

funciones primordiales, la mayoría de las veces sin alterar su estructura ni recubrir los materiales de que están hechos.

En la entrada, el visitante es recibido por *Orquídea* (2019), de la serie *Jardín sintético*. Se trata de un asta de hierro de la que cuelgan dos cornucopias de vidrio. Esta flor está etimológicamente relacionada con la abundancia y la fertilidad, y sugiere la acogida a quien entre en el ambiente de la casa, frecuentemente asociado con el dominio de la mujer. También dialoga con el imaginario sobre lo femenino la serie de composiciones formadas a partir de la unión de diferentes forros de croché hechos para cubrir botellones de gas, galones de agua, licuadoras, batidoras, como también bolsas para bolsas, y porta papel higiénico. Dispuestos a lo largo de una pared en composiciones que recuerdan siluetas femeninas, de textura aireada y leve, cada uno se llama *Bailarina* (2019). Aquí se da una subida de estatus hacia el centro de la escena a este tipo de producción artesanal, mayoritariamente hecha por mujeres para adornar elementos no siempre atractivos y siempre conexos con las tareas domésticas. La figura de la dueña de casa, cuyo trabajo es invisible y subvalorado, es a través de la resignificación de los forros, transformado poéticamente en el de la bailarina, digna de admiración y aplauso. Perturbando la aparente estabilidad del sistema, a ras del suelo, *Colonia* reúne mantequilleras y plásticos cortados al medio y dispuestos horizontalmente a lo largo de las paredes, como si fueran una proliferación descontrolada de hongos “atómicos”.

La estratificación social histórica del país se comenta en algunas obras a través de la alusión a elementos arquitectónicos que evidencian el abismo que separa las clases privilegiadas de las de los trabajadores. Las casas ricas del periodo colonial tenían, en la parte de abajo del tejado, una extensión ondulada en tres niveles, llamados era, alero y “tribeira”. Los pobres solo podían pagar un nivel, la “tribeira”. La diferencia quedaba, así, visible desde

el espacio público. La serie *Ventana*, de 2019, aborda esas diferenciaciones sutiles entre señores y servidores. *Beiral (Alero)* es una composición con rejillas, abalorios y chasis, que integra el conjunto de modo claro, sin ocultar su condición de soporte. Paradójicamente, apoyado en la pared, impide que se cumpla la función de una ventana, que es la de dar visibilidad. Análogamente, *Tribeira* explora el contraste entre el lujo del biombo de pajilla enmarcado en madera noble ricamente adornada y los pedazos de vidrio colocados al reverso de la estructura, que comunican el peligro de la aproximación, la delimitación del territorio privado.

La casa que Penalva exhibe se examina en diversas claves, desde el bienestar de la idea de hogar hasta las barreras sociales que separan a aquellos de pocos bienes de aquellos de muchos bienes. Los objetos adquieren múltiples voces que ponen de presente individualidades en sus diferentes maneras de estar en el mundo.

SYLVIA WERNECK

SALT LAKE CITY / UT

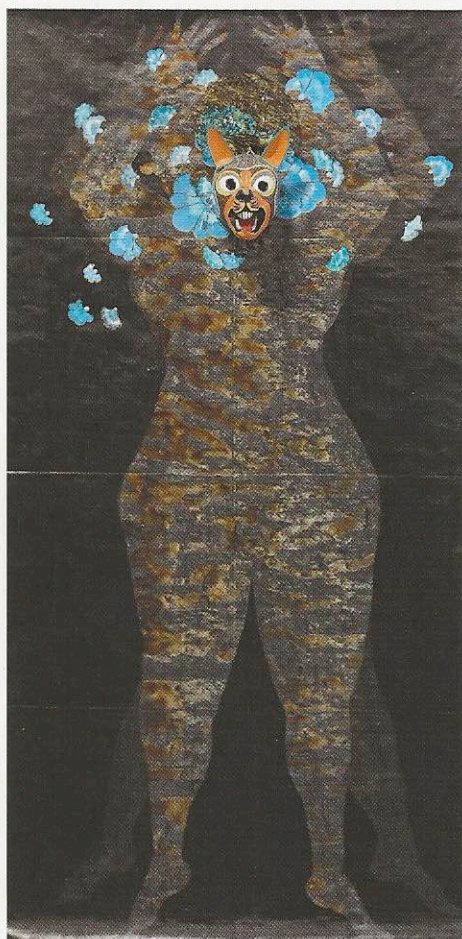
Nancy Friedemann-Sánchez Utah Museum of Contemporary Art - UMOCA

Nancy Friedemann-Sánchez fue galardonada este año con el Premio Doctorow de pintura contemporánea, otorgado por la Jarvis and Constance Doctorow Family Foundation, en colaboración con el Utah Museum of Contemporary Art. Como ganadora, fue invitada a realizar una exposición, la cual inauguró en septiembre y estará abierta al público hasta el 2020.

