PATRICIA GÓMEZ CAJA DE RESONANCIA

UNIVERSITAT D'ALACANT
MUA. MUSEU DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

D. SALVADOR ORDÓÑEZ DELGADO
Rector Magnífico de la Universidad de Alicante

D. JOSÉ CARLOS ROVIRA SOLER
Excmo. Sr. Vicerrector de Extensión Universitaria

D. ANTONIO RAMOS HIDALGO
Director del Museo de la Universidad de Alicante

D. RAMÓN FRANCISCO LLORENS GARCÍA
Director del Secretariado de Extensión Universitaria

D. GABINO JOAQUÍN PONCE HERRERO
Director del Secretariado de Cultura

EXPOSICIÓ I CATÀLEG:
Museu de la Universitat d'Alacant

EQUIP TÈCNIC:
José David Alpañez Serrano
Stefano Beltrán Bonella
Bernabé Gómez Moreno
Aramis López Juan
Sofía Martín Escribano
José Luis Martínez Meseguer
Remedios Navarro Mondejar

TEXTOS:
Secretariat de Promoció del Valencià de la UA

FOTOGRAFIES:
Felipe Iguíñiz per al Museu de la Universitat d'Alacant

AGRAÏMENTS:
El Museu de la Universitat d'Alacant
vol expresar el seu agraïment a totes les persones i entitats que han colaborat amb la realització d'esta exposición i en especial a Miguel Botía i Laura Faz.

Així mateix, agraïr a Ajuntament d'Alacant, Mercat Central d'Abastaments, Helados Alacant, Asociació de comerciants d'Alacant y Juan José Espigares Moreno (Salazones Mar Menor).

ISBN: 84-95990-04-0
Depósito Legal: XXXXXXXXXXXXXX

Imprime: xxxxx

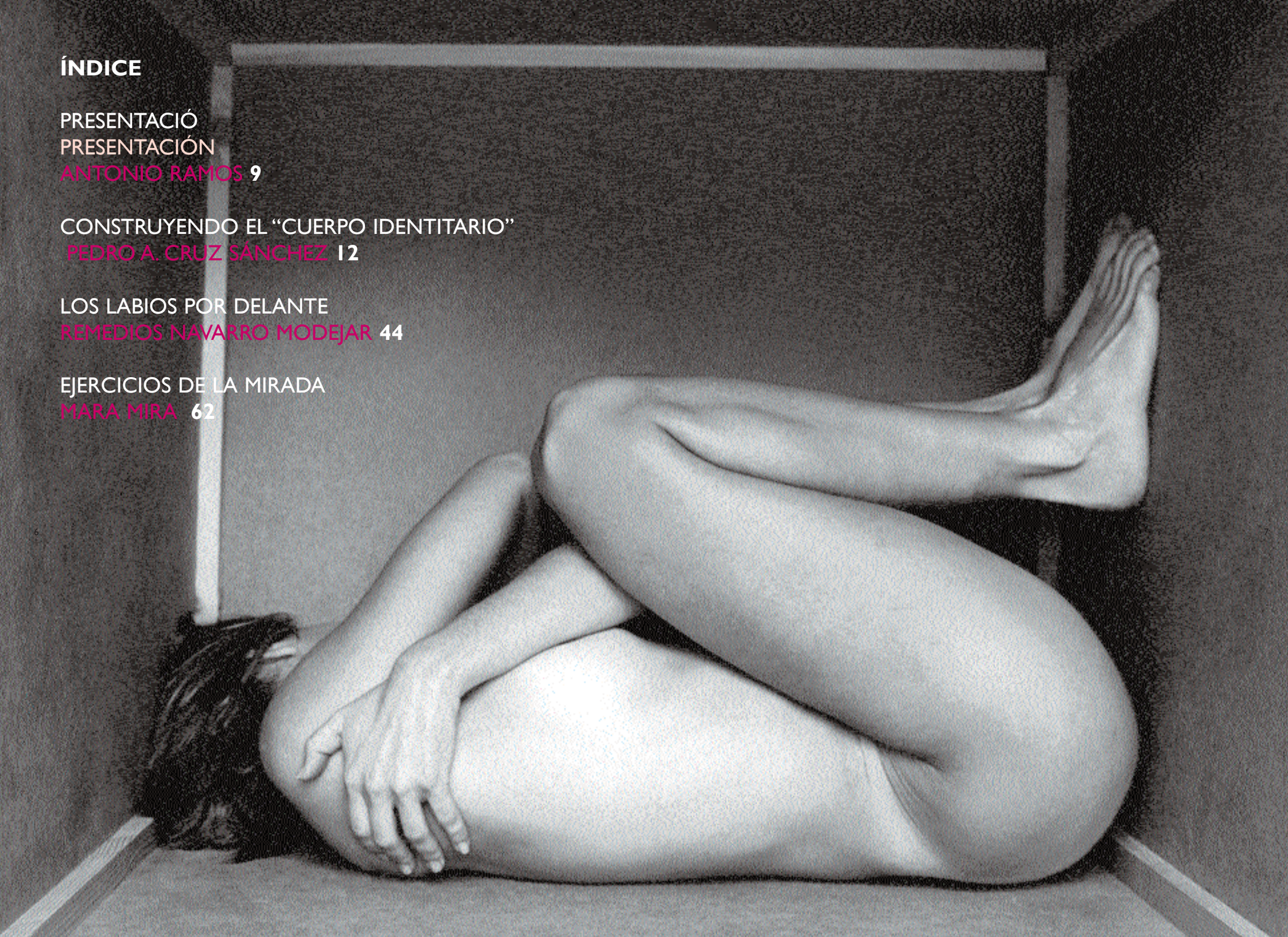
© De la edición, el Museo de la Universidad de Alicante
© De los textos, los autores.
© De las imágenes, los autores

CAM
Caja de Ahorros del Mediterráneo
OBRAS SOCIALES

librería Compás Universidad

PATRICIA GÓMEZ
CAJA DE RESONANCIA

Museu de la Universitat d'Alacant. **MUA.** Sala 365. 6 juny - 13 setembre 2003
Museo de la Universidad de Alicante. **MUA.** Sala 365. 6 junio - 13 septiembre 2003



ÍNDICE

PRESENTACIÓ
PRESENTACIÓN
ANTONIO RAMOS **9**

CONSTRUYENDO EL "CUERPO IDENTITARIO"
PEDRO A. CRUZ SÁNCHEZ **12**

LOS LABIOS POR DELANTE
REMEDIOS NAVARRO MODEJAR **44**

EJERCICIOS DE LA MIRADA
MARA MIRA **62**

Museu de la Universitat d'Alancat. MUA
Museo de la Universidad de Alicante. MUA

PRESENTACIÓ

El Museu de la Universitat d'Alacant (MUA), concebut amb la premissa de promocionar l'Art Contemporani, té com principal preocupació la difusió, exhibició, reflexió i ensenyança de l'art contemporani més actual.

És el seu desig ser un espai obert a la complexitat de la creació contemporània, un espai on es respire intel•ligència, sensibilitat i llibertat, dirigit especialment als jóvens universitaris i a la comunitat en general, i dedicat a promoure la cultura, intentant proporcionar una formació integral.

Espere que el MUA complisca amb els seus objectius de ser referent cultural i fòrum de trobada entre la universitat i la resta de la societat.

Vull agrair a Patricia Gómez en particular i a tot el grup d'artistes que, amb la seua capacitat creativa, han mostrat i mostraran el seu art en el MUA, el seu suport al present i al futur del nostre museu.

Només em resta dir que desitge que tots aquells que s'acosten a contemplar esta mostra disfruten de la mateixa i passen uns intensos moments en este espai dedicat a la contemplació, la meditació i el gaudi de l'art contemporani, proposta que reclama la participació i complicitat de l'espectador.

PRESENTACIÓN

El Museo de la Universidad de Alicante (MUA) concebido con la premisa de promocionar el Arte Contemporáneo, tiene como principal preocupación la difusión, la exhibición, la reflexión y la enseñanza del arte contemporáneo más actual.

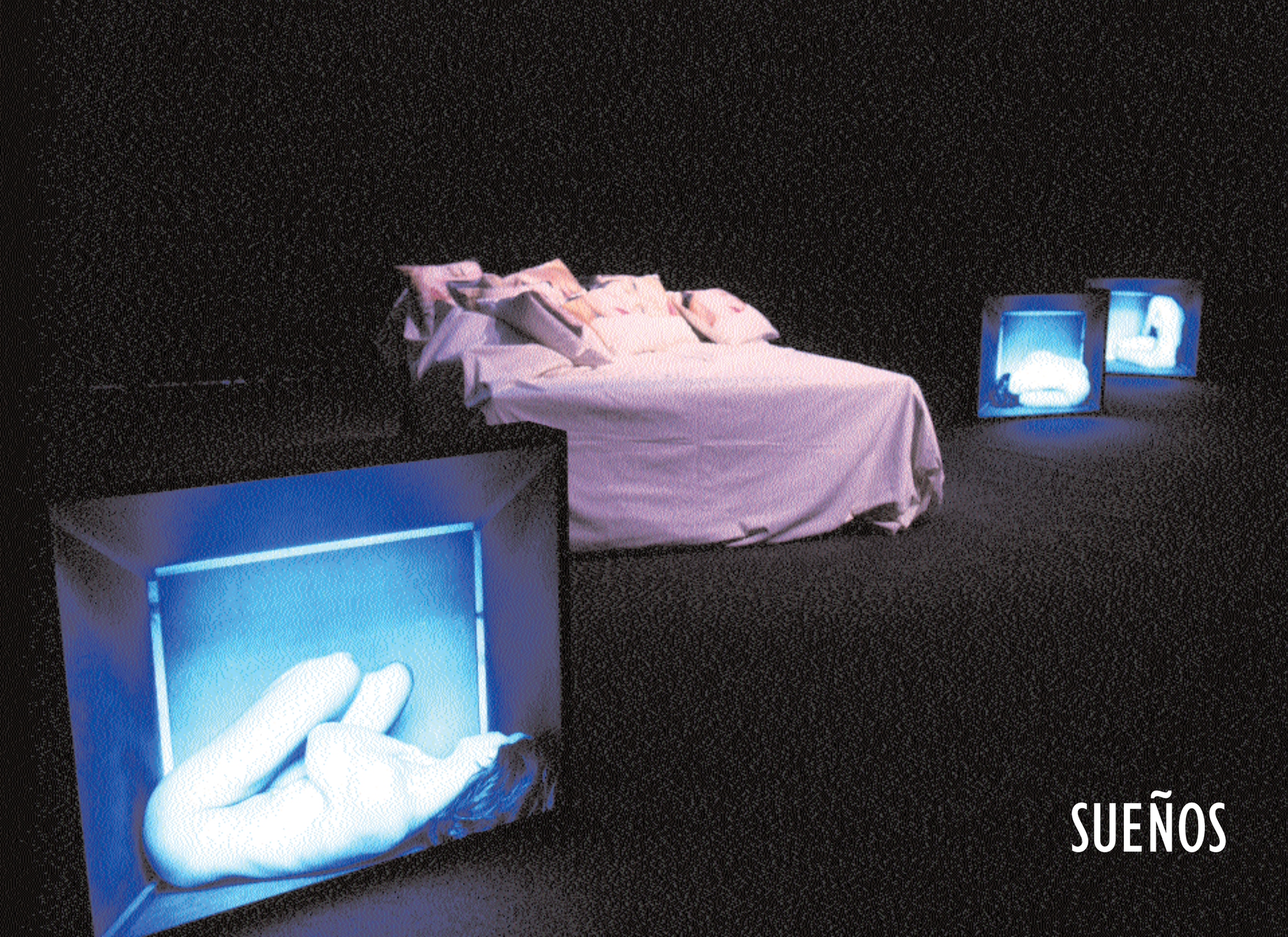
Es su deseo ser un espacio abierto a la complejidad de la creación contemporánea, un espacio donde se respire inteligencia, sensibilidad y libertad, dirigido especialmente a los jóvenes universitarios y a la comunidad en general, y dedicado a promover la Cultura, intentando proporcionar una formación integral.

Espero que el MUA cumpla con sus objetivos de ser referente cultural y foro de encuentro entre la universidad y el resto de la sociedad.

Quiero agradecer a Patricia Gómez en particular y a todo el grupo de artistas que, con su capacidad creativa, han mostrado y mostrarán su arte en el MUA, su apoyo al presente y al futuro de nuestro museo.

Solo me resta decir que deseo que todos aquellos que se acerquen a contemplar esta muestra disfruten de la misma y pasen unos intensos momentos en este espacio dedicado a la contemplación, la meditación y el disfrute del arte contemporáneo. Propuesta que reclama la participación y complicidad del espectador.

D. Antonio Ramos Hidalgo
Director
Museu de la Universitat d'Alacant
Museo de la Universidad de Alicante


SUEÑOS

CONSTRUINT EL "COS IDENTITARI"

(SOBRE L'ÚLTIMA OBRA DE PATRICIA GÓMEZ)

Pedro A. Cruz Sánchez

En un període com l'actual, en què la civilització s'ha convertit en un sever i eficaç instrument disciplinar que genera cossos dòcils, controlats i regulats en les seues activitats i incapaços d'actuar espontàniament per impulsos del desig,[1] la recerca d'un cos identitari que faça de la seua arquitectura i del conjunt de les seues manifestacions una mena d'experiència de secessió encarregada de reafirmar i tensar *ad màximum* la seua singularitat, constitueix, avui dia, una empresa titànica, que requereix d'un considerable esforç discursiu i d'autoconsciència. Per a dur a terme aquest esforç –com acabem d'indicar–, només hi pot haver com a escenari el cos; i si s'esdevé així és perquè, com indica David Le Breton, "le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'evidence de la relation au monde: activités perceptives, mais aussi expressión des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la seduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle".[2]

Si, d'acord amb el contingut d'aquesta afirmació, és completament impossible concebre l'experiència fora de l'àmbit corporal, igual de quimèrica esdevé qualsevol temptativa orientada a perseguir un acte d'identificació que obvie o ignore el cos. La construcció d'un cos identitari apareix, en aquest sentit, com una necessitat inevitable i inajornable, ja que, si com manifesta Danto, "as embodied –or, if you prefer, as enminded– the body has just the attributes the mind has, so the mind/body relationship is just the mind/mind relationship",[3] no hi haurà massa problemes per a convenir que el coneixement del cos és una de les escasses i franques vies d'accés de què disposa el subjecte per a visualitzar el jo. En el cas de Patricia Gómez, aquesta revelació carnal del jo adquireix

1. GIDDENS, A. La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Madrid: Cátedra. 2000. pág. 27.
2. "(…) el cos és aquest vector semàntic per mitjà del qual es construeix l'evidència de la relació amb el món: activitats perceptives, però també expressió dels sentiments, etiquetes dels ritus d'interacció, gestuals i mímics, escenificació de l'aparença, jocs subtils de seducció, tècniques del cos, contacte físic, relació amb el patiment, amb el dolor, etc. L'existència és en primer lloc corporal.", LE BRETON, D., La sociologie du corps, París, PUF, 2002, p. 3.
3. "(...) en tant que personificat –o, si ho preferiu, en tant que mentalitzat– el cos té els mateixos atributs que la ment, de manera que la relació ment/cos és exactament la relació ment/ment.", DANTO, A.C., The body / Body problem, Berkeley – Los Angeles – Londres, University of California Press, 1999, p. 199.

CONSTRUYENDO EL "CUERPO IDENTITARIO"

(ACERCA DE LA OBRA ÚLTIMA DE PATRICIA GÓMEZ)

Pedro A. Cruz Sánchez

En un periodo como el actual, en el que la civilización se ha tornado en un severo y eficaz instrumento disciplinar que genera cuerpos dóciles, controlados y regulados en sus actividades e incapaces de actuar espontáneamente a impulsos del deseo[1], la búsqueda de un cuerpo identitario, que haga de su arquitectura y del conjunto de sus manifestaciones una suerte de experiencia de secesión encargada de reafirmar y tensar *ad maximum* su singularidad, constituye, hoy en día, una empresa titánica, que requiere de un considerable esfuerzo discursivo y de autoconsciencia. Dicho esfuerzo -como ya se acaba de indicar- sólo puede tener como escenario de su realización el cuerpo; y si así sucede es porque, como indica David Le Breton, "le corps est ce vecteur sémantique par l'intermédiaire duquel se construit l'evidence de la relation au monde: activités perceptives, mais aussi expressión des sentiments, étiquettes des rites d'interaction, gestuelles et mimiques, mise en scène de l'apparence, jeux subtils de la seduction, techniques du corps, entretien physique, relation à la souffrance, à la douleur, etc. L'existence est d'abord corporelle"[2].

