

MARINA

NÚÑEZ

Jardín

salvaje



MARINA

NÚÑEZ

*Jardín*

*salvaje*



YOLANDA PERALTA SIERRA

## **MOVIENDO LOMBRICES MUERTAS EN UN VASO DE CRISTAL**

El lugar que ocupa el ser humano en la naturaleza y el modo en que se relaciona con esta, resulta contradictorio y hasta cierto punto ambiguo. Desde la religión, la naturaleza fue concebida como una obra de Dios y por tanto debía ser respetada. La titularidad y el dominio del mundo –y de la naturaleza– le correspondía a Dios, centro de todo el universo. La construcción de una cosmovisión en la que naturaleza y cultura estaban separadas fue la base para los procesos de conquista y control del entorno natural. No es de extrañar que esa visión del mundo se remonte al siglo XV, coincidiendo con la época de los descubrimientos. Esa división, que sentaba

ya las bases de la desconexión del ser humano con el medio natural, establecía de forma jerárquica que la cultura, asociada a los hombres, estaba por encima de la naturaleza, vinculada a las mujeres: lo social se imponía a lo natural. La naturaleza fue considerada como algo sin valor, una propiedad y una posesión que podía ser explotada de forma ilimitada con el único fin de

servir a los intereses de sus habitantes. Esa cosificación del medio natural y la separación entre este y la humanidad se hizo más evidente a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, tras la Revolución Industrial.

El ser humano se ha sentido insignificante en el universo pero también ha creído ser el centro del mismo; se ha percibido en conexión con la naturaleza y ha querido conocerla para saber dónde situarse como especie, pero a su vez ha ansiado su dominio y control. El resultado de todo esto ha sido el establecimiento de acciones, relaciones e interrelaciones con el entorno y el cosmos basadas en las contradicciones. Estas contradicciones provienen de ficciones, deseos y fracasos y

son el punto de partida de la exposición *Jardín salvaje* de Marina Núñez. ¿Somos el centro del mundo o una diminuta mota de polvo en la inmensidad cósmica? ¿Queremos establecer una conexión con el cosmos o estamos más interesados en la expansión humana para su conocimiento y dominio? ¿Podría ese afán acabar convertido en una obsesión y conducirnos a la locura? Estas reflexiones de Nuñez han ido tomando forma en series como *Fuera de sí* (*constelaciones* y *supernovas*) protagonizada por rostros femeninos que estallan, se desintegran y se transforman en cuerpos astrales: de tanto empatizar con el universo las mujeres se transmutan en el universo mismo o quizás es la locura la que provoca el estallido de esos rostros.

Pero el ansia de dominación, que parece ser algo inherente al ser humano, ha ido más allá: la última obsesión ha sido vencer y controlar a la muerte. Nos resistimos a ser cuerpo y nos resistimos a creer que somos frágiles y vulnerables, que enfermamos y morimos. Y hemos desarrollado una creencia en la inmortalidad basada en la existencia de algo denominado alma, contenida en un

receptáculo de carne y huesos, en una envoltura carnal, frágil y efímera destinada a albergar lo que creemos que nos define, lo que consideramos nuestra esencia. En sus *Phantasma Núñez* recrea esa instancia inmaterial, pero, liberada de su prisión corporal, acaba convertida en polvo, desvaneciéndose como humo, igual que se desvanecen nuestras esperanzas. Los rostros a modo de cadáveres se transforman en huecos-tumbas y su visión sacude nuestra integridad, generando una angustia existencial profunda: tras la muerte no hay un nuevo comienzo, tan solo la desaparición definitiva.

Una de las secuencias de la película *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1988), que narra la historia de Mary Shelley y la gestación del mito de Frankenstein, recrea una de las reuniones nocturnas en la Villa Diodati de Lord

Byron durante el verano de 1816. En el transcurso de una de ellas, y por iniciativa del excéntrico poeta, tiene lugar un interesante y, por momentos, acalorado debate:

**LORD BYRON**

“¿Sabéis cuál sería el mejor poema? El poema que diera vida a la materia por la fuerza de la imaginación”.

**MARY SHELLEY**

“Sería horrible”.

**JOHN WILLIAM POLIDORI**

“La imaginación solo consigue crear cosas que nacen muertas, aunque puedan resultar muy bellas”.

**PERCY B. SHELLEY**

“Lo único que los científicos han conseguido es mover una lombriz muerta en un vaso de cristal”.

El fracaso ha sido inevitable: los intentos por vencer a la muerte han fracasado como lo han hecho los intentos de explotación y domesti-

cación de la naturaleza. El choque entre las fuerzas naturales incontrolables y los avances tecnológicos imprevisibles ha provocado efectos y consecuencias terribles para el planeta, pero también para sus habitantes: la colonización de paisajes, la transformación, alteración y modificación de ecosistemas y el irreversible proceso de destrucción de los mismos o los experimentos fallidos que han escapado a nuestro control. Las seis videoproyecciones que componen *Demasiado mundo* desarrollan una escena en la que resuenan ecos de los relatos y novelas góticas, en un ambiente en el que se dan cita estructuras de arqueología industrial contemporánea con ruinas que parecen extraídas de las pinturas románticas de Friedrich, o incluso de la imaginación de Mary Shelley. En *Demasiado mundo* está presente el ciclo de la creación y la destrucción y la dinámica del ensayo-error vinculada, en este caso, a un intento de orden sobre algo que

se nos escapa: el cuerpo. Pero la destrucción no conduce a la creación, nos advierten las cabezas posthumanas, arruinadas, fosilizadas y enmohecidas, como las ruinas, de las que surgen hongos nucleares, explosiones que destruyen el entorno para crear vida: en un ciclo sin fin, tras cada nueva explosión el humo se solidifica para crear una nueva cabeza que apenas se mantiene viva unos segundos. Estamos ante los intentos desmedidos que generan experimentos fallidos, que como el monstruo del doctor Frankenstein, acabaron en catástrofe. Pero también ante una imagen que simboliza el fin del carácter sublime que le fue otorgado a la naturaleza.

Los seres humanos han dado forma a la tecnología, una tecnología que se ha rebelado y que es la que nos ha acabado por modelar, provocando mutaciones y generando no sólo un ser humano tecnológico, también un medio natural tecnológico. La humanidad ha provocado la involución de su entorno y ha acabado por transformarlo en un lugar hostil para la vida. En *Jardín salvaje*, videoinstalación que da título a la exposición, especies vegetales modificadas genéticamente presentan un crecimiento desaforado. Incontrolables, amenazantes y cada vez más violentas estas plantas-alien de un jardín tecnológico lo invaden todo a su alrededor, cambiando de forma irreversible el entorno y eliminando cualquier posibilidad de vida. La naturaleza, como territorio y biodiversidad de la Tierra, ha sido transformada por la acción antrópica y ha sufrido como resultado de nuestras acciones. A pesar de la antropización a la que hemos sometido al medio natural, impregnándolo de artificialidad, seguimos pensando que este sigue siendo algo natu-

ral. En nuestro imaginario lo salvaje es sinónimo de natural y seguimos manteniendo la creencia en la existencia de espacios naturales salvajes que aún hoy día no han sido alterados y modificados. Lo salvaje es una utopía, pero también lo es lo natural. Es más, el mismo concepto de "natural", tradicionalmente empleado como factor de orden, está hoy día devaluado por sus connotaciones retrógradas y reaccionarias. Por ejemplo, la subordinación femenina ha sido considerada a lo largo de la historia de la humanidad como algo "natural". El propio Darwin en *El origen de las especies* intentó convertir en una verdad de carácter científico la "natural" inferioridad de las mujeres para justificar así la supremacía masculina.

Los artistas de jardines renacentistas pensaban que con sus creaciones estaban dando origen a una "tercera naturaleza", resultado de un proceso de hibridación entre la naturaleza intacta, o primera naturaleza, y la naturaleza modificada y transformada por la civilización, es decir, la segunda naturaleza. El jardín sería, por tanto, un paisaje artificial y artístico, una naturaleza escenificada y sobre todo domesticada. Si aquello que denominamos "salvaje" no permite control ni dominación, ¿puede un jardín ser salvaje como apunta el título de la exposición? ¿Cómo puede ser salvaje uno de los espacios naturales más domesticados que existen? ¿No resulta algo contradictorio a la vez que improbable? ¿Existe aún hoy día algún lugar en la Tierra que no haya sido tocado por el ser humano, en definitiva, no domesticado? ¿Existe algún lugar natural o territorio salvaje? Nos agrada y nos reconforta esa idea como utopía, pero no como realidad. Nos gusta pensar en lo natural como algo previo a la colonización por la humanidad y la realidad es que ya no hay nada que sea natural. ¿El Amazonas? ¿La Antártida? La naturaleza pura no existe, ni lo natural impoluto, todo ha sido "tocado" por la humanidad, hasta la capa de ozono. No existe el lugar salvaje, intocable. Estamos pues ante una ficción y ante una contradicción: nos gusta la idea de lo salvaje, lo que no se puede controlar, lo que crece sin control, libre y sin intervenciones externas, pero a la vez queremos controlar y dominar la naturaleza.

En la serie *Naturaleza* Marina Núñez fabula con la posibilidad de la dominación de lo natural: "lo salvaje" ha sido por fin atrapado y domesticado y ahora es exhibido como un trofeo a modo de paisaje. O quizás son estos los últimos vestigios de la naturaleza, conservados a modo de reliquia, que remiten a un pasado que ya no existe, a un futuro que se nos revela cada vez más próximo y cercano. La naturaleza convertida en trofeo, en reliquia y en motivo decorativo, domesticada, contenida y atrapada en gigantescos jarrones de vidrio con ornamentación dorada, transformada en paisaje y exhibida en sus diferentes tipologías –isla, montaña, monte, manglar– como los objetos raros y extraños de un gabinete de curiosidades y maravillas. Un

catálogo paisajístico visual que evoca un mundo pasado ya desaparecido, pero también a la naturaleza como ornamento mismo. Es entonces cuando la naturaleza se abre paso entre las rendijas de los ornamentos dorados y lo que parecía estar muerto, sigue vivo. Y escapa, crece y avanza entre las grietas y las fisuras, como las hierbas que cubiertas por el asfalto consiguen crecer y salir a la superficie. La vida, a veces de forma inexplicable, se abre camino, como lo hacen los hierbajos que colonizando poco a poco esos jarrones nos recuerdan que el triunfo solo era un espejismo, una ilusión.

El deseo del ser humano por controlar y dominar la naturaleza, la Tierra, la vida, el universo mismo, deriva de un primigenio afán de conocimiento que con el tiempo ha acabado por convertirse en una obsesión. Entender el mundo, primero desde la religión y más tarde a través de la ciencia, llevaría a la humanidad al autoconocimiento, pero la falta de empatía, la desconexión y la distancia hicieron posible la dominación. La ciencia nos ha proporcionado conocimientos y creencias; la religión nos ha ofrecido una iconografía cosmól-

gica plagada de ángeles, nubes y esferas. Desde la religión y desde la ciencia se ha pretendido explicar y entender el cosmos de una manera ingenua, generando una ilusión: la ilusión de conocimiento y de control. ¿Cómo aprender y conocer lo inaprehensible? ¿Cómo controlar algo que es incontrolable? Las relaciones entre ciencia y religión están en la base de *Cielo errante*, una pieza audiovisual que apunta a la posibilidad de diálogo y de complementariedad, de dos cosmovisiones históricamente opuestas y enfrentadas. Nubes, ángeles y esferas conforman aquí una iconografía de lo espiritual y de lo evanescente en la que, como las nubes contenidas en esferas de cristal, se desvanecen también los intentos por apresar los conocimientos ocultos a través de los cuales quizás llegaríamos a conocer y entender las claves del funcionamiento del universo.

El conocimiento con sus múltiples posibilidades, se nos presenta siempre inconcluso, no solucionado, siempre abierto. En la serie *Grietas, fisuras de*

gran tamaño en forma de ojo se abren en la pared y en su interior emergen numerosos globos oculares que buscan y prueban diferentes configuraciones en un proceso imparable. Pero la configuración parece ser inestable y el proceso se reanuda, se vuelve interminable. El afán de conocimiento a través de la ciencia nos conduce a esas dinámicas basadas en el ensayo-error. ¿Hemos fracaso al no encontrar la configuración exacta y estable? ¿O quizás deberíamos aceptar la imposibilidad de conocerlo todo?

Del vago o nulo conocimiento sobre nuestro entorno, hemos pasado a la idea de que este es calculable, siempre desde una perspectiva reduccionista en la que el individuo se ha situado fuera del medio natural, en base a un sentimiento de no pertenencia al mismo. Las ideas e imágenes procedentes de la ciencia y de la religión han conformado nuestra visión y nuestro conocimiento de la naturaleza, pero también han configurado nuestra percepción, tanto sensorial como física, y nuestra relación visual y corporal con lo natural.

En *Jardín salvaje*, Marina Núñez nos alerta de la necesidad de replantearnos a nivel simbólico nuestra relación con la naturaleza, entendiendo esta como un espacio vital para el ser humano en la línea de lo que ya, en pleno siglo XVII, defendía la naturalista, entomóloga y pintora María Sibylla Merian, creadora de una serie de ilustraciones en las que mostraba a animales y plantas en comunidades, relacionados y conectados

entre sí. En una época en la que tradicionalmente las especies se representaban y estudiaban separadas unas de otras, los dibujos de Merian reflejan la unión de lo vegetal y lo animal, en armonía, formando parte de un todo indisoluble y simbolizan una conciencia que aún hoy día no ha despertado: la conciencia de las interrelaciones de interdependencia profunda entre los seres vivos con su entorno, con su hábitat. A través de la empatía podemos llegar a transformar ese vínculo, que hasta ahora y a tenor de los efectos y consecuencias, se ha basado en el egoísmo, el egocentrismo y el individualismo. Pero solo llegaremos a experimentar la empatía con todo lo vivo si profundizamos en la observación de la naturaleza, y sobre todo si aceptamos y experimentamos nuestra pertenencia al medio natural estableciendo un vínculo armónico y una relación equilibrada. Quizás, como parece sugerir la videoproyección titulada *Inmersión*, esto será posible si el ser humano se sitúa al mismo nivel que la naturaleza, no por encima de ella, y conecta con el mundo vivo desde la empatía y el arraigo, en relaciones de igualdad y respeto, con una perspectiva de lo humano más allá del antropocentrismo y en la creencia en una noción de identidad basada en nuestra relación con el medio natural. *Inmersión* nos invita a adentrar-

nos en un universo de oquedades, paisajes pétreos, arquitecturas geométricas y vegetales en un mundo de fractales tallado artificialmente, en un paisaje sin fin, en el que las mujeres se mimetizan con el entorno. ¿Reside en ellas el origen del cosmos? ¿Lo han creado a su imagen y semejanza? ¿A través de un proceso de empatía han generado identidades afines con su entorno? Es este un mundo de ornamentos y también de dicotomías que las mujeres quieren diluir –naturaleza-artificio, vegetal-geométrico–, porque por mucho que nos adentremos en

sus oquedades, en busca de conocimiento, una oquedad te conduce a otra y luego a otra, al igual que una idea te lleva a otra, en un proceso que parece no tener fin: es la vastedad del universo frente a la insignificancia del ser humano.

Quizás no solo se trata de replantearnos nuestra relación con la naturaleza: también nuestro conocimiento sobre ella. Se hace necesario establecer, desde otros puntos de vista, una comprensión de las interrelaciones entre el ser humano y la naturaleza, expandir la mirada. Y puesto que con la naturaleza establecemos una relación visual pero también corporal, es urgente propiciar ese reencuentro desde una posición dinámica y no estática como hasta ahora, entendiendo que la naturaleza, en el terreno del conocimiento y en el de las relaciones, influye, condiciona y transforma nuestra percepción sensorial pero también nuestra percepción física. El ser humano ha mostrado una y otra vez su incapacidad para sentirse parte de la naturaleza. Llegados a este punto, la pregunta que podemos hacernos es, si nuestra falta de conciencia medioambiental es el resultado de nuestra falta de conexión física con nues-

tro hábitat. La identificación con el entorno y con el resto de seres vivos favorecería sin duda el fortalecimiento de nuestro vínculo con la naturaleza, con la Tierra, con el mundo. La praxis y el pensamiento ecofeminista pueden contribuir, hoy más que nunca, a cambiar nuestra cosmovisión para poder reequilibrar esa relación y ayudarnos a entender, de una vez por todas, que es el medio al que pertenecemos, del que formamos parte y del que dependemos para sobrevivir. Si esto no ocurre, seguiremos siendo seres incompletos y fragmentados y lo que es peor, estaremos abocados al fracaso y a la extinción.

## MARINA NÚÑEZ, DESDE EL INFIERNO

JAVIER MOSCOSO

La obra de Marina Núñez está poblada de porosidades y malezas, de espacios liminales que cuestionan el discurso normativo, cualquiera que sea su procedencia o su intencionalidad política. Esta artista siempre habla de lo común, de lo de todos, por más que pudiera dar la impresión, como les sucede a quienes equivocan el acento con el idioma, de que solo habla de lo de algunos. La apropiación de su obra, o su clasificación interesada como arte de mujeres o arte feminista, puede resultar adecuada dependiendo del contexto, pero no deja de ser una simplificación un tanto estereotipada de un universo de creación cuya fuerza consiste, muy al contrario, en transceder las fronteras de lo identitario, cuestionando la mirada de quien solo ve lo suyo, o lo que cree que es suyo. Pues tan

absurdo es pensar que el origen marca el discurso, como afirmar, al contrario, que la historia de unos no pudiera ser parte de la historia de todos; una historia que a todos convoca y a todos interesa. Tan prejuicio es una cosa como la contraria. Ambos planteamientos forman parte de la apo-

logía de lo minúsculo cuando no de la zozobra irreflexiva de la identidad, es decir: ambos conforman los estereotipos y las fronteras, profundamente xenófobas, radicalmente totalitarias, que la obra de Núñez cuestiona con elegante brutalidad. Aquí desde luego no hay sensiblerías ni paños calientes; no hay manera de colocarse de perfil ni ponerse de lado. No hay forma de no sentirse cuestionado o interpelado porque lo que está en tela de juicio no solo es lo que es de todos, sino también lo que somos todos. Y todos somos también todas. Todos somos histéricas, locas, cuerpos deformados, monstruos, ahorcados, crucificados. Somos esa línea que crece y decrece, que se estira y que se arrastra, somos el cuerpo andrógino e hiperbólico, contradictorio y difuso, con el que Núñez nos ha interpelado y nos ha cuestionado siempre.

