

ESCULTORAS ANDALUZAS: TRASPASANDO EL UMBRAL DE LO CONVENCIONAL

Barrionuevo Pérez, Raquel
Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas
Universidad de Sevilla
rbarrionuevo@us.es

Resumen

Los cambios que se han ido produciendo en la estructura social así como en la jerarquía artística han sido aprovechados por numerosas artistas para conseguir un lugar desde donde construir su futuro profesional. Paralelamente la evolución que la escultura ha sufrido a lo largo del siglo XX en cuanto al concepto y valores ha hecho más fácil la incorporación de la mujer a la práctica de este ejercicio. La primacía del concepto sobre la práctica puramente formal y técnica, así como la gran variedad de materiales utilizados, han favorecido el trabajo haciéndolo más ágil y menos costoso.

Conocer el camino que han seguido las escultoras andaluzas es importante para poder valorar la totalidad de la creación plástica tridimensional en esta región, así como el estudio de casos nos sirve para ver como han conseguido superarse a sí mismas y los numerosos obstáculos que por el hecho de ser mujer les ha ido poniendo la sociedad. En la mayoría de los casos estudiados ha sido la perseverancia y la innovación en cuestiones formales o conceptuales lo que les ha servido de trampolín para su permanencia cuando no su proyección en el mundo del arte.

Palabras claves

Escultoras, Andalucía, Escultura, Siglo XX, Innovación, Materiales

Texto

En Andalucía gran parte de la creación escultórica estuvo dedicada durante muchas décadas del pasado siglo a la realización de imágenes sagradas que las distintas hermandades y cofradías reclamaban insistentemente para su culto público; unas imágenes que, muchas veces, debían sustituir a aquellas en las que el tiempo y los desafíos ideológicos habían dejado su huella inexorable y por tanto pedían ser renovadas. Sólo algunos autores con una visión artística más amplia y otros intereses plásticos serán capaces de adentrarse por otros caminos escultóricos, aunque verdaderamente serán pocos los que se adscriban a una auténtica renovación. Entre éstos últimos figuran una serie de escultoras cuya obra ha traspasado el umbral de lo convencional, constituyendo referentes vocacionales indudables y obligados para la joven práctica tridimensional andaluza que en los últimos años está adquiriendo una posición fundamental.

Paralelamente no podemos omitir el deliberado olvido de la mujer en la historia del arte, los obstáculos encontrados para iniciarse en la práctica artística y las aún mayores barreras que debieron salvar para dedicarse a la escultura han configurado el cuadro clínico de una profesión poco reconocida y mucho peor pagada. Factores como la



imposibilidad de acceder a un aprendizaje oficial¹, donde estudiar dibujo y modelado del natural con modelos vivos, al igual que sus compañeros, el carácter público² de la actividad escultórica contrario a la falta de autonomía sufrida por las mismas, los prejuicios e incomprensiones derivadas de su consideración como “oficio” masculino, unidas a las críticas despectivas que algunas recibieron, dañando su imagen y trayectoria, han hecho difícil cuando no inviable el trabajo de estas artistas.

Existe, en cambio, una amplia nómina de mujeres en nuestro país, oriundas de regiones geográficas diferentes, que a lo largo del siglo XX se han aproximado a la práctica escultórica desde diversas perspectivas. El escaso conocimiento de la labor desarrollada por las mismas, viene en parte condicionado por la falta de estudios, encaminados a valorar el papel de la mujer en el arte como sujeto activo, siendo más abundantes aquellos que pretendieran desvelar su imagen como objeto de representación masculina. Si añadimos que las investigaciones realizadas para rescatar una nómina de artistas, se han centrado en las pintoras, o en las escritoras, dejando a las escultoras en un segundo plano, confirma la escasez de documentos que aporten datos de sus creaciones.

Pertenecer a una clase social privilegiada, tener acceso a una esmerada educación, vínculo familiar con un artista y contacto con los círculos culturales del momento son los principales rasgos en común de las escultoras que desarrollaron su obra en la primera mitad del S. XX. El matrimonio con artistas era el salvoconducto para poder relacionarse, aunque el precio a pagar era vivir a la sombra de su marido, en un papel secundario. La buena situación económica que disfrutaron y lo inusual que era encontrar mujeres con actividad remunerada en esa esfera social, favoreció que concibieran la escultura más como hobby, que como profesión y que dejaran muchas piezas sin firmar ni fechar, dificultando la catalogación. Además, fueron pocas las que mantuvieron una producción escultórica constante, renunciando algunas por cuidar a su familia.

Resulta de especial interés que, siendo la imaginería religiosa el principal encargo artístico de la posguerra dentro del contexto andaluz, tal y como hemos apuntado anteriormente, artistas como Carmen Jiménez y Elena Laverón, lograran superar la tradición neobarroca. Mientras la primera establece las bases para el futuro cambio y sirve de trampolín entre la tradición y las nuevas tendencias, la segunda aporta innovación a la escultura introduciendo la neofiguración.