Si, a tenor de lo contenido en esta afirmación, resulta del todo imposible concebir la experiencia fuera del ámbito de lo corporal, igual de quimérica se revela cualquier tentativa orientada a perseguir un acto de identificación que obvie o secrete el cuerpo. La construcción de un cuerpo identitario aparece, en este sentido, como una necesidad inevitable e inaplazable, ya que, si como manifiesta Danto, "as embodied -or, if you prefer, as enminded- the body has just the attributes the mind has, so the mind/body relationship is just the mind/mind relationship"[3], escaso problema habrá en convenir que es el conocimiento del cuerpo una de las escasas y francas vías de acceso del que dispone el sujeto para visualizar el yo. En el caso de Patricia Gómez, dicha revelación carnal del yo adquiere una dimensión discursiva cardinal, en el sentido de que, cuando se observan, con detenimiento, las diferen-

1. GIDDENS, A. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra. 2000. pág. 27.
2. "(...) el cuerpo es este vector semántico por medio del cual se construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también expresión de los sentimientos, etiquetas de los ritos de interacción, gestuales y mímicos, escenificación de la apariencia, juegos sutiles de seducción, técnicas del cuerpo, contacto físico, relación con el sufrimiento, con el dolor, etc. La existencia es ante todo corporal". LE BRETON, D. *La sociologie du corps*. París: PUF. 2002. pág. 3.
3. "(...) en tanto que encarnado -o, si lo prefieres, en tanto que mentalizado- el cuerpo tiene los mismos atributos que la mente, entonces la relación mente/cuerpo es la relación mente/mente". DANTO, A.C. *The body/Body Problem*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1999. pág. 199.

una dimensió discursiva cardinal, en el sentit que, quan s'observen amb deteniment les diferents sèries que integren la seua última producció, una de les ràpides conclusions a què arribem és que l'experiència només es fa identitat transparentada arran de pell, és a dir, en aquell escenari hipersensible i en convulsió contínua en què la identitat adquireix una irreductible naturalesa performativa.

Efectivament, escriu Alessandro Ferrara que "el terme *identitat* no és confós amb el terme *jo*. La identitat d'una persona és només un component –fins i tot si és d'importància crucial– del seu jo. Mentre té sentit parlar d'aspectes inconscients del jo, entès ací com a totalitat psíquica de la persona, no té sentit parlar d'aspectes inconscients de la identitat, ja que la identitat és una representació del jo tal com és percebut per la persona".[4] S'entén, per tant, que quan es parla de "recerca d'un cos identitari" per a definir el discurs ideat per Patricia Gómez, no és sinó per a fer referència, a través d'aquest, a un jo performat que converteix la seua representació en una encarnació, i aquesta, al seu torn, en un instant epifànic, en el qual la identitat es manifesta en tant que imatge corporal.

Pel que fa a açò, és important anotar, que en tota imatge corporal –i, per inclusió, en tota estratègia representativa– hi ha un desplaçament del referent sobre el qual es funda –en aquest cas, del jo– que, sense cap tipus d'excepció, implica una pèrdua de la seua primera i natural posició central. No debades, i a propòsit de les possibles diferències existents entre *jo* i *identitat*, assenyala Ferrara que la principal d'aquestes és que "el jo constitueix només el nucli central de la personalitat, però la personalitat no s'esgota en aquest centre; té també una perifèria".[5] Tot jo performat –podríem afirmar– és, en si mateix, un jo descentrat; o, expressat en altres termes, si no hi ha representació sense desplaçament, podem assegurar de la mateixa manera que no és possible concebre un cos identitari en un altre territori que no siga el de la perifèria, aquells marges en què allò nuclear –a causa de la mateixa activitat performativa implícita en tota epifania de la identitat– esdevé visual –és a dir, imatge.

Cal no oblidar, continuant en aquesta mateixa línia d'argumentació, que en el desplaçament des de l'estat nuclear i potencial fins al perifèric i performat que fa possible la imatge corporal, el jo recorre un camí que ha d'interpretar-se no tant en termes espaciotemporals com en hermenèutics. De fet, en el referit moviment cap a la perifèria, el jo és interpretat i, conseqüentment, alterat en la seua contextura original; i això pel fet que, en rigor, tota identitat és un jo interpretat, un jo que és dit i que, per tant, abandona el silenci característic de la seua abstracció essencial. Aquesta interpretació del cos identitari com un *jo dit* en el seu desplaçament cap a la perifèria comporta, igualment, una altra conseqüència important que no ha de passar desapercebuda: en el referit desplaçament, el *jo dit* arrossega amb si el seu referent, de tal manera que interpretar-lo implica, neces-

4. FERRARA, A. *Autenticidad reflexiva. El proyecto de la modernidad después del giro lingüístico*. Madrid: La Balsa de la Medusa. 2002. pág. 168.
5. *Ibidem*. pág. 169.

tes series que integran su última producción, una de las rápidas conclusiones a las que se arriba es que la experiencia sólo se hace identidad transparentada a ras de piel, es decir, en ese escenario hipersensible y en continua convulsión en el que la identidad adquiere una irreductible naturaleza performativa.

Efectivamente, escribe Alessandro Ferrara que "el término *identidad* no es confundido con el término *yo*. La identidad de una persona es sólo un componente, incluso sí es de importancia crucial, de su yo. Mientras tiene sentido hablar de aspectos inconscientes del yo, entendido aquí como totalidad psíquica de la persona, no tiene sentido hablar de aspectos inconscientes de la identidad, en cuanto que la identidad es una representación del yo así como es percibido por la persona"[4]. Se entiende, por tanto, que cuando, para definir el discurso ideado por Patricia Gómez, se habla de "búsqueda de un cuerpo identitario", no es sino para, a través del mismo, hacer referencia a un yo performado que convierte su representación en una encarnación, y ésta, a su vez, en un instante epifánico, en el que la identidad se manifiesta en tanto que imagen corporal.

Resulta importante anotar, en lo tocante a esto, que, en toda imagen corporal -y, por inclusión, en toda estrategia representativa-, existe *un desplazamiento del referente* sobre el que se funda -en este caso, del yo- que, sin excepción de ningún tipo, implica una pérdida de su primera y natural posición central. No en vano, y a propósito de las posibles diferencias existentes entre *yo* e *identidad*, señala Ferrara que la principal de ellas radica "en que el Yo constituye sólo el núcleo central de la personalidad, pero la personalidad no se agota en tal centro; tiene también una periferia"[5]. Todo yo performado -podríase afirmar- es, en sí mismo, un yo descentrado; o expresado en otros términos, si no hay representación sin desplazamiento, del mismo modo cabe asegurar que no es posible concebir un cuerpo identitario en otro territorio que no sea el de la periferia, el de esos márgenes en los que lo nuclear -por mor de la propia actividad performativa implícita en toda epifanía de la identidad- se convierte en visual -esto es, en imagen-.

No debe olvidarse, continuando en esta misma línea de argumentación, que, en el desplazamiento desde su estado nuclear y potencial a aquel otro periférico y performado que hace posible la imagen corporal, el yo recorre un camino que ha de interpretarse no tanto en términos espacio-temporales cuanto en hermeneúticos. De hecho, en el referido movimiento hacia la periferia, el yo resulta interpretado y, consiguientemente, alterado en su contextura original; y ello debido a que, en rigor, toda identidad es un yo interpretado, un yo que es *dicho* y que, por lo tanto, abandona el silencio característico de su ensimismamiento esencial. Esta interpretación del cuerpo identitario como un *yo dicho* en su desplazamiento hacia la periferia conlleva, igualmente, otra importante consecuencia que no debe pasar desapercibida, a saber: que, en el referido desplazamiento, el *yo dicho* arrastra consigo su referente, de tal suerte que su interpretación implica, necesariamente, la adulteración de ese estado nucle-

4. FERRARA, A. *Autenticidad reflexiva. El proyecto de la modernidad después del giro lingüístico*. Madrid: La Balsa de la Medusa. 2002. pág. 168.
5. Ibidem. pág. 169.

sàriament, adulterar aquell estat nuclear o essencial que distingia el *jo en silenci*. Quin dubte hi ha, doncs, que des d'aquesta òptica –a través de la qual Patricia Gómez contempla i analitza la complexa relació cos/identitat– el jo només pot ser un *dir* –o el que és igual, una parla, una veu–, un constructe que no té origen ni essència i que únicament existeix com a identitat performada?

En aquest sentit, l'autora alacantina no sembla trobar-se molt lluny de les tesis entorn del subjecte femení que, des de Simon de Beauvoir, han nodrit no pocs debats dins de l'àmbit del feminisme i que descansen sobre l'argument àmpliament conegut que les dones són existència i no essència.[6] A partir del reconeixement d'aquest fet fonamental, ha tingut lloc una redefinició del gènere femení, consistent en l'acceptació que ser dona no és tant un apriorisme, un fet donat, una codificació efectuada per l'homovisió masculina en tant que un procés de construcció discursiva, en el qual la dona, en assolir una pertinent distància crítica enfront d'ell, pren consciència d'aquest fet i, per tant, converteix el gènere en una elecció en comptes de ser una imposició.

1. El jo no performatiu

Si, com hem dit, l'experimentació del cos com a suport sobre el qual desplegar una determinada estratègia d'autoconeixement, d'autoidentificació, és impensable sense el comportament performatiu del jo, hi ha pocs problemes per a concloure que no hi ha identitat fora de l'àmbit de la representació i que, en bona lògica, perquè aquesta tinga lloc, ha d'haver-hi un cos en expansió, en contínua dilatació significativa, que permeta la manifestació del jo en forma d'una *mise en identité*. Quan, progressant a partir d'aquesta idea central, analitzem amb deteniment algunes de les sèries desenvolupades últimament per Patricia Gómez, constatem, però, que hi ha casos en què el cos, obstaculitzat en el seu impuls expansiu o privat d'aquest, perd les qualitats performatives –o, almenys, li són reduïdes considerablement–, fins a l'extrem d'estrangular qualsevol possibilitat que el *jo dit* de la identitat es revele a través seu.

En aquest sentit, una sèrie molt suggeridora i aclaridora és *Cajas de resonancia*, en la qual el cos nu d'una jove apareix tancat, oprimit en l'espai fosc i reduït delimitat per una caixa. La noció de *cos comprimit* –que cal oposar a la suggerida dalt de *cos expandit*– apareix, pel que fa al cas, com a clau per a comprendre un estat certament dramàtic en què el jo, obligat a contraure's, a renunciar al seu creixement, és impedit per a desenvolupar les seues potencialitats performatives, i es converteix, per tant, en una negació de la seua identitat. Quan l'escriptora Anaïs Nin, reflexionant entorn del gènere del diari –que ha cultivat prolixament–, es refereix a l'esmentada qüestió del creixement en la dona, no dubta a emfatitzar el sentiment de culpabilitat que sol aclaparar el subjecte-artista feme-

6. Si voleu més informació sobre les diferents ramificacions a què ha donat lloc aquest debat, vegeu AMORÓS, C., "Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)", en AMORÓS, C. (ed.), *Feminismo y filosofía*, Madrid, Síntesis, 2000, p. 9-107.

ar o esencial que distinguía al *yo en silencio*. Qué duda cabe, entonces, que, desde esta óptica a través de la cual Patricia Gómez contempla y analiza la compleja relación cuerpo/identidad, el yo sólo puede ser un *decir* -o lo que es igual, un habla, una voz-, un constructo que no tiene origen ni esencia y que únicamente existe como identidad performada.

No parece encontrarse, en este sentido, muy lejos, la autora alicantina de las tesis en torno al sujeto femenino que, desde Simón de Beauvoir, han nutrido no pocos debates dentro del ámbito del feminismo y que descansan sobre el argumento sobradamente conocido de que las mujeres son existencia y no esencia[6]. A partir del reconocimiento de este hecho fundamental, se ha operado una redefinición del género femenino, consistente en la aceptación de que ser mujer no es tanto un apriorismo, un hecho dado, una codificación efectuada por la homovisión masculina cuanto un proceso de construcción discursiva, en el que la mujer, al tomar una pertinente distancia crítica frente a él, se hace consciente del mismo y, por ende, convierte el género en una elección en lugar de en una imposición.

1. El yo no performativo

Si, como se viene de decir, la experimentación del cuerpo como soporte sobre el que desplegar una determinada estrategia de autoconocimiento, de autoidentificación, resulta impensable sin el comportamiento performativo del yo, escasos problemas habrá en concluir que no existe identidad fuera del ámbito de la representación y que, en buena lógica, para que se produzca la misma ha de existir un cuerpo en expansión, en continua dilatación significativa, que permita la manifestación del yo en forma de una *mise en identité.* Cuando, progresando a partir de esta idea central, se analizan, con detenimiento, algunas de las series desarrolladas, últimamente, por Patricia Gómez se llega, empero, a constatar que existen casos en los que el cuerpo, obstaculizado o privado en/de su impulso expansivo, pierde -o, al menos, ve reducidas considerablemente- sus cualidades performativas, hasta el extremo de estrangular cualquier posibilidad de que el *yo dicho* de la identidad se revele a través suyo.

Una serie que, en lo que a esto concierne, resulta harto sugerente y esclarecedora es *Caja de resonancia*, en la que el cuerpo desnudo de una joven aparece encerrado, oprimido en el espacio oscuro y reducido delimitado por una caja. La noción de *cuerpo comprimido* -que hay que oponer a la arriba sugerida de *cuerpo expandido*- aparece, a este respecto, como clave para comprender un estado ciertamente dramático en el que el yo, obligado a contraerse, a renunciar a su crecimiento, se ve impedido para desarrollar sus potencialidades performativas, convirtiéndose, por lo tanto, en una negación de su identidad. Cuando la escritora Anaïs Nin, reflexionando en torno al género -prolijamente cultivado por ella- del *Diary*, se refiere a la antedicha cuestión del crecimiento en la mujer, no duda en enfatizar el sentimiento de culpabilidad que suele embargar al sujeto-artista-femenino siempre que, con vistas a

6. Para mayor información sobre las diferentes ramificaciones a las que ha dado lugar este debate, vid. AMORÓS, C. "Presentación (que intenta ser un esbozo del *status questionis*)", en AMORÓS, C. (ed.) *Feminismo y filosofía*. Madrid: Síntesis. 2000. págs. 9-107.

ní sempre que, amb vista a expandir el seu jo, decideix crear: "I am very obsessed –reconeix l'autora– with the idea of growth, and I used to think that if I grew too much I would overshadow my younger brothers or even some day overshadow my father, which was a terrifying thougth. Now I don't know where I got the idea that I was growing into a giant redwood tree, or that I could possibly take the sunlight from others trees, but really I did. That was a tremendously erroneous concept, for I discovered that when a human being grows, this growth positively affects her environment, it affects the people around her and actually urges them to their own growth rather than the other way around. Our growth doesn't wither other people around us, it incites others to do the same. It inspires. I found that the more I expanded, the more I grew, the better it was for my environment. The effect of this would be always positive and would always be setting others on fire."[7]

La intercalació d'aquesta extensa cita es justifica perquè Anaïs Nin hi situa la causa de l'habitual cos comprimit de la dona en el sentiment de culpabilitat davant del possible menyscabament de la identitat d'un *altre*, que se sentiria intimidat pel comportament performatiu del jo femení. La caixa en què el cos comprimit representat per Patricia Gómez es retrau i s'anul·la com a representació sembla tenir com a primera i més important funció l'amplificació del profund silenci en què apareix embolicat aquell jo sense veu, aquell cos sense imatge que no té accés a la paraula, a l'estadi lingüístic de la performativitat.