Pero vayamos por partes. Sin menoscabo de otras interpretaciones, muchos críticos han colocado el acento en lo que esta artista de Palencia, que trabaja entre Madrid y Pontevedra, ha hecho en favor de la visibilidad de la frontera entre clases, estamentos y géneros. Todavía a día de hoy, su obra se lee con frecuencia de acuerdo con una línea de pensamiento que asocia su arte a los estereotipos femeninos o a las formas de dominación masculinas. Quizá la propia responsabilidad de esas lecturas recaiga en la propia Núñez, que en los años 90 recreó el universo visual de las imágenes más famosas de las histéricas internadas en la Salpêtrière a finales del siglo XIX. Por una suerte de conjunción cultural, su obra parecía sumarse a la visión que, desde distintos lugares, se hacía de la historia de la histeria, como una forma perversa de do-

minación (masculina) sobre los quebradizos cuerpos de las internas. Las contribuciones de los primeros libros dedicados a exponer su obra incidían claramente sobre esa visión. Su trabajo, que se ilustraba y comentaba con textos de Dianne Hunter o de Rosi Braidotti, publicados originariamente en revistas de orientación feminista, cuestionaba el ordenamiento cultural de la cordura, tradicionalmente asociada a valores de racionalidad. A un lado quedaba la mirada masculina (patriarcal, se diría ahora), y al otro la mitología de la mujer objetuada. El mayor problema con esta lectura no era de naturaleza histórica, sino política. Después de todo: ¿por qué la representación del cuerpo de la mujer histérica debía referir exclusivamente a la mujer histérica? Bajo la égida (y la condena) de la literalidad, la lectura que el feminismo hizo de la obra de Núñez la despojaba de su poder evocador, reduciendo a un problema de unos lo que siempre fue un asunto de todos. Encarcelada en la lógica de la teoría

aristotélica de la representación, —en donde las cosas son sólo lo que son (y lo que deben ser)— el cuerpo atormentado, intangible, y volátil se convirtió en emblema. Y, sin embargo, los que también somos histéricas de la Salpêtrière, los que también tenemos un cuerpo que flota y se refuerce, un cuerpo que cuestiona las fronteras de nuestra piel y que prefiere una mueca desencajada a la gestualidad obediente, también nos sentimos parte de ese universo de exabruptos. Nosotros, todos nosotros, nos sentimos convocados desde el universo visual de Marina Núñez, no porque seamos mujeres u hombres, niños o ancianos, hombres o máquinas, animales o humanos, sino precisamente porque no somos ni hemos querido ser nunca nada de eso, porque entendemos lo que su obra refleja de manera palmaria: que la identidad es una condena, más aun: que es un infierno.

Toda la obra de Núñez ha girado siempre, o casi siempre, alrededor del cuestionamiento de fronteras identitarias. Su fuerza política radica en la gentileza de una propuesta que no puede reivindicarse desde ninguna figuración parcial, salvo a costa de caer presa de las contradicciones más ridículas. Marina Núñez se sirve del cuerpo de la mujer no para hablar del cuerpo de la mujer, sino para hablar del cuerpo. De la misma manera que se sirve del cuerpo no para hablar del cuerpo, sino para hablar de sus evanescencias, sus territorios vírgenes y sus espacios de indeterminación. Los protagonistas de sus obras se descomponen, a veces literalmente, vomitan restos de su propio pasado o se abalanzan sobre su porvenir; huuyen de los lugares estereotipados en donde la conciencia social los ha ubicado; fluyen y, lo que es aún peor, retornan, regresan, reproducen sin descanso el escenario del que en vano intentan escapar. Es la condena titánica de quien sujetla esfera de un mundo marginado: reiterarse, repetirse, comprenderse en su propia liminalidad.

Frente a la riqueza visual y conceptual de la obra de una artista universal, pues universal es su propuesta, no cabe una filosofía de lo minúsculo. Por el contrario, la fuerza de su arte consiste en diluir conciencias, sacudir identidades, atravesar fronteras; mostrarnos,

como en su último *Jardín salvaje*, qué hay en el interior de ese espacio de indeterminación que se encuentra entre el antes y el ahora. Enmarcados en el contexto de un paisaje sin figura, Núñez regresa a la selva de los cuerpos presumiblemente muertos, suspendidos de un árbol, que han vuelto para perturbarnos, como protagonistas de nuestro propio relato. Nosotros, los de siempre, hemos vuelto, aunque en esta ocasión ya no estamos representados, sino meramente

sugeridos. Ocupamos el lugar del espectador un minuto después de que nuestra imagen haya desaparecido. La mirada, la nuestra, forma hasta tal punto parte de la obra que nadie que se ponga delante de ella podrá liberarse de la visión dual de la que surgen todas las neurosis. Se colocará a un lado y al otro de la frontera. Será tanto sujeto como objeto de su propia codicia. Se echará de menos, si es que acaso uno puede echarse de menos a sí mismo. Pero sí: ahí estamos. Eso somos. Estamos en el espacio que ha quedado vacío, en las camas deshechas al alba, en los paisajes anegados por las sombras, en las jarras en donde hemos coleccionando fragmentos del mundo natural hasta convertirlos no solo en naturalezas muertas, sino en el último resquicio de nuestra miserable vanidad.

Pero vayamos por partes, la obra de Marina Núñez explora tres tipos de frontera: la que se establece entre especies y géneros, la que tiene lugar entre reinos, así como la que se establece entre la imaginación y la memoria. Para comenzar, en su obra se dan cita todos los grandes referentes de la reflexión teratológica del mundo moder-

no, pero abundan sobre todo las producciones híbridas, las que provienen de la ruptura del orden normativo en la que todos, y no solo todas, estamos atrapados. Como en otros muchos tratados sobre la materia, sus monstruos pecan por exceso, por exceso o por transposición, pero su interés recae sobre todo en aquellas producciones inter-específicas que parecen poner en cuestión el universo normativo. Interesan, desde luego, las figuraciones que muestran exceso de partes, o que carecen de ellas. O incluso aquellas que poseen los elementos de otras especies, pero la panacea del cuestionamiento moral radica, sobre todo, en la falsa copulación, en aquellas uniones

que carecen por completo de similaridad. En el extremo, el exceso proviene de la conjunción entre lo natural y lo artificial, entre lo propio y lo ajeno. En ambos casos nos vemos presos de una sentimiento de pertenencia y extrañamiento. ¿Éramos eso? ¿Éramos así? ¿Estábamos hechos de venas y de arterias, de redes linfáticas que pudieran exhibirse en un atlas anatómico o colocarse en el interior de un vitrina? ¿Puede acaso el cuerpo modélico, despojado de todas sus señas de identidad, atesorarse en una urna? ¿Sería posible que una vez resuelto el problema de la coloración de la piel, de la nacionalidad, de la genitalidad, de la orientación sexual; una vez eviscerados, limpios, católicos y tintados, podamos resplandecer en una urna de vidrio como si fuéramos el espécimen de una colección real?

En su *Jardín salvaje*, Núñez vuelve con fuerza a uno de sus temas más queridos: la reflexión sobre los mundos encapsulados y los espacios cerrados. La domesticación de la naturaleza, una de las grandes prerrogativas del mundo moderno, encuentra aquí su merecida venganza. Pues no se trata de una mera retribución, de un *quid pro quo*, sino de una venganza literal, diseñada, planificada, construida sobre las debilidades del delincuente antes que sobre la compasión por la víctima. La naturaleza no solo se revela, sino que adopta algunas de las prerrogativas de quien la contem-

pla: la belleza, desde luego, pero también la frialdad de la objetivación, de lo que ya solo es ridículamente verdadero. Como en los viejos atlas anatómicos, del cuerpo del reo diseccionado para servir de modelo, ya sólo quedan restos azulados, desprovistos de todo resquicio de animalidad. El nombre y la memoria se han desprendido como carne que cubría sus huesos, dejando al descubierto el vestigio de sus vasos linfáticos, el lugar por el que, en vida, circulaban las emociones. Tan sólo permanece, como gesto humano, la mirada. Nuestra mirada, condenada también ella a servir de testigo de una concepción circular de la existencia, de un principio que no tiene fin, de un drama que carece de conclusión. En el contexto de este nuevo Jardín perfumado, el drama de la experiencia no

se construye sobre un antes y un ahora, sino sobre la continuidad de un relato sin origen en el que crecen y mueren las flores y los árboles.

La historia de la humanidad no sería lo mismo sin la sombra alargada. Desde el manzano del Paraíso hasta el madero de la crucifixión, de los árboles han colgado las cosas más diversas, incluyendo los cadáveres de cientos de mujeres y de hombres que alguna vez le regalaron el cuello, de manera voluntaria o involuntaria. Fedra, como es sabido, se quitó la vida por ese medio en la versión de la tragedia que nos dejó Eurípides. Lo mismo ocurrió en el caso de Yocasta, la madre (y esposa) de Edipo de Tebas. Como si fuera cosa de familia, Antígona, la hija de ambos, también se colgó de un árbol; así como Helena de Troya, al menos en alguna de las versiones de su leyenda. Las fuentes grecolatinas abun-

dan en esta imagen terrible en la que los más variados testigos dan fe de una práctica mil veces repetida. Diógenes Laercio, el célebre compilador de la obra de los cínicos, señalaba cómo algunos de los más famosos partidarios de esa escuela paseaban a través de decenas de jóvenes ahorcadas sin prestar la menor atención a sus cadáveres; quizás con la misma indiferencia que un transeúnte de hoy en día mostraría ante un grupo de mendigos arrebatados en las aceras. Mientras que el cuerpo que cuelga del árbol, al que se le ha negado enterramiento, no tiene redención posible, el árbol se yergue incólume, coronando el calvario. Quedará maldito. Eso sí. Pasará a engrosar la clase de los *arbor infelix*, aquellos que no producirán nunca frutos o cuya sombra no formará parte de paraíso alguno.

Esta es una de las características más determinantes de la obra de Núñez: su capacidad para recrear espacios asfixiantes. Su relación con el Infierno viene de lejos. Cualquiera diría que ha estado allí y que de allí ha vuelto muchas veces. Su obra, sin embargo, no huele a azufre ni está regada con sangre. No se deja seducir por la tentación del vulgo romano, que solo se entretiene con la crueldad y la barbarie. El lugar a donde nos conducen sus propuestas no está en el más allá ni en el más acá, sino en el espacio de indeterminación del que nacen nuestras señas de identidad. Falsas, como todas las señas de identidad. Monstruosas, como todas ellas. Ninguna otra cosa quería decir originariamente la palabra “monstruo”. Derivada del griego *teras*, el monstruo era una advertencia capaz de mostrar por su mera presencia el peligro inminente. Era una señal o más literalmente: un signo. La obra de Marina Núñez es fiel reflejo de esos signos. Es una filosofía de la advertencia, de quien ha ido y a vuelto a los infiernos

para traernos el recuerdo de nuestro brazo dormido que no supimos reconocer como propio, de nuestro rostro deformado que no supimos que era el nuestro, de la naturaleza encapsulada que creímos poseer con la misma ingenuidad con la que quisimos verter en una taza el agua del océano. El infierno, nos dice Núñez, no es un lugar, sino un proceso. Es secuencial, repetitivo, más aun: iterativo: como la gota de agua que orada la piedra.

Desde que el infierno entró en la imaginación europea, allá por el siglo XII, los artistas comenzaron a dotarlo de contenido, a buscar sus similitudes y sus semejanzas. Como el de Núñez, también el infierno tardío-medieval estaba poblado de seres híbridos y espacios intermedios. En la ciénaga del averno abundaban los animales

tado de ruptura y reconciliación. Al igual que en las ceremonias propias del nacimiento, del matrimonio o de la muerte, el camino a los infiernos comienza por una separación física y moral de los referentes familiares y de los vínculos comunitarios. Una vez atravesada la frontera del desarraigo, los muertos vivientes habitan un límite entre lo mundano y lo sobrenatural; mutilados, desmembrados, fragmentados, flotan entre dos mundos. Ese lugar intermedio, que se presenta a modo de enorme vestíbulo, estaba caracterizado por el desorden y la desproporción. Lo verdadero convivía con lo falso, lo real con lo inmaterial, lo natural con lo sobrenatural y lo muerto con lo vivo.

Al igual que las representaciones más conspicuas del infierno moderno, el de Núñez también depende de la aplicación de reglas de obligado cumplimiento. En primer lugar, y más importante, el infierno no es un lugar diseñado a nuestra medida. Todo lo que ocurre sobrepasa con creces la experiencia cotidiana que, sin embargo, desde las primeras figuraciones de van der Weyden hasta las más sofisticadas de El Bosco, refieren a lo imposible a través de lo cotidiano. En el arte tardo-medieval, esta omnipresencia de lo cotidiano

anfibios, las ranas, las salamanbras, las serpientes. Allí estaban los condenados, todos aquellos miserables que compensaban sus terribles pasados por sus horribles presentes: los luxuriosos se consumían en agua hirviendo; los glotones tragaban ratas y serpientes; los envidiosos se retorcían en un mar helado; el cuerpo de los soberbios se clavaba en una rueda, y así sucesivamente. El correctivo se daba bajo la forma de la especie eterna, de manera que el penitente no pudiera jamás acostumbrarse a su suerte. Las ratas debían pasar por su garganta produciendo por toda la eternidad el mismo efecto que la primera vez. La lastimera procesión de los condenados correspondía a los parámetros de lo que la antropología de la experiencia denominó en su momento un "drama social": un proceso pau-

venía dada, sobre todo, a través del mundo de la cocina. A las metáforas (del catalán Ramon Lull) relativas a la marmita en la que debían cocerse los injustos se sumaban otro conjunto de elementos relacionados con el arte de la cocina, presentes en multitud de frescos, tablas y manuscritos iluminados. Ya sean fritos, asados, pochados, hervidos o a la parrilla, los cuerpos del pecado aparecían sumergidos en grandes potes y cazuelas atendidas por diablos y diantres de toda condición. La preparación de estos asados seguía casi siempre los preceptos de los maestros asadores de finales de la edad media que recomendaban, antes como ahora, humedecer la carne antes de asarla, de modo que no fuera a arder ni endurecerse; una descripción muy similar a la de Agustín de Hipona, que consideraba que las llamas del infierno debían "quemar sin consumir la carne".

La visión del Infierno de Núñez no comparte el gusto por los platos de cuchara, pero también se construye con los elementos de lo cotidiano y de lo próximo. Con la magnífica contribución de la música de Luis de la Torre, Jardín salvaje condiciona nuestra forma de mirar el espectáculo de una naturaleza encapsulada en pantallas de plasma de las que unas florescencias crecen hasta desaparecer en un submundo sin esperanza. Así deben ser las flores del averno: sueños apocalípticos que arrebatan con una mano lo que prometen con la otra. Tampoco nos es desconocida la imagen. Después de todo, hemos visto estos jardines muchas veces. No nos son completamente desconocidos. Por el contrario: son los jardines de la infancia abandonada, de la confianza vulnerada, de la promesa incumplida. Son las flores de lo que parecía vivo y estaba muerto, de lo que sólo era un espejismo, de una voluntad sin compromiso. El infierno de Núñez, como el medieval que le sirve quizá de

fuente de inspiración, está hecho con lo próximo que se torna extraño. Sus cuerpos y sus espacios son todos familiares. Hemos estado allí. Venimos de allí. ¿Quién podría negarlo? De ahí proviene parte de la fascinación que despierta su obra. Como el turista que contempla por primera vez en vivo lo que ha visto tantas veces en libros, o como el viajero que cree recordar aquel sitio en el que creía haber estado, así nos dejamos persuadir por imágenes que poseen una familiaridad perturbadora y que, a su manera, parecen estar hechas de nuestros propios recuerdos, olvidados o no.

Después de todo, ¿quién no ha sentido que su cuerpo se quebraba en mil pedazos o que en el interior de piel comenzaba a adquirir vida otro ser que latía dentro de él? ¿Quién no ha visto como su rostro se le quedaba apelmazado y fosilizado por la fuerza de sus propias manos? ¿Quién no se ha mirado en un espejo y ha visto sus pupilas dividirse como un cáncer? ¿Quién no se ha sentido desnudo y apresado por sus emociones, por sus sentimientos, por sus ideas? ¿Atrapado como un insecto en una caja de muestras o suspendido, por cuerdas invisibles, de un espacio ennegrecido e irredento? Esa familiaridad tiene un nombre: se llama, desde los tiempos de Freud, *Unheimlich*. En español a veces esta palabra se traduce como “lo siniestro”, pero la palabra es lo de menos. Lo que importa es la manera en la que se aprende esa fuerza de lo cotidiano que se torna extraño. Esa es la pasta con la que se cocinan las peores pesadillas y se construyen los peores infiernos: la del cuerpo que parecía vivo y estaba muerto; la

del amigo que no lo era; la del amor que era falso; la del brazo que, dormido, no lo sentimos como propio. El extrañamiento produce esa mezcla de fascinación y rechazo, que nos obliga a torcer la mirada y ladear la cabeza. ¿Será verdad? ¿Será así? ¿Será que las islas y los manglares, que nuestros montes sagrados y nuestras montañas mágicas han quedado encerradas por fin en un suerte de incensario, como si fueran los pecios de un naufragio? Así estamos: como el muerto que contempla su propio deceso. Sin lágrimas, desde luego. Que aquí no hay lugar para juicios ni imprecaciones.

En el interior de las ánforas, Núñez ha colocado algunos de los emblemas del mundo natural: el árbol, desde

luego, pero también la montaña, el manglar o la isla. Tres objetos colonizados, sacralizados, profanados, sin los que algunos de nuestros referentes culturales no hubieran existido nunca. Ni las ascensiones de Petrarca o Juan de la Cruz ni las utopías de Moro o las elucubraciones del escritor satírico Jonathan Swift. No son objetos cualesquiera. Por el contrario, comparten el gusto por lo lejano, por lo misterioso, por lo terrible. No por casualidad, han sido objetos sagrados, sometidos al culto de lo simbólico. Núñez los reduce a una ejercicio de contemplación melancólico, sin concesiones a la nostalgia ni a la sensiblería. No hay en esta naturaleza enjaulada el menor atisbo romántico. Por el contrario. A la manera de un *tableau vivant*, la naturaleza ha quedado encapsulada, sin que sea tampoco apropiado referirse a sus figuras como “naturalezas muertas”. Aquí no hay limones oscurecidos ni ostras podridas. No hay un conejo muerto ni plata oxidada. Tampoco

es la naturaleza la que gira, sino el espectador el que la contempla en rotación: estas formas no remiten a la vanidad, sino a la avaricia, al deseo de posesión frustrado, al mundo convertido en muerte.

En la representación del drama de la experiencia, Marina Núñez sigue haciendo uso de la representación de un daño que ha quedado inscrito en nuestro imaginario colectivo. Liberados de sus usos religiosos y sus pro-

mesas místicas, los cuerpos del siglo XXI siguen habitando geografías distópicas. Algunas de las imágenes más emblemáticas de nuestra cultura visual comparten esta característica. Su diferente valor cultural no elimina la similitud icónica. Por el contrario, hemos aprendido a representar nuestro dolor en un marco heredado, ocupado por valores y prácticas que ya no reconocemos como propias. Nuestras formas de representación de la violencia, que se apoya en la reiteración tecnológica de un daño que no puede explicarse desde ninguna lógica ni justificarse desde ninguna ética, exhibe una y otra vez un lugar sin esperanza y sin salida, con una reiteración propia de los rasgos distintivos del Infierno. Marina Núñez lo ha visto bien. Su mundo es el nuestro. Lo reconocemos como propio porque lo hemos visto muchas veces. La gran apuesta de esta maravillosa artista es que nos obliga a mirar lo que no queremos ver. ¿Qué otra cosa es el arte?