¹ Si en el siglo XVIII los Centros de enseñanza, Academias y Salones, impedían su acceso y profesionalización convirtiéndolas en aficionadas con unas nociones artísticas exigidas a toda dama de clase media, y en el siglo XIX se les restringía el acceso a las clases con modelos, no será hasta mediados del siglo XX cuando todo esto queda superado, pudiendo cursar con libertad todo el programa de asignaturas artísticas.

² *“La práctica artística, y en particular la escultura, con una intención representativa entendida como elemento conmemorativo, puede ser tomada como puente transmisor de ideas y hasta como instrumento para educar en valores y, en este sentido, ha estado siempre vinculada al ámbito público. Sin embargo, las creaciones de las escultoras, se han considerado un producto de medios privados y sus autoras, como decíamos, confinadas a la vida íntima y reservada del hogar. Este hecho, además, ha sido un arma utilizada posteriormente por la crítica contra ellas al considerar sus creaciones como tareas domésticas poco trascendentes y, por tanto, excluidas de la valoración y consideración artística”* en BARRIONUEVO, RAQUEL: “Apuntes sobre una marginalidad resistida” en, *Reexistencias: Escultoras del siglo XX*, [Catálogo] Madrid, 2006, Comunidad Autónoma de Madrid, p. 16-17

Partiendo de un concepto clásico y mediante la transformación de la materia, Carmen Jiménez (Granada, 1920), llega a una síntesis de las formas para recrea situaciones y personas de su entorno más próximo, característica común a otras muchas artistas. Su iconografía es fundamentalmente femenina, volcando su energía en creaciones, que quizás, lejos de la reivindicación, pretendan situar a este género en lugar más digno. Las representa en solitario, como seres autónomos, en su mayoría desnudas, sin ropas ni ataduras, dejando ver lo más privado de sí mismas. En su obra *Viento*, destaca el rostro de la figura femenina ligeramente levantado desafiando al futuro.

El interés de Carmen Jiménez por los nuevos materiales le lleva a introducir el poliéster en su obra, incorporando ventajas tales como la economía, la manejabilidad y la rapidez en el proceso de elaboración. Una lucha y trabajo constante le han servido para romper barreras y terminar con estereotipos de género que tanto han perjudicado el desarrollo profesional de muchas escultoras. Su trayectoria, está llena de reconocimientos que se materializan en metas alcanzadas, como ser la primera mujer que logra la Cátedra de Modelado en España y ser miembro de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría.

Si bien Andalucía no presentará una evolución muy significativa en el terreno artístico durante la década de los sesenta, al menos el mestizaje cultural existente en la provincia de Málaga, propiciará un contexto favorable a Elena Laverón (1938), que contará con una clientela internacional y un público con una formación cultural más variada. Su aportación se encuentra en el tratamiento que hace de la forma y el uso del espacio como elemento plástico, para crear el contra volumen. Utiliza el hueco para sugerir lo macizo, relaciona las partes con el todo y localiza las partes llenas y vacías para lograr el equilibrio entre los pesos.

Un análisis de la figura humana le lleva a simplificar las formas, buscando lo esencial de la misma y a interpretaciones personales que en ocasiones rozan la abstracción. Una obra, claramente antropomórfica, en la que provoca deformaciones anatómicas intencionadas utilizando más abundantemente la recta cuando hace referencia al cuerpo masculino y la curva cuando tiene que representar a la mujer. De la misma manera, aumenta el volumen en el torso y miembros inferiores, reduce el tamaño de la cabeza y casi elimina los miembros superiores.

Su temática gira en torno al amor, a la entrega recíproca de la pareja, a la maternidad y a la familia. Son numerosas las representaciones que hace de lo femenino mostrando siempre a la mujer como cabeza y centro de la sociedad, cercana a la idea de madre o fundida en la figura masculina.

Indudablemente la década de los sesenta será decisiva para la consolidación de la mujer escultora en el panorama artístico español, al entregarse a la creación como profesional, con una labor constante y remunerada. Integrada socialmente, contando con referentes previos y teniendo libre acceso a la enseñanza artística, ésta no precisará como antaño del vínculo justificador con un artista. Aun así algunas, como Carmen Jiménez se casaron con un escultor, incluso otras, como Teresa Eguíbar trabajaron con su marido, compaginando sus obligaciones familiares, con su carrera escultórica. Como norma no existirá colaboración entre ellas, trabajarán, expondrán y resolverán los problemas de difusión solas, impregnándose sus creaciones de unas marcadas señas de identidad.

Un alto porcentaje de escultoras a partir de los setenta buscarán tanto, espacios alternativos donde trabajar y exponer, fuera de los circuitos comerciales, como, nuevas maneras de comunicarse con el público, admitiendo la libre interrelación de campos. Tienen en común haber recibido una formación multidisciplinar entre España y el extranjero. Esta influencia multicultural, unida a un carácter independiente, les llevará a la innovación, como Esther Ferrer, considerada la pionera de la performance en España. La escultora se convierte en una investigadora de la vida, protagonista y narradora de su historia. Introduce referencias autobiográficas y trata el tema de la identidad femenina.