Una altra de les manifestacions d'aquest *jo en silenci* que protagonitza algunes de les més interessants sèries que integren l'última obra de Patricia Gómez és, sens dubte, la consagrada als somnis; somnis que, a més de constituir un estadi ontològic més que no una excusa per al desenvolupament de la imaginació, comporten una reinterpretació del cos comprimit a la llum de la dialèctica existència/existent, proposada per Levinas. Davant de la pausada contemplació d'aquests individus dormits, que han suspès, momentàniament, qualsevol tipus de tensió o activitat performativa –el seu cos s'hi mostra, de fet, retret en el no-dir del somni–, l'espectador té la sensació d'assumir el paper d'una mirada vigilant, anònima, que té cura de l'existència o continuïtat ontològica d'aquell jo submergit en la generalitat –és a dir, en la no-identitat– del somni, del cos sense imatge. Per a referir-se a aquesta "consumació impersonal, anònima, però inextingible de l'ésser", Levinas empra el terme *hi ha*, és a dir, allò que podríem considerar com 'ser en general'.[8] En el terme *hi ha* –afirma l'autor de *Totalidad y infinito*–, "l'ésser es manté com un camp de

7 "Estic molt obsessionada amb la idea del creixement, i solia pensar que si creixia molt podria fer ombra als meus germans petits o, fins i tot, algun dia, a mon pare, la qual cosa era un pensament terrible. Ara no sé d'on vaig extraure la idea que estava creixent en una sequoia gegant o que, possiblement, podia prendre la llum del sol d'altres arbres, però realment la vaig tenir. Era un concepte tremendament erroni, ja que vaig descobrir que quan un ésser humà creix, aquest creixement afecta el seu entorn, afecta la gent que el rodeja i realment els impel·leix el seu creixement. El nostre creixement no debilita la gent que ens rodeja, més aviat els incita a fer el mateix. Els inspira. Trobe que com més m'expandisc i cresc, és millor per al meu entorn. L'efecte d'açò seria sempre positiu i estaria estenent sempre la flama als altres." NIN, A., "Women Reconstructing the World", en APOSTOLOS-CAPPADONA, D. & EBERSOLE, L. (eds.), *Women Creativity, and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives*, Nova York, Continuum, 1995, p. 153.

8. LEVINAS, E., *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000, p. 77.

expandir su yo, decide crear: "I am very obsessed -reconoce la autora- with the idea of growth, and I used to think that if i Grew too much I would oveshadow my younger brothers or even some day overshadow my father, which was a terrifyong thougth. Now I don't Know where I got the Idea that I was growing into a giant redwood tree, or that I could possibly take the sunlight from others trees, but really I did. That was a tremendously erroneous concept, for I discovered that when a human being grows, this growth positively affects her environment, it affects the people around her and actually urges them to their own growth rather than the other way around. Our growth doesn't wither other people around us, it incites others to do the same. It inspires. I found that the I expanded, the more I grew, the better it was for my environment. The effect of this would be always positive and would always be setting others on fire"[7].

La intercalación de esta extensa cita se justifica por el hecho de que, en ella, Anaïs Nin sitúa la causa del habitual *cuerpo comprimido* de la mujer en su sentimiento de culpabilidad ante el posible menoscabo de la identidad de un *otro*, que se sentiría intimidado por el comportamiento performativo del yo femenino. La caja en la que el cuerpo comprimido representado por Patricia Gómez se retrae y anula como representación parece tener, como primera y más importante función, amplificar el profundo silencio en el que aparece envuelto ese yo carente de voz, ese cuerpo sin imagen que no tiene acceso a la palabra, al estadio lingüístico de la performatividad.

Otra de las manifestaciones de este yo en silencio que protagoniza algunas de las más interesantes series que integran la obra última de Patricia Gómez es, sin duda alguna, la consagrada a los sueños; sueños que, además de constituir un estadio ontológico más que una excusa para el desarrollo de la imaginación, conllevan una reinterpretación del cuerpo comprimido a la luz de la dialéctica existencia/existente, propuesta por Levinas. Ante la pausada contemplación de esos individuos dormidos, que han suspendido, momentáneamente, cualquier tipo de tensión o actividad performativa -su cuerpo se muestra, de hecho, retraído en el no-decir del sueño-, el espectador tiene la sensación de asumir el papel de una mirada vigilante, anónima, que cuida de la existencia o continuidad ontológica de ese yo sumergido en la generalidad -es decir, en la no-identidad- del sueño, del cuerpo carente de imagen. Para referirse a dicha "consumación impersonal, anónima, pero inextinguible del ser", Levinas emplea el término *hay*, esto es, lo que se podría considerar como el "ser en general"[8]. En el *hay* -continúa afirmando el autor de *Totalidad e infinito*-, "el ser permanece como un campo

7. "Estoy muy obsesionada con la idea del crecimiento, y solía pensar que si crecía mucho podría hacerle sombra a mis hermanos pequeños o incluso, algún día, a mi padre, lo cual era un pensamiento terrible. Ahora no sé de dónde extraje la idea de que estaba creciendo en una secoya gigante, o de que posiblemente podía tomar la luz del sol de otros árboles, pero realmente lo hice. Era un concepto tremendamente erróneo, ya que descubrí que cuando un ser humano crece, este crecimiento afecta a su entorno, afecta a la gente que le rodea y realmente les impele a su propio crecimiento . Nuestro crecimiento no debilita a la gente que nos rodea; más bien, les incita a hacer lo mismo. Les inspira. Encuentro que cuanto más me expando y crezco, tanto mejor para mi entorno. El efecto de esto sería siempre positivo y estaría siempre prendiendo fuego en los otros". NIN, A. "Women Reconstructing the World", en APOSTOLOS-CAPPADONA, D. & EBERSOLE, L. (eds.). *Women, Creativity, and the Arts. Critical and Autobiographical Perspectives.* New York: Continuum. 1995. pág. 153.

força, com un ambient pesat que no pertany a ningú, però perdura com a universal i retorna al si mateix de la negació que l'aparta, i en tots els graus, d'aquella negació".[9] El terme *hi ha* és, per tant, l'ésser que sempre és present, que, sense invocació ni conjugació de cap tipus, es troba en tot moment emplaçat, en estat d'alerta i vigilància extremes. És per això que la mirada anònima que es gesta en el terme *hi ha* es distingeix per una absència de parpelleig, per una condició de contínua vigília que fa de les seues visions productes de l'insomni, d'aquella manera de veure en continuïtat que no coneix pèrdues ni plecs del temps.

En conseqüència, no hi ha dubte que l'espectador dels somnis de Patricia Gómez actua com aquell *hi ha* definit per Levinas, com aquella anòmia de la mirada que garanteix la continuïtat del jo i –per què no dir-ho?– la identitat potencial d'un cos que, mentre dorm, es dissol en la generalitat de l'existència, d'allò que no és dit ni, per tant, representat. Referent a això, podríem afirmar que l'espectador assegura, amb la seua mirada, l'existència performativa del jo, o el que és igual, la possibilitat d'una vigília que torne el cos a l'especificitat del que s'ha dit, a un estat en què l'*hi ha* se singularitza en una imatge d'identitat que fa del subjecte una figura desplaçada en la seua representació.

2. El jo performatiu

A pesar que, com acabem d'exposar, moltes de les obres produïdes en dates recents per Patricia Gómez constitueixen un aprofundiment decidit i suggeridor en la condició comprimida del cos femení contemporani, no falten, no obstant això, exemples en què, a manera de *pendant* dialèctic, el jo es mostra com una entitat en expansió, en un incessant procés de dilatació semàntica que genera una intensa i indefugible activitat performativa. Sèries com *Piel* –que té com a *leit motiv* la figura d'una dona que converteix el seu cos en l'escenari de contínues i multiformes incomoditats psicològiques–[10] o *Besos envasados* –en la qual una àmplia tipologia de besos és oferida com si es tractara d'aliments precongelats– posen de manifest el trànsit d'un *jo en silenci* a un *jo dit*, en el qual la identitat ix a la llum com un renaixement simbolicopsicològic del cos. En aquest sentit, Bruno Huisman i François Ribes assenyalen que "tout se passe comme si nous avions sans cesse á prouver l'existence réelle de ce corps que nous éprouvions comme notre propre corps. *Hoc est enim corpus meum*: car ceci est mon corps. Cette formule sacramentalle laisse dans l'indetermination d'un *ceci* la realité d'un corps que je dis mien. Il faut bien se donner un corps, ou simplement le designer comme réel par un acte –une parole– que lui donne comme une seconde naissance et le fait exister en l'identifiant et, pourrait-on-dire, en li baptisant. On tenté d'affirmer qu'à son engendrement biologique vient s'ajoindre une sorte de genése psycologique qui donne à mon corps tout les atributs d'une presence

9. *Ibidem*. pág. 68.
10. Questa idea de la *incomoditat psicològica* té una gran importància a l'hora de dur a terme una conscienciació del cos com a maquinària performativa, tal com s'esdevé, per exemple, dins de l'àmbit del *body art*. Vegeu, sobre aquest tema, VERGINE, L., *Body Art and Performance. The Body as Language*, Torí, Skira, 2000.

de fuerza, como un pesado ambiente que no pertenece a nadie, pero permanece como universal, retornando al seno mismo de la negación que lo aparta, y en todos los grados de esa negación"[9]. El *hay*, por tanto, es el ser que siempre está presente, que, sin invocación ni conjugación de ningún tipo, se encuentra en todo momento emplazado, en estado de alerta y vigilancia extremas. De ahí que la mirada anónima que se gesta en el hay se distinga por una ausencia de parpadeo, por una condición de continua vigilia que hace de sus visiones productos del insomnio, de ese ver en continuidad que no conoce las pérdidas ni pliegues del tiempo.

No cabe duda, en consecuencia, que el espectador de los sueños de Patricia Gómez actúa como ese hay definido por Levinas, como esa anomia de la mirada que garantiza la continuidad del yo y -por qué no decirlo- la identidad potencial de un cuerpo que, mientras duerme, se disuelve en la generalidad de la existencia, de lo que no es dicho ni, por tanto, representado. El espectador -podríase afirmar a este respecto- asegura, con su mirada, la existencia performativa *del yo*, o lo que es igual, la posibilidad de una vigilia que devuelva el cuerpo a la especificidad de lo dicho, a un estado en el que el *hay* se singulariza en una imagen de identidad que hace del sujeto una figura desplazada en su representación.

2.El " 'yo' performativo"

Pese a que, como se acaba de exponer, muchas de las obras producidas, en fechas recientes, por Patricia Gómez constituyen un decidido y sugerente ahondamiento en la condición comprimida del cuerpo femenino contemporáneo, no faltan, sin embargo, ejemplos en los que, a modo de *pendant* dialéctico, el yo se muestra como una entidad en expansión, en un incesante proceso de dilatación semántica que genera una intensa e insoslayable actividad performativa. Series como Piel -cuyo *leit motiv* es la figura de una mujer que convierte su cuerpo en el escenario de continuos y multiformes desacomodos psicológicos[10] - o *Besos envasados* - en la que una amplia tipología de besos es ofrecida como si de alimentos precongelados se tratase- ponen de manifiesto el tránsito de un *yo en silencio* a un *yo dicho*, en el que la identidad sale a la luz en la forma de un renacimiento simbólico-psicológico del cuerpo. Señalan, en este sentido, Bruno Huisman y François Ribes que "tout se passe comme si nous avions sans cesse á prouver l'existence réelle de ce corps que nous éprouvions comme notre propre corps. Hoc est enim corpus meum: car ceci est mon corps. Cette formule sacramentalle laisse dans l'indetermination d'un ceci la realité d'un corps que je dis mien. Il faut bien se donner un corps, ou simplement le designer comme réel par un acte -une parole- que lui donne comme une seconde naissance et le fait exister en l'identifiant et, pourrait-on-dire, en le baptisant. On tenté d'affirmer qu'à son engendrement biologique vient s'ajoindre une sorte de genése psycologique qui donne à mon corps tout les atributs d'une pre-

8. LEVINAS, E. *De la existencia al existente*. Madrid: Arena Libros. 2000. pág. 77.
9. Ibidem. pág. 68.
10. Esta idea del "desacomodo psicológico" posee una gran importancia a la hora de operar una concienciación del cuerpo como maquinaria performativa, tal y como sucede, por ejemplo, dentro del ámbito del *body art*. Vid., a este respecto, VERGINE, L. *Body Art and Performance. The Body as Language*. Torino: Skira. 2000.

réelle".[11]

És evident, a propòsit d'aquestes paraules, que el que Huisman i Ribes denominen "segon naixement del cos" no constitueix en l'actual context discursiu sinó una reencarnació del jo en un cos desplegat i tensat en la paraula, és a dir, en l'enorme potencial representatiu d'un *dir* que, a la fi, es revela com un instant d'identificació. En les sèries de Patricia Gómez que hem esmentat, aquesta paraula o acte –que, segons aquests dos autors, possibilita l'*autodació* d'un segon cos– es concreta en la transformació de la pell en un espai d'escriptura psicològica, o bé en el desenvolupament i la discursivització d'un sentit com el tacte que en el fet en si del bes té una de les manifestacions més intenses i inequívoques.

No obstant aquesta afirmació, a pesar que, en efecte, obres com les comentades funcionen com a indicadors i clares evidències dels diferents processos de construcció d'un cos identitari empresos per Patricia Gómez en aquest últim tram de la seua producció, cal dir que hi ha encara marques d'una suposada repressió que impedeixen al jo performat de la dona mostrar-se en un desenvolupament complet. De fet, el mer recurs a un mecanisme com el de la fragmentació –tan freqüent, d'altra banda, en el conjunt de la seua obra– al·ludeix a aquella *angoisse de mort* de què parla Henri-Pierre Jeudy quan es refereix a un *corps morcelé*, que únicament és capaç de transmetre assossec i certesa quan se n'escomet la reconstrucció.[12] I, sens dubte, la decisió d'envasar els diferents tipus de besos com si es tractara d'una simple mercaderia constitueix –més enllà de l'anècdota i l'evident càrrega efectista que comporten– una constatació expressiva de la tendència –sempre present en les societats modernes i tardomodernes– a sotmetre sota un estricte control qualsevol experiència que es produïsca entre els seus límits. Tan cert és això que, com assenyala Anthony Giddens, ens trobem en un període que, entre altres i indelebles contrastos, es caracteritza pel que ell denomina "experiència segrestada",[13] o el que és el mateix –i traslladat a l'àmbit d'anàlisi que importa ací–, un intent per part dels diferents mecanismes institucionals i de poder de limitar l'expansió i el creixement de qualsevol estratègia d'identitat que pretenga sobrepassar els límits prefixats per a la seua manifestació.