YOLANDA PERALTA SIERRA

## **DEAD WORMS WRIGGLING IN A GLASS JAR**

Humankind's place in nature and the way in which humans relate with it can be contradictory and somewhat ambiguous. Religion looked on nature as the work of God and therefore deserving of respect. Ownership and dominion over the world—and nature—therefore corresponded to God, who sat at the very centre of the universe. The construction of a worldview in which nature and culture were separate entities was critical for the processes of conquest and control of the natural environment. It is no accident that this worldview can be traced back to the fifteenth century, coinciding with the age of discoveries. This severance, which laid the foundations for the

disconnect between humans and nature, decreed that culture, associated with men, was hierarchically superior to nature, closely identified with women: and so, the social imposed itself over the natural. Nature was considered as something valueless, a property and a possession that could be exploited without limits with the sole purpose of serving the interests of its inhabitants.

This reification of the environment and the separation between it and humankind became increasingly more evident from the second half of the eighteenth century onwards with the Industrial Revolution.

The human being has felt itself to be insignificant within the universe but it has also believed itself to be at its very centre; it has perceived itself in connection with nature and has wanted to understand it better in order to know where to situate itself as a species, yet at once it has longed to dominate and control it. As a result, it has implemented actions, relations and interrelations with the environment and the world based on contradictions. Rooted in fictions, desires and failures, Mari-

na Núñez took these contradictions as the starting point for the exhibition *Wild Garden*. Are we the centre of the world or a tiny fleck of dust in the immensity of the cosmos? Do we wish to establish a connection with the cosmos or are we more interested in the human expansion to know and control it? Could this drive actually end up in obsession and lead us to madness? These reflections by Núñez have been taking shape in series like *Out of Mind* (*constellations* and *supernovas*) featuring female faces that explode, disintegrate and are transformed into astral bodies: empathizing so much with the universe has transmuted women into the universe itself or perhaps it is madness that has provoked the explosion of these faces.

Nonetheless, the desire to dominate, which seems to be inherent to the human being, has gone much further: its latest obsession is now to conquer and control death itself. We refuse to believe that we are merely fragile and vulnerable bodies and that we will get sick and die. We have developed a belief in immortality that hinges on

the existence of a thing called the soul, which is contained in a receptacle of flesh and bone, in a fragile and ephemeral bodily outer wrapping which holds what we believe defines us, what we believe to be our essence. In her series *Phantasma*, Núñez recreates this immaterial supposition, but, freed from its bodily prison, it ends up turned into dust and vanishes like a puff of smoke, just like our hopes and dreams. The corpse-like faces are transformed into hollow tombs at the sight of which our integrity is shaken, provoking a profound existential angst: after death there is no new beginning, just a final departure.

One of the scenes from the film *Rowing with the Wind* (Gonzalo Suárez, 1988), which tells the story of Mary Shelley and how the myth of Frankenstein came into being, recreates a night in Lord Byron's Villa Diodati in summer 1816 during which the eccentric poet inflames an interesting and at times heated debate:

LORD BYRON

"Do you know what the finest poem would be? It would be the poem that gave life to matter by force of imagination alone."

MARY SHELLEY

"It would be horrible."

JOHN WILLIAM POLIDORI

"The imagination only creates things that are dead, although they may sometimes be beautiful."

PERCY B. SHELLEY

"Do you know that the best our scientists can do, is to make a dead worm wriggle in a glass jar."

Failure was inevitable. Efforts to defeat death have failed just like all our attempts to exploit and domesticate nature. The clash between uncontrollable natural forces and unpredictable technological advances has produced dreadful

effects and consequences for the planet, but also for its inhabitants: colonization of the landscape, the transformation, alteration and modification of ecosystems and their irreversible process of destruction, or flawed experiments that have slipped through our fingers. The six video-projections in *Too Much World* recreate a scene resonating with echoes of gothic stories and novels, in an atmosphere that combines structures of contemporary industrial archaeology with ruins that seem to be culled from romantic paintings by Friedrich, or even from the imagination of Mary Shelley. *Demasiado mundo* is underwritten by the cycle of creation and destruction and the dynamics of trial-and-error associated, in this case, with an attempt to impose order over something that slips through our grasp: the body. However, destruction does not lead to creation seems to be the message of the posthuman heads—rusted, fossilized and moss-covered like ruins—from which nuclear mushrooms arise, explosions that destroy the envi-

ronment to create life: in an endless cycle, after each new explosion the smoke solidifies to create a new head that barely survives for a few seconds. We are dealing with excessive ambition that leads to failed experiments, which, like Frankenstein's monster, turn out to be a catastrophe. But we are also dealing with an image that symbolizes the end of the sublime quality hitherto bestowed on nature.

Human beings have shaped knowledge and a form of technology that has rebelled and ended up shaping us, provoking mutations and generating not just a technological human being, but also a technological natural environs. Humanity has produced an involution in its environment and has transformed it into a hostile place for life. In *Jardín salvaje*, the video-installation which lends its title to the exhibition as a whole, genetically modified species of plant grow out

of all control. Incontrollable, threatening and increasingly more violent, these alien-plants in a technological garden take over everything around them, irreversibly changing the environment and eliminating all possibility of life. Nature, as the territory and biodiversity of the Earth, has been transformed by anthropic action and has suffered as a result of our actions. Despite the anthropization to which we have subjected the natural environs, impregnating it with artificiality, we still believe that it is somehow natural. In our imagination the wild or savage is synonymous with natural and we still believe in the existence of wild natural spaces that have never been altered or modified. This untamed wildness is a utopia, but so too is nature. Furthermore, the very concept of 'natural', conventionally used as a factor of order, is today devalued by its regressive and reactionary connotations. For instance, throughout the history of humanity feminine subordination was considered to be 'natural'. Darwin himself in *The Origin of the Species* tried to argue the 'natural' inferiority of women as a scientific truth in order to justify male supremacy.

The artists of Renaissance gardens thought that their creations would give birth to a 'third nature', the result of a process of hybridisation between untouched nature, or first nature, and modified nature transformed by civilization, in other words, second nature. Therefore, the garden would be an artificial and artistic landscape, a staged and above all else domesticated nature. If what we call 'wild' cannot be controlled or dominated, can a garden actually be wild, as the title of the exhibition suggests? How can one of the most domesticated natural spaces that

exist be wild? Is it not contradictory as well as improbable? Is there anywhere on the Earth that still has not been touched by human hands, in other words, still untamed? Is there such a thing as a wild natural place or territory? We like and are comforted by this idea inasmuch as a utopia, but not as a reality. We like to think of the natural as something prior to colonization by humanity and the reality is that there is no longer anything that is natural. Amazonia? The Antarctic? Pure uncontaminated nature does not exist, and everything has been 'touched' by humanity, even the ozone layer. There is no wild, intact place. As such, we are dealing with fiction and a contradiction: we like the idea of the wild, what cannot be controlled, what grows without control free from external interventions, but at the same time we wish to control and dominate nature.

In the series *Nature* Marina Núñez speculates with the possibility of dominating nature: 'the wild' has finally been trapped and domesticated, and is now on exhibit as a trophy, like a landscape. Or perhaps these are the last remnants of nature, preserved like a relic, that speak of a past that no longer exists, of a future that is increasingly closer and near at hand. Nature turned into a trophy, a relic and a decorative motif, domesticated, contained and trapped inside gigantic glass jars with gilded ornamentation, transformed into landscape and exhibited in different typologies –island, mountain, forest, mangrove– like the strange objects of a cabinet of curiosities and wonders. A visual catalogue of landscapes that calls to mind a long vanished world, but also nature as ornament. It is then when nature wriggles its way between the cracks of the gilded ornaments and we discover that what seemed to be dead is still alive and escapes, it grows and makes its way between the cracks and fissures, just like grass that is covered over by as-

phalt continues to grow and find its way back to the surface. Life often inexplicably finds a way, just like the weeds that gradually take over these vases remind us that the triumph was just a mirage, an illusion.

The human desire to control and dominate nature, the Earth, life, the very universe, comes from a primeval thirst for knowledge which, with the passing of time, has turned into an obsession. Understanding the world, first through religion and then later through science, would lead humanity to self-knowledge but domination was made possible by a lack of empathy, disconnect and distance. Science has given us knowledge and beliefs; religion has offered us a cosmological iconography plagued with angels, clouds and orbs. The efforts by both religion and science to explain and understand the cosmos are naïve and have created an illusion: the illusion of knowledge and of control. How is it possible to learn and understand what is ungraspable? How can you control the incontrollable? The relationship between science and religion is at the very groundbase of *Wandering Heaven*, an audiovisual work that adumbrates

the possibility of dialogue and of complementarity, of two historically opposed and confronted world-views. Here, clouds, angels and orbs are elements in an iconography of the spiritual and the evanescent in which our efforts to grasp the occult knowledge by which we might ultimately know and understand how the universe works also vanish into thin air like the clouds contained in glass spheres.

Knowledge, with its manifold possibilities, is always presented to us unfinished, unresolved, always open. In the series *Crack*, large eye-shaped fissures open in the wall and from the inside emerge numerous eyeballs that come together and rehearse different configurations in an interminable and unstoppable process. But the configurations always turn out to be unstable and the whole exercise starts over again and becomes never-ending. The thirst for knowledge through science leads

to a process of trial and error. Have we failed because we do not discover an exact and stable configuration? Or should we perhaps accept the impossibility of knowing everything?

Our utter ignorance of or at most tenuous insight into our environment has led us to the conclusion that it is calculable, always from a reductionist perspective in which the individual has situated himself outside the natural environs, resting on a sense of not belonging to it. Ideas and images coming from science and from religion have shaped our vision and our knowledge of nature but they have also shaped our perception, both sensorial and physical, and our visual and corporal relationship with nature.

In *Wild Garden* Marina Núñez warns us about the need to rethink our relationship with na-

ture on a symbolic level, understanding it as a vital space for the human being in consonance with what Maria Sibylla Merian, the naturalist, entomologist and painter who created a series of illustrations depicting animals and plants interrelated and interconnected in communities, already defended back in the seventeenth century. At a time when species were traditionally represented and studied separately from one another, Merian's drawings reflected the union of plant and animal in harmony, forming part of an indissoluble whole and symbolizing a consciousness that has still not fully awakened today: the consciousness of the interrelations of profound interdependence between living beings and their environment, their habitat. Through empathy we could transform a bond which, in the light of its effects and consequences, has been based on egoism, ego-

centrism and individualism up until now. But we will only truly empathise with all living beings if we engage in a profound observation of nature, and only if we accept and experience our belonging to the natural environment by establishing a harmonic bond and a balanced relationship. Perhaps, as the video-projection called *Immersion* seems to suggest, this would be possible if human beings were to situate themselves on the same level as nature, and not above it, and connect with the living world through empathy and rootedness, in relationships of equality and respect, with a perspective of the human that goes beyond anthropocentrism and in the belief in a notion of identity based on our relationship with the natural environment. *Immersion* invites us to explore a universe of cavities, stony landscapes, geometric and plant-like architecture in a world of artificially carved fractals, in an endless landscape in which women blend in with the backdrop. Does the origin of the cosmos reside in them? Have

they created it in their own image? Have they generated identities related with their environment through a process of empathy? Is this a world of ornaments and also of dichotomies that women wish to dilute –nature-artifice, plant-geometric— because, for many of those who explore these cavities, in search of knowledge, one cavity leads to another and then to another, just as one idea leads you to another, in a process that seems to have no end: it is the vastness of the universe compared with the insignificance of the human being.

Perhaps it is not just a question of rethinking our relationship with nature: but also our knowledge of it. It would be germane to establish an understanding of the interrelations between the human being and nature from other viewpoints, to expand our gaze. And, given that our relationship with nature is corporal as well as visual, it is incumbent on us to favour this reencounter from a dynamic mindset, and not from a static position like up until now, in the understanding that nature, in the realms of knowledge and of relationships, has the power to influence, condition and transform our sensorial and also our physical perception. Human be-

ings have repeatedly shown an inability to think of themselves as part of nature. Having arrived at this point, the question we should ask ourselves is whether our lack of environmental consciousness is the result of our lack of physical connection with our habitat. An identification with the environment and with the rest of living beings would undoubtedly favour a strengthening of our bond with nature, with the Earth, with the world. Ecofeminist theory and praxis can help, today more than ever, to change our worldview in order to rebalance this relationship and help us to understand, once and for all, that it is the environment to which we belong, of which we form part and on which we depend for our survival. If this does not happen, we will continue to be incomplete and fragmented beings and, what is worse, we will be doomed to failure and extinction.

**MARINA  
FROM  
NÚÑEZ,  
HELL**

JAVIER MOSCOSO

Marina Núñez's work is rife with porosities and undergrowth, with liminal spaces that call into question the normative discourse, wherever it comes from or whatever its political intentionality. This artist always speaks of what is common to us, of what pertains to us all, however much it might seem, like those who mistake accent for language, that she only speaks about some. The appropriation of her work, or any self-serving classification as women's or feminist art, might perhaps seem germane depending on the context, yet it is still a rather stereotyped simplification of a creative universe whose strength lies, quite to the contrary, in transcending the boundaries of identity, in challenging the gaze of whoever only sees themselves, or what they believe to be themselves, reflected. After all, it is

just as absurd to believe that origin conditions the discourse of everybody as it is to claim, conversely, that the history of some is not part of the history of everybody; a history that affects everybody and interests everybody. One is as much a prejudice as the other. Both approaches share in an exaltation of the particular, when not the unthinking anxiety of identity, in other words: both shape the radically totalitarian and profoundly xenophobic stereotypes and boundaries that Núñez's work questions with elegant brutality. One thing

for sure, here there is no mawkish sentimentality or kid gloves; we cannot look the other way or remain neutral. There is no way we can avoid feeling questioned or challenged because what is at stake is not just what pertains to us all, but also what we all are. And we are all also a feminine we. We are all hysterical, mad, deformed bodies, monsters, hanged and crucified. We are that line that waxes and wanes, that is pushed and pulled, we are the androgynous and hyperbolic, contradictory and diffuse body with which Núñez has always challenged and questioned us.

Nonetheless, let's take it one step at a time. Without slighting other interpretations, many critics have underscored all that this artist from Palencia,

who works between Madrid and Pontevedra, has done in furtherance of the visibility of the boundaries dividing classes, strata and genders. Even today, her works are still often read in keeping with a way of thinking that aligns her art with feminine stereotypes or with forms of male domination. Perhaps some of the responsibility for these interpretations can be pinned on Núñez herself and her recreations in the 1990s of the visual universe of the famous images of hysterical female patients hospitalized in Salpêtrière in the late-nineteenth century. By dint of some kind of cultural conjunction, her work appeared to endorse the view, adopted from various different positions, of the history of hysteria as a perverse form of (male) domination over the frail bodies of the female inmates. The essays in the first books dedicated to her work clearly sanctioned this view. Her practice, illustrated

and analysed with texts by Dianne Hunter or Rosi Braidotti, originally published in feminist journals, questioned the cultural ordering of sanity, traditionally associated with rationality. On one side we had the male (patriarchal one would now say) gaze, and, on the other, the mythology of the objectivised woman. The main drawback with this reading was not historical, but rather political. All in all, why should the representation of the body of hysterical women refer exclusively to hysterical women? Under the aegis (and sentence) of literality, the feminist reading of Núñez's work divested it of its power to suggest, reducing what was always the concern of the whole to the problem of just a part. Trapped by the logic of the Aristotelian theory of representation—in which things are only what they are (and what they should be)—the tormented, intangible and volatile body became a symbol. And, yet, those of us who are too the hysterical women at Salpêtrière, those of us who also have a body that floats and writhes, a body that disputes the boundaries of our skin and which prefers a distort-

ed grimace to an obedient gesture, also feel we belong to this universe of aberrations. We, all of us, are summoned by Marina Núñez's visual universe, and not because we are women or men, old or young, men or machines, animals or human, but precisely because we are not, nor ever wanted to be, any of that, because we understand what her work reflects so emphatically: that identity is a prison sentence or, worse still, a living hell.

All Núñez's work has always, or almost always, engaged in a questioning of identity boundaries. Its political power lies in the forbearance of a proposal that cannot be upheld from any partial figuration, except at the price of falling victim to the most absurd contradictions. Marina Núñez leverages the woman's body not to speak of the body of women, but to speak of the body. In the same way that she uses the body not to speak of the body, but to speak of its dis-

sipations, its virgin territories and its indeterminate spaces. The characters in her works are in a state of decomposition, sometimes quite literally, they regurgitate remnants of their own past or rush headlong into their future; they flee from the stereotyped places where they were placed by the social conscience; they flow and, even worse, return, rebound, and tirelessly reproduce the scene which they try in vain to escape from. It is the titanic condemnation of one who clings to the sphere of a marginalised world: to repeat oneself, to understand oneself in one's own liminality.

Given the visual and conceptual wealth of the work of a universal artist, in the sense of the universality of her remit, there is no room for a partial philosophy. On the contrary, the power of her art consists in mitigating consciences, shaking up identities, crossing boundaries; showing us, like in her latest *Wild Garden*, what is inside that indeterminate space to be found between the before and the now. Framed in the context of an uninhabited landscape, Núñez returns to the forest of presumably dead bodies, hanging from a tree, which have returned to disturb us, like players in our own story. We, the ones who always were, have come back, though this time we are not depicted, just merely suggested. We occupy the place of the beholder one minute after our image has vanished. The gaze, our gaze, is so much part of

the work that nobody who puts themselves before it is free from the dual vision that gives rise to all neuroses. They will place themselves on one side and the other of the boundary. Both subject and object of their own greed. They will miss themselves, if such a thing is possible. But yes, there we are. That is who we are. We are in the space left empty, in beds dishevelled at dawn, in landscapes engulfed by shadows, in jars in which we have collected fragments of the natural world

until turning them not only into still lifes, but into the last glimmer of our wretched vanity.

Continuing one step at a time, Marina Núñez's work explores three kinds of boundaries: one between species and genus, another between kingdoms, and one between imagination and memory. To begin with, her work brings together all the major references of the teratological depiction of the modern world, but with particular emphasis on hybrid productions which come from the breakdown of normative order in which we all, and not just women, are trapped. Akin to many other treatises on the matter, her monsters err on the side of excess, by excess or by transposition, but her interest lies above all in those interspecific productions that seem to call the normative universe into question. Particularly interesting are the figurations with an excess of parts, or indeed a want thereof. Or even those that possess the elements of other species, but the panacea of moral questioning lies, above all, in the false copulation, in unions completely lacking in similarity. On one extreme, excess comes from the conjunction between the natural

and the artificial, between the personal and the alien. In both cases we are trapped between a sense of belonging and estrangement. Was that what we were? Were we like that? Were we made of veins and arteries, of lymphatic networks that could be illustrated in an atlas of anatomy or exhibited inside a display case? Could the model body, shorn of all its signs of identity, be kept in an urn? Would it be possible that, once the problem of skin colour, nationality, genitality and sexual orientation has been resolved; once eviscerated, cleaned up, ordered and dyed, we could shine in a glass urn as if we were a specimen in a royal collection?

