostra*. El «concepte de cos ja no feia referència a una realitat orgànica específica, sinó que es va convertir en un significant polític que es referia a les relacions de classe i a les línies frontereres inestables i constantment redissenades que aquestes relacions produïen en la cartografia de l'explotació humana». Federici descriu aquí la docilitat del cos proletari en rebel·lió contra l'apropiació capitalista.¹⁷ En aquest context, veu la caça de bruixes o el genocidi contra les dones que durà més de dos segles no sols com un «atac a la resistència de les dones a la propagació de les condicions capitalistes», sinó també «al poder que les dones havien aconseguit a través de la seva sexualitat, el control sobre la reproducció i la seva capacitat curativa».¹⁸ És la censura radical d'un coneixement diferent, que es considera perillós.

Amb al·lusions constants al *punk* o a la cadena de muntatge, com a *Cabeza-Espiral-Agujero-Puño-Esperma-Nudo*, Aláez deixa clar que no només li interessa qüestionar les construccions del cos femení, sinó també del cos proletari i els seus entrellaments, ja que a vegades sembla enfrontar aquests cossos entre si, com en el gest d'«orinar a peu dret» a *Blade Runner*.

Amb el fet d'utilitzar teixits fets a màquina en moltes de les seves escultures i instal·lacions, Aláez no sols es refereix a un àmbit de preteses connotacions femenines i que inclou filar, teixir, fer mitja, cosir i tot l'àmbit de la moda, sinó també a una de les primeres indústries capitalistes que operaren a escala mundial i que va ser possible gràcies a la mecanització dels cossos i els processos de producció, al colonialisme i el seu «llegat»¹⁹ i a la divisió taylorista del treball, és a dir, a l'establiment de relacions d'explotació profundament necropolítiques. Fins avui dia, aquestes relacions afecten principalment les dones dels anomenats països de salaris baixos, a les antigues colònies, les quals cusen sempre la mateixa peça en torns de dotze hores. «La moderna indústria

13. Giedion, Sigfried. *Die Herrschaft der Mechanisierung*. Frankfurt: 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*.

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

18. *Ibidem*.

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

tèxtil de la confecció és una indústria del “maleït taylorisme”», escriuen Ines Doujak i John Barker a la introducció a *Loomshuttles*, *Warpaths*.²⁰

Al mateix temps, hi ha alguna cosa màgica i animista inherent als objectes d'Aláez. Doujak i Barker expliquen que els teixits andins es consideren éssers vius amb els quals hom es pot comunicar activament.²¹ Aquests materials reflecteixen la «passió per allò exacte i allò extàtic, per les matemàtiques i la dansa»,²² una passió diametralment oposada a la lògica racionalista i necropolítica de la indústria tèxtil capitalista.

Aláez utilitza a les seves obres peces trobades, algunes de les quals ha portat ella mateixa, i desfent i tornant a cosir costures, les fa parlar i alhora s'hi comunica. Allò exacte i allò extàtic, les matemàtiques i la dansa estan profundament inscrits en les seves obres.

Som Palau / Som Estable
Ana Laura Aláez

Del 26 d'abril
a l'1 de setembre de 2024

Organització
Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma

Direcció
David Barro

Comissariat
Frederic Montornés

Coordinació exposició
Jackie Herbst
Solange Artilles

Registre
Soad Houman
Rosa Espinosa

Muntatge
Art Life
Es Baluard Museu

Transport
Xicarandana

Assegurances
Correduría Howden R.S.

Maquetació
Hastalastantas

Textos
Frederic Montornés
Iris Dressler. Codirectora del
Württembergischer Kunstverein
Stuttgart

Traduccions
Àngels Àlvarez

Impressió
Esment Impremta

© de la present edició,
Fundació Es Baluard Museu d'Art
Contemporani de Palma, 2024
© dels textos, els autors
© de les obres, Ana Laura Aláez, VEGAP,
Illes Balears, 2024

Crèdits fotogràfics
Cortesia de l'artista, portada, p. 9, 11, 14, 15, 19
Pablo Ballesteros, p. 16
Elssie Ansareo, p. 17
Susana Bilbao, p. 20-21, p. 22

Agraïments
Daniel Gerhard Holc, Txomin Badiola,
Maira Miramar, Albert Jordana, Imma Prieto
Artesans de Mallorca: Magdalena Vidal,
Pep Toni Ferrer
Artesans d'Eivissa: Pepita Cardona,
Miguel Moreno, Isidro Prats, Xicu Tur
Ferrer: Gus Vilches
Fundació Ses Dotze Naus, Galeria Pelaires

ISBN 978-84-18803-94-9
DL PM 00279-2024
Exemplar gratuït. Prohibida la venda

20. *Ibidem*, p. 9.

21. *Ibidem*, p. 7.

22. *Ibidem*, p. 8.

#IMAGINAELFUTUR
#ANALAUAAALAEZESBALUARD
@ESBALUARDMUSEU



WWW.ESBALUARD.ORG

ESBALUARD MUSEU 20ANYS

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

HORARI: DE DIMARTS A DISSABTE DE 10 A 20 H
DIUMENGE DE 10 A 15 H