Frente a la ausencia de ejemplos femeninos en las vanguardias, un amplio número de escultoras, entre las que se encuentra M^a Luisa Campoy (Málaga, 1945), participarán en su redefinición, a partir de los setenta. Fruto de la interpretación subjetiva de la realidad y el culto a lo individual nacerá una obra intuitiva que representará su interior. Escultoras que van a entender la creación como una terapia para expresar sus miedos y placeres, como una liberación, mediante la cual crean obras fantásticas para desconectar de la realidad y recrear sus sueños. Reflexiona sobre la condición del individuo y sus limitaciones, interpretando diversos mitos en clave actual. Crea personajes que surgen del subconsciente portando elementos simbólicos, los cubre con pátinas insólitas y los ubica en escenarios imposibles haciéndonos soñar.

La mujer, que no es más que ella misma reflejada en su obra, es centro de su pensamiento y cuerpo principal en su trabajo. Destacan sus meninas, diosas de grandes ojos, rostros expresionistas y alargados, que parecen contemplar el paso de la Historia. Un análisis de la figura humana les lleva a simplificar las formas, buscando lo esencial de la misma y a usar el espacio como elemento plástico y simbólico para crear el contra volumen. Obras, claramente antropomórficas, con deformaciones anatómicas intencionadas, aumentando el volumen en el torso, reduciendo el tamaño de la cabeza y casi eliminando los miembros superiores.

En su producción la mujer cambia continuamente de escenario, invierte lo establecido, altera lo fijo, lo terreno y flota en el espacio, como alternativa a lo material. Para representar al hombre utiliza metáforas, eligiendo objetos inanimados de estructura simple, estable y racional, o animales. La parte femenina, variable, en continuo desequilibrio busca el contrapeso que la ayude a mantenerse, haciendo más llevadera su existencia y para ello crea su atmósfera, un universo que se adecue a sus necesidades. M^a Luisa Campoy nos habla del dominio en la relación de pareja, de la tensión que provoca el enfrentamiento, de la atracción entre los miembros, del mundo de fantasía y ensoñación que rodea a la mujer, frente a la racionalidad y estructuración masculina.

A finales de los setenta, comienza una búsqueda incansable de las escultoras por crear “algo nuevo” y encontrar un modo de conquistar su espacio dando lugar a nuevos tipos de intervenciones en el espacio urbano, al desarrollo de instalaciones y performances que logran desplazar la mirada clásica del arte y “el espacio”.

Al mismo tiempo, la escultura, como disciplina, se abre a aplicaciones de otra naturaleza, se convierte en una práctica autónoma, independizada del pedestal, de referencias externas, y de las funciones que le habían caracterizado en el pasado³. El

³ La eliminación de la peana, la pérdida de la función conmemorativa, el final de la atadura estatuaría, el uso de tamaños variados y la admisión de nuevos procedimientos se encuentran

término tradicional de escultura, pasa a ser entendido en su sentido más amplio, utilizándose para referirse a múltiples intervenciones. La escultura se vuelve menos comprensible, al disiparse algunos rasgos que le eran propios y al enfatizarse otros como investigación material y conceptual.

Las artistas van a trabajar entrecruzando disciplinas, incorporando géneros hasta entonces considerados menores y haciendo uso de la imagen, del sonido, de la palabra, así como de la descontextualización de objetos con el fin de hacer reflexionar al espectador sobre algunos aspectos de la realidad cotidiana. Paralelamente, van a enfrentarse a las propiedades inamovibles de la escultura tornándola flexible, ligera, temporal, errante y cálida, gracias al uso de materiales efímeros, al reciclaje de objetos y a la introducción de prácticas artísticas hasta entonces consideradas artesanales y femeninas. Muchas de estas propuestas buscarán la puesta en escena y el ambiente, como los espacios útiles, al mismo tiempo que mágicos, de Machú Harras (Málaga, 1948), cuyo fin es educar a los jóvenes y enseñarles a querer su entorno, invitándoles a desarrollar su imaginación y creatividad a través del juego. Así mismo, existe una preocupación ecológica que se manifiesta en la elección de temas, en el juego con formas orgánicas y en el reciclaje de objetos, que dialogan con la naturaleza.

Pretende llevar la cultura a las calles y como si de un museo al aire libre se tratara, crear obras que la acerquen al ciudadano. Concibe parques y diseña mobiliario urbano, utilizando la fantasía compositiva con la que genera un discurso en el que sintetiza escultura, pintura, cerámica y arquitectura. Obras como el *Árbol de los mensajes*, que rompen con el concepto de perennidad atribuido a esta disciplina, al nacer de elementos efímeros y reciclados, y que rodean al espectador precisando de su participación para alcanzar su sentido. Otro ejemplo es la pieza de Machú, construida con poliestireno expandido, a la que el público se acerca utilizando las embarcaciones del estanque del Retiro.