In her *Wild Garden*, Núñez returns with newfound impetus to one of her pet themes: the exploration of encased worlds and enclosed spaces. Here, domesticated nature, one of the major prerogatives of the modern world, wreaks its well-deserved revenge. However, it is no simple retribution, a quid pro quo, but a literal, designed, carefully planned revenge, bent on the weaknesses of the delinquent rather than on compassion for the victim. Nature not only shows itself, but also adopts some of the prerogatives of the beholder: beauty, of course, but also the coldness of objectivisation, of that which is only ridiculously true. Like in the atlases of anatomy of old, all that is left of the corpse of the prisoner dissected to act as a model, are blued remains shorn of every shred of animality. The name and memory have been flayed like the flesh from the bones, leaving uncovered the tracks of the lymphatic vessels, the place through which, in life, the emotions circulated. All that is left, inasmuch as human gesture, is the gaze. Our gaze, also sentenced to act as a witness to a circular conception of existence, of a beginning that has no end, of a drama without a denouement. In the context of this new scented garden, the drama of experience is not built on a before and a now, but on the continuity of a story without a beginning in which flowers and trees grow and die.

The history of humankind would not be the same without their long shadow. From the apple tree in Eden to the timber of the Cross, many different things have hung from trees, including the corpses of hundreds of women and men who one day offered the gift of their necks, sometimes voluntarily sometimes not. Phaedra, we know from the version of the tragedy left to us by Euripides, took her own life by hanging herself. The same happened to Jocasta, the mother (and wife) of Oedipus of Thebes. As if it ran in the family, Antigone, the daughter of both, also hung herself from a tree; and also Helen of Troy, at least in some versions of the legend. Ancient Greek and Latin sources are full of this terrible image in which the most varied witnesses provide

testimony of a practice enacted a thousand times over. Diogenes Laërtius, the celebrated compiler of the work of the Cynics, claimed that some of the most famous members of the school of Cynics strolled nonchalantly through the hanging bodies of dozens of young men without paying the least attention to their corpses; perhaps with the same indifference a passerby today would show to a group of beggars huddling on the sidewalk. And while there is no possible redemption for the body hanging from the tree, which has been denied a burial, the tree itself stands unscathed, crowning Calvary. However, it is cursed. It will join the forces of *arbor infelix*, those which will never bear fruit or whose shadow will never grace any Paradise.

This is one of the most defining characteristics of Núñez's work: her ability to recreate asphyxiating scenes. Her relationship with hell goes back a long way. One might even think that she has been there and back many times. Having said that, her work does

not reek of sulphur nor is it bathed in blood. She does not give in to the temptation of the Roman rabble, whose only entertainment was cruelty and barbarism. The place her proposals lead to is not to be found in the great beyond not indeed in the here and now, but in the indeterminate space from which our signs of identity come. False, like all signs of identity. Monstrous, like all of them. The word "monster" originally did not mean any other thing. Derived from the Greek *teras*, the monster was a warning whose mere presence was able to show the imminent danger. It was a signal or more literally a sign. Marina Núñez's work is a true reflection of those signs. It is a philosophy of warning, from someone who has been to and returned from the infernos to bring us the memory of our numbed arm that we did not feel as if it were ours, of our deformed face that we did not know was ours, of encased nature we thought we possessed with

the same naivety with which we wished to pour the water of the ocean into a cup. Hell, Núñez tells us, is not a place, but a process. It is sequential, repetitive, and further still, it is iterative: like the drop of water that bores through the stone.

Ever since hell entered the European imagination back in the twelfth century, artists began to fill it with content, to look for similitudes and likenesses. Like Núñez's, the late-medieval inferno was populated with hybrid beings and intermediary spaces. The mangroves of hell are full of amphibian animals, frogs, salamanders, snakes. And also the wretched and the damned, all those poor souls who paid for their terrible pasts with their horrible presents: the lecherous were consumed in boiling water; the glut-

tonous swallowed rats and snakes; the envious writhed in a frozen sea; the bodies of the proud were nailed to a wheel, and so on successively. The punishment takes the form of an eternal species, in such a way that the penitent can never grow accustomed to his fate. The rats have to be swallowed, producing the same effect as the first time for all eternity. The pitiful procession of the damned corresponded to the parameters of what the anthropology of experience once called a "social drama": a process dotted with break-ups and reconciliations. Just like in the ceremonies proper to birth, marriage and death, the road to hell begins with a physical and moral separation from family references and from community bonds. Once they have crossed the boundary of separation, the living dead inhabit a limit between the worldly and the supernatural; mutilated, dismembered, fragmented, they

float between two worlds. This intermediary place, taking the form of a vast foyer, was characterized by disorder and disproportion. The true and the false, the real and the immaterial, the natural and the supernatural, and the living and the dead all coexist.

Like the more conspicuous representations of the modern inferno, Núñez's also depends on the application of rules which must be obeyed. First of all, and most importantly, hell is not a customized place. Everything that happens goes way beyond everyday experience, although, from the first figurations by Van der Weyden to the most sophisticated by Hieronymus Bosch, the impossible is conveyed by means of the everyday. In late-medieval art, this omnipresence of the everyday was narrated above all

through the world of the kitchen. The metaphors (by the Catalan philosopher Raymond Lull) to pots in which the unjust would be boiled are added to other sets of elements related with the art of cooking, depicted in a plethora of frescos, boards and illustrated manuscripts. Whether fried, roasted, poached, boiled or grilled, the bodies of sinners were submerged in large pots and cauldrons watched over by all kinds of devils and demons. The preparation of these stews almost always followed the precepts of the master chefs of the late middle ages who used to recommend, like they still do today, moistening the flesh before cooking so that it would not burn or get tough; a similar description to Augustine of Hippo, who believed that in the flames of hell "the flesh may burn without being consumed."

Núñez's vision of hell does not share the same taste for stews and hotpots, but it is built from ordinary everyday elements. With the magnificent input of the music by Luis de la Torre, *Wild Garden* conditions our way of looking at the spectacle of encased nature on plasma screens in which blossoms bloom and vanish in an underworld without hope. This must be what the flowers of hell are like: apocalyptic dreams that take away with one hand what they hold out with the other. The image is by no means new to us. After all, we have seen these gardens many times before. They are not completely unknown to us. On the contrary, they are gardens of abandoned childhood, of breached trust, of unfulfilled promise. They are the flowers of what seemed alive and was dead, of what was only a mirage, of a will without commitment. Núñez's inferno, like the medieval one that may have been a source of inspiration, is made with the

estranged known. Her bodies and spaces are all familiar. We were there. It is where we come from. Who could deny it? Therein lies part of the fascination aroused by her work. Like tourists who are seeing for the first time in real life what they have seen so many times before in books, or like travellers who think they remember a place they believe they have been to before, we let ourselves be persuaded by images that have a disturbing familiarity and which, in their own way, seem to be made from our personal memories, forgotten or not.

After all, who has not felt that their body was shattered into a thousand pieces or that another being inside you, throbbing under the skin, began to take on a life of its own? Who has not seen how their face was squashed and fossilized by the force of their own hands? Who has not looked in the mirror and

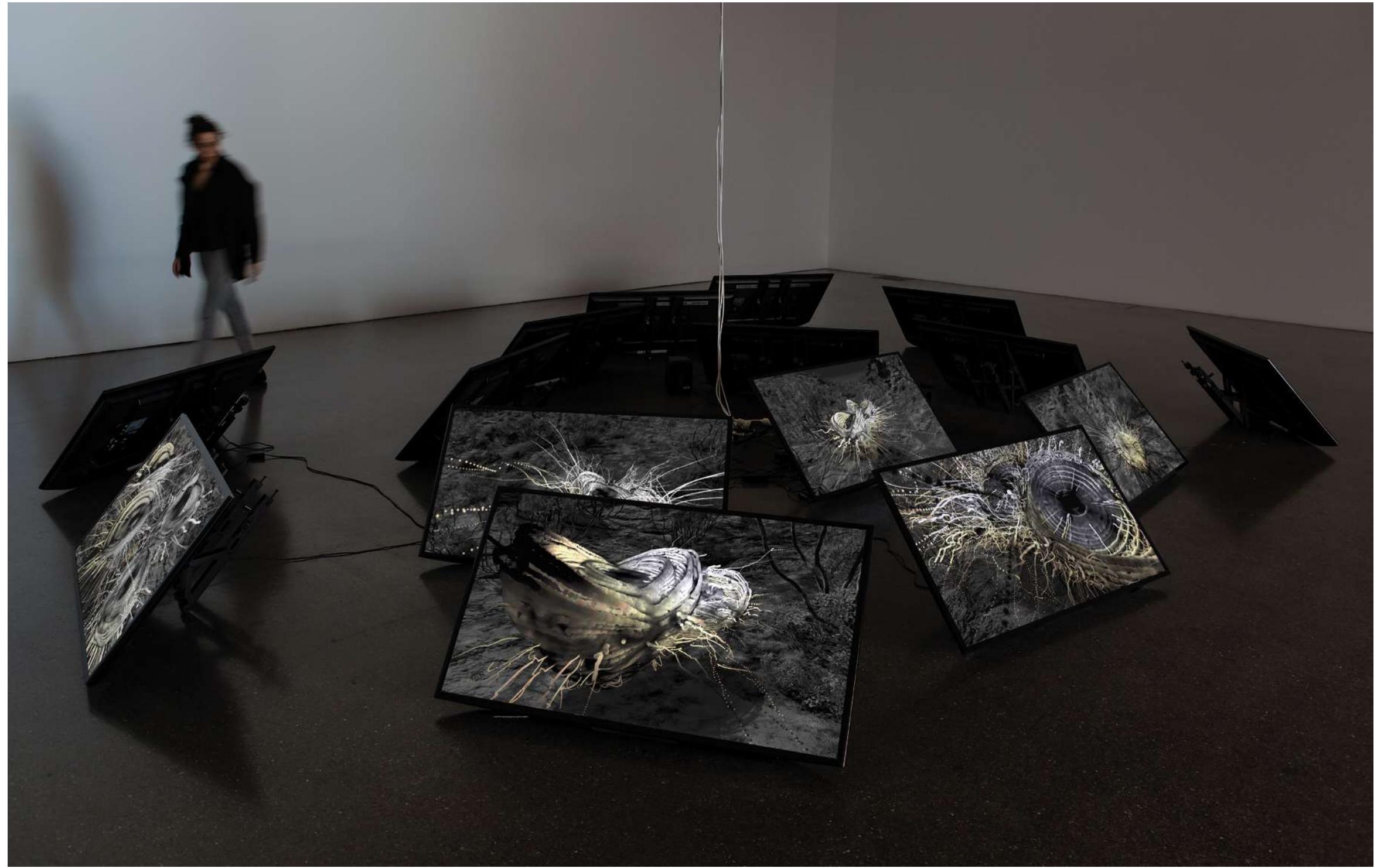
seen their pupils divide like a cancer? Who has not felt naked and prey to their emotions, to their feelings, to their ideas? Trapped like an insect in a box of samples or hanging, by invisible strings, in a blackened and unrepentant place? This familiarity has a name: it is called, since Freud, *Unheimlich*, which has sometimes been translated into English as “the uncanny”, but it is not the word that matters. What matters is the way in which one learns the force of the everyday that becomes estranged. This is the pastry with which the worst nightmares are baked and the worst infernos built: that of the body which seemed alive and was dead; that of the friend who turned out not to be; that of false love; that of the arm which has gone numb and we cannot feel. Estrangement produces this mix of fascina-

tion and rejection, which forces us to avert the eyes and turn our head to one side. Could it be true? Could this be the case? Could it be that the island and mangroves, that our sacred and magic mountains have finally been confined in a kind of thurible, as if they were remains of a shipwreck? And so, here we are: like the dead contemplating his own death. And naturally without tears. There is no place here for judgements or curses.

Inside the amphora, Núñez has placed some emblems of the natural world: the tree, of course, but also the mountain, the mangrove and the island. Three colonized, sacralized, desecrated objects, without which some of our cultural references could never have existed. Not the ascensions of Petrarch or St John of the Cross nor the utopias of Thomas More or the elucubrations of the satirical writer Jonathan Swift. They are not just any objects. On the contrary, they share a taste for the faraway, for the mysterious, for the terrible. It is no accident that they were sacred objects submitted

to the cult of the symbolic. Núñez reduces them to an exercise in melancholic contemplation with no concessions to nostalgia or to sentimentality. There is not the slightest whiff of romanticism in this caged nature. If anything, the opposite is true. Similar to a tableau vivant, nature has been encased, although it would not be fitting to refer to these figurations as “still lifes”. Here there are no darkened lemons or rotting oysters. There is no dead rabbit or tarnished silver. Nor is it nature that revolves, but the viewer who contemplates in rotation: these forms do not speak of vanity, but of greed, the frustrated desire to possess, of the world turned into death.

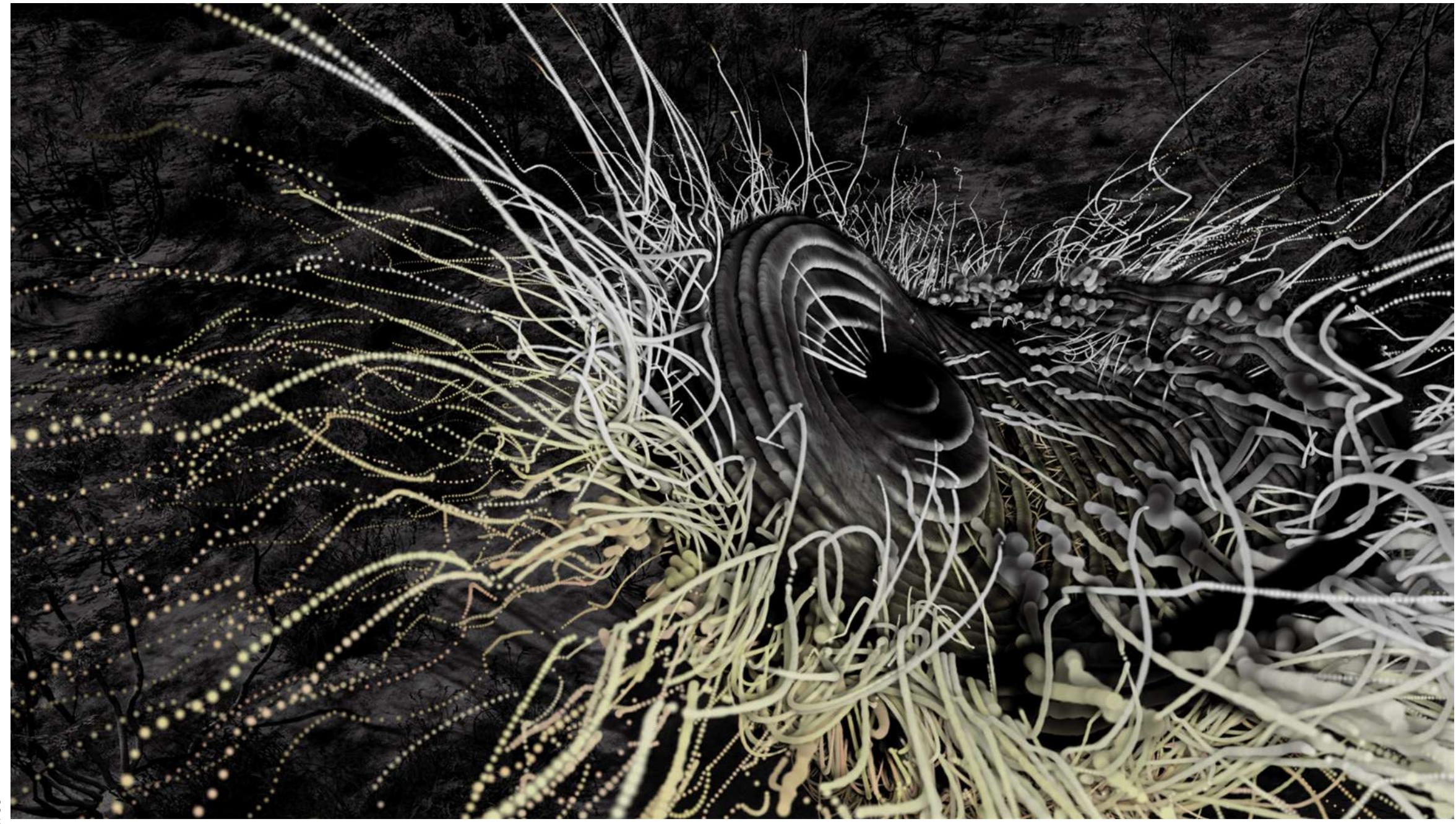
In the representation of the drama of experience, Marina Núñez continues to make use of the representation of harm that has been etched in our collective imaginary. Freed from religious usage and mystical promise, in the twenty-first century bodies still inhabit dystopian geographies. Some of the most emblematic images of our visual culture share this characteristic. Their differing cultural value does not preclude their iconic similarity. Quite the reverse, we have learned to represent our pain in an inherited framework, full of values and practices that we no longer recognise as ours. Our ways of representing violence, grounded in the technological reiteration of harm that cannot be explained from any logic nor justified by any ethics, keep on showing a place without hope or a way out, with the reiteration proper to the distinctive features of hell. Marina Núñez has had a good look at it. Her world is our world. We can recognise it as ours because we have seen it so many times. The great success of this wonderful artist is that she forces us to look at what we don't want to see. What else is art?