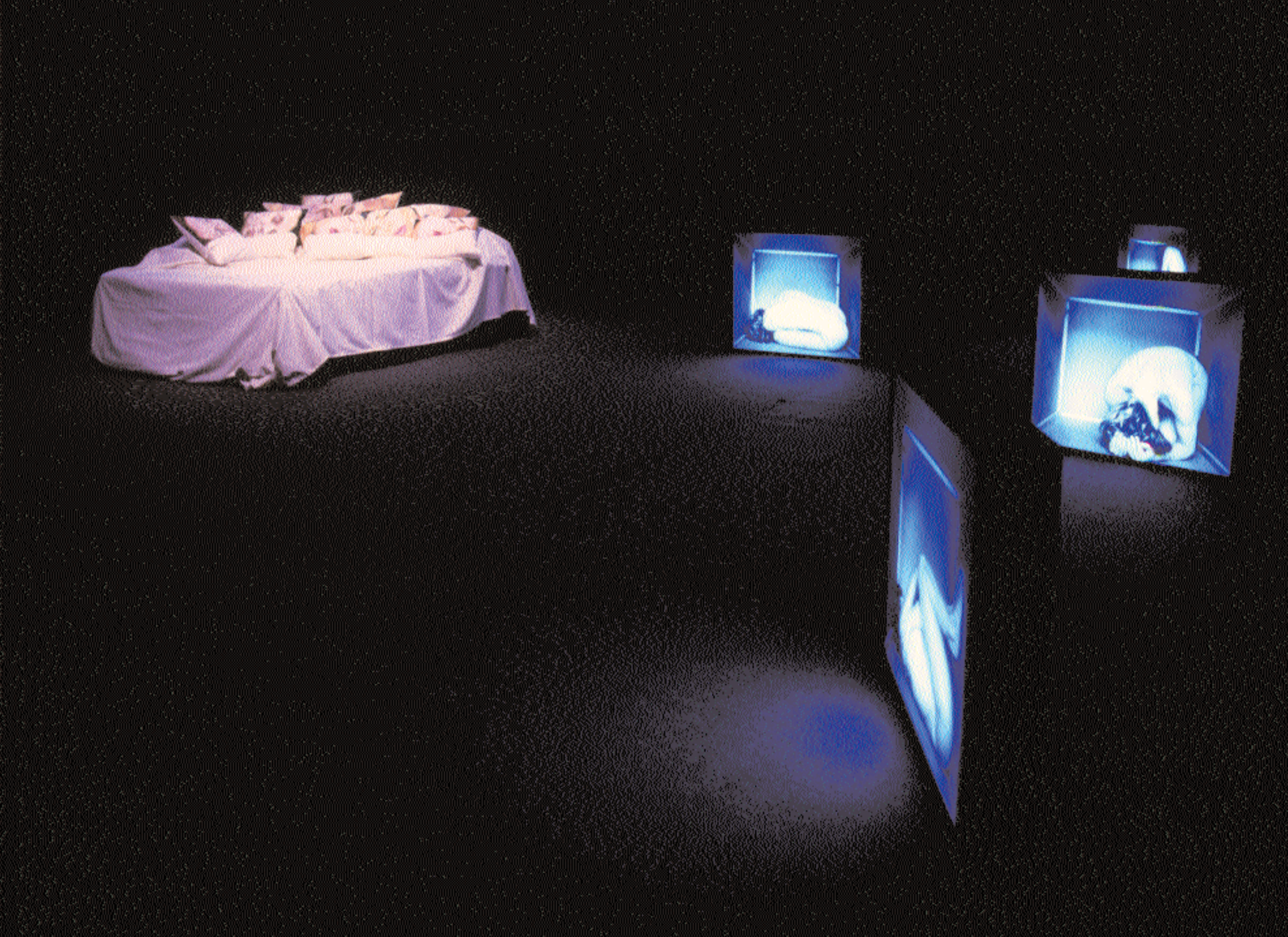
11 "Tot passa com si haguérem de provar sense cessar l'existència real del cos que experimentem com el nostre propi. *Hoc est enim corpus meum*: perquè aquest és el meu cos. Aquesta fórmula sacramental deixa en la indeterminació d'un *aquest* la realitat d'un cos que jo dic meu. Fa falta donar-se un cos o, simplement, designar-lo com a real per un acte –una paraula– que li dóna com un segon naixement i el fa existir identificant-lo i, podríem dir, batejant-lo. S'intenta afirmar que al seu naixement biològic s'afig una mena de gènesi psicològica que dóna al meu cos tots els atributs d'una presència real." HUISMAN, B. & RIBES, F., *Les philosophes et le corps*, París, DUNOD, 1992, p. 386.
12 JEUDY, H-P., *Le corps comme objet d'art*, París, Armand Colin, 1998, p. 73.
13 GIDDENS, A., *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona, Península, 1997, p. 185-230.

sence réelle"[11].

Resulta evidente, a propósito de tales palabras, que lo que Huisman y Ribes denominan como "segundo nacimiento del cuerpo" no constituye, en el actual contexto discursivo, sino una reencarnación del yo en un cuerpo desplegado y tensado en la palabra, es decir, en el enorme potencial representativo de un *decir* que, a lo último, se revela como un instante de identificación. Esa palabra o acto que, según ambos autores, posibilita la *(auto)dación* de un segundo cuerpo se concreta, en las referidas series de Patricia Gómez, bien en la transformación de la piel en un espacio de escritura psicológica, o bien en el desarrollo y discursivización de un sentido como el tacto que tiene en el hecho en sí del beso una de sus manifestaciones más intensas e inequívocas[12].

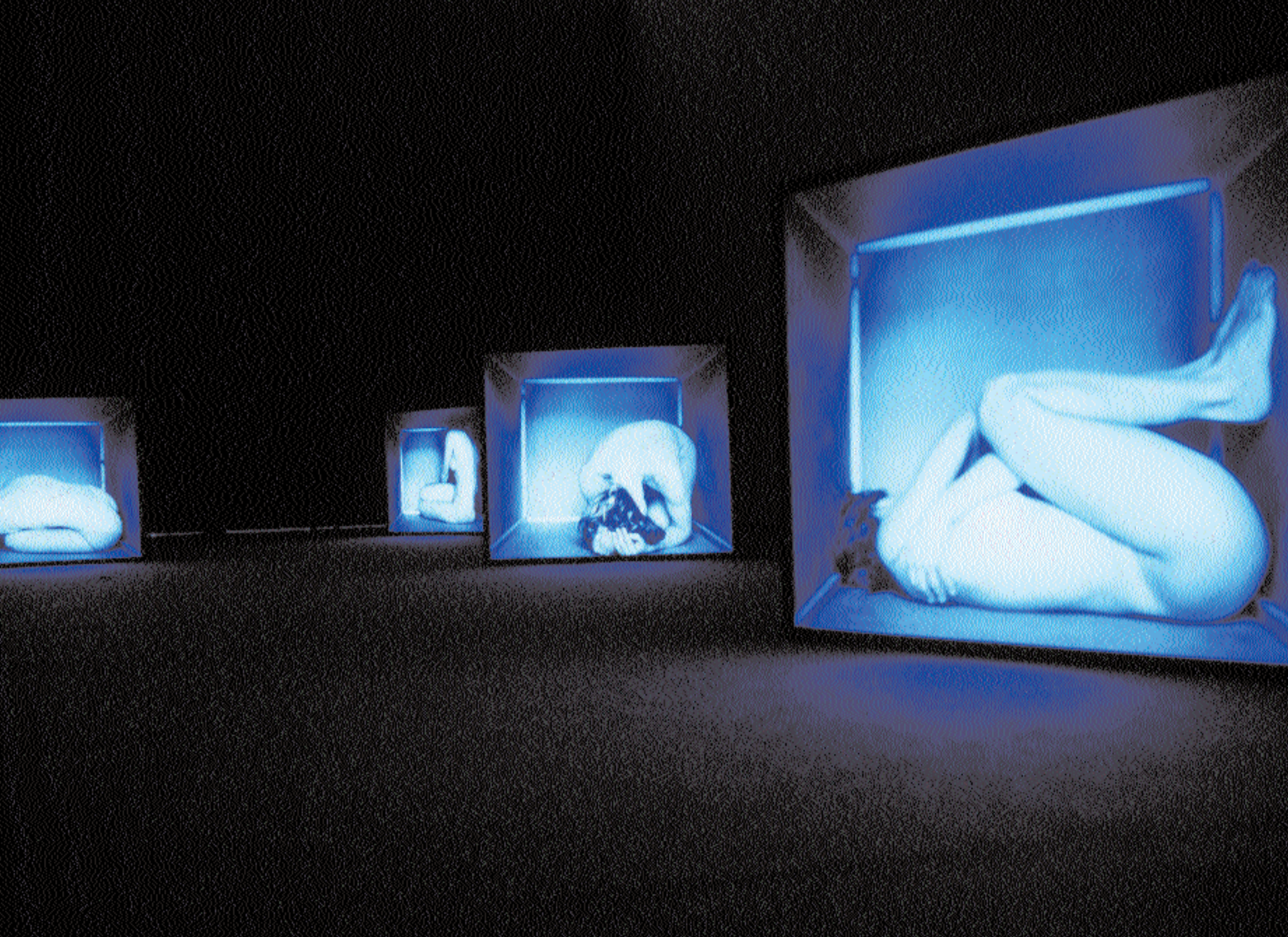
Hay que decir, no obstante lo afirmado, que, a pesar de que, en efecto, obras como las comentadas funcionan como indicadores y claras evidencias de los diferentes procesos de construcción de un cuerpo identitario emprendidos por Patricia Gómez en éste el último tramo de su producción, existen, todavía, en ellas, marcas de una supuesta represión que impiden al yo performado de la mujer mostrarse en su completo desarrollo. De hecho, el mero recurso a un mecanismo como el de la fragmentación -tan frecuente, por otro lado, en el conjunto de su obra- alude a esa *angoisse de mort* de la que habla Henri-Pierre Jeudy cuando se refiere a un *corps morcelé*, que, únicamente, es capaz de transmitir sosiego y certidumbre cuando se acomete su reconstrucción[13]. Y, qué duda cabe, la decisión de envasar los diferentes tipos de besos como si de una simple mercancía se tratara, constituye -más allá de lo anecdótico y la evidente carga efectista que conllevan- una expresiva constatación de la tendencia -siempre presente en las sociedades modernas y tardomodernas- a someter bajo estricto control cualquier experiencia que se produzca entre sus límites. Tanto es así que, como señala Anthony Giddens, nos encontramos en un periodo en el que, entre otras e indelebles *hallmarks*, se caracteriza por lo que él denomina como "experiencia secuestrada"[14]; o lo que es lo mismo -y trasladado al ámbito de análisis que aquí importa-, un intento, por parte de los diferentes mecanismos institucionales y de poder, de limitar la expansión y crecimiento de cualquier estrategia de identidad que pretendiera sobrepasar los límites prefijados para su manifestación.

11. "Todo pasa como si tuviéramos que *probar* sin cesar la existencia real de ese cuerpo que experimentamos como el nuestro propio. *Hoc est enim corpus meum*: pues este es mi cuerpo. Esta fórmula sacramental deja en la indeterminación de un este la realidad de un cuerpo que yo nombro como mío. *Hace falta darse un cuerpo*, o simplemente designarlo como real por un acto -una palabra- que le da como un segundo nacimiento y lo hace existir identificándolo y, podríase decir, bautizándolo. Se intenta afirmar que a su nacimiento biológico viene a sumarse una suerte de génesis psicológica que da a mi cuerpo todo los atributos de una presencia real". HUISMAN, B. & RIBES, F. *Les philosophes et le corps*. París: DUNOD. 1992. pág. 386.
12. Para un estudio minucioso y revelador del tacto y la piel, vid. MONTAGU, A. *Touching. The Human Significance of the Skin*. New York: Perennial Library. 1986.
13. JEUDY, H-P. *Le corps comme objet d'art.* París: Armand Colin. 1998. pág. 73.
14. GIDDENS, A. *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península. 1997. págs. 185-230.

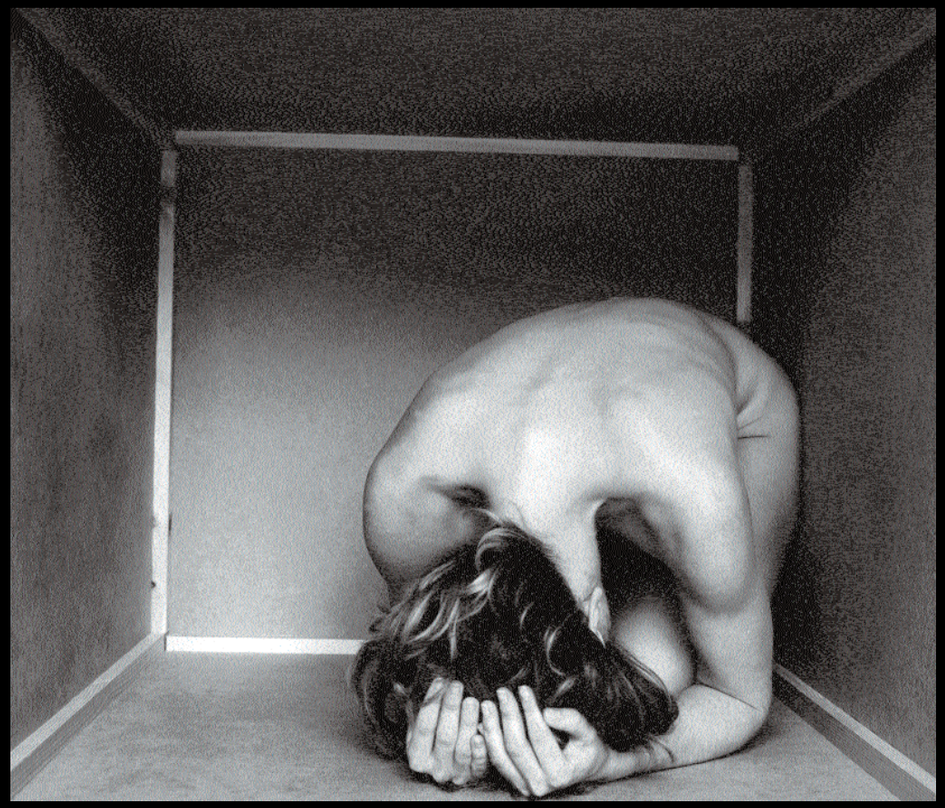


Atrapasueños, 2002-2003
Óleo sobre tela. 50 x 50 cm., unidad

CAJA DE RESONANCIA



Caja de resonancia, 2003
Fotografía retroiluminada. 80 x 68 cm.



PIEL

ELS LLAVIS PER DAVANT

Remedios Navarro Mondéjar

Com mosquits estampats en el parabrisa d'un cotxe en una nit calorosa, com cadàvers d'ofegats sota el gel, com ratolins cecs que disputen el camí a la llet materna, com boques obertes que mosseguen oxigen, com llavis segellats que no esperen despertar, com òsculs estrellats que esquiven realitats... En definitiva, com tot el que podria haver sigut i no va ser. Els besos que ens llança Patricia Gómez vénen de les tenebres, anhelen la llum i fracassen enfront de la frustrant incomunicació que, tan aplicadament, practica l'espècie humana.

No es besa amb els ulls oberts sense córrer el risc de semblar un mort. No es busca una boca amb els ulls tancats sense córrer el risc de besar el buit. No s'imprimeixen els llavis en l'espill si no és en soledat. No es distorsiona el rostre quan es pretén agradar. Es devora tot, excepte el que es desitja, quan no s'aconsegueix agradar i res no pot l'ego del *vull* enfront de l'evidència del *no puc*. Així és la força de la individualitat! Els besos en solitari sepulten esperança i desenterren soledats.

Si tradicionalment la història de l'art ens ha instal · lat en el paper d'espectadors de l'escena amorosa (des del romanticisme d'Hayez fins a l'expressivitat de Schiele, des de l'onirisme de Max Ernst fins a la racionalitat cubista de Picasso), en aquesta obra se'ns converteix en protagonistes actius d'aquell paradoxal símbol d'unió anomenat *bes*. Som introduïts a boca de canó, mai millor dit, en el gèlid món de les superfícies llises, fredes i translúcides dels compartiments estancs. Ací hi ha cares que volen passar a l'altre costat, amb la boca per davant, sense ajudar-se de les mans, i els qui creiem ser-ne espectadors passius, desitjaríem tenir martells amb què trencar vidres i alliberar ansietats insonores. El crític John G. Handardt parla del desenvolupament d'estratègies creatives que impliquen el públic i el reconeixen com a part integrant del procés de creació de la imatge; ací en tenim un magnífic exemple.

En un sistema replet de dualismes paradoxals, Patricia ens permet identificar-nos i repudiar-nos en la contemplació, ser jutge i part en aquest joc estrany de plaer-dolor, amor-patiment, somni-realitat. Potser l'autora converteix el qui mira en part integrant d'un aquari humà i el qui és mirat en metàfora d'un silenciós i subaquàtic crit d'auxili que ens representa a tots. El que sempre va ser un joc de dos és metamorfosat, sobre aquests llenços, en una agònica metàfora de les mancances emocionals i, en definitiva, de la soledat.

D'altra banda, els besos envasats componen un políptic del desencontre, el punt i final de la comunicació encara que les necessitats fisiològiques ens recorden que els necessitem, que no podem eludir-los, que únicament hem de fixar-nos en el preu que marca l'etiqueta si no tenim res viu que emportar-nos a la boca. L'autora ens obri un camí de reflexió en recordar-

LOS LABIOS POR DELANTE

Remedios Navarro Mondéjar

Como mosquitos estampados en el parabrisas de un coche en una noche calurosa, como cadáveres de ahogados bajo el hielo, como ratoncillos ciegos que disputan el camino a la leche materna, como bocas abiertas que muerden oxígeno, como labios sellados que no esperan despertar, como ósculos estrellados que esquivan realidades... En definitiva, como todo lo que podría haber sido y no fue. Los besos que nos lanza Patricia Gómez vienen de las tinieblas, ansían la luz y fracasan frente a la frustrante incomunicación que, tan aplicadamente, practica la especie humana.

No se besa con los ojos abiertos sin correr el riesgo de parecer un muerto. No se busca una boca con los ojos cerrados sin correr el riesgo de besar el vacío. No se imprimen los labios en el espejo si no es en soledad. No se distorsiona el rostro cuando se pretende agradar. Se devora todo, excepto lo deseado, cuando no se consigue agradar y nada puede el ego del quiero frente a la evidencia del no puedo. ¡Así es la fuerza de la individualidad! Los besos en solitario sepultan esperanza y desentierran soledades.