Las artistas investigarán fórmulas inéditas para trabajar la tercera dimensión experimentando con materiales ajenos a la escultura, aplicando a ésta los usos que la arquitectura hacía del espacio, e introduciendo elementos sacados de su universo. De la creación de objetos derivarán a montajes espaciales, mediante juegos perspectivas y arquitectónicos.

“La descentralización de la obra escultórica, con su efecto asociado de desbordamiento de contorno, va a ser el paso más decisivo para que la escultura raptar el espacio que se encuentra a su alrededor y lo incorpore a su propia obra”⁴

Desde el plano político-social la llegada de la democracia va a exigir símbolos nuevos y una conexión con lo que se hacía en el exterior. Es un momento de cambio, de reivindicación social, de movimiento feminista, que calará en las artistas. Éstas introducen en sus obras referencias autobiográficas, reflejan lo doméstico, tratan el tema de la identidad femenina y la violencia de género. Pepa Rubio (Sevilla, 1957) va a representar la situación de injusticia que viven los colectivos desfavorecidos, la

entre los logros conseguidos por la escultura. Además se libra del sometimiento que vivía con la arquitectura y la pintura, creando un lenguaje propio, con funciones nuevas y planteamientos conceptuales próximos al hombre.

⁴ MADERUELO, Javier: *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, 1990, Ed. Mondadori, p. 18

discriminación debida al sexo o al lugar de origen, tomando a menudo como tema, el contexto social de la mujer. En *Cubiertos de grasa*, enfrenta el mundo privado de la mujer, con objetos que evocan el trabajo doméstico, al mundo público asociado al hombre y a su trabajo.

En Ghuraba. Los sueños que me llevan, la artista Pepa Rubio narra bajo una perspectiva diferente, el viaje clandestino de los magrebíes, cargado de emociones, sueños y dificultades, a las costas españolas. Comparte con el espectador un mundo interior de sensaciones, así como, la percepción de un espacio exterior de conflicto. En su obra no destacan las pateras, ni las referencias directas, evita lo obvio y utiliza un lenguaje de signos que a modo de metáfora nos muestra la realidad social de esta frontera, dándonos un espacio para la reflexión. Trabaja a partir de la transformación de trozos de ropa y objetos recogidos por ella en la costa, que como relicarios simbolizan los sueños de los que consiguieron cruzar, así como de los que fracasan en el intento.

Existe una relación de amor-odio en algunas de sus obras, enfatizada por los materiales que utiliza, de los que extrae su contenido simbólico y poético. Hay un reciclaje material y conceptual, una recogida de restos físicos y recuerdos de su pasado. Obras que surgen tanto de experiencias vividas, como de ideas que saca de los objetos encontrados. Interviene en su descontextualización, manipula su aspecto exterior, obligándonos a hacer una lectura diferente a la habitual. *En el jardín de la novia*, presenta una serie de objetos domésticos, que a modo de ajuar han sido elaborados con fibras naturales, empleando un método artesanal. Una especie de exorcismo, para rechazar los estereotipos y cuestionar la división entre arte y artesanía.

La vigencia de cualquier tipo de material para hacer una obra, beneficiará la valoración de prácticas artísticas hasta entonces consideradas artesanales y femeninas. Las artistas, introducen en su obra preocupaciones espaciales, interés por la estructura, la integración de las artes, la incorporación de materiales efímeros y el reciclaje de objetos.

La primacía del concepto sobre la práctica puramente formal y técnica, va a favorecer la incorporación definitiva de la mujer a la escultura durante los ochenta. El escultor, se transforma en un creador de espacios, que deja el desarrollo físico de la obra en otras manos. Así mismo, del concepto de artista bohemio se pasa al de creador posmoderno, integrado en el sistema, lo cual permite a las artistas ser valoradas sin cambiar su vida y usar sus habilidades sociales para lograr beneficios. Como dijo Oteiza, “La escultura es cosa mental” y la mujer ha demostrado a lo largo de este siglo su ingenio y creatividad.

Una constante en la creación artística femenina va a ser la fuerte tendencia a la introspección. Ésta origina discursos autobiográficos con los que las escultoras recrean y transforman historias cotidianas, experiencias y sentimientos. Carmen Laffón (Sevilla, 1934) nos muestra su peculiar ejercicio de introspección con la reproducción escultórica del mobiliario y los objetos que "habitan" su entorno. Es difícil definir estos enseres, no sólo por su cualidad de cosas con, a la vez, una emocionante vida propia sino, sobre todo, por la manera, tan despojada, con que se nos presentan. Carmen nos trasmite el acento físico de su materia, su simbolismo, pero también la naturaleza desnuda y anónima de lo serial. En esta frágil línea donde lo trivial y humilde cobra poesía, es donde se ha movido siempre Carmen Laffón. Como comenta Francisco Calvo Serraller:

“Armarios, que son almarios, porque están cargados de presencias invisibles, de fantasmas que se escapan por sus entreabiertas puertas. ... La riqueza de matices, conceptual y física, que se agolpa en este conjunto de obras es tal, que estos armarios se convierten en las cámaras oscuras de la cotidianidad”⁵.