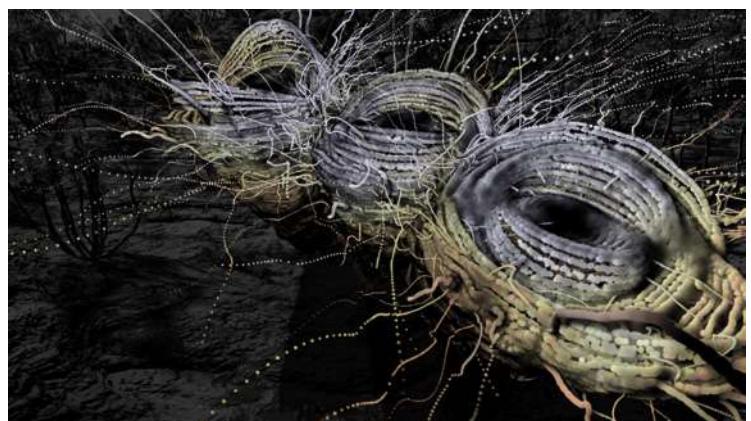




*Jardín salvaje*, 2019, instalación de 15 vídeos monocanal, sonido, 2'. Música: Luis de la Torre. Producido por TEA, Tenerife  
Wild Garden, 2019, video installation, 15 single-channel video, sound, 2'. Music: Luis de la Torre. Produced by TEA, Tenerife

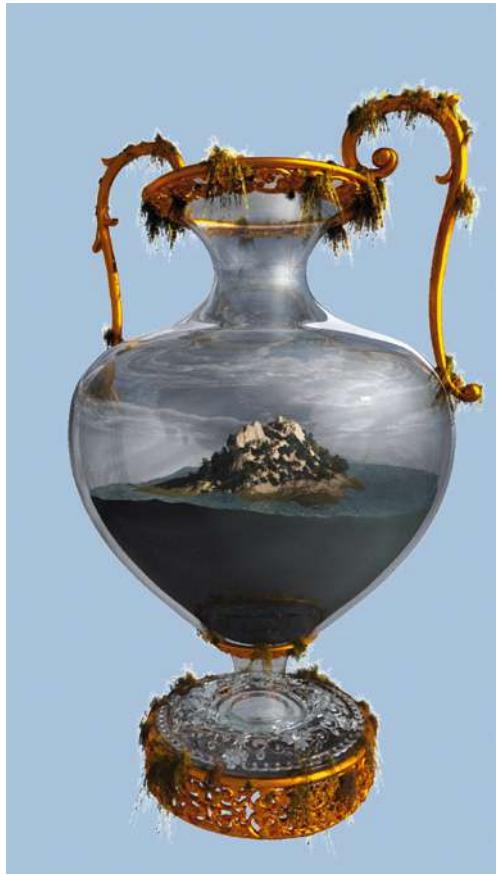








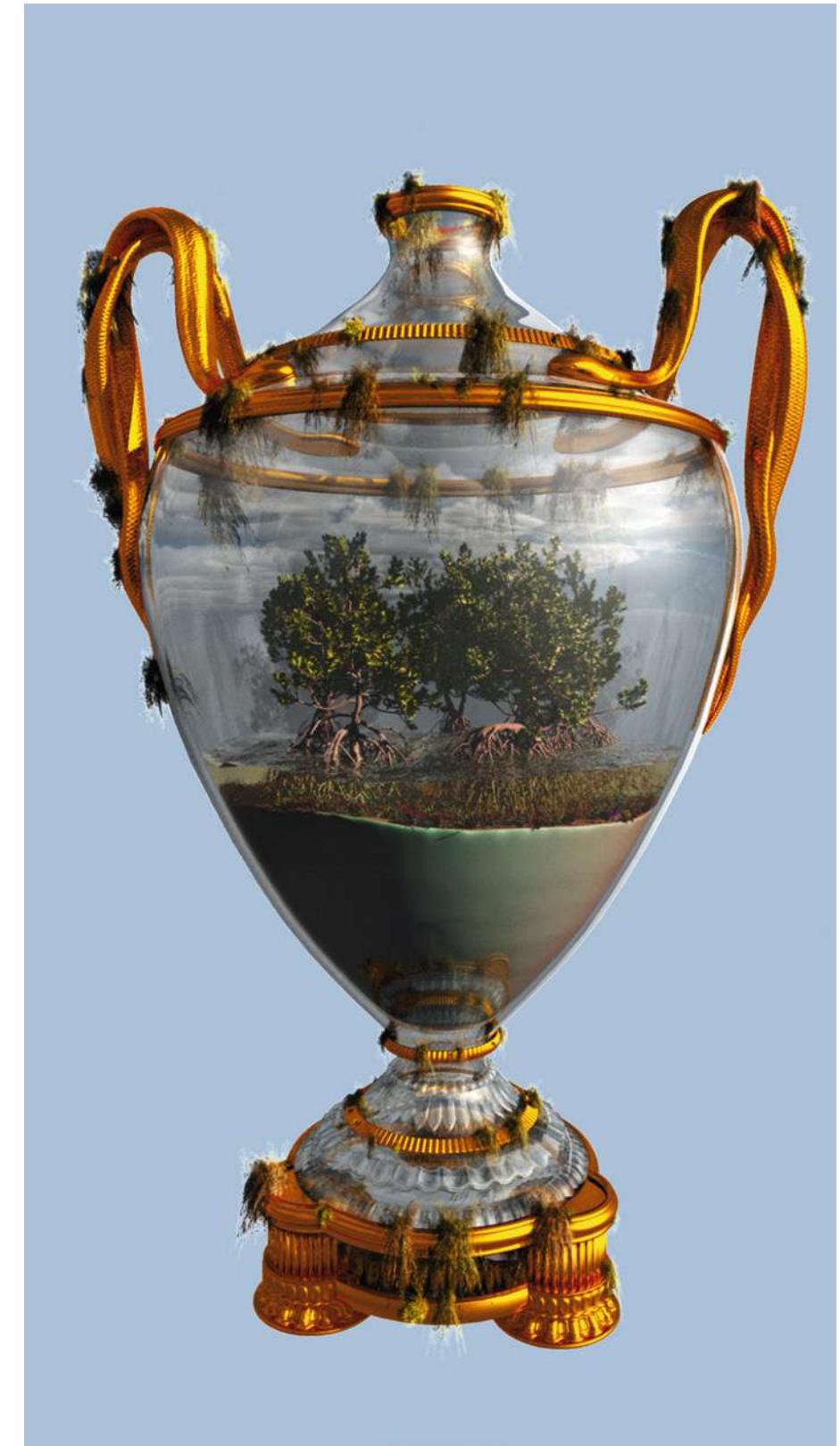




Naturaleza (isla), 2019, video monocanal, 2'  
Modelados 3d: Antonio Fuentes, Marina Núñez, Producido por TEA, Tenerife  
3d modeling: Antonio Fuentes, Marina Núñez, Produced by TEA, Tenerife  
Nature (island), 2019, single-channel video, 2'

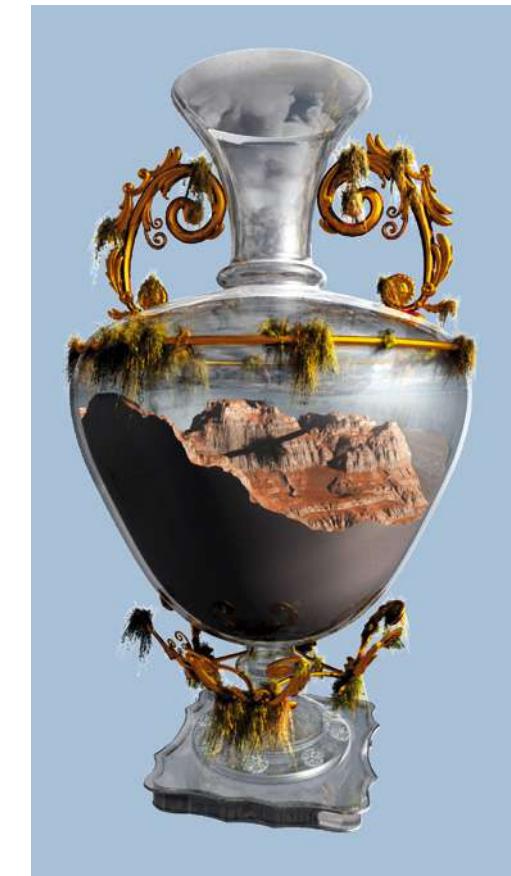
Naturaleza (manglar), 2019, video monocanal, 2', Modelados 3d: Antonio Fuentes, Marina Núñez  
Producido por TEA, Tenerife

Nature (mangrove), 2019, single -channel video, 2' , 3d modeling: Antonio Fuentes, Marina Núñez  
Produced by TEA, Tenerife



Modelados 3d: Antonio Fuentes, Natureza (montaña), 2019, video monocanal, 2'

Nature (mountain), 2019, single-channel video, 2'  
3d modeling: Antonio Fuentes, Marina Núñez, Produced by TEA, Tenerife



Naturaleza (monte), 2019, video monocanal, 2', Modelados 3d: Antonio Fuentes, Marina Núñez  
Producido por TEA, Tenerife

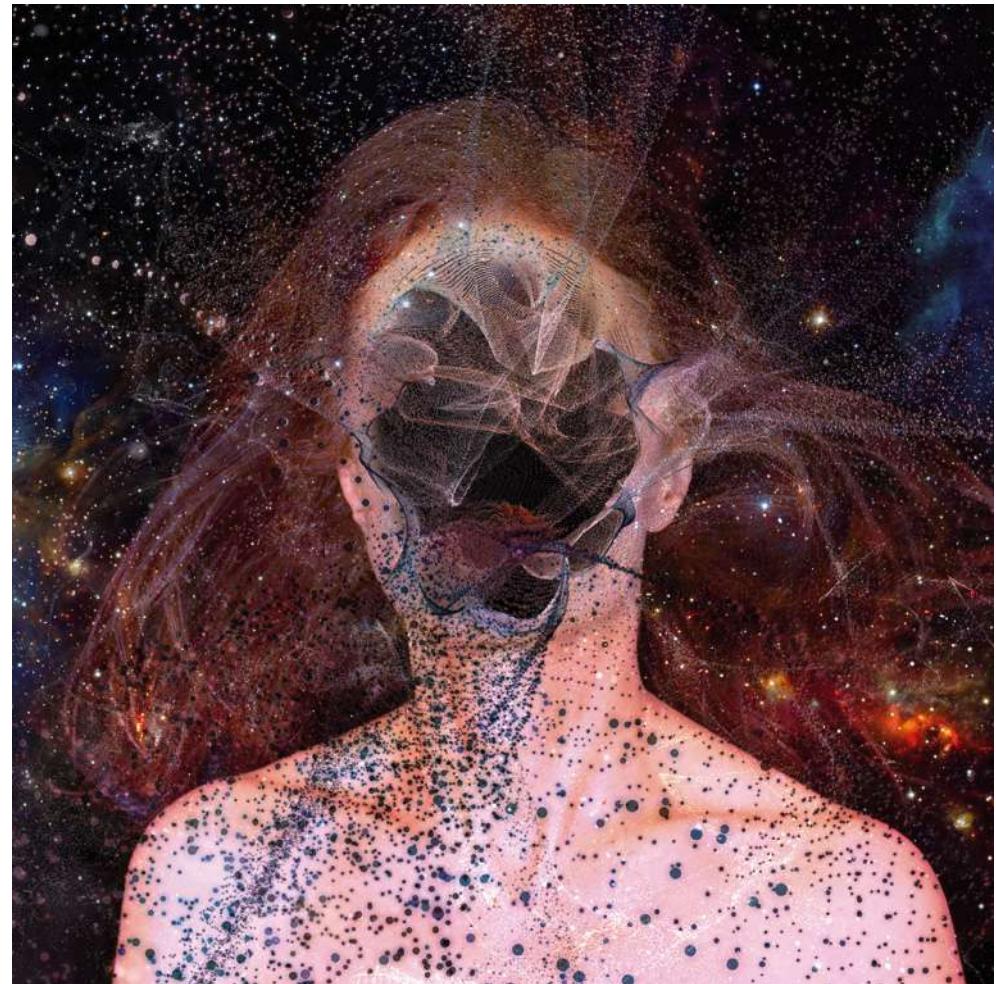
Nature (forest), 2019, single -channel video, 2' , 3d modeling: Antonio Fuentes, Marina Núñez  
Produced by TEA, Tenerife

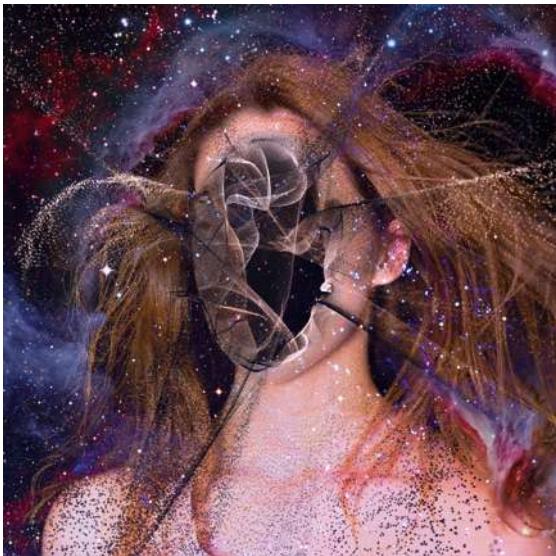






*Fuera de sí (supernovas Yene e Inés)*, 2018, imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
*Out of Mind (supernovas Yen and Inés)*, 2018, digital image on paper, 35 x 35 cm each



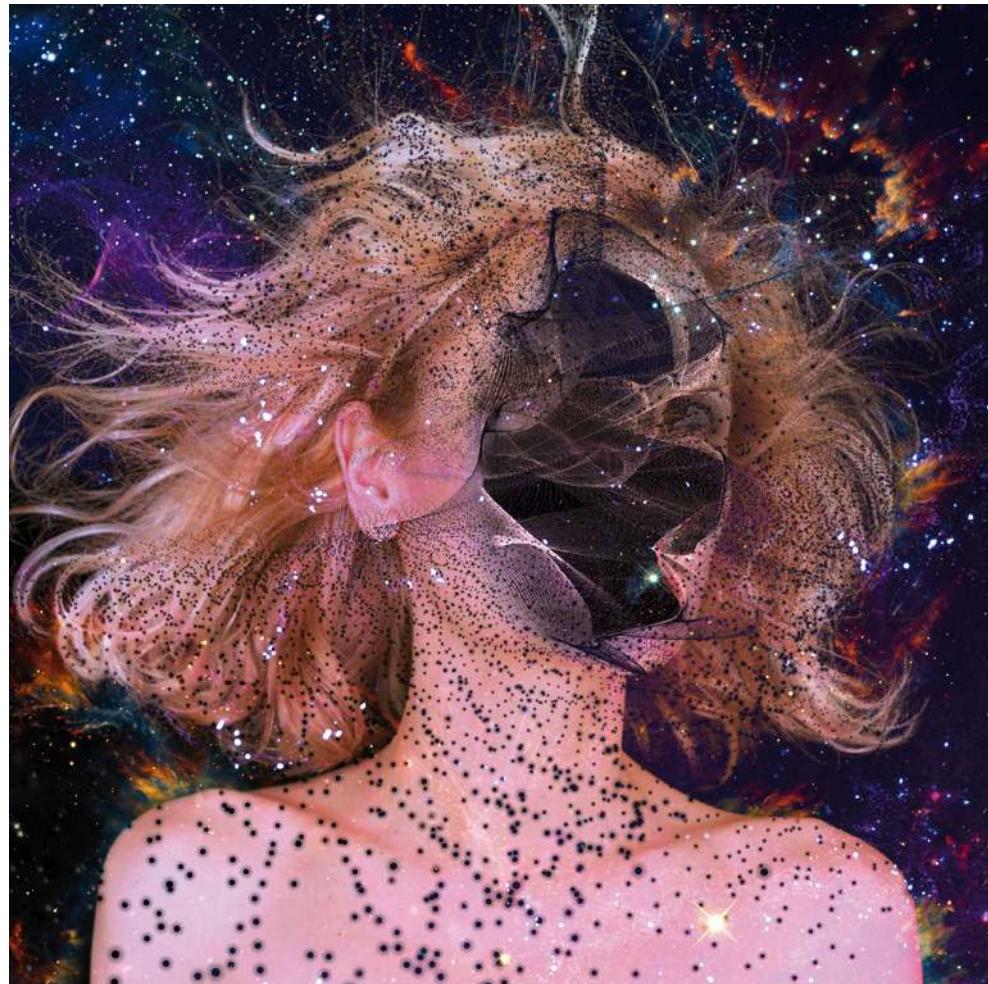


*Fuera de sí (supernovas Ángela, Conchi 2, Carmen y Conchi)*, 2018  
Imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
*Out of Mind (supernovas Ángela, Conchi 2, Carmen and Conchi)*, 2018  
digital image on paper, 35 x 35 cm each





*Fuera de sí (supernovas María y Silvia)*, 2018, imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
*Out of Mind (supernovas María and Silvia)*, 2018, digital image on paper, 35 x 35 cm each



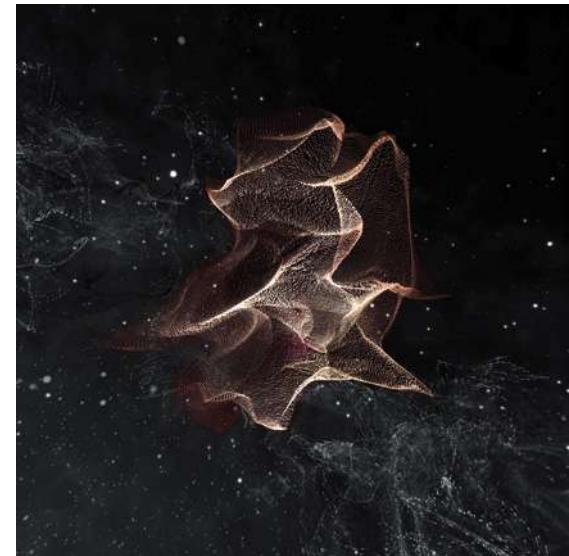


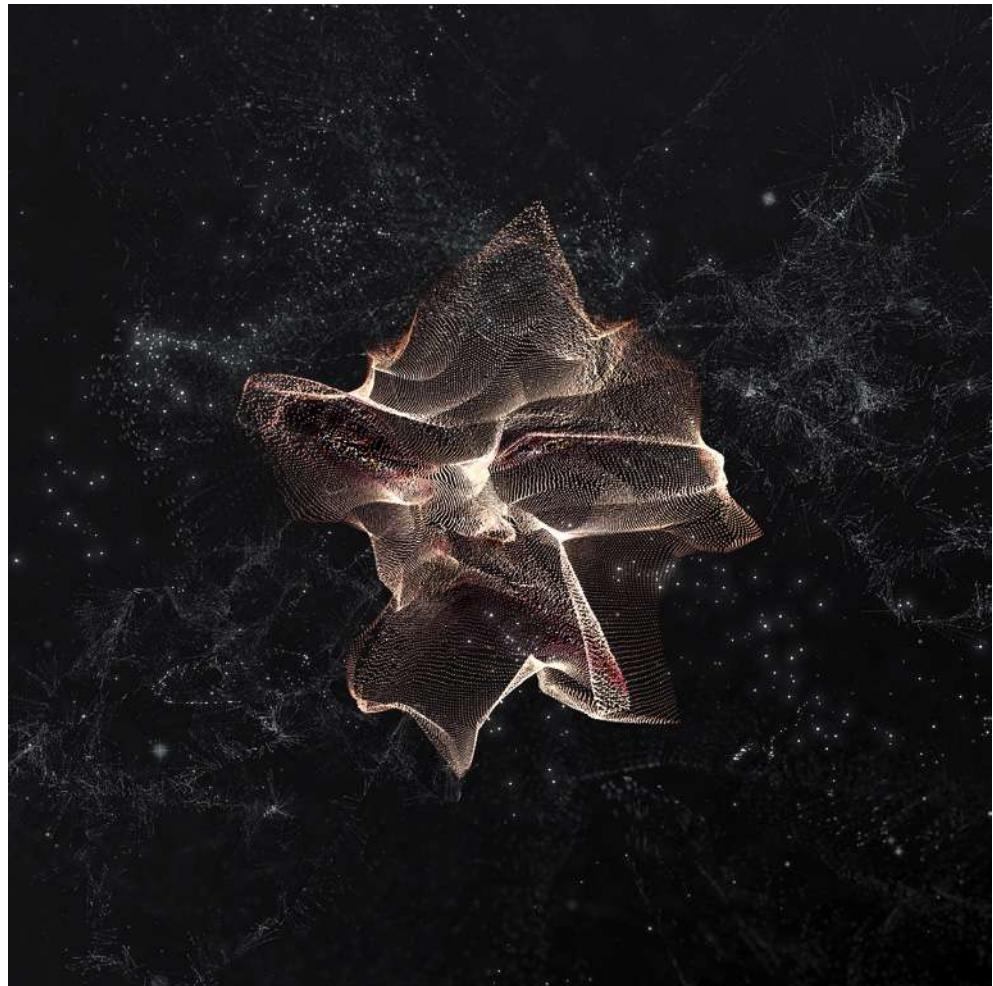
*Fuera de sí* (constelaciones Yen 2 y Cammen), 2018, imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
*Out of Mind* (constellations Yen 2 and Cammen), 2018, digital image on paper, 35 x 35 cm each