Si tradicionalmente, la historia del arte nos ha instalado en el papel de espectadores de la escena amorosa (desde el romanticismo de Hayez a la expresividad de Schiele, desde el onirismo de Max Ernst a la racionalidad cubista de Picasso), en esta obra se nos convierte en protagonistas activos de ese paradójico símbolo de unión llamado beso. Somos introducidos a bocajarro, nunca mejor dicho, en el gélido mundo de las superficies lisas, frías y translúcidas de los compartimentos estancos. Aquí hay caras que quieren pasar al otro lado, con la boca por delante, sin ayudarse de las manos y quienes creemos ser espectadores pasivos, desearíamos tener martillos con los que romper cristales y liberar ansiedades insonoras. El crítico John G. Handardt habla del desarrollo de estrategias creativas que implican al público y lo reconocen como parte integrante del proceso de creación de la imagen, he aquí un magnífico ejemplo.

En un sistema repleto de dualismos paradójicos, Patricia nos permite identificarnos y repudiarnos en la contemplación, ser juez y parte en este juego extraño de placer-dolor, amor-sufrimiento, sueño-realidad. Quizás la autora convierte al que mira en parte integrante de un acuario humano y al que es mirado en metáfora de un silencioso y subacuático grito de auxilio que nos representa a todos. Lo que siempre fue un juego de dos se metamorfosea, sobre estos lienzos, en una agónica metáfora de las carencias emocionales y, en definitiva, de la soledad.

Por otra parte, los besos envasados conforman un políptico del desencuentro, finiquitos de la comunicación aunque las necesidades fisiológicas nos recuerdan que los necesitamos, que no podemos eludirlos, que únicamente debemos fijarnos en el precio que marca la etiqueta si no tenemos nada vivo que llevarnos a la boca. La autora nos abre un

nos que en un futur actual, de tan pròxim com és, els besos al buit –d'aire i ànima– compartiran prestatgeria amb els filets de vedella i els pits de pollastre. Aliments transgènics per al cor. En la secció de congelats tal volta? Prop del gel en tot cas. La societat de consum és capaç de crear varietat fins a la sacietat de qualsevol cosa susceptible de ser comprada en grans quantitats: besos morbosos, freds, paternals, mecànics, absents, de cua de sargantana, bavosos, epidèrmics, assequibles i desnaturalitzats com tot el que es vesteix de plàstic.

Cau la foscor sobre el món, els cossos busquen descans, s'abaixen les persianes de les parpelles i les persones creuen túnels d'hores sense llum. Els pensaments es transformen en rates penades que reboten, com pilotes de goma, contra totes les parets del crani. L'activitat cerebral es dispara, el silenci fa créixer les estalactites de les obsessions. La negror alimenta el drama. A soles, atrapats en el somni, els obstacles ens semblen tan inabastables com senzills, tan invulnerables com dèbils. La lògica renuncia a tot. El somni intenta conjurar la mort transitòria de la persona dormida; en el somni, tot hi és possible. Felicitats cristal · lines succeeixen a horrors tel · lúrics en l'interior d'aquells rostres pintats sobre coixins quadrats. Faccions plàcides amaguen pensaments extraviats en la nebulosa muntanya de l'espiritualitat, al cim de les emocions internes.

Els atrapa-somnis són els espantalls de les nits sense lluna, campions de la vigília que espanten esglaiant... En els seus fils fins fa equilibris la serenitat d'un cap adormit que sembla recordar que tot el que va aprendre, ho va interioritzar de nit. L'acte diürn és efímer i dolç enfront del desassossec del record nocturn.

Els somnis de Patricia també passen per úters de fusta, aiguamolls de vida i vetes en l'interior dels quals germinen figures femenines en posició fetal. Els buits tendeixen a ser reomplits, així com les caixes buides solen amagar sorpreses. Patricia lleva tapes, mostra, obliga a veure, alimenta sobresalts i obri portes incògnites que no descansen en murs. Les finestres de la ment no tenen barrots durant l'absència de llum. Els cossos, ells sí, llangueixen entre fustes i esperen ordres.

Finalment, la dona sense rostre, la dona eclèctica, la que es representa a ella mateixa i a totes les que ara són o antany van ser, s'obri camí cap a la profunditat interior. Amb ella arribem al territori de la intemporalitat, de la indefinició, de l'espiritualitat i de l'eternitat. La inconcreció dels seus trets ens fa pensar en un allunyament de la vida terrenal i, per extensió, en un acostament a una forma de vida més elevada. El gest de difuminar, lligar, pintar o anul · lar el rostre indica la versatilitat de sensacions, l'alliberament del llast dels convencionalismes excloents, la ruptura de les màscares. La dona muda de pell com a reacció exògena al sentiment abissal de les seues profunditats canviants.

Patricia Gómez s'enfronta als fantasmes de les dones –de tots els éssers humans?– amb valor i tendresa, amb delicadesa descarnada, amb comprensió i voluntat de comprendre. Ho fa partint d'ella mateixa i arribant a totes, com si el misteri d'una vida tancara la càrrega genètica de moltes existències.

camino de reflexión al recordarnos que en un futuro actual, de puro cercano, los besos al vacío - de aire y alma- compartirán estantería con los filetes de ternera y las pechugas de pollo. Alimentos transgénicos para el corazón. ¿En la sección de congelados tal vez?. Cerca del hielo en cualquier caso. La sociedad de consumo es capaz de crear variedad hasta la saciedad de algo susceptible de ser comprado en grandes cantidades: besos morbosos, fríos, paternales, mecánicos, ausentes, de cola de lagartija, babosos, epidérmicos, asequibles y desnaturalizados como todo lo que se viste de plástico.

Cae la oscuridad sobre el mundo, los cuerpos buscan descanso, se bajan las persianas de los párpados y las personas cruzan túneles de horas sin luz. Los pensamientos se transforman en murciélagos que rebotan, como pelotas de goma, contra todas las paredes del cráneo. La actividad cerebral se dispara, el silencio hace crecer las estalactitas de las obsesiones. La negrura alimenta el drama. A solas, atrapados en lo onírico, los obstáculos se nos antojan tan inabarcables como sencillos, tan invulnerables como débiles. La lógica renuncia a todo. El sueño intenta conjurar la muerte transitoria de la persona dormida; en él, todo es posible. Felicidades cristalinas suceden a horrores telúricos en el interior de esos rostros pintados sobre almohadones cuadrados. Facciones apacibles esconden pensamientos extraviados en la nebulosa montaña de la espiritualidad, en la cumbre de las emociones internas.

Los atrapasueños son los espantapájaros de las noches sin luna, campeones de la vigilia que ahuyentan asustando... En sus finos hilos hace equilibrios la serenidad de una cabeza dormida que parece recordar que todo cuanto aprendió, lo interiorizó de noche. El acto diurno es efímero y dulce frente al desasosiego del recuerdo nocturno.

Los sueños de Patricia también pasan por úteros de madera, humedales de vida y vetas en cuyo interior germinan figuras femeninas en posición fetal. Los huecos tienden a ser rellenados, así como las cajas vacías suelen esconder sorpresas. Patricia quita tapas, muestra, obliga a ver, alimenta sobresaltos y abre puertas incógnitas que no descansan en muros. Las ventanas de la mente no tienen barrotes durante la ausencia de luz. Los cuerpos, ellos sí, languidecen entre maderas y esperan órdenes.

Por último, la mujer sin rostro, la mujer ecléctica, la que se representa a sí misma y a todas las que ahora son o antaño fueron se abre camino hacia la profundidad interior. Con ella llegamos al territorio de lo intemporal, de lo indefinido, de lo espiritual y lo eterno. Lo inconcreto de sus rasgos nos hace pensar en un alejamiento de lo terrenal y por extensión, en un acercamiento a una forma de vida más elevada. El gesto de difuminar, atar, pintar o anular el rostro indica la versatilidad de sensaciones, la liberación del lastre de los convencionalismos excluyentes, la ruptura de las máscaras. La mujer muda de piel como reacción exógena al sentimiento abisal de sus profundidades cambiantes.

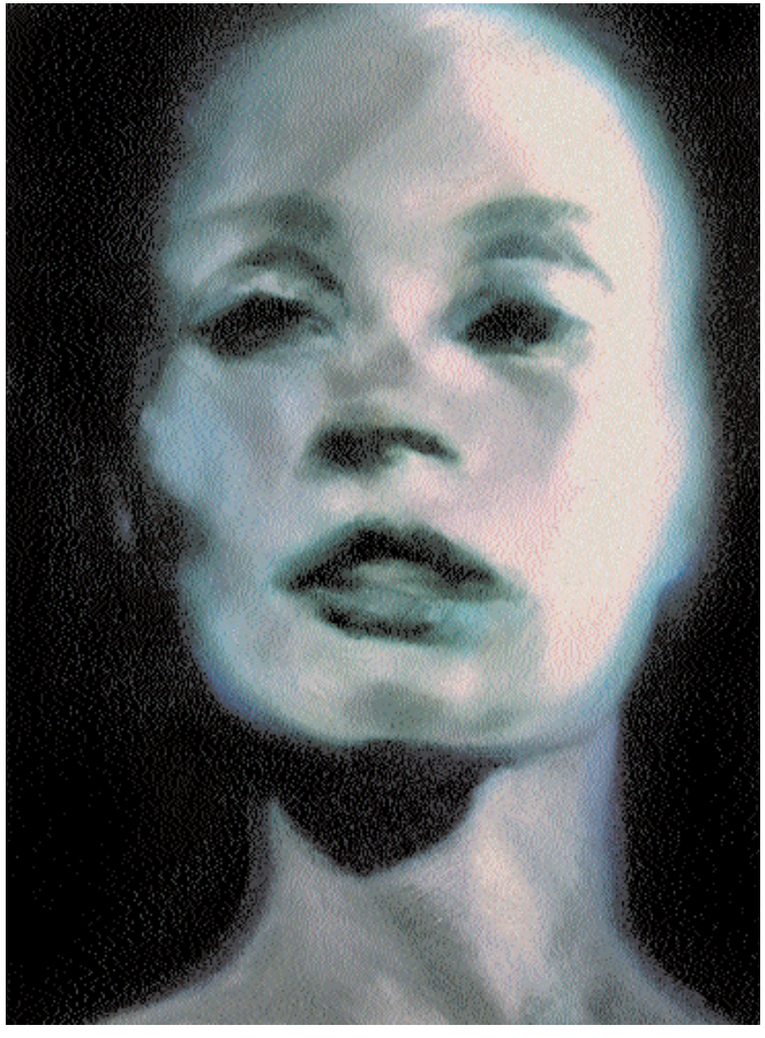
Patricia Gómez se enfrenta a los fantasmas de las mujeres -¿de todos los seres humanos?- con valor y ternura, con delicadeza descarnada, con comprensión y voluntad de comprender. Lo hace partiendo de sí misma y llegando a todas, como si el misterio de una vida encerrase la carga genética de muchas existencias.

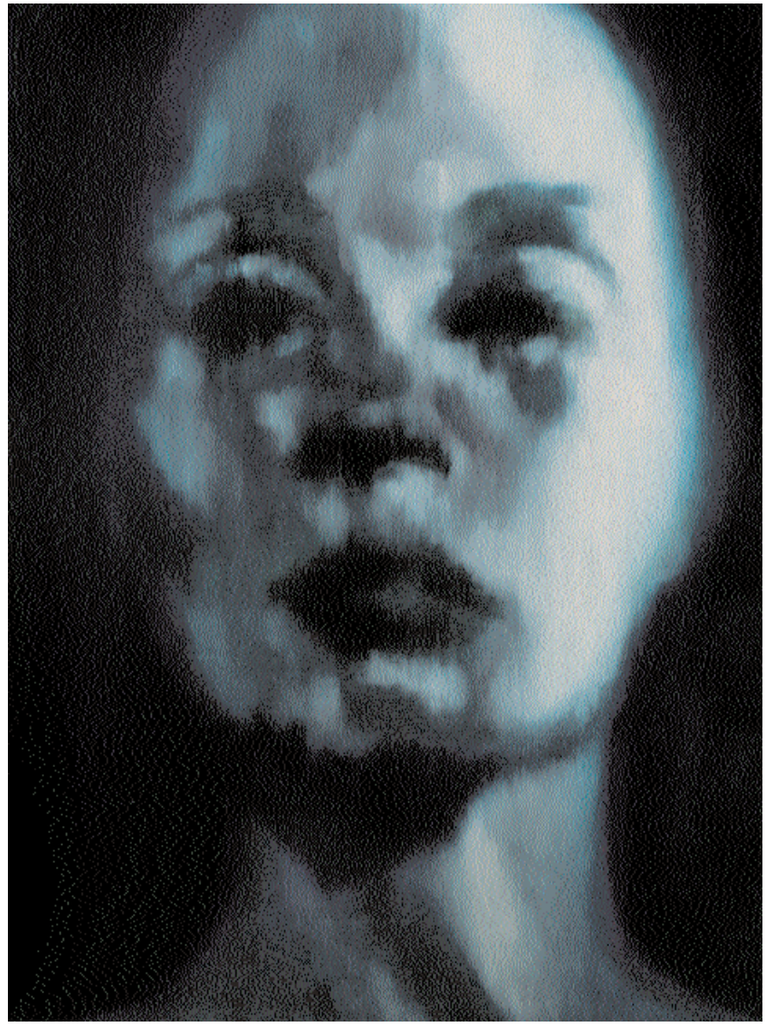
Com els somnis,
els besos més càlids desapareixen,
com els besos,
prompte les alegries se'n van.

Johann Wolfgang von Goethe

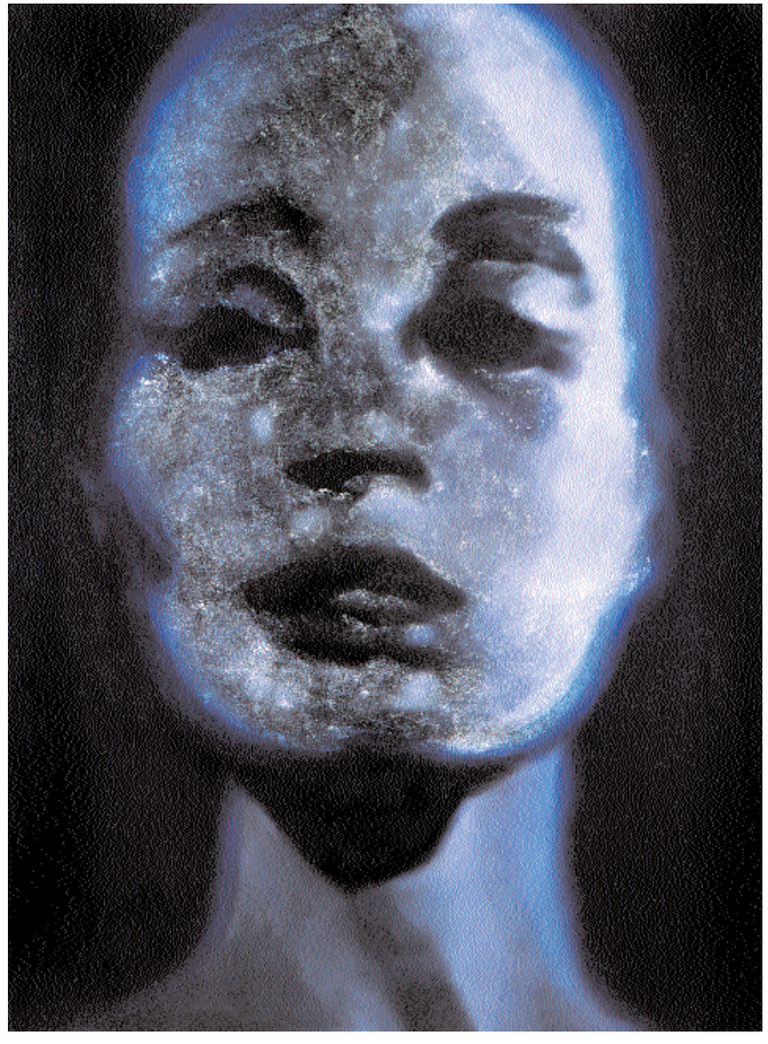
Como los sueños,
los besos más cálidos desaparecen,
como los besos,
pronto las alegrías se van.