En el estudio: Mesa y repisa, construye íntima y misteriosamente un escenario simbólico, en parte real y en parte imaginado. Nos sitúa en ese contexto del taller, espacio de confrontación con la idea, metáfora de la invención, en el que se mezcla la sensibilidad y la soledad del artista. Insiste en aquellas calidades casi imperceptibles pero necesarias, que median entre la luz y la materia, la presencia de las texturas y el deseo, que son los que aportan contenido y generan el ambiente. Un trabajo reflexivo y conceptual en el que medita sobre la mirada del artista y del espectador. Espera la complicidad de éste, para conjugar esa primera fuerza que nace del reencuentro con objetos conocidos, cotidianos, con la visión inquieta y desasosegada que nos provoca el enfrentarnos a la huella que el tiempo y el uso han dejado sobre cada uno de ellos, y por tanto, al origen de su singularidad.

“Le ofrece al público una topografía de sus pasos, huellas y acciones en el estudio, anidadas en esos objetos que componen la obra: un busto, una jarra, un relieve, una mesa y unos útiles de trabajo, que son los que crean una atmósfera, evocación de la emoción y la memoria”⁶.

Autoras como Nuria Carrasco (Ronda, 1962) van a combinar su fuerte tendencia a la introspección con la observación externa, resultando discursos en los que recrean y transforman historias diarias, uniendo aspectos de su vida y de su entorno. Su obra sigue un camino de trasgresión y búsqueda que pone de relieve la huella de los convencionalismos. Emplea la capacidad de los objetos íntimos, domésticos, para expresar ideas y valores, los manipula dotándolos de nuevos significados al mismo tiempo que hace un uso intencionadamente equívoco de los materiales, intercambiando sus propiedades naturales de rigidez y flexibilidad.

Para ella el látex es la materia prima original que se amolda a una realidad cambiante. El látex para protegerte de manera incondicional como la propia piel humana. Es por ello que hace moldes sobre su cuerpo sobre los que luego interviene. También hace uso de la escayola, la cola, la silicona, el chicle, así como todo aquel material que le llame la atención, que esté vivo, que se pueda mover y tocar aunque sea efímero. Juega con la parte visual y simbólica de éstos y de los objetos que representa, construyendo metáforas sobre la transformación y la adaptación; sobre la flexibilidad, pasajera y frágil, de la existencia humana. Esto provoca en el espectador desconcierto y curiosidad, así como una necesidad de cuestionarse la rigidez de ciertos planteamientos sociales y estéticos. Juega con la ironía para aproximarse al concepto de identidad y ayudarnos a reencontrarnos con nosotros mismos. Obras como *Traje regional*, un vestido hecho de adoquines hexagonales de los que se usan en las aceras, o los siete delantales de látex de la misma serie, en los que puede leerse *“Ministerio de Obras Públicas o Monasterio de Asuntos Sociales”*, con las que critica la intrusión de lo público en el espacio privado.

⁵ CALVO SERRALLER, Fernando: “Almarios” en ELPAIS.com, Cultura, Babelia, 24/12/2005 http://www.elpais.com/articulo/arte/Almarios/elpepuculbab/20051224elpbabart_5/Tes

⁶ BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel: *Reexistencias: Escultoras del siglo XX*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Servicio de Documentación y Publicaciones, 2006, p. 21

Interferencias, es una instalación de 28 columpios colgados del techo, cada uno con un par de zapatos pertenecientes a personas de edades, géneros y categorías sociales muy diferentes. A un punto comienzan a balancearse chocando unos con otros, metáfora de la xenofobia existente hacia lo contrario, lo divergente, lo ajeno, en definitiva, muchas veces hacia lo desconocido en cualquier terreno que envuelve al ser humano, desde la ideología hasta los hábitos o tradiciones. Nuria Carrasco desea que se de una relectura que rompa estereotipos e ideas estancas.

Explora la casa propia como espacio de proyección de la personalidad y carácter de cada individuo. La plantea como arquitectura portable del yo, como el caparazón invisible de identidad, acumulado con el paso de los años. En palabras de la artista: “*Es lo que se tiene que dejar pero de lo que no se puede escapar, el origen, el lugar al que se retorna*”⁷. A través de una frágil escultura de papel de seda, unas fotografías y un vídeo, la artista contrapone el tradicional concepto de casa, entendido como espacio sólido y seguro, con el del lugar frágil, efímero y cambiante que se encuentra en el interior de las personas.

*“Una de esas preocupaciones sociales y políticas muy habitual en el arte actual es aquella que tiene que ver con la idea de nido. La casa, la ciudad, la maqueta, la arquitectura, los materiales de construcción y los tecnológicos, el urbanismo y el medio ambiente, los residuos y la ecología así como las relaciones sociales que se establecen en estos escenarios pero también del espacio vacío o en transformación, abandonado o en construcción de las ciudades”*⁸.