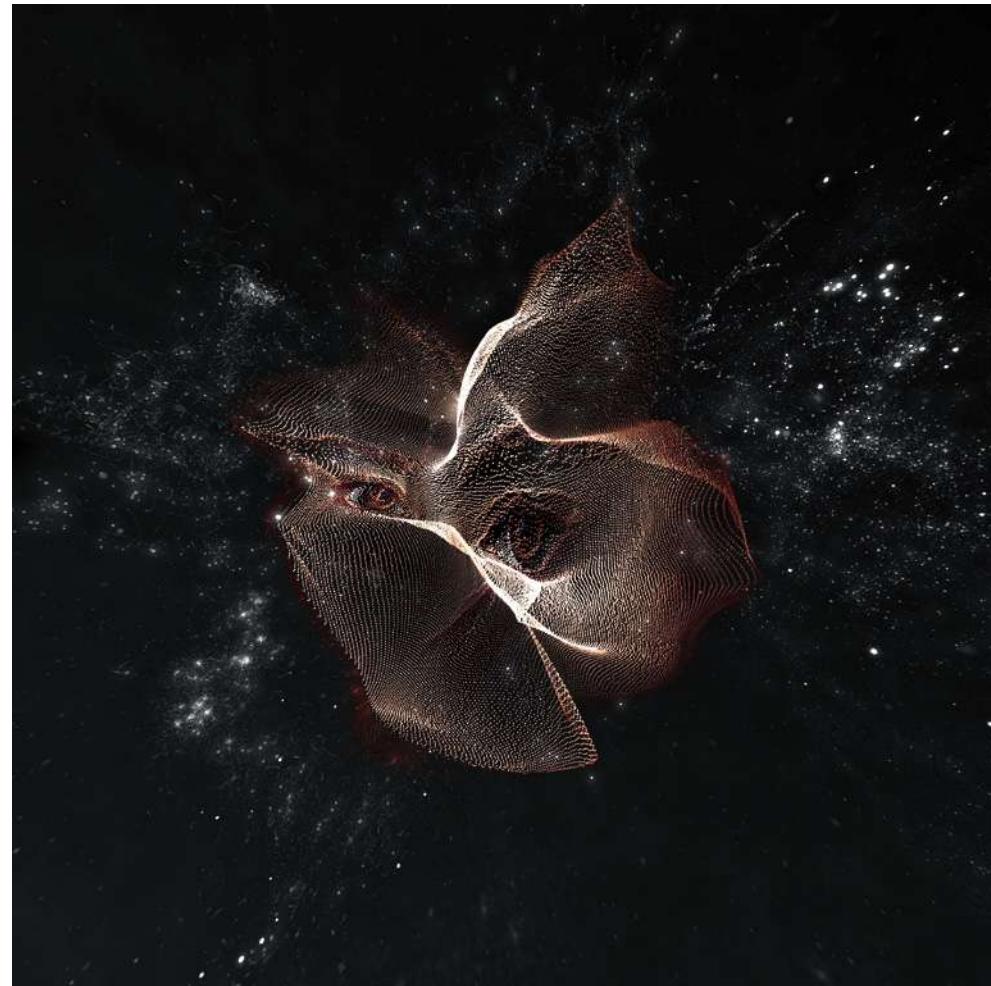


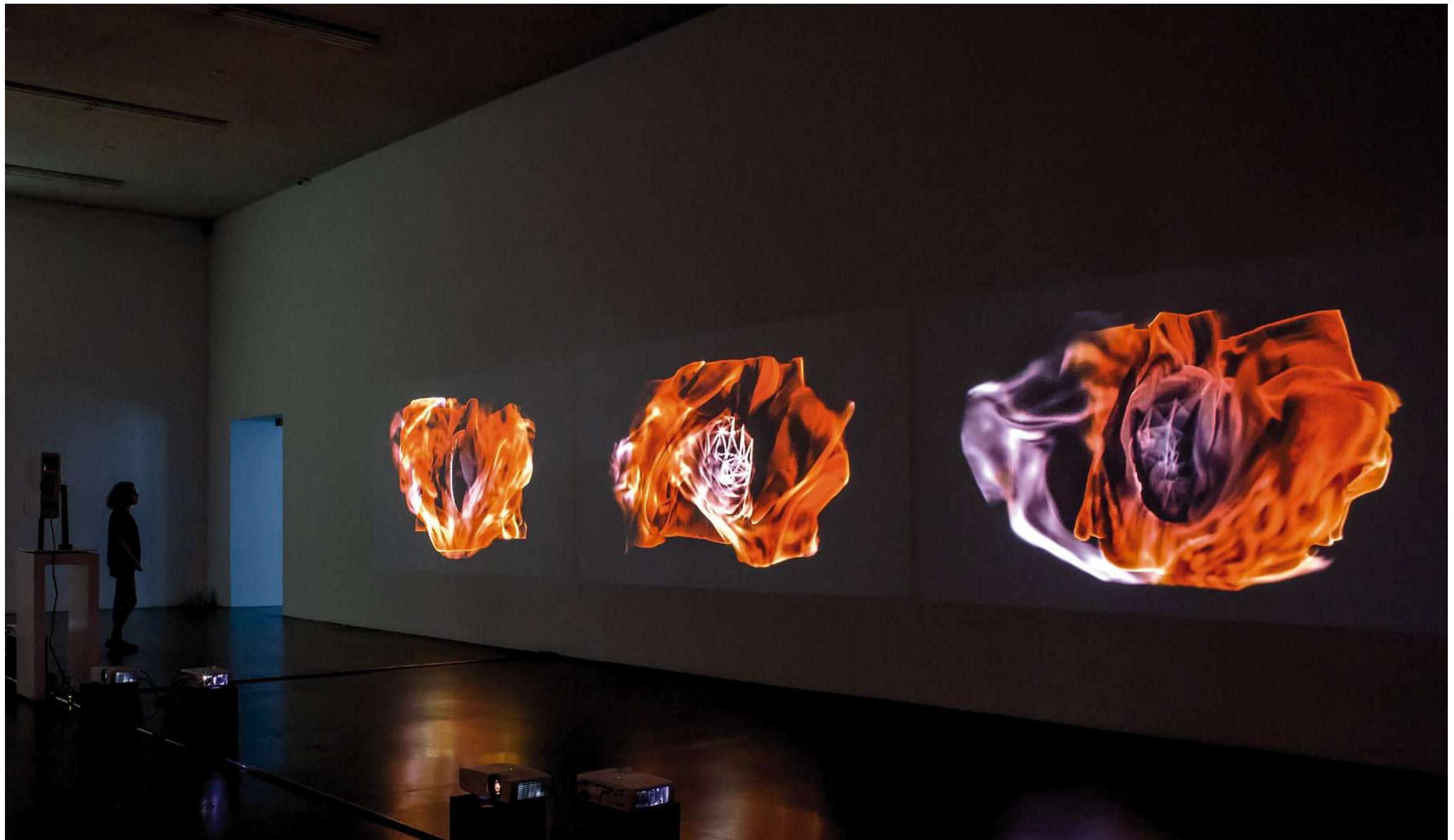
Fuera de sí (constelaciones Conchi, Ángela, Inés y Yen), 2018  
Imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
Out of Mind (constellations Conchi, Ángela, Inés and Yen), 2018  
digital image on paper, 35 x 35 cm each



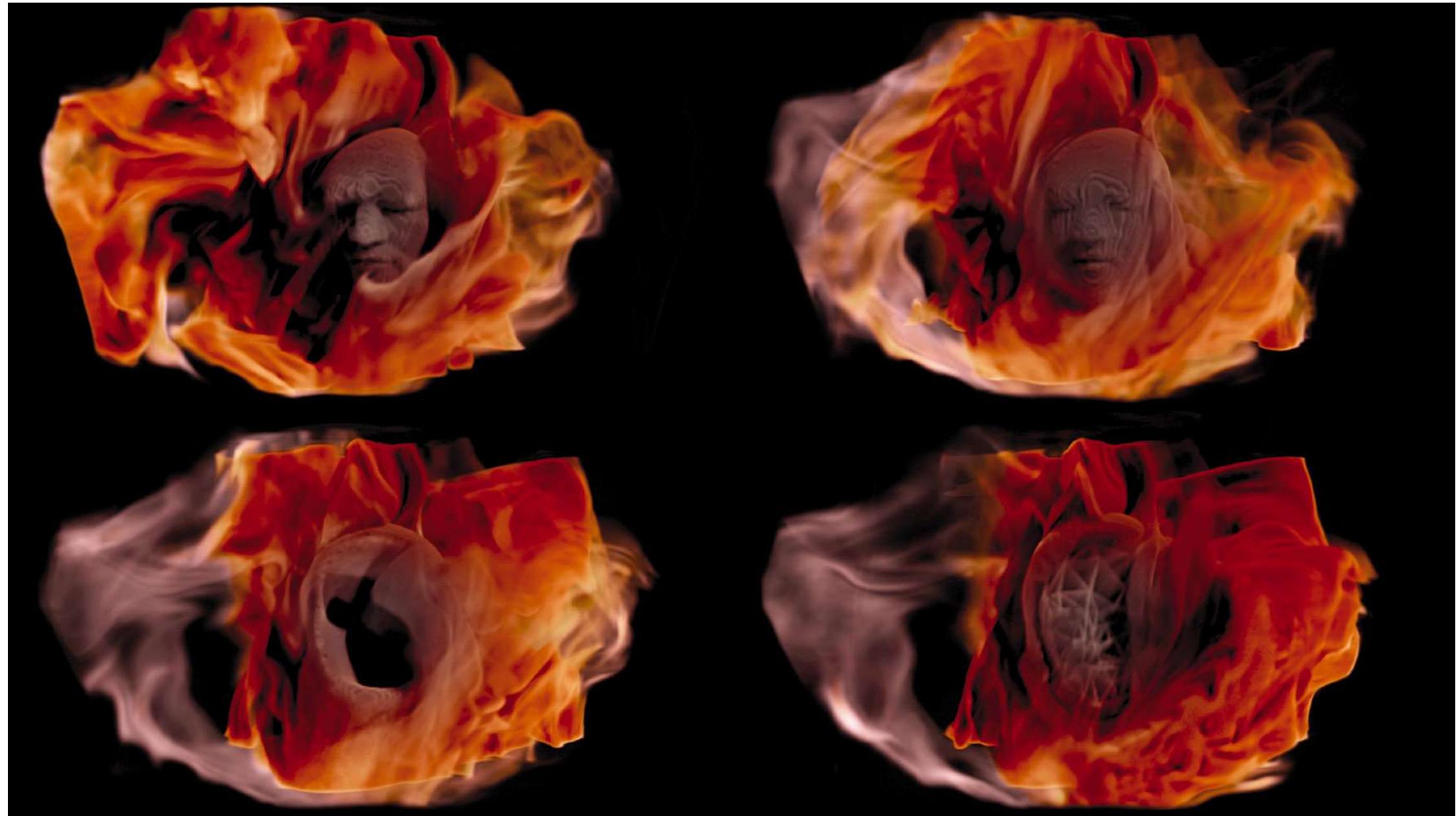


*Fuera de si* (constelaciones Silvia y María), 2018, imagen digital sobre papel, 35 x 35 cm c/u  
*Out of Mind* (constellations Silvia and María), 2018, digital image on paper, 35 x 35 cm each





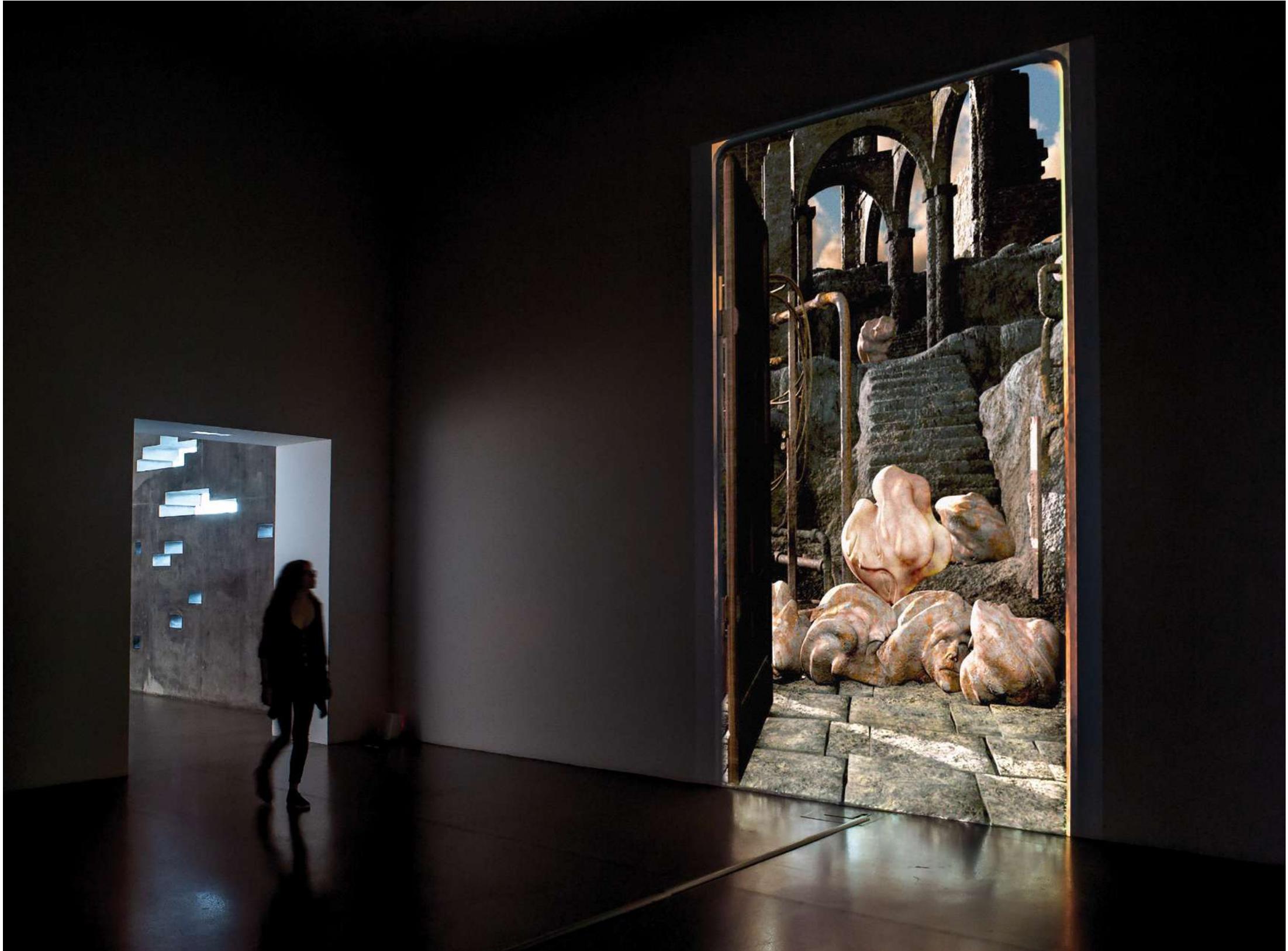




p. 90

Phantasma (6), 2017, video monocanal sonido, 1'24''. Música: Luis de la Torre

Phantasma (6), 2017, single-channel video, sound, 1'24''. Music: Luis de la Torre