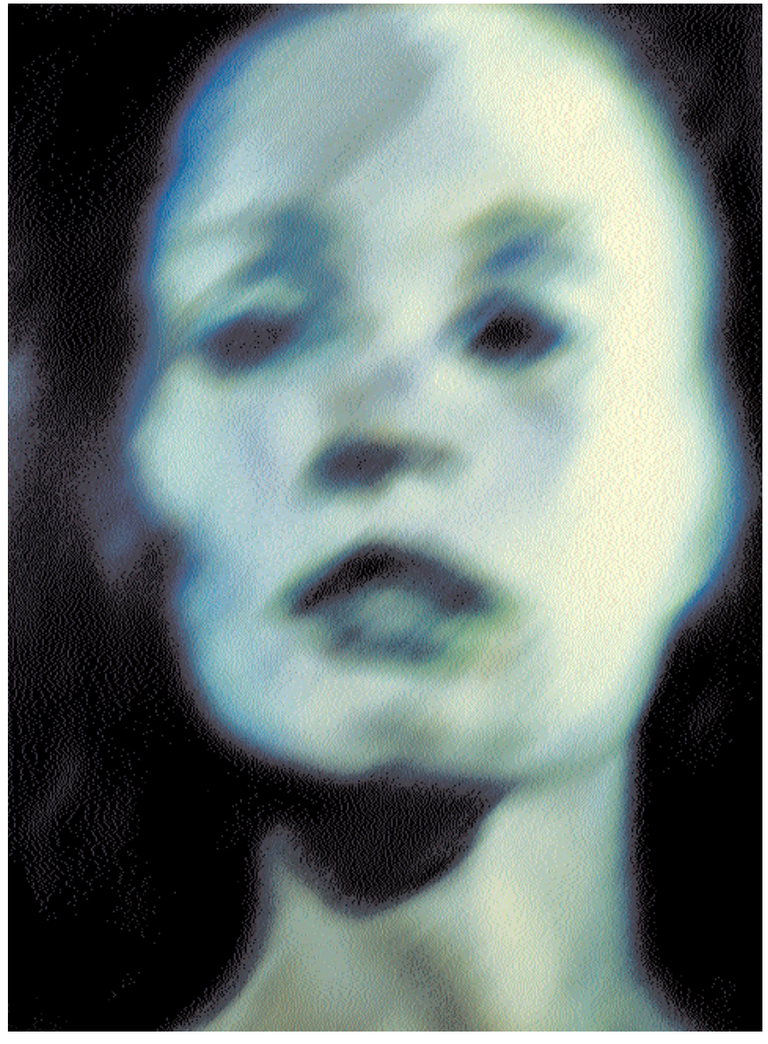
Johann Wolfgang von Goethe





Piel, 2003
Técnica mixta sobre tela, 130 x 97 cm., unidad. 10 obras





BESOS

EXERCICIS DE LA MIRADA

(ELS BESOS DELS DORMENTS)

Mara Mira

La cara d'una dona és una tela en la qual pinta un retrat revisat i corregit d'ella mateixa.

Susan Sontang

Visc en l'expressió facial de l'altre de la mateixa manera com sent a ell viure en la meua.

Merleau-Ponty

La primera vegada que vaig veure part d'aquesta exposició va ser en ple carrer. Patricia Gómez se'm va acostar amb una gran bossa de compres sota el braç i en va traure un recipient blanc. Va resultar ser el típic envàs de menjar preparat. Quan em vaig acostar a mirar-lo, vaig entreveure la imatge d'un rostre humà que semblava atrapat a l'interior. Aquella cara es xafava contra la superfície transparent d'un plàstic protector. Mentre treia apressadament un altre envàs de la bossa, em va dir: «Mira, estic envasant besos!» Vaig somriure. Efectivament, com havia intuït en una primera ullada, aquella cara intentava des de la seua presó llançar-me un bes. Fins a aquell moment, cap artista no m'havia assaltat en ple carrer per a mostrar-me besos envasats. Encara que és cert que havia vist, en museus i galeries, merda en llanda, vísceres d'animals, llenços ensanguinats, escultures de xocolate, animals dissecats, cristos arruixats de rovell..., no recorde que m'hagen llançat besos des de cap contenidor d'art contemporani. Bé, sí, en les inauguracions tots els assistents ens besotegem, però aquests gestos protocol·laris són més aviat fregaments en les galtes (o besos de Judes). Rituals de salutació que, per descomptat, no són les masegades que fan els voluntaris a la superfície de l'escàner de Patricia. Òsculs de tot tipus i condició que l'artista atresora en paquets de carn preparada i que conservaran la frescor gràcies a un frigorífic que el visitant pot trobar a la sala.

Ja hem dit que, per a aconseguir-los, aquesta artista demana als amatents oficiants que besen la freda superfície d'un escàner. L'empremta del seu rostre confiat és atrapada digitalment per la màquina per a ser escopida, posteriorment, transformada en imatge per la impressora. El bes, estampat al mateix temps que es produeix un flaix de llum, queda

EJERCICIOS DE LA MIRADA

(LOS BESOS DE LOS DURMIENTES)

Mara Mira

La cara de una mujer es una tela en la que ella pinta un retrato revisado y corregido de sí misma.

Susan Sontang

Vivo en la expresión facial del otro, del mismo modo en que lo siento a él vivir en la mía.

Merleau-Ponty

La primera vez que vi parte de esta exposición fue en plena calle. Patricia Gómez se me acercó con una gran bolsa de compras bajo el brazo y extrajo de ella un recipiente blanco. Resultó ser el típico envase de comida preparada. Cuando me acerqué a verlo, vislumbré la imagen de un rostro humano que parecía atrapado en su interior. Esa cara se aplastaba contra la trasparente superficie de un plástico protector. Mientras extraía, apresuradamente, otro envase de la bolsa, me dijo: ¡Mira, estoy envasando besos!. Sonreí. Efectivamente, como había intuido en un primer vistazo, aquella cara intentaba desde su prisión lanzarme un beso. Hasta el momento ningún artista me había asaltado en plena calle para enseñarme besos envasados. Aunque es cierto que había visto, en museos y galerías, mierda enlatada, vísceras de animales, lienzos ensangrentados, esculturas de chocolate, animales disecados, cristos rociados de orín..., no recuerdo que me hayan lanzado besos desde ningún contenedor de arte contemporáneo. Bueno sí, en las inauguraciones todos los asistentes nos besuqueamos, pero esos gestos protocolarios son más bien roces en las mejillas (o Besos de Judas). Rituales de saludo que, desde luego, no son los achuchones que le dan sus voluntarios a la superficie del escáner de Patricia. Ósculos de todo tipo y condición que la artista atesora en paquetes de carne preparada y que conservarán su frescor merced a un frigorífico que el visitante puede encontrar en la sala.

Ya hemos dicho que para conseguirlos esta artista pide a los dispuestos oficiantes que besen la fría superficie de un escáner. La huella de su rostro confiado resulta

presoner de l'eternitat. Després, Patricia envasa asèpticament en buit aquesta imatge amb una màquina d'envasar productes alimentaris que li presta l'amo d'una botiga situada enfront del seu estudi. Cada recipient conté un tipus de bes distint. En aquells moments, que ara referisc, ideava un adjectiu concret amb què identificar cada bes. Reconeix que cada òscul porta implícit un missatge ocult diferent. Per això es veu en l'obligació de remarcar-lo succintament a través del llenguatge amb adjectius diferenciadors: on el comprador havia de trobar *formatge manxec* ara hi pot llegir *bes somiador*, *bes carícia*, *bes perdó*, *bes serè*, etc., al costat del preu, la data de caducitat i el corresponent codi de barres. Una operació de classificació estranya però apassionant. De fet, quan em vaig separar d'ella i vaig continuar la ruta pel carrer, també em vaig dedicar a adjectivar o envasar besos. Una divagació mental amb tan poderoses ressonàncies poètiques (o fetitxistes, segons es mire) que em va conduir al dúctil camp de les emocions i la temporalitat. Primer, vaig començar a qüestionar-me què haurien sentit aquelles persones en besar l'impersonal vidre. No es pot tenir la mateixa sensació en besar una superfície dura, freda i rígida, que una de tova i càlida. La calidesa l'associem instintivament a la vida i, per extensió, a *l'altre*; però com es pot omplir de besos una cosa freda, inert, que a més és la pròpia imatge reflectida en un vidre? Quants d'aquells voluntaris haurien sucumbit al regust narcisista i quants haurien sigut capaços d'experimentar un altre tipus d'emoció? Si va ser així, quin tipus d'emoció els va encoratjar?

Patricia invita sobtadament els voluntaris a experimentar una sensació singular de molt curta durada. Exactament, el que dura un flaix de llum. Aquest moment, si s'ha preparat mentalment, ha desencadenat un estat cognitiu que el subjecte, d'alguna manera, va experimentar en el passat. L'artista s'ha imposat, per tant, la tasca d'envasar estats emocionals de remembrança en què intervenen les experiències que es deslliguen de manera instantània i deguts a certs estímuls cognitius caracteritzats per tenir un "punt de no-retorn". No hi ha una tornada enrere quan s'estampa un bes. La intenció condensada en el moviment muscular dels llavis és fulminant, però perenne, perquè està subjecta a l'emoció que la sosté, de la mateixa manera que els desitjos i les creences són intencions sobre alguna cosa. Patricia, en proposar als subjectes la senzilla operació de fer un bes a un vidre, està sotmetent-los a un intens estat subjectiu. Estat que sol estar acompanyat de breus excitacions fisiològiques temporals, la qual cosa es tradueix corporalment en forma de palpitacions intenses, nusos en la gola, fins i tot nàusees momentànies, canvi del to de veu, rubor, somriure o tos descontrolats, suors, espasmes dels músculs facials, fins desmais. Sí, sí, desmais. Davant d'una amenaça, d'una emoció forta: el desmai correspon a un intent d'evitar un perill d'una manera no adaptada a la realitat màgica. La inconsciència que provoca un desmai comporta la falta de consciència de l'amenaça i, amb això, la seua desaparició *màgica*. Jean Paul Sartre declarava que l'emotivitat correspon a una "visió màgica del món".

La majoria de les experiències emocionals es magnifiquen quan ens agafen per sorpresa, de manera que acaben convertides en esdeveniments, no meres accions. Aquesta artista aconsegueix provocar-nos emocions de manera deliberada i ens obliga a recordar o a imaginar situacions determinades. Cadascun dels seus besos ha sigut emmor-

atrapada digitalmente por la máquina para ser escupida, posteriormente, transformada en imagen por la impresora. El beso, estampado a la vez que se produce un fogonazo de luz, queda prisionero de la eternidad. Después Patricia envasa asépticamente al vacío esta imagen con una máquina de envasar productos alimenticios que le presta el dueño de una tienda situada frente a su estudio. Cada recipiente contiene un tipo de beso distinto. En aquellos momentos, que ahora refiero, ideaba un adjetivo concreto con el que identificar cada beso. Reconoce que cada ósculo lleva implícito un mensaje oculto diferente. De ahí que se vea en la obligación de remarcarlo sucintamente a través del lenguaje con adjetivos diferenciadores: donde el comprador debía encontrar *queso manchego* ahora puede leer *beso soñador, beso caricia, beso perdón, beso sereno*, etc..., junto a su precio, su fecha de caducidad y su correspondiente código de barras. Una operación de clasificación extraña pero apasionante. De hecho, en cuanto me separé de ella y continué mi ruta callejera, también me dediqué a adjetivar o envasar besos. Una divagación mental con tan poderosas resonancias poéticas (o fetichistas según se mire) que me condujo al dúctil campo de las emociones y su temporalidad. Primero empecé a cuestionarme qué habrían sentido aquellas personas al besar el impersonal cristal. No se puede sentir lo mismo al besar una superficie dura, fría y rígida que una mullida y cálida. Lo cálido lo asociamos instintivamente a la vida y, por extensión, al otro, pero cómo colmar de besos algo frío, inerte, que encima es tu propia imagen reflejada en un cristal. Cuántos de aquellos voluntarios habrían sucumbido al regusto narcisista y cuántos habrían sido capaces de experimentar otro tipo de emoción. Si así fue, ¿qué tipo de emoción les alentó?.

Patricia invita súbitamente a los voluntarios a experimentar una sensación singular de muy corta duración. Exactamente lo que dura un fogonazo de luz. Este momento, si se han preparado mentalmente, ha desencadenado un estado cognitivo que el sujeto, de alguna forma, experimentó en el pasado. La artista se ha impuesto, por tanto, la tarea de envasar estados emocionales de rememoranza en los que intervienen las experiencias que se desatan de manera instantánea y debidos a ciertos estímulos cognitivos caracterizadas por tener un "punto de no retorno". No hay una vuelta atrás cuando se estampa un beso. La intención condensada en el movimiento muscular de los labios es fulminante, pero perenne en su intención, porque está sujeta a la emoción que la sostiene, lo mismo que los deseos y las creencias son intenciones sobre algo. Patricia, al proponer a los sujetos la sencilla operación de dar un beso a un cristal, esta sometiéndolos a un intenso estado subjetivo. Estado que suele estar acompañado de pequeñas excitaciones fisiológicas temporales, lo que corporalmente se traduce en forma de palpitaciones intensas, nudos en la garganta, incluso nauseas momentáneas, cambio del tono de voz, rubor, sonrisa o tos descontrolada, sudores, espasmos de los músculos faciales, incluso desmayos. Sí, sí, desmayos. Ante una amenaza, una emoción fuerte: el desmayo corresponde a un intento de evitar un peligro de una forma no adaptada a la realidad mágica. La inconsciencia que provoca un desmayo comporta la falta de conciencia de la amenaza y, con ello, su desaparición "mágica". Jean Paul Sartre declaraba que la emotividad corresponde a una "visión mágica del mundo".

dassat a una determinada emoció que desmobilitza les nostres defenses personals. *Emoció* sinònim de *passió*, terme relacionat estretament amb *passiu*. Això ens porta a pensar que, encara que l'origen de les paraules no ha de servir-nos exclusivament com a argument per a arribar a una conclusió substantiva, en aquest cas, si seguim el fil argumental d'aquest treball sota la tremolor de l'etimologia, aquesta ens diu que les emocions precisament es pateixen o s'experimenten, en comptes de ser una cosa que elegim de manera activa. Per això se'ns dirigeix, en l'obra que succeeix als besos envasats, cap a l'experiència íntima més inactiva i hi trobem una sèrie de persones sumides en un estat de l'inconscient com és el somni.

Damunt d'un llit il · luminat per una llum puntual, cercle de llum que el separa teatralment de la foscor circumdant, Patricia diposita coixins. Aquestes superfícies toves han sigut preparades en part per a ser pintades. Sobre aquesta part de llenç imprès, l'artista pinta a l'oli caps de persones que reposen. En la foscor de la sala, trobem aquests fràgils éssers submergits en el món opac del somni: aquell estat que per a l'home és com un enorme palimpsest en què dibuixa contínuament renovades inscripcions i en què es projecten, per mitjà d'imatges, mites i faules, fins i tots records, grans relats que zigzaguegen sense parar. Allí, el dorment canvia de punt de vista quan li ve de gust. Però, a pesar de la incoherència aparent dels escenaris onírics, de la seua naturalesa hiperbòlica, de saber que es fa miquetes la nostra percepció del temps i l'espai, tenim la certesa que les imatges que genera l'inconscient són dins de nosaltres. El somni el genera *l'altre*, el doble que ens acompanya. Tots som, simultàniament, el nostre somni i el nostre estat de vigília. Ara podem rodejar el llit, ajupir-nos per veure millor els rostres relaxats d'aquests éssers, especular sobre la naturalesa dels seus somnis... Ens movem amb passos lents i pausats. Tenim por de despertar-los sota el poder d'evocació d'aquestes ficcions pintades. El pudor ens coarta. És molt estrany que algú faça soroll prop d'un dorment. Ningú no vol interrompre el fil d'una aventura i alterar la letargia. Sabem que els cervells d'aquells caps estàtics bullen d'activitat. Semblen estar immersos en diverses fases del somni paradoxal, un estat biològic, guardià de l'equilibri psicològic, que juga un paper essencial en l'aprenentatge i la memòria. Per això són inquietants els moviments que fan els dorments en els distints estadis del son.