Y es que muchas artistas van a explorar en sus obras, desde varias perspectivas, las múltiples interpretaciones de la idea de “lugar”: desde las esferas psíquicas, a los espacios públicos. Aproximaciones que van a concebir el lugar como acontecimiento, como escenario para la vida, como encrucijada para los encuentros existenciales. Las preocupaciones sociales, políticas, culturales y económicas se convierten en protagonistas de unas obras cargadas de simbolismo, con una clara influencia pop.

Hablar de la obra de Carmen Osuna (La Rambla, 1962) nos hace pensar en Marcel Duchamp⁹, en el tema del “Ready made” y en la reutilización del objeto dándole un nuevo significado, o mejor dicho en la reutilización del significado y el significante del propio objeto. La artista tiene una idea y aunque la presencia del objeto es absolutamente necesaria para la apreciación de la obra de arte y el mensaje que crea, la acción de la artista en su estado más puro es la idea. “*La obra de arte en este caso es*

⁷ PERTUSA, Pilar: *Nuria Carrasco. El patio de mi casa no es particular*, [Catálogo] Málaga, CAC, 2005, p. 15

⁸ FRANCÉS, Fernando: *Oasis. Colección Unicaja de Arte Contemporáneo*, [Catálogo] Málaga, Fundación Unicaja, CAC, 2007, p.8

⁹ Cuando en 1917 Marcel Duchamp envió un urinario de porcelana firmado con el seudónimo de R. Mutt y titulado “Fuente” a un concurso de jóvenes artistas del que era jurado, algo cambió para siempre en el arte: Descontextualizar la naturaleza de los objetos para darles una nueva identidad.

puramente la idea y no la materia ni la materialidad del objeto que, aún siendo muy importante, sirve de canal para transmitir una idea”¹⁰.

La ruptura de fronteras y separaciones jerárquicas, especialmente reivindicado por las creadoras, les lleva a investigar materias consideradas artesanales, con el fin de darles nuevos enfoques plásticos en sus obras. Carmen Osuna en su interés por terminar con fórmulas tradicionales y tópicos une el uso de la cerámica con preocupaciones espaciales y sociales, dentro de un interés por la integración de las artes. Influida por su lugar de origen y por la actividad artesanal allí predominante, va a utilizar objetos tomados del mundo de los oficios, haciendo una relectura del significado de los mismos.

Un jardín en el desierto es una instalación en la que, gracias a las características de los porrones de Córdoba, su tierra natal, es posible la realización de dicho jardín, pues el musgo crece alrededor del botijo gracias a la humedad que desprende. Y ello en medio de un espacio de barro seco que ocupa todo el suelo, que se completa con doscientos botijos colgados del techo.

Emplea un proceso intelectual en el que mezcla lo consciente, lo que busca, con lo que la obra y el material le va ofreciendo en cada momento. Reutiliza la apariencia física de las piezas para transmitir un mensaje y hacernos reflexionar sobre la falta de valores y el absurdo de la vida moderna. Un discurso, no falto de cierta ambigüedad, en el que aúna humor y crítica frente a lo establecido, cuestionando los prejuicios propios y las exigencias sociales.

Con mi dedo cerca de mi cabeza, plantea un enfrentamiento, una crítica ante el estereotipo de lo que tradicionalmente ha sido considerado el mundo laboral del hombre y la mujer. Carmen Osuna representa el trabajo femenino, calificado como artesanal, haciendo mención a la costura. Para ello deposita en el suelo infinitos dedales que dibujando una pistola muestra esa violencia contenida al apuntar hacia el trabajo desarrollado por el hombre. Éste aparece simbólicamente representado por cascos de obreros, sinónimo de su desventura en el exterior, en el espacio público, que se elevan por la pared dando forma a una interrogación.

Por la vía de la intervención crítica escultoras como Carmen Osuna llegan a propuestas temporales acusadoras, denunciantes, que utilizan los mismos procedimientos de la sociedad de consumo a la que critican. Mediante sus obras se abordan temas de interés social como la inmigración, la incomunicación del ser humano, los límites del cuerpo y el consumismo. Son artistas formadas en su mayor parte en un ámbito universitario que encuentra en el activismo su principal medio de acción. Las alteraciones del lugar las hacen en orden a valores ideológicos, a partir de la descontextualización subversiva de elementos culturales y sociológicamente admitidos. El énfasis interactivo de muchos de estos proyectos nos hace cuestionarnos hasta que punto nos encontramos ante una experiencia artística o ante acciones meramente sociales.

El cuerpo de las propias artistas, mediante la performance, también ha sido utilizado como materia y como soporte de la obra, como reclamo y como denuncia de situaciones

¹⁰ BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón: “Escultura contemporánea en Andalucía” en, *Aproximaciones a la escultura contemporánea. Ciclo de Conferencias*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla, 2002, p.163

o actitudes. El cuerpo tridimensional, transitado por múltiples estandartes con renovadas referencias, será el espacio elegido por un alto número de creadoras para narrar historias, en muchos casos autobiográficas. Sigue ofreciéndose como el medio más directo a través del que interrogarse sobre los límites de la identidad y la volatilidad de las ortodoxias políticas, sociales y sexuales.