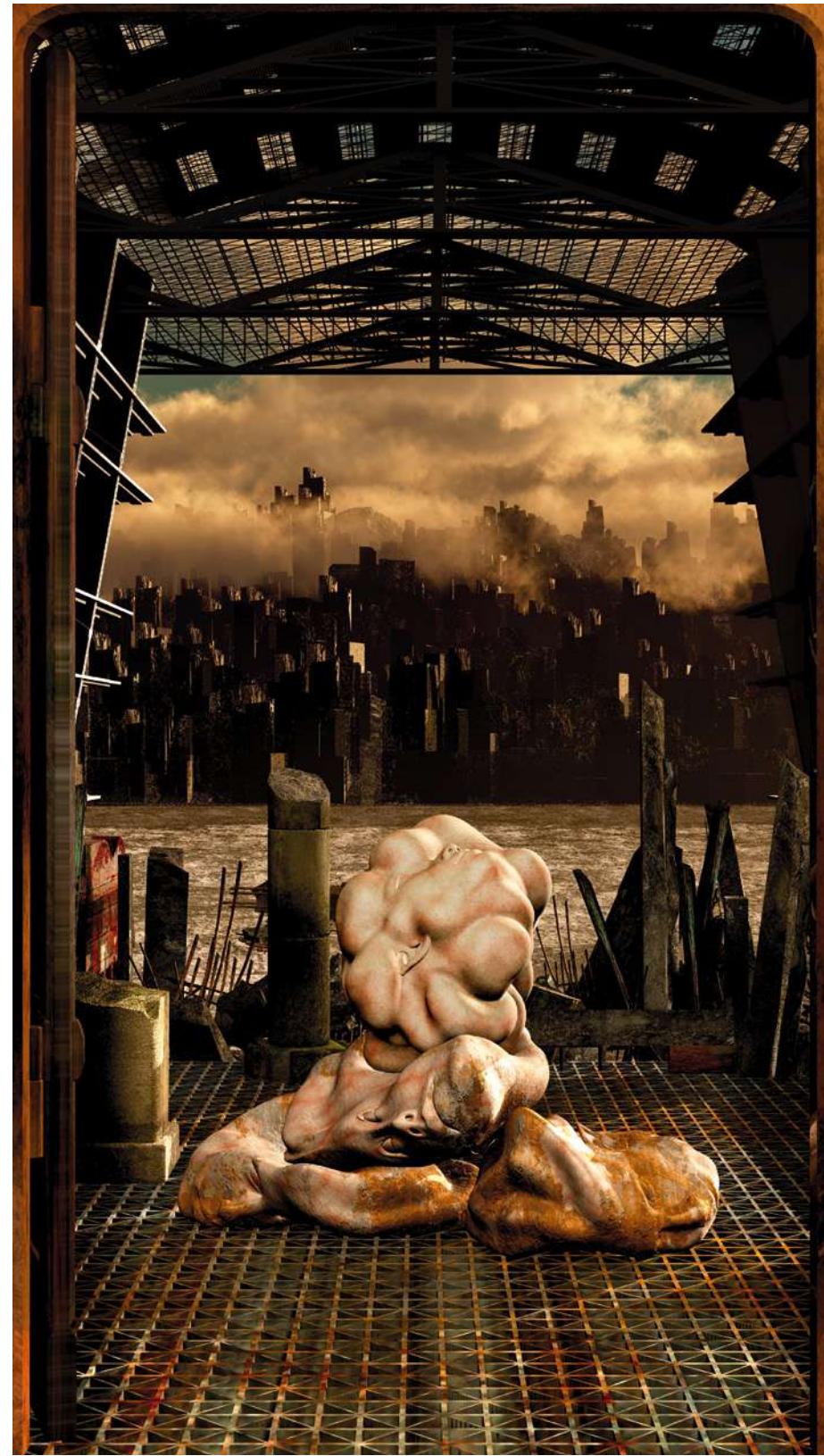
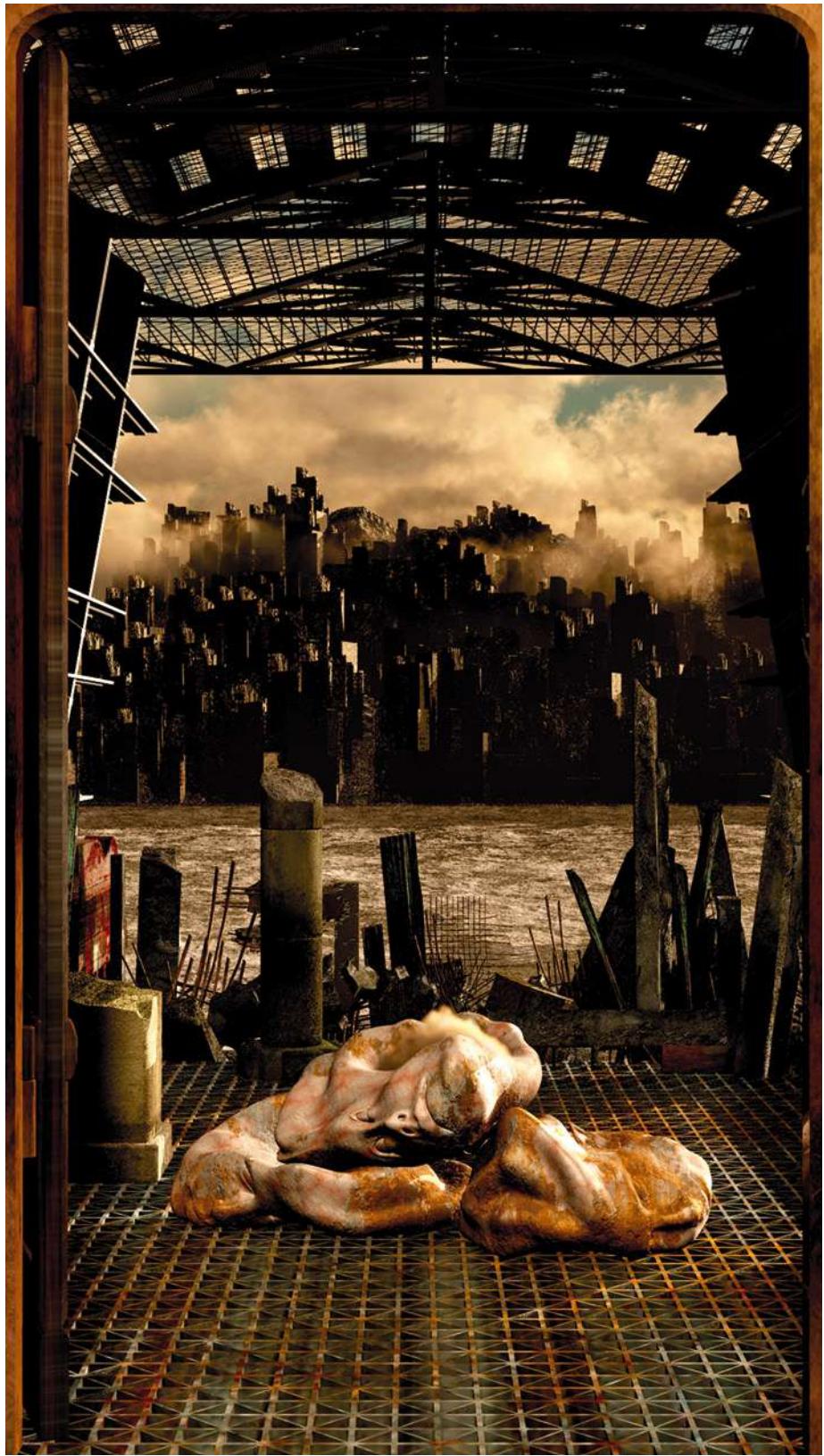


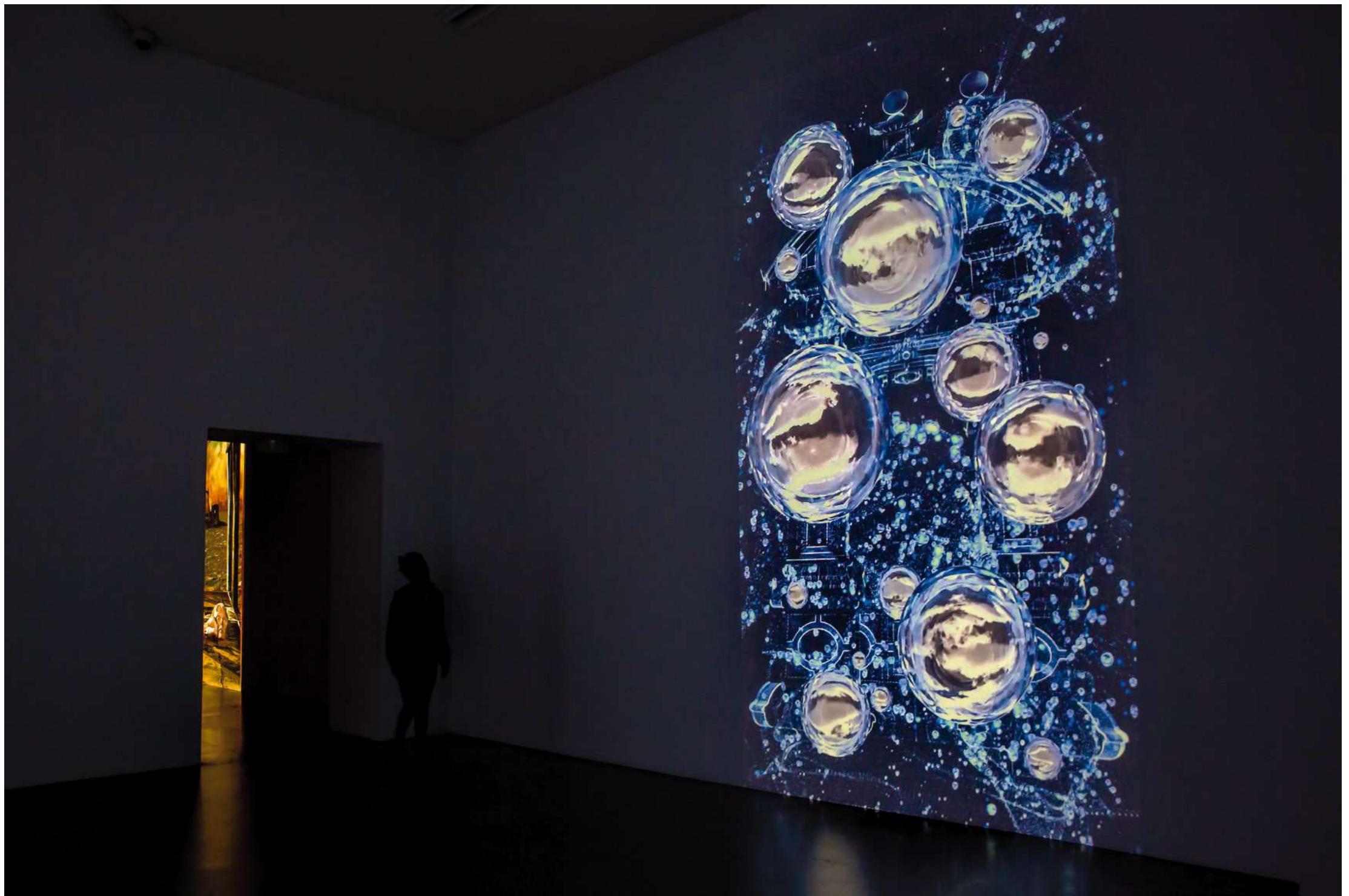


Demasiado mundo (1), 2010, videos monocanal, 16'  
Música: Iván Solano  
Too Much World (1), single-channel videos, sound, 16'  
Music: Iván Solano

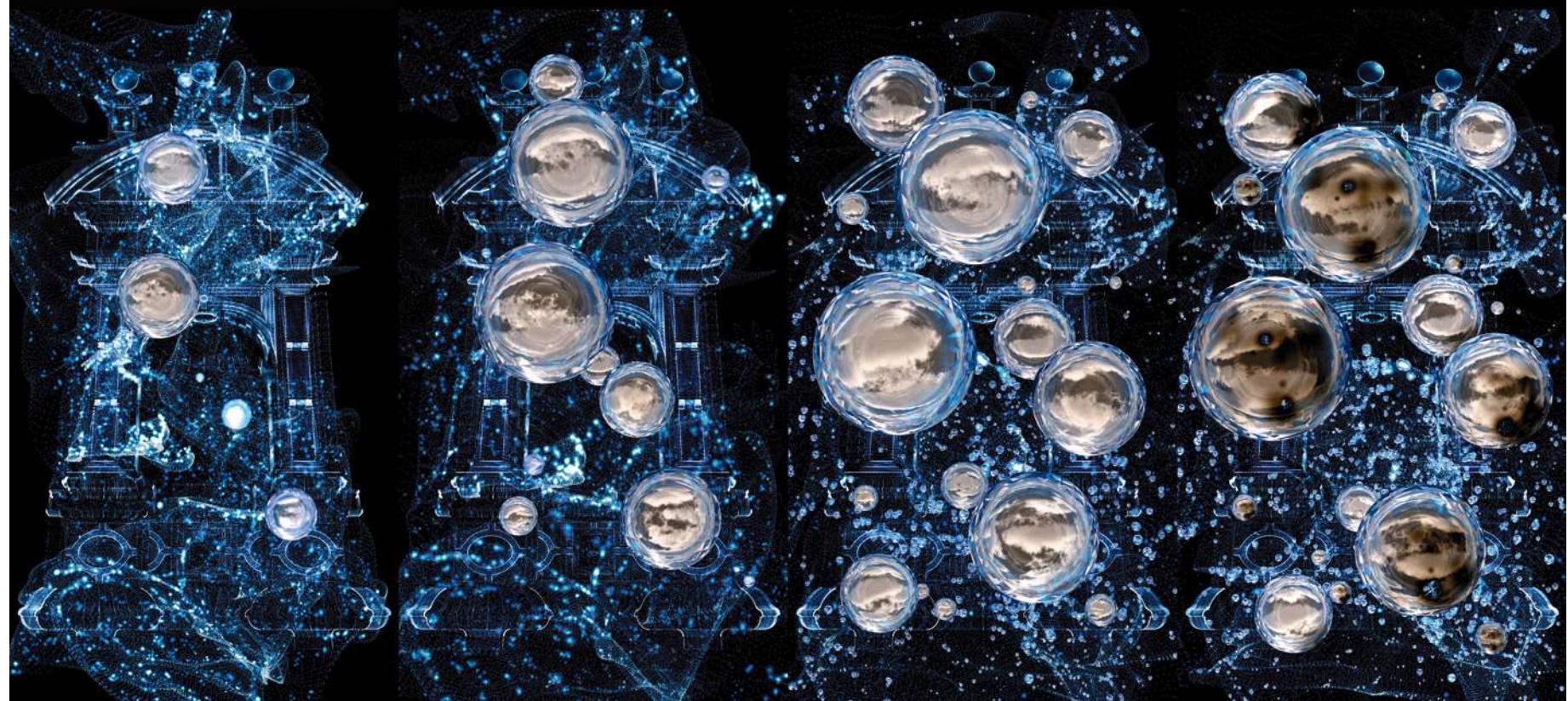
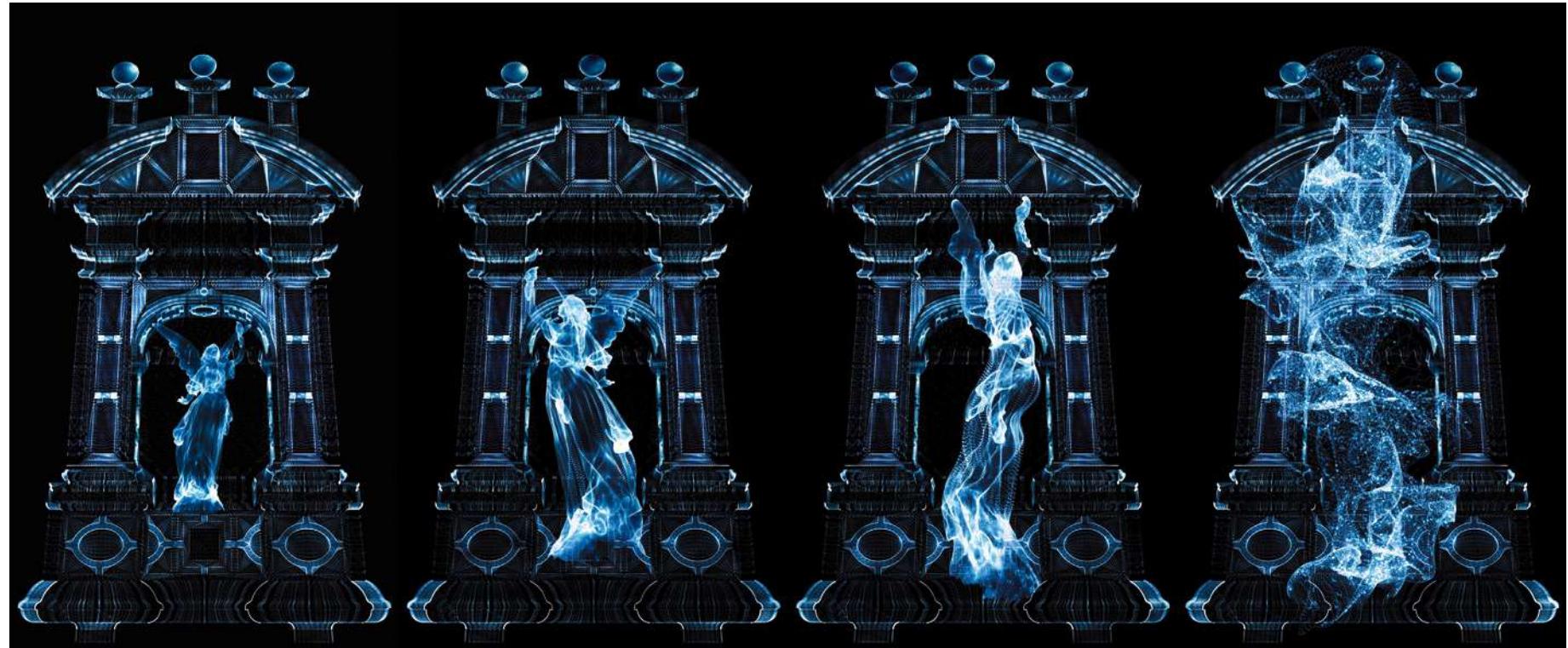
Demasiado mundo (2), 2010, videos monocanal, 1'6', Música: Iván Solano  
Too Much World (2), single-channel videos, sound, 1'6', Music: Iván Solano













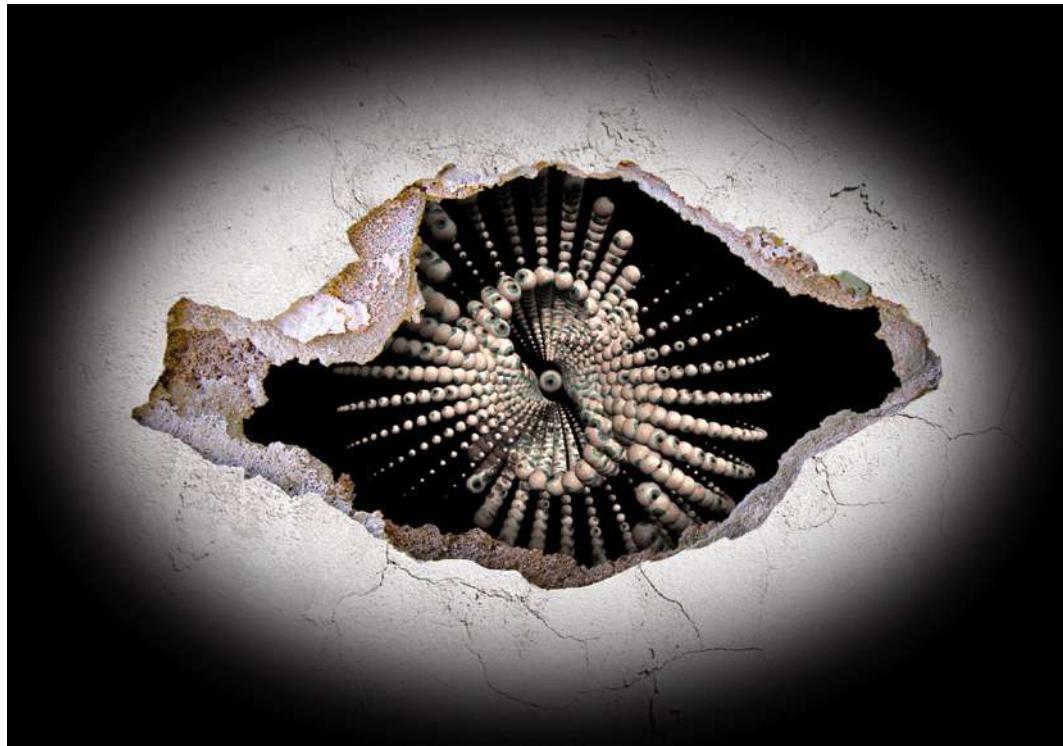


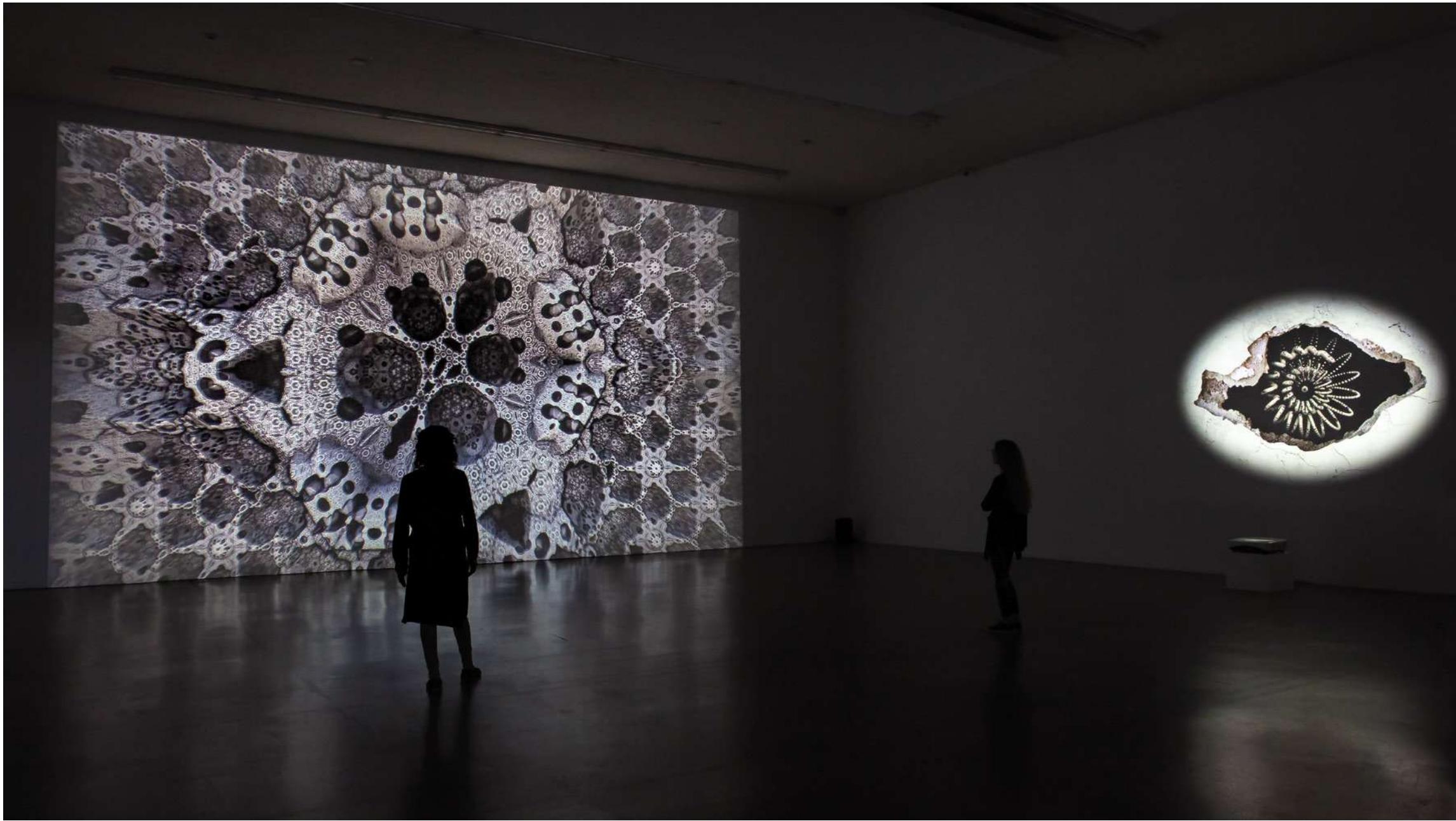
Grieta (3), 2014, video monocanal, 5'13''  
Crack (3), 2014, single-channel video, 5'13'