Patricia ha aïllat un d'aquests dorments. És una dona enclaustrada en un cub blanc. L'artista ha fotografiat la seua presonera mentre somia. En veure les imatges, em va contar que "l'inconscient tendeix a dramatitzar seguint les seues pròpies idees, freqüentment també amplia mínims estímuls i els interpreta. A vegades, recorre a dramatitzacions simbòliques tan exagerades que es converteixen en un caixa de ressonància". En aquesta caixa, Patricia hi ha ficat la jove. Com una dansarina, amb els ulls tancats, refrega el cos per les quatre parets, mentre la càmera congela retalls d'aquells lliscaments. Què somiarà ella, què somiaran els altres? Quina por, si tots estigueren somiant el mateix somni, com en aquell conte paorós de Ray Bradbury en què dos esposos es conten que han tingut el mateix somni: el món s'anava a acabar aquella mateixa nit. Un somni que també han tingut tots els que els rodegen, però ningú no sembla inquiet davant de la trama del somni, ni tampoc –i això encara és més terrorífic– davant de la suma inexplicable de coincidèn-

La mayoría de las experiencias emocionales se magnifican cuando nos cogen por sorpresa, acaban así convertidas en eventos, no meras acciones. Esta artista consigue provocarnos emociones de forma deliberada y nos obliga a recordar o a imaginarnos situaciones determinadas. Cada uno de sus besos ha sido amordazado a una determinada emoción que desmoviliza nuestras defensas personales. Emoción sinónimo de pasión, término estrechamente relacionado con pasivo. Algo que nos lleva a pensar que, aunque el origen de las palabras no debe exclusivamente servirnos como argumento para llegar a una conclusión sustantiva, en este caso, si seguimos el hilo argumental de este trabajo bajo el temblor de la etimología, ésta nos dice que las emociones precisamente se sufren o experimentan, en vez de ser algo que elegimos de forma activa. De ahí que se nos dirija, en la obra que sucede a los besos envasados, a la experiencia íntima más inactiva y encontremos una serie de personas sumidas en un estado del inconsciente como es el sueño.

Encima de una cama iluminada por una luz puntual, círculo de luz que la separa teatralmente de la oscuridad circundante, Patricia deposita almohadones. Estas superficies mullidas han sido preparadas en parte para ser pintadas. Sobre esa parte de lienzo impreso, la artista pinta al óleo cabezas de personas que reposan. En la oscuridad de la sala hallamos estos frágiles seres sumergidos en el mundo opaco del sueño: ese estado que es para el hombre como un enorme palimpsesto en el que dibuja de continuo renovadas inscripciones y en el que se proyectan, por medio de imágenes, mitos y fábulas, incluso recuerdos, grandes relatos que zigzagean sin parar. Allí el durmiente cambia de punto de vista cuando le viene en gana. Pero, a pesar de la incoherencia aparente de los escenarios oníricos, de su naturaleza hiperbólica, de saber que se hacen añicos nuestra percepción del tiempo y el espacio, tenemos la certeza que las imágenes que genera el inconsciente están dentro de nosotros. El sueño lo genera "el otro", el doble que nos acompaña. Todos somos, simultáneamente, nuestro sueño y nuestro estado de vigilia. Ahora podemos rodear la cama, agacharnos para ver mejor los rostros relajados de estos seres; especular sobre la naturaleza de sus sueños... Nos movemos con pasos lentos y pausados. Tenemos miedo de despertarlos bajo el poder de evocación de estas ficciones pintadas. El pudor nos coarta. Es muy extraño que alguien haga ruido cerca de un durmiente. Nadie quiere romper el hilo de una aventura y quebrar el letargo. Sabemos que los cerebros de esas cabezas estáticas bullen de actividad. Parecen estar inmersas en diversas fases del sueño paradójico, un estado biológico, guardián del equilibrio psicológico, que juega un papel esencial en el aprendizaje y la memoria. Por eso resultan inquietantes los movimientos que realizan los durmientes en los distintos estadios del dormir.

Patricia ha aislado a uno de estos durmientes. Es una mujer enclaustrada en un cubo blanco. La artista ha fotografiado a su prisionera mientras sueña. Al ver las imágenes me contó que "el inconsciente tiende a dramatizar siguiendo sus propias ideas, frecuentemente también amplía mínimos estímulos y los interpreta. A veces recurre a dramatizaciones simbólicas tan exageradas que se convierten en un caja de resonancia". En esa caja Patricia ha metido a la joven. Como una danzarina, con los ojos cerrados, res-

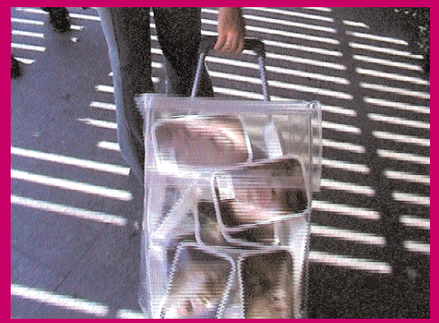
cies. Potser hem de tenir por dels somnis? No serà millor donar-nos la bona nit i apagar el llum com fan els esposos després de confessar-se? Hem de ser extremadament cauts amb el que somiem. Els somnis (també alguns productes de la nostra fantasia) acaben fent-se realitat i, aleshores, ¿on podem projectar l'anhel del futur i, sobretot, on podran habitar els nostres fantasmes i dimonis?

Per acabar, tanquen l'exposició deu quadres en què apareix el mateix rostre de dona. El seu hieratisme i la seua mirada enigmàtica recorden el d'una esfinx, guardiana dels llindars prohibits que diuen que vetlava la vora de l'eternitat sobre tot el que va ser i sobre tot el que serà. La seqüència visual em recorda una altra trama teixida per l'escriptora Menchu Gutiérrez en la novel · la *La mujer ensimismada*, on conta l'aventura iniciàtica d'una dona que ha de transitar per una arquitectura quasi màgica en què visita, una rere l'altra, dotze cases situades al voltant d'una plaça. La protagonista ha de recórrer aquest simbòlic camí circular per a arribar al centre d'ella mateixa. Aquesta mena de coneixement interior, de destí, persegueix el rostre que ha pintat reiteradament Patricia. La pintora altera superficialment la morfologia d'aquesta cara. La taca, l'empolvora, l'enreda en un fil, li tapa els ulls... com si els diferents esdeveniments que marca el temps pogueren causar cap efecte en una esfinx asseguda a la porta de l'eternitat. Aquest rostre enigmàtic, guardià de l'ineluctable, es manté inalterable a pesar de les laceracions que li infringeix la pintora. Els pòmuls alts, el front aclarit, la profunditat de la cavitat dels ulls, semblen indestructibles. Només veiem desdibuixar-se el rostre per efecte d'una certa llum interior que emana d'aquest. De la foscor a la claredat resplendent, una certa serenitat i certesa flueixen en aquestes deu cares altives que ens condueixen a les paraules de Georges Buraud en *Les Masques*: "Cap inquietud, cap espant en aquests rostres, com en els de les màscares gregues. Aquelles no plantegen cap enigma amb una grandesa fatal que les transforme, sinó que arriben interiorment a una veritat absoluta amb una plenitud que les ompli."

triega su cuerpo por las cuatro paredes, mientras la cámara va congelando retazos de esos deslizamientos. Qué soñará ella, qué soñaran los otros. Qué miedo si todos estuvieran soñando lo mismo como en ese cuento pavoroso de Ray Bradbury en el que dos esposos se cuentan que han tenido el mismo sueño: el mundo se iba a acabar esa misma noche. Un sueño que también han tenido todos los que les rodean, pero nadie parece inquieto ante la trama del sueño ni, lo que es más terrorífico, ante la suma inexplicable de coincidencias. ¿Acaso debemos tener miedo de los sueños?. No será mejor darnos las buenas noches y apagar la luz como hacen los esposos después de confesarse. Debemos ser extremamente cuidadosos con lo que soñamos. Los sueños (también algunos productos de nuestra fantasía) terminan por hacerse realidad y entonces dónde proyectar el anhelo del futuro y, sobre todo, dónde podrán habitar nuestros fantasmas y demonios.

Por último, cierran la exposición diez cuadros en los que aparece el mismo rostro de mujer. Su hieratismo y su mirada enigmática recuerda al de una esfinge, guardián de los umbrales prohibidos que dicen velaba el borde de la eternidad sobre todo lo que fue y sobre todo lo que será. Me recuerda la secuencia visual a otra trama tejida por la escritora Menchu Gutiérrez en su novela *La mujer ensimismada*. En ella cuenta la aventura iniciática de una mujer que debe transitar una arquitectura casi mágica en la que visita, una tras otra, doce casas situadas alrededor de una plaza. La protagonista debe recorrer ese simbólico camino circular para llegar al centro de ella misma. Esa suerte de conocimiento interior, de destino, persigue el rostro que ha pintado reiteradamente Patricia. La pintora altera superficialmente la morfología de esta cara. La tacha, la espolvorea, la enreda en un hilo, le tapa los ojos... como si los diferentes aconteceres que marca el tiempo pudieran hacer mella en una esfinge sentada en la puerta de la eternidad. Este rostro enigmático, guardián de lo ineluctable, permanece inalterable a pesar de las laceraciones que le infringe la pintora. Sus pómulos altos, su frente despejada, la profundidad de la oquedad sus ojos, parecen indestructibles. Sólo vemos desdibujarse el rostro por efecto de una cierta luz interior que emana del rostro. De la oscuridad a la claridad resplandeciente, una cierta serenidad y certidumbre fluye en estas diez altivas caras que nos conducen a las palabras de George Buraud en *Les Masques*: "Ninguna inquietud, ningún espanto en estos rostros, como en los de las máscaras griegas. Ellas no plantean ningún enigma cuya grandeza fatal las transforme, sino que llegan interiormente a una verdad absoluta cuya plenitud las colma".

SUPERMERCADO DE BESOS



Supermercado de besos, 2003
Video, fotogramas

Gomez

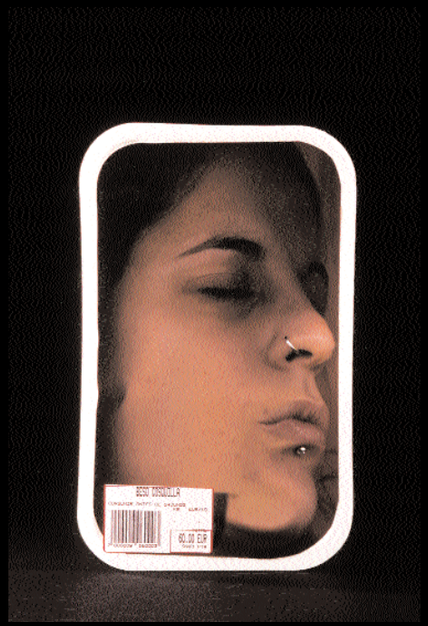
Besos envasados, 2002 - 2003
Impresión digital sobre papel, poliuretano y cesta de plástico. 21 x 15 x 3,5 cm., unidad. 64 obras

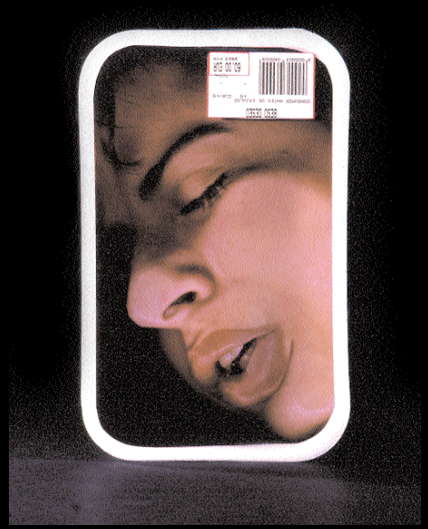
Besos envasados, 2002 - 2003

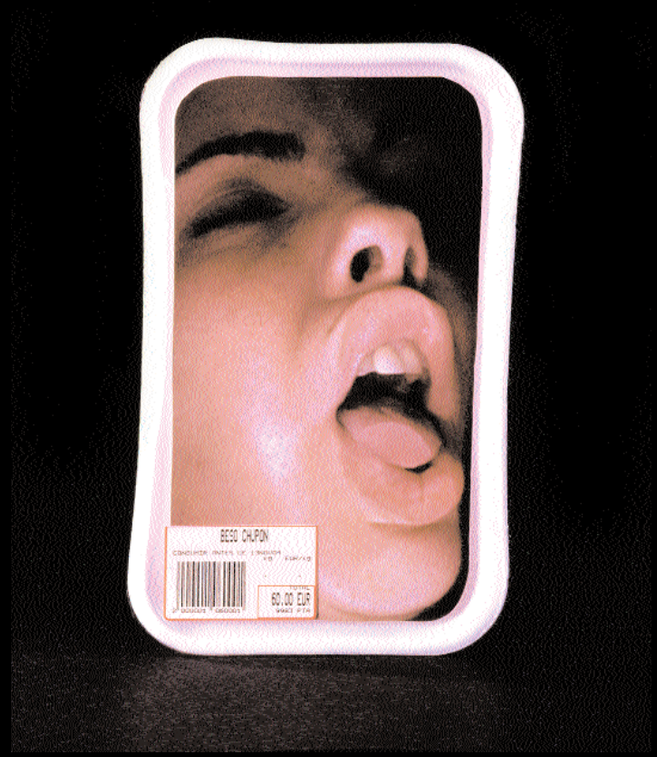
Impresión digital sobre papel y poliuretano. 21 x 15 x 3,5 cm., unidad. 64 obras