Pilar Albarracín (Sevilla, 1968) una de las más destacadas componentes de la nueva generación de artistas andaluces además de trabajar utilizando la fotografía, el vídeo, la escultura¹¹ o las instalaciones también se sirve de su cuerpo y de su imagen para explorar sus objetivos. El campo de investigación de esta artista se centra en los tópicos de la España tradicional: el flamenco, los toros o la artesanía, los cuales procede a ironizar y transformar en sus obras. De este modo, la performance se convierte en otro de los medios por los cuales logra romper con el convencionalismo de las costumbres y las tradiciones nacionales.

En sus escenificaciones, performances y vídeos, Albarracín toma los aspectos más tópicos de lo "andaluz" y se sumerge lúdica y críticamente en ellos. La artista se adentra en las raíces antropológicas de su cultura y retorna a las especificidades identitarias en una época en la que la globalización disuelve las diferencias locales o las reduce a clichés étnicos fácilmente consumibles. La comida, el folclore, la religión o la economía rural son temas fundamentales en sus obras que ahondan en las estructuras de dominación, ponen en evidencia la violencia ejercida contra las mujeres y el drama de la emigración. Su aproximación, sin embargo, no se produce desde el dogmatismo moralista sino desde la ironía o el sarcasmo de visiones surreales y apropiaciones jocosas. La esencia de la obra de Pilar surge a través de la ironía, el humor, la crítica, la sensualidad y la poesía, provocando todo tipo de reacciones en el público. Al representar las subordinaciones al género, a la clase social y a la identidad nacional o étnica, Pilar Albarracín se enclava en una línea de análisis de las construcciones simbólicas que ha marcado los discursos más relevantes de las últimas décadas.

En Bailaré sobre tu tumba vuelve a manifestarse la necesidad de decodificar los roles impuestos. Un bailar profesional calzado con botas negras y una mujer, Albarracín, con zapatos rojos de flamenca, zapatean sobre una tarima. Él dispone de las herramientas artísticas, pero la danza se produce en el territorio de ella. Su diálogo pasa por diversas intensidades, traduce las incomprensiones de la relación y el peso cultural de los roles hombre-mujer. Ella está quieta, él ataca suavemente. Él espera, le da tiempo a la mujer y luego, con arte y temple, le construye una geometría. Ella rompe su discurso mediante un zapateado salvaje. Él le aprisiona un pie entre sus dos piernas, pero ella se rebela y retuerce el pie que le queda libre. Él baila, ella da patadas y hace ruido. Él construye, ella deconstruye. Al final, la tarima sobre la que bailan se hunde bajo el impulso de la mujer, que cae en un agujero oscuro como una tumba. Esta obra habla de cómo es preferible hundirte a estar sometida; habla de la resistencia, de la voluntad de seguir bailando hasta derrumbarse, del querer que se rindan ellos. Dice Sarah Kofman que *“la nueva mujer autosuficiente no rinde su goce a la omnipotencia de un hombre. A pesar del dolor que le causa tener que romper tantos códigos, no está*

¹¹ Destacar de sus esculturas la incorporación de sonido o movimiento como en *Tartero* o *Techo de ofrendas* y de sus instalaciones que requieren en la mayoría de los casos la participación del público, como *Caseta de tiro*.

a la espera y es capaz de autoinmolarse de forma drástica para poner fin a una situación”¹².

En la obra *Lunares* muestra el coraje de esa mujer decidida, dolorida y consciente. La artista, en su personificación de «folclórica», con una bata de cola completamente blanca, sigue el ritmo del pasodoble *En er mundo*. Provista de una aguja, se clava pequeñas e insistentes estocadas que hacen brotar la sangre y crean los lunares que adornan el vestido. *Lunares* es una performance mística y política. Habla de las ofensas recibidas desde fuera. De las responsabilidades que consumen a las mujeres. De la necesidad de exteriorizar esa carga. Ya que los demás no entran en tu dolor, has de mostrarlo tú misma... Aunque el dolor de los alfileres sea siempre menor que el dolor interior. Esta obra tiene una indiscutible dimensión feminista, pues se atreve a reproducir la ofensa de la disminución, a lidiar con ella y a exponerla públicamente. En la performance y en otros rituales contemporáneos vinculados a tribus y patologías urbanas, la práctica de la autolesión es un intento de recuperar el cuerpo, de liberarlo de las imposiciones sociales. En las históricas y paradigmáticas creaciones de Gina Pane, o Ana Mendieta, la sangre aparece para volver a conectarnos con lo real extremo que la civilización reprime y oculta. Pilar Albarracín se inscribe en esa densa tradición, pero como Louise Bourgeois utiliza el vestido como metáfora de la piel cultural que hay que atravesar para devolver al inconsciente su lugar en el discurso.