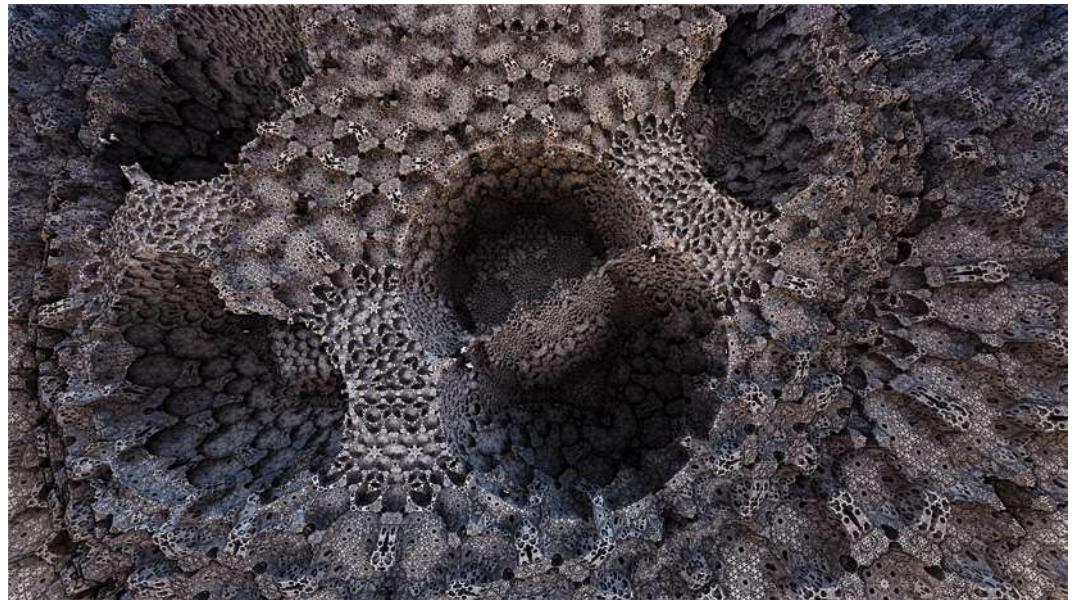


Grieta (1y2), 2014, video monocanal, 5'13'.

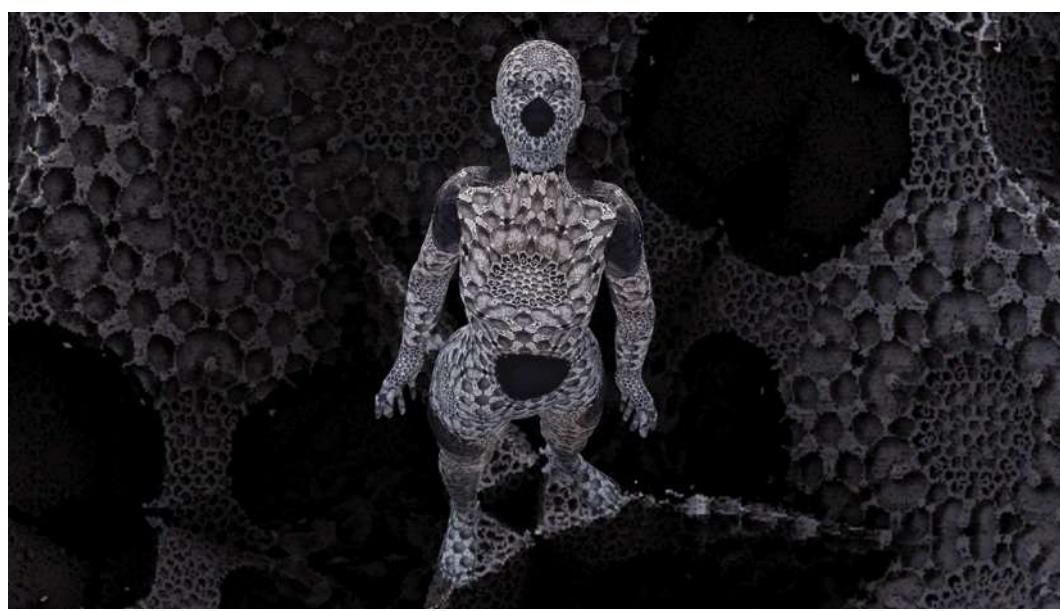
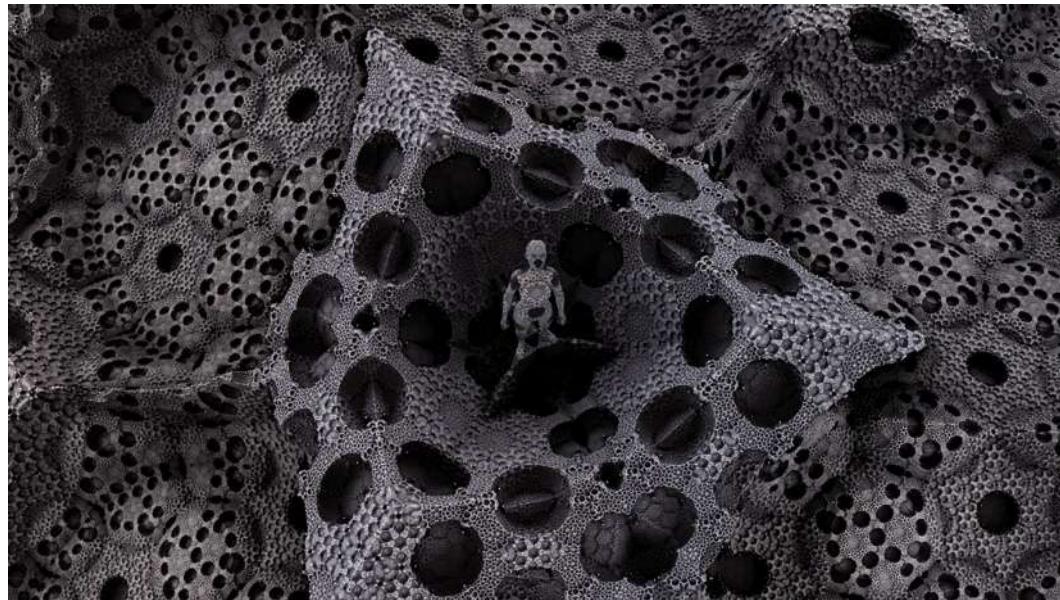
Crack (1 and 2), 2014, single-channel video, 5'13'



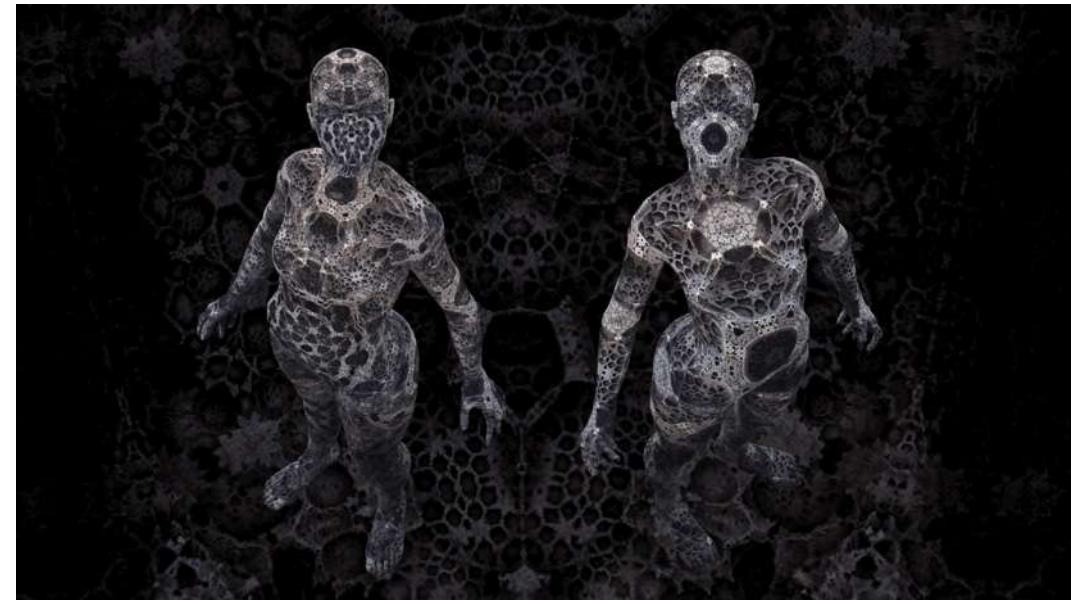




*Immersion (1)*, 2019, video monocanal, sonido, 3'31''. Música: Luis de la Torre  
*Immersion (1)*, 2019, single-channel video, sound, 3'31''. Music: Luis de la Torre







*Immersion (2)*, 2019, video monocanal, sonido, 3'31" , Música: Luis de la Torre  
*Immersion (2)*, 2019, single-channel video, sound, 3'31" , Music: Luis de la Torre



En cuanto a las exposiciones colectivas, se pueden destacar «Transgenéric@s» (1998, Koldo Mitxelena Kulturnea, San Sebastián), «La realidad y el deseo» (1999, Fundación Miró, Barcelona), «Zona F» (2000, Espai d'Art Contemporani de Castelló), «I Bienal Internacional de Arte» (2000, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), «Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo» (2001, Antichi Granei, Giudecca, Venecia), «Big Sur. Neue Spanische Kunst» (2002, Hamburger Bahnhof, Berlín), «Pain; passion, compassion, sensibility» (2004, Science Museum, Londres), «Posthumous choreographies» (2005, White Box, Nueva York), «Identidades críticas» (2006, Patio Herreriano, Valladolid), «Pintura mutante» (2007, MARCO, Vigo), «Banquete (nodos y redes)» (2009, Laboral, Gijón, y 2010, ZKM, Karlsruhe, Alemania), «Skin», Wellcome Collection, Londres (2010), «Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010», (2012, Musac, León), «Monstruo. Historias, promesas y derivas» (2013, Fundación Chirivella Soriano, Valencia), «La imagen fantástica» (2014, Sala Kubo-kutxa, San Sebastián), «Gender in art» (2015, MOCAK, Museum of Contemporary Art in Krakow, Polonia), «Modelli Immaginari» (2017, Palazzo Riso, Palermo, Italia), «Naturel pas naturel» (2018, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, Corse, Francia), «Mind Temple» (2018, MOCA Museum of Contemporary Art, Shanghai).

Su obra figura en colecciones de varias instituciones, entre las que se encuentran el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Artium de Vitoria, el MUSAC de León, el Patio Herreriano de Valladolid, la Panera de Lleida, el TEA de Tenerife, el CAAM de Las Palmas, Es Baluard de Palma de Mallorca, la Fundación La Caixa, la Fundación Botín, el MAC de La Coruña, el CAB de Burgos, el FRAC Corse, o la American University, Washington, DC.

Es profesora en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo.

Ha expuesto individualmente en centros públicos como el Espacio Uno del Reina Sofía (1997), La Gallera de la Comunidad Valenciana (1998), la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca (2000), la Iglesia de Verónicas en Murcia (2001), el DA2 de Salamanca (2002), la Casa de América en Madrid (2004), el Instituto Cervantes en París (2006), La Panera en Lleida (2008), el Musac en León (2009), el Centre del Carme en Valencia (2010), la Sala Rekalde en Bilbao (2011), el Patio Herreriano en Valladolid (2012), la Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid (2015), Artium en Vitoria (2016), las Cortes de Castilla y León (2016), el Palacio de la Madraza en Granada (2016), Es Baluard en Palma de Mallorca (2017), IVAM (2017), la Capilla del Museo Barjola (2017), el Centro Puertas de Castilla en Murcia (2019) o el TEA en Tenerife (2019).

She has exhibited individually in significant public institutions such as: Reina Sofía National Museum (1997, Madrid), La Gallera (1998, Valencia), Piñar and Joan Miró Foundation (2000, Palma de Mallorca), Veronicas Church (2001, Murcia), DA2 (2002, Salamanca), Casa de America (2004, Madrid), Cervantes Institute (2006, Paris), La Panera (2008, Lleida), MUSAC (2009, León), Centre del Carme (2010, Valencia), Sala Rekalde (2011, Bilbao), Patio Herreriano Museum (2012, Valladolid), Sala Alcalá 31 (2015, Madrid), Artium (2016, Vitoria), Es Baluard, Museum of Modern and Contemporary Art, (2017, Palma de Mallorca), IVAM (2017, Valencia), Museo Barjola Chapel (2017, Gijón), Puertas de Castilla Center (2019, Murcia) and TEA (2019, Tenerife).

## MARINA NÚÑEZ, PALENCIA (SPAIN), 1966

Collective exhibitions will include: "Transgenéric@s" (1998, Koldo Mitxelena Kulturnea, San Sebastián), "La realidad y el deseo" (1999, Fundación Miró, Barcelona), "Zona F" (2000, Espai d'Art Contemporani, Castelló), "I Bienal Internacional de Arte" (2000, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires), "Ofelias y Ulises. En torno al arte español contemporáneo" (2001, Antichi Granei, Giudecca, Venecia), "Big Sur. Neue Spanische Kunst" (2002, Hamburger Bahnhof, Berlin), "Pain; passion, compassion, sensibility" (2004, Science Museum, London), "Posthumous choreographies" (2005, White Box, New York), "Identidades críticas" (2006, Patio Herreriano, Valladolid), "Pintura mutante" (2007, MARCO, Vigo), "Banquete (nodos y redes)" (2009, Laboral, Gijón, y 2010, ZKM, Karlsruhe, Germany), "Skin", (2010, Wellcome Collection, London), "Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010" (2012, Musac, León), "Monstruo. Historias, promesas y derivas" (2013, Fundación Chirivella Soriano, Valencia), "La imagen fantástica" (2014, Sala Kubo-kutxa, San Sebastián), "Gender in art" (2015, MOCAK, Museum of Contemporary Art in Krakow, Poland), "Modelli Immaginari" (2017, Palazzo Riso, Palermo, Italy), "Naturel pas naturel" (2018, Palais Fesch, Musée des Beaux-Arts, Ajaccio, Corse, France), "Mind Temple" (2018, MOCA Museum of Contemporary Art, Shanghai).

Her work is part of significant private and public collections of contemporary art, among which are: Reina Sofía National Museum in Madrid, Artium in Vitoria, MUSAC in Leon, Patio Herreriano in Valladolid, TEA in Tenerife, Es Baluard in Palma de Mallorca, Fundación La Caixa, Fundación Botín, Corcoran Gallery of Art in Washington, DC, National Museum of Women in the Arts in Washington DC, Mint Museum of Art in Charlotte, North Carolina, The Katzen Art's Center, American University Museum, in Washington DC, FRAC (Fonds régional d'art contemporain) in Corse, France.

She is a professor at Fine Arts Faculty, Vigo University.

**CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife  
Pedro Manuel Martín Domínguez

Consejera Insular del Área de Educación, Juventud,  
Museos, Cultura y Deporte  
Concepción María Rivero Rodríguez

Director Insular de Cultura  
Leopoldo Santos Elorrieta

**EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

Gerente  
Jerónimo Cabrera Romero

Director Artístico  
Gilberto González

Asistencia a la Gerencia  
María Milagros Afonso Hernández

Conservador Jefe de la Colección  
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Exposiciones Temporales  
Adelaida Arteaga Fierro

Departamento de Actividades y Audiovisuales  
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación  
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción  
Estíbaliz Pérez García

Protocolo y Relaciones Externas  
María Marrero Valero

Diseño Gráfico  
Cristina Saavedra  
Gonzalo Manuel Ruiz Ortega

Área de Registro Colecciones  
Vanessa Rosa Serafín (Integra CEE)

Director de Mantenimiento  
Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento  
Francisco Cuadrado Rodríguez

Comunicación  
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Becarios de posgrado  
Daniel Arias de la Riva  
Estefanía Martínez Bruna  
Cristian D. Pérez Jaubert

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)  
Departamento Administrativo CFIT  
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT  
Emilio Prieto Pérez

Área de Registro CFIT  
Sara Lima (Integra CEE)

**EXPOSICIÓN**

Comisariado  
Yolanda Peralta Sierra

Coordinación en TEA  
Adelaida Arteaga Fierro

Producción  
Adelaida Arteaga Fierro  
Estefanía Martínez Bruna

Educación  
Paloma Tudela

Diseño gráfico  
Cristina Saavedra

Área de Registro Colecciones  
Vanessa Rosa Serafín (Integra CEE)

Comunicación  
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Técnicos audiovisuales  
Avisuales

Técnicos de montaje  
Dos manos

Transporte  
P.G.P

Seguros  
AXA Art

**CATÁLOGO**

Textos  
Yolanda Peralta Sierra  
Javier Moscoso

Diseño y maquetación  
La Caja de Brillo / PSJM

Fotografías  
Teresa Arozena

Traducciones  
Lambe & Nieto

Imprenta  
Lugami Artes Gráficas, S.L.

ISBN: 978-84-120486-8-1  
D.L.: TF 938-2019