La muestra parte de un cuerpo de trabajo que comenzó en el 2011. Según explica la artista, se trata de una novela visual que inició a raíz de su mudanza de Nueva York a Lincoln (Nebraska). En ese momento se preguntó, si fuera escritora, cómo armaría su nueva casa y, más importante aún, su vida. Dedicó mucho tiempo a la lectura, e incluso tomó una clase de literatura chicana y latina en la universidad, la cual la inspiró a salirse de los códigos que hasta el momento había manejado como artista visual.

La exposición incluye dos capítulos de esa “novela”. El primero está representado por un enorme bodegón sobre fondo negro, titulado *Cornucopia* (2016), basado en la investigación que la artista realizó sobre el barniz de Pasto. Esta técnica, autóctona del Sur de Colombia, su país natal, ha sido utilizada por generaciones de artesanos para decorar objetos de madera con la resina obtenida de la planta silvestre conocida como *Mopa-mopa*. Los delicados diseños que descubre en el taller de una restauradora en Bogotá la llevan a cuestionar los orígenes de esta expresión artística híbrida, y, sobre todo, preguntarse hasta qué punto esta expresión artística popular refleja la opresión y la resistencia de la cultura indígena por parte de los colonizadores. Los diseños de *Mopa-mopa* y su simbología funcionan perfectamente en el marco de su obra pictórica, en la que patrones de delicados encajes, ornados bordados, retratos coloniales y dibujos botánicos, dan pie a la exploración de nociones de *identidad, memoria, hibridación y apropiación*.

Al igual que sus series anteriores, esta obra tiene un trasfondo feminista. Las flores del bodegón tienen una iconografía muy particular estrechamente ligada a relaciones de clasificación y jerarquía. Al representarlas en lienzos monumentales, la artista engrandece y enaltece el trabajo manual relacionado con las labores femeninas y del hogar. En los símbolos que la artista representa en *Cornucopia* se encuentran además otras narrativas. Todas las flores representadas están inspiradas en diseños tomados de piezas de *Mopa-mopa*, que la artista documenta en un



Nancy Friedemann-Sánchez. *Morisca*, 2019.
Tinta sobre Tyvek,
máscara y peineta.
203.2 x 101.6 cm
(80 x 40 pulgadas).
Foto: Larry Gawel.

archivo iconográfico. Camuflados entre las flores, aparecen minúsculos homrecitos con armas y drones que simbolizan no solo la tecnología que se utiliza en la guerra, sino también el hecho de estar siendo observados o vigilados permanentemente por los avances de la tecnología digital.

El segundo capítulo de la "novela" trata temas como la memoria, la migración y la búsqueda del sueño americano, y se inspira en las pinturas de castas realizadas en el siglo XVIII. Como parte de las reformas borbónicas, los españoles clasificaron la composición racial de la población americana según los distintos cruces de "razas". De los tres grupos originarios —español, indio y negro— surgieron distintas mezclas que fueron documentadas por artistas de la época, principalmente en los virreinos de Nueva España y Perú.

Friedemann-Sánchez utiliza este marco cultural y las convenciones de las pinturas de castas para realizar dieciséis lienzos, a través de los cuales hace un comentario crítico sobre el racismo, la clasificación social, e incluso la xenofobia, situaciones que están más vigentes que nunca, especialmente en lo relacionado con la migración, la marginación y el desplazamiento.

La exposición presenta nueve de los dieciocho cuadros que componen esta serie. Para realizarlos, la artista invitó a distintas mujeres de origen latino a que posaran manteniendo los brazos alzados, como cuando pasan por los equipos de seguridad de los aeropuertos, o al verse en peligro y gritar ¡no disparen! Las figuras, suspendidas en ese instante, están pintadas sobre fondos negros, y decoradas con meticulosos estampados realizados en tinta y flores cuidadosamente dibujadas. Además, cada pintura está adornada con una máscara tallada y pintada, decorada con una peineta española, que representa una característica relacionada con la casta o clasificación de raza mixta que da título a la obra.