Las producciones de Albarracín cuestionan las pretensiones absolutistas del minimalismo como lenguaje hegemónico y conectan con las poéticas del exceso que el barroco, el kitsch o el pop representan. La cultura de las raíces alimenta sus creaciones y le sirve de contexto antropológico, pero como comenta Rosa Martínez “*la voluntad de romper los estereotipos hace que la artista rechace toda la dulce geometría aprendida, insista en la reinención del significante mujer y se lance a la búsqueda de nuevos mundos poéticos, para conseguir, a través de todo ello, emanciparse del peso de la Historia y emprender otras formas de vuelo*”¹³.

La evolución plástica vivida en Andalucía durante las últimas décadas del siglo XX ha sido propulsada en buena medida por las autoras¹⁴ aquí mostradas, siendo absolutamente necesario conocerla para acceder al discurso artístico actual. Los desarrollos hoy en curso son amplios y variados, los acentos diversos, los matices infinitos. Las escultoras se han abierto a la experimentación material y conceptual, se han mostrado libres de creencias excluyentes y dispuestas a desdibujar los límites convencionales de la escultura realizando interferencias con otras disciplinas artísticas que les han permitido enriquecer su universo. Autoras de una creación en abierta expansión que nos sitúan en una posición de espectadores privilegiados observando un claro horizonte para un arte tridimensional que no ofrece dudas porque sale de lo más profundo de una convicción. Artistas que tienen una concepción de compromiso con el entorno y sus realidades, que refleja sin duda un compromiso vivencial con el arte. Y es

¹² KOFMAN, Sarah: *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, Barcelona, Gedisa, 1982, p.50

¹³ MARTINEZ, Rosa (2004): “Para volar” en *Pilar Albarracín*, [Catálogo] Sevilla, Reales Atarazanas de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

¹⁴ Algunas de ellas, han logrado el reconocimiento de su obra en el extranjero mientras, en otros casos, han tenido una proyección a nivel local o nacional, contribuyendo a la par que otros escultores andaluces al desarrollo de esta disciplina, así como, participando en el desarrollo cultural y artístico de su entorno más próximo.

que la obra realizada por esta última generación de escultoras no busca ser un objeto decorativo, y si bien no le interesa recuperar su función de antaño como elemento conmemorativo y símbolo del poder político, quiere volver a ser un espacio útil para los demás. Busca ser un espacio común donde expresar cualquier sentimiento, una plataforma donde quepan todo tipo de denuncias, un punto de partida desde donde proponer al espectador cualquier reflexión. Todo es posible, incluso emocionar, cuando hay intención, firmeza, sensibilidad y solidez en los planteamientos.

Referencias Bibliográficas

- AIZPURU, Juana y AIZPURU, Margarita (1998): *Seis*, [Catálogo] Ayuntamiento de Sevilla
- BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (2002): *Aproximaciones a la escultura contemporánea. Ciclo de Conferencias*, Sevilla, Fundación Cultural del Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Sevilla
- BARBANCHO RODRÍGUEZ, Juan-Ramón (2002): *Objetos y espacio. Escultura en Andalucía I*, Sevilla, Padilla Ed.
- BARRIONUEVO PÉREZ, Raquel (2006): *Reexistencias: Escultoras del siglo XX*, [Catálogo] Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid, Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas, Servicio de Documentación y Publicaciones
- CALVO SERRALLER, Fernando (1982): *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*, Madrid, Fundación Lugar
- CALVO SERRALLER, Fernando (2005): “Almarios” en *ELPAIS.com*, Cultura, Babelia, 24/12/2005
http://www.elpais.com/articulo/arte/Almarios/elpepuculbab/20051224elpbabart_5/Tes
- FLYNN, Tom (2002): *El cuerpo en la escultura*, Madrid, Akal
- KOFMAN, Sarah (1982): *El enigma de la mujer. ¿Con Freud o contra Freud?*, Barcelona, Gedisa
- MADERUELO, Javier (1990): *El espacio raptado: Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Madrid, Ed. Mondadori
- MARTINEZ, Rosa (2004): *Pilar Albarracín*, [Catálogo] Sevilla, Reales Atarazanas de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía
- PALOMO, Bernardo (2000): “Nueva escultura” en *ELCULTURAL.es. Revista de actualidad cultural*, 27/2/2000
- PAREJA, Enrique y MÁRQUEZ, Evaristo (1994): *Carmen Jiménez*, Sevilla, Gerver
- MARTÍNEZ, Rosa (2004): *Pilar Albarracín*. [Catálogo], Sevilla, Reales Atarazanas de Sevilla
- PERTUSA, Pilar (2005): *Nuria Carrasco. El patio de mi casa no es particular*, [Catálogo] Málaga, CAC
- SERRANO DE HARO, Amparo (2000): *Mujeres en el arte*, Barcelona, Plaza y Janés