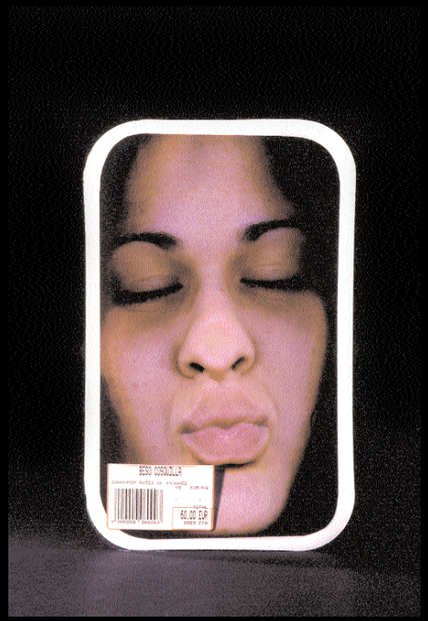
BESO FELIZ
60.00 EUR

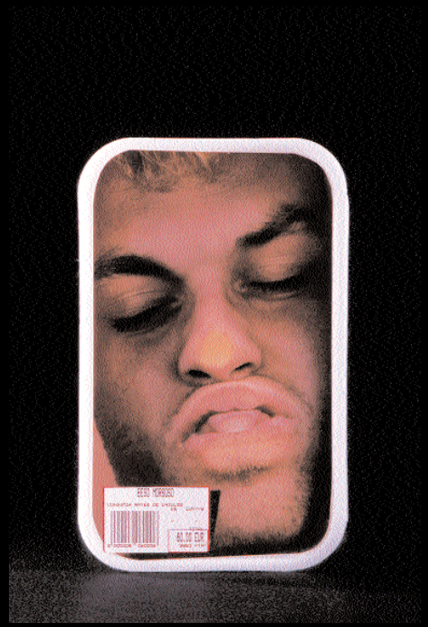
BESO MARTIRIO
60.00 EUR
BESO DURMIENTE
60.00 EUR









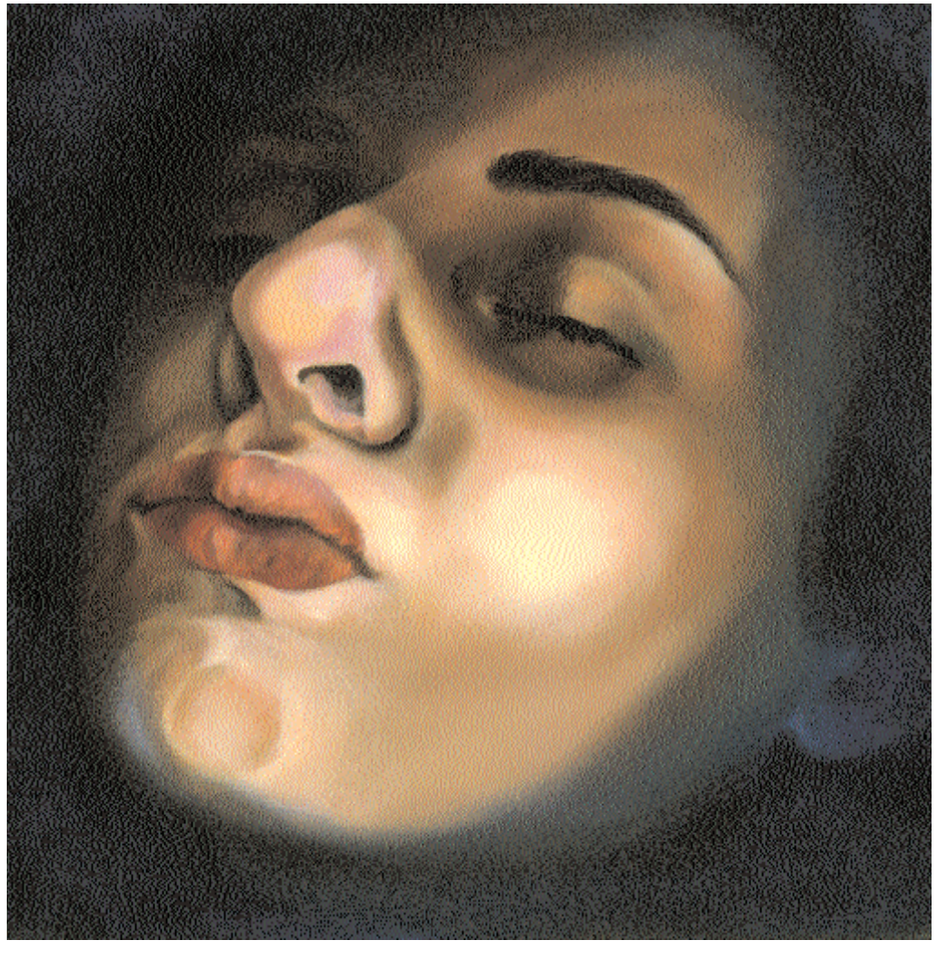


Besos envasados, 2002 - 2003

Impresión digital sobre papel y poliuretano. 21 x 15 x 3,5 cm., unidad. 64 obras

Carrito de la compra, 2002 - 2003
Metal y plástico. 91 x 41 x 30 cm

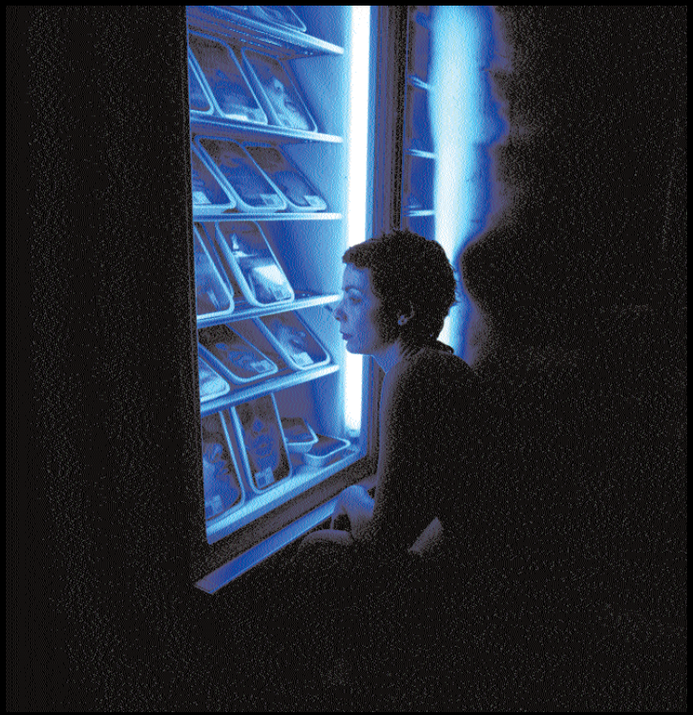
Bésame mucho, 2001
Óleo sobre tela. 50 x 50 cm., unidad. Total 200 x 250 cm.



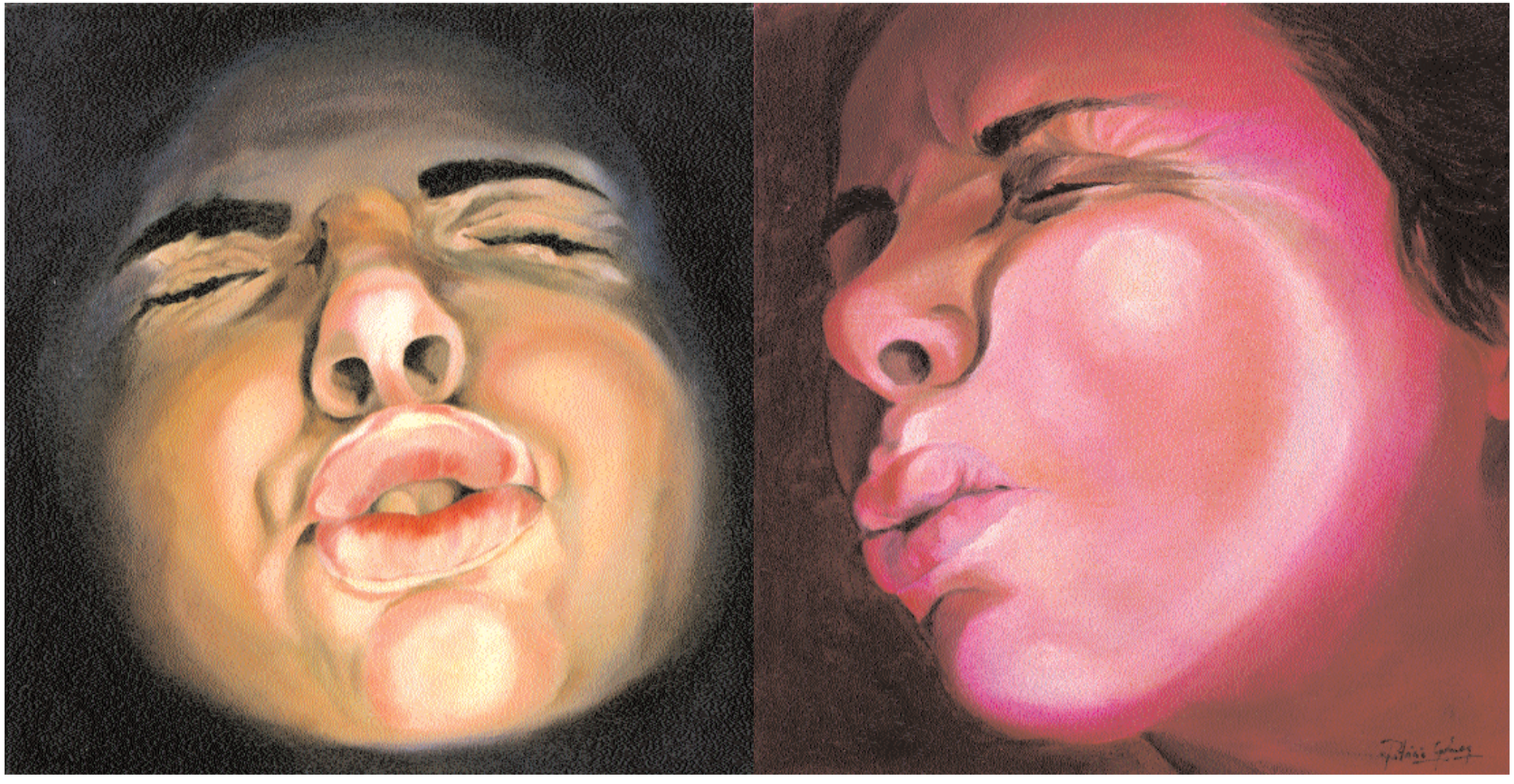
Besame mucho, 2001
Óleo sobre tela. 50 x 50 cm., detalle

Vivo en la expresión facial del otro,
del mismo modo en que lo siento a él vivir en la mía.

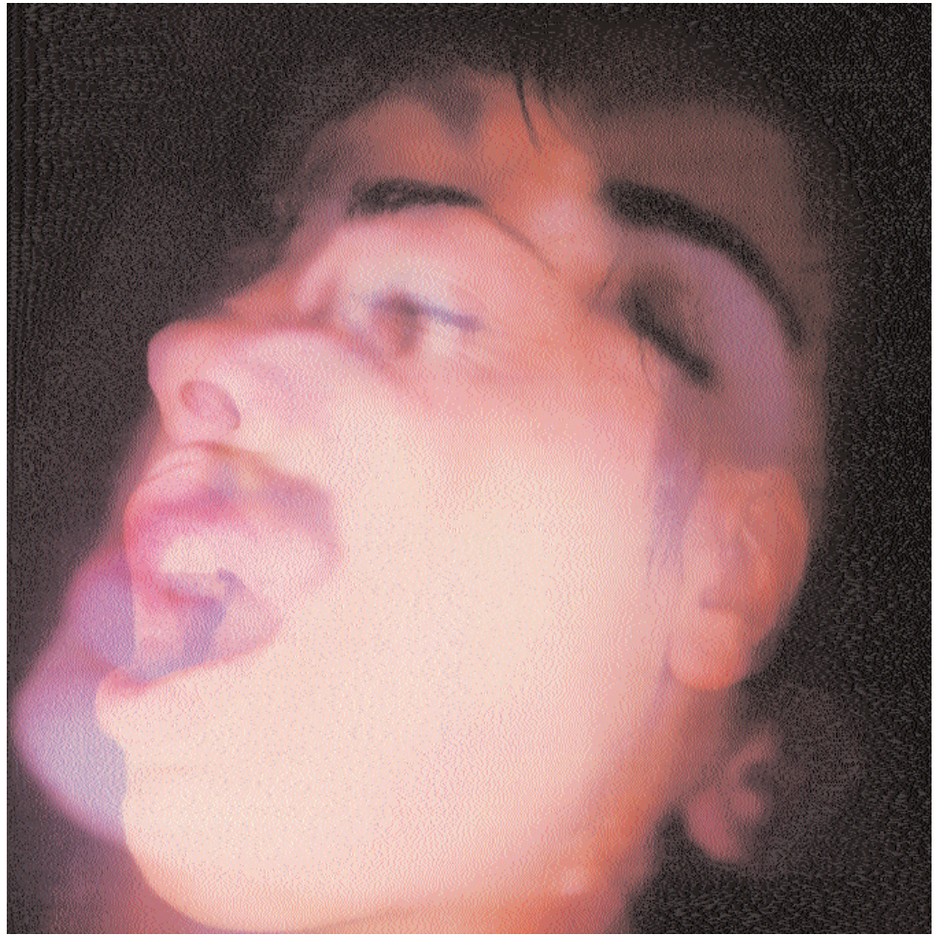
Merleau-Ponty



Besos, 2001
Óleo sobre tela. 50 x 100 cm., díptico



CALEIDOSBESOS



Caleidosbesos, 2002 - 2003
Impresión digital sobre transparencia, cristal y madera. 32 x 32 x 5,5 cm., unidad. 5 obras

BESO MORDISCO
CONSUMIR ANTES DE 14JUL02
kg
EUR/kg
2000045 060005
TOTAL
60,00 EUR
9983 PTS

PATRICIA GÓMEZ CARRASCO

Licenciada en Bellas Artes en la Especialidad de Pintura por la Facultad de B.B.A.A. de San Carlos. Universidad Politécnica de Valencia (1.989-1.994).

Realiza en la actualidad el doctorado en la Universidad de Murcia.

EXPOSICIONS INDIVIDUALS

1992 "El tiempo en lo irreal". Centro Cultural CAM. San Vicente del Raspeig. Alicante.
1994 Exposición. Centro Cultural CAM. Benidorm. Alicante.
"Quién escucha la imaginación". Casa de la Cultura de San Pedro del Pinatar. Murcia
1995 Sala Municipal de Exposiciones. Ayuntamiento de Alicante.
1996 Sala de Exposiciones "Manuel Coronado". Casa de la Cultura "Fco. Rabal". Ayuntamiento de Aguilas. Murcia.
Centro Cultural CAM. jijona. Alicante.
1997 "Desde el origen". Casa de Cultura. Auditori. Ayuntamiento de El Campello. Alicante.
Premiada "Circuit Art Jove". Institut Valencia de la Joventut. Generalitat Valenciana. Exposiciones itinerantes en:
- Centro 14. Alicante.
- Edificio Hanax. Fundación Portal de la Morería. Valencia
- Planetari. Castellón.
1999 Sala Luis Garay. Colegio Mayor Azarbe. Aula de Artes Plásticas. Universidad de Murcia.
2001 "Bésame mucho". Galeria Babel. Murcia.
2003 "Caja de Resonania". Museu de la Universitat d'Alacant.

EXPOSICIONS COL · LECTIVES

1991 Sala L´Andana. Casino de Torrent. Valencia.
1992 Rectorado Universidad Politécnica de Valencia.
Mural. Homenaje a Enrique Cerdán Tato. Callosa del Segura. Alicante.
1994 XI Exposición de Artistas Alicantinos. Sala Municipal de Exposiciones. Lonja del Pescado.
1995 XII Exposición de Artistas Alicantinos. Sala Municipal de Exposiciones. Lonja del Pescado.
1997 Seleccionada para el "Circuit Art Jove" del Institut Valenciá de la Joventut. Generalitat Valenciana:
- Centro 14. Alicante
- Casa de Cultura. Castellón.
- Palau de la Música. Valencia.
1998 Casa de Cultura "Francisco Rabal". Ayuntamiento de Aguilas. Murcia.
IX Bienal ELISA TOMAS YUSTI. Exposiciones itinerantes en Alicante, Albatera, Crevillente, Altea, Ibi, Pilar de la Horadada.
Aula Artes Plásticas. Universidad de Murcia. Sala Luis Garay. Murcia.
II Premio Regional de Pintura JOSE MARIA PARRAGA. Murcia (Palacio Almudí), Cartagena, Lorca, Madrid.
1999 "El tiempo de Párraga". Galería "Detrás del Rollo". Murcia.
Exposición de Arte. AAP Universidad de Murcia-BMW Aupesán. Murcia, Cartagena.
"Esperanza en Centroamérica. Sala Luis Garay. Universidad de Murcia.
IV supermercado del arte. Galería Detrás del Rollo. Murcia.
"Por Kosovo". Casa de Cultura. Ayuntamiento de Ceutí. Murcia.
"En el abismo del MILENIUM". Auditorio y Centro de Congresos Región de Murcia. Universidad de Murcia.
2000 "Que viene la calor". Sala Verónicas. Murcia.
"La mar de las artes". Hotel L´azohía. Galería "Detrás del Rollo". Murcia.
V supermercado del arte. Galería "Detrás del Rollo". Murcia.
"Special Salón 2000". Salon des Artistes Francais. L´Espace Eiffel-Branly. París.
PREMIO Théodore Ralli.
"Creajoven 2000". Pintura. Ayuntamiento de Murcia.
2001 "Abriendo un Siglo". Gran formato. Sala El Martillo. CAM. Universidad de Murcia.
"El beso". Galería Bisel. Cartagena.
Colectiva. Galería Babel. Murcia.
"20 pintores 2.001". Palacio Almudí. Ayuntamiento de Murcia.
2002 "Mucha cara". Galería Babel. Murcia.
"La sombra de un cuerpo". Rincon de Pepe. Sala Gran Casino. Murcia.
"Bajo cero" . Galeria Babel. Murcia.
"Bon Voyage". Rincon de Pepe. Sala Gran Casino. Murcia.
Finalista Curso taller de pintura con Antonio López. Centro Cultural Las Claras. Cajamurcia. Murcia.
2003 IV Premio Cámara de Murcia. Cámara de Comercio. Murcia
"Arte para la radio". Galeria de Arte Detrás del Rollo. Murcia
"Abriendo puertas". Centro Cultural Puertas de Castilla. Ayuntamiento de Murcia.

OBRA EN INSTITUCIONS

Colección F.A.M.E.C. Ayuntamiento de El Campello.
Ayuntamiento de Alicante.
IVAJ. Generalitat Valenciana.
Universidad de Murcia.

PREMIS

Premio Théodore Ralli. "Special Salón 2000". Salón des Artístes Francais. París.
Premio IVAJ. "Circuit Art Jove". Insitut Valenciá de la Joventut. Generalitat Valenciana.

BESO CHUPON
BESO CHUPON
CONSUMIR ANTES DE 13NOV04
kg
EUR/kg
TOTAL
60.00 EUR
9983 PTA
2 000001 060001
CONSUM
2 000001 060001
60.00 EUR
9983 PTA