Para Friedemann-Sánchez, estas imágenes simbolizan la obsesión que existe por el estatus social, la complejidad que resulta de la mezcla de múltiples etnias y culturas, y las relaciones de poder que estas generan. De igual forma, la exposición constituye una crítica al legado histórico y la continuación moderna de las jerarquías raciales y las clasificaciones según la apariencia física de los individuos, una práctica que desafortunadamente sigue vigente y afecta las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas a nivel mundial.

La muestra será expuesta en The Columbus Museum, en Georgia, en el 2020.

FRANCINE BIRBRAGHER-ROZENCWAIG PHD

SALVADOR DE BAHÍA / BRASIL

Ana Elisa Egreja

Museu de Arte Moderna da Bahia

La individual *Fabulaciones* de Ana Elisa Egreja, en el Museu de Arte Moderna da Bahia, marca el retorno a la institución en la que la joven artista paulistana ganó en la época su primer gran impulso. En el 2008, ella participó en el 5° Salón de Bahía, en el que fue premiada por la obra *Naturaleza muerta con tres patos sobre tartán verde*. En la época, su producción se concentraba en la creación de escenas con animales y la apropiación de estampas de diversos orígenes en composiciones algo surrealistas, como si imperase un mundo no habitado por humanos, o como si estos hubieran sido expulsados de las ciudades que construyeron, vencidos por la naturaleza. En *Fabulaciones*, entretanto, los animales aparecen apenas puntualmente, a veces en representaciones claramente originadas en dibujos estilizados. La pintura continúa siendo la investi-

gación central en su trabajo, pero ahora son los elementos decorativos y la arquitectura de las casas los que ganan estatus como protagonistas.

La apropiación es una estrategia bastante frecuente en el arte contemporáneo, así como la reproducción de imágenes ya vehiculadas en gran escala en otros medios. La operación de Ana Lisa Egreja, sin embargo, no se sitúa como discurso sobre la transposición de imágenes o sobre cuáles serían los efectos de esta traducción. Hay, en algunas telas, algo de narrativa crítica como en *Vista para el Río Negro* (2019), pero la mayoría funciona como celebración del ejercicio de mirar y provocación de lo mismo por la extrañeza causada por la escena bizarra. El ejercicio de la pintura dialoga con referencias universales de la historia del arte occidental, como las pinturas de interiores y las naturalezas muertas, sacralizadas principalmente por la tradición pictórica del arte europeo. Pero, al contrario de esta, en el periodo reciente de la trayectoria de la artista no son las figuras, sean ellas personas, animales o frutas, los que serán privilegiados por su investigación. En vez de esto, lo que tradicionalmente serviría como fondo es lo que resulta ser el tema, minimizando o hasta excluyendo la presencia de seres animados. Exactamente por esta escogencia, hay algo desolador en sus pinturas, una atmósfera de abandono, toda vez que late fuerte la evidencia de la ausencia humana —frutos caídos que ocupan el piso de un cuarto [*Cuarto Livia* (Casa Campo Verde/Rino Levi)], 2018 o la superficie de una mesa en un comedor (*Copa Naturaleza muerta*), 2017, un baño en donde se ven varios objetos de higiene personal [*Baño Amarillo* (Casa Campo Verde/Rino Levi)], 2018, más cuyo lavamanos está ocupado por pollitos. Se tiene la impresión de que este abandono ocurrió hace poco, dejando rastros de ocupación humana reciente. Estos escenarios se revelan, partiendo de ahí, a través de elementos arquitectónicos u objetos de uso cotidiano — utensilios domésticos entrevistados a través de un vitral, ventanas dejadas abiertas, plantas que ocupan el frente de un saliente con cortinas o juguetes de niño apareciendo por detrás de un box de ducha.

Ana Elisa Egreja. *Banheiro Amarelo* (Casa Campo Verde/Rino Levi) [*Baño Amarillo* (Casa Campo Verde/Rino Levi)], 2018. Óleo sobre lienzo. 160 x 130 cm (62 ⁶³/₆₄ x 51 ³/₁₆ pulgadas). Foto: Filipe Berndt.

